

Lucas André Wink

**AS “NOITES” DE MÚSICA BRASILEIRA NA
CIDADE DO PORTO: UMA ETNOGRAFIA DE
MÚSICOS, CONTEXTOS E REPERTÓRIOS**

Lucas André Wink

**AS “NOITES” DE MÚSICA BRASILEIRA NA
CIDADE DO PORTO: UMA ETNOGRAFIA DE
MÚSICOS, CONTEXTOS E REPERTÓRIOS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria do Rosário Pestana, professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos grandes “small heroes” da música brasileira.

o júri
presidente

Prof. Doutor Jorge de Mansilha Castro Ribeiro
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Prof. Doutor Manuel Pinto Deniz Silva
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança

Prof. Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Foram muitas as pessoas que, das mais diversas maneiras, contribuíram para que esse trabalho existisse. Não posso deixar de agradecer nominalmente

ao Felipe Vargas, que de “músico desconhecido” passou a colega de palco, a protagonista dessa investigação, e, finalmente, a um amigo que a música me deu. Seu espírito aventureiro, por seu incansável ímpeto criativo e questionador (agora também no campo da etnomusicologia!), sua generosidade e musicalidade me incentivaram muito ao longo dessa caminhada; por tocar com o coração; por mostrar sempre que sobe ao palco que, de fato, a vida vale a pena, como diz em uma canção autoral. Agradeço por todo o apoio desde os meus primeiros momentos na cidade do Porto.

À minha orientadora, Doutora Maria do Rosário Pestana, pelo cuidado e atenção com que acompanhou o desenvolvimento desse estudo; pela paciência e pelo estímulo constante nos meus diversos momentos de angústias acadêmicas; por abrir encantadoramente o horizonte da etnomusicologia a cada conversa; por, de fato, me fazer perceber o que é ser professor.

Aos demais professores na Universidade de Aveiro: Doutor Jorge Castro Ribeiro, Doutora Susana Sardo e Doutor Luís Figueiredo. Vocês são inspiradores!

Ao professor Doutor Iñigo Sánchez pelas indicações de leitura e pelos comentários no primeiro esboço do que viria a se tornar este trabalho.

À “Djidji” (Diana Ochoa), minha “amiga-psicóloga-doceira-cantora-namorada-e muito mais”. Por adentrar na cultura brasileira, por embarcar junto comigo nessa investigação, pelas observações e discussões que me despertaram novos questionamentos e novos caminhos a serem explorados. Pela paciência frente às minhas ausências (dolorosas, mas necessárias). Pelo semblante sempre radiante que instantaneamente me trazia para cima. A realização desse trabalho deve muito a ti.

À minha família. Ao meu pai, que desde criança me fez perceber que “ninguém te tira o estudo”, como me dizia. À minha mãe, pelo amor incondicional: pelo amor de mãe. À minha irmã Luísa, que viveu comigo no Porto ao longo de seis meses e acompanhou e viveu comigo as “noites” de música brasileira da Baixa. Tua presença foi muito importante e amenizou a saudade do conforto e da segurança de casa.

A todos os músicos “small heroes” brasileiros e portugueses com quem tive a oportunidade de tocar e de conviver regularmente. Do Bamba Social, do Samba Rock Clube e do Piriqueto: Tomás Márques, José Ferra, Pedro Pinheiro, Reinaldo Costa, Geovane Ferreira, João Guedes (o “Jota”), Miro, Neném do Chalé, Filipe Deniz, Xavi, Nuno Santos, Fábio Almeida, Klênio Barros, Rui Reis, Pedro Guerra, Luca Argel, Tiago Nacarato, Denise Machado, Vanessa Sassine, Angelo B, Ricardo Massa, Guigo Barcelos e

Felipe Vargas (já referido atrás). Através da prática musical compartilhada, desenhamos laços duradouros. Obrigado pelos momentos e pela alegria de fazer música em grupo. Vocês são, na verdade, grandes heróis!

Aos músicos brasileiros cujas memórias contribuíram na confecção desse trabalho: Aldir Lucena, Ilen Monteiro e Jorge Porto. Obrigado pela disposição e interesse em contribuir nesse estudo.

Ao Nuno e Pedro Garcez, donos do Rua Tapas & Music Bar, pela colaboração relativa ao fornecimento de material em foto e audiovisual. À Bruna Ferreira, Maria Eduarda Silva (a "Duda"), ao Juliano Matos e Hamanene Kuingua pelo relato textual das suas experiências nas "noites" de música brasileira.

Aos colegas de curso Rosa Pampillo e António Ventura, companheiros de aventuras etnomusicológicas na sala de aula, em conferências e agora em qualquer lugar que seja.

A todos os indivíduos que cruzaram meu caminho ao longo desses dois anos de trabalho intelectual e que de uma forma ou de outra me tocaram com suas histórias, suas memórias, suas experiências, suas afetividades, suas diferentes visões de mundo. Embora eu não possa citar a todos aqui, este estudo também é fruto dos encontros estabelecidos com vocês.

palavras-chave

música brasileira em bares noturnos, música brasileira em Portugal, músicos em mobilidade.

resumo

Esse é um estudo etnomusicológico sobre a música brasileira em contextos de entretenimento noturno do Porto, em Portugal. Considerando que muitos trabalhos sobre esta realidade fora das fronteiras do Brasil enfatizam o papel dos grandes consórcios das indústrias da cultura e dos *mass media* na sua disseminação e consumo, essa investigação dirige-se ao polo oposto: aos músicos “small heroes”, numa acepção de L.L. Langness e Gelya Frank (1981), que transitam em geografias transnacionais e atuam e partilham de uma memória musical (Piedade 2013) em contextos face a face de performance. Numa condição de músico e investigador, de 2014 até 2017 realizei trabalho de campo junto dos atores que participam na construção de “noites” de música brasileira em bares noturnos na específica região da Baixa do Porto. Nesse sentido, sobrepujando o entendimento estático de música brasileira (frequentemente concatenada a “peças musicais”) em vista de um entendimento dinâmico das práticas musicais enquanto uma “enunciação mutante” – na acepção de Félix Guatarri – nesse trabalho perspectivado a música brasileira como um *terreno em transformação* – empregando a noção de Álvaro Neder (2010) – na qual interagem músicos “comuns”, assistências e espaços performativos, redes de comunicação, memórias, competências musicais, sonoridades, imaginações, mobilidades, processos de negociação social e espaços e estratégias de resistência.

keywords

Brazilian music in night bars, Brazilian music in Portugal, musicians on the move.

abstract

This is an ethnomusicological study about the Brazilian music in night entertainment venues in Porto, Portugal. Considering that a large number of researches on this reality outside Brazilian borders emphasize the role played by the cultural industries and the mass media in its dissemination and consumption, this study is directed to the opposite pole: to the “small heroes” (L.L. Langness e Gelya Frank 1981), musicians who travel in transnational geographies performing and sharing a musical memory (Piedade 2013) in face-to-face contexts of musical performance. As a musician and researcher, from 2014 to 2017 I conducted fieldwork along with people who participate in "nights" of Brazilian music at night bars located in Baixa do Porto. In this sense, overcoming the "static" understanding of Brazilian music (often linked to "musical pieces") and trying to provide a dynamic interpretation of musical practices as a "mutant enunciation" – as understood by Felix Guatarri – in this study I conceive "Brazilian music" as a *field under transformation* (Álvaro Neder 2010) where “ordinary” musicians, contexts and performative spaces, communication networks, memories, musical abilities, sonorities, imaginations, mobility, social negotiation processes and spaces and strategies of resistance interact continuously.

Índice

Introdução	17
Capítulo I - Revisão da literatura, problemática, objetivos e metodologia	29
1.1 Revisão da literatura.....	29
1.1.1 Música Brasileira.....	29
1.1.2 “Noite”	38
1.1.3 Culturas/Práticas Urbanas.....	42
1.2 Problemática.....	43
1.3 Objetivos.....	45
1.3.1 Objetivo Geral.....	45
1.3.2 Objetivos Específicos	46
1.4 Metodologia.....	47
1.4.1 Da vivência de um campo (que ainda não era campo) para dentro da academia: das conjunturas do recorte temático	47
1.4.2 Para uma epistemologia do trabalho etnomusicológico: o caso de uma proximidade além da conta e a conseqüente experiência de um trabalho etnomusicológico frustrado.....	51
1.4.3 O problema da proximidade.....	52
1.4.4. Insider ou Outsider? - “The Space Between”	54
1.4.5 Observar e participar ou observar é participar?.....	55
1.4.6 A prática e a experiência musical compartilhada: sustentabilidade no campo.....	56
1.4.7 Outras estratégias de trabalho: notas de campo, conversas “formais” e “não- formais”	57
1.4.8 As memórias de Aldir Lucena e Ilen Monteiro.....	58
1.4.9 As histórias de vida como metodologia para a produção de conhecimento: do resgate operativo aos problemas.....	59
1.4.10 A história de vida e a colaboratividade.....	61
1.4.11 Mobilidade e história de vida: conhecendo a linha de A até B.....	62
1.4.12 A história de vida de Felipe Vargas como uma “Jornada Musical”	63
1.4.13 Especificidades do processo construtivo da Jornada Musical de Felipe Vargas ...	64
1.4.14 Da escrita da tese: a “arte etnográfica” por James Clifford	65

Capítulo II - Estudo diacrônico sobre a música brasileira em contextos de entretenimento noturno no Porto desde 1993	71
2.1 Aldir Lucena chega ao Porto, 1993: emigração e redes de relações pessoais e de comunicação.....	72
2.1.1 “Uma disseminação, uma invasão de tudo o que é do Brasil!”: a pujança do “pacote de brasilidade”, o papel das telenovelas e a expansão dos contextos performativos através da intersecção música-gastronomia.....	75
2.1.2 Música brasileira e animação: um binômio inseparável nos bares, discotecas e restaurantes do Porto	78
2.2 O estudo diacrônico a partir das memórias de Ilen Monteiro.....	82
2.2.1 Do Rio de Janeiro, ao Algarve, ao Porto: Ilen Monteiro e o “Dança e Balança”	83
2.2.2 A axé music e as coreografias explícitas no “auge da música brasileira no Porto” em 1997-1999: um ponto de viragem na participação.....	85
2.2.3 De músico a músico-empresário com os empreendimentos “Dança e Balança”	88
2.2.4 E o “Dança e Balança” continua em ascendência: o disco Funkbatucada, a integração no cenário televisivo português e a expansão dos seus contextos performativos no Norte e nos Açores.....	90
2.3 O quadro da música brasileira ao longo da década de 2000: transformações, crise e o novo fenômeno no centro do Porto	94
Capítulo III - A música brasileira nos bares da Baixa do Porto	103
1.1 A Baixa do Porto no século XXI e a “nova vida do velho centro”: dos processos de descentralização ao fenômeno “noite da Baixa”	104
1.2 Experiências noturnas, experiências musicais: da noite de São Paulo e de Porto Alegre à noite da Baixa com Felipe Vargas.....	107
1.3 As categorias da etnografia urbana de José Magnani	113
1.4 A música brasileira nos bares da mancha de lazer noturno da Baixa	116
1.4.1 Dos músicos e grupos musicais: da constituição, das retribuições, dos repertórios.....	117
1.4.2 Dos espaços performativos	121
1.4.3 Para uma concepção “estética” do bar.....	123
1.5 O Rua Tapas & Music Bar	125
1.6 “Isso aqui ôô, é um pouquinho Brasil iaiá!”: os imaginários de brasilidade nas noites de música brasileira	128
Capítulo IV - A Jornada Musical de Felipe Vargas	139
PARTE I.....	140

4.1.1	A casa, o carro, as reuniões dançantes e a escola: as primeiras memórias musicais no Brasil	140
4.1.2	O início como músico prático: as aulas do professor Clóvis.....	141
4.1.3	O punk e o rock and roll e a primeira banda de garagem.....	143
PARTE II		145
4.2.1	“Malditus Clóvis Band”: das apresentações escolares à noite de Porto Alegre 145	
4.2.2	Pós-Malditus: a “Viramundel”	147
4.2.3	A reaproximação a vida musical noturna: novos projetos e o desenvolvimento de aspectos performativos	148
4.2.4	A retomada do trabalho autoral com a “Trope Curinga” e o final do período em Porto Alegre.....	149
PARTE III		150
4.3.1	A chegada em Dublin, na Irlanda.....	150
4.3.2	Do pagode a The Patch: primeiras performances em Dublin.....	150
4.3.3	Outros bares, outros grupos, outras músicas	152
4.3.4	A rua de Dublin: a Grafton e a Henry Street.....	152
4.3.5	Uma questão tropical: o “Tropicalissue”	154
4.3.6	Novos caminhos à vista: o final da (primeira) jornada musical em Dublin	156
4.4.1	A chegada no Porto, em Portugal.....	157
4.4.2	As primeiras atividades na cidade do Porto	158
4.4.3	Misturando tudo: a busca por uma sonoridade brasileira	161
4.4.4	A turnê em Dublin	163
4.4.5	Atuações em bares com mais estrutura e a sedimentação do samba: a volta ao Porto	166

Capítulo V - Sobre os palcos da Baixa do Porto com Felipe Vargas 175

5.1	Fazendo música com Felipe Vargas	176
5.2	A entrada como músico no terreno	180
5.2.1	A rápida experiência no “Samba e Forró” do Route 199 com o “Véio Chico Trio”	181
5.2.2	Das “Brazilian Nights” ao Armazém do Chá”, no “outro lado da rua”	182
5.3	O Armazém do Chá	185
5.3.1	As Quartas Universitárias e as Erasmus Latin Crash Party: as noites de música brasileira do Armazém do Chá de janeiro de 2015 a julho de 2016	190
5.4	Descrição da noite do dia 27/07/2016.....	199

Capítulo VI - Conclusões.....	211
6.1 Da história de vida e da experiência musical compartilhada com Felipe Vargas..	213
6.1.1 Do “Swing brasileiro” de Felipe Vargas nas noites de música brasileira: breve análise musical da componente rítmica executada pela bateria.....	215
6.2 Música brasileira como um “terreno em transformação”.....	219
6.3 As performances participativas nas noites de música brasileira	220
6.3.1 As conexões recíprocas a partir dos aspectos da performance participativa e o fenômeno de “entrenamento rítmico”	221
6.4 “Atravessamos o oceano pra chegar até aqui!”: os “small heroes” da música brasileira e a articulação das duas costas do Oceano Atlântico.....	223
6.5 Os “small heroes” e os espaços e estratégias de resistência	225
Referências	229

Lista de Figuras

Figura 1 – Localização da cidade do Porto.....	20
Figura 2 – Mapa da Baixa do Porto	22
Figura 3 – Primeiro contato estabelecido com o músico Felipe Vargas, via facebook.....	50
Figura 4 – Mapeamento dos espaços onde realizaram-se noites de música brasileira	122
Figura 5 – Material Publicitário do concerto de Felipe Vargas no Rua Tapas & Music Bar	134
Figura 6 – Trajeto noturno “Adega Leonor – Armazém do Chá”.....	188
Figura 7 – Quadro elucidativo das dinâmicas das noites de música brasileira durante as quartas-feiras no Armazém do Chá.....	197
Figura 8 – Material promocional veiculado pelo Armazém do Chá nas redes sociais para publicitar a quarta-feira do dia 27/07/2016.....	200
Figura 9 – Transcrição da componente executada pela bateria durante o primeiro verso da música “Come Together” (Beatles).....	217
Figura 10 – Transcrição da componente executada pela bateria durante o primeiro verso da música “Proud Mary” (Creedence Clearwater Revival)	218

Introdução

O início do meu percurso enquanto músico remete à minha infância, quando, aos onze anos de idade, comecei a estudar bateria incentivado por amigos de escola que queriam montar uma banda para tocar canções do rock e do heavy metal inglês e norte-americano que víamos e ouvíamos na televisão. Para além do desenvolvimento dos laços afetivos através dessa especialização prática, lembro-me que a música marcava encontros que meus pais organizavam com seus amigos aos finais de semana na nossa casa na interiorana cidade de Santa Cruz do Sul¹ (onde nasci e vivi até a minha adolescência), quando as músicas “tradicionais germânicas” veiculadas por rádios locais e um repertório das “bandas de bailes” da região sul do Brasil selecionado em CD pelos participantes sonorizavam essas reuniões. Eventualmente, lembro que as minhas idas à escola que frequentei dos 6 aos 17 anos também consistiam em momentos musicais. No carro ao longo do percurso, meu pai escolhia suas canções prediletas das coletâneas da Som Livre², ou daquelas produzidas pelos comerciantes locais. Recordo o modo com que eu e minha irmã mais nova nos divertíamos ao tentar emular os sons da língua inglesa (ainda indecifráveis) que compunham a componente textual das peças do funk norte-americano do “Celebration – O melhor dos anos 70”³ tocado quase à exaustão. Da parte da minha mãe, minhas memórias trazem os sons das duplas do sertanejo romântico em ascensão no Brasil desde o final dos anos 1980 (João Paulo & Daniel, Zezé di Camargo & Luciano) e dos “cantores românticos” ingleses e norte-americanos (George Michael, Elton John), sonorizando os seus afazeres domésticos.

A cidade onde vivíamos passava longe dos destinos periódicos das turnês dos grandes artistas que ouvíamos pelo rádio e TV. À exceção dos “shows nacionais” que apresentavam grandes nomes da música brasileira uma vez por ano durante a

¹ Santa Cruz do Sul localiza-se no centro do Estado do Rio Grande do Sul, o estado mais ao sul do Brasil. Possui aproximadamente 118.374 habitantes (de acordo com o Censo Demográfico de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Desde o século XIX, constitui um dos principais núcleos da imigração alemã no Brasil. Sua economia é baseada, sobretudo, na indústria tabagista.

² Gravadora brasileira fundada em 1969 e hoje pertencente à Globo Comunicações e Participações SA.

³ Coletânea lançada pela Som Livre no ano de 2000. Com três volumes, reunia um conjunto de canções do funk e do soul norte-americano dos anos 1970.

Oktoberfest⁴ de Santa Cruz do Sul, os acontecimentos musicais cotidianos ao vivo que eu tinha a oportunidade de experienciar resumiam-se às atuações dos grupos musicais locais em reuniões e jantares dançantes que meus pais frequentavam regularmente aos finais de semana à noite. As faixas de divulgação desses eventos penduradas pela cidade e os diálogos do meu pai e da minha mãe com seus amigos pontuavam a relevância da performance musical. Me lembro que a apreciação positiva relativamente àqueles acontecimentos nas suas perspectivas dependia substancialmente do grupo contratado para fazer a animação do “baile”. Quando os acompanhava nessas situações, para poder fugir da dança e me entreter com alguma atividade, eu me instalava ao lado do palco e com um refrigerante em mãos, ficava a observar a atuação da banda que tocava para a pista composta por homens e mulheres que dançavam em pares. Ao final do baile, muitas vezes eu conversava com aqueles músicos. Estes sujeitos eram, de fato, “músicos comuns”, estavam logo ali, ao alcance de qualquer um, desprovidos de escoltas de guarda-costas, atuando fora dos holofotes dos fotógrafos, das revistas especializadas, das grandes retribuições financeiras. Fora dos auspícios da grande indústria, tocavam um vasto repertório de músicas brasileiras e de algum repertório internacional em contextos face a face para animar encontros sociais urbanos.

Conforme a adolescência se aproximou, deixei de frequentar estes espaços. A inclinação ao universo do rock propiciada pelo meu estudo da bateria e o acesso às redes de internet fomentaram a construção de uma série de preconceitos e “rebeldias de adolescente” frente ao local, ao comum, ao cotidiano, ao que estava logo ao meu alcance naquele contexto “de aldeia”. Quando decidi que a formação profissional que iria seguir ao término do ensino secundário seria aquela da área da música, não hesitei e pus em mente: “- Vou para São Paulo”. Da aldeia para a maior metrópole da América Latina, para viver e aprender música naquele que consistia no “centro da música” no Brasil, na perspectiva de muitos músicos com quem eu convivia. Após um ano de preparação para ser admitido no curso de Bacharelado em Música (com habilitação em bateria) da Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira, iniciei minha nova vida naquela megalópole.

⁴ Evento festivo de origem alemã levado a cabo durante duas semanas de outubro no Parque de Eventos dessa cidade.

Ao longo dos meus estudos nesta academia, que na componente performativa direcionava-se sobretudo ao jazz e aos gêneros da música instrumental brasileira, da bossa nova e da MPB, comecei a trabalhar efetivamente como músico. Através do convite de colegas de curso, paralelamente aos contextos acadêmicos de que eu participava – numa perspectiva que relativizou preconceitos e preferências musicais – já no primeiro ano integrei diversos cenários de performance musical de entretenimento noturno, tocando em grupos especializados e em contextos performativos dos domínios do rock, do samba, do sertanejo e da axé music. A experiência como “músico da noite”, designação utilizada pelos atores neste terreno para se referir a um sujeito que atua nesses contextos, me levou agora a perceber numa escala macro a estarrecedora quantidade de indivíduos cujas atividades musicais inscreviam-se numa esfera fora dos grandes consórcios. Dia após dia, assim como aqueles músicos que atuavam nos “bailes” que eu frequentava com meus pais quando criança, esses sujeitos movimentavam-se e construía suas vidas em torno de práticas musicais num plano que escapava à diretriz “de cima para baixo”.

A efetiva participação como performer neste cenário permitiu experienciar na prática como se edificam preconceitos e subvalorizações acerca das atividades desses “músicos singulares”. No discurso de alguns acadêmicos da instituição onde eu estudava (alguns manifestavam suas opiniões explicitamente, outros o faziam de modo implícito), a banalização do músico da noite geralmente fundamentava-se no pressuposto de uma suposta ausência de valor artístico. Essa noção era transversal e curiosamente punha em acordo os jazzistas (da música popular) e os eruditos (da “art music culture”, numa acepção de Bruno Nettl 2005), cujas relações naquele contexto revelavam-se, por vezes, conflituosas. Fora do âmbito acadêmico, por outro lado, notei como essas subvalorizações embasavam-se precisamente na ausência de vínculos efetivos com os grandes consórcios hegemônicos. Perspectivas como estas, transparecidas nos discursos e no modo como muitos sujeitos naqueles contextos performativos (públicos e empresários) tratavam esses músicos singulares, revelam ser resíduos das próprias ações violentamente engendradas de cima para baixo, que desenham auras em torno de determinados indivíduos e ditam hierarquias de legitimidades.

Quando me mudei para Portugal em setembro de 2014 para ingressar no mestrado em Musicologia da Universidade de Aveiro, me deparei com a significativa e recorrente presença de músicas e músicos brasileiros em múltiplos contextos de sociabilidades da cidade do Porto (localizada no mapa a seguir), onde então passei a viver.



Figura 1 – Localização da cidade do Porto

Evidentemente, sobretudo devido aos elos construídos ao longo de mais de 500 anos de contato entre Brasil e Portugal, eu não considerava de todo insólito me deparar com aspectos da “cultura brasileira” (e em específico através do campo da música) no conjunto de práticas cotidianas dessa cidade. No entanto, o que me chamou a atenção foi justamente o fato de esta cultura musical estar “logo ali”, substancializada na esfera das relações face a face. Através do contato estabelecido com o músico brasileiro Felipe Vargas (situação que será explicitada nos capítulos à frente), que já residia e atuava em contextos de entretenimento do Porto há alguns anos, rapidamente conheci um cenário que mobilizava um número significativo de músicos, frequentadores e empresários em torno

de práticas musicais do meu país nos específicos bares noturnos da região da “Baixa do Porto”. Conforme publicitavam esses estabelecimentos e tal qual anunciado nos discursos de muitos atores, tratava-se de um contexto de “noites de música brasileira”. É, pois, este o terreno que constitui o campo de investigação sincrônica deste trabalho.

A definição “Baixa do Porto” utilizada ao longo desse estudo é uma noção que requer maiores explicitações já aqui. Em conversa por e-mail com José Patrício Martins, coordenador do Núcleo de Dinamização dos Quarteirões da Porto Vivo, SRU⁵, expus minha dúvida em relação à dificuldade de precisar esta zona urbana em termos geográficos. Martins me referiu, então, que

a questão que coloca tem uma resposta objetiva e de cariz operacional: para a Porto VIVO, SRU a “Baixa do Porto” é o território administrativamente delimitado sujeito a um processo de reabilitação urbana das suas edificações. Tem aproximadamente 500 hectares, ou seja, cerca de 1/8 da área total da cidade. Do ponto de vista da história da cidade, corresponde à cidade consolidada até ao final do séc. XIX, antes da introdução dos primeiros meios de transporte coletivo e motorizados (carros elétricos, autocarros, automóveis, etc.). Já do ponto de vista do lugar ‘Baixa’ no imaginário coletivo, isto é, o que significa para os portuenses, a resposta não cabe numa estrita definição administrativa. Aproximar-se-á antes do conceito norte-americano de ‘downtown’ ou, ainda, de C.B.D. (Central Business District) (Conversa por e-mail realizada em 02/09/2016).

Perspectivando a sua componente “imaginária coletiva”, me pareceu pertinente delimitá-la geograficamente a partir do conhecimento dos trajetos e do que os próprios atores com quem convivi no terreno (músicos, frequentadores e empresários) concebiam como Baixa do Porto. Neste sentido, no mapa a seguir elucidado geograficamente o que aqui está sendo compreendido por Baixa do Porto:

⁵ Porto Vivo, SRU - Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense S.A. é uma empresa de capitais públicos que tem como objetivo promover a reabilitação urbana da área crítica de recuperação e reconversão urbanística da cidade do Porto.

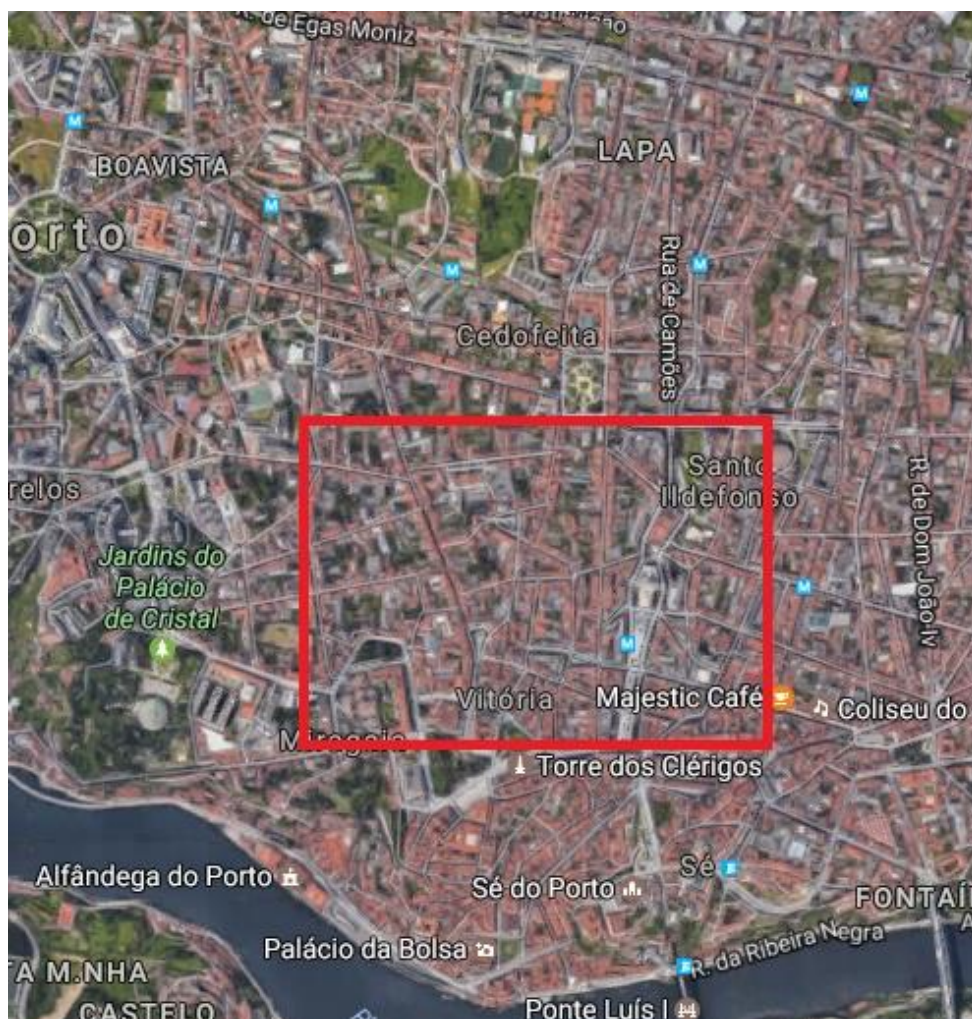


Figura 2 – Mapa da Baixa do Porto

Por meio do convite do músico Felipe Vargas, eu rapidamente integrei esse cenário como músico prático (essas conjunturas também serão explicitadas no primeiro capítulo). Já nas primeiras performances musicais neste terreno, tive a oportunidade de expandir meus conhecimentos relativamente aos contextos, às dinâmicas, às políticas, às estéticas, aos repertórios, aos atores participantes e às memórias em torno da realidade da música brasileira nessa cidade portuguesa. A cada performance, as conversas que eu estabelecia com músicos, frequentadores e empresários há mais tempo no Porto, revelavam que o caso dessa música e dos músicos singulares era um fenômeno em expansão já há algumas décadas.

No âmbito da academia, estudos como os do historiador Paulo Castagna (2010) revelam que a vinda de músicos brasileiros para a cidade do Porto, na verdade, remete ao século XVIII. Este acadêmico refere que

a primeira ocasião em que um brasileiro foi à Europa especificamente para uma *tourneé* de apresentações musicais ocorreu entre 1794-1795, nas cidades do Porto, Coimbra e Lisboa, em Portugal, para a execução de recitais com árias de óperas. Sabe-se disso pela *Gazeta de Lisboa*, que noticiou todas as apresentações, sem poupar elogios. Quem apresentou esses recitais foi uma mulher brasileira, negra e escrava, que aprendeu música numa casa de fazenda no interior da Capitania do Rio de Janeiro. Chamava-se Maria Joaquina Conceição Lapa. A *Gazeta de Lisboa* noticiou apresentações suas no Porto, em Coimbra e em Lisboa (no Teatro São Carlos), entre dezembro de 1794 e janeiro de 1795 (Paulo Castagna 2010, 36)⁶.

Mas foi ao longo do século XX (e sobretudo após 1950), tal qual elucidam trabalhos que abordarei mais à frente como os de Rui Cidra (2010), António Tilly e Pedro Moreira (2010), António Tilly (2010), Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho (2012), que os trânsitos de músicos e a presença de música do Brasil em Portugal seriam, de fato, acentuados. É nesse sentido que Adonay Ariza (2006) pontua que a música brasileira é um fenômeno em ascendência em contextos não-brasileiros pelo menos desde o início da década de 1990. Estes estudos, no entanto, revelam uma tendência em retratar os contextos e dinâmicas dessa realidade sob uma perspectiva que enfoca os grandes artistas, as grandes figuras, os grandes consórcios. Clamo aqui, no entanto, que as dinâmicas engendradas pelos músicos singulares são muito relevantes para se compreender os contextos sociais urbanos contemporâneos e não podem continuar passando ao lado. Meu estudo, portanto, centra nos músicos “anônimos”, nos “small heroes”, numa acepção de L.L. Langness e Gelya Frank (1981), que atravessam o oceano atlântico do Brasil para Portugal e instalam-se em contextos urbanos face a face de performance de música brasileira na cidade do Porto.

Essa dissertação está organizada da seguinte maneira: no primeiro capítulo apresento os objetivos, problemática, enquadramento teórico e metodológico (apresento aqui ainda uma discussão em torno da epistemologia do trabalho de campo devido ao meu papel de músico e investigador) No segundo, a partir da indagação das memórias de

⁶ Embora não aprofundando as conjunturas desse acontecimento, é possível inferir desde já que (sobretudo a partir da ênfase na componente publicitária pela *Gazeta de Lisboa* e dos espaços onde se realizaram as atuações) se tratava de um contexto de dinâmicas “de cima para baixo”

“músicos singulares” atuantes no Porto há pelo menos 24 anos, busco conhecer os contextos, as dinâmicas e as conjunturas das transformações em torno da música brasileira em contextos de entretenimento e de animação noturna dessa cidade ao longo deste período. No capítulo três, num olhar sincrônico que perspectiva as estratégias de reabilitação e revitalização urbana da região da Baixa do Porto postas em prática pela autarquia local ao longo dos anos 2000, localizo a prática de música brasileira no fenômeno “noite da Baixa” (José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes 2013). Neste cenário, constituinte de uma “mancha de lazer noturno” do Porto pintada nos trajetos de um conjunto de atores – numa adaptação dos conceitos das “categorias da etnografia urbana”, de José Magnani (2000; 2002; 2003; 2014) –, apresento etnograficamente as dinâmicas, os atores (músicos, grupos, públicos, empresários), os repertórios, os espaços performativos, a concepção “estética” do bar, os imaginários de brasilidade e as “imaginações sônicas” (Sterne 2012) acerca do Brasil construídas nessas noites. No quarto capítulo apresento a história de vida do músico brasileiro Felipe Vargas. O quinto capítulo é direcionado às minhas experiências enquanto músico prático ao lado deste músico em noites de música brasileira em espaços específicos situados na Baixa do Porto. Têm protagonismo nessa etnografia os acontecimentos durante as “Quartas Universitárias” e as “Erasmus Latin Crash Party” realizadas todas as quartas-feiras ao longo de um ano e sete meses no bar Armazém do Chá. Por fim, apresento as considerações finais.

Faz parte dessa dissertação um considerável número de arquivos em áudio, vídeo, imagem e texto. Contudo, esse material não está anexado ao final desse documento escrito. Optei por reuni-lo em DVD. Com exceção do capítulo um, todos os outros contêm material anexado. Estes estão separados em pastas (Anexos capítulo 2, Anexos capítulo 3, Anexos capítulo 4, Anexos capítulo 5 e Anexos capítulo 6) e são nominados com letras do alfabeto (Anexo A, Anexo B, etc). Sua consulta será indicada ao longo da leitura da dissertação.

Capítulo I

Capítulo I - Revisão da literatura, problemática, objetivos e metodologia

1.1 Revisão da literatura

1.1.1 Música Brasileira

A investigação sincrônica no terreno revelou que, nos contextos noturnos de performance musical da Baixa do Porto, a publicitação “música brasileira” faz referência sobretudo a gêneros como o samba, o samba-rock e o forró, sugerindo, portanto, uma correlação com o universo cunhado pelos *mass media* “música popular brasileira”. Se “música brasileira” é uma categoria que não requer explicitações na publicitação feita por estes estabelecimentos, já no contexto acadêmico o seu alcance configura-se problemático. A investigação bibliográfica que realizei permitiu encontrar um leque de conceptualizações e explorações críticas desse conceito. Os contributos de um número expressivo de autores – Silvano Baia (2014), Rafael José de Menezes Bastos (1995, 2005, 2009), Elizabeth Travassos (2000), Álvaro Neder (2010), Marta Ulhôa (1997), Acácio Piedade (2007, 2012), Adonay Ariza (2006), Gabriel Hoskin (2014), Bianka Pires (2008), Rui Cidra (2010), António Tilly e Pedro Moreira (2010), António Tilly (2010), Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho (2012), Susana Sardo (2013) e Luciana Guerreiro (2012) – revelam o problema na utilização de uma categoria que circula concomitantemente na imprensa, no meio acadêmico e nos próprios contextos onde essa música é performatizada. Através do contato com esta produção, pude perceber o modo como os académicos que operam com este conceito constantemente fazem “recortes” de modo a captar a realidade que a categoria descreve. É precisamente devido ao fato de essa realidade ser heterogênea, dinâmica e fugaz que existem distintas acepções em torno do conceito. Nos parágrafos a seguir, abordarei os trabalhos desses autores.

Começo por fazer referência ao trabalho historiográfico de Silvano Baia (2014). Conforme sublinha esse autor, o domínio da música popular brasileira só nas últimas duas décadas tem sido alvo de estudos sistemáticos. Este académico discorre a respeito do

processo formativo de um pensamento historiográfico sobre a música popular brasileira ao longo do século XX, elaborado, sobretudo, na “linhagem samba-bossa-MPB” (Baia 2014, 154). Baia traz à tona autores, temáticas, metodologias, linhas de força, polarizações estéticas e orientações teóricas que conduziram os escritos sobre o tema a partir da década de 1920⁷ (na sua acepção, marco do início dessas produções), mencionando ainda os contributos de jornalistas, críticos e indivíduos ligados direta ou indiretamente ao seu campo de produção que, ao longo da década de 1930, “na medida em que [...] a intelectualidade acadêmica não se [interessou] pelos assuntos da música popular urbana” (*Ibid.*, 157), configuraram a primeira tentativa de construção de uma memória da música popular urbana do Brasil⁸. O autor pontua também a repercussão do trabalho dos historiadores não acadêmicos a partir dos anos 1950 e a emergência de um novo modelo de pensamento crítico-musical que ecoaria num significativo número de produções elaboradas sob diferentes escopos a partir de 1960⁹.

Os primeiros estudos desenvolvidos na academia, fomentados pela reforma da pós-graduação no Brasil, datam dos anos 1970. No entanto, ainda de acordo com Baia, foi somente a partir da década seguinte quando se abriu o caminho para o desenvolvimento de novas metodologias e reformulações críticas de preceitos historiográficos que guiavam sua abordagem nos círculos acadêmicos até então. Essa circunstância, por sua vez, levaria ao aumento de estudos, culminando, nos anos 1990, em um “boom nas pesquisas [...] sobre a música popular no campo científico” (*Ibid.*, 165) específico da Música. Aliás, já em 1992, Maria Elizabeth Lucas assinalava o fato de a música popular ter “aportado” na academia brasileira, superando pressupostos estético-ideológicos anteriores fundamentados nas hierarquizadas e dicotômicas noções “popular x erudito, simples x complexo, ingênuo x sofisticado” (Lucas 1992, 11).

Os trabalhos de Rafael José de Menezes Bastos (1995, 2005 e 2009) e de outros autores a que me referirei mais à frente fazem parte dessa nova leva de produção acerca do tema. Menezes Bastos, por exemplo, apresenta uma discussão relativamente à acepção

⁷ O autor destaca aqui os escritos produzidos sob a guarda do projeto nacionalista de Mário de Andrade.

⁸ Restringida aqui, contudo, ao domínio geográfico e tipológico da música popular do Rio de Janeiro, sobretudo ao samba e, em menor proporção, ao choro. Francisco Guimarães, o “Vagalume”, (1933), Orestes Barbosa (1933) e Gonçalves Pinto (1936) são alguns dos autores cujos trabalhos abordam o assunto.

⁹ Figuram neste período produções de Ary Vasconcelos (1964), Jota EFEGÊ (1978), Augusto de Campos (1968) e de José Ramos Tinhorão (1966; 1969), conforme refere BAIA (2014).

“música popular” frequentemente empregada para especificar a música brasileira descrita referida por Silvano Baía nos parágrafos anteriores. Segundo o antropólogo, apesar de toda a positividade classificatória com que a designação é apresentada, ela é rigidamente negativa. Tal negatividade fundamenta-se na noção de que a música popular opera como uma negação entre outras categorias musicais: a artística e a folclórica. Inclusive, os contributos de Menezes Bastos acerca dessa temática encontram ressonância no trabalho da antropóloga Elizabeth Travassos (2000), que sublinha o modo como a própria academia embasou a construção e a vigência de um sistema homogêneo “tri-polarizado” de divisão musical ocidental que separa as músicas (e o seu estudo) em erudita-folclórica-popular. Além de ter atribuído a determinadas disciplinas uma espécie de monopólio intelectual sobre cada um desses três “campos” ao longo do século XX¹⁰, Travassos refere que a lógica funcional desse modelo promoveu, na verdade, o enquadramento de uma miríade de manifestações e domínios da música do Brasil em espaços fechados, com fronteiras rigidamente demarcadas, dificilmente ultrapassáveis e não dialogantes entre si. Acontece que esse quadro revela consideráveis transformações, uma vez que a própria antropóloga pontua o surgimento de novas abordagens que operam em prol da reversão da tendência isoladora de objetos de análises segundo uma “tipologia de música pré-estabelecida” (*Ibid.*, 9).

Nessa ótica, Menezes Bastos, que concebe a música popular como o terceiro universal musical do ocidente¹¹, “um universo cujo núcleo vai se consolidar nos anos 30/60 deste século [XX], em torno do eixo jazz-rock, e que aponta para um sistema mundial planetário, especificamente ligado à indústria do entretenimento e ao show *business*” (1995, 2), sublinha que a música popular não é um tipo de música que figura ao lado das demais *somente* pela sua pertinência planetária, mas sim porque tem a capacidade de incorporar e inclusive reinventar a folclórica e a artística. Essa é uma perspectiva que encontra ressonância nos contributos de Álvaro Neder (2010), autor que revela a intenção de “desobjetificar” a música popular. Refere Neder que

a música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão

¹⁰ A musicologia trataria da música erudita, a etnomusicologia do folclore e a literatura e as ciências sociais da popular e restantes.

¹¹ O primeiro universal musical do ocidente, na sua perspectiva, foi o canto gregoriano. O segundo, a música ocidental dos séculos XVII a XIX.

de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos estes elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo “música popular” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar. O “popular”, segundo esta concepção, não é uma *coisa*, um produto, um artefato, mas um terreno onde múltiplos vetores de forças se encontram e colidem, transformando-se continuamente (*Ibid.*, 182).

Corroborando as observações de Travassos relativamente ao surgimento de abordagens acadêmicas dialogantes e da pertinência da música popular enquanto um “terreno em transformação” tal qual proposto por Álvaro Neder, Menezes Bastos (2005) noutro artigo afunila seus comentários ao caso da “música popular brasileira”, compreendendo que

assim como qualquer outra música popular nacional no contexto das relações dos Estados-nações modernos, [a música popular brasileira] somente pode ser entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome a músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (Menezes Bastos 2005, 185)¹².

Em outro trabalho (2009), este antropólogo evidencia ainda o modo como a própria expressão “MPB” – forjada ao longo da década de 1960 e utilizada primeiro para referir ao específico fenômeno musical relativo ao contexto dos festivais da canção promovidos por programas de TV’s de São Paulo e Rio de Janeiro e direcionados sobretudo para um “público [de] estudantes universitários auto-avaliados como política, moral, estética e musicalmente avançados” (Bastos 2009, 3) – desde a década de 1970 vem se afastando da expressão que inicialmente abreviou, tornando-se cada vez mais ambíguo. Nesse sentido, o caso da “música popular brasileira”, na sua perspectiva, mostra-se paradigmático para a compreensão do cenário mundial musical do século XX, cenário no qual gêneros, registros e autores são todos configurados em um “processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva” (Menezes Bastos 1995, 5).

¹² A capacidade intercambiável e dialogante dessa música é ressaltada pelo autor ainda quando afirma, por exemplo, que “o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proseia com o blues, com o foxtrote, que troca ideias com Chopin, Satie, Ravel, Debussy, com o flamenco, com o fado, com a valsa, com a polca, com o *schottische* (chóte), com a ópera...” Menezes Bastos 1995, 5).

Outra autora a cujo trabalho me refiro aqui é Martha Olhôa (1997). Esta acadêmica, ao discorrer sobre a “música popular brasileira”, também se preocupa em abordar criticamente o conceito “popular”¹³. Com o intuito de ultrapassar pressupostos que problematizam e que impedem a elaboração de uma precisa definição para esta acepção, a estudiosa forja a terminologia “música brasileira popular” (*Ibid.*, 81), noção que recorta no caso da música produzida e consumida por brasileiros e que tem a particularidade de ser mediada pela indústria cultural. Nessa ótica, embora sejam evidentes as diferenciações em termos de construção musical, gêneros como a MPB¹⁴, o Sertanejo Romântico, o Rock Brasileiro e a Música Romântica são todos domínios musicais abarcados por esta terminologia. Buscando auxílio na sociologia de Pierre Bourdieu, Martha Olhôa propõe também compreender a música brasileira como um “campo”¹⁵. “Campo” aqui se define como “uma estrutura de posições objetivas definidas e disputadas por sujeitos portadores de um *habitus*, ou seja, trunfos de inteligência, riqueza (em dinheiro ou “cultura”), relações adequadas e disposição para conquistas de posições de lideranças e eventualmente mantê-las” (1997, 88). Enquanto campo autônomo, Martha Olhôa afirma que a música brasileira surge somente no século XX, período quando a sua estrutura e os seus sujeitos estão suficientemente independentes para ter as suas próprias regras. É justamente nessa altura que surgem “papéis específicos e uma hierarquia de legitimidades cujo objeto de disputa

¹³ Segundo discorre, este é um designativo que surgiu como categoria na sociedade ocidental no século XIX e passou a ser largamente utilizado ao longo do século XX. No contexto brasileiro, até meados do século XX “música popular” se opunha à ideia de música erudita (de tradição urbana e letrada), indicando correlação com a cultura tradicional das classes populares, subalternas, cuja transmissão fundamentava-se por vias da tradição oral, utilizada em contextos supostamente homogêneos. Na perspectiva da autora, o processo de instituição e disseminação dos meios de comunicação em massa no século XX motivou uma alteração semântica na terminologia, quando então o “folclore” passou a designar o que antes era “popular”, e o popular passou a referir práticas musicais veiculadas pela mídia, produzida para um público heterogêneo e urbano. Semelhantemente a Menezes Bastos, Olhôa chama a atenção para problemas de ordem semântica comportados pelo designativo. Primeiro, sublinha que a terminologia suscita um caráter dúbio: por um lado, admite traços qualitativos, aludindo a tudo aquilo que é referente ao “povo”; e, por outro, quantitativos, apontando para o uso de alguma coisa por um grande número de pessoas. O segundo problema se refere à intersecção dos designativos “música brasileira” e “música popular”, duas representações formadas por adjetivos distintos, mas que corriqueiramente são apresentados lado a lado na expressão “música popular brasileira”. Segundo clama, as práticas referentes a essa representação também revelam determinadas ambiguidades, uma vez que, na sua perspectiva, a expressão se distancia “tanto da noção de música popular enquanto música tradicional, de natureza essencialmente oral e artesanal, quanto da noção de música popular enquanto música de massa” (1997, 81).

¹⁴ Conforme clarifica, a “MPB” é enxergada pela autora como um gênero musical, e não como um designativo cuja função seria a de compreender a variada gama de estilos musicais populares existentes no Brasil.

¹⁵ A noção de campo, segundo menciona, pode ser aplicada tanto a espaços amplos – música brasileira; como a outros particulares – música brasileira popular.

é a legitimidade da música brasileira”¹⁶ (*Ibid.*, 88). Na sua proposta, a autora sugere desconstruir o terreno da música brasileira a partir da sua fragmentação em subcampos, forjando assim o subcampo de “produção restrita” – constituído pela música erudita e folclórica –; e o de “grande produção”, constituído pela “música popular”. No caso específico da designada “música brasileira popular”, a estudiosa também faz referência à existência de um subcampo de produção restrita e outro de grande produção, contrariando a visão homogeneizadora apresentada quando define o termo pela primeira vez¹⁷.

Dentre os estudos acadêmicos sobre a música brasileira na viragem do século, considero relevante destacar aqui também os trabalhos do antropólogo Acácio Piedade (2007; 2013), desenvolvidos a partir da interseção entre análise e retórica musical e teoria das tópicas¹⁸. Piedade opera em seu trabalho com o conceito de “musicalidade brasileira”, no qual “musicalidade” é compreendido como uma “memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade¹⁹, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (Piedade 2013, 3). Forjada e reforçada a partir da existência de um conjunto de “tópicas nacionais”, a noção de uma “musicalidade brasileira” requer, conforme relembra, a superação das fragilidades invocadas pelo conceito de “nação”, partindo de uma “dimensão pragmática de nação” [que considera a arbitrariedade e dimensão imaginária do conceito juntamente à dimensão consensual tácita compartilhada pelos sujeitos que nela vivem] e da

pertinência da ideia de comunidades histórica e geograficamente situadas que compartilham um mundo musical. [Assim] creio que se pode falar de repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil como sendo músicas brasileiras. Isto permite a construção de um contexto que não se restringe a um período histórico específico, mas a um conjunto de musicalidades de uma comunidade contemporânea vivendo em seu território (Piedade 2013, 10).

¹⁶ O estabelecimento da base dessa hierarquia de legitimidades é atribuído, primeiro, ao trabalho iniciado com Mário de Andrade, com a música erudita ocupando a posição de privilégio na hierarquia. No entanto, a “guinada deflagrada” pela Bossa Nova – Tropicalismo na década de 50 e 60, é vista pela autora como o episódio que acabou por outorgar à MPB esse lugar de privilégio.

¹⁷ Dentro do subcampo de produção restrita, estariam alocados gêneros que se aproximam de “raízes tradicionais”, como o samba e outros da “estética erudita, como a MPB” (*Ibid.*, 90). No de grande produção estariam todos os outros não portadores de características canonizadas pela cultura hegemônica.

¹⁸ A noção de tópica, conforme pontua o autor, diz respeito a um elemento central na constituição da retórica aristotélica. Segundo refere, tópica são os *topoi*, os lugares-comuns, os “objetos analíticos da retórica musical [...] que têm uma estrutura específica e reenviam determinados significados agregados, são atribuídas de qualidade ou *éthos*, isto por meio de convenções culturais no interior de uma musicalidade (Piedade 2013, 9).

¹⁹ No caso do meu trabalho, no qual participam diferentes protagonistas (dentro e fora do Brasil,) falar de “comunidade” pode ser redutor. Este é um assunto que carece de discussão, estando, portanto, fora do alcance do meu estudo.

Por meio de um processo de transcrição de repertórios “erudito” e “popular”²⁰, o autor se propõe a localizar e agrupar elementos figurativos recorrentes, significativamente alusivos ao que concebe como elementos culturais²¹. A noção de “musicalidade brasileira” proposta por esse acadêmico abre o campo para possibilidades investigativas em torno do estudo da música brasileira a partir de um viés atento ao “sônico”, alargando o quadro “tátil”, materialista, hegemônico resplandecido em grande parte dos estudos centrados, por exemplo, em repertórios e obras musicais. O desenvolvimento conceitual implícito em um enfoque que pondera o fenômeno sônico e a “musicalidade brasileira” revela um processo que sobrepuja o entendimento estático de música brasileira, frequentemente concatenada às “peças musicais”, em vista de um entendimento dinâmico das práticas musicais enquanto uma “enunciação mutante” – na acepção de Félix Guatarri – na qual participam indivíduos, contextos e espaços performativos, redes de comunicação, memórias, competências musicais e processos de negociação social. Estes contributos são relevantes para o meu estudo, inclusive, porque reforçam o cariz totalizante dos sons humanamente organizados (Blacking 1973).

Mais recentemente, o debruçar intelectual sobre a música brasileira extrapola os domínios da academia brasileira, com trabalhos elaborados por pesquisadores vinculados a instituições acadêmicas europeias (Gabril Hoskin 2014; Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho 2012; Susana Sardo 2013; Rui Cidra 2010; António Tilly e Pedro Moreira 2010; António Tilly 2010). Além desses acadêmicos, também encontrei trabalhos realizados por investigadores brasileiros cujo terreno de investigação delimitou-se em espaços geográficos fora do Brasil (Bianka Pires 2008; Luciana Guerreiro 2012).

Gabril Hoskin (2014), em artigo originado a partir da sua tese de doutorado²² defendida na Queen’s University Belfast em 2013, realizou trabalho de campo entre 2010 e 2011 nos espaços onde a música brasileira era performatizada na região de Madrid, na Espanha. Neste trabalho o autor aborda o modo como a diversidade cultural da população brasileira proveniente das mais diversas regiões do Brasil é articulada e dialoga com as

²⁰ Segundo pontua o autor, as “tópicas” são objetos flutuantes acima da fronteira popular/erudito.

²¹ Os resultados das investigações de Acácio Piedade pontuam a existência de uma série de tópicos nacionais: “tópicas nordestinas”, “tópicas época de ouro”, “tópicas brejeiro”, “tópica bebop”, “tópicas amazônicas”, “tópicas sulinas”, “tópicas-afro”, “tópicas caipiras” e outras em atual estado de análise (PIEADADE, 2007; 2013).

²² Music and cultural diversity among Brazilians migrants in Madrid, Spain.

estereótipos nacionais sustentadas pelos madrilenos. O autor centra a sua análise no caso da prática e de músicos que tocam música sertaneja, elucidando o modo como estes atores precisam dialogar com estereótipos brasileiros ao mesmo tempo em que tentam articular suas identidades regionais e socioeconômicas ao longo das suas performances musicais. Tais diálogos são substancializados na forma como os músicos se apropriam de variados gêneros musicais brasileiros em suas apresentações por diferentes contextos de entretenimento em Madrid. O estudo de Hoskin revela que as narrativas a respeito do Brasil na cidade estão sendo cada vez mais desafiadas através da chegada de uma chamada “sub-representada” minoria étnica, racial e regional, que traz consigo uma outra “bagagem” cultural e que põe em dúvida, por exemplo, o samba enquanto gênero hegemônico representante de uma brasilidade por excelência.

O trabalho de Bianka Pires (2008) também é centrado na Espanha. A autora busca retratar como são construídos os ambientes festivos brasileiros na cidade de Barcelona. Partindo do princípio de que as “festas são encontros sociais onde as pessoas se reúnem para celebrar algo, para homenagear alguém ou simplesmente para estarem juntas” (*Ibid.*, 189) a investigadora procura evidenciar aspectos que permitam pontuar o porquê de esses específicos encontros serem diferentes de uma outra reunião qualquer entre os seres humanos. Ao fazer referência ao trabalho de Josep Martí²³, Pires monta seu arsenal teórico para mapear os elementos que outorgam significado a estes encontros. A música, a dança, a bebida, a comida, a ornamentação, o discurso e a interação entre os participantes são os elementos que, acrescidos do tempo e do espaço, dão origem ao que Josep Martí compreende como “campo de sentido” de uma festa. A partir deste quadro, Pires levanta o problema da investigação: como é que se pode transferir um “campo de sentido” pertencente a um entorno cultural a outro sem que a essência que outorga significados para a sua existência seja perdida? Os resultados da investigação são alcançados através de trabalho etnográfico centrado em três tipos de encontros festivos brasileiros em Barcelona: as rodas de samba, o forró e o carnaval. Todos esses encontros são eventos “públicos”, o que na perspectiva da autora significa que não são destinados somente à comunidade brasileira residente naquela cidade. Uma das conclusões do estudo revela

²³ Autor e editor do livro no qual o artigo de Pires faz parte: “Fiesta y Ciudad: pluriculturalidad e integración”, de 2008, publicado pelo Departamento de Antropología de España y América através do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, em Madrid.

que, independentemente dos elementos utilizados para recriar estes ambientes, é a própria presença de indivíduos brasileiros que outorga significado aos encontros. A autora pontua ainda o modo como a dança opera substancialmente para a recriação destes ambientes festivos brasileiros, destacando aqui o papel dos próprios indivíduos de nacionalidade brasileira enquanto detentores do “saber como dançar”. Na sua ótica, a dança é a componente que dinamiza e propicia uma maior interação entre os participantes destas festas. Além do mais, é através da mobilização do corpo para a dança que as posições de “espectador e participante” são definidas no contexto etnografado.

Relativamente à música brasileira no específico contexto português, refiro a título de exemplo trabalhos realizados por Rui Cidra (2010), António Tilly e Pedro Moreira (2010), António Tilly (2010), Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho (2012) e Susana Sardo (2013) que serão abordados mais à frente no desenvolvimento da minha problemática. Por fim, devo referir ainda o trabalho de Luciana Guerreiro (2012), recentemente realizado no âmbito da sua tese de mestrado em Antropologia Social e Cultural, que explorou o modo com que a mobilidade de músicos brasileiros atuantes no contexto lisboeta viabiliza a circulação de “bens culturais brasileiros” (*Ibid.*, 86). Esse é um estudo que, entre toda a bibliografia que consultei, está em sintonia com a minha proposta, uma vez que centra o olhar no caso de um “músico anônimo” atuante num contexto urbano português contemporâneo.

1.1.2 “Noite”

As práticas musicais em análise nesse trabalho têm a especificidade de ocorrerem no tempo noturno. Inclusive, ao longo do trabalho de campo nos contextos em observação no Porto, percebi que, semelhantemente aos contextos experienciados por mim no Brasil, quando os músicos queriam expressar suas atividades musicais levadas a cabo em bares e demais contextos de entretenimento noturno, corriqueiramente se referiam ao ato de “tocar na noite”. Nesse sentido, busquei a literatura que pudesse me ajudar a perceber problematizações associadas a esse recorte. Na literatura específica, “noite”, “escuridão”, “obscuridade” e “sombras” são termos que aparecem de modo intercambiável. Refiro-me a alguns desses estudos a seguir.

Tim Edensor (2015), no âmbito da geografia urbana, sublinha a emergência da noção de “nictofobia” e o modo com que a negatividade associada à “escuridão” desenvolveu-se desde a Idade Média no mundo ocidental. Fundamentada sobretudo em critérios religiosos, a noite era substantivamente concebida como domínio de Satan e de figuras ligadas a essa entidade, como os elfos, demônios, duendes, fantasmas e bruxas. A escuridão era a ocasião para todas as maneiras do não visto, do espectral, do maligno, e do não religioso. Ao longo dos séculos seguintes, essas imaginações começaram a ser apaziguadas por meio da exploração de sistemas de iluminação urbana. Durante o século XVII e XVIII, fomentado pela burguesia, tais sistemas começaram a figurar no contexto de cidades como Paris, Londres, Amsterdam, Hamburgo e Turim à medida que estas cidades ilustravam a expansão dos teatros, casas de espetáculo, tabernas e cafés. Este quadro correlaciona-se, portanto, com o crescimento das atividades sociais voltadas para o consumo. Segundo refere o autor, este processo foi importante porque “opened up the night to broader, more diverse space-making social practices as the frontier of darkness has been progressively pushed back” (apud Melbin 1978, 425).

Edensor salienta o modo como a escuridão e as ideias negativas têm sido banidas da cidade contemporânea através daquilo que Koslowsky (2011) designa por “nocturnalisation”, processo que se refere à expansão das atividades sociais e econômicas noite a dentro e que evidencia um fenômeno de “colonização da escuridão”. Por meio da

iluminação urbana, este quadro revela novos centros de poder e novas margens de exclusão, sugerindo, inclusive, a vigência de uma “normative lightening order” (Edensor 2015, 432). Nesse sentido, este acadêmico se empenha criticamente em trazer à tona os benefícios de uma “escuridão” que, por conta de iluminação excessiva, está cada vez mais diluída nos contextos urbanos ocidentais. Discorre, desse modo, que, ao longo da história humana, a “noite” foi crucial, por exemplo, para que determinados eventos e práticas de convívio e sociabilidade diversas pudessem de fato acontecer²⁴. Na sua acepção, “darkness is profoundly ambivalent and multiply contested, and has not merely been construed as terrifying, fostering deviance and disorder, and antithetical to enlightenment and reason, but has also been positively valued” (Edensor 2015, 428). Dialogando com os contributos de Bryan Palmer (2000), a noite na sua ótica revela ser um tempo de transgressão, de desconsolo, de alienação, “the time for daylight’s dispossessed – the deviant, the dissident, the different (Palmer 2000, 16-17 apud Edensor 2015, 429). Os contributos de Edensor revelam ainda que a noite

[is] the opportunity for clandestine, revolutionary and conspiratorial activities that foster the imaginative, creative ‘resources of otherness’ that challenge the daytime norms of commerce, economic rationality and regulation. In the dark, persecuted minorities, marginal groups and the lower orders may escape domineering masters, carve out time and space outside working time [...]. Night thus remains that time when witches, prostitutes, bohemians, beatniks, drug dealers, rioters, revolutionaries and conspirators, heretics and blues and jazz musicians come out to play, plot and do business, nurturing ideas that darkness is associated with libidinal desires, transgressive sexualities and mystical practices (Edensor 2015, 429).

Além do mais, ao referir a contextos não ocidentais em que a presença de luz noturna é menos marcada (especificamente na África do Norte e na Índia), o acadêmico evidencia que estes contextos revelam uma atmosfera afetiva mais atraente para experiências sensoriais, quando o olfato e a audição, por exemplo, ganham diferentes qualidades. O “simples” ato de andar no escuro, na perspectiva do autor, possibilita avivar o corpo, afinar os sentidos para fazer-se consciente dos outros. Revela a pujança de um senso de mobilidade “adormecido” no ocidente. Essa perspectiva revela que a iluminação normativa dos contextos ocidentais são histórica e culturalmente contextuais, longe de ser universais.

²⁴ Menciona o uso da escuridão pelos cristãos ascéticos no século XVI e XVII, quando esses se dirigiam para lugares escuros (como as caves), onde havia poucas distrações sensoriais, em busca da aquisição de conhecimento divino.

Referindo que o cenário urbano ocidental atual transparece um quadro de “overillumination and energy wastage” (*Ibid.*, 423), o autor sublinha a necessidade de se repensar o excesso de iluminação urbana, sugerindo novas estratégias de planejamento a partir de um reequilíbrio e um entendimento relacional entre a luz e o escuro. Nesse sentido, Tim Edensor clama por abordagens que evitem interpretações essencialmente dualísticas a respeito da iluminação/escuridão, buscando reconhecer e levar em consideração que essas condições dependem das relações e intersecções entre si.

Gallan e Gibson (2011), também no âmbito da geografia, levantam justamente uma discussão em torno das concepções binarísticas do dia/noite. Nas suas perspectivas, embora concepções binarísticas como homem/mulher, branco/preto, natureza/cultura, urbano/rural, cultura/economia tenham sido objetos de críticas nas últimas décadas, a binariedade existente entre noite/dia permanece intacta em muitos trabalhos acadêmicos. Conforme sublinham, o racionalismo científico ocidental tende a categorizar o mundo, e o modo mais simples de categorização vem precisamente na forma de binariedades. Ao perceber a luz, categorizamo-na como diferente da noite: o dia não pode ser a noite e vice-versa. Nesse sentido, a binariedade dia/noite vem imbuída de uma série de características particulares, divididas em positivas (dia), de um lado, e negativas (noite), de outro. Gallan e Gibson referem que, ao longo da história, no contexto ocidental essas binariedades acabaram sendo associadas a certos dualismos como vida/morte, segurança/perigo, atividade/inatividade. Num mundo capitalista em que vivemos, faz-se necessária a regulação do dia e da noite para a produção de uma força de trabalho. Esse processo revela que a binariedade dia/noite se tornam equivalentes aos dualismos atividade/inatividade, trabalho/casa, produção/recuperação. Desse modo, os autores sublinham como o dia é construído como um reino da vida segura, onde nos movemos e existimos. A noite, por outro lado, expressa o perigo do qual nos retiramos para descansar e nos recuperarmos, em segurança, em espaços domesticados. É, pois, essa binariedade que os autores buscam desconstruir. Para isso, chamam a atenção para a tarefa de questioná-la criticamente, objetivando proporcionar novos meios de imaginar a vida contemporânea e a nossa relação com um mundo não humano.

Assim como as outras metades “negativas” de outras binariedades, o universo noturno também se tornou fonte de fascínio e sedução. Ao ser diferenciada da

transparência, a noite revela uma paisagem mágica de desejo e festividades, por vezes perigosa, por vezes encantadora (Gallan e Gibson 2011). Neste quadro, indicando o seu atual estado de negligência, os autores ilustram como o estudo da noite é muito relevante não somente no âmbito da geografia. Embora esses acadêmicos façam referência a um expressivo número de trabalhos em torno dessa temática, pontuam o modo como essas produções reproduzem noções romantizadas de dia/noite, corroborando o processo de categorização de ambas as condições como naturalmente diferentes. Os autores propõem, então, a seguinte questão:

in the wake of so many deconstructive ventures within geography that have unsettled other binaries, can we not extend such thinking and methodologies to troubling our very understanding of day/night – beyond a specific analysis of only night as site of deviance/seduction/order/control? (*Ibid.*, 2511).

Burkhard Schnepel e Eyal Bem-Ari (2005), por sua vez, ilustram a negligência por parte da Antropologia frente à exploração desse campo de investigação, referindo-se ainda à existência de poucos estudos sistemáticos que tomam a noite como objeto de estudo. Esses autores revelam a tendência da Antropologia a inclinar-se em direção ao dia e às suas atividades diurnas, ignorando aspectos relativos à noite, uma vez que em muitos casos a considera como um aspecto sólido, eterno e “natural”. Conforme evidenciam, essa negligência também correlaciona-se com a própria negatividade imbuída na concepção de “noite” já descrita por mim nos parágrafos atrás. Para argumentar a respeito da importância desse universo de investigação, esses dois autores aludem a um conjunto de trabalhos em torno da temática apresentados por diversos investigadores num encontro internacional na Dinamarca no ano de 2002. Nas suas perspectivas, a coleção de artigos produzidos por estes acadêmicos vem conscientizar a comunidade antropológica em prol de uma atividade mais enérgica relativa à exploração de um vasto e negligenciado tema. Tal qual asseguram, é impossível não considerar a noite como uma parte importante das religiões, das imaginações e reflexões filosóficas, assim como de atividades especiais, práticas e interações humanas (*Ibid.*, 154). Burkhard Schnepel e Eyal Bem-Ari reforçam que a noite não pode continuar a ser concebida como um sinônimo de conexão com o mal e com o perigo. Noite, nessa perspectiva, portanto, já não é compreendida como um antípoda do dia.

1.1.3 Culturas/Práticas Urbanas

Paula Guerra (2004) aponta a importância da realização do estudo das práticas culturais em contexto urbano, uma vez que a cidade, na sua ótica, é o espaço de criação e de produção cultural onde as atividades mais inovadoras são apresentadas. Conforme refere, nas sociedades contemporâneas, tais práticas são percebidas sobretudo por meio do consumo cultural, processo que reflete consequentemente nos estilos de vida dos sujeitos urbanos. Nesse sentido, Guerra nos fala a respeito da existência de um processo de estetização na contemporaneidade que opera para diluir a fronteira entre a arte e a vida, transformando a vida num trabalho de arte justamente através dos consumos estéticos. Tais consumos revelam, por sua vez, serem agentes que edificam os estilos de vida variados observados no multifacetado contexto urbano. A autora destaca a música, a arquitetura, o design e a moda como domínios salientes no âmbito das culturas urbanas emergentes contemporâneas. Segundo a autora, numa perspectiva da sociologia da cultura (domínio sob o qual Paula Guerra escreve), a construção explicativa dos públicos e modelos culturais se assenta em alguns pilares: 1) relação dos consumos culturais vs universo dos lazeres; 2) sistemas de obras/bens culturais vs sistemas de consumos e gostos. 3) correspondência entre a classificação do sistema de obras e bens vs sistema de procuras.

Relativamente ao estudo das culturas e práticas urbanas no contexto português, pude encontrar considerações específicas em outro trabalho dessa mesma autora (Paula Guerra 2000). Tal qual discorre a socióloga, a década de 2000 é uma década de condensação e efetivação de uma série de mudanças na estrutura social, cultural e económica portuguesa, tendo efeito visível nos segmentos do setor cultural do país, sobretudo nas artes (pintura, artesanato, escultura, fotografia, teatro, dança, circo, museus, mercados de artes, bibliotecas, arquivos), nos setores criativos (moda, design de interior, design gráfico, arquitetura, publicidade), e nas indústrias culturais (cinema&vídeo, rádio & broadcasting de televisão, vídeo-games, edições de livros & imprensa e a música). A autora chama a atenção ao fato de estarmos a vivenciar um contexto de consumo marcados por novas modalidades, sendo notório o papel dos *media* para a estruturação dos diversos setores culturais contemporâneos. No caso da música, centrando sua análise sobretudo no caso de grupos pertencentes ao universo do rock português (pop/rock, punk, experimental,

underground), evidencia o papel das gravadoras independentes em Portugal e a sua importância no processo de produção, edição e consumo musical no país.

Antonio Firmino da Costa (1997), que assim como Paula Guerra inscreve seu trabalho no campo da sociologia, recorre a trabalhos dos sociólogos José Madureira Pinto e Augusto Santos Silva para a análise dos campos, dos agentes, das práticas e das políticas culturais contemporâneas. O que vem a ser interessante para o meu trabalho é precisamente o fato de que, ao apresentar preposições teóricas para a análise de incidências das políticas culturais em sociedades como a portuguesa, o autor evidencia um critério analítico que distingue espaços sociais urbanos de afirmação particular, diferenciando-os, inclusive, de acordo com graus de institucionalização e de reconhecimento segundo uma “legitimidade cultural”. Nesse sentido, é feita a referência a cinco tipos de espaços culturais sobre os quais se instauram um conjunto de práticas urbanas. São eles: 1) da cultura “erudita” ou “cultivada”; 2) o espaços das indústrias culturais; 3) o espaço organizado das subculturas dominadas e emergentes, que se pode decompor num espaço associativo e num espaço tutelado; 4) o espaço colectivo, quer o público (por exemplo, da festa urbana), quer o reservado (da convivialidade de café, de bar, de discoteca); 5) o espaço doméstico (Madureira 1994, 1995 e 1997 apud Costa 1997, 2). Devo sublinhar que meu estudo se inscreve na tipologia “espaço coletivo reservado da convivialidade de café, de bar, de discoteca”.

1.2 Problemática

Esse estudo aborda a temática da música brasileira em Portugal, assunto que vem sendo estudado em diversas áreas disciplinares. Destaco nesse nível os contributos dos investigadores portugueses no âmbito da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Rui Cidra 2010, António Tilly e Pedro Moreira 2010, António Tilly 2010). Tais estudos são enquadrados, sobretudo, em dois eixos principais: nas indústrias do espetáculo, do disco e do audiovisual e em menor parcela nos movimentos migratórios. Estes autores revelam que este é um processo continuado, nos dando a conhecer cronologicamente as conjunturas históricas, sociais, políticas e econômicas (ilustrativas da grande circulação

de músicos, de músicas, de danças, de instrumentos e de poesia ao longo deste século entre Brasil e Portugal) que instauraram práticas, gêneros e consumos musicais tanto no Brasil como em Portugal no século passado. Conforme sublinham Tilly e Moreira (2010), a música brasileira passou a figurar de forma substancial no contexto português a partir das décadas de 1930 e 1940, quando “o samba-canção, o choro (também conhecido por chorinho) e [...] o baião constituíram os gêneros mais ouvidos em Portugal” (*Ibid.*, 174). Este processo seria intensificado a partir do final da década de 1950, sobretudo devido à expansão da bossa nova em cenários internacionais, e se estenderia em ritmo ascendente até ao final do século.

Em trabalho específico, Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho (2012) discutem os trânsitos e as viagens de músicas entre Portugal e Brasil, centralizando seus argumentos em torno de uma música brasileira definida como um “repertório musical relativo à música popular, veiculada pelo mercado fonográfico e, hoje, pelos diferentes *media*” (*Ibid.*, 58). Buscando compreender o modo como os *cantautores* portugueses se inspiram no universo brasileiro ao longo da composição e interpretação musical, estes autores evidenciam que as dinâmicas em torno desses processos sugerem conceber a música brasileira como um sistema situado num espaço de mediação, de conciliação e de partilha, num território de trocas, trânsitos de músicas e interlocuções estéticas e emotivas entre músicos brasileiros e portugueses. No entanto, aqui também são os “grandes artistas” reconhecidos pelas indústrias da música que figuram no campo da análise.

Conforme revela Rui Cidra (2010), o impacto e a atividade em torno de práticas da música do Brasil em Portugal ao longo do século XX também “arrastou” um contingente de músicos cujas práticas performativas situavam-se fora dos consórcios político-econômicos globais das indústrias da cultura para este país europeu. Essa é uma reflexão sustentada à luz do fenômeno de imigração pós 1980. Segundo este investigador, foi a partir do final desta década, período marcado pela reestruturação e modernização econômica portuguesa precedente à entrada do país na União Europeia, que um grande fluxo de migrantes do Brasil profissionalmente ativos na área da música, da publicidade, da informática e do audiovisual integraram o mercado de trabalho em Portugal. Motivados tanto pela instabilidade política e econômica do governo Fernando Collor de Melo – recém destituído do cargo de presidente da república por meio de um processo de *impeachment*

no ano de 1992 – e atraídos pela possibilidade de “aquisição de experiência e conhecimento através de uma viagem à Europa” (Cidra 2010, 180), músicos do Brasil acabaram inserindo-se preliminarmente num mercado musical voltado para o entretenimento turístico de verão em bares e hotéis das regiões metropolitanas de Lisboa e do Algarve. Rapidamente, entretanto, suas atividades performativas foram alargadas para outras geografias (a diferentes zonas urbanas do sul ao norte do país), a outros espaços performativos (restaurantes, discotecas e bares noturnos), já não mais dependentes da sazonalidade do verão.

Desde então, estes músicos trabalham e geram dinâmicas próprias que não estão sendo captadas em muitos desses estudos. Portanto, meus objetivos vão nessa direção. Buscando “aproximar uma lupa” sobre essas microesferas relacionais, construo a problemática do meu trabalho: num contexto urbano português contemporâneo, como é que estes músicos (os “small heroes” – na acepção de L.L. Langness e Gelya Frank 1981) e audiências em diferentes níveis de participação trabalham para as novas dinâmicas da música brasileira em processos que não são meros decalcares das indústrias da cultura?

1.3Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

Considerando que muitos estudos sobre a música brasileira fora das fronteiras do Brasil enfatizam o papel dos grandes consórcios das indústrias da cultura e dos *mass media* na sua disseminação e consumo, tal qual evidenciado, por exemplo, em trabalhos de Rui Cidra (2010), António Tilly e Pedro Moreira (2010) e António Tilly (2010) e outros autores, esse estudo dirige-se ao polo oposto: aos músicos e grupos singulares que recorrem seletivamente a repertórios canônicos de música brasileira e atuam e partilham de uma memória musical (Piedade 2013) em contextos face a face de entretenimento noturno na cidade do Porto, em Portugal. Nesse sentido, busco contribuir para o conhecimento dos

contextos sociais operacionalizados pela música brasileira nesta cidade e para a compreensão do papel dos músicos e da performance musical na sua significação.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Conhecer os contextos performativos de entretenimento noturnos e as dinâmicas em torno da prática de música brasileira no Porto ao longo dos últimos 24 anos;
- Perceber como os trajetos individuais dos músicos são articulados e postos em jogo na construção da realidade “música brasileira nos bares noturnos da Baixa do Porto”.
- Conhecer o processo de germinação e construção de eventos de noites de música brasileira nos bares da Baixa do Porto, nomeadamente no que se refere à organização, ao planeamento e à economia dessas performances, à constituição dos grupos musicais, à construção e à abordagem dos repertórios de música brasileira, aos trajetos de músicos e frequentadores pelos bares noturnos situados nesta zona urbana.
- Entender de que maneira a relação ecológica estabelecida entre músicos-público nesse contexto de performance face a face e de participação múltipla opera na negociação dos dicotômicos papéis sociais performer/audiência, participante/não-participante.
- Discutir o meu papel como músico e investigador no processo de construção de conhecimento nas noites de música brasileira no contexto dos bares da Baixa do Porto.

1.4 Metodologia

Este é um estudo etnomusicológico que se assenta em trabalho de campo situado na Baixa do Porto e polissituado (Marcus 1995) no contexto dos bares noturnos com música brasileira da região. Ao longo dos aproximadamente dois anos e meio de investigação, observei e integrei esse cenário na posição de músico prático, quando semanalmente estive no terreno para tocar música brasileira. A componente sincrônica do meu trabalho centra-se sobretudo na observação de dois bares específicos: o Rua Tapas & Music Bar e o Armazém do Chá. Este último tem preponderância relativamente às considerações etnográficas devido ao fato de ter sido o local onde mais toquei música brasileira (de janeiro de 2015 até julho de 2016, todas as quartas-feiras).

Além da dimensão sincrônica, este estudo tem duas componentes diacrônicas. A primeira diz respeito ao capítulo destinado ao conhecimento dos contextos operacionalizados pela música brasileira em cenários de entretenimento noturno do Porto pelos menos desde 1993 a partir da indagação das memórias de dois músicos brasileiros (Aldir Lucena e Ilen Monteiro, este último juntamente ao seu grupo “Dança e Balança”). A segunda refere à história de vida do músico Felipe Vargas.

Antes de mais, começarei me referindo à delimitação da minha temática de estudo, ao modo como minha condição de músico prático operou para este recorte e aos “problemas”, discussões e soluções encontrados no estudo de uma realidade com a qual eu compartilho laços afetivos e de conhecimento musical especializado.

1.4.1 Da vivência de um campo (que ainda não era campo) para dentro da academia: das conjunturas do recorte temático

Diferentemente da orientação convencional do trabalho de terreno em etnomusicologia tal qual elucidado por Helen Myers (1992), do qual fazem parte a seleção de um tópico de estudo à priori de acordo com determinados critérios (interesse pessoal; viabilidade acadêmica, política, física e geográfica; considerações éticas; preparações

técnicas da ida ao campo traduzidas numa familiarização com a dimensão linguística e musical; o contato estabelecido com intermediários para a entrada no campo), a delimitação do tema e a minha entrada no terreno antecedeu toda essa cartilha. Essa circunstância prende-se com a minha condição de músico prático e revela desde já o modo com que o recorte temático e a entrada no terreno foram condicionados pela dimensão da prática musical compartilhada, pelos encontros estabelecidos com diferentes atores (sobretudo músicos) ativos em contextos de entretenimento noturno quando eu ainda vivia e atuava no Brasil. Foi por meio dessas experiências, por exemplo, que eu conheci Felipe Vargas, músico que me apresentou a realidade “música brasileira nos bares da Baixa” e que é um dos protagonistas dessa tese. Preciso aqui desenhar as tramas dessa história.

Interessado em dar continuidade aos meus estudos acadêmicos na área da etnomusicologia após ter terminado o curso de bacharelado em música com habilitação em bateria em um centro universitário brasileiro em São Paulo em 2012, mudei-me para a cidade do Porto, em Portugal, em setembro de 2014 para ingressar no mestrado em Musicologia da Universidade de Aveiro. Na altura da minha mudança, quando eu então vivia na cidade de Porto Alegre²⁵, eu colhia os frutos dos quatro anos de estudos que um curso de bacharelado em música popular propiciava aos seus ex-alunos: além de trabalhar como professor de bateria e de gravar esporadicamente em estúdios de música, eu tocava em média três vezes por semana com diferentes grupos (do jazz ao reggae, do rock ao samba, do pagode ao sertanejo), formados por diferentes músicos que atuavam nos mais diversos contextos de entretenimento noturno. Nesses cenários, a partir do contato estabelecido com Eneias Brum, cantor e cavaquinho do grupo Cachaça de Rolha, um grupo de samba porto-alegrense que me contratava mensalmente para tocar bateria nas festas “Brasil Pandeiro” realizadas mensalmente no conhecido Bar Opinião, soube da existência de um músico que vivia no Porto e que “vivia a viajar com a sua carrinha pela Europa”, conforme me referiu Enéias. Tal qual percebi pelo seu entusiasmo, Enéias se referia a um sujeito com quem efetivamente compartilhava laços afetivos, construídos, sobretudo, por meio de experiências musicais vividas em um passado recente. No camarim

²⁵ Porto Alegre é a capital e maior cidade do Estado do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil. Tem aproximadamente 1.409.351 habitantes (de acordo com o Censo Demográfico de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Possui uma economia diversificada baseada nos setores primário, secundário e terciário.

do Bar Opinião, minutos antes de subirmos ao palco para aquele que seria meu último concerto no Brasil, Enéias, com uma cerveja na mão e o cavaquinho em outra, animadamente me dirigiu a palavra:

“ - Cara, tu vais viver no Porto? Que lindo! Quando chegares lá, tenta entrar em contato com o Felipe. Ele é aqui de Porto Alegre e vive fazendo excursões musicais pela Europa! Costuma juntar um bando de músicos na sua van e sai a tocar em diferentes lugares por lá! E ele mora no Porto!

- Ah sim? Vou fazer isso! Mas é Felipe...

- Vargas. Felipe Vargas. Ele tem facebook... adiciona ele e troquem uma ideia...

- Ok! Bom saber! Mas o que que ele toca? Música brasileira?

- Canta e toca violão... Cara... sim... quer dizer... é tudo! É música brasileira... mas é uma mistura! Tu vai ver... Precisa ver!”.

(Memórias minhas juntadas posteriormente ao Caderno de Campo).

Foram dois os pretextos que me fizeram seguir o conselho de Enéias. Conhecer o amigo do meu amigo significava, num primeiro momento, a oportunidade de ter um conhecido com quem contar em uma terra desconhecida, localizada a mais de nove mil quilômetros de distância da minha; uma inocente segurança cujo pressuposto sustentava-se na ideia de uma conterraneidade que ambos compartilhávamos. O segundo foi de ímpeto musical: conhecer algum músico ativo poderia acelerar o conhecimento da “cena” musical do Porto e eventualmente me permitir continuar tocando bateria enquanto eu estudava no mestrado em Musicologia em Aveiro. No dia 18/08/2014, entrei em contato com Felipe Vargas pelo facebook²⁶, quando me apresentei e referi aos objetivos da minha

²⁶ Nessa investigação, também realizei trabalho de campo à distância, nas redes sociais e em outros meios de comunicação, configurando aquilo que Cooley e Barz designam por “virtual fieldwork” (2008, 15).

mudança para a cidade do Porto. A seguir, exponho o quadro que elucida este contato retirado dos históricos de conversa do meu perfil naquela rede social:



Figura 3 – Primeiro contato estabelecido com o músico Felipe Vargas, via facebook

Quando cheguei ao Porto, avisei Felipe e logo o músico me apresentou os bares da Baixa. Seguimos mantendo contato e já em outubro fui convidado por ele para lhe acompanhar tocando música brasileira em bares dessa cidade e de concelhos vizinhos (essas circunstâncias serão elucidadas com maiores detalhes etnográficos nos capítulos que se seguem). Menos de um mês da minha chegada, por meio deste músico, e eu passei a integrar como músico a “noite da Baixa”, convivendo semanalmente com músicos brasileiros e portugueses, donos de bares e um público heterogêneo formado por turistas de nacionalidades diversas, estudantes brasileiros, portugueses e ERASMUS e residentes na cidade. Concomitantemente ao início dessas atividades ao lado de Felipe, minha nova vida acadêmica demandava agilidade relativamente à delimitação do meu tema de investigação. Como não precisei apresentar um tema de investigação durante o acesso ao

curso de Musicologia desta Universidade, o desenvolvimento de uma proposta de estudo foi feito ao longo das aulas das disciplinas de Metodologias da Pesquisa e de Musicologia no primeiro semestre letivo de 2014. Impulsionado pelas descobertas que a minha experiência enquanto performer me propiciava, pensei: por que não trazer isso para dentro da academia e abordar esta realidade criticamente? Logo, fui encorajado pelos meus professores a seguir com a ideia, com a ressalva de que me munisse com literatura específica para suportar o meu trabalho. Inclusive, eu mesmo tinha a noção de que a minha “dual” condição de performer e de investigador revelava controvérsias no âmbito acadêmico. Eu próprio pude experienciar estas noções quando ainda vivia no Brasil, quando fui impedido de ingressar num curso de pós-graduação na área da Etnomusicologia sob a justificativa de deter uma “proximidade” exacerbada com meu objeto de estudo. Essa é uma discussão que foi frequentemente abordada ao longo da minha investigação, fomentando reflexões em torno dos problemas da proximidade. Novamente apresento aqui a minha experiência pessoal para desenhar este quadro.

1.4.2 Para uma epistemologia do trabalho etnomusicológico: o caso de uma proximidade além da conta e a conseqüente experiência de um trabalho etnomusicológico frustrado

Motivado com a descoberta de se estudar música a partir de uma perspectiva sociocultural (algo que não fazia parte das grades curriculares de muitos cursos superiores de bacharelado em música da cidade de São Paulo) e atraído pelo amplo horizonte de possibilidades de uma área acadêmica atenta às “pessoas fazendo música” (Titon 2008), interessei-me pela etnomusicologia logo que terminei meu curso de graduação em bateria jazz, no início de 2013. Ao mesmo tempo em que buscava conhecer a área através do contato com um conjunto de leituras canônicas (Alan Merriam 1964; John Blacking 1973; Anthony Seeger 1980) comecei a esboçar um projeto de investigação a ser levado a cabo em algum curso de pós-graduação ativo no Brasil. Visto a importância que a performance musical havia adquirido ao longo da minha trajetória acadêmica e pessoal, tencionava tomar como objeto de estudo alguma das inúmeras realidades musicais urbanas (sobretudo dos segmentos do lazer e do entretenimento noturno) com as quais eu havia desenvolvido intimidade enquanto músico prático ativo na noite da capital paulista e

gaúcha. Nesta prospecção, consciente da estruturante básica do trabalho etnomusicológico definida no trinômio “quem-quando-onde” e da centralidade e instigante tarefa denominada trabalho de campo, decidi realizar uma etnografia sobre a “cena” de jazz de Porto Alegre, para onde eu tinha acabado de me mudar e onde eu já estava integrado como músico.

1.4.3 O problema da proximidade

Não demorou muito para que as expectativas que eu tinha relativamente a esta proposta fossem por água abaixo. Nas perspectivas de acadêmicos vinculados a um centro universitário federal com quem tive contato, ao saberem que eu participava efetivamente desse universo como músico, deram-me a conhecer que eu não poderia estudar uma realidade com a qual tinha “esse nível de proximidade”. Nesse contexto, proximidade era um antípoda de objetividade. Na ótica destes estudiosos eu não conseguiria manter um olhar de distanciamento necessário para a produção de um conhecimento científico. Tudo isso configuraria a impossibilidade de observação, uma vez que minha percepção estaria prejudicada por um conjunto de especificidades “internas” adquiridas ao longo de uma participação continuada enquanto performer em contextos jazzísticos. Caso quisesse me aventurar em campos etnomusicológicos, que continuasse a tocar e participar de eventos de jazz ou de outras realidades que o trabalho como músico prático me obrigava a integrar, mas a delimitação do tema de estudo e o trabalho de campo, conforme percebi, deveriam levar em consideração a distância, o estranhamento por parte do pesquisador no contato com uma cultura estranha à sua, o processo de decifragem e aprendizagem dos códigos internos para serem então traduzidos e interpretados à posteriori à luz da academia. Todo o conhecimento sustentado na prática que havia me levado a estudar música, e que na minha perspectiva configura ainda uma dimensão crucial para a entrega, para a imersão e para a preservação do interesse que a feitura de um trabalho acadêmico demanda, era um critério que parecia passar fora do conjunto de requisitos dessa etnomusicologia.

Ainda pensando na possibilidade de concretizar meu estudo, por um breve período de tempo afastei-me do universo do jazz e inclusive de outros segmentos de performance,

na crença que uma possível “descontaminação” poderia limpar a minha visão, trazendo à tona toda a dimensão invisível que a perspectiva de um *insider* (conforme percebi que se chamava a categoria na qual meu caso foi enquadrado) não era capaz de revelar e nem conseqüentemente pôr sob escrutínio. Acontece que rapidamente, por diferentes razões, voltei a integrar como músico prático diferentes realidades musicais; afinal, eu não podia negar para sempre que eu era, de fato, músico. Nesse sentido, a experiência frustrada que eu havia acabado de viver suscitou algumas questões a serem refletidas ao longo da trajetória etnomusicológica que estava de fato começando em Portugal: por que razão eu não poderia estudar uma realidade na qual eu compartilhasse alguma dimensão afetiva e de conhecimento, traduzida, no meu caso, numa proximidade sustentada sobretudo na premissa da performance musical especializada? Ou tomando como referência o questionamento de Michelle Kisliuk (2008): o trabalho de campo em etnomusicologia e a validade do conhecimento produzido a partir dele requer por parte do etnomusicólogo uma separação da sua “vida real”?

Para além da certeza de que eu estaria permanentemente e de modo imersivo no terreno, minha condição de músico impeliu-me a refletir sobre algumas questões trazidas por este embate etnomusicológico, sobretudo porque novamente eu começava a construir uma relação de proximidade com a realidade que almejava estudar. Assim, levantei algumas questões que contribuíram para desenhar a metodologia desse estudo: como desenvolver um estudo etnomusicológico sobre práticas musicais em que eu e amigos meus participam? De que maneira a minha observação e participação propiciada pela experiência enquanto músico poderia contribuir para a produção de conhecimento na área? No que consiste “participar” e “observar” no trabalho de campo etnomusicológico? De que maneira superar os preceitos encontrados nas rígidas e (por vezes) não-dialogantes categorias *insider* e *outsider*?

1.4.4. Insider ou Outsider? - “The Space Between”

Conforme referem Sonya Corbin Dwyer e Jennifer L. Buckle (2009), a discussão relativa ao papel do investigador enquanto membro ou não membro da comunidade estudada é comum em áreas de pesquisa qualitativa que operam com a observação, com o trabalho de campo e a com etnografia. Inclusive, no âmbito da etnomusicologia essa discussão e suas implicações também já foram abordadas por autores canônicos (Bruno Nettl 2005; Timothy Rice 2008). No âmbito da psicologia, Sonya Corbin Dwyer e Jennifer L. Buckle utilizam suas próprias experiências enquanto “qualitative researchers” para discutir os papéis de *insider* e de *outsider* com que cada uma se identificou ou longo de projetos investigativos. Ambas são enfáticas em assumir que “the issue of the researcher as an outsider or an insider to the group studied is an important one that has received increasing exploration by social scientists” (*Ibid.*, 57), sublinhando ainda o modo como cada uma dessas posições possui um número considerável de argumentos favoráveis ou contrários. Conforme referem as autoras,

as is clear, there are costs and benefits to be weighed regarding the insider versus outsider status of the researcher. Being an insider might raise issues of undue influence of the researcher’s perspective, but being an outsider does not create immunity to the influence of personal perspective. Furthermore, although there might be caveats to being a member of the group studied, for many access to the group would not be possible if the researcher was not a member of that group. The positive and negative elements of each must therefore be carefully assessed. Being a member of the group under investigation does not unduly influence the process in a negative way. Disciplined bracketing and detailed reflection on the subjective research process, with a close awareness of one’s own personal biases and perspectives, might well reduce the potential concerns associated with insider membership. Furthermore, one does not have to be a member of the group being studied to appreciate and adequately represent the experience of the participants. Instead, we posit that the core ingredient is not insider or outsider status but an ability to be open, authentic, honest, deeply interested in the experience of one’s research participants, and committed to accurately and adequately representing their experience (*Ibid.*, 59).

É nesse sentido que as autoras propõem uma noção que desafia as dicotomias reveladas pelos status de *insider versus outsider*. Uma vez que nas suas perspectivas “it is restrictive to lock into a notion that emphasizes either/or, one or the other, [whether] you are in or you are out”, sugerem, nesse sentido, a noção de “Space Between”, “a dialectical

approach [that] allows the preservation of the complexity of similarities and differences (Ibid., 60). Nas palavras das autoras:

drawing on Aoki's (1996) work, *insider* and *outsider* are understood as a binary of two separate preexisting entities, which can be bridged or brought together to conjoin with a hyphen. This hyphen can be viewed not as a path but as a dwelling place for people. This hyphen acts as a third space, a space between, a space of paradox, ambiguity, and ambivalence, as well as conjunction and disjunction [...]. There are complexities inherent in occupying the space between. Perhaps, as researchers we can only ever occupy the space between. We may be closer to the insider position or closer to the outsider position, but because our perspective is shaped by our position as a researcher (which includes having read much literature on the research topic), we cannot fully occupy one or the other of those positions [...]. The intimacy of qualitative research no longer allows us to remain true outsiders to the experience under study and, because of our role as researchers, it does not qualify us as complete insiders. We now occupy the space between, with the costs and benefits this status affords (Ibid., 60-61)

Os contributos dessas autoras são muito relevantes para o meu estudo. Se por um lado a minha condição de músico é o critério que supostamente definiria um status de *insider*, é precisamente a minha perspectiva de investigador que me “puxa para fora” dessa zona. Sustentado nos argumentos acima, a noção de “Space Between” corresponde exatamente ao meu caso. Nesse sentido, o espaço no meio localizado entre os polos *insider-outsider* configura-se como uma zona de conciliação. É neste espaço onde a proximidade que detenho com o meu universo de investigação é negociada e salvaguardada pelo meu papel de investigador. É no e através do “Space Between” que o conhecimento almejado nessa investigação é construído.

1.4.5 Observar e participar ou observar é participar?

Com os contributos inscritos no campo da autoetnografia, Carolyn Ellis (2004) e Carolyn Ellis, Tony Adams e Arthur Bochner (2011) elucidam como no âmbito das ciências sociais a experiência pessoal do pesquisador configurava uma dimensão desinteressante e até mesmo cientificamente ilegítima durante a década de 1970. Dado o compromisso com o método científico e a busca pela objetividade, supunha-se que o investigador social conseguia participar e observar mantendo sua subjetividade e valores desconectados de si em situação de campo. Metaforicamente, tal concepção sugeria que este indivíduo detinha

um interruptor facilmente manejável: bastava ligar a chave para que a dimensão subjetiva fosse substituída pela neutralidade científica que permitiria a construção de conhecimento sobre o “outro”. Acontece que, evidentemente, não somos máquinas.

Essa é uma discussão que atualmente também está presente na área da etnomusicologia. Conforme evidencia Iñigo Sánchez (2008), etnomusicólogos que fazem do trabalho de campo seu principal instrumento de investigação frequentemente precisam lidar com uma questão que constitui a disjuntiva de um dilema: “observador ou participante?”. Conforme sublinha este etnomusicólogo, a noção que toma o etnógrafo como uma figura neutra tem sido posta em inquérito ao longo das últimas décadas em prol de abordagens que o consideram como mais um ator atuando no campo. Nesse sentido, na sua aceção, participação e observação não podem ser tomadas como aspectos separados dentro da prática do trabalho de terreno. Antes, devem ser vistas como um binômio indissociável, no qual observar é participar e participar é observar. Mais do que isso, esta noção acaba por assumir aquilo que também se acreditava evitar em abordagens nos primórdios da etnomusicologia: a interferência do investigador na própria realidade de estudo. Tal qual evidenciam trabalhos de Timothy Cooley e Gregory Barz (2008), o trabalho de campo continua a ser tema de discussão entre os mais expoentes acadêmicos da etnomusicologia contemporânea. Além de discutirem as diferentes perspectivas na produção de saber sobre diferentes grupos e culturas, esses dois autores chamam a atenção tanto para as mudanças quanto para a multiplicação das possibilidades metodológicas na produção de conhecimento relativo a qualquer que seja a prática musical (*Ibid.*). As observações de Iñigo se inserem neste quadro e são relevantes para compreender que a participação e a observação do meu trabalho, em diálogo com a proposta de Jeff Tilton (2008), inscrevem-se na esfera da prática musical compartilhada.

1.4.6 A prática e a experiência musical compartilhada: sustentabilidade no campo

Jeff Tilton (2008), ao buscar um desenho epistemológico de cariz fenomenológico para a área de estudo atenta às “pessoas fazendo música – ou experienciando música” (Tilton

2008, 29), evidencia a relevância da prática e da experiência musical compartilhada entre o investigador e os atores sociais no campo. Na sua acepção, a

música, entendida não como uma linguagem significativa, mas como uma relação colaborativa entre as pessoas que a fazem, nos oferece naquele momento mágico de auto transcendência uma conexão entre seres humanos conduzindo à amizade e assim à base para uma epistemologia do trabalho de campo (*Ibid.*, 38).

Na perspectiva deste autor, portanto, a prática musical compartilhada traduz um modo sustentável de trabalho de campo, edificado em laços de amizade travados com os atores do terreno, de respeito, cuidado, modéstia, trocas e reciprocidade que subvertem a rigidez das fronteiras existentes entre as dicotômicas noções de investigador/investigado. O trabalho de campo, nessa acepção, configura uma dimensão cujos objetivos vão além da exclusiva busca por conhecimento. É nesse sentido que busquei usufruir e guiar a minha condição de músico e de investigador e as relações com os atores dessa investigação. Os contributos de Titon são muito relevantes no meu trabalho porque revelam efetivamente a possibilidade de realizar um trabalho etnomusicológico a partir da ponderação da condição de músico prático.

1.4.7 Outras estratégias de trabalho: notas de campo, conversas “formais” e “não-formais”

Levando em conta o caráter “caprichoso” e “seletivo” da memória, conforme refere Eclea Bosi (1994), as experiências que vivi com músicos, empresários e frequentadores no contexto do bar foram recorrentemente registradas sob a forma de notas de campo conforme sugerem Emerson et. al (2011). Além do mais, registrei em meu gravador posicionado atrás da minha bateria muitos dos concertos que participei, sobretudo ao lado de Felipe Vargas. Além das conversas informais estabelecidas em momentos de compartilhamento da experiência de produção sonora e dos diálogos com empresários e frequentadores em situações pré e pós concerto, realizei um conjunto de entrevistas “formais” com alguns destes atores (sobretudo com colegas músicos), arquitetadas a partir de uma familiaridade estabelecida entre o narrador e o narratário por meio de um colóquio singular, sem a intervenção de outros auditores, conforme sugerem Jean Poirier, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut (1999).

1.4.8 As memórias de Aldir Lucena e Ilen Monteiro

Com a intenção de embasar meu estudo sincrônico, considerei pertinente conhecer os contextos de performance de música brasileira na cidade do Porto previamente à minha entrada no terreno. Quando comecei a esboçar o meu interesse em abordar o tema música brasileira nos bares da Baixa, frequentemente compartilhava minhas ideias, minhas indecisões e meus receios com o músico Felipe Vargas. Logo, Felipe também se mostrou interessado em compreender as tramas dessa história e em documentar as práticas musicais do Brasil na cidade do Porto (hoje, inclusive, Felipe é aluno do curso de doutoramento na Universidade de Aveiro onde realiza um trabalho sobre a música brasileira em “festas” no Porto). Devo dizer que a expansão do meu conhecimento relativamente a esta realidade deve muito ao seu próprio envolvimento com o meu tema. No dia 19 de abril de 2015, Felipe propôs a realização de uma sessão de entrevistas com uma série de atores, quando convidou 11 músicos brasileiros e portugueses, 2 empresários, um dançarino e um Dj para fornecerem seus depoimentos (gravados em áudio e vídeo no estúdio do Espaço Compasso) no âmbito da produção de um vídeo documentário (ainda inacabado) sobre a música brasileira no Porto. Nesta situação, ambos preparamos os roteiros das entrevistas e conjuntamente realizamos o trabalho (fomos auxiliados pelo produtor de vídeo Serginho, que captou as imagens). Nessa situação, observei a existência de diferentes perspectivas relativamente à prática da música brasileira. Conheci histórias, personagens e experiências de “outras épocas”. Ao sair do Estúdio do Espaço Compasso, percebi o quão dinâmica era esta realidade.

Foi nessa ocasião quando conheci e entrevistei os músicos brasileiros Aldir Lucena e Ilen Monteiro. Entre o conjunto de atores entrevistados naquela sessão, estes dois estavam entre aqueles que a há mais tempo viviam e atuavam como músicos nesta cidade. Foram as suas memórias, portanto, que elenquei para desenvolver o estudo diacrônico sobre a música brasileira no Porto. Relativamente ao papel da memória na investigação etnomusicológica, Suzel Reily (2014) sublinha que

nas últimas décadas, a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória, privilegiando o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas. Seguindo paradigmas desenvolvidos nas ciências sociais, principalmente, esta literatura apresenta a memória

não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas. Estas abordagens, portanto, estão em sintonia com uma visão que entende o fazer musical como uma prática da memória. [...] a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades (Reily 2014, 2).

O marco temporal do estudo a partir das memórias desses músicos é o ano de 1993 e se refere especificamente à chegada e à integração do músico Aldir Lucena aos contextos de música brasileira da cidade. A narrativa que montei entrecruza as experiências desse músico com as de Ilen Monteiro (inclusive, as memórias desse último, por sua vez, se entrelaçam com a própria história do “Dança & Balança”, grupo musical que integrava e com o qual veio para o Porto no ano de 1996). Para além dos colóquios formais realizadas no Estúdio do Compasso, realizei outras entrevistas com esses dois músicos em 2015 e 2016.

Outras memórias que também figuram nesse estudo (com menor protagonismo, é verdade) são aquelas do baterista brasileiro Jorge Porto, ex-colega de Ilen Monteiro no grupo “Dança & Balança”. Convivi com este músico sobretudo através do seu convite para participar na “Batucada Radical”, bloco de percussão portuense dirigido por ele. Assim como Lucena e Monteiro, Jorge Porto tinha conhecimento do meu empenho nessa investigação e mostrou-se sempre à disposição para me falar sobre as suas memórias. Embora não tenha realizado entrevistas “formais” com ele, foram muitas as vezes que falamos sobre o tema nos nossos encontros.

Relativamente à elaboração do texto, optei por “trazer a voz desses músicos à escrita”, buscando aludir diretamente às suas memórias no próprio corpo desse documento.

1.4.9 As histórias de vida como metodologia para a produção de conhecimento: do resgate operativo aos problemas

Uma das metodologias que utilizei nesse trabalho foi a “história de vida”. A história de vida surge no âmbito dos estudos em ciências sociais e humanas como uma literatura

desenvolvida à luz das metodologias qualitativas de investigação (Spindola e Santos 2003). Conforme aponta a socióloga Ana Maria Brandão (2007, 1), esse modo de construção de conhecimento “faz parte de uma tradição que procura dar conta das influências socioculturais naquilo que o indivíduo é e faz”. São, pois, relatos de práticas sociais vividas pelo sujeito enquanto membro ativo de uma sociedade em diferentes tempos e espaços. Embora se considere que, no decorrer do século XX, o trabalho biográfico tenha sofrido uma queda produtiva devido ao advento das sociedades pós-industriais, conforme indicam Jean Poirier, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut (1999), a sua utilização na produção de conhecimento em torno do ser humano tem sido resgatada e garantida pela “sensibilidade coletiva contemporânea”. Uma dessas produções é o trabalho de L.L. Langness e Gelya Frank (1981)²⁷, que, além de apresentar o desenvolvimento histórico e conceptual das histórias de vida no âmbito da Antropologia e um conjunto de considerações éticas em torno desse modo de construção de conhecimento, sublinha que a abordagem à vida das “pessoas ordinárias” – os “small heroes” (Langness e a Frank 1981, 138) – produz trabalhos tão poderosos quanto as grandes biografias.

Conforme aponta Ana Maria Brandão (2003), críticas sustentadas sobretudo no pressuposto de uma inerente falta de cientificidade são circundantes às histórias de vida. A socióloga sustenta que julgamentos depreciativos como esses são, no entanto, resquícios de uma sociologia positivista que atribui ausência de fiabilidade, representatividade e rigor às biografias simplesmente pelo fato de considerar que a singularidade e a subjetividade do objeto não sejam materiais de validade analítica e interpretativa, sendo incapazes, portanto, de produzir um conhecimento cientificamente legítimo. Com a intenção de sobrepujar tal pretexto, a estudiosa assegura que a objetividade legitimadora almejada por essa sociologia, traduzida, por exemplo, na aplicação de métodos de inquérito de caráter quantitativo – e aqui faço menção ao conhecido questionário fechado – é também diretamente dependente de construções subjetivas do sujeito. Conforme sublinha, as respostas a cada questão objetiva, isto é, aquelas elaboradas de antemão pelo investigador e postas em xeque com o investigado, são, inegavelmente, frutos de formulações particularizadas, condicionadas pelas lembranças e experiências que o inquirido carrega consigo, pela forma como compreende e articula as suas ideias segundo a sua própria

²⁷ *Lives – An Anthropological Approach to Biography.*

representação e concepção de mundo. Nesse sentido, asseguro que a singularidade e a subjetividade dos atores dessa pesquisa são condições primordiais para a feitura desse trabalho, não sendo, portanto, condicionantes ilegítimas da cientificidade.

O outro problema destacado por Ana Maria Brandão diz respeito à premissa que concebe a história de vida como uma história de omissões, isto é, como um construto narrativo subordinado àquilo que o sujeito decidiu compartilhar, àquilo que ele quer ou não que outras pessoas saibam a respeito da sua vida e, não menos importante, àquilo que a sua memória permite dar a conhecer ao auditor. Inexoravelmente, devo admitir que meu trabalho assume essa fragilidade. Tenho a consciência de que a minha história não vai dizer tudo. Nessa ótica, Jocelyne Guibault (2014), em trabalho de história de vida colaborativo desenvolvido juntamente ao músico trinitino Roy Cape, de forma lúcida e numa formação ética exemplar, claramente argumenta sobre a incapacidade das biografias de “contar a história toda”. Entende a autora que

biographies, written in any form, never tell the whole story. They depend not only on access to knowledge – to archives or the people concerned – but also the filtering of memory, the political sensitivity of certain topics, and one’s wish – or the family wish – for privacy. They also greatly depend on who speaks, to whom, for whom, about what, why, and when” (2014, 11).

Uma vez que não posso ultrapassar esse problema integralmente, acredito que uma boa estratégia para o minimizar seja a atribuição de uma significativa ênfase na construção de um trabalho de caráter colaborativo com o sujeito da pesquisa. É o modo com que busquei desenvolver esse trabalho com o músico Felipe Vargas, o protagonista dessa história.

1.4.10 A história de vida e a colaboratividade

Um texto narrativo biográfico, para Jocelyne Guibault (2014), é um texto negociado. Esta foi a premissa norteadora do trabalho colaborativo desenvolvido pela etnomusicóloga juntamente com Roy Cape. Segundo discorre a autora, esta produção “is an experiment in storytelling that involves creative collaboration and negotiation at multiple levels” (*Ibid.*,

10), no qual múltiplas vozes negociam autoridade “in and through multiple exchanges, retelling, rewriting, and rereading” (*Ibid.*, 9). A colaboração e a negociação referidas são, inclusive, fundamentadas no conceito de “dialogic editing” cunhado pelo etnomusicólogo Steven Feld, processo de edição textual que enfatiza a direta participação do biografado e de outros interlocutores na construção do texto.

O caso do meu trabalho, no entanto, não se ajusta exatamente a esse modo de produção elucidado acima: por uma série de predicados acadêmicos, Felipe não pôde tomar parte na sua escrita propriamente dita como fez Roy Cape com Jocelyne Guibault. Por isso, ao invés de uma “edição dialógica”, talvez seja mais correto compreender que meu trabalho seja construído como um “processo dialógico”. Ao longo da confecção desta história, Felipe participou fornecendo seus comentários quando eu lhe apresentei as primeiras versões; sugeriu o melhor modo de mapeamento da sua trajetória musical; corrigiu equívocos cometidos tanto por mim como por ele mesmo; forneceu material fotográfico e audiovisual; me apresentou indivíduos que contribuíram para apreciar acontecimentos na sua linha cronológica – como o caso de Clóvis Pessin (que inclusive forneceu material fotográfico e audiovisual); e, mais importante de todas, esteve sempre disposto a falar, formal e informalmente, a respeito da sua vida.

1.4.11 Mobilidade e história de vida: conhecendo a linha de A até B

De modo a fortalecer a perspectiva que centra o olhar no trânsito de um músico, encontrei nos contributos de Tim Cresswell (2001; 2006) uma teoria que dialogasse com a proposta da história de vida musical. Este autor desenvolve seu trabalho em torno dos conceitos de “movimento” e “mobilidade”. Na sua perspectiva, a ideia de movimento descreve “an act of displacement that allows objects, people, ideas – things – to get between locations” (2001, 14). No entanto, o autor é enfático ao afirmar que movimento desprovido do seu significado social é uma total abstração, chegando ao ponto de transparecer uma dinâmica muito próxima à localização. Mobilidade, na concepção de Cresswell, descreve a própria contextualização do movimento: este último, quando se torna mobilidade, é socialmente produzido, sendo variável através do tempo e do espaço

e tendo efeito visível nas pessoas, nos lugares e nas relações entre elas. Mobilidade, portanto, não é algo simplesmente dado, mas é um processo socialmente produzido cujo significado atribui-se dentro de uma rede de relações de poder. A partir desta premissa, o autor afirma que “a basic signifier of mobility [is] getting from point A to point B” (2006, 2).

Inclusive, Tim Cresswell (2006) criticamente chama a atenção para o desprezo do conteúdo e dos efeitos cumulativos dessa linha por parte de uma “recent social theory”. A história de vida, portanto, é a metodologia que no caso específico do músico Felipe Vargas permite descortinar aquilo que está escondido entre os seus pontos A e B. Em diálogo com a proposta do autor, a história de vida me permite explorar o conteúdo da linha que liga A com B, “to unpack it, to make sure it is not taken for granted” (*Ibid.*, 2).

1.4.12 A história de vida de Felipe Vargas como uma “Jornada Musical”

Sustentado nos contributos de Jocelyne Guibault, refiro que a história da vida musical de Felipe Vargas é, na verdade, uma “jornada musical”²⁸. Jornada, na acepção da autora, “conveys the idea of travelling from one place to another” (2014, 17). No entanto, esta designação mostra-se aplicável ao caso do meu trabalho não simplesmente porque descreve o ato ou “a ideia de viajar de um lugar para o outro”. Movimento desprovido de seu significado social é uma abstração, nos lembraria Tim Cresswell, rigorosamente. “Jornada musical” passa a ser pertinente justamente quando a autora apresenta a desconstrução do conceito, ampliando-o aos moldes da proposta de Cresswell. Sob a ressalva de que “while it specifies the beginning point of the travel”, seus argumentos evidenciam um apreço por essa definição justamente porque o termo “jornada” revela “motion, the process of living, with all its unpredictability, disappointments, hopes, and pleasures – never a completed circle or simple linear expanse” (*Ibid.*, 17-18).

²⁸ O termo foi traduzido do inglês “Musical Journey” (Guibault and Cape 2014, 17).

1.4.13 Especificidades do processo construtivo da Jornada Musical de Felipe Vargas

O texto que dá forma a esta biografia resulta de um conjunto de entrevistas que realizei com Felipe Vargas. A primeira destas, que correspondeu a uma tarefa à qual fui incumbido como requisito de aprovação na disciplina Musicologia I durante o primeiro semestre letivo desse curso de mestrado, diz respeito a uma sessão formal realizada no dia 30 de novembro de 2014 na sua casa, em Vila Nova de Gaia, em Portugal. Nesta ocasião, a partir das considerações encontradas em Jean Poirier, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut (1999), dei preferência à realização de uma entrevista que visava a construção de uma “biografia indireta”, isto é, construída a partir de uma familiaridade estabelecida entre o narrador e o narratário por meio de um colóquio singular, sem a intervenção de terceiros. Optei por um enfoque na vida musical de Felipe, na qual fiz uso de algumas questões formuladas previamente que assumiram unicamente a função de guia de apoio para o desenrolar do nosso diálogo.

Após o processo de transcrição integral desse material, construí um primeiro esboço da sua narrativa. Posteriormente percebi que havia algumas imprecisões e erros relativamente às datas de determinados acontecimentos, fato que foi corroborado pelo próprio músico quando leu esta versão do trabalho. Além disso, lembro-me ainda de que, quando passei a me encontrar com Felipe semanalmente para tocar no Armazém do Chá e este informalmente fazia referência às suas memórias e vivências, frequentemente seu discurso apresentava novos personagens, lugares e experiências não registrados anteriormente. Conjuntamente, decidimos então que deveríamos realizar novos colóquios formais, de modo a aprimorar os períodos da narrativa com maior número de divergências e omissões, sobretudo aqueles relativos às vivências em Dublin e no Porto. Tendo a consciência de que “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”, conforme indica Ecléa Bosi (1994, 39), e de que muitas vezes os fragmentos emergentes ao longo das nossas conversas continuavam a vir acompanhados de uma série de discrepâncias cronológicas, nos vimos obrigados a encontrar um método que pudesse contribuir para o ordenamento e a sistematização do conhecimento anunciado pelo seu discurso. Eis, então, que o músico me disse que grande parte dos acontecimentos musicais relativos a esses dois períodos possivelmente estariam documentados cronologicamente

na sua *timeline* da rede social Facebook. Sugeri, então, que eu “varresse” estes dois períodos, tomando nota do que lá encontrasse. Conforme presumia, assim eu teria ferramentas para interpelá-lo cronologicamente nas próximas sessões de entrevistas. Acompanhando as suas postagens e de outros indivíduos, mapeei todas as suas atividades musicais e organizei-as cronologicamente em um bloco à parte, fazendo referência, inclusive, ao título do acontecimento, ao nome dos personagens envolvidos, ao local e aos eventuais comentários e textos escritos por ele ou pelos seus amigos virtuais. Desse modo, realizamos outra sessão de entrevista no dia 10 de fevereiro de 2015 na cidade do Porto, quando, seguindo a cronologia por mim montada, focamos no período da sua estadia em Dublin. Depois, nos dias 17 e 22 de fevereiro, realizamos as últimas duas sessões, ambas focando no período relativo ao Porto. O material foi integralmente transcrito, as informações foram sistematizadas e, conjuntamente ao primeiro esboço do texto, contribuíram para expandir e enriquecer a sua jornada. Cabe dizer ainda que, com a intenção de trazer Felipe ao texto, atribuí grande ênfase à utilização dos seus depoimentos no próprio corpo da narrativa.

1.4.14 Da escrita da tese: a “arte etnográfica” por James Clifford

James Clifford (1986), autor que faz uma radiografia da escrita etnográfica no campo da Antropologia (ilustrando as suas diferentes abordagens, mudanças de paradigmas, questões, problemas e autores canônicos) evidencia o modo como durante um considerável tempo a ciência ocidental excluiu certos modos expressivos do seu repertório, alojando o que considerava ser subjetivo e retórico à categoria (não científica) da literatura. O autor, no entanto, assume uma posição que passa ao lado desse argumento. Na sua perspectiva, uma escrita mais “poética” não necessariamente demanda o abandono de considerações acuradas, não sendo, portanto, sinônimo de um romantismo subjetivo. Ao contrário: ela é histórica, precisa e objetiva. É nesse sentido que o autor nos fala da “arte etnográfica”.

Este trabalho é uma etnografia de músicos, de contextos e de repertórios de música brasileira em contextos face a face do Porto. Ao longo da apresentação dos dados nos

capítulos que se seguem, busquei ser descritivo para dar expressão a todas as vozes que falam nesta realidade, fazendo uso de muitas notas de campo e do discurso direto dos muitos interlocutores com quem cruzei. Através desse jogo, ilustrativo da minha imersiva experiência no terreno e das experiências e interlocuções dos demais atores, construo o conhecimento do quadro em análise.

Capítulo II

Capítulo II - Estudo diacrônico sobre a música brasileira em contextos de entretenimento noturno no Porto desde 1993

Este capítulo tem como objetivo contribuir para o conhecimento dos contextos performativos e das dinâmicas em torno da prática de música brasileira na cidade do Porto ao longo das últimas duas décadas. A metodologia utilizada consistiu sobretudo na indagação de vivências e memórias de indivíduos que integram esta realidade na condição de músicos práticos. Dentre os treze músicos que compartilharam comigo o seu conhecimento na sessão de entrevista realizada no estúdio do Espaço Compasso no dia 19 de abril de 2015, para a construção desse capítulo privilegiei as memórias de dois brasileiros há mais tempo em atividade neste centro urbano. São eles Aldir Lucena, atuante desde 1993; e Ilen Monteiro (juntamente com o grupo musical “Dança e Balança”), atuante desde 1996²⁹. O estudo que montei a partir das suas memórias apresenta, num primeiro momento, as experiências desses dois músicos separadamente (primeiro Aldir Lucena; depois Ilen Monteiro). No último subcapítulo, no entanto, à medida que a narração diacrônica se aproxima da componente sincrônica, cruzei a voz dos dois atores.

Assinalo desde já aqui que a realidade música brasileira em contextos de lazer e de entretenimento do Porto não é um fenômeno que se inicia exclusivamente com a atividade desses músicos brasileiros no início da década de 1990, conforme documentarei a seguir. Quando da chegada do músico Aldir Lucena, já havia um terreno favorável para a sua integração e para a expansão da música brasileira. Inclusive, a oportunidade que eu tive de dialogar com outros atores ao longo da minha estada no terreno (destaco aqui o contato que estabeleci com o músico português Arnaldo Fonseca, o “Seu Nokas”³⁰) foi muito importante para essa apreciação. O estudo que trago aqui, portanto, mapeia parcialmente essa realidade.

²⁹ Essas narrações também foram cruzadas com a memória de outros indivíduos. Em destaque, aponto o baterista brasileiro Jorge Porto, colega de Ilen Monteiro e ex integrante do grupo “Dança & Balança”, também ativo desde 1996.

³⁰ “Seu Nokas” é um acordeonista que toca música brasileira em contextos performativos do Porto desde pelo menos a década de 1960. A entrevista integral que realizei com este músico está anexada nessa tese e pode ser visualizada no Anexo A do capítulo 2.

2.1 Aldir Lucena chega ao Porto, 1993: emigração e redes de relações pessoais e de comunicação

Me contou o músico a propósito das atividades que desenvolvia quando ainda residia no Recife³¹ em 1993:

Na altura eu fazia faculdade, fazia psicologia, depois deixei psicologia, não terminei, entrei no curso de música na Universidade Federal de Pernambuco, também cheguei a fazer seis meses de curso de música lá, e ao mesmo tempo eu trabalhava no banco, em um banco privado. Mas aí me surgiu a oportunidade de vir p'ra Portugal, aí eu larguei tudo, [...] pedi demissão no banco, deixei o curso pelo meio, fiz as malas e vim embora p'ra Portugal para trabalhar exclusivamente com música (entr. Aldir Lucena, 2015).

Aldir Lucena chegou à cidade do Porto em dezembro de 1993. O seu caso, assim como o de Ilen Monteiro, está em sintonia com a intensificação da imigração de músicos do Brasil para Portugal em finais dos anos 1980 tal qual descrito por Rui Cidra (2010) no capítulo anterior. A experiência desse músico nos permite conhecer o caso dessa expansão no específico contexto portuense.

Após experiências educacionais não concluídas nas áreas da Psicologia e da Música na Universidade Federal de Pernambuco, realizadas concomitantemente ao trabalho em um banco privado da cidade do Recife, mudar para Portugal significou para este músico a oportunidade de trabalhar exclusivamente com música. O estudo que desenvolvi revelou que essa oportunidade veio a se concretizar, de fato, através de uma “rede” de comunicação informal ativa entre a cidade do Porto e aquela cidade brasileira, na qual, além de músicos, participavam outros indivíduos cujas atividades laborais situavam-se fora do âmbito performativo musical. É nesse sentido que as memórias de Aldir Lucena me deram a conhecer o papel desempenhado por um jogador de futebol, na sua perspectiva o responsável pelo processo que deu origem à mobilidade de muitos músicos do seu “círculo social” a esta cidade portuguesa. Além de elucidar o seu funcionamento, a memória transcrita a seguir dá a conhecer outros personagens dessa rede. Ilustra também a formação de dois grupos de música brasileira atuantes no Porto naquela altura:

³¹ Recife é a capital do Estado do Pernambuco, localizado na região nordeste do Brasil. Tem aproximadamente 1.625.583 habitantes segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016 (disponível em: < <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=261160>>. Acesso em 28/11/2016).

A vinda de músicos do Brasil era mais através de um contato de um outro músico que tivesse aqui um amigo e que queria buscar um amigo do Brasil. Eu vim [para o Porto] em dezembro de 93 porque na realidade já tinha uns amigos meus de Recife que estavam aqui trabalhando, que vieram também nesse mesmo ano, alguns no meio de 93 e outros no princípio de 93. [...] Eles também vieram uns através dos outros, a verdade é essa. [No entanto] o Luiz Amorim foi o que veio através do jogador de futebol e depois formou uma banda aqui. Na verdade, o Luiz Amorim eu vim a conhecer aqui... eu conhecia o irmão do outro parceiro dele, porque ele fazia violão, e o parceiro dele de Recife fazia bateria. Então ele trouxe o Romildo p'ra fazer bateria. E o irmão do Romildo veio fazer teclado com eles, o Domingos. E eu era amigo do Domingos, nós tocávamos lá na missa no Recife. Mas, quando eu vim p'ra cá em 93, não vim p'ra tocar com eles, vim p'ra tocar com outros colegas que já tinham vindo por intermédio do Luiz Amorim. O meu colega que me chamou, o Marcelo, tinha vindo através dele, do Luiz Amorim, [e] chegou aqui e montou uma banda [...]. E nós já tocávamos juntos no Brasil. Aí veio o baterista no meio do ano, o Toni. Então, digamos, foram dois núcleos diferentes. Era ali o “Água na Boca” [do Luiz Amorim], e na altura o “Trópico Suingue”, do meu amigo Marcelo. [Então] eu vim certo pra trabalhar com o Marcelo (entr. Aldir Lucena, 2016).

O papel dessa rede se faz notório na medida em que foi a “ponte” principal pela qual estes músicos atravessaram o oceano atlântico e rapidamente puderam integrar-se na realidade musical portuense. Nesse quadro, evidencia-se ainda o papel das relações de proximidade estabelecidas entre estes sujeitos, construídas e sustentadas ao longo de anos de experiências musicais compartilhadas no Brasil. As memórias de Aldir Lucena a seguir, por exemplo, são ilustrativas dos laços estabelecidos com o baterista Toni Maresca, músico que ainda hoje vive no Porto e que também pude conhecer ao longo dos meus trajetos pelos cenários de performance de música brasileira nessa cidade. Inclusive, na sessão de entrevista realizada em sua casa, eu próprio testemunhei o alcance da perenidade das relações construídas entre os músicos brasileiros que aqui chegaram no início dos anos 1990. Justamente quando o músico me falava a respeito das redes de comunicação e dos personagens que a integravam, tivemos nosso diálogo interrompido pelo tocar do telefone de Aldir. Quando enfim resolveu atender a chamada, curiosamente, era Toni quem ligava para tratar de algum assunto pessoal. “- Era o Toni!”, exclamou Lucena. O músico afirmou então que:

o Toni era meu vizinho lá do Recife, morava duas ruas depois da minha. Começou na música junto comigo. Aliás... eu já estava na música e foi depois que ele entrou na onda. E era o baterista da minha banda no Recife. Era eu, o Toni, o Marcelo, o Fabrício e o Marcílio, um baixista que tocava lá. Então aqui formou essa outra banda, o “Trópico Suingue” (entr. Aldir Lucena, 2016).

Quando chegou à cidade do Porto para tocar com a banda “Trópico Suingue”, Aldir passou a viver em um apartamento juntamente com os outros quatro brasileiros da banda, num ambiente definido, nas suas palavras, como de uma “comunidade”. Este modo de vida era comum entre os indivíduos envolvidos com atividades performativas musicais naquela altura, tal qual pontuou:

E toda a gente morava em apartamento! Vivia meio em comunidade! E era um bocado assim. A grande maioria dos músicos vivia em apartamento. Isso também é um fenômeno que hoje em dia não ocorre muito. Não sei se era o princípio, não sei... mas os músicos moravam juntos com outros músicos! Ou da mesma banda, ou até de bandas diferentes. Juntavam-se, alugavam um apartamento e iam viver ali. Depois saía um, entrava outro... e por aí ia (entr. Aldir Lucena, 2016).

O espírito de “comunidade” que configurava as relações domésticas destes indivíduos repercutia, inclusive, no plano político da organização das suas performances. Aludindo à sua experiência com o “Trópico Suingue” e posteriormente com o “Água na Boca”, grupo que integrou a partir de 1996, suas memórias revelam que estas bandas funcionavam como núcleos fechados, não assentindo com eventuais permutações e integrações de músicos externos. Em épocas de dificuldades (sobretudo financeiras devido a eventuais diminuições do número de concertos), esses conjuntos musicais admitiam, no entanto, um processo de subdivisão, um desmembramento que viabilizava a criação de núcleos reduzidos que mais facilmente poderiam encontrar trabalho. Refere Aldir:

a banda que eu participei durante esses 15 anos que era o “Água na Boca”, a gente só tocava entre a gente mesmo. Era a banda mesmo fechada, durante muito tempo. Tocávamos só entre a gente. Enquanto músico p’ra atuar em outra banda, a gente não atuava. O que aconteceu depois, e isso também é devido à dificuldade financeira, a gente não estava conseguindo bares para a banda toda tocar, então foram dois colegas p’ra um lado, dois colegas p’ro outro... mas continuava a banda na mesma! Mas era uma subdivisão neste caso. Porque a gente era bastante unido nesse sentido (entr. Aldir Lucena, 2016).

Embora temporariamente separados nestas situações, Aldir e seus colegas continuavam a advogar um senso de pertencimento à unidade banda. Inclusive, essa é uma condição que pode ser observada no modo de operação de outros grupos musicais dessa altura, como o “Dança e Balança”, de Ilen Monteiro, que será apresentado nos próximos subcapítulos.

Como se percebeu até aqui, focalizei na entrada desse músico no cenário musical portuense a partir de uma perspectiva ilustrativa das rotas, do papel das redes de comunicação intra e extra músicos, das relações de proximidade (e da sua perenidade) estabelecida entre estes músicos e do modo como elas reverberaram no plano político organizacional das suas performances nos contextos performativos da cidade do Porto. Em seguida, mantendo como guia as memórias de Aldir Lucen, acrescentarei justificativas de um prisma diametralmente oposto a partir de três eixos inter-relacionados: 1) o consumo de produtos do “pacote de brasilidade” em grande pujança na altura, tal qual me relatou Aldir; 2) o papel desempenhado pelas telenovelas na divulgação dos itens desse “pacote”; 3) a conseqüente expansão dos contextos de performance de Aldir e de seus colegas no Porto a partir da intersecção música-gastronomia brasileira.

2.1.1 “Uma disseminação, uma invasão de tudo o que é do Brasil!”: a pujança do “pacote de brasilidade”, o papel das telenovelas e a expansão dos contextos performativos através da intersecção música-gastronomia

A frase que intitula esse subcapítulo foi proferida por Aldir Lucena quando quis me ilustrar a grande pujança de produtos brasileiros observadas por ele no conjunto de práticas cotidianas portuenses quando dos primórdios das suas atividades no Porto. Conforme percebi, a noção de produtos brasileiros diz respeito a um conjunto de elementos listados pelo músico e que, na sua perspectiva, “fazem um pouco da nossa identidade enquanto brasileiros”: determinados artigos culinários como a caipirinha, o feijão preto e a picanha; a arte; a moda; e a música. Além desses, acrescento aqui outros dois identificados no trabalho de campo e que vêm a completar neste estudo aquilo que passei a designar de “pacote de brasilidade”: a fala do Brasil, numa referência ao sotaque do português falado no país sul-americano; e determinados modos de comportamentos estereotipados como brasileiros, como o ser alegre, ser feliz, ser animado.

O vigor desse “pacote” quando da integração de Aldir é, na verdade, um fenômeno cujas raízes inscrevem-se no estreito campo de relações construído entre Brasil e Portugal ao longo do século XX, num quadro elucidativo de processos de mão dupla de circulação transatlântica de indivíduos e de práticas expressivas como a música, a poesia, a literatura,

a dança e vídeo-produções via indústrias do espetáculo, do disco e do audiovisual, e movimentos migratórios, conforme refere Rui Cidra (2010). No trabalho de campo feito juntamente com músicos, frequentadores e outros indivíduos brasileiros e portugueses com quem convivi ao longo dessa investigação, não pude deixar de notar o modo como seus discursos recorrentemente pontuavam as telenovelas brasileiras como um dos principais (se não o principal) mecanismos da assimilação do Brasil por Portugal. Esta dimensão também foi enfatizada por Aldir, que me disse que

a novela ajudou muito a trazer a música que se toca no Brasil, tem a trilha sonora, e ajudou um bocado a trazer isso daí pra aqui pras pessoas terem conhecimento do que que acontece no Brasil (entr. Aldir Lucena, 2015).

No campo da academia, um conjunto de autores portugueses já se empenhou em estudar o impacto das telenovelas brasileiras neste país europeu. Na perspectiva da Isabel Cunha (2003), por exemplo,

uma das justificativas para o sucesso do género em Portugal, está com certeza vinculada ao facto da(s) telenovela(s) brasileiras terem proposto aos seus receptores, durante mais de vinte anos, conteúdos e temas que os interpelaram. Estes conteúdos, expressos numa língua comum mas, também, num imaginário comum, de mitos, heróis, acontecimentos, paisagens, recordações e saudades, permitem facilmente sua identificação por todos os portugueses (*Ibid.*, 12).

Segundo sublinha Rui Cidra (2010), a disseminação destas produções deu-se logo após a queda do regime ditatorial de António de Oliveira Salazar³², engendrando nas próximas décadas “significativas mudanças na linguagem, comportamentos corporais e estilos de vida no quotidiano da sociedade portuguesa” (*Ibid.*, 177). Conforme referem Márcia Gurgel e Tiago Henriques, em artigo jornalístico³³ no qual contribuem os académicos Isabel Cunha, José Barreiros, Catarina Duff Burnay e Edite Estrela, a primeira telenovela, “Gabriela, Cravo e Canela”, de autoria de Jorge Amado³⁴, significou “uma lufada de ar fresco” para uma sociedade há mais de quarenta anos enclausurada sob as

³² Em 25 de abril de 1974.

³³ “50 anos a construir sonhos” foi publicado online em <<http://www.noticiasmagazine.pt/2015/50-anos-a-construir-sonhos/>> (Acesso em 01/07/2015).

³⁴ Primeira exibição em 16 de maio de 1977.

mazelas de um regime político totalitário³⁵. Em direção ao argumento exposto por Cidra, José Barreiros, sociólogo, nessa contribuição indica que “a telenovela trouxe para o grande público modelos de conduta e modelos culturais ao nível do relacionamento”. A linguista Edite Estrela, por sua vez, evidencia que estas produções permitiram que os indivíduos portugueses tomassem contato com “uma forma de falar bastante sedutora, que ficava facilmente no ouvido, pelo que as pessoas tendiam a reproduzir essas formas de dizer porque também algumas personagens passaram a ser usadas metaforicamente no falar quotidiano”³⁶.

Os contributos destes autores em torno das telenovelas e do modo como estas produções propiciaram à sociedade portuguesa a assimilação de diferentes facetas da “cultura brasileira” corrobora a noção de que o contexto português no início dos anos 1990 mostrava-se propício à inserção e ao desenvolvimento da atividade de músicos brasileiros que atravessavam o atlântico e chegavam à cidade para tocar.

Nesse quadro, Aldir destacou ainda o modo como a dimensão gastronômica do “pacote” esteve significativamente imbricada no projeto de expansão dos seus contextos de performance. Conforme suas memórias deram a conhecer, ao longo dos anos seguintes música e gastronomia brasileira seriam duas esferas indissociáveis. O músico explicou tal processo me afirmando que

no princípio fazíamos festas esporádicas de música brasileira em uma discoteca que não era necessariamente uma discoteca brasileira, que era voltada p’ra *house*, pra música eletrônica, essas coisas assim. Então, [se é] “noite brasileira”, você vai ter uma banda de música brasileira. [Imita o empresário a falar]: “- Opa, vamos fazer uma caipirinha, porque caipirinha é do Brasil!”. Então virou uma festa temática. E a coisa foi crescendo. Não só p’ro lado das discotecas, mas pro lado dos restaurantes portugueses. [...] Os restaurantes tradicionalmente portugueses começaram a pôr música brasileira. [...] O mercado de restaurantes foi se expandido, se expandido de tal forma... e aconteceu uma coisa muito interessante. Se se quisesse comer picanha, ou tomar uma

³⁵ A dimensão do impacto dessa produção na sociedade portuguesa é referida também por Raquel Ferreira (2014), que, apoiada nos contributos de Armand Mattelart e Michèle Mattelart (1989), ilustra duas curiosas circunstâncias: “(...) em Portugal, uma novela como Gabriela paralisou literalmente o país a partir das 20h30. A companhia de telefones portuguesa revelou ter registrado uma queda nas comunicações (de consumo em chamadas telefônicas) da ordem de 70% durante sua apresentação. Uma sessão da Assembleia da República foi suspensa para permitir que os parlamentares assistissem ao programa (Mattelart 1989, 27 apud Ferreira 2014, 156).

³⁶ “Gabriela, Cravo e Canela” seria seguida nas próximas décadas por uma “enxurrada” de outras produções brasileiras. Estas seriam veiculadas agora não mais somente pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal), mas por emissoras privadas como a SIC e a TVI a partir de 1995. Até o final dos anos 1990, o número de produções exibidas por essas três emissoras é o de 152, conforme contabilizou Raquel Ferreira (2014).

caipirinha, e comer feijão preto, tinha que ir pra restaurante brasileiro. Porque era ali que se comia comida brasileira. Depois a coisa foi se expandido, tanto na forma da música como da comida também, a ponto de hoje em dia existir N restaurantes portugueses que servem picanha, servem feijão preto, servem caipirinha. [Hoje] você vai pra uma discoteca ou pra um bar, a grande maioria deles tem caipirinha, ou caipipreta... as diferentes variações de caipirinhas. Antigamente não, era só restrito aos ambientes brasileiros, exclusivamente brasileiros. Achei engraçado isso, que houve uma disseminação mesmo, uma invasão, de tudo o que é do Brasil... Então meio que uma coisa puxou a outra [...] e a música ajudou imenso a buscar esses outros, digamos, sabores do Brasil. (entr. Aldir Lucena, 2015).

As memórias de Aldir Lucena a respeito da expansão dos contextos performativos de músicos de música brasileira a partir do vigor do “pacote de brasilidade” referido anteriormente trazem à tona outra particularidade. Para além da dimensão gastronômica, com a chancela dos empresários, a música brasileira revelou ser um fenômeno intimamente associado a uma promessa de animação. Esse é um tema que abordarei a seguir, pontuando o modo como a noção de animação se traduzia e se substancializava, sobretudo, na mobilização do corpo para a dança, e na predileção por um determinado tipo de música brasileira.

2.1.2 Música brasileira e animação: um binômio inseparável nos bares, discotecas e restaurantes do Porto

Tal qual elucidado por Aldir Lucena, bar, discoteca e restaurante constituíram os principais contextos performativos de músicos brasileiros. Quando o interpelei a respeito das diferenças entre estes três contextos, o músico, usando como exemplo estabelecimentos que se situavam no antigo Centro Comercial Dallas³⁷, pontuou que na época se diferenciava uma discoteca

³⁷ O Centro Comercial Dallas foi um complexo urbano inaugurado no ano de 1984 na Avenida da Boavista, no Porto. Comportava aproximadamente 500 lojas comerciais, além de edifícios de escritório e de habitação. No ano de 1999, por motivos de segurança e falta de licenças de habitabilidade e ocupação, o empreendimento foi fechado pelas autoridades portuenses. Depois de 16 anos “jogado às traças”, no entanto, com o intuito de retomar suas atividades e de reavivar o espaço urbano adjacente, um plano de pormenor para o edifício foi aprovado em assembleia municipal. No discurso de Aldir Lucena pude perceber o realce outorgado a este complexo. O músico me disse entusiasticamente que o “Dallas era o celeiro onde toda a gente ia parar, pelo menos da música brasileira!”. Lá, inclusive, era onde situavam-se o “Galeria Norte”, o “Aconchego Bar”, o “Splash Bar”, espaços onde Aldir e seus colegas do Recife tocaram música brasileira regularmente ao longo da década.

pelo tamanho, pela estrutura, pelo tipo de música que passa também. O “Galeria Norte” [por exemplo] era uma discoteca... [Já] o “Aconchego” era um bar, era pequenino. O “Splash” [também] era pequenino, era um bar. E os bares também tinham horários diferentes, acabava mais cedo. O público chegava mais cedo e ia embora mais cedo. E as discotecas começavam mais tarde. Eu cheguei a tocar em discotecas aqui às 4, 5 da manhã. Começar a tocar! E as discotecas [...] também se serviam da música eletrônica nos intervalos p’ra atrair também as pessoas. Principalmente aos fins de semana. E os bares não, era mais voltado mesmo p’ra música brasileira, mais p’ra essa onda. [...] E o que acontecia? As pessoas iam pro restaurante não só pra comer, mas pra se divertir. [...] Geralmente até a meia noite, no máximo. E isso desde que cheguei aqui, pelo menos nos grandes restaurantes... e depois pros bares... fazer a dobradinha da noite (entr. Aldir Lucena, 2016).

Embora consideradas as diferenças medidas em termos de dimensões espaciais, horários de funcionamento, presença ou ausência de música eletrônica (ou outra) “passada” por um DJ nos intervalos dos concertos, maior ou menor ênfase na gastronomia, suas memórias me deram a conhecer que a prática de música brasileira ao longo da década em todos estes contextos esteve intimamente entrelaçada com uma proposta de animação substancializada sobretudo na mobilização do corpo para a dança, conforme me referirei a seguir. Esta foi, conforme percebi, uma dimensão intensivamente explorada pelos empresários locais, transparecendo inclusive no próprio material de propaganda veiculado por alguns dos estabelecimentos.

Os três anúncios publicitários do extinto restaurante brasileiro “Boi na Brasa”³⁸ que encontrei em pesquisa em plataformas publicitárias virtuais evidenciam esta conjuntura. Naquele hospedado na plataforma eletrônica “Portugal Restaurants”, lê-se que o Boi na Brasa é um

restaurante animado com música ao vivo e muita dança. Os pratos são todos brasileiros e as caipirinhas não faltam. Fundado em 1999, [...] especializado em gastronomia brasileira, nomeadamente os rodízios, [...] é o local ideal para se deliciar com uma boa picanha devidamente guarnecida com farofa, couve mineira, banana frita, batata frita, arroz branco e feijão preto. O restaurante está indicado para grupos, sendo frequentes as festas de aniversário e as despedidas de solteiro. Tem música ao vivo e actuação de bailarinos”. (Retirado de <http://www.portugalrestaurants.com/restaurants/Boi-na-Brasa-Porto.html>, acesso em 25/03/2016).

³⁸ O “Boi na Brasa” era um restaurante brasileiro que se localizava na Zona Industrial de Ramalde. Conforme percebi através do trabalho de campo, foi o local de atuação de muitos músicos de música brasileira desde o final da década de 1990 até o final da década de 2000. Marcus Levy, Ilen Monteiro, Victor Dietrich e Marcelo Sacramento são alguns dos músicos que atuaram regularmente nesse estabelecimento. O contexto performativo de música brasileira do “Boi na Brasa” revela, inclusive, a participação de músicos portugueses. É o caso da cantora portuguesa Denise Machado, que me contou que trabalhou como cantora nesse restaurante de 2003 até 2010 e que foi lá onde “começou a trabalhar no sistema brasileiro”, tal qual me referiu.

A plataforma “Boa Escolha” anuncia um

restaurante bastante animado devido à animação com música e dança. Os pratos servidos são todos brasileiros e as caipirinhas são obrigatórias (retirado de <http://boaescolha.pt/restaurantes/porto/restaurante-boi-brasa>. Acesso em 02/04/2016).

E numa entrada de apresentação do estabelecimento na plataforma “Wikimapia”, lê-se que

no Boi na Brasa vivem-se dias de festa, comemora-se a vida. Os aniversários e as despedidas de solteiro são uma constante, embora também se juntem à mesa casais e amigos. São inúmeros os festejos, sempre acompanhados pela música ao vivo e pelos bailarinos do melhor sangue brasileiro. É o que nós chamamos de rodízio de animação! (retirado de <http://wikimapia.org/14362837/pt/Restaurante-Boi-na-Brasa>. Acesso em 02/04/2016).

A seguir, a experiência de Aldir transcrita abaixo nos transporta para dentro desse cenário, elucidando as dinâmicas típicas no contexto do restaurante com música brasileira e o modo como se desenrolava a animação à medida que a “noite ia entrando”. Ilustra ainda o modo como os músicos controlavam essas dinâmicas a partir da escolha de determinados repertórios musicais:

[Começávamos a tocar] oito e meia, nove horas, mais uma coisa assim de bossa nova, mais uma MPB, mais uma música regional [...]. Fazia o primeiro set com as músicas mais tranquilas. E depois tocávamos coisas mais animadas à medida que a noite ia entrando.... Porque as pessoas iam bebendo, se animando e tal, [...] e, digamos assim, soltando as amarras [...]. Tomavam umas caipirinhas, e vinhos, então o álcool ajudava a desinibir um pouco mais com a música. Aí despertou vários filões. A gente chegou a tocar em restaurante que era uma loucura. E final de semana virou festa! Em vez de ser só aquela coisa mais soft, uma música soft, virou meio que bar também... meio que um show... uma onda de animação. De as pessoas se estenderem um pouco mais. [...]. Então eu percebo que existia um código não verbal, uma coisa assim [...], tipo “aqui a gente vai se divertir, vai soltar a franga mesmo!”. E era um processo de catarse mesmo das pessoas, de se jogar, de se liberar, de fazer o que me der na cabeça. Obviamente, dentro das devidas proporções. [...] Também existiam alguns restaurantes com bailarinos, que era um fator importante (entr. Aldir Lucena, 2015).

É evidenciado tanto nos anúncios publicitários como no depoimento de Aldir que a noção de animação tinha a particularidade de ser substancializada e medida sobretudo a partir da mobilização do corpo para a dança. Evidentemente, esta tinha no componente

de consumo de álcool (consumo de vinhos e caipirinhas) um aliado muito relevante para o mexer dos corpos. Tanto mais pode-se compreender essa perspectiva se levarmos em conta a noção de que esses comportamentos se desenhavam e a partir da existência de um “código não verbal”, conforme referiu o músico.

Dentro desse quadro, inclusive, ao perspectivar o modo de participação do público português nos seus concertos realizados na altura da nossa entrevista (2016) e compará-lo ao de duas décadas atrás, as memórias do músico revelam que, ao longo deste período, houve um processo de aprendizagem por parte dos frequentadores que lhes permitiu interagir e participar na performance musical à maneira que Aldir e seus colegas expectavam. Aldir me referiu que:

como eu cheguei cá em 93 [...] no Porto, eu vejo que as coisas mudaram e mudaram muito, porque antigamente era mais complicado mexer com os portugueses, as pessoas não tinham muito conhecimento [...], antigamente era muito mais frio. Eu ficava assim “será que a gente não toca bem? Será que eu sou um mau músico?”. A gente tocava um forró e ninguém sabia o que era um forró na época, né? [...] E às vezes íamos a bares que a gente percebia que realmente as pessoas gostavam da música [...] mas ainda não se identificavam, não sabiam como dançar, não sabiam como se mexer, como interagir conosco. E aplaudiam no final! A gente achava aquilo tudo muito esquisito, porque no Brasil a gente tá habituado a tocar, as pessoas dançarem e entrarem no ritmo [...]. Mas eu acho que aos poucos as pessoas foram evoluindo nesse sentido. Foram aderindo mais de imediato, foi se parecendo mais com o Brasil, trocando em miúdos. A coisa foi se parecendo mais com o Brasil. [...] As pessoas hoje em dia [em Portugal] participam muito mais” (entr. Aldir Lucena, 2015).

No meu estudo sincrónico, pude identificar que entre 2014 e 2017 existiram cursos regulares de dança brasileira, permitindo, nesse sentido, o desenvolvimento de uma participação especializada por parte do público posta em prática nos contextos onde hoje em dia os músicos tocam. As aulas de dança de forró ministradas semanalmente – nas horas que antecedem a saída noturna sobretudo para os bares da Baixa do Porto – pelos professores Tiago Martins e Sérgio Cardoso no restaurante Galerias de Paris são elucidativas deste quadro (cf. anexo Anexo B do capítulo 2 para vídeo e Anexo C para fotos).

Contudo, conforme inferido pela experiência de Aldir, o desenvolvimento da participação do público através da dança no projeto de animação ao qual a música brasileira aparece indissociável não parece ter se fundamentado na formalidade do sistema “aluno-professor”, conforme pude identificar hoje em dia. Antes, segundo me

deram a conhecer as memórias de Aldir Lucena e de Ilen Monteiro, é um acontecimento em sintonia direta com a pujança que o fenômeno axé music teve nos contextos de performance desses músicos por volta de 1997-1999. Abordarei esse fenômeno em seguida a partir das memórias de outro músico brasileiro.

2.2 O estudo diacrônico a partir das memórias de Ilen Monteiro

Nos próximos subcapítulos, privilegio as memórias do músico brasileiro Ilen Monteiro para continuar ilustrando a realidade da música brasileira. Antes de focalizar no fenômeno da axé music tal qual anunciei atrás, devo aqui primeiro pontuar a entrada de Ilen no terreno juntamente ao seu grupo musical “Dança e Balança”. Após essa breve introdução, o conjunto de subcapítulos a seguir será centrado na exploração das seguintes temáticas: a grande pujança da axé music em 1997-1999 e o desenvolvimento e a intensificação da participação do público através da mobilização do corpo para a dança num projeto que traz à tona o papel das coreografias “muito explícitas” apresentadas pela componente textual das peças musicais desse domínio; as atividades empresariais “extra performativas” que músicos como Ilen Monteiro tiveram a oportunidade de realizar no período “auge da música brasileira no Porto”; a expansão dos contextos performativos a partir do trabalho autoral e da integração do “Dança e Balança” no cenário televisivo português; o quadro de transformações observados ao longo da década de 2000 (nesse último subcapítulo, ponho em diálogo a perspectiva de Ilen Monteiro e Aldir Lucena).

2.2.1 Do Rio de Janeiro, ao Algarve, ao Porto: Ilen Monteiro e o “Dança e Balança”

O músico Ilen Monteiro chegou ao Porto no final de 1996 para tocar música brasileira com o grupo Dança e Balança³⁹ na discoteca Copacabana⁴⁰. Sua trajetória em Portugal começou dois anos antes, quando juntamente deste grupo desembarcou no Algarve para tocar durante uma temporada de verão no restaurante “Paraíso da Oura”, na Praia da Oura. Quando os trabalhos nesse contexto findaram, Ilen e os colegas encontram no Porto um cenário que correspondeu às expectativas financeiras relativamente à rentabilização das suas práticas musicais no país. Suas memórias a seguir evidenciam o cenário da música brasileira no Porto quando da “pesquisa de mercado” realizada por ele e por seus colegas de grupo bem como a conjuntura da mudança para esta cidade:

[então] viemos ao Porto, fazer uma pesquisa de mercado e achamos o Porto superinteressante [...] Na altura o Porto devia ter casas de brasileiros que funcionavam

³⁹ O “Dança e Balança” foi um grupo brasileiro formado originalmente no Rio de Janeiro em 1990 com o intuito de atuar no circuito de bandas de baile da cidade. As palavras de Ilen Monteiro ilustram no que consistia este conjunto: “ – O ‘Dança e Balança’ era uma banda de baile com uma nova cara. Que nova cara seria essa? Era uma cara jovem, uma cara que apresentasse tanto um visual diferente, quanto uma estética de palco diferente. [Tinha] uma movimentação... [...] a banda inteira dançava, a banda inteira brincando, fazendo coreografia. Claro, na medida do possível, [pois estava] com uma guitarra na mão. Porque a gente olhava aquelas bandas de baile [e eram] “mortas”! Nêgo ali tocando, [mas] doido pra ir embora! E aí a gente falou: “- Se a gente entra dançando, brincando, com uma movimentação de palco, no mínimo a gente chama a atenção!”. [...] E aí a gente botou um visual, era todo mundo de Blazer, a gente botou uma gravatinha borboleta, então a gente tinha mesmo um visual diferente daquelas bandas de baile que chegavam lá todas mal arrumadas! E acabou fazendo uma diferença e acabamos conseguindo entrar no circuito. E aí começamos a atuar mesmo no final dos anos 90. E, cara, eu chegava a fazer 28 bailes por mês! (entr. Ilen Monteiro, músico). O grupo também se apresentava em bares desta cidade, de forma a preencher a agenda de concertos. Ilen me relatou ainda que a banda foi selecionada para participar do filme norte-americano “Kickboxer 3”, dirigido por Rick King em 1992 e gravado no Rio de Janeiro, no qual aparecem a atuar em um cenário representativo de um “Cassino Brasileiro”. Outro acontecimento musical relevante anunciado pelas suas memórias diz respeito à participação no festival musical “Festvalda” em 1993, também naquela cidade, quando, sob o nome de “Jim e Cia”, o grupo venceu na categoria “Inédita” com a composição autoral “Lua Crescente”, de Marcelo Sacramento. O prêmio consistiu na gravação do videoclipe da canção “Lua Crescente”, em parceria com a Sony Music Entertainment. Nesta produção, além de aparecer como cantor e guitarrista, Ilen Monteiro surge como “protagonista” do enredo. Esse registro pode ser visualizado no Anexo D do capítulo 2.

⁴⁰ Ilen me descreveu o espaço e elucidou a dinâmica de funcionamento desta discoteca, a qual menciono aqui: “ O Copacabana era um complexo. Você descia as escadas assim, se virasse pra esquerda, tinha uma discoteca que passava música eletrônica que cabiam fácil umas 300 a 400 pessoas. Se virasse pra direita, era o Copacabana mesmo, a casa... que era um espaço que cabia [umas] 600 pessoas. E tinham duas bandas, uma aqui e outra ali. E não tinha DJ... a banda pegava na última [música] deles e a gente emendava, e eles pegavam na nossa última música e emendavam. E aí você passava pelo Copacabana, entrava num corredor assim, e tinha um restaurante, bar, grill, pra quem quisesse comer. Ficava aberto 24 horas aquilo, a madrugada toda. E no final do corredor havia um outro bar, que era um bar que tocava música brasileira, fado, e tal. Que nesse bar podia caber mais... sei lá, 200, 250, 300 pessoas. Aquilo era um complexo imenso! Imenso, imenso!” (entr. Ilen Monteiro, 2015).

quase de quinta a domingo, algumas todos os dias, mas a maioria de quinta a domingo. [Tinha] Bares! Muitos bares! [...] Fora os restaurantes, as churrascarias... e esses 6 bares que tinha, todos com banda! No mínimo um trio! Música brasileira era uma febre! Enquanto que Lisboa a gente achou o mercado de lá meio fechado, com poucas casas, com tudo meio “mafiado”, meio “truncado”. A gente viu no Porto uma abertura muito forte. E por ironia do destino, ou sei lá o que, teve uma pessoa que tinha uma casa aqui [no Porto], que na altura era a maior casa que tinha aqui, o “Copacabana”, e ela estava de férias no Algarve. [E então ela] viu a gente tocando no “Montinho”, pediu um cartão nosso, a gente deu, porque ela gostou da banda e tal, e perguntou se a gente tinha interesse em ir p’ro Porto. [...] Aí acabou que ela ligou, começou a falar.. [...] e as coisas foram fechando, fechando, fechando, e aí viemos p’ro norte (entr. Ilen Monteiro, 2016)

Além de tocar no Copacabana, Ilen e os demais integrantes do Dança e Balança rapidamente passaram a integrar os bares e os restaurantes com música brasileira. Corroborando a pujança do projeto de animação anunciado pelas memórias de Aldir Lucena anteriormente, o depoimento de Ilen a seguir elucida a surpresa causada no primeiro contato com o específico contexto do restaurante no Porto:

foi uma [...] coisa que eu encontrei no Porto que eu tomei um choque, cara! [...] O primeiro restaurante que eu toquei aqui no Porto foi um restaurante italiano, que tinha música brasileira. Aí eu me lembro que deve ter sido em dezembro [de 1996]... o cara tinha música na parte de cima e queria música na parte de baixo também... aí falaram de mim e do Jorge⁴¹, ele viu a gente no Copacabana, [...] e fomos p’ra lá. Cara, esse foi o primeiro restaurante aqui no Porto que eu trabalhei. [...] E depois que eu vim entender o “bundalelé” que era o restaurante... e que na verdade é até hoje. Cara, aqui no Porto existia um “bundalelé”... eu vou dizer... a gente até fazia isso no Algarve. A gente fazia um show brasileiro, a gente fazia uma animação, [mas] o espaço daquele restaurante era um espaço que permitia aquela curtição, de ser um lugar p’ra dançar, tinha uma pista de dança... então, quer dizer, tinha uma certa lógica p’ras coisas. Quando eu cheguei aqui no Porto, neguinho subia em cima da mesa p’ra dançar! E os patrões queriam isso mesmo, queriam animação, [diziam]: “- Vocês têm que animar! têm que fazer!” E a gente: “- Tá bem!”. Uma confusão louca! [...] Isso é uma coisa meio louca! Acho que Portugal tem uma coisa meio reprimida nas pessoas... né? E quando iam p’ra restaurante brasileiros, cara, neguinho queria gritar! Impressionante! [...] E eu “- Pô, demorou! Va’mbora!”. E isso já vinha... não fui eu que criei, eu peguei isso institucionalizado: restaurante brasileiro é “bundalelé!”. Se não for, tá ruim!”. [...] E cara, nessa época... [o que] ‘tava começando [a fazer] sucesso aqui era “Daniela Mercury”, “Terrasamba”, “Gerasamba”, que nem era “É o Tchan” ainda... “Vermelho”, da Fafá de

⁴¹ Jorge Porto, baterista e percussionista do extinto Dança e Balança. Atualmente vive seis meses na cidade do Rio de Janeiro e seis meses na cidade do Porto, onde é fundador e diretor da “Batucada Radical”, “um projecto musical desenvolvido por profissionais e amadores unidos entre si na paixão pelos ritmos da percussão. Fundada em setembro de 1997 por Jorge Porto, a Batucada Radical nasceu do seu desejo de divulgar a música e a cultura brasileira em Portugal e aplicar uma metodologia particular de ensino, desenvolvida por ele ao longo de 27 anos de trabalho na área musical como executante e professor, tornando a aprendizagem da música acessível a qualquer pessoa. Os principais objetivos são a divulgação e o ensino da música; o desenvolvimento pessoal, social e comunitário dos seus destinatários; sensibilizar para o potencial da música na integração social de todas as pessoas na sociedade, sobretudo aqueles que têm menores recursos e acesso à musicalidade” (descrição retirada da página oficial do projeto no facebook: <https://www.facebook.com/grupobatucadaradical/info/?tab=page_info>). Acesso em 23/05/2016.

Belém⁴² “Bate Forte o Tambor” [do grupo “Carrapicho”]⁴³. Como eu toquei isso aqui! [...] (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Além de ilustrarem as dinâmicas, estas memórias permitem compreender o protagonismo que a axé music começava a desempenhar na realidade. Quando o músico tentou me substantivar o impacto deste fenômeno, não hesitou em referir que, desde que começou suas atividades performativas na cidade, a época da axé music consistiu no “auge da música brasileira no Porto”. Percebi, no seu discurso e em conversas formais e informais com outros músicos em situação de campo, que a noção de “auge” se traduz, sobretudo, num período de intensificada rentabilização financeira de suas práticas musicais⁴⁴.

Para além do plano financeiro, o que quero perspectivar aqui é o modo como a pujança dessa realidade nos contextos performativos desses músicos entre 1997-1999 fomentou o desenvolvimento de uma maior participação do público durante as suas performances através da mobilização do corpo para a dança. Inclusive, conforme descrevo a seguir de modo a situar o leitor perante este domínio, o fenômeno da axé music já foi alvo de estudos sistemáticos realizados por diferentes acadêmicos.

2.2.2 A axé music e as coreografias explícitas no “auge da música brasileira no Porto” em 1997-1999: um ponto de viragem na participação

O antropólogo Rafael José de Menezes Bastos (2005) refere que a axé music

emerged in Salvador, Bahia, during the 1980s, having as one of its ancestors the ‘trio elétrico’ and its incorporation by ‘tropicalismo’ through Bahian frevo. [...] The music has been the subject of frequent disdainful attacks from elsewhere as commercial and vulgar, to which axé-music practioners respond with accusations of racism and of jealousy, as their music is increasingly a great success and attracts the interest of

⁴² Cf. Anexo E do capítulo 2 para vídeo de “Vermelho”, de Fafá de Belém, veiculado pela RTP Açores no ano de 1996.

⁴³ Cf. Anexo F do capítulo 2 para videoclipe original da canção “Tic Tic Tac (Bate Forte o Tambor)” do grupo brasileiro “Carrapicho”, conforme referido por Ilen Monteiro.

⁴⁴ A cantora portuguesa Denise Machado, por exemplo, substancializou esta noção ao me contar o seguinte: “eu conheço músicos que chegaram a ganhar bastante dinheiro aqui com música brasileira há alguns anos atrás. Talvez também na altura fosse novidade, então havia grandes casas, havia muito trabalho de música brasileira e havia muito público para isso. Hoje em dia tem a questão dos valores que se ganhava uns anos atrás já não serem os mesmos que se ganham hoje” (entr. Denise Machado, 2015).

international stars such as David Byrne, Paul Simon and Michael Jackson. Oludum, Ilê Aiyê, Ara Ketu and Malê Debalê, all names in African languages, are some of the more important bands. Neguinho do Samba (Antônio Luís Alves de Souza), Sarajane, Luiz Caldas, Carlinhos Brown (Antônio Carlos Santos de Freitas, b.1964), Margareth Menezes (b.1962), Daniela Mercury (b.1965) and Ivete Sangalo (1972) are among its more prestigious individual names. Beginning in the 1990s, the genre experienced an extraordinary national and international expansion [...] (Menezes Bastos 2005, 54).

Carlos Araújo (2000), em trabalho realizado no âmbito do mestrado em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, perspectiva o modo como a axé music, juntamente ao “pagode romântico”, constituiu um impactante fenômeno comunicativo ao longo da década de 1990 no Brasil. De acordo com o autor, em 1997 esses dois fenômenos “bateram recordes de vendagem de discos, dominaram a programação das rádios e TVs, lotaram shows por todo o país, motivaram a criação de fã-clubes e mostraram a força da indústria fonográfica nacional, que se tornou a sexta do planeta” (*Ibid.*, 1).

Adonay Diaz (1997), por sua vez, em pesquisa realizada no Departamento de Comunicação e Arte da USP⁴⁵ sobre a incursão da música brasileira no quadro da “produção internacional” na década de 1990, sublinha o papel transnacional de uma vigorosa indústria da música na disseminação de domínios musicais brasileiros como a axé music. Evidencia, deste modo, a presença dessa realidade no cenário condecorativo da indústria da música norte-americana através da menção a alguns artistas indicados ao prêmio Grammy, mas também em diferentes festivais musicais realizados sobretudo nos Estados Unidos e em diversos países da Europa.

Os contributos desses autores ajudam a perceber a conjuntura internacional da pujança da axé music que contextualiza os cenários performativos dos músicos brasileiros ativos no Porto nos anos de 1997-1999. Face a este quadro, grupos de música brasileira como o “Dança e Balança”, de Ilen Monteiro, cujo critério de seleção do repertório musical apresentado nas suas performances nas discotecas, restaurantes e bares da cidade baseava-se “sempre em cima do que estava rolando”, conforme me referiu o músico, não demoraram a seguir e a incorporar a “tendência” do que se passava na altura. Contudo, segundo referiu Jorge Porto em conversas informais, essa era uma conjuntura que se fundamentava mais numa necessidade de adaptação ao mercado da música para que

⁴⁵ ECA-USP (Universidade de São Paulo).

pudessem continuar a rentabilizar com sucesso suas práticas musicais do que propriamente numa preferência musical compartilhada pelos próprios integrantes (o músico fez questão de enfatizar esse ponto, dando a entender que isso deveria ser mencionado no meu trabalho). Embora compartilhando desse mesmo parecer, Ilen Monteiro foi muito sincero ao me pontuar que o trabalho do “Dança e Balança era dentro desse estilo de sucessos. *Sucessão*. Na altura, [tocava] Daniela Mercury, Terrasamba, É o Tchan... era uma banda de música *prapular* brasileira... música *prapular* brasileira! E pronto”.

Embora envolto numa capa de jocosidade, o trocadilho “*prapular*” utilizado pelo músico para referir ao conjunto de músicas brasileiras que formavam o repertório do “Dança e Balança” vem servir como potente argumento para a noção do desenvolvimento da participação através da mobilização do corpo para a dança. Nesse quadro, faz-se imprescindível mencionar o papel das coreografias associadas a estas peças musicais e o modo como elas passaram a figurar no contexto em estudo. Ilen Monteiro me referiu que

o axé [...] tem a coisa de dançar, de coreografia [...], na altura, como até hoje, Portugal vive muito de coreografias. [E] eu não sei [...] se as coreografias eram muito explícitas... tipo “bota a mãozinha na cabeça, a mãozinha no joelho, a mãozinha no pé” [...] ou se às vezes tinha bailarinos que vinham de lá [do Brasil] e faziam a coreografia... bailarino que eu digo, pessoas que vinham de lá sabendo as coreografias, e faziam uma, duas vezes, passavam p’ros outros aqui ... [mas o que acontece é que] a coreografia acabava pegando (entr. Ilen Monteiro, 2015).

O estudo feito junto desses músicos permite compreender, portanto, que o fenômeno da pujança da axé music e das coreografias associadas constitui um ponto de viragem no contexto da música brasileira em bares, restaurantes e discotecas. Muitas destas coreografias tinham a particularidade de serem apresentadas explicitamente na própria componente textual da peça musical, conforme o próprio músico refere. Nesse sentido, perspectivo que o fato de serem cantadas em língua portuguesa é uma condicionante que deve ser destacada enquanto processo facilitador da sua rápida assimilação.

Em conversas informais com Jorge Porto a respeito desse assunto, perguntei-lhe se podia lembrar peças musicais desse domínio executadas regularmente pelo “Dança e Balança” nos diferentes cenários performativos. Muito prestativo, o músico listou um total

de 31 músicas que “realmente bateram muito forte”, numa expressão sua (cf. lista integral no Anexo M do capítulo 2). No Anexo N do capítulo 2, apresento a componente textual de três destas peças para evidenciar o modo como os movimentos corporais eram “pedagogicamente” anunciados. Não posso deixar de referir aqui que os movimentos instruídos nesses textos, diga-se de passagem, possuem uma forte conotação sexual. Faz-se evidente, ainda, sua componente predominantemente machista: é para a figura da mulher que mormente se dirigem as orientações para “mexer”, “ralar”, “subir”, “descer”, “quebrar”, “balançar a bundinha”, etc.

Além disso, Jorge Porto mais de uma vez me referiu que o próprio público português passou a inventar as suas próprias coreografias para aquelas músicas em que os movimentos do corpo não eram pedagogicamente anunciados na componente textual. “Nas músicas da Daniela [Mercury], quando se falava em ‘coração’ [por exemplo], eles faziam o formato do coração nas mãos e assim por diante!”, me disse o músico.

2.2.3 De músico a músico-empresário com os empreendimentos “Dança e Balança”

Além de terem usufruído da possibilidade de intensiva rentabilização financeira através da condição de músicos práticos, músicos como Ilen Monteiro passaram a ser donos de estabelecimentos noturnos de performance de música brasileira. Este é um acontecimento muito relevante porque ilustra um fenômeno de ascensão profissional não antes imaginada por muitos desses músicos, quando a posição de empregado deu lugar à de patrão. O depoimento de Ilen a seguir elucida a conjuntura que permitiu que o grupo “Dança e Balança” passasse, no final de 1997, a gerir a discoteca “Dança e Balança”. Suas memórias revelam ainda a configuração espacial desse estabelecimento e o fenômeno de afluência de público a partir da sua abertura em sete de setembro de 1997:

E aí o que acontece. A gente trabalhou nessa casa, no Copacabana, durante 9 meses [...] até que a gente cansou. E disse [para o empresário] “- Ó, chega! Quero mais não!”. E pronto... Aí cansamos e então [dissemos] “- Rapaz, se você quiser, é aumento!”; [...] Então saímos de lá do Copacabana... começamos a tocar aqui, tocar ali... e aí apareceu a proposta, alguém deu a ideia... de uma conversa e tal.. “- Olha, por que você não abre um bar de vocês? Todo mundo conhece vocês! Porque não abre um bar de vocês?”. Aí a gente ficou naquela, com um bichinho atrás da orelha... e pronto... as coisas começaram... a gente não focou muito nisso, assim, né? Mas foi uma ideia que surgiu...

até que caiu uma casa na nossa cabeça... pelo nome do Dança e Balança... na altura a gente tinha um empresário que trabalhava com a gente... e o cara entrou em contato com ele, disse que tinha uma casa, e perguntou se a gente tava interessado em ficar com a casa. E a gente “- Rapaz... será? Vamos? Vamos!”. E aí encaramos, abraçamos o projeto. Em 97, 7 de setembro de 97, a gente pegou o Dança e Balança [discoteca]. [...] A casa inaugurou com 400 pessoas... se não to enganado... era uma casa muito grande. O recorde da casa foram 1200 pessoas, mas inauguramos com 400 pessoas, no sábado. Aí no segundo sábado tinham 150... aí a gente: “-Ferrou!”. [Mas aí] no terceiro sábado tinha 250... no outro sábado tinham 350... e foi assim... 450, 500, 600, 700 pessoas. Cara, aquela casa virou uma febre. Aquela casa virou uma coisa de louco. [...] A gente abria de quarta a domingo. Só [tocava] o Dança e Balança. Era uma casa fantástica... já pegamos a casa pronta, não mexeu em nada da decoração... não mudamos uma lâmpada... a casa tinha um puta de um palco... imenso! [...] tinha o 1º andar, tinha tipo uma varanda assim... era uma casa quadrada, o palco era ali, tinha uma varanda aqui assim em cima, na parte de cima... pegava metade da casa, assim... tinha a parte de baixo que era um quadradão imenso... e, cara, a casa bombou mesmo. Ali em 97... a partir de 97 a casa “buu”, pegou uma coisa... setembro! Outubro! Novembro! Dezembro! réveillon já foi bombado! e carnaval! (entr. Ilen Monteiro, 2015)

Ilen me forneceu material em vídeo de algumas performances musicais realizadas nesse estabelecimento. O vídeo do anexo G do capítulo 2, por exemplo, retrata este músico em abril de 1999 tocando guitarra ao lado do músico português Rui Veloso.

Tal qual enfatizou Ilen, o projeto empresarial do “Dança e Balança” não se restringiu somente à gestão desse espaço, se expandindo também ao contexto dos restaurantes. Concomitantemente à discoteca, o grupo também passou a empresariar outros dois restaurantes. Quando questionei o músico a respeito das performances de música ao vivo oferecidas em todos estes empreendimentos, Ilen me referiu que na maior parte das vezes eram os próprios integrantes do “Dança e Balança” que tocavam. Este modo de trabalho evidencia um processo semelhante ao descrito por Aldir Lucena a respeito da subdivisão da banda de modo a permitir um maior número de atuações. Me disse que

nessa altura a gente tinha uma discoteca e tínhamos dois restaurantes... o restaurante de Leça [da Palmeira] que eu tocava [com o Jorge]. Quando a gente pegou a casa [a discoteca “Dança e Balança”]... a casa começou a ser um sucesso... e o dono do restaurante também tava querendo [...] passar o restaurante pra gente... o restaurante não tava muito bem das pernas...[...] e ele perguntou se a gente tava interessado. E ficamos com o restaurante. E depois apareceu um restaurante em Gaia, [em que] o baixista tocava com o tecladista. [E] era tudo “Dança e Balança”... “Dança e Balança Bar Brasil” [...] Pau pegando! Então tínhamos esses produtos mais o produto banda. [E começou a acontecer] que, quando a gente saía pra tocar, metia uma outra banda lá [na discoteca]. E dava sempre merda, né? Nego queria ver a gente... chegava lá e não via... só faltava querer matar a gente... mas a gente tinha show pra fazer e tal... engraçado que a gente não tinha a cobrança do patrão... mas tinha a cobrança do público, né? Porque normalmente, quando você toca numa casa e você sai, o patrão te

enche o saco, né? Lá os patrões éramos nós. A gente saía, botava outra banda no nosso lugar e vinha o público encher o nosso saco. E cobrava mesmo: “- Pô! Vim aqui pra ver vocês, e vocês não avisam nada!”, “- Se eu avisasse, você não vinha! Então te dei a oportunidade de conhecer o trabalho de uma banda legal! Porque a gente tinha outro trabalho pra fazer... então botamos uma banda boa!”. [Isso não acontecia] frequentemente... mas verão de 98 a gente tinha bastante show, nem tudo caía no final de semana... porque o forte da casa era final de semana. Mas às vezes caía, então a gente meio que coordenava... tinha que arrumar uma forma de fazer os shows de verão, porque a gente ganhava muito... ganhava bem... e botava uma banda na casa p’ra substituir... (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Embora adeptos da subdivisão, a expansão das atividades do grupo a outros contextos performativos e a necessidade de cumprir estes compromissos não permitiam que o grupo estivesse sempre presente para tocar nos seus próprios estabelecimentos, gerando, em algumas situações, conflito com o público.

Agora, contudo, além da responsabilidade enquanto músicos e gestores de três estabelecimentos, as atividades do “Dança e Balança” passaram a integrar compromissos com a televisão portuguesa, entre o ano de 1998 e 2000, a partir do aproveitamento do trabalho autoral, registrado em um disco. Esta integração consequentemente fomentou a expansão da geografia das suas performances, sobretudo a cidades do norte do país e às Ilhas dos Açores. Esta condição é mais um acontecimento que músicos como Ilen e Jorge Porto atribuem ao “auge da música brasileira no Porto”. É para este quadro que direciono as próximas linhas.

2.2.4 E o “Dança e Balança” continua em ascendência: o disco Funkbatucada, a integração no cenário televisivo português e a expansão dos seus contextos performativos no Norte e nos Açores

No ano de 1998 o “Dança e Balança” lançou seu primeiro disco de canções autorais (cf. anexo Anexo H do capítulo 2 para ver capa do disco). Foi intitulado “Funkbatucada” e teve o lançamento na própria discoteca do grupo⁴⁶. O álbum contém um total de sete músicas, todas de autoria dos seus integrantes. São elas Funkbatucada; Carapau; Ondas;

⁴⁶ O Anexo I do capítulo 2 retrata a performance ao vivo da composição “Long Night” (de Ilen Monteiro) no evento de lançamento do disco.

É só olhar; Pra viver cantando; Beleza Beleza; Vinheta – Funk de Maracanã. Autor da faixa Beleza Beleza, Jorge Porto me referiu que o trabalho autoral diferia consideravelmente da axé music que o “Dança e Balança” executava nos bares, restaurantes e discotecas do Porto. No entanto, quando lançavam mão dessas peças musicais ao longo dos seus concertos, necessitavam pô-las em alternância justamente com as peças do domínio da axé music. Jorge Porto se preocupou, inclusive, em me descrever a sonoridade desse trabalho, na sua perspectiva um “som carioca”, um “funk do Rio de Janeiro”, com letras cantadas em português e com uma instrumentação que trazia “bateria, contrabaixo e guitarra pesada”, teclados, vozes e percussão com “arranjos de tamborim e de repinique”⁴⁷. Ilen Monteiro também me referiu que

a gente tinha essa cara... a nossa cara era essa... era misturar o funk com o samba... e mais ou menos todas as nossas músicas tinham mais ou menos essa cara aí. Que é misturar o pop, vamos dizer assim, o pop funk, com a linguagem... com instrumentação e arranjo de samba. Tinha um arranjo de tamborim lindíssimo, de repinique, surdo... [...] Coisa de repinique... ao invés de usar conga e... sei lá, bongô... a gente usava instrumento de samba... pandeiro, repinique, tamborim... [...] [E foi] tudo independente. A gente teve até proposta de editora... mas... depois, né? A gente lançou lá na casa mesmo, e tal... lógico, não foi um estrondo, mas deu gente... deu bastante gente... mas não foi nada de... mas depois gente começou a fuçar e movimentar o CD... (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Em pesquisas em plataformas virtuais, inclusive, encontrei referência sobre o “Dança e Balança” e o respectivo disco em artigos produzidos pela imprensa portuguesa. Em matéria escrita por Nuno Pacheco publicada no periódico *Público* no ano de 1999⁴⁸, por exemplo, lê-se que

Os Dança & Balança navegam nas mesmas águas sonoras que os seus conterrâneos do Farofa [Carioca], mas para eles a violência do morro já está longe. Começaram a trabalhar como grupo em 1990, juntando professores e alunos de música da Universidade Estácio de Sá, com “o objectivo de divulgar a música brasileira fora do Brasil”. Em 1994 vieram a Portugal, para tocar no Algarve, e acabaram por ficar. Trocaram o sul pelo norte e agora têm uma discoteca em Gaia, à qual puseram o nome do grupo (gabam-se de terem enchentes de duas mil pessoas às sextas e sábados). Cultivam um samba-funk muito equilibrado e a puxar à dança. As suas letras reflectem também um certo mal-estar social mas, ao contrário dos Farofa ou dos Funk'n'Lata, que jogam mais na provocação (o seu último disco, inédito em Portugal, fazia a apologia do

⁴⁷ Este músico me disse que a sonoridade autoral que o grupo desenvolvia já no início das suas atividades em 1990 era aquela que mais tarde viria a ser reconhecida e associada a artistas como Marcelo D2, Farofa Carioca e Seu Jorge. Este último, inclusive, hoje um dos maiores expoentes dessa vertente de música brasileira a nível nacional e internacional, chegou a trabalhar como roadie do “Dança e Balança” quando o grupo ainda atuava na cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁸ Disponível em < <https://www.publico.pt/noticias/jornal/delirios-cariocas-130762> >. Acesso em 05/12/2016.

sexo oral de forma bastante explícita), os Dança & Balança preferem afogar as mágoas na alegria possível: "Meio funk meio samba, não é apenas um batidão/ é uma concepção de quem vive o ano inteiro/ trabalhando sem dinheiro/ (...) por essa vida de cão, então para relaxar/ funkbatucada larga tudo/ esquece tudo e vem dançar" ("Funkbatucada"); ou "Não deixe que o mal transforme você num pobre infeliz/ se o corpo padece a cabeça complica é preciso directiz/ (...) Cantando, dançando, pulando o mais importante é curtir". Jorge Porto, o percussionista, diz que primeiro começaram a tocar "covers", influenciados sempre pelo funk e pelo samba. A escolha do funk foi "por causa do 'swing', que encaixa melhor com o ritmo brasileiro do que o rock, que é muito mais pesado." Depois veio a ideia, concretizada já em Portugal, de gravar "Funkbatucada", um disco com edição e distribuição próprias. É ainda incipiente e ingénuo, mas serve de cartão de visita às actuações ao vivo do grupo, muito mais calorosas e atractivas do que o CD sugere (Ed. e distri. Dança & Balança, 5).

Com o disco em mãos e através do trabalho de uma empresária contratada para fazer a “movimentação” do CD, o “Dança e Balança” integrou um cenário de visibilidade nacional entre o período de 1998 e 2000. Refiro-me, em particular, aos programas de televisão de emissoras como RTP, RTP 2, SIC, TVI e Porto Canal. Ilen Monteiro me contou que

aí a gente foi chamado pro “Miguelângelo ao vivo” na RTP... E aí o Miguelângelo primeiro perguntou... quando convidaram a gente [para ir ao programa]: “- Ó, vocês tocam mesmo?” [risadas]. E eu não entendi [...] Portugal... até hoje é assim, né? 99%... acho que foi o único programa ao vivo que eu vi aqui em Portugal... [na verdade] eram dois... o “Herman”, que era ao vivo, e o “Miguelângelo ao vivo”, porque o resto era só playback...nequinho fingir que toca é mole, né? Aí ele: “- Mas vocês tocam?”... “- Cara, claro que sim, né?”. “- Então queria chamar vocês pra fazer aqui no Miguelângelo”. E fomos pra lá, fizemos, tocamos... cara, a partir desse programa acho que foi o grande divisor de águas aqui em Portugal... cara, começou as televisões... enlouqueceram... a gente fazia quase 1 ou 2 programas de televisão... quase que por semana. Era uma loucura. Tudo a partir desse... porque tinha o Edberto Lima, que era um brasileiro que era um produtor do Big Show SIC, que era um programa de televisão... do Big Show e do Roda dos Milhões, que eram dois programas na SIC, que acho que até hoje é a televisão mais vista em Portugal... com mais audiência e tal... tipo Globo [no Brasil]. E pronto. Esse cara era o produtor desses dois programas, e ele viu o “Miguelângelo ao vivo”, e ficou doido com a gente. Aí o cara ficou louco, ligou pra gente, perguntou se a gente queria participar do Roda dos Milhões, do Big Show... e cara, foi um atrás do outro... e aí o Dança e Balança em televisão... direto, batendo direto. O ano de 98 a gente fez muita coisa! Sem exagero... só em 98 deve ter feito uns 30 programas de televisão. Deve ter mais...sei lá, cara... o Dança e Balança acho que fez mais de 50 programas de televisão entre 98 e 99... entre 98 e 2000, vamos dizer assim (entr. Ilen Monteiro, 2015)⁴⁹.

⁴⁹ Tive acesso ao material audiovisual gravado pelo grupo em alguns desses programas. O anexo J do capítulo 2 ilustra em vídeo a performance da música “Funkbatucada” no programa do Miguelângelo na RTP em 1998. O anexo K do capítulo 2 ilustra em vídeo a performance de “Beleza beleza”, no programa Big Show da SIC, em 1998. O Anexo L do capítulo 2, por sua vez, retrata a performance do “axé-music” “Bate Lata” (Gilmelândia), já na década de 2000 na TVI.

O resultado da aparição no cenário televisivo português entre os anos de 1998 e 2000 acabou por reverberar no processo de expansão dos seus concertos performativos, particularmente à região norte de Portugal e sobretudo à Ilha dos Açores. No entanto, Ilen considera que essa expansão foi restrita se comparada com a de outros grupos brasileiros em atividade em Portugal nesta mesma época. Atribui esta condição ao fato de o “Dança e Balança” não ter tido um empresário “forte” e nem ter se sujeitado ao que considera a “máfia” das editoras para poder divulgar o CD massivamente através das rádios nacionais, tal qual aconteceu com o “Cantabahia”, grupo brasileiro ativo em Lisboa e que, conforme sublinhou, realmente fez sucesso sendo difundido nos principais emissores nacionais⁵⁰. As palavras de Ilen evidenciam este quadro:

em 98 a gente fez muitos shows... mas maioritariamente aqui no norte. Sempre nessas áreas aqui do norte. Eu já rodei muita coisa em Portugal... mas aqui no norte, cara, tudo que é burquinho, aldeiazinha [...] Mas o único lugar que [...] a gente fez muito show fora do Porto em função da televisão foi Açores. Nos Açores. Nessa altura que a gente batia direto na televisão nós fomos convidados pra fazer uma das maiores festas dos Açores que é a “Sanjoanina da Ilha Terceira”... e, cara, nós éramos cabeça de cartaz. Aquilo era tipo um festival. E nós éramos cabeça de cartaz junto com uns doidos lá que eu esqueci o nome... e, rapaz, foi o maior público da minha vida [...]. Eu subi no palco... quando a gente entrou no palco... começou aquela gritaria que eu nunca tinha passado por isso... como banda, como músico assim... como artista. E eu subi assim... o camarim era embaixo... eu era o primeiro... a gente subiu e [imita gritos da plateia], eu voltei e falei “- Caramba, velho! Tem gente pra caramba [risadas]”. Foi bonito! Cara, foi um show... [...] fizemos o CD, mas também metemos os “Terrasamba”, as “Daniela Mercury”, as coisas brasileiras e tal... de sucesso... [Mas acontece que isso] é uma questão de empresário também... porque a gente nunca teve um empresário forte, vamos dizer assim, que vendesse a gente a nível nacional... o nosso empresário era aqui do Porto... [...] Não posso dizer que o Dança e Balança fez sucesso em Portugal. Grupos brasileiros que fizeram sucesso em Portugal? “Cantabahia”... esse fez sucesso a nível nacional... talvez porque teve uma editora... porque isso é uma máfia... é uma máfia porque a editora distribuiu o teu CD no país todo... mas aí a editora só te pegou porque o empresário pagou pra editora... então é aquela máfia que a gente não aceitou. Quando o cara [da editora] falou... porque essa mesma editora do “Cantabahia” chamou a gente lá... e quando eles fizeram a proposta pra gente, [que na verdade] não foi proposta nenhuma, simplesmente queriam que a gente assinasse um contrato e, se nós fizéssemos sucesso, nós éramos deles. Se nós não fizéssemos sucesso, eles guardavam na gaveta. Então como a gente não aceitou isso... eu disse: “- Pô, vocês vão ficar esperando a gente fazer, pra depois vocês se darem bem? Faço eu por mim! E não tô lesando ninguém!”. Como eles não aceitaram... e como a gente não aceitou isso... eles não quiseram. E pronto. E a gente começou a correr atrás... como a gente começou a fazer algumas televisões, começou a correr atrás de rádios... essa pessoa que tratava de televisão acabou tratando de algumas rádios aqui... a gente chegou a tocar em umas

⁵⁰ Em conversas informais, o músico Jorge Porto também me fez menção à força das rádios no processo de divulgação e criação de hits de sucesso de nível nacional. Na sua perspectiva, inclusive, o papel deste veículo de comunicação era mais pujante do que o da televisão. Jorge também destacou o papel dos empresários, das editoras e do sistema de pagamento ao qual os grupos musicais tinham que se submeter para que pudessem ter suas produções veiculadas massivamente em Portugal.

rádios locais... em Póvoa do Varzim, rádios de Gaia, de Matosinhos... [mas] nunca a nível nacional. Sempre mais a nível regional (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Acontece que o quadro da ascendência do “Dança e Balança” no período “auge da música brasileira” (medida e descrita até aqui através dos projetos empresariais, da gravação e promoção do disco de canções autorais, da integração no cenário televisivo português e da conseqüente expansão das geografias de performance) sofreria uma significativa interrupção na próxima década. A partir das memórias de Ilen Monteiro e pondo-as em diálogo com as de Aldir Lucena que serão retomadas no último subcapítulo a seguir, perspectivando aquele que parece ser um quadro revelador de significativas transformações na realidade música brasileira que estes músicos integraram ao longo dos anos 2000.

2.3 O quadro da música brasileira ao longo da década de 2000: transformações, crise e o novo fenômeno no centro do Porto

A noção das transformações experienciadas por Ilen Monteiro junto com seus colegas de grupo ao longo da década de 2000 encontra no “desmoronamento” do empreendimento “Dança e Balança” (em finais de 1999) o seu ponto de partida. Num primeiro momento, essa perspectiva parece contrastar com as memórias de Aldir Lucena, que antagonicamente me referiu que “a partir [do início] dessa década aí, foi quando começou a acontecer os grandes festivais aqui, de micaretas, na Figueira da Foz, em Matosinhos, no Porto, e que ajudou a disseminar um pouco mais da música brasileira”. No entanto, entendo que a divergência que a princípio encontrei ao confrontar as memórias desses dois músicos reside no fato de os integrantes do “Dança e Balança” terem experienciado de modo antecipado (sobretudo devido ao encerramento da sua discoteca e dos seus dois restaurantes) um quadro que só mais tarde seria vivenciado de fato por Lucena. Um olhar atento às memórias de Ilen Monteiro e de Aldir Lucena permite compreender, portanto, que ambos consensualmente pontuam a existência de significativas transformações na realidade da música brasileira ao longo dos anos 2000. Estas fundamentam-se, sobretudo, em critérios econômicos, evidenciando, deste modo, as seguintes premissas: 1) a redução das retribuições financeiras dos músicos e a crescente

instabilidade profissional relativamente ao contexto experienciado na década de 1990; 2) a existência de maior concorrência por parte de “pessoas que não necessariamente são músicos, mas que se tornam músicos cá e deflacionaram o mercado”, segundo referiu Aldir; 3) a redução do número de espaços performativos dispostos a arcar com a contratação de uma banda inteira para tocar música brasileira diariamente. Além do mais, os discursos dos dois músicos entrelaçam-se quando me fizeram referência à existência e aos efeitos que a “crise” desempenhou na realidade em estudo. Ambos se referem a crise econômica mundial de 2008 que, conforme percebi, abriga sob o seu “guarda-chuva” muitas dessas transformações.

A seguir busco esboçar essas transformações a partir das próprias vozes que trazem à tona as suas experiências durante os anos 2000, começando por ilustrar a específica memória de Ilen Monteiro relativamente às conjunturas e consequências trazidas pelo fechamento do “empreendimento Dança e Balança” na viragem do século. O músico me contou que

então o Dança e Balança [discoteca] navegou de 97 até 99... setembro de 99... dois anos. A gente não tinha muita experiência de gerir uma casa... e... pronto... erros de gerência, erros de contrato... a gente pegou uma casa assim sem conhecer o que a casa devia... todo mundo acha que nós ficamos ricos, milionários com aquela casa! Só que entrava muito, mas saía muito mais! Aí acabou... não conseguimos dar continuidade... então em 99 nós fechamos a porta, porque... na verdade, é o seguinte: o grande Elefante Branco era a discoteca, que movimentava muito mais gente, muito mais dinheiro... quando essa afluência de pessoas começou a cair, que é natural... hoje em dia já tenho essa experiência... em dois anos vendo a mesma banda, indo pra mesma casa... as pessoas cansam... abrem outras coisas novas... e começam outros ciclos, e tal... e o Dança e Balança começou a cair. E a gente vivia do que o Dança e Balança fazia... e quando a gente pegou aquela casa... a casa já tinha uma dívida enorme... eles relacionaram aquela dívida pra gente... e depois começaram a aparecer outras dívidas... e aí foi uma coisa louca, né? A dívida triplicou... as dívidas que eles mostraram... triplicou... e resultado: quando não se tem dinheiro de um fundo de maneio pra poder reinvestir na casa, a casa vai se degradando... vai saindo de moda... vão abrindo outras e a força da casa vai caindo. Quando a discoteca começou a cair, começou a arrastar os restaurantes juntos... porque os restaurantes já começavam a dar dinheiro pra casa... então começou a ir tudo pro buraco... tudo pro buraco... e eu disse “- Solta antes que a gente vá junto pra esse buraco!”. Que fomos! Na verdade, nós fomos! Então vamos soltar já porque já está complicado pra gente! IRS, dívidas... então...solta logo! E aí soltamos a casa... fechamos em 99... os restaurantes também... E nesse meio tempo o baixista com a esposa foi p’ro Algarve... e aí nós éramos 7, ficamos 5. Ficou eu, o tecladista... que tocava baixo... na verdade era baixista e tocava teclado... o instrumento dele era baixo, que era o Sacramento. E aí o Sacra voltou pro baixo...começou a tocar baixo... foi eu de guitarra, já com o midi, comecei a fazer os teclados na guitarra, e o Jorge de batera. Mais com a Tetê e a Selma de cantora. E aí, a partir de 2000 [até 2006] o Dança e Balança [trabalhou] lá no Brasileirão, que já era uma casa... um restaurante brasileiro... uma churrascaria brasileira p’ra 450 pessoas, lá em Leça [...]. Fizemos muitas coisas legais ali também. E ali já era um restaurante preparado para o “bundalelé”... já tinha um palco legal, já tinha uma estrutura de som, de luz, uma pista de dança... foi onde eu

conheci minha esposa! E aí além da banda ele tinha três bailarinos que o restaurante contratou... então pronto, fazíamos um trabalho junto com elas também, né? Com as duas meninas e um rapaz. (entr. Ilen Monteiro, 2015).

O desmoronamento do “empreendimento Dança e Balança” em finais da década de 1999 na ótica de Ilen fundamenta-se em algumas causas inter-relacionadas: má administração; falta de investimento na manutenção da casa devido à escassez de capital financeiro; a exaustão do público frente à invariável programação musical; e às novas ofertas do entretenimento que começavam a emergir, sugerindo o início de “outros ciclos”. Lembro-me, inclusive, que, em conversas informais, o músico Jorge Porto sumarizou todo este quadro me referindo enfaticamente: “- Lucas! Nós éramos músicos! E também as pessoas cansam! Já começava a ter outras casas e outros lugares!”.

As memórias de Ilen ilustram também o modo como o término das atividades empresariais reverberou no próprio plano da constituição do conjunto musical, propiciando a saída do baixista e de sua esposa cantora, que decidiram voltar ao Algarve para retomar as atividades musicais nessa zona. Não menos importante, faz-se necessário destacar aqui que Ilen Monteiro juntamente com seus colegas forçosamente retomaram a condição de funcionários face à de empresários de que pouco tempo antes usufruíam. De 2000 a 2006, para além de alguns bares onde atuavam de modo esporádico, o restaurante “Brasileirão” acabou por concentrar a maioria das suas atuações.

Acontece que, no ano de 2007, depois de terem atuado semanalmente (de terça-feira a domingo) nesse estabelecimento, o grupo deixou de integrar o quadro da programação musical do estabelecimento. Essa é uma conjuntura que, tal qual me relatou Ilen, configurou o “início do fim” das suas atividades, consumada efetivamente no ano de 2009. Dou voz ao músico para ilustrar esse marcante acontecimento. Chamo a atenção também para o conteúdo do depoimento em termos de exemplificação prática de alguns das transformações elencadas no primeiro parágrafo desse subcapítulo:

quando nós saímos do Brasileirão foi o início do fim. O Dança e Balança era uma empresa... ele precisava de dinheiro. Porque a gente tinha uma estrutura, a gente tinha uma carrinha, tinha um estúdio, tinha funcionários, tinha técnico de som que trabalhava com a gente. As meninas eram consideradas funcionárias do Dança e Balança... por isso elas tinham um salário mensal. Então a gente tinha uma estrutura que a gente tinha obrigação de pagar. E quando a gente saiu do Brasileirão foi o início do fim. Porque o Brasileirão... tocava no Brasileirão mas fazia bares...sexta, sábado e

domingo... às vezes quarta... e, quando o Dança e Balança saiu do Brasileirão, a principal fonte de renda do Dança e Balança era o Brasileirão... quebrou! Por acaso saímos do Brasileirão em 2006... e imediatamente a gente arrumou um outro restaurante. E fizemos até o final de 2006. Quando chegou em janeiro, a gente saiu. Aí ficamos realmente... a partir de 2007 a gente perdeu a nossa fonte de renda principal, que era o restaurante. E a partir daí a gente não conseguiu mais um restaurante que suportasse cinco pessoas [para tocar]. Então eu comecei a fazer um restaurante aqui... o Sacra começou a fazer um restaurante com uma cantora ali, e tal... ainda conseguia uma forma... e tocávamos na Póvoa do Varzim, que era um bar na praia. Só que estávamos no Bar da Praia até 2008. 2008 saímos do Bar da Praia. A gente se desentendeu com a esposa do dono, e aí saímos E aí complicou. E aí tínhamos alguns shows de verão ainda pra fazer... e isso era final de 2008. Ainda fizemos o réveillon em 2008. Fizemos o réveillon, fizemos o carnaval em 2009 e tal. Fizemos shows de verão em 2009. E, cara, já depois do verão o Dança e Balança não trabalhava mais. E aí eu... nessa altura, o Jorge já tinha saído do grupo, já tinha um batera... então os donos do Dança e Balança era eu e o Sacramento, que era o baixista, e ele falou “- Ilen, não tá dando. A gente tem que pagar estúdio, seguro, coisas da carrinha, inspeção, manutenção, pagar técnico de som, o batera, as duas meninas... cara, não ta dando. Não ta dando”. E eu disse: “- Rapaz, se não dá, olha... se não há volta a dar, tá resolvido. Se não dá, não dá”. E aí por falta de trabalho mesmo a gente teve que parar com o Dança e Balança. Mas basicamente o último show do Dança e Balança foi sem mim, que foi nos Açores. E foi em 2009. E aí... acabou. [...]”⁵¹ (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Relativamente à “crise” anunciada enfaticamente pelo discurso dos dois músicos, faço alusão primeiro às memórias de Aldir Lucena para compreender de que modo este fenômeno reverberou na realidade da música brasileira no Porto. Quando abordei o assunto com Aldir, percebi que o músico construiu seu discurso levando em consideração sobretudo aspectos financeiros que inclusive continuam se perpetuando na sua atividade musical hodierna. Disse-me que a “crise”

afetou nos cachês! Antigamente se ganhava mais e tocava menos. Atualmente a gente toca mais e recebe menos. Tem que tocar muito mais pra manter o padrão de vida que tínhamos antigamente. Então, além de todos os anos as coisas ficarem cada vez mais caras, os meios de consumo, os cachês além de não aumentarem, muitas vezes diminuíram. E é um fenômeno interessante também o seguinte: existem pessoas que não necessariamente são músicos, mas que se tornam músicos cá e deflacionam o mercado. Não sei se deflacionar é a palavra certa. O que eu quero dizer é o seguinte: tocam barato. E isso prejudica um bocado o próprio músico, quem realmente vive da música. Uma coisa é você ter uma outra atividade, e fazer da música como um extra.

⁵¹ Desde então, Ilen segue vivendo e atuando no Porto. No período em que realizei a última entrevista com ele, em novembro de 2015, o músico trabalhava em seu home studio e atuava em formato solo durante o jantar na Churrascaria Pingo de Fogo, em Vila Nova de Gaia. Curiosamente, a convite de alguns músicos atuantes do Porto, nessa mesma altura tive a oportunidade de participar como baterista em dois concertos realizados num dos outros ambientes que este estabelecimento possui. Embora não tenha tocado com Ilen, essa ocasião permitiu que eu presenciasse e observasse a sua performance no específico contexto do restaurante. A respeito do paradeiro dos outros integrantes do Dança e Balança, Ilen me disse que “da formação que veio pra cá [para o Porto] só tô eu, o Sacramento, que era o tecladista, [...] o Jorge tá meio lá [no Brasil], meio cá. E, cara... o primeiro baixista do Dança e Balança, desde 99, que foi quando fechou a discoteca, que ela saiu do grupo, foi pro Algarve. E tá lá até hoje”. Jorge Porto me contou que as cantoras Tetê e Selma voltaram para o Brasil.

Nada contra isso, mas em detrimento disso tu pões o cachê lá p'ra baixo e acaba prejudicando os outros colegas que vivem mesmo profissionalmente da música. É um bocado complicado. Então acho que houve essa diferença aí. Antigamente ganhava-se muito mais dinheiro. E principalmente antes do euro, quando a moeda era o Escudo. O dinheiro rendia mais além de você ganhar muito mais. Era realmente a época da galinha dos ovos de ouro. Nessa época, nesse aspecto foi mais interessante. Até p'ra negociar cachês e essas coisas, é mais complicado [hoje], sem dúvidas. Mas alguns músicos, que têm contatos, continuam trabalhando, falo por mim, ainda continuo mantendo as minhas coisas... mas percebo que hoje é mais difícil do que naquela altura, sem sombra de dúvidas (entr. Aldir Lucena, 2016).⁵²

Na perspectiva de Ilen,

por causa da crise que se bateu em Portugal e na Europa, por causa do euro e tal, hoje em dia você não tem mais a estabilidade que tinha antigamente. Então hoje em dia, isso aqui tá mais ou menos como o Brasil daquela época que eu saí de lá! Que a gente tinha que correr atrás, diariamente. Você não pode ficar em casa e “vou esperar o telefone tocar”. Não dá. Não dá porque você não tem aquela estabilidade de ter um trabalhinho que você fica ali relax, sabe? Que de terça a domingo você tá tocando ali e vai “pingar aquela torneirinha” ali de terça a domingo. Não existe mais. Hoje em dia tem [só] uma casa no Porto, uma casa no Porto, um restaurante brasileiro, vamos dizer assim, que trabalha com música ao vivo de terça a domingo. Uma casa! Então o resto se vira nos trinta. Você tem que correr atrás, bater perna, bater na porta, montar um curriculuzinho, montar um produto de venda, um cedzinho, umas fotinhas, e bater aqui, bater ali, sair do Porto e ir pra arredores do Porto [...]. Hoje em dia, você bota uma casa pra mil pessoas, de música brasileira, não funciona [...]. Hoje em dia o mercado está... digo até interessante... [mas] pra já até bastante fechado... hoje em dia você quase não tem um mercado de música brasileira. [...] Como eu já passei por muitas fases da música brasileira aqui em Portugal, eu nunca vi uma fase tão complicada como hoje em dia (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Dentro desse quadro, Ilen Monteiro chama a atenção, no entanto, para a atual emergência de um novo cenário da música brasileira na zona central da cidade do Porto hoje. O músico afirmou que

hoje em dia tá vindo na contramão uma coisa que não fazia sucesso, que não funcionava, vamos dizer assim, e hoje em dia tá vindo numa contramão, dentro da cidade do Porto, o samba! o samba de mil novecentos e... eu até apelidei carinhosamente: não é nem samba de raiz, é o samba “semente”... porque já cresceu... de samba raiz eu digo a coisa que é até Arlindo Cruz, Almir Guineto, Sombrinha, Fundo de Quintal, Zeca, Jorge Aragão, que é mais ou menos dentro do pagode de raiz. Mas tá vindo na contramão [grupos tocando músicas de] Noel Rosa, Ataúlfo Alves, coisas de 20 e 30... até 1920, 30... [e essas músicas] começam a funcionar dentro da cidade do

⁵² No período da última entrevista realizada com Aldir Lucena, em junho de 2016, o músico me disse que continuava a viver e a atuar no Porto, trabalhando como músico contratado da banda do cantor brasileiro Marcos, com a dupla sertaneja Leo e Leandro e com dois artistas portugueses, Paulo Jorge e Mike da Gaita, tocando em espetáculos na altura do verão, em festas tradicionais, de carnaval, réveillon e “datas específicas tipo dia dos namorados, dia da mulher [...]” (entr. Aldir Lucena, 2016).

Porto... você vê casas cheias com esse tipo de música... o que é legal! Embora ainda assim é um mercado muito pequeno (entr. Ilen Monteiro, 2015).

Aldir também me ilustrou esse fenômeno, pontuando que

o que se passa na Baixa é um fenômeno recente e bastante engraçado, mas não traduz o que se passa fora, de forma alguma. Há coisas que a gente pode tocar aqui no Porto, e não pode tocar fora. Não pode entre aspas. Não tem o mesmo impacto se toca fora. O que é engraçado. [...] acho que no Porto tá a acontecer um fenômeno de música voltada um bocado para a vertente samba, misturado com mpb e um pouco mais de forró (entr. Aldir Lucena).

Ilen Monteiro e Aldir Lucena estão se referindo especificamente ao fenômeno da música brasileira no contexto dos bares noturnos localizados na região da Baixa do Porto, no centro da cidade, frequentemente publicitados como “ritmos brasileiros”, “roda de samba”, “noite de forró”, “sons do Brasil”, “samba rock” e outros, conforme documentarei em seguida. É esse o cenário que constitui o campo da minha investigação sincrônica e o contexto no qual desde outubro de 2014 eu passei a frequentar semanalmente para tocar música brasileira. O capítulo a seguir trata especificamente desse fenômeno.

Capítulo III

Capítulo III - A música brasileira nos bares da Baixa do Porto

Esse capítulo centra-se na realidade música brasileira nos bares noturnos da Baixa do Porto. Perspectivo essa realidade, primeiro, a partir dos contributos de académicos da Geografia Urbana que elucidam as dinâmicas e estratégias elaboradas pela autarquia local visando à reabilitação desta zona urbana pelo menos desde o início dos anos 2000. Nesse quadro, pontuo a existência dos fenómenos “noite da Baixa”, tal qual referido por José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes (2013), e “Movida Portuense”. Pontuando ainda a minha entrada e a minha experienciação desse campo juntamente ao músico brasileiro Felipe Vargas, recorro às “categorias da etnografia urbana”, do antropólogo José Magnani (2000; 2002; 2003; 2014), para complementar o quadro teórico no qual sustento minhas observações. No âmbito da etnografia na metrópole, esse autor cunhou um conjunto de categorias para a compreensão das práticas de lazer, dos locais de encontros e das formas de sociabilidade no contexto urbano da cidade de São Paulo. Dentre essas categorias, que serão inclusive explicitadas no corpo do texto, opero no meu trabalho as noções de “mancha” e “trajeto”. Embora a análise sincrônica do meu estudo seja “situada” no terreno geograficamente compreendido por Baixa do Porto, esse quadro teórico permite ressaltar a dimensão não estática do universo em análise. Perspectivo, nesse sentido, essa Baixa como uma “mancha de lazer noturno” da cidade do Porto, “pintada” nos trajetos de um conjunto de atores sociais que engendram as dinâmicas da realidade música brasileira nos bares da região.

Na etnografia apresentada nesse capítulo, dou a conhecer os espaços, os músicos, os grupos musicais, os repertórios de música brasileira, a economia das performances, a concepção “estética” do bar, os imaginários de brasilidade e as “imaginações sônicas” (Sterne 2012) construídas ao longo das noites de música brasileira que participei entre finais de 2014 e início de 2017.

1.1 A Baixa do Porto no século XXI e a “nova vida do velho centro”: dos processos de descentralização ao fenômeno “noite da Baixa”

A Baixa do Porto na segunda década do século XXI, na perspectiva de Pedro Chamusca e José Fernandes, revela dinâmicas de uma “nova vida do velho centro” (2016, 222). Este é um fenômeno que tem sua origem num conjunto de intervenções urbanas concebidas e levadas a cabo pela Câmara do Porto desde o início dos anos 2000, muitas das quais em parceria com empresas e instituições ativas na cidade⁵³, que objetivam combater a perda de centralidade da Baixa iniciada em 1980 e acentuada ao longo da década de 1990 (José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes 2013). Segundo Chamusca e Fernandes, durante este período observaram-se intensos processos de “descompressão e desvitalização” (2016, 228) do comércio e do serviço situado na área face à nova distribuição geográfica desses segmentos em outros pontos da cidade, sobretudo a Boavista e a Foz. Além do mais, estes autores também nos falam de processos de “suburbanização” que impeliram a diminuição do efetivo populacional residente na região (José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes 2013). Com a perda da hegemonia enquanto espaço concentrador da novidade, do comércio e dos serviços, o final dos anos 1990, na perspectiva destes estudiosos, refletiu um momento de “crise” da Baixa.

As estratégias de reabilitação que elucidam uma “nova vida do velho centro” também revelam ser ações fortemente impelidas por uma componente simbólica, sobretudo pela “primazia afetiva” (*Ibid.*, 96) que a Avenida dos Aliados (localizada na Baixa) possui no cenário urbano do Porto. Este simbolismo é ressaltado no próprio projeto “1ª Avenida – Dinamização económica e social da Baixa do Porto”, da Porto Vivo, SRU e a Porto e Lazer, quando seus autores sublinham que esta via constitui o “centro cívico da Cidade e o coração da Baixa Portuense”. Nessa ótica, estes académicos pontuam como desde a abertura da Avenida dos Aliados construiu-se em seu redor uma “centralidade simbólica” que a projeta como o “lugar dos acontecimentos” do Porto (*Ibid.*, 96). Os

⁵³ Devo mencionar, nesse sentido, que a Porto Vivo, SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense S.A – constitui um dos mecanismos que notoriamente vem atuando em prol de reabilitação da Baixa. Juntamente da Porto Lazer, empresa municipal fundada em 2006 que atua na promoção da animação, do esporte e do lazer, e do Metro do Porto, SA, desde 2010 realiza o “1ª Avenida – Dinamização económica e social da Baixa do Porto”, projeto que também objetiva o desenvolvimento de novas atividades comerciais e serviços, o combate à desertificação habitacional e o incentivo à acessibilidade da área.

inúmeros eventos de natureza lúdica, de celebração, cultural, desportiva e de cidadania com grande afluência de público realizados na via desde 1990 revelam que este título perdeu até mesmo durante o período de crise da Baixa. Durante o meu contato com indivíduos portuenses ao longo desta investigação, percebi como esta dimensão simbólica continua a ser vivida e compartilhada efetivamente no imaginário coletivo. Em seus discursos, a Avenida dos Aliados não aparecia somente como mais uma via de trânsito entre as inúmeras outras, mas tinha a particularidade de ser “‘a’ avenida” (José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes 2013).

Por efeito das estratégias de reabilitação, o contexto da Baixa contemporânea corrobora a “progressiva afirmação de uma cidade viva durante 24 horas” (Fernandes e Chamusca 2016, 228), onde se faz “evidente a emergência de novos e diversos padrões de “multitemporalidades e multiespacialidades”, com “diferentes usos dos espaços (ao longo do dia, da semana e do ano)” (*Ibid.*, 228). Na publicação “Avenida dos Aliados e Baixa do Porto – Usos e Movimentos” (2013), José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes (2013) relembram ainda que esse é um fenômeno muito comum em muitos centros urbanos contemporâneos, sugestivo de uma “nova vida muito marcada por lugares trendy, de ‘tribos’ diversas, diversos ‘alternativos’ e sobretudo por ‘bobo’s (na expressão francesa de ‘burgueses e boêmios’, sempre muito receptivos às modas de consumo, diversão e sociabilização” (2013, 107)⁵⁴. É, pois, esta Baixa noturna, de consumo, diversão e sociabilização, onde convergem multitemporalidades e multiespacialidades, que constitui o terreno do meu estudo sincrônico que será abordado nas páginas seguintes. Inclusive, cabe referir aqui que o contexto da Baixa noturna também já foi abordado na investigação de mestrado de Samuel Lage (2015), realizada na Universidade do Porto no campo da geografia, na qual o autor buscou compreender as temporalidades e as territorialidades do consumo dos estudantes no contexto da “Movida Noturna no Centro do Porto”.

A saliência da vida noturna da região e das suas atividades de consumo do âmbito de lazer e entretenimento desenvolvidas ao longo da década de 2000 é evidenciada ainda no “Regulamento da Movida”, documento elaborado e aprovado pela autarquia local (disponível no website da Câmara Municipal do Porto) em 2015 que visa normatizar e

⁵⁴ O estudo de David Grazian (2008), por exemplo, ilustra esse quadro no específico contexto norte-americano da cidade da Filadélfia.

gerenciar o fenômeno que habitantes, frequentadores, empresários e a imprensa local definiram como “Movida Portuense”⁵⁵. No primeiro parágrafo desse documento, lê-se que

as questões ligadas à animação noturna têm assumido uma complexidade crescente na Cidade do Porto. Com efeito, e pelas melhores razões, a Cidade conhece desde há anos um crescimento muito significativo da atividade económica associada ao lazer em geral, aqui se incluindo, entre outros, os bares, discotecas e aquilo que, direta ou indiretamente, está relacionado com a atividade de restauração. Talvez por isso se foi generalizando, na linguagem corrente a referência – é certo que importada – à “Movida” do Porto. [...] A “Movida” do Porto constitui, por conseguinte, um dos elementos de maior dinamismo na vida da Cidade, com vários efeitos positivos. Em primeiro lugar, e como foi mencionado, tem importância do ponto de vista da atividade económica, do investimento e da criação de emprego. Depois, tem impacto na capacidade de atração turística da Cidade e na sua crescente internacionalização. Em terceiro lugar, contribui indiscutivelmente para a reabilitação urbana, considerando os projetos que têm vindo a ser lançados e que vão modernizando zonas da Cidade até há pouco bastante degradadas. Finalmente, contribui para o repovoamento do centro da Cidade e, indiretamente, para a melhoria da segurança dos portuenses (2015, 1).

Todo esse quadro descreve aquilo que José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes (2013) consideram ser o fenômeno “noite da Baixa”. É precisamente neste cenário onde se contextualiza a realidade música brasileira nos bares noturnos, que mobiliza semanalmente músicos singulares e outros “trabalhadores da alegria” (Machado 2004, 1), moradores da região ou de zonas adjacentes da cidade, turistas de diferentes procedências e estudantes universitários⁵⁶. É este o terreno que observei e que integrei como músico entre 2014 e 2017.

⁵⁵ O “Regulamento da Movida” impõe uma série de normas de funcionamento aos estabelecimentos comerciais instalados dentro da territorialidade “da Movida” (correspondente ao terreno da Baixa). Tal qual referido no regulamento, essa medida tem “dois objetivos principais. O primeiro é o de garantir que a atividade de estabelecimentos na zona da ‘Movida’ fique doravante sujeita a um princípio de igualdade material, por forma a evitar que uma atividade similar seja diferenciada quanto às regras aplicáveis à luz de critérios meramente formais. Em segundo lugar, procura-se com este novo conjunto de regras facilitar a atividade de fiscalização, quer a título principal, para salvaguarda dos direitos e expectativas legítimas dos residentes quer, por outro lado, para doravante se evitem situações que resultem em benefício do infrator, ou seja, aquelas em que, com a violação de regras cumpridas pelos restantes, se consiga uma vantagem económica indevida e injusta (2015, 3).

⁵⁶ Segundo José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes (2013), desde o início do século XXI a atividade turística mostra-se como uma dimensão fundamental na configuração da “nova vida do velho centro”. De 2004 a 2010, de acordo com estes autores, a capacidade de alojamento do concelho do Porto demonstrou um crescimento de 48,60%. A intensificação de voos *low cost* operados por empresas atuantes na Europa como a Ryan Air e Easy Jet, a diversificação dos locais de origem destas rotas e a conveniência e proximidade de acesso ao moderno aeroporto Francisco de Sá Carneiro fomentam este quadro. O fenômeno do turismo tem sido impulsionado, inclusive, pelos recentes prêmios que a European Consumers Choice atribuiu à cidade nos anos de 2012 e 2014. Nestas duas edições, o Porto foi escolhido o “melhor destino Europeu”. Agora, os estudantes locais (portugueses) e estrangeiros associados às universidades da cidade e de outras cidades próximas – mas em particular a Universidade do Porto –, geralmente de faixa etária mais jovem do que a

De modo a dar a conhecer ao leitor a intimidade que compartilho com esse universo noturno antes de literalmente “adentrar” no contexto da música brasileira em bares noturnos da Baixa, no subcapítulo seguinte elucidarei primeiro a proximidade que eu detinha com a noite previamente a minha mudança para a cidade do Porto em 2014. Essa proximidade inscreve-se numa série de experiências vividas ao longo de alguns anos enquanto músico participante em diferentes cenários noturnos de entretenimento e lazer nas cidades de São Paulo e de Porto Alegre (entre 2009 e 2013), no Brasil. Penso que é relevante mencioná-las aqui porque elas ajudam a ilustrar como a minha entrada no terreno de estudo foi condicionada pela dimensão da prática musical compartilhada, pela constante aprendizagem e pelos encontros estabelecidos com diferentes atores (sobretudo músicos) ativos nesses contextos. Foi através dessas experiências, por exemplo, que eu vim a conhecer Felipe Vargas, o músico brasileiro que me apresentou a este universo logo na minha primeira semana na cidade do Porto e que posteriormente me deu a oportunidade de fazer parte desse cenário como músico.

1.2 Experiências noturnas, experiências musicais: da noite de São Paulo e de Porto Alegre à noite da Baixa com Felipe Vargas

Antes de me mudar para São Paulo para ingressar no curso de bacharelado em música na Escola Superior de Música da Faculdade Integral Cantareira, em 2009, um dos bordões populares que formavam e me informavam sobre a dinâmica de funcionamento da cidade onde eu iria viver pelos próximos quatro anos e meio anunciava: “São Paulo, a cidade que nunca dorme”. O dito resplandecia, sobretudo, uma espécie de fratura relativamente à visão dualística entre noite e dia, entre o claro e o escuro – concepções binárias que sugerem oposição e diminuem a diversidade de cada condição (Gallan e

camada turística, também têm um papel fulcral na configuração da “nova vida” da Baixa. Devo destacar aqui, nesse sentido, a importância dos acordos bilaterais estabelecidos entre a Universidade do Porto com instituições académicas internacionais. Conforme artigo publicado no período *Expresso* (Disponível em <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-02-26-Estudantes-internacionais-batem-numero-recorde-na-Universidade-do-Porto> >. Acesso em 11/03/2016), no ano letivo de 2016, cerca de 2000 estudantes provenientes de diferentes geografias da Europa e da América (sobretudo a do Sul e a Central), da África e da Ásia (essas duas em menor proporção) ingressaram na Universidade do Porto. São esses indivíduos que, em grande número e principalmente no período noturno, preenchem o “centro simbólico marcado pela Reitoria” (Fernandes 2016, 26).

Gibson 2011) – que ainda dominava o meu entendimento. Em São Paulo, a experiencição da noite, antes concebida por mim como um lugar de descanso, como um tempo de estar em casa na presença de meus pais na interiorana cidade de Santa Cruz do Sul – com a alteração desta ordem somente aos finais de semana e com horários rigidamente definidos para seu usufruto –, rapidamente adquiriu um significado mais interessante. A principal razão para isso é aquela que pontua o momento quando, paralelamente aos contextos performativos acadêmicos em que eu estava inserido, eu passei a rentabilizar minha prática musical, a “tocar na noite” da capital paulistana juntamente a colegas e amigos do curso de graduação. Através da minha integração na posição de músico prático em cenários de performance de axé, sertanejo e do rock and roll, a noite passou a deter o que antes, na minha perspectiva, parecia exclusivo de experiências diurnas. Ela era agora o meu lugar e o meu tempo de produção e de rentabilização financeira. Não demorou para que muitas das minhas atividades (estudo prático do meu instrumento, idas a concertos, ensaios e outras sociabilidades marcadas pela prática ou fruição musical) também passassem a ser realizadas de noite. Através da música, logo passei a contribuir para a efetividade do famoso bordão paulistano.

Concluído meu curso de graduação em 2012, não me desvinculei da noite quando deixei a cidade de São Paulo e tornei a viver no estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, sua capital, em 2013. Paralelamente às atividades musicais didáticas levadas a cabo em duas escolas da cidade, logo integrei diferentes cenários musicais deste centro urbano, quando toquei pop, rock, reggae, jazz, pagode e samba. Assim como na capital paulista, a quantidade e a heterogeneidade do público nos contextos performativos da noite porto-alegrense podiam ser medidos segundo os espaços de realização destas performances e a sua respectiva localização no espaço urbano. Refletindo agora a respeito dos meus trânsitos por diferentes cenários musicais da capital gaúcha, percebo a existência de marcadas diferenças que, perspectivadas à luz do repertório musical, por exemplo, conectavam, mas também separavam públicos e espaços. Os shows de pop/rock/reggae que eu realizei semanalmente com Lucas Berton e Banda no Rambla Bar, localizado no Moinhos de Vento, bairro “nobre” da zona norte da capital, e as gigs de jazz em bares como o Parangolé, localizado na Cidade Baixa, são exemplos dessas dicotomizações.

Após contato estabelecido com Felipe Vargas pelo facebook em agosto de 2014 quando eu ainda estava no Brasil, situação descrita já no capítulo um, logo quando

cheguei ao Porto entrei em contato com ele. Muito cordial, o músico não hesitou em me convidar para “dar uma volta” com o objetivo de me apresentar alguns espaços com música ao vivo. Seu convite rapidamente me fez perceber que, para além das “viagens com a sua carrinha pela Europa”, o amigo dos meus amigos era, de fato, um músico ativo na noite do Porto. Depois do final de um de seus concertos realizados no Mercado do Bom Sucesso, ocasião quando nos conhecemos pessoalmente, o músico me levou para a região que designava por Baixa. A única referência que eu tinha a respeito deste espaço urbano era aquela que Felipe havia formulado enquanto nos deslocávamos até lá: “ – Lá há música ao vivo, música brasileira!”. A experiência que constituiu meu primeiro contato com a “noite da Baixa” está descrita na nota de campo a seguir:

Nota de Campo – Experienciando a “noite da Baixa” com Felipe Vargas

Ao final do seu concerto no Mercado do Bom Sucesso, enquanto acomodávamos seus equipamentos no interior da sua carrinha, Felipe me fez o convite para que fôssemos até a Baixa do Porto conhecer a região e alguns bares com música ao vivo onde ele e outros grupos tocavam música brasileira. Deixando transparecer meu contentamento, respondi entusiasticamente que tinha grande interesse em conhecer aquele cenário. Rapidamente, cerca de cinco minutos de viagem, e havíamos chegado. Depois de grande esforço e despendimento de tempo para encontrar vaga de estacionamento público, ajudados, inclusive, por um “guardador” de automóveis, saímos a caminhar lentamente pelas estreitas e movimentadas ruas próximas ao prédio da Reitoria da Universidade do Porto e da Praça de Carlos Alberto. Meia noite, o céu estava limpo, a temperatura agradável e muita gente na rua.

Grupos de jovens indivíduos, de faixa etária em torno dos 20-35 anos, homens e mulheres, alguns parados em grupo, outros movimentando-se de um lado para o outro, dificultavam o nosso deslocamento. Estes falavam alto, riam, discutiam entusiasticamente, namoravam, bebiam e fumavam tabaco e erva. Alguns, vestidos com trajes pretos, tocavam instrumentos de cordas e de percussão e cantavam, em coro, num português ainda difícil de perceber. Frequentemente eu tinha a minha passagem interrompida por indivíduos que saíam da loja do “indiano” e de bares com bebidas alcoólicas nas mãos, fazendo malabarismos para não verterem o conteúdo

dos pequenos e grandes copos que carregavam. Isso sem falar daqueles que passavam com pizzas e outros lanches rápidos que deixavam, na perspectiva de quem não tinha jantado, um apetitoso cheiro no ar. “- Estudantes!”, me disse Felipe. Percebi, logo, que o público que preenchia o espaço público da rua revelava uma heterogenia irrefutável. Ouvei o som do português de Portugal e o do Brasil. Mas também ouvi espanhol, italiano, inglês, polaco, alemão e alguma língua de algures na África. Criolo, talvez. Os menus expostos nas montras exteriores e esplanadas dos diversos restaurantes e cafés em funcionamento àquela hora – tomados por indivíduos de faixa etária mais velha do que a camada estudantil – tinham a particularidade de serem traduzidos, sobretudo, para inglês, francês e espanhol, pontuando, nesse sentido, a heterogeneidade transnacional que caracterizava o cenário onde eu estava.

Da “confusão” localizada na região do “Piolho” e da “Adega Leonor”, no entorno da Reitoria da Universidade do Porto, fomos em direção às Galerias de Paris, primeiro, e depois à sua paralela, a Rua de Cândido dos Reis. Também havia muita gente parada nessas duas vias de mão única, tanto nos passeios como no estreito espaço destinado à passagem dos automóveis. Vendedores de hot dog localizavam-se na entrada das duas vias, oferecendo seus produtos aos transeuntes que se deslocavam em direções opostas. Conforme andávamos pela Rua das Galerias, percebi que ali, um ao lado do outro, localizavam-se inúmeros restaurantes, bares e clubes noturnos. Parados à porta, seguranças vestidos de preto controlavam o acesso ao interior destes espaços, incentivando e organizando a formação de filas de espera. De dentro, do escuro, vazava uma música em volume relativamente alto, que no espaço público se misturava com a trilha musical proveniente do estabelecimento vizinho. A heterogeneidade sônica deste espaço – para não falar de uma “confusão” sônica – caracterizava-se precisamente pela quantidade de material sonoro musical em simultâneo aos sons de garrafas caindo ao chão e das conversas e risadas dos indivíduos que ali se encontravam. Em termos de gêneros musicais, percebi a presença de música eletrônica, rock and roll e música pop veiculadas por DJ’s que “tocavam” naquela hora. Esta reprodução “mecânica” contrastava com música ao vivo (em menor proporção naquela região), quando sons de música cubana provenientes do restaurante “Galerias de Paris” denunciaram aos meus ouvidos uma “live performance”. Tentando me deslocar lentamente por entre os aglomerados de sujeitos, segui a observar o espaço até que chegamos ao final da rua, quando viramos à direita na Rua Santa Teresa e então à direita novamente para a Rua de Cândido dos Reis. O panorama nesta via era muito semelhante ao cenário da Rua das Galerias. Já no final dessa rua, no entanto,

adentramos no bar 3C, um espaço de proporções estreitas, onde naquele momento acontecia uma apresentação musical levada a cabo por um acordeonista, um cantor e um guitarrista. Estes tocavam música francesa em um pequeno espaço localizado ao lado do balcão que servia bebidas aos seus clientes, numa espécie de palco improvisado. Logo quando fizeram o intervalo, o acordeonista veio ao encontro de Felipe, cumprimentando-o entusiasticamente. Felipe me apresentou e fez menção ao fato de “Seu Nokas”, um português de 65 anos, tocar e conhecer muita música brasileira. Conversamos durante aproximadamente 15 minutos, quando então os empresários perceberam a presença de Felipe e vieram saudá-lo. A cerimônia foi sucedida com a oferta de “shots” de bebidas para todos nós. Nos nossos próximos destinos, este foi um procedimento que me despertou a atenção: primeiro, o entusiástico cumprimento seguido pela celebrativa oferta de bebida, e depois a conversa que os indivíduos estabeleciam com Felipe, indagando-o a respeito da sua atividade, dos seus concertos e da saúde da sua esposa, grávida de alguns meses, que nos acompanhava naquele momento. Felipe era mesmo “da noite”, parecendo ter deixado sua marca musical – reconhecida e celebrada por músicos, empresários e alguns frequentadores – nos trajetos que traçava por entre os diferentes bares.

Seguimos nosso caminho em direção à Praça Carlos Alberto, cruzando, inclusive, por sujeitos que carregavam instrumentos musicais e que adentravam locais onde havia música ao vivo. Lembro-me de ter observado um grupo de jovens vestidos de preto, com o cabelo estilo “moicano”, rodeados de garrafas de bebidas e com alguns cães à sua volta, tocando guitarra e cantando algum tema punk. Quando enfim chegamos às imediações da Rua de Cedofeita, mais precisamente na Travessa de Cedofeita nº 24, paramos em frente ao Rua Tapas & Music Bar, mais um espaço onde Felipe tocava e que contava com (mas não se restringia a) uma significativa oferta de música brasileira ao vivo. Neste momento, alguns sujeitos reconheceram sua presença e vieram ao seu encontro. Foi então que fui apresentado ao Nuno Garcez, o dono do bar, a alguns músicos do grupo Samba Sem Fronteiras que tocavam música brasileira naquela noite e que estavam em seu intervalo, e a outros músicos portugueses da noite de passagem por aquele ponto de sociabilidade da Baixa. Após dar a conhecer o meu nome, Felipe complementava dizendo que eu era “um baterista de Porto Alegre que estava chegando aí”. Enquanto a conversa desenrolava, me chamava a atenção, novamente, a quantidade de indivíduos parados em frente a este bar e ao seu vizinho, o 77, conhecido por vender a cerveja mais barata da cidade do Porto. Naquela altura, aqueles sujeitos indivíduos riam e falavam alto, bebiam, fumavam e cantavam, alguns

com instrumentos de percussão, outros com guitarras, em pé ou sentados no chão, escorados na grande parede grafitada oposta ao Rua e ao 77. Sem adentrar no Rua Tapas & Music Bar, seguimos em conversas musicais no meio daquele cenário por cerca de 20 ou 30 minutos.

Depois de aproximadamente duas horas de andanças e de encontros com empresários, frequentadores e músicos, decidimos partir, quando então Felipe me trouxe em seu carro até a minha casa. Antes de nos despedirmos, agradei pelos bons momentos que havíamos passado. O músico, que negava meus agradecimentos, rapidamente me estendeu um novo convite: “- Vai lá no Rua amanhã! Pelas 11:30!”. Me explicou que nessa situação estaria a atuar acompanhado do baterista brasileiro Pedrinho, natural do Recife e em atividade no Porto há aproximadamente 15 anos. Seria uma situação musical um “pouco diferente” daquela que eu presenciei no Mercado do Bom Sucesso: seria a noite propriamente dita, no bar, quando apresentaria o seu concerto intitulado “Samba Fusion”. Me disse ainda que seria interessante eu ir porque, além do mais, haveria uma bateria à disposição e eu poderia acompanhá-lo em alguma música do seu repertório. Felipe sugeriu então que tocássemos “Incompatibilidade de Gênios”, um samba composto por João Bosco e Aldir Blanc. Concordei com a sugestão e confirmei minha presença.

(Memórias minhas adicionadas posteriormente ao Caderno de campo, 2014).

Na minha primeira ida ao campo, percebi que este espaço urbano tinha uma dinâmica tão viva, heterogênea e multifacetada quanto aquela que eu observava nas duas capitais brasileiras em que eu havia morado. Esta vividez traduzia-se, à primeira vista, na densa concentração de diferentes indivíduos (estudantes, moradores locais, turistas) e na quantidade de espaços comerciais dos segmentos do lazer e entretenimento noturno à disposição destes sujeitos (bares, clubes, restaurantes, cafés, lojas de souvenirs e lojas de conveniências – o “indiano”, no discurso dos atores). Nesse sentido, ao definir o meu tema de estudo no mestrado da Universidade de Aveiro e perceber que era nesta Baixa noturna

onde estava contextualizado o fenômeno música brasileira nos bares noturnos, notei que deveria encontrar um referencial teórico que me ajudasse a controlar e a conduzir uma investigação no campo da etnografia urbana face à heterogeneidade e à não-estaticidade que o campo me mostrou desde a minha primeira experiência no terreno. Algumas das “categorias da etnografia urbana” cunhadas pelo antropólogo brasileiro José Magnani, então, mostraram-se mecanismos operacionalizáveis no meu estudo.

1.3 As categorias da etnografia urbana de José Magnani

No âmbito dos estudos da antropologia urbana, José Magnani (2000; 2002; 2003; 2014) formulou um conjunto de “categorias da etnografia urbana” (2014, 2) para a compreensão das práticas de lazer, dos locais de encontros e das formas de sociabilidade na cidade de São Paulo. Operados e reformulados por si e por pesquisadores associados ao Núcleo de Antropologia Urbana do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo ao longo da década de 1990, os conceitos “pedaço”, “mancha”, “trajeto”, “pórtico” e “circuito” foram operacionalizados em investigações em diferentes contextos da grande metrópole São Paulo. Nas palavras de Magnani, as categorias da etnografia urbana

constituem uma tentativa de identificar espaços, personagens e comportamentos tendo em vista a inevitável e característica diversidade das práticas urbanas. Seu propósito é perceber regularidades, padrões e significados lá onde muitas vezes o senso comum não vê senão o resultado de escolhas feitas de forma individual e aleatória (*Ibid.*, 6).

Primeira a ser elaborada, “pedaço” foi operada ao longo de uma investigação que almejava compreender as formas de cultura popular e as modalidades de lazer nos tempos livres dos trabalhadores residentes na “periferia da cidade [de São Paulo]” (*Ibid.*)⁵⁷. Utilizada para descrever e explicar um tipo particular de relações sociais nesse contexto, “pedaço” refere ao espaço intermediário entre o espaço privado (a casa) e o público (a rua), onde se observam processos de sociabilidade construídos em rede de relações baseada em laços de parentesco, de vizinhança, de procedência e de vínculos definidos por participações em atividades comunitárias e desportivas no bairro. A partir desta rede, o

⁵⁷ Este trabalho está publicado sob o título de “Festa no Pedaço: Cultura Popular e Lazer na Cidade”, de 1998.

autor observou a instauração de um “código” que separava, ordenava e classificava seus membros, permitindo identificar quem era e quem não era do “pedaço”.

Em investigações subsequentes, o recorte geográfico de análise foi alterado, buscando tomar como terreno de observação, agora, o centro daquela cidade. Na perspectiva de José Magnani, centro é concebido “em relação de oposição tanto a ‘periferia’, como a áreas predominantemente residenciais: trata-se de espaço servido por diversos equipamentos e serviços – no caso, de lazer e entretenimento” (*Ibid.*,8). Nesse contexto, forçosamente abandonando as unidades de análise definidas no referente moradia e vizinhança em prol daquelas constituídas no lazer e no encontro, o projeto investigativo buscava saber se, nesse território acessível a todos, marcado pela heterogeneia, também havia vínculos, sinais de reconhecimento e delimitações do espaço: buscava-se saber, portanto, se também existiam “pedaços” no “centro”. A operação dessa categoria nesse novo contexto demandou, contudo, uma nova conceitualização entre as dimensões simbólicas e espaciais⁵⁸. Quando o fator determinante de apropriação por parte dos usuários foi interpretado pelo viés da sua componente espacial, forjaram-se, então, os conceitos de “mancha”, “trajeto” e “pórtico” (“circuito” foi a categoria que mais tardiamente foi elaborada). Na ótica do autor, “manchas” referem-se a “lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua base é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências” (2000, 9). Numa acepção mais recente (2014, 3), Magnani acrescenta que as “manchas”

são áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. Mais ancorada na paisagem, acolhe um número maior e mais diversificado de usuários viabilizando possibilidades de encontro e não relações de pertencimento, como no *pedaço*: em vez da certeza, a *mancha* acena com o imprevisto, pois ainda que sejam conhecidos o padrão de gosto ou pauta de consumo aí imperantes, não se sabe ao certo o que ou quem vai se encontrar (2014, 10).⁵⁹

⁵⁸ Relativamente à modalidade simbólica nesse novo contexto, Magnani explica que “a diferença com a ideia do pedaço tradicional, aquele encontrado no âmbito da vizinhança, é que aqui os frequentadores não necessariamente se conhecem – ao menos não por intermédio de vínculos construídos no dia-a-dia do bairro – mas sim se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes” (*Ibid.*, 9).

⁵⁹ Através desse novo quadro teórico, o autor abriu a possibilidade para o mapeamento e conhecimento de diferentes “manchas” do espaço urbano da metrópole. Além da “mancha de lazer”, o autor refere, por exemplo, a existência de “manchas da educação” e “manchas da saúde”.

“Trajeto”, por sua vez, surge a partir da noção que nega a concepção de cidade como um “conglomerado de pontos, pedaços e manchas excludentes” (2000, 11). Na perspectiva do autor:

tendo em vista que a mancha supõe uma presença mais concentrada de equipamentos, cada qual concorrendo, à sua maneira, para a atividade que lhe dá a marca característica, os trajetos, nelas, são de curta extensão, na escala do andar: representam escolhas ou recortes no interior daquela mancha, entendida como uma área contígua. [...] A construção dos trajetos não é aleatória nem ilimitada em suas possibilidades de combinação. Estamos diante de uma lógica ditada por sistemas de compatibilidades. Assim, a ideia de trajeto permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das manchas como a abertura dessas manchas e pedaços em direção a outros pontos de espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas. Sem essa abertura corre-se o risco de cair numa perspectiva reificadora, restrita e demasiadamente “comunitária” da idéia de pedaço, com seus códigos de reconhecimento, laços de reciprocidade, relações face a face (Magnani 2000, 12).

“Pórticos”, tal qual elucida o autor, são marcos transitórios na paisagem urbana. São os lugares que levam em direção a outros pontos, são elementos configuradores de passagem que “não pertencem nem ao pedaço ou mancha ‘de lá’, mas ainda não se situam nos de cá” (*Ibid.*, 12). Por fim, mais abrangente relativamente ao seu alcance, “circuito” foi cunhada com o intuito de ligar pontos descontínuos e afastados no tecido urbano. Magnani explica que “circuito designa o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, espaços e equipamentos que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, de forma que a sociabilidade que possibilita – por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos – é mais diversificada e ampla que na *mancha* ou *pedaço* (Magnani 2014, 3).

É nesse sentido, portanto, que a Baixa perspectivada no meu trabalho consiste numa “mancha do lazer noturno” em meio ao multifacetado tecido urbano portuense, dotada de uma série de equipamentos (bares, restaurantes, cafés, estabelecimentos de bebidas) localizados num espaço contíguo que viabilizam uma atividade predominante (entretenimento e lazer), e tecida na circulação, no movimento, no fluxo, nas escolhas feitas pelos usuários durante os seus trajetos noturnos nesta zona. É nesta “mancha” onde observo a realidade música brasileira nos bares noturnos que discorrerei a seguir.

1.4 A música brasileira nos bares da mancha de lazer noturno da Baixa

Desde a minha primeira ida ao campo, percebi o papel que as atividades de lazer com música desempenhavam na configuração deste cenário, fossem elas as levadas a cabo em espaços públicos (na rua, executada pelos grupos de caloiros integrantes das tunas da Universidade do Porto ou pelos “punks” que tocavam guitarra sentados na borda dos passeios conforme elucidei na nota de campo anterior) ou nos espaços privados (“mecanizada”, tocada por um DJ, ou ao vivo executada por músicos e grupos musicais). Posteriormente à “tour” com Felipe Vargas, impulsionado pela proximidade geográfica da minha casa e pelo interesse em estar no meio daquele diverso cultural, comecei a frequentar aquela zona regularmente com os colegas com quem eu dividia apartamento. Durante os nossos trajetos, que realizávamos a pé pela mancha de lazer da Baixa, percebi que muitos dos equipamentos localizados na contiguidade deste espaço anunciavam a realização de eventos musicais ao vivo em torno de referentes que remetiam para a suposta origem de determinadas práticas musicais: música cubana, música africana, música de Cabo Verde, rock, soul, jazz e música brasileira. O fato de eu já ter estabelecido contato com um músico ativo neste cenário que atuava sobretudo sob o guarda-chuva da música brasileira, levou-me a intensificar e a direcionar as minhas saídas com meus colegas aos estabelecimentos noturnos que anunciavam “ritmos brasileiros”, “roda de samba”, “noite de forró”, “samba fusion”, “sons do Brasil” e que emicamente eram definidos como “bares”.

O trabalho de campo que realizei posteriormente me elucidou que esse é um cenário que revela a participação de diferentes indivíduos, de contextos e espaços performativos, onde se observa o papel das redes de comunicação face a face, de memórias, de competências musicais, de processos de negociação social e de um conjunto de imaginações acerca do Brasil.

1.4.1 Dos músicos e grupos musicais: da constituição, das retribuições, dos repertórios

Ao longo da investigação realizadas nesse terreno, identifiquei um número expressivo de grupos e músicos ativos nos contextos de performance de música brasileira. A constituição desses conjuntos revela um número equilibrado entre indivíduos brasileiros e portugueses. Inclusive, eu mesmo tive a oportunidade de tocar e de conversar com a maioria desses músicos. Tais grupos têm a particularidade de serem formados maioritariamente por indivíduos do sexo masculino e a sua constituição se fundamenta no que entendo por “processos de permutabilidade”. Permutabilidade descreve a criação ou modificação de grupos musicais a partir da combinação de músicos que participam em diferentes noites de música brasileira. Ao longo do período em que estive no terreno, eu próprio acabei integrando como baterista cinco deles: Felipe Vargas & Lucas Wink duo, Bamba Social, Samba Rock Clube, Conexão Groove e Piriguetto. Tal processo, que evidencia ainda a capacidade multi-instrumentista de alguns desses músicos⁶⁰, revela o modo dialogante em que estão fundamentadas as relações face a face travadas entre estes atores no específico contexto do bar. Minha própria experiência como músico revelou a força que o contato face a face tem no projeto de criação de novos agrupamentos musicais, na modificação dos já existentes e na expansão dos contextos e geografias de performance destes músicos⁶¹. Quando não estão atuando, muitos desses músicos também frequentam os eventos com música brasileira dos bares da Baixa, situações nas quais geralmente são convidados para subirem ao palco para tocar num sistema de “*jam session*”.

⁶⁰ Tomás Marques, por exemplo, toca violão e canta no Quintal do Samba, enquanto que no Bamba Social, além de escrever os arranjos, é baixista. O mesmo acontece com Sérgio Guri, que toca cavaquinho e canta no Samba Sem Fronteiras, enquanto que no projeto Sérgio Guri e Convidados (por vezes denominado “Forró do Guri”), assume uma posição de *bandleader* ao tocar violão e cantar (voz principal).

⁶¹ Foi por volta de dezembro de 2015 quando, no final da noite das habituais quartas-feiras nas quais eu tocava música brasileira no Armazém do Chá, fui abordado por Pedro Pinheiro, português, cavaquinhista do Bamba Social, que eu desconhecia até então. Com um copo de cerveja em uma das mãos e o telemóvel em outra (onde me mostrava fotos e vídeos de concertos realizados pelo Bamba Social), Pedro me disse entusiasticamente: “Maninho, maninho! Estamos a montar uma ‘cena’ com orquestra no Bamba Social! Com sopros e tudo... e tu ‘tens’ que ser o baterista!”. No dia seguinte, depois de pesquisar na internet a respeito dos “Bamba” e de uma conversa “mais lúcida” com Pedro pelo telemóvel, na qual me esclareceu alguns tópicos relativamente à proposta musical e de trabalho, confirmei minha participação. A estreia deste projeto aconteceu no dia 30 de janeiro de 2016, no Plano B, e foi sucedida de uma série de concertos em diferentes contextos e cidades portuguesas com a cantora brasileira Joyce Cândido (Cf. fotos no Anexo A do capítulo 3). Incluí, ainda, a gravação de um EP da Orquestra Bamba Social em outubro de 2016, onde gravei todas as baterias (cf. Anexo B do capítulo 3 para um dos vídeos da sessão de gravação).

Estes grupos musicais recebem retribuições pelas suas atuações musicais. Conforme observei, existem algumas maneiras vigentes neste contexto: 1) o dono do estabelecimento garante uma retribuição mínima para cada músico; 2) o proprietário disponibiliza uma retribuição levantada a partir da “portaria da casa”, numa expressão do campo que indica que esta retribuição será proveniente do valor da entrada solicitado aos frequentadores antes de adentrarem o estabelecimento; 3) através da divisão da “portaria da casa” entre banda/proprietário; 4) o proprietário oferece uma retribuição mínima que poderá eventualmente ser substituída pelo montante total das entradas (quando cobradas) caso esta última seja superior ao mínimo estipulado a priori. Quando a retribuição é proveniente da portaria, geralmente os grupos têm a opção de levar alguém da sua confiança para posicionar-se na porta de entrada do estabelecimento e fazer o trabalho de cobrança.

Em geral, estas retribuições estão abaixo do valor mínimo estipulado pela tabela do CENA⁶² para atividades musicais realizadas em “bares, hotéis e restaurantes”. Levando em conta que o grupo trabalhe somente com a opção de retribuição mínima fornecida pelo empresário, um músico atuante no contexto da música brasileira nos bares da Baixa precisa realizar, em média, cerca de 8 a 10 concertos mensais para garantir a sua sobrevivência. Evidentemente essa é uma estimativa, variável (para mais ou para menos) em termos de número de concertos em conformidade com os valores de retribuições provenientes da portaria (por vezes benéficas, em alguns casos dobrando o montante mínimo garantido pelos proprietários). Faz-se necessário referir aqui que uma pequena parcela destes músicos também integra projetos de música não brasileira, quando performam, por exemplo, gêneros inseridos nos domínios da música “erudita”, música eletrônica, portuguesa tradicional, jamaicana (sobretudo reggae) e anglossaxônica (sobretudo funk, rock e jazz). Com exceção da música erudita, algumas destas performances também têm a particularidade de serem realizadas em alguns dos espaços onde acontecem eventos de música brasileira.

Enquanto que alguns destes sujeitos fazem da performance musical a sua única atividade laboral, muitos realizam atividades didáticas como professores de música (sobretudo de instrumento) em estabelecimentos de ensino privados, em conservatórios

⁶² CENA – Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual (Cf. tabela no Anexo C do capítulo 3).

de música do Estado ou ainda de modo independente, sem vínculos com qualquer instituição (aulas particulares em suas casas ou na dos alunos); alguns ainda trabalham em estúdios de gravação de música particulares (home studios) ou de empresas. Um número muito pequeno tem como fonte de renda principal trabalhos realizados fora da grande área da música. É o caso de Pedro Pinheiro, cavaquinhista do Bamba Social e do Quintal do Samba, que é hospedeiro de bordo da Ryanair⁶³. Enquanto que alguns possuem formação universitária no campo da Música (nas áreas de ensino, composição, bacharelado em algum instrumento – algumas ainda em decurso), um número reduzido detém formações em outras áreas do conhecimento (Manu Idhra e Felipe Vargas, por exemplo, são formados nas áreas de Psicologia. Vanessa Sassine, ex-cantora do Bamba Social, em Design). Além do mais, uma parcela destes sujeitos não possui formação de grau superior. Inclusive, muitos deles sublinham enfaticamente que seu desenvolvimento enquanto músico prático deu-se de forma autodidata⁶⁴.

Dadas as diferenças estéticas que conformam as sonoridades de cada grupo (reguladas, por exemplo, pelas diferentes instrumentações: alguns com uma formação mais acústica, como aqueles grupos que tocam num formato roda de samba – Sincopados, Quintal do Samba e Samba Sem Fronteiras; alguns com uma formação mais eletrificada, como aqueles que utilizam de recursos e instrumentos eletrônicos – pedaleiras, guitarras elétricas e teclados – , caso do Embrasa, Piriguetto e Bala com Bala), é possível observar que o repertório musical executado por estes grupos revela uma hegemonia de músicas pertencentes ao domínio do samba nas suas diversas ramificações (roda de samba, samba rock, samba jazz e samba fusion, inclusive, são algumas das designações que aparecem em materiais publicitários). Embora em menor proporção, o forró (e suas ramificações) também é referenciado nestas publicidades.

O conjunto de peças musicais executado por esses grupos constitui-se maioritariamente de músicas covers, embora alguns possuam trabalhos autorais e por vezes lancem mão dessas peças em esporádicos momentos ao longo das suas performances. Conforme observei, há um número significativo de peças em comum, um cânone, no alinhamento desses conjuntos (c.f Anexo D do capítulo 3 para ver alinhamentos

⁶³ Companhia aérea irlandesa do setor *low cost*. Conforme observei, muitas das atuações musicais de Pedro dependem da disponibilidade relativamente aos seus compromissos com esta empresa.

⁶⁴ Por autodidata me refiro ao aprendizado musical fora de qualquer instituição de ensino formal.

tocados por alguns destes grupos em específicas noites de música brasileira. A maioria dos listados aqui, inclusive, tem a particularidade de terem sido tocados por mim). Algumas dessas músicas são as seguintes: 1) Mas que nada (Jorge Ben Jor); 2) Não deixe o samba morrer (Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva); 3) Trem das 11 (Adoniran Barbosa); 4) Carolina (Seu Jorge); 5) Burguesinha (Seu Jorge); 6) Maneiras (Sylvio da Silva). Confesso que foram raras as vezes em que não as toquei ao longo dessa investigação. Em muitas ocasiões, inclusive, elas acabavam por ser executadas devido a pedidos que os próprios frequentadores dirigiam aos músicos sobre o palco⁶⁵.

O fenômeno de repetição das músicas parece configurar-se em termos de duas circunstâncias principais: 1) na tentativa por parte destes músicos de aproveitar um repertório de músicas brasileiras que já fazem parte da sua “bagagem”, evitando assim investimento de tempo em inúmeros ensaios necessários para preparação de novos alinhamentos; 2) no potencial que determinadas músicas revelaram ter nesse contexto relativamente a sua capacidade de “funcionar no bar”, numa expressão do campo que traduz a sua potencialidade para suscitar uma rápida e extasiada resposta do público em termos de participação substancializada no canto, no bater de palmas e efetiva mobilização do corpo para a dança.

Ainda que haja uma minoria que busca executar um alinhamento pré-concebido de forma inalterada⁶⁶, grande parte desses grupos não cumprem rigidamente um ordenamento musical estipulado à priori, preferindo “sentir o bar” e ir selecionando as músicas conforme lhe convém. Esse processo não é gratuito e revela desde já o poder das suas performances no controle das dinâmicas de uma noite de música brasileira. Percebi, inclusive, como os próprios empresários tinham conhecimento desse poder dos músicos. Durante os intervalos dos concertos que eu realizei (a maioria dos grupos nesse contexto realiza suas performances em dois atos que duram em média 1 hora/1 hora e 15 minutos,

⁶⁵ Evidentemente, essa lista é flexível, passível de acréscimos e exclusões segundo a perspectiva de diferentes músicos e pode até mesmo não fazer jus ao caso de alguns grupos atuantes no contexto estudado. Tenho plena consciência de que talvez ela não corresponda, por exemplo, ao caso do Samba Sem Fronteiras, um conjunto que atua no formato de roda de samba e cuja escolha do repertório tenta passar longe do que consideram ser “clichês” que “toda gente toca”.

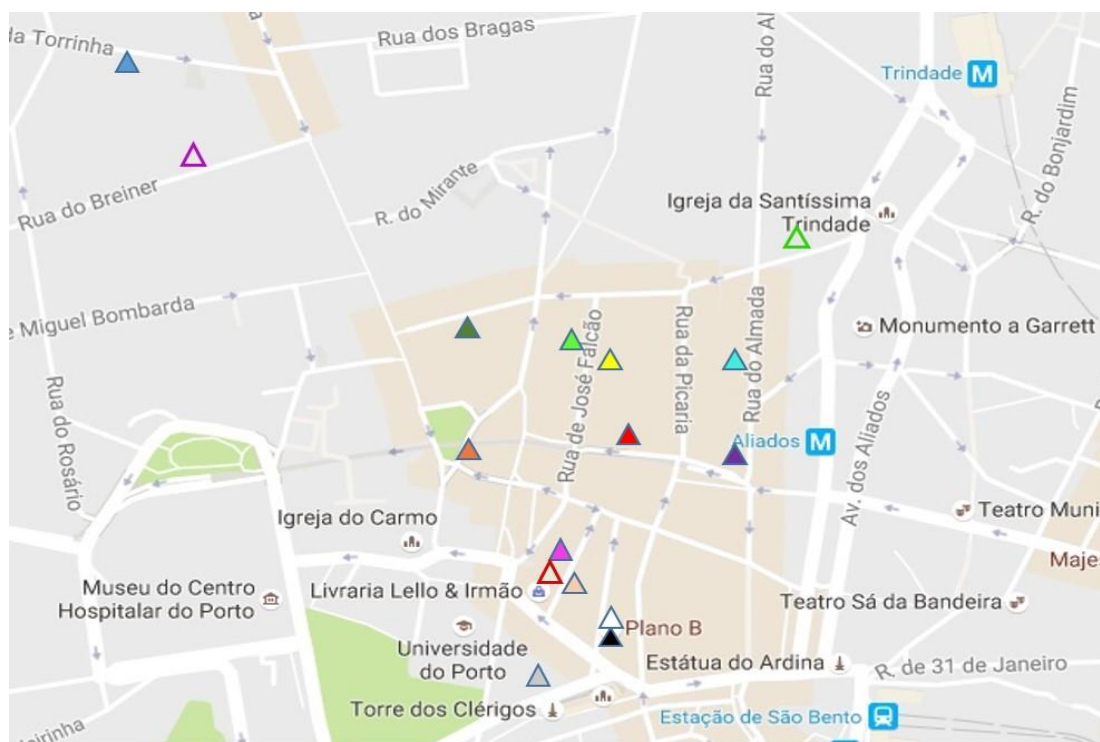
⁶⁶ Configuram este caso, entre outros, o Embrasa e o Bamba Social. Este último o faz em nível de organização no momento da performance, uma vez que o número de integrantes é consideravelmente elevado, evitando dúvidas e comunicações verbais desnecessárias (e às vezes impossíveis pela dimensão do palco) entre os integrantes. Conforme percebi ainda, tal organização também está sustentada na ideia de que este procedimento configura uma conduta de “espetáculo” (nos termos de alguns músicos), mais “formal”, conforme referiram.

divididos por um intervalo – momento em que um DJ geralmente “passa” música brasileira), foram inúmeras as vezes quando Nuno Garcez (dono do Rua Tapas & Music Bar) ou Diogo Afonso e João Fera (donos do Armazém do Chá) dirigiram-se até a minha direção e, apreensivos, solicitaram: “ – Não façam um intervalo muito longo! Senão o público vai embora!”. Nuno, inclusive, propunha uma alternativa que algumas vezes foi atendida por mim e por alguns colegas: “– Prefiro que vocês não façam intervalo e terminem a noite mais cedo. Muitas vezes quando vocês param de tocar e fazem um intervalo ‘muito longo’, eu perco a casa toda!”. “Muito longo”, aqui, geralmente correspondia a um período de aproximadamente 15 minutos, tempo que, de fato, realmente se mostrou suficiente para que em muitas ocasiões o número de presentes no estabelecimento diminuísse drasticamente.

No momento em que escrevo esse documento, em outubro de 2016, aqueles grupos que ainda mantêm atividades regulares neste cenário são os seguintes: Quintal do Samba, Os Sincopados, Samba Sem Fronteiras, Sérgio Guri e Convidados (que por vezes se apresenta como “Forró do Guri”), Embrasa, Bala com Bala, Bossa Libre, Felipe Vargas & Lucas Wink duo, Bamba Social (que a partir de janeiro de 2016 passou a investir num formato “orquestra”, acrescentando um conjunto de sopros à formação), Samba Rock Clube, Conexão Groove e Piriguetto (cf. Anexo E do capítulo 3 para fotos). A tabela que apresento no Anexo F do capítulo 3 especifica a constituição destes conjuntos em termos de número, nome e nacionalidade dos integrantes e formação instrumental.

1.4.2 Dos espaços performativos

Ao longo do trabalho de campo, identifiquei e estive presente em 16 estabelecimentos que, com maior ou menor regularidade, realizaram noites de música brasileira ao vivo. Desse total, eu próprio tive a oportunidade de tocar em 13. A figura a seguir elucida o nome e a posição destes estabelecimentos na mancha de lazer noturno da Baixa:



- | | | |
|-------------------------|---------------------|----------------|
| ▲ Espaço Compasso | ▲ Café Ceuta | △ Plano B |
| △ Breyner 85 | △ Casa do Livro | ▲ Baixaria Bar |
| ▲ Rua Tapas & Music Bar | ▲ Xico Queijo | ▲ O Casarão |
| ▲ Route 199 | ▲ Galerias de Paris | ▲ Entretanto |
| ▲ Armazém do Chá | ▲ Base | |
| ▲ Embaixada Lomográfica | ▲ Clube 3C | |

Figura 4 – Mapeamento dos espaços onde realizaram-se noites de música brasileira

Conforme percebi no campo através do contato com músicos, frequentadores e empresários, recorrentemente os contextos onde aconteciam essas performances de música brasileira eram definidos com o designativo “bar”. Acontece que uma rápida análise das nomenclaturas desses estabelecimentos tal qual ilustrado no mapa atrás evidencia de antemão uma discrepância relativamente à categorização tipológica oficial face à utilizada pelos atores no terreno. Além dos designativos café, restaurante e clube, os próprios textos publicitários veiculados por muitos destes espaços também revelam a operacionalização das tipologias bistrô, lanchonete, danceteria e adega. Mas, afinal, no

que consiste o “bar”? Porque esse nome é recorrentemente utilizado por atores no contexto em questão quando referem a performances que não acontecem propriamente num bar?

1.4.3 Para uma concepção “estética” do bar

Buscando compreender esta discrepância, decidi primeiro consultar documentos normativos produzidos pelo órgão público responsável pela regulamentarização dos estabelecimentos comerciais da cidade do Porto. Uma consulta ao “Guia Prático – Restauração & Bebidas”, em vigência desde 2011 e disponibilizado online pela Câmara Municipal com o objetivo de informar sobre o licenciamento de estabelecimentos das áreas de restauração e bebida, revelou quão imprecisas são as tipologias operadas no terreno. No informativo, “de restauração”⁶⁷ e “de bebidas”⁶⁸ constituem duas categorias apresentadas, a princípio, separadamente. A cada uma delas é atribuída um conjunto de denominações tipológicas complementares passíveis de serem agregadas pelos empresários aos seus estabelecimentos. No texto que evidencia as nomenclaturas inseridas no âmbito “de bebidas”, lê-se que

os estabelecimentos de bebidas podem usar a denominação “bar” ou outras que sejam consagradas, nacional ou internacionalmente, pelos usos da actividade, nomeadamente “cervejaria”, “café”, “pastelaria”, “confeitaria”, “boutique de pão quente”, “cafetaria”, “casa de chá”, “gelataria”, “pub” e “taberna” (Câmara Municipal do Porto 2011, 5).

No “de restauração”, lê se que

os estabelecimentos de restauração podem usar a denominação “restaurante” ou qualquer outra que seja consagrada, nacional ou internacionalmente, pelos usos da actividade, nomeadamente “marisqueira”, “casa de pasto”, “pizzaria”, “snack-bar”, “self-service”, “eat-driver”, “take-away” e “fast-food” (*Ibid.*, 5).

⁶⁷ Segundo o documento, são “considerados estabelecimentos de Restauração, qualquer que seja a sua denominação, os estabelecimentos destinados a prestar, mediante remuneração, serviços de alimentação e de bebidas no próprio estabelecimento ou fora dele (Câmara Municipal do Porto 2011, 4).

⁶⁸ São estabelecimentos de Bebidas, qualquer que seja a sua denominação, os estabelecimentos destinados a prestar mediante remuneração, serviços de bebidas e cafetaria no próprio estabelecimento ou fora dele (Câmara Municipal do Porto 2011, 4).

Acontece que o critério que fundamenta a separação destas duas categorias e suas respectivas tipologias baseia-se na norma que permite ou não a “confeção de comida”. Assim, conforme corroborado pelo trabalho de campo, entende-se que os estabelecimentos “de bebidas” também podem servir alimentos (desde que não os produzam), atividade que numa primeira interpretação parecia exclusiva dos “de restauração”. Evidentemente, estabelecimentos “de restauração” não deixam de servir bebidas. Nesse sentido, as fronteiras entre esta ou aquela tipologia são rapidamente diluídas. Corroborando a maleabilidade com que se pode observar a operacionalização dessas tipologias no campo, nesse mesmo documento a Câmara Municipal fornece ainda mais um grupo de nomenclaturas passíveis de uso tanto pelos “de restauração” quanto pelos “de bebidas”. Estas aparecem agora fundamentadas no critério “espaço para dança”:

tanto os estabelecimentos de restauração como os de bebidas [...] quando disponham de salas ou espaços destinados a dança, podem usar as denominações consagradas nacional ou internacionalmente, nomeadamente, “discoteca”, “clube noturno”, “boite”, “night-club”, “cabaret” e “dancing” (*Ibid.*, 6).

A noção de “bar” aqui, portanto, para além da concepção de senso comum que o projeta como um espaço que vende bebidas, é completamente diluída em meio a imprecisão tipológica contida num documento produzido pelo próprio órgão que normatiza e fiscaliza o funcionamento dos estabelecimentos de consumo da mancha de lazer noturno da Baixa. É nesse sentido, portanto, que decidi “ouvir as vozes do campo”. Através da convivência com outros músicos, com frequentadores e empresários, pude compreender no que consistia e por que esta categoria aparecia “erroneamente” nos seus discursos quando se referiam ao contexto de música brasileira.

Mais do que um designativo utilizado para referir a um espaço comercial situado em meio à paisagem urbana do Porto que serve bebida e/ou comida, possuindo ou não espaço para dança, percebi que a noção de “bar” na ótica desses atores refere muito mais a uma dimensão social dotada de uma série de lógicas, práticas, negociações e relações de poder num específico tempo e espaço, sugestiva da convergência de um conjunto de dinâmicas fundamentadas na tipicidade de determinados comportamentos humanos, de performances participativas (Turino 2008); de alinhamentos mentais (Titon 2008); de “trajetos” (Magnani 2000) de músicos, frequentadores e sonoridades; da intimidade dos encontros face a face, do encontro dos corpos através da dança. O “bar”, nessa ótica, é

perspectivado muito mais como uma dimensão “estética” do que um exclusivo plano físico. É justamente essa dimensão que é manejada, transportada e posta em ação em contextos de tipologias diversas através dos trajetos de grupos musicais, músicos e públicos que circulam pelos diferentes espaços que abrangeram os eventos com música brasileira ao vivo.

Com maior ou menor regularidade, salvaguardadas e pontuadas as diferenças latentes entre estes espaços⁶⁹, os estabelecimentos listados no mapa anterior têm em comum o fato de em algum momento ao longo dessa investigação terem admitido a “estética” do bar, sobretudo nos eventos de música brasileira de que pode participar.

1.5 O Rua Tapas & Music Bar

Ao longo da minha investigação, não pude deixar de notar a importância que o Rua Tapas & Music Bar desempenhou nas noites de música brasileira. Idealizado pelos irmãos portugueses Pedro e Nuno Garcez e em funcionamento desde 2012, é o estabelecimento de número 24 localizado no térreo de uma típica construção arquitetônica portuguesa na Travessa da Cedofeita (cf. Anexo H do capítulo 3 para fotos). Oferece serviço gastronômico

⁶⁹ Esta concepção não tem por objetivo “homogeneizar” os estabelecimentos e o conjunto de categorias tipológicas adotadas por cada um. Há diferenças evidentes entre eles fundamentadas nos seguintes marcadores e que vão além dos critérios “confeção de comida/ espaço para dança”, como, por exemplo: 1) horários de funcionamento (alguns abertos ao público somente no período noturno, enquanto outros com um horário de funcionamento também no período diurno) 2) perfil do público frequentador; 3) perfil do atendimento aos frequentadores; 4) diversidade ou escassez de ofertas gastronômicas e “culturais” (exibição de filmes, exposições artísticas); 5) programação musical (alguns mais inclinados a um determinado segmento musical, outros apostando na diversificação da oferta; outros mais inclinados à música “mecanizada”, enquanto outros à música ao vivo); 6) regularidade da realização de concertos ao vivo; 7) dimensões físicas. Evidentemente, essas especificações acabam por aproximar, por afastar um espaço em relação a outro e, inclusive, em casos isolados, por não retratar a condição de alguns. “O Casarão”, localizado no último andar de um velho sobrado na Rua do Almada, por exemplo, é um local que está referido no mapa atrás, porém é um espaço cujas dinâmicas de funcionamento não parecem se enquadrar em nenhuma das categorizações tipológicas “oficiais”. Antes, revela modos de atuar mais próximos a uma “associação cultural” sem fins lucrativos, um espaço destinado a ensaios de grupos musicais, a eventos gastronômicos esporádicos (sobretudo da cozinha vegetariana), exposições de pintura, performances musicais e até de hospedagem de indivíduos de passagem pelo Porto. Não é preciso despende linhas e mais linhas de texto para retratar o antagonismo resplandecido pelas dinâmicas d’O Casarão comparativamente, por exemplo, à estética “industrial” do Plano B – um amplo clube noturno dividido em dois pisos com três salas para música, com um horário de funcionamento alargado até altas horas da madrugada (quando lá estive, num sábado, deixei o estabelecimento às 6:30 da manhã, momento em que a casa estava “lotada” e não dava sinais de encerramento), e com uma programação que foca (mas não se limita) na música eletrônica (como o *drum and bass*) executada por DJ’s num volume que, na minha perspectiva, é insalubre.

ao jantar e possui uma agenda de concertos fixa mensal, com um plano semanal que começa na quarta-feira e segue até o domingo (cf. anexo I do capítulo 3 para consultar alguns cartazes de programação coletados por mim). A seguir, apresento o excerto retirado da sua página oficial na plataforma eletrônica facebook para fornecer uma descrição a respeito da proposta de funcionamento desse estabelecimento. Chamo atenção aqui para a “dimensão transitória” exaltada nesta definição:

Chamaram-lhe Rua porque a vida está lá fora, nessa mistura de sons, de cheiros e de gentes. A vida de uma Invicta renascida, de ruas repletas de pessoas, de sentidos despertos para a gastronomia, para a música e a dança, para a socialização, para viver. A sua vida, feita sobre essa calçada Portuense. Resolveram, por isso, chamar-lhe Rua, trazendo a vida para dentro, numa Rua que é um restaurante, numa Rua que é um palco para concertos, numa Rua que é uma pista. Faça deste Rua a sua rua, um espaço de permanência ainda que não permanente⁷⁰.

Ao longo dos dois anos de investigação, percebi que a programação musical desse espaço foi desenhada em torno das seguintes diretrizes: música cubana, música norte-americana (rock, pop, funk, blues) música africana (kizomba) e música brasileira, além de uma categoria denominada “acoustic covers” (realizada geralmente aos domingos, com um baterista e um cantor/guitarrista a tocarem repertório musical do domínio do rock). Contudo, os eventos com música brasileira foram os que com mais regularidade foram realizados no estabelecimento. Em sessão de entrevista, o próprio empresário corroborou minha constatação, referindo, inclusive, a associação entre música brasileira e dança num contexto noturno. Nuno Garcez me disse que

de fato, se for nos apontar os estilos de música... a quantidade de noites que temos... temos pelo menos sete noites por mês de música brasileira, mais do que qualquer outro de música que nós temos no bar [...], entre samba, forró, samba rock... mais nos estilos dançáveis... nota-se que as pessoas gostam muito de música brasileira na parte noturna (entrevista a Nuno Garcêz, 2015).

Todas as quintas-feiras no estabelecimento há “roda de samba”, quando semanalmente intercalam-se os grupos Quintal do Samba, Sincopados e Samba Sem Fronteiras (este último, tal qual me relatou o empresário, consistiu um dos primeiros grupos a realizar noites de música brasileira no estabelecimento em 2012). Samba, samba rock e forró constituem outros domínios de música brasileira geralmente apresentados

⁷⁰ Disponível em < https://www.facebook.com/RUATAPAS/info?tab=page_info > Acesso em 15/11/14, às 21:30h.

nas sextas-feiras ou aos sábados à noite, quando se intercalam nas apresentações o Samba Rock Clube, o Pirigueto, o Embrasa e o Sérgio Guri (“Forró do Guri”). Minha estada no campo através da experiência performativa com diferentes grupos e o contato com Nuno e Pedro me permitiram inclusive perceber o modo como estes empresários participavam efetivamente na formação dos grupos para tocarem em específicas noites de música brasileira desse bar. O grupo “Samba Rock Clube” que passei a integrar em fevereiro de 2016 foi formado a partir da solicitação de Nuno Garcez. Foi Nuno quem inclusive sugeriu os músicos (que tocavam em outros grupos de música brasileira ativos na casa) para se juntarem a mim, a Felipe e ao João Guedes e explicou que queria uma “noite voltada para o samba-rock” (cf. Anexo J do capítulo 3 para material publicitário). Disponibilizou, inclusive, o próprio espaço do bar para que pudéssemos ensaiar.

Chamou-me muito a atenção um episódio vivido juntamente com o empresário e que me estimulou, inclusive, a organizar e a refletir sobre uma série de “pistas” emergentes ao longo do meu trabalho de campo relativamente a como nesses contextos se construíam uma série de imagens acerca do Brasil. Este é o assunto que abordarei no último subcapítulo a seguir. Lembro-me que, na primeira vez em que o “Samba Rock Clube” se reuniu para ensaiar no próprio Rua, em uma segunda-feira de madrugada nos primeiros meses de 2016, Nuno Garcez, que acompanhava o ensaio sentado em uma mesa, ao final da execução de uma música nos disse que o que estávamos tocando não “soava à Brasil”. Disse ainda que conhecia o público da casa e sabia que aquilo não iria agradar aos frequentadores da casa, “acostumados às rodas de samba”. No mesmo instante, eu busquei compreender o que na concepção do empresário correspondia a um “som do Brasil”. Faltando as palavras para descrever, Nuno então ligou seu computador, abriu o youtube e nos mostrou a música “Voltei Amor”, do Trio Mocotó. Identificou e chamou a atenção para a “organicidade” dos aspectos relativos à instrumentação musical daquela gravação, referindo sobretudo à percussão, à guitarra acústica e aos teclados. Segundo referiu, era isso que não conseguia ouvir na nossa música. Imediatamente, Felipe, que estava com a guitarra elétrica em mãos, apanhou a guitarra acústica, o tecladista Ricardo Massa buscou timbres menos “eletrificados” e eu voltei a guiar minha performance aproximando-me de uma estética mais “percussiva” da “roda de samba”. Nuno então ouviu a música novamente e disse: “-É isso!”.

1.6 “Isso aqui ôô, é um pouquinho Brasil iaiá!”: os imaginários de brasilidade nas noites de música brasileira

O episódio com Nuno Garcez foi importante para que eu percebesse como nesses contextos de performance musical corroboram-se e reconstróem-se noite após noite imagens acerca do Brasil. Essas imagens traduzem-se, sobretudo, num conjunto de ideias, de estereótipos comportamentais, de sonoridades “tipicamente brasileiros”. Desde o início da minha inserção no campo, tanto quando ainda era “observador” e depois como músico, percebi que esses imaginários emergiram ao longo dos diálogos que muitos frequentadores estabeleciam comigo. O fato de eu próprio ser brasileiro impelia, em muitos casos, que essas imagens fossem projetadas em mim. Todo esse quadro revela aquilo que designei neste trabalho como “imaginário de brasilidade”

A dimensão sonora dessas imagens pode ser inquirida a partir da experiência que vivi com Nuno. Nesse sentido, relembro que a relevância do som em processos sociais é sublinhada por Jonathan Sterne (2012), quando num assumido neologismo sinestésico propõe o estudo das “*sonic imaginations*”, campo que possibilita alargar a noção de música. Embora o repertório musical revele ser um componente importante na constituição das performances dos músicos e grupos que tocam nesses bares, o episódio vivido junto a Nuno Garcez permite perceber que categoria música brasileira nesse contexto pode não se referir tanto a um conjunto de músicas, mas antes a uma “sonic imagination” (Sterne 2012) construída, evidentemente, em determinados referentes sonoros que no contexto em causa assinalam a sua brasilidade. Quando o empresário pontuou que não agradaríamos o público acostumado com a “roda de samba”, por exemplo, logo percebemos que ele se referia à tipicidade da instrumentação. Naquele contexto, esse era um critério que na sua perspectiva e na dos seus clientes constituía uma imagem sônica do Brasil.

A partir de outras experiências no campo, sobretudo em situações de performance com Felipe Vargas nesses contextos, pude mapear outros configuradores dessa “sonic imagination”. Em outra ocasião com Nuno Garcez, quando lhe solicitei que me fornecesse alguns vídeos de noites de música brasileira no RUA para que eu pudesse anexar à minha apresentação do meu estudo durante o *VIII Jornada de Jóvenes Musicólogos de Madrid*, em 2015, pude perceber como as vocalidades e as sonoridades da língua portuguesa falada no

Brasil também revelavam ser critérios imbricados na configuração daquela imaginação. Tomei nota desse acontecimento no meu caderno de campo, conforme menciono a seguir:

Hoje me encontrei com Nuno Garcez no Rua Tapas & Music Bar para pegar um vídeo que eu passaria durante a apresentação do meu trabalho em Madrid. Quem editou-o foi o próprio Nuno. Foi o vídeo da música “Deixa isso pra lá” (de Jair Rodrigues), executada durante um concerto de Felipe Vargas no Rua, situação essa onde eu também estava a tocar⁷¹. Enquanto assistíamos ao vídeo no seu computador, Nuno comentou a respeito do público que cantava juntamente a música. Me referiu que havia lhe chamado a atenção a tentativa de imitação do sotaque brasileiro por parte do público português, que era maioria naquela situação. Achou engraçado o fato de não se tratar de uma música tão conhecida, mas mesmo assim haver muitas pessoas cantando e “imitando” o português do Brasil..

Fim de nota de campo (Porto, 01/05/2015).

Agora, a partir da perspectiva de um frequentador dessas noites, pude assinalar mais um configurador dessa imaginação. Em uma quinta-feira de agosto de 2015, no final do concerto “Samba Fusion” de Felipe Vargas, fui abordado por um sujeito alemão. Também tomei nota desse acontecimento no meu caderno de campo logo quando cheguei à casa. É esse o texto que segue:

Mais uma das quintas-feiras de agosto no Rua. [...] Quando acabamos de tocar, quando eu ainda estava no palco a retirar e a guardar os meus pratos da bateria, percebi que um sujeito de aproximadamente 40 anos me olhava em meio à ainda composta pista de dança. Quando ele percebeu que eu o havia percebido, veio até a minha direção, estendeu a mão, e disse: “- Congratulations, man! I really enjoyed your music!”. Ele era alemão, estava no Porto a passeio, e me disse que também era baterista. Àquela altura, o som alto passado pelo DJ, meus ouvidos cansados e o elevado grau etílico no sangue do alemão tornavam difícil compreender o seu inglês “alemanizado”. No entanto, continuamos a conversa ali mesmo, eu em cima do palco,

⁷¹ Este vídeo está anexado nesta tese. Cf. anexo K do capítulo 3.

e ele na plataforma inferior. Ao descobrir que eu era brasileiro, me fez referência ao fato de já ter estado no Brasil. Ainda que eu continuasse a tentar direcionar a conversa para temáticas “não musicais” (eu lhe perguntava a respeito da sua estadia no Porto, o que estava achando da cidade, quais eram as diferenças que observava em relação às cidades da Alemanha), ele insistentemente voltava para o assunto da música. Me fazia menção ao seu fascínio pela música brasileira e pelos ritmos brasileiros. Me disse entusiasticamente: “- I really would like to know how to do that!”. E eu dizia que era somente uma questão de prática, mas ele não parecia nem um pouco convencido. Novamente me fez referência a quão fascinante era aquilo que ele havia visto. Insistia no “ritmo” e na forma como tocamos. Eu agradecia e ele continuava a emendar um assunto no outro, me referindo, agora, que na Alemanha aquele tipo de performance seria encaixada no domínio da cena de jazz, que por sinal era sobresaliente lá. E novamente voltou para o assunto do ritmo. Eu, então, direcionando a conversa para o fim, fiz menção de que no sábado estaríamos tocando novamente nesse mesmo local, no mesmo horário, e que dessa vez mais um percussionista (João Guedes) iria nos acompanhar. Ele demonstrou-se muito extasiado, mas em seguida me disse, num tom de desapontamento, que já havia comprado bilhetes para o jogo do Porto que também aconteceria nesse mesmo dia, mas que, se pudesse, compareceria. No sábado, no meio ao segundo set do concerto, vi o alemão em meio à pista de dança. Com um sorriso no rosto, me acenou com um copo de caipirinha nas mãos.

Fim de nota de campo (Porto, 16/08/2015).

Para além desse episódio com o alemão cujo nome não cheguei a saber, a componente rítmica da música brasileira também me foi referida ao longo de outras situações no campo. Ao final de outra noite de performance com Felipe Vargas no Rua, também durante uma quinta-feira de agosto de 2015, fui abordado por um sujeito português. Além de seu discurso ter apontado veementemente a pujança do ritmo, me sublinhou o modo como esse critério era responsável para que pudesse “se alinhar mentalmente” ao contexto com música brasileira em que nos encontrávamos. Explicito a nota de campo tomada no dia 21/08/2015:

Ao final da noite, quando o Rua já estava praticamente vazio e as meninas do bar começavam a varrer o chão do estabelecimento, eu estava sentado em uma mesa à espera de Felipe, que estava no lado de fora para recolhermos nosso material e irmos embora. Nesse meio tempo, um indivíduo português, jovem, de aproximadamente 25-26 anos, sentou-se na cadeira ao meu lado e estendeu-me a mão para me dar parabéns pelo concerto. Me contou que era designer, que tocava piano e gostava de jazz, de uma música mais “cool”, como referiu. Me disse ainda que não costumava ouvir muita música brasileira em casa, que para isso deveria entrar em um estado que a princípio não me soube explicar muito bem no que consistia. Disse-me, então, que havia gostado muito das versões que havíamos tocado, fazendo menção sobretudo à versão do Bob Marley de “Don’t Worry about the Thing” no “ritmo do Brasil”. Referiu-me também que havia lhe chamado a atenção o fato de serem somente dois indivíduos a tocarem e o resultado sonoro ser tão “cheio”.

Quando percebi que a conversa caminhava para um desfecho, busquei retomar um tema que não tinha me sido esclarecido e que ansiava por saber mais. Pedi, nesse sentido, que me descrevesse no que consistia o “estado” que havia referido atrás. Numa nova tentativa, me disse que “pelo fato de eu ser introvertido, a música brasileira não correspondia ao meu estado de espírito habitual”. Na sua perspectiva, ouvi-la demandava estar aberto a entrar num outro “estado”, e que esse “estado” havia sido atingido e experienciado devido àquela performance musical. Deixei-o buscar as palavras sem fazer nenhuma interlocução. Acontece que, após fazer referência que essa música era “boa para a festa”, percebi que meu interlocutor havia desistido de me descrever no que consistia o “estado”, tendo partido em direção ao mapeamento de elementos que o impeliam a atingir aquilo que parecia pertencer ao campo do inefável. Me disse então que “a música brasileira tem uma coisa muito interessante... que é o ritmo! É isso! É aquilo que tu fazes na bateria!”.

Fim de nota de campo (Porto, 21/08/2015).

Essa experiência vai mais além do que simplesmente corroborar a pujança da componente rítmica enquanto um configurador da imaginação sônica do Brasil nesses contextos. Em direção à proposta de John Blacking (1973) relativamente ao modo como os balineses através da prática da música e da dança atingem “uma outra mente”, um estado

no qual sutilmente conscientizam-se da verdadeira natureza do seu ser, de outros seres dentro de si mesmos e das suas relações com o mundo à sua volta, a experiência do meu interlocutor revela o modo como a participação no contexto de performance de música brasileira do bar também pode sugerir uma experiência transcendental. Essa noção potencializa-se se levarmos em conta ainda os contributos de Jeff Todd Titon (2008) relativamente ao modo como uma performance musical pode configurar um alinhamento mental entre os atores envolvidos no contexto performativo. Na ótica de Titon, esse estado é definido como “musical being” (Titon 2008, 32) e revela ser o meio pelo qual estes indivíduos usufruem de um mesmo modo de estar no mundo.

Diferentemente da proposta introspectiva evidenciada no contributo de Blacking, a transcendentalidade encontrada na experiência do meu interlocutor no contexto da música brasileira, conforme percebi, parece ser “extrovertida” e “expansiva”. Nesse sentido, pontuo o modo como nestes contextos de performance outras “imagens do Brasil” são construídas e partilhadas pelos atores. Refiro-me, em particular, a um conjunto de ideias e de estereótipos comportamentais humanos expansivos definidos como tipicamente brasileiros como ser alegre, ser feliz, ser comunicativo. Em contexto de trabalho de campo eu mesmo pude experienciar essas construções: em diferentes situações no Rua Tapas & Music Bar e no Armazém do Chá, fui questionado por frequentadores relativamente ao modo como eu, sendo brasileiro, devia me comportar. Nas suas perspectivas, por exemplo, eu devia saber e gostar de dançar. Por vezes esses sujeitos ficavam atônitos e muitas vezes não compreendiam o porquê de eu não esboçar uma “alegria de viver dos brasileiros”, tal qual me referiu uma frequentadora no final de um dos concertos com Felipe Vargas.

Através de referencial teórico específico, busquei compreender alguns dos fatores que ao longo dos anos construíram esse imaginário relativamente aos comportamentos tipicamente brasileiros em Portugal. Para isso, me servi de considerações encontradas no trabalho de autores como Wellington Lisboa (2008), Luciana Mendonça (2007), Wellington Machado (2004) e Jessé Sousa (2009). Wellington Lisboa, por exemplo, sublinha o modo pelo qual uma representação de Brasil é construída no imaginário português contemporâneo através dos meios de comunicação. Nesse quadro, revela o papel da mídia portuguesa que divulga os produtos da indústria cultural brasileira no cotidiano coletivo português (como as telenovelas brasileiras) e o grande fluxo de imigrantes brasileiros.

Inclusive, este autor destaca como a própria música do Brasil potencializou a cristalização desse imaginário, apontando especificamente que a “sensualidade, a alegria e o gosto pelo sexo” (2008, 34) encontrados na *axé music* cristalizaram essa brasilidade no imaginário português⁷². Luciana Mendonça (2007), em estudo a respeito das interações e das trocas culturais entre brasileiros e portugueses no contexto da cidade do Porto, além de também pontuar o papel da música, observa que

nos espaços de convívio entre brasileiros e portugueses, a celebração da brasilidade pode ser as mais diversas, misturando samba, *axé music* e artistas brasileiros consagrados, tanto no sistema “culto” da MPB, quanto no das paradas de sucesso da música popular de massas. Em todos os casos, no imaginário português, é nítida a associação entre música brasileira e festa, descontração e alegria (*Ibid.*, 153).

Conforme apontam outros autores, nestas construções também participam os próprios brasileiros. Igor Machado (2004), que centraliza seu trabalho no caso dos imigrantes do Brasil no Porto, sobretudo músicos, dançarinas e garçons – trabalhadores do “mercado da alegria” (*Ibid.*, 1) –, pontua como tais atores operam a sua própria exotização a partir da exaltação de traços de brasilidade como uma ferramenta de auxílio para a sua inserção no mercado de trabalho português. Criando uma “identidade-para-o-mercado” (*Ibid.*, 2), Machado compreende e sublinha como estes indivíduos transformam-se em “vítimas e agentes de uma subordinação ativa” (*Ibid.*, 20): vítimas porque não podem mudar a imagem hegemônica do Brasil e do que nesse contexto significa ser brasileiro. Agentes no sentido de que, pela impossibilidade de contestação, transformam-se em autênticos representantes daquele país, corroborando a manutenção de estereótipos definidores de uma brasilidade.

Na minha perspectiva, o estudo nos bares da Baixa é revelador da pluralidade de elementos em jogo na construção desta performance e sublinha como a dimensão sônica e comportamental são cruciais na construção desse imaginário. Fazendo um paralelo com

⁷² Outros construtores de uma brasilidade também pairam no imaginário português contemporâneo, segundo Lisboa. Os noticiários, por exemplo, são responsáveis por veicularem notícias relacionadas a crimes e barbáries no Brasil, contribuindo nesse sentido para a criação de uma imagem de um país violento, “inferior” e “atrasado” (*Ibid.*, 37). É nesse sentido que o autor afirma que hoje em dia ainda é possível encontrar no discurso de muitos portugueses uma semelhança com um imaginário quinhentista – construído na época em que Pero Vaz de Caminha fazia alusões àquela terra desconhecida, aos animais, às florestas e a todo exotismo que a mesma comportava – que sugere uma dicotomia nós-civilizados (portugueses) / outros-primitivos (brasileiros).

a proposta interpretativa de Robert Cantwell (1993) sobre o processo de representação nos contextos dos festivais de folclore nos EUA, observa-se que no caso em estudo a imaginação é um elemento central no processo de imitação e incorporação da cultura do “outro”. Nesse sentido, no contexto pós-moderno em que os processos de identificação já não passam pela submissão a uma suposta natureza unitária de ordem territorial ou étnica, a participação em performances musicais em contextos urbanos pode proporcionar novas experiências de alteridade. O caso desses indivíduos é ilustrativo de que, através de um contexto de performance musical, os processos de identificação não têm de ser compreendidos como um destino, mas podem ser um projeto em que cada um se inscreve livremente, conforme aponta António Gutierrez (2009).

Os anúncios de eventos de música brasileira divulgados pelos bares são uma promessa que só é cumprida quando músicos e frequentadores participam na sua realização, se aceitarem partilhar uma mesma imaginação que é, sobretudo, sustentada em determinadas imagens sônicas e nas imagens de alegria, de celebração, de bem-estar, de liberdade e de delírio. Esse é um projeto, inclusive, que não se constrói somente no momento específico da performance, mas é expresso de antemão no próprio material utilizado para divulgar as noites de música brasileira nos bares da Baixa. A chamada publicitária dos concertos de Felipe Vargas em que eu pude participar como baterista ao longo do ano de 2015 no Rua Tapas & Music Bar evidencia este projeto:



Figura 5 – Material Publicitário do concerto de Felipe Vargas no Rua Tapas & Music Bar

Na perspectiva de muitos frequentadores, esse contexto da mancha de lazer noturno da Baixa revelou ser “um pouquinho de Brasil, desse Brasil que canta e é feliz”, conforme anuncia a letra de “Sandália de Prata”, de Ary Barroso, tocada regularmente por mim e por Felipe ao longo das nossas performances. Participar desses eventos permite efetivamente uma experimentação” desse Brasil imaginado (mesmo sem nunca ter lá estado), conforme corroborou uma frequentadora portuguesa à beira do palco ao final da execução dessa canção no dia 15 de janeiro de 2015, quando, com um sorriso no rosto, me disse: “- Obrigada por fazer-me sentir no Brasil!”

Revela-se aqui, a partir da positividade construída em torno dessa imaginação de brasilidade, a possibilidade de viver intensamente (ainda que momentaneamente) um mundo de fruição, de socialização, de encontro de corpos desvanecidos numa era de relações liquefeitas, tal qual refere Zygmunt Bauman. Sugere a “- Liberdade, a liberdade!”, conforme me referiu enfaticamente outro português ao me descrever o que havia experienciado durante a noite de música brasileira no Rua Tapas & Music Bar no dia três de fevereiro de 2017.

Capítulo IV

Capítulo IV - A Jornada Musical de Felipe Vargas

Sustentado em contributos de Tim Cresswell (2001; 2006) nesse trabalho procuro abordar o modo como a prática de música brasileira circula pelas próprias mãos dos músicos em mobilidade por geografias transnacionais. Tais indivíduos, pelo fato de provirem de diferentes quadrantes, sejam de ordem geográfica ou musical, possuem distintos percursos de vida carregados de experiências *sui generis* que de fato conformam a realidade música brasileira no Porto. Embora aparentemente situada, na verdade essa realidade se configura nos trânsitos dessas “figuras de mobilidade” (Nóvoa 2011). Como captar estes trânsitos? De que maneira eles influem nessa realidade? Quais são as experiências trazidas por estes músicos postas em jogo no contexto da música brasileira no Porto? É nesse sentido que a realização de uma história de vida de um músico em constante atividade nesse cenário demonstra ser uma metodologia para trabalhar com essas e outras questões. Portanto, esse é um estudo que articula a análise multisituada com o estudo de um percurso individual. O critério de seleção do protagonista desse trabalho foi pautado pelo princípio da proximidade: com o seu consentimento, trabalhei na construção da história da vida musical de Felipe Vargas.

Dividi sua “jornada musical” (designativo que utilizo tal qual proposto por Jocelyne Guibault 2014) de modo cronológico em quatro partes: a primeira diz respeito ao período da sua infância até aproximadamente os seus 17 anos de idade. A segunda corresponde ao período em que começa a tocar profissionalmente na noite de Porto Alegre e vai até os últimos momentos de atividade nesta cidade, quando o músico tinha por volta de 31 anos de idade. A terceira corresponde ao período de experiências em Dublin, na Irlanda, e a quarta, ao período relativo às atividades realizadas no Porto, em Portugal. Esta jornada também está documentada cronologicamente numa componente visual que pode ser consultada no “Anexo Jornada Musical de Felipe Vargas em imagens”, nos Anexos do Capítulo 4. Ao longo do texto, também faço referência aos materiais em áudio e vídeo anexados no DVD.

PARTE I

4.1.1 A casa, o carro, as reuniões dançantes e a escola: as primeiras memórias musicais no Brasil

Felipe Vargas nasceu no dia 16 de setembro de 1980 na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil. Enfatizado logo no início da primeira entrevista realizada no âmbito dessa história de vida foi o fato de que a presença de música dentro da casa da sua família era, na sua perspectiva, consideravelmente exígua. Conforme me contou, seu pai, sua mãe e seu irmão mais velho não sabiam tocar nenhum instrumento musical. A única referência feita a um indivíduo da família com essa habilidade é aquela que menciona um tio seu, residente na cidade de Jaguarão, no extremo sul brasileiro, que, segundo me relatou Felipe,

tocava violão muito bem, “chorinho”... e tocava nas festas e não sei o que... mas era bêbado! Bebia, morreu pobre, surdo... em Jaguarão. Todo mundo tinha que levar comida pra ele!

Com um leve trabalho de memória, rapidamente o músico trouxe à tona situações nas quais a música aparece como elemento coadjuvante das atividades familiares na intimidade do lar. Programas televisivos brasileiros assistidos ao longo da década de 1980 e início da de 1990, como as telenovelas e os programas de auditório, constituem as suas principais fontes de contato com música. Felipe me contou que tinha a atenção despertada pelos

calouros cantando no programa do Sílvio Santos. Eu gostava muito de assistir na televisão os calouros cantores... as jovens bandas! As bandas de meninos e crianças!

Ainda no contexto familiar, Felipe disse que

o meu pai gostava muito de ouvir música no carro [...] e eu me lembro de estar viajando de carro com meus pais, indo p'ra praia ou indo p'ra Jaguarão, no interior do Rio Grande do Sul, onde eu tinha família e tal, aquelas viagens longas e silenciosas, e eu ouvindo rádio, ouvindo música, e aquilo gerando um mundo na minha cabeça, de imaginações e sensações! E eu me distraía imensamente naquelas viagens ouvindo a rádio 104 [...].

Já não mais circunscritas ao ambiente familiar, duas outras circunstâncias ilustram o contato com música nesta fase inicial. Me disse que

acho que outra coisa que me incentivou muito foram as primeiras festinhas de reunião dançante, de músicas dançantes, onde tocavam as músicas lentas e a gente escolhia uma menina p'ra dançar. Isso era outra coisa que envolvia música e que me emocionava muito. [...] depois, quando a gente entra num ambiente de escola e tal... aquela coisa: a música é também uma coisa do convívio ali, dos gostos de cada um, das coisas que cada um 'tá cantando.

Segundo percebi no seu discurso, as sonoridades que estiveram presentes durante essas memórias musicais eram do “folclore gaúcho”, do “sertanejo romântico”, da “jovem guarda”, das trilhas sonoras das telenovelas brasileiras da época, que veiculavam MPB e pop e rock internacional, e de grupos e conjuntos “internacionais” como Bee Gees, Roxette, Stevie Wonder, Beatles, The Carpenters, Guns and Roses e Scorpions.

De modo a arrematar este período e transitar para o próximo tópico da sua história, Felipe sublinhou que

[...] o início, os primórdios, envolve um pouco essa emoção com os acontecimentos músicas que tinham na minha volta. [...] eu fui depois nutrindo uma paixão muito grande pela expressão musical e pelo jeito que a música mexe com a emoção e com a sensação... e sempre muito emocionado! E eu acho que essas coisas foram me levando devagar a curtir mais a música, a querer tocar, a conseguir tocar.

4.1.2 O início como músico prático: as aulas do professor Clóvis

Aprender a tocar um instrumento foi o passo seguinte. O excerto a seguir, no entanto, elucida um hábito que curiosamente precedeu essa aspiração. Felipe me contou que:

eu comecei tirando a melodia das músicas numa pianola que meu pai, em uma viagem que fez, trouxe. [Era] um orgãozinho... então eu tirava a melodia das músicas ali, de ouvido. “Hey Jude” [dos Beatles], e tal... mas assim: de uma maneira como se eu estivesse brincando. Era uma brincadeira, não tinha uma vontade de aprender o instrumento, era uma curiosidade, uma brincadeira.

Foi justamente um acontecimento ocorrido na escola primária onde estudava que fez com que essa brincadeira descompromissada levasse ao aprendizado técnico instrumental propriamente dito. Me contou o músico que:

lá pelos 9 anos [...] eu tive um professor de música na escola que tocava violão e cantava. E eu acho que foi uma das primeiras vezes na minha vida que eu vi alguém, na minha frente, tocar violão e cantar. Porque ninguém na minha casa fazia isso, não tinha esse hábito [...] então na escola eu vi o professor Clóvis tocar violão pela primeira vez na minha frente. Tocar e cantar as musiquinhas que tocavam nas novelas... “Roupa Nova”, “Coração Pirata”... e eu achei aquilo muito legal! E aí eu resolvi que eu queria aprender a tocar violão.

As aulas ministradas pelo professor Clóvis Pessin, figura lembrada por Felipe com muito carinho, deram início ao seu desenvolvimento no instrumento que até hoje o acompanha. Nestas aulas, começou a aprender a tocar o repertório de canções que lhe eram familiares. O seu depoimento elucida no que consistiam essas lições:

aí eu pedi p’ro professor Clóvis me ensinar! Aí montaram umas turmas lá na escola p’ra ter aula de violão. E aí eram oficinas em grupo. [...] Aí depois que eu fui fazer as notas no violão que eu comecei a entender o que era nota, e como que eu podia fazer a nota no piano e também no violão e tal...mas o início mesmo, como entender o instrumento foi nessa aula de violão. E eram aquelas aulas muito práticas, com revistinha, tu aprendia a ler cifra, tu aprendia a posição do acorde, da cifra, não entrava muito em formação de acorde... tríade, primeira, terça e quinta, não... “- Posição do ‘Dó’ é essa! ‘Dó’ é a letra C, essa é a posição do ‘Dó’. A posição do ‘Sol’, letra G, é essa... então essa música tu vai do ‘Dó’, pro ‘Sol’ e pro ‘Ré’”. “- Bá, professor, mas é difícil botar os dedos tal no lugar!”, “- Não! Mas vai praticando! Vamos aqui no ‘dó’ todo mundo! ‘Tá! Agora muda do ‘Dó’ p’ro ‘Sol!’”. Então era muito no ensino do violão popular mesmo. E foi assim que eu aprendi. Esse negócio de fazer solos eu fui por conta, Tateando, aprendendo. E eu acho que eu fiz uns dois, três anos dessas aulas de violão.

Aqui, faz-se necessário sublinhar a ênfase que Felipe atribui ao período vivido nessa instituição:

essa relação direta que eu tinha nessa escola foi uma coisa que eu acho que me incentivou muito também. Muito! Porque eu não tinha isso em casa, não tinha por outro caminho, e ali na escola eu tinha o ambiente de fazer música, de fazer apresentações e tal. Foi muito estimulante!

Por volta dos 12 anos de idade, por escolhas dos pais, o músico passou a estudar em outro centro estudantil na cidade de Porto Alegre, afastando-o daquele ambiente que havia lhe proporcionado descobrir, compartilhar e experienciar acontecimentos com e pela música. Disse-me que

quando eu fiz mais ou menos uns 12 anos, eu saí dessa escola e fui p’ra uma escola grande de Porto Alegre, já pensando no segundo grau. Meus pais com aquela

preocupação, pensando “- Essa escola que tu frequentas é muito pequena, não tem o segundo grau, vamos já p’ra uma outra escola, que daí tu já fazes o segundo grau”. Eu [...] estava em torno da 6ª série, e eu saí dessa escola e fui p’ra uma outra que não tinha esse ambiente, que era o Rosário [Colégio Marista Rosário]. Não tinha esse ambiente de música, de clima cultural, de professor de música e tal, era uma coisa mais aula mesmo. E muita gente! [...] então eu comecei a ficar meio isolado. Fiquei ainda um ano em relação com a minha antiga escola, fazendo aula lá [de violão], frequentando, e depois no outro ano conheci uns colegas que estavam a fim de aprender a tocar.

4.1.3 O punk e o rock and roll e a primeira banda de garagem

Na nova escola, Felipe conheceu dois indivíduos que viriam a fazer música em conjunto com ele: um baixista e um baterista que não sabiam tocar seus instrumentos. Foi justamente esse desconhecimento que levou Felipe e os amigos a aproximarem-se do universo *rock and roll*. Nesta fase o músico destacou o fato de ter começado a tocar guitarra e a cantar:

E nós começamos a ir p’ro estúdio do tio de um amigo com um baterista que não sabia tocar bateria, p’ra ele aprender a tocar, e um baixista que também não sabia tocar baixo, e ia aprender a tocar. E eu já sabia, tocava um pouquinho... e nós começamos a tentar fazer qualquer coisa. E aí que pintou o rock ‘n roll. O rock ‘n roll pintou como uma coisa acessível pra todo mundo. Sepultura! Os caras me vieram com Sepultura! Eu nunca tinha ouvido Sepultura! E aí que entrou p’ra mim esse universo de Sepultura, Metallica, que eram coisas mais “socadas”. [...] E aí eu tive uma banda de garagem... nós tocamos um pouco... não chegou a ser uma banda, a gente tentava tocar as músicas e coisa e tal... os tios de vez em quando apareciam, davam uma tocada junto, ensinavam uma coisinha ou outra.

Depressa, com o objetivo de formar uma banda propriamente dita, Felipe e o seu amigo baixista encontraram um outro baterista, formando então o grupo de punk rock NOX. Referiu Felipe que

com esse mesmo baixista nós conseguimos um amigo que era baterista e que o pai conseguiu um estúdio p’ra ele, e aí a gente montou uma banda de punk rock. Porque um cara começou a mostrar p’ra gente coisas dos Ramones, Sex Pistols, e tal... e aquilo rapidamente soava bem em banda, tu entende? [...] Tu com a banda, tu vai tocar pop, às vezes era difícil fazer soar bem, porque envolve um senso de dinâmica, a música crescer, depois diminuir e tal... então o pessoal ali sem saber tocar... porque o punk era uma coisa “chapada”, rápida!

Logo, o grupo passou a querer se apresentar em público, nomeadamente nos festivais musicais escolares da cidade. Acontece que raramente podiam concretizar esse desejo. Explicou-me:

cheguei numa fase de querer participar dos festivais dos colégios... o FICA, o do Anchieta, o outro Rosário in Concert,... e nós nunca conseguimos entrar nesses festivais porque nós éramos ruins. Nós soávamos mal, tu entende? era aquela coisa: ali foi um período muito autodidata...

Acontece que por esta altura, quando tinha cerca de 17 anos, a expectativa e o entusiasmo de três ou quatro anos antes relativamente a este grupo já não eram mais os mesmos. Indicativo do novo rumo seguido, servindo ainda de epílogo para essa parte da narrativa, Felipe me comentou que

depois de um tempo começamos a participar de uns festivais... e aí mais ou menos nesse período eu comecei a me desinteressar do rock. Aí o que aconteceu: eu já estava mais ou menos [...] por vias de terminar o colégio e escolher o que eu ia estudar, tinha muita vontade de estudar música, mas não me identificava com música clássica e esse repertório... queria tentar tocar outras coisas que não eram o punk ali que eu tocava... então no colégio eu tentava tocar um pouco aqui, um pouco ali, mas... sempre umas coisas meio amadoras assim... demais! Não rolava nada... E mais ou menos na época de entrar p'ra faculdade eu comecei a assumir mais a coisa de tocar e cantar, comecei a ouvir mais um repertório de música popular brasileira. Peguei o caminho ali do Lobão, do Cazuza, e comecei a me afastar do rock. Ali eu peguei uma fronteira... porque o Cazuza tinha o "Bete Balança", o "Rádio Blá", que ainda era uma coisa meio rock, dentro daquela estética barulhenta e tal, que permitia aquelas "bicagens" ali... depois dali eu comecei a entrar nas baladas... "Faz parte do meu show", "Girassóis da noite", do Lobão, e tal... e aí comecei a me interessar por um outro caminho da coisa. Que me conectou de novo com o meu início do estudo lá. E aí mais ou menos nessa época eu me juntei com um amigo que também cantava e a gente começou a tentar montar um repertório acústico, p'ra talvez apresentar. Eu na época não me assumia como cantor, não cantava assim. Eu cantava na banda punk, mas depois esse repertório de canção eu não cantava. Porque eu não sabia cantar direito isso aí. E aí fui estudar por conta. Peguei uns métodos de violão de improvisação, queria aprender a improvisar, aí peguei os métodos de guitarra, tentava tirar música que eu não conhecia... songbooks, toda música que eu me interessava eu buscava o songbook e ia lá e estudava p'ra tentar fazer e tal. E aí comecei a descobrir que minha voz era grave, e que esse repertório de tenor eu não tinha como cantar, mas eu gostava muito desse repertório! As coisas que eu queria não eram legais p'ra eu cantar. E nesse universo de rock, indo p'ro pop, p'ra uma coisa mais... eu fiquei um tempo...até que reencontrei esse professor que montou essa banda "Malditus", onde a gente tocava de tudo.

PARTE II

4.2.1 “Malditus Clóvis Band”: das apresentações escolares à noite de Porto Alegre

Curiosamente depois [...] eu já com 18 anos, encontrei o professor Clóvis na rua! Ele me encontrou e perguntou: “- Tu ainda tá tocando?”, “- ‘Tô!” “- Porque eu ‘tô montando uma banda lá na escola!”. E eu acabei participando dessa banda.

O reencontro com o Clóvis Pessin por volta de 1998, conforme ilustrado acima, e o consequente convite que este lhe estendeu para integrar a “Malditus Clóvis Band” são acontecimentos que marcam o início dessa segunda parte da sua jornada musical. Esse episódio mostra-se crucial no processo de ampliação das experiências de Felipe enquanto músico: primeiro, porque pôde ter a oportunidade de se apresentar em diferentes contextos e espaços performativos de Porto Alegre; segundo, porque começou a explorar a sua vertente composicional; terceiro, porque pôde conhecer e experimentar em conjunto um repertório musical diferente daquele que estava acostumado a tocar com a banda punk. Felipe me pontuou no que consistiam as sonoridades desse novo grupo:

tocava de tudo! [...] tocava “I can’t take my eyes of you”, tocava Beatles, tocava *black music*, “Superstition”, do Stevie Wonder, tocava “Rádio Blá”, do Lobão, tocava reggae, [...] Creedence, Djavan... fazia um baile! [...] e p’ra mim era muito legal ter um grupo pra experimentar esse tipo de repertório. Porque eu ‘tava querendo aprender a tocar coisas mais assim, mais suaves, mais leves, mais delicadas. E foi muito legal achar aquele grupo!

De início, o conjunto era formado somente por quatro integrantes, que tocavam as músicas mencionadas anteriormente de forma instrumental. Logo outros indivíduos foram integrados à banda, permitindo a exploração da componente vocal nos arranjos que criavam em conjunto. Afirmou que

eaí entrou o formato “pesado” da Malditus: nós tínhamos três cantoras... eu cantando, mais uma outra de principal e duas backing vocals, teclado, eu na guitarra também, na outra guitarra o professor, bateria e baixo.

Conforme me contou, a “Malditus” começou se apresentando em escolas e festivais musicais organizados por instituições de ensino da cidade. Em um segundo momento, observa-se o alargamento do território de atuações do grupo. Refiro-me ao processo de

transição para o contexto da noite de Porto Alegre, quando o conjunto passou a rentabilizar economicamente as suas apresentações ao tocar regularmente em bares como o Dante Bar, o Manara, o Dr. Jekyll, o Cult Bar, o La Camorra, o Baurú 1, o Nukanua e o Banana Music Bar. Nestas situações, como referiu Felipe, seguiam apresentando um repertório de variedades para bailes e festas.

A importância outorgada à composição musical é outro aspecto relativo à banda “Malditus”. Esta dimensão foi, inclusive, um processo que acompanhou praticamente todo o período de performances tanto pelas escolas quanto pelos bares de Porto Alegre. Por volta do ano 2000, o trabalho autoral resultou, primeiramente, na gravação de um EP com cinco canções de autoria do professor Clóvis. No ano seguinte, o grupo registrou um segundo trabalho, desta vez com obras musicais de vários integrantes da banda. A criação musical, seja ela relativa a versões de músicas existentes ou de composições autorais, mostra-se como um ponto de viragem na sua jornada se se considerar a ênfase que o próprio músico atribui a esse processo. No ano de 2001, juntamente com o grupo, Felipe apresentou ao público a canção de sua autoria “Nada Mais” no IV Festival de Música de Porto Alegre, realizado na Usina do Gasômetro. Em 2002, novamente com a “Malditus”, participou de mais um festival musical, o I ULBRA PopRock, realizado no Shopping DC Navegantes, onde também deu a conhecer outra composição sua intitulada “O que você me faz”. O Anexo A do capítulo 4 ilustra uma performance em vídeo no ano de 2001 na escola Santa Rosa de Lima⁷³.

Cinco anos de experiências depois, Felipe deixou de fazer parte do grupo. Tal decisão foi impulsionada fundamentalmente por duas condições:

nos shows a gente não ganhava muito dinheiro, tu entende? Porque a gente era uma banda muito grande, eram 8 pessoas... queira ou não queira eram 8 pessoas p'ra carregar... então a gente “- vamos montar umas coisas paralelas!”. E começamos a explorar um repertório mais Milton Nascimento, Elis Regina, Gilberto Gil, Ed Motta, Djavan, Caetano [...] a gente queria tocar aquela MPB mais com influência do jazz... já não queria ficar tanto naquela música com uma simplicidade de harmonia... a gente queria aquela sonoridade [...], então a banda começou a entrar num clima, principalmente os músicos ali... o baixista, o tecladista, eu [...] à medida que ia ficando bom, queria ficar melhor, e aí entrava nessa, né? E “Paulinho Calazans”, “Arthur Maia”, e tal... e “Pat Metheny!”.

⁷³ Do arquivo de Clóvis Pessim.

Acompanhado de alguns integrantes desse grupo, partiu em direção a novos desafios que, nos próximos anos, dariam luz a uma série de projetos musicais.

4.2.2 Pós-Malditus: a “Viramundel”

A banda “Viramundel” consistiu num dos primeiros novos caminhos do músico. Ao contrário da Malditus, este grupo não visava à animação de festas, fato que acabou restringindo as suas apresentações basicamente a centros de cultura e festivais musicais. Formado em conjunto com Roberto Porcher, tecladista da antiga banda, tinham como propósito produzir um trabalho virado para a MPB e para o pop, com a valorização de uma sonoridade regionalista, mais “folclórica”, e com ênfase no trabalho autoral, conforme discorre:

A Viramundel [...] era um repertório de MPB com uma vontade de dar um tom mais folclórico pr’aquilo e tal... e principalmente a gente botava ali composições minhas e do Roberto [Porcher].

Em um curto espaço de tempo o grupo foi reconhecido com prêmios por essa atividade. Primeiro em 2003, no VI Festival de Música de Porto Alegre, com uma composição de Roberto Porcher denominada “Minha Parte”. Depois, em 2004, acontecimento inclusive destacado na imprensa local (cf. Anexo B do capítulo quatro), a música de Felipe “Quando os Homens Chegam” ganhou o prêmio na VII edição do concurso, fato esse que lhe permitiu registrar o tema num CD produzido pela comissão organizadora.

Embora as portas de um circuito musical autoral comesçassem a ser abertas, Felipe sublinhou que viver inserido somente nesse “meio” não bastava. Disse-me que

esse negócio de ficar só tocando autoral [...] era uma coisa que não rolava... mesmo “- Ah, ganhou um festival!”... tá, mas isso aí não era grande coisa. Isso aí logo já não tinha importância. Então as minhas composições ficaram num estado meio “- Bã, tem potencial, mas...”

Mas a noite, o bar, isto é, situações nas quais a performance musical visava à animação, novamente voltou a nortear as suas atividades. Primeiro porque essa era a

circunstância que lhe permitia estar de forma mais frequente sobre o palco, quando podia experimentar as diferentes sonoridades e modos de tocar diretamente para uma audiência que, conforme relatou, expressaria diretamente a sua opinião frente àquilo que chegava aos seus ouvidos. Além disso, era o terreno mais rentável economicamente.

4.2.3 A reaproximação a vida musical noturna: novos projetos e o desenvolvimento de aspectos performativos

Foi nesse campo que se desenvolveram os projetos que o músico integrou nos anos subsequentes. A título de exemplo, refiro-me aqui às apresentações levadas a cabo em formato solo, somente com violão e voz, e que inclusive começaram a ser concebidas concomitantemente às atividades da Viramundel; àquelas performances com o “Felipe Vargas Trio”, nas quais se tocava “pop brasileiro, [norte] americano e MPB”; àquelas com o “Lataria Funk Clube”, nas quais apresentava um repertório formado por canções da “*black music* norte-americana e da MPB”, como se pode ver Anexo C do capítulo IV; e do “Balaco de Dois”, duo de Cajon e guitarra e voz.

Nesta reaproximação à vida musical noturna, o músico enfatizou uma nova aprendizagem que não dizia mais respeito somente à capacidade específica de conseguir tocar violão. Explica:

e aí começou um outro processo de aprendizado que já não envolvia tanto só a coisa técnica de conseguir vencer os limites do instrumento, e tal... tocar bem... mas envolvia a coisa estética de selecionar e identificar o que que é que o pessoal quer, e o que que tu podes oferecer dentro daquilo.

Foi por volta dessa época quando começou o desenvolvimento de mais um aspecto performativo: uma nova forma de estar e de se comunicar com a sua audiência, posta em ação com o grupo “Trope Curinga” durante a série de concertos intitulados “Bailinho Anarquista”. Era uma postura “menos realista”, conforme me relatou, que buscava fomentar a participação dos frequentadores de acordo com o que para ele constituía o comportamento ideal a ser adotado em uma situação de “festa”. Conta o músico que:

eu não ‘tava ali, tipo... “- Com licença, eu sou o Felipe Vargas, vou mostrar meu trabalho...”. Eu já entrava numa postura meio “- E aí, rapaziada! Vamos quebrar tudo! Tem uma bebida aí p’ra trazer? Dá a bebida p’rá essa rapaziada aí! Tem que dançar! [...]”

E aí eu tocava! Então isso já começou a dar o conceito do “Bailinho Anarquista”... e eu tinha um pouco essa vontade de fazer um show meio performático... [...] no sentido de uma postura de palco mais anárquica um pouco... que é um pouco o jeito que eu encaro a festa... [...] Eu encaro a festa pelo lado do “- Bã! Vou fazer o que eu quiser! Vamos beber, vamos falar, dar risada! Vamos dizer o que pensa... vamos ousar!”. Porque essas festas que são boas, na minha opinião... as festas onde as pessoas se deixam ir [...] e por isso eu fui jogado mais p’ro circuito alternativo.

4.2.4 A retomada do trabalho autoral com a “Trope Curinga” e o final do período em Porto Alegre

Como uma teia que se tece e destece, as apresentações na noite foram paulatinamente reduzidas, passando a invocar novamente a necessidade de investir no trabalho autoral com o “Trope Coringa”. Primeiro, o músico apontou um esgotamento frente a sua condição de músico de noite:

lá por 2007, por aí, 2008... eu comecei a tentar fazer coisas com caráter mais autoral [novamente] [...] encheu o saco aquela coisa de só fazer show, só fazer baile... aí eu montei a “Trope Curinga”, que era um grupo onde eu tocava basicamente algumas músicas minhas e algumas versões de músicas brasileiras que envolviam muito um repertório regional [de Porto Alegre], um repertório de Nei Lisboa, Vítor Ramíl, Adriana Calcanhoto, e tal... aí eu comecei a tocar menos... eu fazia o “bailinho anarquista”, então eu tinha uns 4 shows por mês. Aí eu tocava no “Comitê Latino Americano”, no “512”, no “Espírito da Coisa”... mas eu não caía na noite pop, eu caía na noite mais alternativa. Fazia “Deixa o bicho”, do Nei Lisboa, fazia “Faxineira”... ia lá e fazia o “Superstition”, do Stevie Wonder... [...] então era o “Bailinho Anarquista” com a Trope Curinga.

Marcante ainda nos seus últimos momentos em Porto Alegre foi o início das gravações do seu primeiro EP de canções autorais. De modo a preparar a nova seção apresentada nessa narrativa, recorro novamente às palavras do músico para elucidar este acontecimento. O depoimento a seguir ilustra também o desfecho da sua jornada musical em Porto Alegre, pontuando o início do seu deslocamento para a Europa. Finaliza Felipe:

E aí, nesse final do mestrado [em Psicologia Social], enquanto eu terminava o mestrado, [...] comecei a procurar produtores [...] e comecei a gravar várias composições minhas [...] e eu sabia que eu não queria trabalhar com um cara de rock e tal, aí me indicaram o Carlos Badia, que era o cara do Delicatessen, [e então] eu gravei sete músicas minhas, como uma espécie de um portfólio. E nesse meio tempo, ao ver a experiência do meu irmão vindo p’ra cá [para Dublin], trabalhando em restaurante, se virando e tal... me botando uma pilha e dizendo que a música aqui era diferente, que tinha música de rua na Irlanda, que era interessante, que eu ia ver e tal, peguei esse dinheiro na bolsa [do mestrado] que eu guardei e, ao invés de investir num disco como eu queria, com capa, com mixagem, com masterização e tal, fiz só os arranjos e a captação de 7 músicas, [...] vim embora pra Europa.

PARTE III

4.3.1 A chegada em Dublin, na Irlanda

A chegada de Felipe em Dublin aconteceu no final do mês de dezembro de 2011, acompanhado da sua esposa Danielle. A influência do irmão, conforme sublinhou, foi fundamental para que a capital irlandesa fosse o destino escolhido. Este familiar fazia menção ao fato de que nesta cidade as chances de difundir e rentabilizar sua prática musical seriam mais promissoras do que no Brasil. Felipe me disse que

eu queria muito trabalhar com música e continuar nesse processo de ir amadurecendo, aprendendo a performance e a gravação musical. Eu não queria parar com isso. E quando meu irmão saiu p'ro exterior [para Dublin] e disse que achava que tinha possibilidade de isso rolar por lá, eu achei que seria um desafio mais interessante do que ir p'ro centro do meu país... ir p'ra outro continente ver como é que aquelas outras pessoas iam perceber o que eu fazia. Até porque eu não via o que eu fazia muito diretamente “linkável” ao mercado brasileiro. Eu me via num cenário “alternativo” dentro do mercado brasileiro. Eu não me via num cenário radiofônico de “pop” [...], aí quando eu pensei no exterior eu pensei nos “gringos” olhando uma coisa que eles nunca viram, talvez aquilo sendo algo mais interessante... e fui embora pra Irlanda...

O início da nova vida nesse desconhecido centro urbano foi acompanhado, obviamente, de um reconhecimento de terreno. A partir do mês de janeiro de 2012, com a intenção de rapidamente começar a tocar, me disse que

eu [estava] muito ansioso p'ra arrumar trabalho. Comecei a ver quais eram as bandas brasileiras que tocavam lá, o que é que tinha de samba, se tinha voz e violão, se tinha bossa nova... e eu estudei todo o Tom Jobim antes de vir [o Songbook do Tom Jobim], o “Brasileirinho”, o “Tico-tico no fubá”, clássicos do Brasil, [...] porque eu digo: se eu vou sair [do Brasil], eu tenho que carregar a minha terra de um jeito carinhoso.

Como afirmou, sua transferência para Dublin foi precedida de um aprofundamento no estudo da música brasileira, quando aprendeu a tocar canções compostas por personalidades como Tom Jobim e temas como Brasileirinho e Tico-tico no Fubá, “clássicos do Brasil”, na sua concepção.

4.3.2 Do pagode a The Patch: primeiras performances em Dublin

Nesta prospecção inicial, Felipe conheceu Osni Oliveira e Carlos Melendez, brasileiros, respectivamente o cantor e o violonista do grupo de pagode “Coisa de Preto”.

O contato com esses dois indivíduos possibilitou um dos seus primeiros trabalhos musicais na Irlanda:

o violonista, que por um acaso era gaúcho, estava saindo de férias. E casualmente ali, na segunda semana de janeiro... primeira semana de fevereiro... eu fiz algumas datas com o “Coisa de Preto”. Umas três num pub australiano, [...] e o público era de brasileiro. Falava-se português lá dentro. Era totalmente uma comunidade brasileira.

Foi por meio de Osni Oliveira que Felipe teve a possibilidade de conhecer e de tocar com outros músicos atuantes na cidade. Foi este músico quem lhe falou da existência da The Patch, uma *jam session* organizada por um conjunto de brasileiros atuantes nas áreas do cinema, da fotografia e da música realizada mensalmente no bar Turk’s Head. Felipe começou a participar desse evento. Contou-me no que consistia essa produção:

a ideia era gravar uma jam session com qualidade de áudio e de vídeo pra fazer pequenos videoclipes de uma interação musical real que estivesse rolando na noite. Então eles estavam fazendo o primeiro ali, e eu fiquei sabendo através do cantor da banda de pagode que eu tinha tocado violão p’ra substituir o violonista que tinha saído de férias. [...] aí eu cheguei lá, e não sabia como funcionava a coisa. E lá percebi que o esquema era o seguinte: se tu tinhas algum tema p’ra fazer, tu te inscrevia, entrava na ordem da fila e em algum momento tu ia lá [e tocava]. E já tinha um grupo de músicos lá fazendo um apoio: tinha guitarra, tinha baixo, tinha percussão, tinha violões... e tinha gente da Irlanda, do Brasil, de outros lugares do mundo... um francês que cantava em português, um outro cara cantando em espanhol [...] então passava a noite inteira tendo jam session, eles filmando, e depois daqui uma semana saía no youtube um vídeo daquela com quatro performances num nível de produção bem bacana [...] E ali quem tocou junto comigo foi o Binho, um baixista que também era um brasileiro que estava perdido... soube da jam session, pintou lá, e aí rolou uma afinidade legal... depois a gente acabou tocando junto, fazendo a rua juntos.

A música interpretada por Felipe neste dia foi selecionada para fazer parte da compilação de quatro performances editadas em vídeo pela produção do evento. O músico tocou Come Together, dos Beatles, em uma versão que se diferenciava da original de Lennon e McCartney porque, como me referiu, foi executada com “um molho tropical, com swing [brasileiro]”. Este é um acontecimento que pode ser visto em vídeo no Anexo D do capítulo quatro.

4.3.3 Outros bares, outros grupos, outras músicas

O conteúdo audiovisual resultante da performance na The Patch serviu-lhe como portfólio para conseguir se movimentar por outros espaços performativos. A convite de um dos organizadores da banda de pagode que tocava no “Feijoadão do Adão”, encontro organizado pelo brasileiro Adão no The Mezz no qual, aos domingos, a comunidade brasileira reunia-se para desfrutar da gastronomia e da música do Brasil (cf. Anexo E do capítulo quatro para vídeo), Felipe passou a tocar na sessão de abertura do evento. Explica:

Aí eu comecei a fazer a “sessão ressaca” lá no Adão, domingo, às 2 ou 3 da tarde, por aí... na hora do almoço... preparando p’ra lá pelas 6 ou 7 a banda de pagode entrar.

Além dessa situação, o discurso do músico dá a conhecer a sua participação numa série de concertos realizados juntamente a outras bandas e cantores em diferentes contextos performativos, primordialmente o noturno e, em muitos casos, de temática brasileira. Foi o caso, por exemplo, da “Baque Soul”, banda formada por brasileiros e irlandeses que misturava “soul music brasileira com gêneros musicais norte-americanos”, e que, além de se apresentar semanalmente no bar Siné, costumava fazer concertos fora de Dublin; das apresentações musicais em duo com a cantora brasileira Bianca Fachel; do projeto de pop-rock brasileiro “Rabujas”, idealizado pelo produtor e baterista brasileiro Vítor Amaral, que inclusive lhe deu a possibilidade de tocar na sessão de abertura do concerto da cantora de MPB Vanessa da Mata realizado no The Academy; das participações na banda de sertanejo que se apresentava no evento mensal “Boteco Brasileiro”, realizado em um dos ambientes do Turk’s Head; das performances realizadas no Café Brazil ou no italiano Dolce Vitta; das *jam sessions* e concertos que posteriormente organizou com o seu próprio grupo no Turk’s Head e no The International Bar; e das participações no programa “Sambaboy Show”, da rádio Near FM.

4.3.4 A rua de Dublin: a Grafton e a Henry Street

“A rua”, mais precisamente a Grafton Street e a Henry Street, no centro de Dublin, juntamente aos bares, foi um dos locais de atuação no período em que viveu na capital irlandesa. Conforme me relatou, as duas ruas concentravam uma miríade de músicos,

desenhistas, mágicos e outros indivíduos que diariamente apresentavam performances artísticas. As palavras de Felipe elucidam a surpresa causada pelo primeiro contato com este espaço público, bem como a atitude tomada para se inserir neste cenário:

A famosa música de rua! [...] quando eu me deparei com a rua, eu me deparei com um cenário popular muito maior do que aquilo que a gente via no Brasil. “Stand by me”, o tema do “Titanic” sendo tocando no violino e as pessoas todas parando pra ver... uns caras tocando uns Rang Drums, uns instrumentos loucos na rua, bandas tocando música celta com guitarra e tal... era uma miscelânea de cultura! e ao mesmo tempo coisas super conhecidas, com coisas também super folclóricas que eu comecei a olhar e dizer “Bá!”. [Então] comecei a me comparar com tudo aquilo que eu ‘tava vendo p’ra tentar ver como é que eu ia me colocar ali naquele cenário. E a opção que eu tive foi o samba groove. O samba e o groove. Foi o caminho... através do groove eu vou chegar com o samba, e vou mostrar esse balanço. Peguei “Come Together”, “Cantaloupe Island”, “Summertime”, “Caravan”, [...] temas que eu achava que eram internacionais o suficiente, aonde eu podia aplicar essa coisa do groove, do “swing [brasileiro]”.

Em um primeiro momento, o músico encarou o desafio sozinho. O Anexo F do capítulo quatro elucidam um vídeo registrado e disponibilizado na internet por um transeunte brasileiro que passava pela Grafton Street. No excerto a seguir o músico explica no que consistiam estas primeiras performances:

Aí comecei... fazia umas bases no Reason [software de áudio], com percussões, porque o Reason tem uns timbres de percussão bem legais, usava um pedal de loop, e às vezes soltava a base e tocava com a base. Às vezes gravava na hora e colocava no loop. Depois fazia a base, solava em cima, e eu consegui atrair uma atenção na rua solando. Fazendo solo no violão. Com pegada. [...] e aí a primeira atenção que eu consegui pegar na rua, que juntou gente, foi gravando a coisa groovada e depois solando em cima, improvisando com oitavas... Improvisando fazendo harmonias, acordezinhos oitavadinhos e tal... tudo no violão, sem guitarra sem nada.

Rapidamente, Felipe começou a conhecer outros músicos atuantes neste cenário. A rede de relações gerada por este espaço performativo revelou-se muito relevante para o alargamento dos seus contextos de performance. Muitos dos indivíduos que conhecia na rua, além do fato de terem tocado com ele pelos diferentes espaços já descritos até aqui, desempenharam também a função de “informantes musicais”, dando a conhecer outros músicos com quem posteriormente viria a estabelecer laços e incluir na sua rede. O depoimento a seguir destaca ligeiramente o modo de funcionamento desse sistema:

e aí começou a rolar um movimento... comecei a conhecer o pessoal da rua [...] e durante o mês de março eu conheci o Mihau, que é o violinista polônes [e tocava na Grafton

Street]. Fiquei amigo dele, fui na casa dele fazer uma jam session. Então ele me falou do Caio... nos apresentamos por facebook...

Por meio do violinista polaco Mihau, Felipe conheceu o baterista brasileiro Caio Fly, que, juntamente com Binho, o baixista com quem tocou na primeira “The Patch”, deu início a um dos projetos de maior expressão quando das duas atividades em Dublin: o “Tropicalissue”.

4.3.5 Uma questão tropical: o “Tropicalissue”

O Tropicalissue começou suas atividades por volta do mês de abril de 2012. Felipe explica no que consistia o projeto:

aí montei o projeto Tropicalissue, que [tocava] clássicos da música *black*, Beatles e tal... clássicos da música americana, vamos dizer assim, inglesa e americana, com o molho brasileiro tropical. “Come Togheter”, “I feel good”, “I never can say goodbye”, “Superstition”... “Jhonny be good”... feitas com arranjos meio tropical, com molho tropical. [...] E era tudo no swing, na pegada!

Um dos primeiros espaços de atuação do grupo foi precisamente a rua. O Anexo G do capítulo quatro, por exemplo, ilustra em vídeo uma das performances na Grafton Street. Não demorou muito tempo para que bares também passassem a fazer parte da rota de atuações. O trio passou então a organizar concertos, nomeadamente no Turk’s Head, cuja proposta era a de fazer música com outros músicos em clima de jam session. Uma dinâmica que Felipe apontou que

atraía a atenção! principalmente porque eu fazia o show como jam session. Eu tinha só um trio: um baterista e um baixista. O resto subia quem queria. E quem sabia. Quem aguentava tocava junto. Então começou a atrair!

Este modo *jam* impulsionou, inclusive, a composição musical:

aí eu comecei a compor nos próprios shows coisas p’ra cantar, tipo “Searching the Irresistible” [solfeja a música]. Coisas que falavam sobre aquela loucura de estar procurando... procurando o que vai improvisar, o que vai fazer depois...

Observa-se aqui que o alargamento do contexto performativo foi um ponto de viragem no processo de construção e afirmação da proposta do Tropicalissue. O conceito acabou sendo, inclusive, textualmente sistematizado por Felipe, passando a integrar o material publicitário de apresentação do grupo. O conjunto não se definia mais como uma banda, mas sim como um “bando”. Como um projeto musical aberto, dependente tanto da contribuição de outros músicos que subiriam ao palco para tocar como também do público, num espírito de constante criação e celebração da música e da liberdade, conforme se lê na descrição que eu retirei da página oficial no facebook:

We are not a band, we are a brand. Our label is constant creation. We only exist to celebrate music and freedom. Always changing, letting the music be affected by everything... different musicians join in, people in the audience being part of the creation... every show is an experiment. Our little quest for inspiration. So, if you want more than live music...if you want the music alive... you are a Tropicalissue, just like us...searching the irresistible.

Inclusive, uma das personalidades que participou num dos eventos organizados pelo “Tropicalissue” foi o gaitista Richard Hunter⁷⁴, em uma passagem por Dublin. Este músico acabou publicando em seu site oficial um texto intitulado “23 June 2012: jammin’ the funk all night in Dublin”, no qual descreve a sua experiência musical na noite da capital irlandesa, frustrada até o momento em que, acompanhado de um amigo, adentrou o Turk’s Head e passou a tocar com Felipe e os seus colegas. A *review* escrita por Hunter vem a ser extremamente proveitosa para essa narrativa porque descreve etnograficamente uma das noites levadas por Felipe juntamente com Tropicalissue. A seguir exponho um pequeno trecho da referida publicação (para texto integral, cf. Anexo H do Capítulo quatro):

What a night it was! The band – whose name is “Tropical Issue” – consisted of keys (Binho Maneti), soprano sax (Yanni Hatziefstathiou), bass (Daragh), drums (Caio Fly), and vocals/acoustic guitar (Felipe Vargas), and they laid down one smoking funk groove after another in a two-hour-long continuous set. The singer announced from the get-go it was “a night of celebration of music and freedom”, and the band was wide open for anything and anyone. [...] Eugene and I got up to play from the second tune on. I played with the band until the place closed at 2 AM, playing diatonics through my Fireball mic. [...] the whole thing was just rockin’, rockin’, rockin’.

⁷⁴ Richard Hunter é um músico norte-americano que desenvolve trabalhos em torno do jazz. Toca harmônica e é autor do livro “Jazz Harpp”.

Esse modo dinâmico, integrativo e celebrante de fazer música retratado por Hunter acabou sendo registrado em CD durante um dos concertos organizados também no Turk's Head. Felipe lembrou esse episódio ao me dizer que

isso é uma das maiores felicidades que eu tenho! Eu não botei isso no ar [na internet] talvez porque eu não ache que tenha uma qualidade técnica muito boa... foi gravado com dois microfones... um em cima da bateria, mais um em cima de cada coisa... em uma mesinha pequena... num bar em Dublin [no Turk's Head]. Mas em termos de acontecimento cultural e estético é lindo! Porque tem uma reunião de 15 músicos, no mínimo, de vários lugares do mundo! Da Grécia, da Alemanha, da Polônia, da Jamaica, do Brasil, da Irlanda e tal... fazendo jam session! Em cima de um repertório "Summertime", "I feel good", "Searching the irresistible", "Energy", uns temas meus, e tal... tudo com o público gritando, e cantando... e aquilo ali era o show do Tropicalissue... eram músicas conhecidas, sendo tocadas "- Dá o tom!", "- Ah, lá maior!" [solfeja]... improvisação mesmo!

Nas suas apresentações na rua no verão de 2012, o "Tropicalissue" contava agora com um produto para vender àqueles que paravam para assistir às suas performances. O material foi intitulado "Handmade Grooves by Tropicalissue", e, no período e situação em questão, teve mais de 250 cópias vendidas.

4.3.6 Novos caminhos à vista: o final da (primeira) jornada musical em Dublin

Apesar de toda a positividade com que estas experiências são evidenciadas no discurso de Felipe, a expectativa de dar continuidade a uma vida nessa cidade começou a se esvaír após o verão de 2012. Felipe me disse que

... era muito mais cara a vida na Irlanda! Então era muito mais difícil ter um ritmo de shows [em bares] que conseguisse [por exemplo] sustentar [os] 600 euros de aluguel... num flatzinho minúsculo! [...] E na rua é aquela coisa: é pescaria. Às vezes vem um monte, às vezes não vem tanto [...]. Principalmente quando tu põe na cabeça que tu quer fazer o teu sustento daquilo... e eu entrei numa neurose tremenda [...] Não é uma festa tocar na rua... [tem] os horários p'ra pegar os spots e as pessoas... [...] Por mais que seja desafiador tu ir lá, conseguir fazer aquilo e aprender com aquilo, e descobrir coisas com aquilo, a performance da expressão, de tudo... é muito difícil viver só daquilo. [...] então a rua tem as suas agruras.

O problema financeiro explicitado aqui pelo músico pode ser enquadrado numa esfera mais ampla. Ainda que a narrativa da sua jornada em Dublin demonstre uma significativa conexão laboral do músico com espaços, músicos, sonoridades e públicos,

Felipe atribui também como determinante para a sua partida de Dublin a distância cultural existente entre Brasil e Irlanda. Essa foi uma decisão, inclusive, tomada em conjunto com a sua esposa, responsável por lhe apresentar o destino onde viriam a se estabelecer. Enfatizando a plataforma da língua, esse distanciamento é sintetizado pelo músico no trecho transcrito abaixo. A citação serve ainda como epílogo da sua jornada musical na capital irlandesa e de prelúdio para a que estava começando na cidade do Porto:

o inglês é outra língua... [o irlandês] não conhece nada da cultura brasileira! Aí a Dani começou a pesquisar... achou mestrado em Portugal, viu o preço das coisas, veio aqui... e “- Bá! Outro mundo! Vamos lá! ”... Aí a gente veio pra cá.

PARTE IV

4.4.1 A chegada no Porto, em Portugal

Sem a perspectiva de voltar para o Brasil, porém com as intenções de continuar a ganhar a vida com a música e de retomar os estudos acadêmicos, o casal chegou à cidade do Porto no final de setembro de 2012. Com o intuito de adquirir conhecimento para finalizar a produção do seu trabalho autoral iniciado no Brasil, Felipe se inscreveu no mestrado em Design de Som da Universidade Católica Portuguesa. O músico me contou que, a partir deste período, então,

começou o processo de retomar a cultura brasileira aqui [em Portugal], porque Portugal tem uma relação muito direta com a cultura brasileira. E aí [...] o processo de fazer show, de tocar, é muito mais regular, é muito mais frequente, tem muito mais mercado, tem mais espaços [em relação a Dublin] p’ra esse tipo de trabalho de música brasileira, de música ao vivo na noite. Aqui tem muita casa de espetáculo. Muita casa de show e muita coisa de jantar com música, restaurante com música. Eles gostam muito de ter música ao vivo. Aqui tu sais na noite e tu tens 12, 13 casas aqui na região da Baixa que tem música ao vivo... na mesma noite!

Acontece que o excerto transcrito acima é o resultado de uma análise que diz respeito às suas atividades desenvolvidas na altura em que me forneceu esse depoimento, no final de 2014. Nesse sentido, pode ser interpretado como a perspectiva de um indivíduo que já estava inserido e atuando neste contexto, que conhece os atores, os espaços, a estrutura e o modo de funcionamento desta realidade. No entanto, o caminho traçado até a entrada neste cenário não foi retilíneo, de rápido e fácil acesso como a priori se pode

imaginar pela descomplicada descrição apresentada por Felipe. Ao contrário, foi marcado pelas mais inusitadas situações, pelo encontro e vivências com inúmeros personagens, pela realização de diferentes atividades artísticas, pela atuação nos mais diversos espaços performativos, pela busca, pelo experimento e pelas misturas de sonoridades diversas, por separações, frustrações, conquistas e alegrias.

Para começar, sublinho que, diferentemente da Irlanda, quando Felipe chegou sem conhecer ninguém vinculado à música ou a outros segmentos artísticos, a sua situação musical no Porto foi um pouco diferente. Fruto da rede de relações estabelecida na capital irlandesa, o músico me contou que conhecia um indivíduo residente no Porto que trabalhava na área da comunicação e das artes: o brasileiro Rapha Cruz. Disse-me que

chegando aqui a única pessoa que eu conhecia era o Rapha Cruz. Que tinha feito um documentário na Irlanda sobre um grupo de samba irlandês [...] E nisso ele tinha visitado uma vez a Irlanda, e através do Eduardo Neco, que é o que fez o vídeo da Ribeira, meu parceiro [...] eu conheci o Rapha Cruz [...] a gente estava num ensaio lá... e depois quando eu vim p'ra cá, descobri que ele 'tava aqui, começamos em contato: “- E aí, Rafa! Vou chegar aí e tal!”, e ele: “- Pô! Vem, professor!”. E aí quando eu cheguei aqui ele me recebeu e me colocou em volta desse esquema do “Na Cozinha”, que ele já fazia no Mixlr.

4.4.2 As primeiras atividades na cidade do Porto

O “Na Cozinha”, projeto idealizado por Rapha Cruz, consistiu na sua primeira atividade na cidade do Porto. Segundo me referiu, consistia em

fazer entrevistas enquanto estava se fazendo comida em uma cozinha... de repente rolando um som ao vivo... na cozinha de uma casa, na cozinha de um restaurante. [...] Ele [o Rapha Cruz] ia nos restaurantes e negociava p'ra poder ir lá e conversar sobre o restaurante, convidar algum músico, alguém p'ra fazer uma história. [...] E eu comecei a correr com ele e botei nele a pilha de “- Olha, cara, podemos fazer um som ao vivo no “Na Cozinha” e podemos achar alguns lugares onde a gente pode vender um concerto com um programa de rádio. Aí rachamos a grana e fazemos um esquema” [...]. E aí eu continuei acompanhando o Rapha nessa história.

No dia 27 de setembro foi quando aconteceu a sua primeira participação no programa, numa edição realizada na cozinha da casa de Teresa, amiga de Rapha Cruz, que contou ainda com a presença da cantora brasileira Larissa Baq. Após essa edição, o

programa passou a ser realizado frequentemente no Bar Tapas 24, o “Bar do Helder”, no discurso de Felipe, e transmitido ao vivo pelo Mixlr⁷⁵. Refere Felipe que

ganhava-se uma mixaria! [mas] o Rapha era um cara poderoso nessa loucura dele, porque ele ia p’ra cima das pessoas, e falava e buscava! [...] Ele movimentava gente, pessoas iam lá nos ver! E nisso foi como eu, aos poucos, fui conhecendo aqui a jogada. [...] Músicos, bares e pessoas... tudo isso! Gente que agita a cultura da boemia noturna.

Para além das atividades do “Na Cozinha”, rapidamente a dupla começou a desenvolver outros projetos, estabelecendo parcerias com o “Angu Coletivo”. Dentro desse âmbito, Felipe me contou que ele, Rapha Cruz e Adriano Villas-Boas, o responsável por esta organização, passaram a produzir textos sobre temáticas diversas para serem publicados na página online do Angu Coletivo. Com a intenção de poder ter acesso gratuito aos concertos realizados na Casa da Música, Felipe e Rapha começaram a realizar também um trabalho de cobertura fotográfica de determinados eventos que lá aconteciam. Puderam, nesse sentido, cobrir os concertos do rapper brasileiro Criolo, da cantora cabo-verdiana Mayra Andrade e do percussionista brasileiro Naná Vasconcelos, que inclusive forneceu uma entrevista para o programa.

A esse respeito, me disse que nesse período também realizou apresentações musicais em lugares alternativos, sobretudo no Vegan Spot e no Espaço Compasso. Quando questionei Felipe a respeito desses acontecimentos e sobre essa categorização, me disse que

o Vegan Spot era um espaço de comida vegetariana, pequeno, no alto de uma ladeira lá perto da Ribeira que o Rapha ficou amigo. E tipo assim... no concerto foram 25 pessoas, 30 pessoas... aí ela deu 2 euros de cada pessoa, deu 60 e poucos p’ra dividir com o Rapha... nos deram jantar lá... nos trataram com muito carinho, muito bem... então, quer dizer, são espaços artesanais... não tem aquela pilha comercial, industrial. Até querem que vá gente, que tenha os preços e as coisas todas. Mas eles têm um cuidado com as pessoas, [é] uma coisa mais caseirinha [...] e o concerto foi assim, tudo foi assim. E o Compasso [Espaço Compasso] era um espaço assim, tu ia lá, fazia uma coisa bacana, eles te recebiam... aí recebias de acordo com as pessoas que foram, e pronto! [...] e esses espaços foram os que melhor me receberam no início porque eu era um ilustre desconhecido! Mas enfim, é essa a dinâmica toda, que era diferente do Breyner, por exemplo, que era um espaço que cobrava entrada mas tinha já um teor industrial, apesar do Rui [dono do Breyner⁸⁵] ser meu camarada... ele tinha lá o segurança, o técnico de som, o diretor, a percentagem deles...

⁷⁵ Plataforma online de transmissão de áudio na qual os usuários compartilham seus arquivos.

Dos espaços alternativos, novamente através de Rapha Cruz, Felipe começou a ter contato com estabelecimentos cujo modo de funcionamento descreveu como de “teor industrial”, como o Breyner 85. Nesse sentido, suas memórias me deram a conhecer uma participação em uma das *jam sessions* realizadas por este estabelecimento, que lhe deu a oportunidade de conhecer novos músicos e o empresário Rui Pina. As suas palavras a seguir ilustram essa primeira noite no Breyner85:

era uma jam que acontecia aos domingos ou às quintas. E o Rapha disse “- Bá, vamos lá, professor! Vamos lá! ”. E eu fui. Aí cheguei lá e ‘tava rolando aquele palco, aquela história, o pessoal subindo, tocando uns rock... e eu disse “- Vou fazer! Vou subir e vou fazer! ”. E tava o Rapha e a Raquel, a mina que ‘tava com o Rapha, na expectativa. E eu fui... mandei o “Sétimo Céu” [música de sua autoria], aquele groove suingado... e aí a galera já comprou! E aí ‘tava eu lá, sozinho, de violão, cantando... e aí, no meio do tema, os músicos foram subindo. O Humberto na bateria, que depois eu voltei a tocar com ele, o João Rosado no Baixo, o Luís Ribeiro no teclado, e o Pestana na guitarra. E aí fizemos um som! E ficou uma impressão legal, ficou uma relação legal ali, e a partir dali eu fiz o contato com o Breyner p’ra gente fazer outras coisas...

A primeira dessas outras coisas realizadas no Breyner85 foi o “Bailinho Anarquista”, um pouco diferente da versão apresentada no Brasil. Disse-me que

eles [o Breyner85] só faziam na base da portaria, não davam cachê... e não fazia sentido fazer um evento “Felipe Vargas”! Ninguém me conhecia! Cobrar entrada não tinha nada a ver. Aí a gente meteu o projeto que eu fazia que era o “Bailinho Anarquista”, [mas era diferente do de] Porto Alegre [porque lá] eu tinha uma banda, no mínimo um trio. Aqui era um palco aberto p’ra jam session, já que eles tinham o palco armado com bateria e tudo... e eu iniciava, ia desenrolando alguns temas e convidando o pessoal p’ra subir junto, fazer a *jam*. E eu acho que tinha um batera que me acompanhava, ou um percussionista. Ou encarei sozinho mesmo! Porque a grana era tão pouca! Não podia chamar um músico sem saber quanto é que ia dar, tu entendes? [...] e a ideia era criar um clima de mistura e de delírio! Vamos misturar vários sons: é rock, é soul, é samba... eu também não sabia direito qual que era o caminho... então fazia Stevie Wonder, Beatles, Bob Marley. [...] segui a linha lá da Irlanda e fui vendo se aquilo se aplicava aqui.

Durante o período de projetos realizados neste estabelecimento, o músico me referiu que foi justamente através do empresário Rui Pina que pôde conhecer Tenório, que trabalhava na produção de eventos de música brasileira e contratava músicos para tocar. Felipe apontou que

[...] aí o Tenório apareceu na jogada! E ia em todos os shows, inclusive. E eles [donos e funcionários do Breyner85] falavam das feijoadas que eles tinham feito com o Tenório, das pagodeiras com o Tenório, do Forró do Tenório... mas eu tava num caminho

diferente! Aí eu comecei a perceber que existia um lugar de “brasileiragem”, tu entendes? Que não era bem o que eu fazia. Mas chegava perto ali... que era o pagode, roda de pagode, banda de pagode, forró... [E então o Tenório] ia lá no “Bar do Helder” e me falava: “- Vamos fechar uns forrós p’ra tu fazeres, nós vamos fazer lá na Cordoaria, ao ar livre!”. Falou e falou! Até que mais tarde ele realmente fechou umas coisas, não na Cordoaria, mas em alguns bares, em alguns restaurantes. Então o Tenório foi um cara que me ajudou a perceber que existia um cenário já de forró e de pagode, mas que me remeteu aquela forrozeira, pagodeira universitária, meio brega, [que] eu não sabia fazer. Mas eu cheguei a encarar festa desse tipo com os forrós que eu fazia, com o “Asa Branca”, o “Baião”, do Luiz Gonzaga, versões em forró [como] “Three Little Birds”, do Bob Marley. Cheguei a me virar em alguns ambientes assim logo que eu cheguei.

A apresentação a Tenório permitiu ao músico tomar conhecimento a respeito de eventos e de gêneros de música brasileira performatizados neste centro urbano, servindo assim como um ponto de situação para, logo adiante, começar a estudar uma forma de poder apresentar a sua música brasileira em espaços performativos do Porto. Esse trabalho de pesquisa e as consequentes experimentações teriam continuidade logo depois da sua volta do Brasil, em fevereiro de 2013. O tópico a seguir vai ao encontro dessa temática.

4.4.3 Misturando tudo: a busca por uma sonoridade brasileira

Após aproximadamente três meses de atividades no Porto, no final de dezembro de 2012, Felipe e Danielle Vargas, psicóloga, viajaram para o Brasil, onde permaneceram em janeiro e uma parte de fevereiro. Durante estas férias o casal buscou descobrir e contatar empresários portuenses para tentar vender concertos seus. Nesta prospecção, conseguiram agendar algumas apresentações, como o evento que denominou-se “Alma Funk”, realizado no Espaço Compasso juntamente ao DJ Abu, e o “Carnavália”, realizado no “Boulevard” juntamente com Edys da Silva, baterista que havia lhe acompanhado no “Bailinho Anarquista” realizado no Breyner85. Conforme me referiu quando da sua volta a Portugal, este momento corresponde a um período de intensa busca por trabalho e pelo desenvolvimento de uma sonoridade brasileira que pudesse ser posta em prática nos novos espaços por onde começava a circular. Apontou Felipe que:

quando eu voltei do Brasil, [eu] ‘tava muito focado em ter gig [...] eu ‘tava muito, muito focado. Tava naquela pilha de tocar... vai na gig como quem vai num prato de comida! [...] aí quando eu fiz esse concerto chamado “Carnavália”, eu ‘tava tentando achar um conceito em torno da música brasileira que eu pudesse experimentar com a brasilidade da maneira que eu gosto de fazer, sem compromisso de ter que fazer, digamos assim,

aquele estilo de música pimba que o pessoal gosta, de sertanejo, de pagode... até porque eu não sei fazer isso muito bem. Então eu queria poder misturar samba com bossa nova, com jazz, com funk, com soul, com reggae... queria poder circular nessa zona de brasilidade onde eu já vinha circulando.

Esse processo foi acentuado, inclusive, pelo fato do “Na Cozinha” e das demais atividades desenvolvidas com Rapha Cruz já não fazerem mais parte da sua agenda laboral, uma vez que seu colega voltou para o Brasil. Nesse ansiosa busca por trabalho, Felipe me contou que tentou reativar o projeto “Tropicalissue” na cidade do Porto, mais especificamente em um evento realizado no Café Mil Agros no mês de abril de 2013. O depoimento a seguir elucida essa conjuntura:

Eu vendi a proposta do Tropicalissue [para] o Café Mil Agres, que ficava ali perto da Senhora da Pedra. E era aquela coisa de guitarra, baixo, bateria e jam session, com um repertório mais funk, com brasilidades, uma coisa mais internacional no sentido de... mais ligado à língua inglesa e tal [...]. E eu comecei a tentar testar, ver se esse conceito do Tropicalissue funcionaria aqui em Portugal, porque eu ainda não sabia o que fazer... eu tinha experimentado o “Bailinho Anarquista” no Breyner, aí depois no Compasso eu chamei “Alma Funk”, depois no outro eu chamei “Carnavália”, p’ra ver se a galera entrava nessa viagem de carnaval misturado com outras coisas. E nesse anúncio eu retomei o Tropicalissue na esperança de esse tipo de proposta funcionar tanto quanto funcionou na Irlanda.

Novamente dando voz ao músico, o excerto abaixo elucida o resultado desse experimento:

em termos do público não funcionou tanto quanto na Irlanda, porque na Irlanda o pessoal entrava no groove, entrava no improviso, cantava o refrão do “Come Together”, do “Supersticious”, do “I Feel Good”... aqui essa cultura anglo-saxônica, americana, não pegava tão forte como a cultura da música brasileira. Era mais fácil fazer o povo cantar cantando um “Trem das 11”, “Não Deixe o Samba Morrer”, do que cantando “I Feel Good” ou “Supersticious”. Então essa foi uma tentativa e eu me dei conta que não valia tanto instalar o Tropicalissue aqui, porque isso era uma das expectativas do Caio também [...] o próprio nome “Tropicalissue”, pelo fato de ser em inglês, já se faz desnecessário num contexto onde a gente vai misturar Brasil com Portugal! Tu entendes? Agora, na Irlanda, sim! Porque Tropicalissue dizia “- Os caras mexem com coisa tropical! ”. E o Brasil p’ra eles entra como uma referência de “tropicalidade”. O reggae, o funk, o samba... coisas de dançar, né? É uma coisa que remete! Então aqui esse nome não tinha essa mesma força... não tinha a mesma alquimia entre influências... a parte da *black music* ficava mais diluída dentro dos sambas, dos forrós...

Por essa altura, Caio Fly, baterista do “Tropicalissue” em Dublin, mudou-se para o Porto. Felipe me disse que Caio decidiu transferir-se para Portugal em maio de 2013 e tinha a expectativa de retomar as atividades musicais ao seu lado:

a ideia dele era vir p’ra cá e a gente tocar. Eu não sabia como é que ia ser. Eu [...] disse p’ra ele: “- Olha, rola! Mas não é tão fácil. Não tem rua, como tinha na Irlanda”. Enfim, ele veio p’ra apostar junto. P’ra ver se dava pra encarar. [Então] começamos a trabalhar de dupla e mudamos o modo de conduzir a coisa. [...] o “Tropicalissue” teria que utilizar a essência criadora e misturadora e se deixar invadir pelas influências aqui do ambiente, que é mais ou menos o que foi acontecendo lá. Num primeiro momento, acho que eu estava testando possibilidades... e já tentando aquecer o negócio do Tropicalissue p’ra depois no verão a gente pegar lá [em Dublin novamente]!

A dupla buscou então trabalho em novos espaços, passando a tocar agora no Urban Market e no Arcos da Ribeira Bar a partir de maio de 2013. Felipe ressaltou que, apesar desse quadro, era difícil de manter uma agenda regular de concertos no Porto. Como alternativa, Caio e Felipe começaram a planejar um novo projeto: uma turnê em Dublin. Evidenciando um balanceamento da sua jornada musical no Porto até este momento, as palavras do músico abaixo indicam a conjuntura do momento em que se optou por voltar para a Irlanda:

A ideia partiu porque a gente tinha uma rede aquecida lá na Irlanda. [...] E a gente chegou aqui e a rede ‘tava começando a aquecer [...] ‘tava acontecendo devagar, um concerto por semana, dois, na melhor das hipóteses. Pagamentos de 30 a 50 euros, locais que não tinham estrutura [...] umas coisas completamente independentes, criando fomento onde não tinha, em bares que não tinham nada, e tal... que ‘tavam ali zerados, querendo qualquer coisa... E eu estava ainda descobrindo o tipo de repertório, o local onde rolavam as performances, os bares, os restaurantes. Não conhecia o circuito dos restaurantes, não conhecia o circuito dos hotéis, não conhecia o circuito dos pubs da Baixa, esses maiores... não tinha acesso a eles. [...] e nesse meio tempo aquela sensação: “Pô, lá em Dublin tem uma rede aquecida, da comunidade brasileira e da própria comunidade irlandesa que a gente poderia estar trabalhando”. E dentro dessa ansiedade a gente: “- Pô, e quem sabe se a gente armar um retorno de carro pra Dublin?”.

4.4.4 A turnê em Dublin

A turnê em Dublin foi organizada por Felipe, sua esposa Danielle e Caio Fly. Surgiu da ideia da rentabilização de uma “rede aquecida” na capital irlandesa. Ele contou que

aí começamos a fazer as contas... se fossem tantas pessoas, passagem e não sei o que... e nos demos conta que se nós conseguíssemos 1500 de patrocínio a gente conseguiria comprar uma van e ia até lá e voltava. Gastava metade do que a gente ia ganhar com

transporte e não sei o que, e a outra metade trazia. [...] nós precisávamos de 6 concertos e 4 patrocínios. “- E a gente consegue! E o resto da rua é extra”.

Feita essa primeira análise, rapidamente conseguiram verba de três patrocinadores: da empresa Real Transfer, sediada em Dublin, de uma escola de inglês da capital irlandesa, e da loja de instrumentos musicais sediada na cidade de Gramado, no sul do Brasil. Posteriormente, o “Feijoadão do Adão”, estabelecimento fixado em Dublin, também viria a contribuir financeiramente. De seguida, Felipe e Caio começaram a contatar donos de bares de Dublin, objetivando o agendamento dos seis concertos. O Turk’s Head, o Feijoadão do Adão, o Siné, o La Belle (que contava com uma filial em outra cidade irlandesa o qual inclusive acabou fazendo parte do roteiro de atuações) e “outro bar em Cork”, no sul da Irlanda, foram os espaços que acataram a ideia. O próximo passo foi definir quem seriam as pessoas que participariam da jornada. Aos organizadores juntaram-se, então, o irmão do baterista, o saxofonista e ex-colega de Trope Coringa Marcelo Dalpai, juntamente com sua esposa Eliandra – que se deslocariam de Porto Alegre até o Porto – e André, amigo de Marcelo. Inclusive, por meio do trabalho do saxofonista, a turnê passou a contar com o agendamento de mais uma performance no EMAÚS, na cidade holandesa de Utrecht.

Com tudo definido e preparado, na metade do mês de junho o grupo deixou o Porto em direção a Dublin. O relato de Felipe a seguir ilustra o momento inicial da turnê, indicando já o início de uma série de incidentes negativos que viriam a se acentuar ao longo das três semanas seguintes de convívio:

[e então] saímos daqui [...]. Subimos ali pela Espanha, fomos tentando ir pela Nacional do litoral, evitando as portagens. Cruzamos a Espanha, e [quando] chegou de noite, umas 8 horas, a gente ‘tava quase na França. E aí a gente disse: “- Vamos atravessar? Vamos dormir na França? Porque aí amanhã a gente tem que chegar só a Cherbourg, que é o porto na França. E aí fomos, atravessamos as fronteiras e tal... e achamos um camping p’ra dormir durante a noite. E nesse primeiro dia já teve uma briga! Porque o cara [o Marcelo] estava cansado e disse: “- Pô, mas nós viajamos o dia inteiro! Vai ser todos os dias assim? Não vai dar!” e eu disse: “- Pô, cara! É o primeiro dia! A gente quis ganhar a estrada justamente pra descansar, foi uma decisão de todo mundo! ”. Aí eu já comecei a pensar que tinha sido uma má ideia [risadas]! No sentido de que não foi uma coisa 100% profissional, era uma coisa meio entre amigos, meio profissional, nem todos estavam com o mesmo foco. E esse foco é importante.

Quatro dias de viagem depois, os músicos em chegaram à capital irlandesa, onde Felipe, Caio e Marcelo faziam o primeiro concerto. Conforme pontuado por Felipe, este retorno a Dublin foi marcado por muitos problemas entre os membros do grupo. A falta de “profissionalismo” de alguns companheiros, que desprezavam a pontualidade necessária para cumprir compromissos agendados foi o estopim para o desencadear de outros conflitos:

Não podíamos furar com os horários, não podíamos bancar os Rolling Stones, né?! Então ficava aquela leve tensão de obrigação. E a Dani fazia muito o papel de dar chamada na rapaziada. E isso também me incomodava. Porque pô! Ninguém lá é rock star! Nós estamos vivendo um negócio na ciganagem, na brutalidade do independente! [...] cada gig era uma coisa artesanal! Não tinha um produtor. Era a gente produzindo! E o cara quer bancar o negócio de se atrasar meia hora e não sei o quê! Não tem essa moral, não tem essa moral! Me desculpa! [...] tem que chegar firme! Chegar no horário! Então rolaram vários problemas com relação a isso e eu acho que esse mal-estar foi aumentando, porque daí com isso vinham cobranças... vinha a Dani [por exemplo] e dizia: “- Pô, vamos lá!”... E aí o cara ‘tá lá descansando... [e ela] falou três vezes já! Na quarta vez: “- Pô, cara, olha aí o horário!”. Então esses negócios foram virando domésticos... e foram crescendo... [Até que] então teve uma briga do Caio com a Dani. Iniciou o Caio com a Dani. E depois virou uma briga generalizada.

O desentendimento mencionado ao final deste depoimento acabou resultando no rompimento da relação de Caio com todo o grupo. O músico, que inclusive acabou por não tocar no último concerto agendado, demandando a contratação de Jay, baterista irlandês, momentos antes da performance, não voltou com o grupo para Portugal. Esse é um acontecimento muito lastimado por Felipe:

[...] eu não sei se ele ficou com raiva de ser cobrado, de ser exigido, de não ser cuidado... [...] E aquela situação toda estourou. [...] Só que foi esquisito, porque a gente sentiu que deu a ruptura... e [depois] da briga começou aquele guardar de coisas, aquela separação, e aí deu aquela tristeza, aquele negócio... E aí a gente se abraçou no final, chorando. “- Pô, foi uma jornada!”, “- Pô, valeu!”. Então no fim das contas foi uma história de que não deu mesmo, tu entendes? Rolou muita raiva porque sei lá, ele esperava que a gente segurasse a barra dele financeiramente aqui em Portugal... Sei lá o que ele esperava. Eu também esperava que ele fosse mais profissional, fizesse a coisa de uma maneira mais independente, mais autônoma... talvez aí deu a briga mesmo. Mas de um modo geral ficou aquele sentimento... E essa saída foi uma coisa... uma despedida muito profunda.

E assim os viajantes partiram para a última etapa da turnê, quando, após alguns dias de viagem, chegaram a Utrecht, na Holanda, para tocar no EMAÚS. O depoimento de Felipe ilustra o momento da chegada e a primeira impressão do ambiente:

E então chegamos em Utrecht! [Fomos] recebidos pela turma! Outro ambiente! Parecia aqueles sanatórios onde eu tinha trabalhado [como acompanhante terapêutico em Porto Alegre]... as pessoas com seus quartos, a hora de comida, a hora disso, a hora da assembleia. [...] e aí chegamos, largamos as coisas, e fomos dar uma volta na cidade. E aí começamos a entrar no clima de olhar a cidade. Aquelas coisas delicadas da Holanda. Os jardinzinhos, a arquitetura, a comida boa, as pessoas simpáticas e curiosas com a gente!

O grupo permaneceu na “comunidade” por uma semana, realizando, de bom grado, uma série de atividades que não diziam respeito somente à performance musical:

...ficamos muito na convivência com o pessoal, tentando aprender a falar... os caras compraram umas comidas lá p’ra gente provar... uns peixes crus que eles comem no sal e no vinagre! [E] a gente trabalhou! Eu trabalhei dois dias com os caras do caminhão! Saí com eles pela cidade p’ra pegar os móveis e tal. E aí teve o dia da feira, [quando] a gente tocou, no sábado. Um som baixinho! O pessoal curioso... fizemos muita coisa só instrumental. Eu notei que, se a gente fosse p’ro caminho de fazer festa, cantando em inglês, sucessos, ou pro caminho de cantar música brasileira, porque a gente ‘tava muito no clima de festa, [...] não faria muito sentido lá naquela feira [...] e aí rolou muita coisa instrumental... sambas, milongas e tal. E o pessoal muito atento! Achando aquilo diferente, curioso! [...] E aí logo depois, no outro dia, [...] a gente ia partir... [...] aí viemos todos na carrinha, num clima muito bom. E chegando aqui já tinha alguns showzinhos marcados... tipo uns 4 no mês, 6 no mês.

4.4.5 Atuações em bares com mais estrutura e a sedimentação do samba: a volta ao Porto

O número de concertos e de espaços performativos por onde o músico se apresentaria no Porto seriam, a partir de agora, ampliados. Inclusive, Felipe me disse que foi por volta desta altura quando começou “a circular em bares com um pouco mais de estrutura”. Em agosto de 2013, através de Tenório e acompanhado do percussionista baiano Everaldo, teve a oportunidade de tocar no Rua Tapas & Music Bar. Com a produção de Eduardo Neco, brasileiro que conheceu em Dublin e que àquela altura vivia temporariamente no Porto, Felipe também gravou o videoclipe da sua composição “Sétimo Céu” durante performance no “Festival dos Festivais”. Em setembro, registrou “Veja Bem”, ao vivo na Ribeira, às margens do Rio Douro (cf. Anexo I do Capítulo quatro).

Ao longo dos últimos meses do ano de 2013, antes de viajar novamente para o Brasil e lá permanecer por janeiro e fevereiro de 2014, o músico começou a tocar em duo com o baterista pernambucano Pedrinho. Quando retornou para a cidade do Porto, para além

das atividades desenvolvidas com este brasileiro, com o “Véio Chico Duo” e com “Artesanato à Brasileira” – projetos levados a cabo juntamente com o acordeonista português Arnaldo Fonseca (“Seu Nokas”) – seu discurso revela que o formato solo começou a ser predominantemente utilizado.

Dentro desse conjunto de novas atividades realizadas no período que compreende o retorno de Dublin, pontua um acontecimento importante: o início da produção de um documentário sobre a música brasileira no Porto, em junho de 2014. O depoimento a seguir explicita o projeto e os motivos de realização:

quando eu voltei do Brasil e comecei a trabalhar, [...] comecei a notar essa proliferação de música brasileira. Aí já tinha “Samba sem Fronteiras”, já tinha essas feijoadas do Compasso... talvez não atuando fortemente como estão hoje [...] Mas já existia algumas festinhas de samba que não era só aquela fuleiragem do pessoal. Era uma coisa mais lado B, com sambinha de raiz e tal. Era o Guri, fazendo forró... e aquelas festas no Compasso, no Rua... e era o “Samba sem Fronteiras”... [então] começou a rolar uma convivência ali... e eu ali na Católica, no meio da turma que fazia cinema, pensei num projeto: “- Olha, ia ser interessante fazer um documentário dessa cena de música brasileira!”. Incluindo a história disso, porque muitos me contavam a história por aí. O DJ Igor dizia: “- Há 15 anos atrás era diferente, era lá em tal lugar, era tal som!”. O Pedrinho dizia: “- Há 20 anos atrás nós ganhávamos dinheiro!”. E eu pensei: “vou propor isso p’ra galera que eu sou chegado, ver se a gente se junta e tenta através das festas levantar um dinheiro, mobilizar pessoas pra filmar”. A minha ideia era fazer com alunos lá da Católica, com orçamento baixo, de “guerrilha”, [então] a gente organizou e eu disse: “- Olha, vamos fazer uma festa juntando toda essa turma que ‘tá fazendo a cena da música brasileira e chamar de “Brazucagem”, e vamos levantar uma grana p’ra fazer esse processo aí de filmar”. E aí fizemos. Fomos lá, tocamos, fizemos um som. E isso juntou uma grana!⁷⁶

Juntamente à constatação da “proliferação da música brasileira”, suas experiências como músico e observador dessa realidade levam-no a constatar que foi durante o ano de 2014 que

o samba se sedimentou como uma linha de trabalho aqui. Porque acho que antes não era. Antes ainda rolava uma mistura muito grande entre tudo. Forró, reggae, bossa nova, jazz, black music... misturava tudo e ficava buscando um repertório. Acho que nessa volta [do Brasil] a coisa do samba estava mais assumida. Talvez porque até aqui no Porto já fosse mais fácil vender uma história “samba” que não fosse a *fuleiragem*, a bagunça. Que fosse uma bagunça mais interessante!

⁷⁶ O projeto segue em andamento e já contou com uma segunda edição da festa “Brazucagem”, ocasião que teve como objetivo o angariamento de fundos e a gravação de depoimentos de muitos atores desta “cena”, como referiu. Juntamente a Felipe, eu participei nessa edição como entrevistador. O material dessa sessão de entrevista foi utilizado nesta tese.

Este sedimentar do samba acabou fomentando, novamente, a criação de novos conceitos para os concertos que viria a realizar nos bares da Baixa do Porto a partir da metade ano de 2014. Foi o caso do “Samba Groove Clube”, apresentado durante uma temporada no Baixaria Bar, que, ao seu modo, consistia na ideia de “fazer misturas em torno do samba”; e daqueles no Rua Tapas & Music Bar. A pedido do empresário Nuno Garcez, inclusive, os primórdios das suas atuações mensais neste bar foram acompanhados por uma retomada do conceito e da utilização do nome “Tropicalissue”. Rapidamente, entretanto, este seria substituído por designações formadas geralmente pela junção de dois termos, um dos quais “samba”. Explica o músico:

o Nuno começou a organizar a agenda e me propôs um espaço lá mensal, que já não tinha mais a ver com as festas do Tenório. Ele queria uma coisa brasileira mais a ver com o que eu fazia... e eu lancei essa minha mistura aí do Tropicalissue como bandeira. Que depois virou “Samba Fusion” e depois virou “Samba Rock”. Foi evoluindo nesse sentido.

Foi nesse ponto da sua jornada musical que eu cruzei o seu caminho. De modo a rematar esse capítulo, a seguir apresento a descrição etnográfica da situação quando conheci Felipe Vargas, justamente numa situação de concerto na cidade do Porto em setembro de 2014. Penso que essa situação permitiu que eu evidenciasse ao vivo a cristalização de muitos aspectos performativos imbricados e desenvolvidos ao longo da jornada musical que tracei até aqui. Além do mais, esse é um ponto importante porque marca o momento em que comecei a conviver com o músico.

“Happy Thursday”, no Mercado do Bom Sucesso, 11 de setembro de 2014: conhecendo e experienciando o concerto de Felipe Vargas

Assim que cheguei ao Porto, entusiasmado com a prestatividade e a gentileza evidenciadas na resposta à minha mensagem por facebook, rapidamente entrei em

contato com o Felipe. Por telefone, num breve diálogo, combinamos então o dia e local do encontro. Felipe sugeriu que nos encontrássemos na quinta-feira daquela semana, dia 11 de setembro de 2014, no Mercado do Bom Sucesso. Quando lá cheguei, notei de imediato que havia música a preencher o seu amplo e iluminado ambiente. Anunciados por colunas posicionadas à direita de quem entra pela Praça do Bom Sucesso, acordes dissonantes tipicamente “bossanovísticos” executados ao violão, de forma sincopada, fundiam-se com uma melodia entoada por uma voz de timbre grave que, em português, cantava algum standard deste domínio. Estes sons dividiam espaço, inclusive, com aqueles provenientes do bater de copos, do atrito dos talheres nos pratos, das conversas, risadas e passos dos transeuntes que se deslocavam ora por entre as barracas de comida localizadas ao centro do pavilhão, ora pelos restaurantes e cafés às costas destas. Concomitantemente a essa primeira observação sônica, tive a atenção despertada por um pequeno alvoroço à direita da porta de entrada, para além das barracas de comida. Curioso, fui impelido a averiguar o que lá se passava. Quando enfim cheguei ao espaço mais ao fundo do estabelecimento, percebi que o burburinho que da entrada do prédio eu havia avistado era uma reação a uma performance musical, levada a cabo por um sujeito de porte robusto, com barbas longas e cabelos amarrados. Sentado em um banco à meia altura, reconheci que era Felipe Vargas que, com um violão nos braços e um microfone posicionado à frente do rosto, atuava naquele momento. Quando me viu parado a aproximadamente dez metros de distância, o músico acenou discretamente com a cabeça.

Desde que dei por conta da sua atuação, percebi que o repertório tocado por Felipe abarcava predominantemente composições musicais dos grandes ícones da bossa nova, do samba, da MPB e do forró. No entanto, para além destas, notei também que o músico tocava temas da música norte-americana, mais especificamente do domínio do jazz, como “Caravan” (Duke Ellington) “Cantaloupe Island” (Herbie Hancock), “Hit the Road Jack” (Ray Charles) “All of me” (Gerald Marks e Seymour Simons) “Summertime” (Ira Gershwin e DuBose Heyward), “Superstition” (Stevie Wonder) da música inglesa, como “Come Together” (Beatles) e da música jamaicana, como “Three Little Birds” (Bob Marley). Essas, no entanto, não eram tocadas tal e qual a versão original. Eram, na verdade, um conjunto de adaptações que remetiam à música brasileira. À sua frente, indivíduos jovens, portugueses, consumiam bebidas e comidas ao redor de mesas posicionadas ao lado de uma imaginada “pista de dança” localizada à frente do músico, por onde cerca de seis homens e seis mulheres, em par, começavam a dançar animadamente.

Aproximadamente após trinta minutos da minha chegada, Felipe fez o primeiro e único intervalo do seu concerto. Atravessei então a “pista de dança”, em sua direção, e enfim nos cumprimentamos. Animadamente, o músico aproveitou para me apresentar a sua esposa Danielle, que acompanhava a sua atuação a uma mesa posicionada a direita de quem olha para o “palco”. Ali pusemos os três a conversar por mais ou menos vinte minutos. Lembro-me que eu perguntava ansiosamente sobre a vida em Portugal, sobre as similitudes e disparidades em relação ao Brasil, sobre a sua vida em Porto Alegre, sobre seu trajeto pela Europa, sobre a vida de músico no Porto, sobre os lugares com música ao vivo nessa cidade. Solícito, Felipe, que por vezes dividia voz com a sua esposa, não media esforços em tentar me fornecer a mais íntegra descrição.

Sentado agora em companhia da sua esposa continuei a observar o que lá se passava durante os próximos sessenta minutos do último set. O panorama não se alterou muito em relação ao que descrevi anteriormente a não ser por um outro ponto que, ao meu ver, se mostrou crucial na construção da sua performance. Esse dizia respeito à capacidade comunicativa de Felipe e à forma como articulava o seu discurso com o objetivo de ganhar a atenção da audiência. Para além do fato de ser obviamente estimulado pelos sons musicais, o público era notoriamente impulsionado pelas anedotas e pelos comentários humorísticos que Felipe fazia a respeito da temática textual de determinadas canções do seu repertório. Geralmente precedidos de risadas, os comentários da audiência dirigidos a Felipe forneciam “motivos” para que o músico rapidamente articulasse outra interlocução. E assim, logo que os indivíduos na “pista de dança” ouviam os primeiros acordes da guitarra, começavam a balançar seus corpos. Esse jogo comunicativo era uma estratégia central no processo de construção da sua performance. Ao final do seu concerto no Mercado do Bom Sucesso, enquanto acomodávamos seus equipamentos no interior da sua carrinha, Felipe me fez o convite para que fôssemos até a Baixa do Porto conhecer a região e alguns bares com música ao vivo onde ele e outros grupos tocavam música brasileira...

(Memórias minhas adicionadas posteriormente ao Caderno de Campo, setembro de 2014).

Capítulo V

Capítulo V - Sobre os palcos da Baixa do Porto com Felipe Vargas

Nesse capítulo as considerações etnográficas centram-se na específica experiência que eu tive como músico ao lado de Felipe Vargas durante noites de música brasileira em bares da Baixa do Porto, sobretudo nas “Quartas Universitárias” e nas “Erasmus Latin Crash Party” realizadas semanalmente no Armazém do Chá de janeiro de 2015 até julho de 2016. Conforme já referi em capítulos anteriores, a minha integração como músico no terreno da minha investigação deveu-se justamente ao convite que este músico me fez para acompanhá-lo em suas performances nesses contextos. Além de me ter oportunizado participar efetivamente na produção musical destes eventos, a prática musical compartilhada (Jeff Todd Titon 2008) permitiu que eu experienciasse “de dentro” as performances de um músico brasileiro ativo na cidade do Porto. Nesse sentido, a partir da convivência musical semanal estabelecida ao longo de mais de um ano e meio, esse capítulo permite que eu elucide específicos aspectos do “fazer musical” ao seu lado.

Neste capítulo elucidarei também as primeiras experiências no bar “Route 199” (o primeiro contexto de performance ao lado de Felipe), quando sublinharei o papel que eu mesmo desempenhei na produção de eventos de noites de música brasileira logo quando do convite de Felipe e a conjuntura e o modo como Armazém do Chá passou a ser o local onde nós dois passamos a nos encontrar semanalmente ao longo de um ano e sete meses para tocar. A descrição desses acontecimentos enriquece os conhecimentos acerca das dinâmicas desses contextos. No final do capítulo apresento a descrição etnográfica integral de uma dessas noites realizadas no Armazém do Chá, no dia 27/07/2016. Acrescento uma componente audiovisual a esta descrição textual indicada ao término do capítulo.

5.1 Fazendo música com Felipe Vargas

Começo referindo o fato de que, com exceção de uma ou duas vezes que nos encontramos para “fazer um som” no estúdio da Universidade Católica Portuguesa onde Felipe então estudava, desde o momento em que começamos a tocar semanalmente, nunca tivemos um ensaio formal para preparar o conjunto de peças *covers* que executaríamos nos bares da Baixa. Também tenho a clara lembrança de nunca termos estipulado e fechado um arranjo em termos de estrutura formal, harmônica, melódica ou rítmica. A definição dos arranjos e o delineamento daquele que veio a constituir o alinhamento executado ao longo das performances aconteceu precisamente em cima do palco.

Desde o princípio, pude evidenciar o apreço e a segurança de Felipe relativamente ao modo espontâneo de construir a sua performance musical num contexto face a face. Com o desenvolvimento da intimidade, percebi também que Felipe não era muito adepto dos ensaios. Nesse sentido, quando recebi o convite para tocar com ele, percebi que cabia a mim tacitamente adaptar-me ao seu modo de fazer música, numa postura que a princípio refletia mais uma posição de “acompanhador” do que propriamente de um músico que propunha e suscitava a criação de novos diálogos sonoros. No campo, inclusive, durante conversas informais estabelecidas com interlocutores em contextos pré e pós performance, pude perceber o modo como minha condição substancializava-se nas suas perspectivas. Quando se referiam a mim, geralmente se referiam ao “baterista que tocava com Felipe”. A *frontline* era, sem dúvidas, de Felipe.

A comunicação verbal que Felipe estabelecia com a audiência no específico contexto de performance, substancializada sobretudo em anedotas, contos, e incitações à proposta de celebração, de festa, de delírio proclamadas no início ou ao final das peças musicais, foi um critério que na minha perspectiva constitui um dos principais instrumentos delineadores e demarcadores das nossas posições. Os olhares expectantes do público em sua direção, ansiosos pela próxima intervenção, pontuavam o modo como a componente comunicativa desenhava seu protagonismo. Devo dizer que eu próprio tinha a atenção despertada pela rapidez com que ele improvisadamente montava o seu discurso a partir de uma imediata leitura e interpretação do que se passava à sua volta. Assim como muitos frequentadores, não pude deixar de conter o riso ao final de muitos dos seus discursos.

Nesse sentido, além de delinear as nossas posições no contexto performativo do bar, percebi que o sucesso das noites de música brasileira de que eu participava com ele devia muito a esta componente. A comunicação verbal e visual era tão importante quanto a própria música produzida naquele contexto, corroborando assim a noção alargada de uma performance musical tal qual elucida Christopher Small (1999).

Já quando do convite para o acompanhar, pude perceber que Felipe tinha preparado um significativo arsenal de músicas. Ao longo dos um ano e sete meses de performance no Armazém do Chá, por exemplo, tocamos por volta de 120 peças musicais (cf. Anexo A do capítulo cinco para lista integral de músicas). Essas eram músicas que muitos músicos e que a indústria da música do Brasil atribuem como pertencentes aos domínios do samba e suas variantes, como o samba rock e o samba jazz (maioria no repertório), do chorinho (em reduzida parcela), da bossa nova e do forró. Em nível de exemplo, me refiro a peças musicais de artistas como *Seu Jorge, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Novos Baianos, Gilberto Gil, Tom Jobim, João Bosco, Caetano Veloso, Luiz Gonzaga, Edu Lobo, Lupicínio Rodrigues, Elis Regina, Djavan, João Gilberto, Demônios da Garoa, Chico Buarque, Adoniran Barbosa, Zequinha de Abreu, Raul Seixas, Alceu Valença, Hermeto Pascoal, Renato Borghetti, Jair Rodrigues, Bebeto* e outros.

Corroborando a sua heterogênea bagagem musical, o repertório que toquei com ele também era composto por canções do rock e do funk norte-americano e inglês, do jazz e do reggae jamaicano. Embora numa proporção consideravelmente mais reduzida, integrou este quadro músicas de *Gloria Gaynor, Stevie Wonder, Duke Ellington, Herbie Hancock, Creedence Clearwater Revival, Los Lobos e Bob Marley*. A maior parte dessas, contudo, era executada com o que Felipe concebia como sendo o “swing brasileiro”. A necessidade que tive de me adaptar ao seu modo de tocar foi importante para que eu pudesse compreender na prática no que consistia esse “swing brasileiro” no contexto em questão. Mais do que aspectos harmônicos ou melódicos, percebi que esta categoria dizia respeito à exploração da componente rítmica “típica” dos domínios do samba e do forró (nas conclusões finais elucidado analiticamente o material musical que tive que executar para corresponder a esse “swing”). No contexto de performance, sem me dizer qual seria a peça que executaríamos, Felipe começava a tocar sozinho no violão células rítmicas que eu identificava como referentes a este ou aquele domínio. Durante as primeiras performances, quando ainda

não o conhecia musicalmente, me lembro que somente conseguia perceber qual era peça que ele propunha a partir do início da componente textual. Assim como para o público, muitas dessas situações constituíam numa surpresa para mim, uma vez que eu me via tocando canções de *Bob Marley* ou do *Creedence Clearwater Revival* numa noite de música brasileira. Inclusive, o vídeo que acompanha a descrição etnográfica da noite do dia 27 de julho ao final desse capítulo elucida a execução da versão de *Proud Mary*, do *Creedence Clearwater Revival*.

Diferentemente de muitos grupos de música brasileira atuantes no contexto portuense, Felipe nunca se preocupou em escrever no papel e ter à vista as suas músicas. Guardava todas as canções na cabeça, as quais ia lançando mão à medida que lia o comportamento do público e comunicava verbalmente, guiando as dinâmicas da noite de música brasileira. Conforme referido acima, Felipe raramente me anunciava a peça que iríamos tocar quando estávamos no palco. Simplesmente começava a tocar no violão e a mim cabia responder musicalmente. Penso que a minha experiência com diferentes músicos e grupos musicais em diversos contextos performativos contribuiu para que eu rapidamente encontrasse uma resposta. Mais do que isso, o fato de eu ter descoberto que tínhamos preferências musicais em comum e de ambos sermos adeptos daquilo que em conversas informais foi definido por ele como “pragmatismo”, fundamentou e permitiu esse modo de performance. Com a participação em inúmeros concertos ao seu lado, no entanto, ao primeiro soar da sua guitarra eu já sabia do que se tratava.

O trecho da nota de campo a seguir ilustra etnograficamente o conjunto de aspectos que mencionei antes. Esta nota foi tomada após o seu concerto “Samba Fusion”, realizado no Rua Tapas & Music Bar em setembro de 2014, situação que, num clima de *jam session*, consistiu na primeira vez que toquei com ele:

Trecho da nota de campo “O Samba Fusion” no Rua Tapas & Music Bar, 12/09/2014: uma etnografia do primeiro fazer musical com Felipe Vargas

Por volta da meia noite, sozinho, adentrei o Rua Tapas & Music Bar [...]. Quando enfim atravessei o pequeno corredor e cheguei à pista de dança, Felipe e o baterista Pedrinho terminavam de tocar “Eleanor Rygby”, dos Beatles, numa versão instrumental e com um “acento” que me remeteu ao forró. Imediatamente ao me ver, Felipe fez menção a minha presença, anunciando ao microfone: “- E aqui hoje temos Lucas Wink, baterista do Cachaça de Rolha! Vindo diretamente de Porto Alegre, lá da minha cidade, no sul do Brasil! E vai subir agora pra tocar uma comigo!”. Surpreendido com o rápido convite, fui em sua direção. Cumprimentamo-nos, pedi licença a Pedrinho, que gentilmente me emprestou suas baquetas e, sem dizer palavra, tão diretamente como o inesperado anúncio que me chamou ao palco, Felipe saiu a tocar uma levada de samba rápido no violão. Reconheci pela harmonia que era o “Incompatibilidade de Gênios”, de João Bosco e Aldir Blanc. Somente tive o ímpeto de rapidamente reagir ao que chegava aos meus ouvidos, de modo a me ajustar ao que Felipe já havia começado. Dali a aproximadamente seis minutos, após todas as seções de exposição e reexposição do texto cantado, dos scats, dos solos de trompete de boca feito por Felipe e dos solos de bateria em formato de trades, chegamos ao final do tema, quando os presentes bateram palmas. Por ali permaneci por mais duas músicas, e então chamei Pedrinho para assumir a bateria novamente. [...] [No início do segundo set], novamente de forma inesperada, Felipe me chamou ao palco para tocar mais uma com ele. Acontece que essa uma virou outra, que virou outra e que virou outra: acabei por acompanhá-lo durante a quase uma hora e meia do último set do concerto. Lembro que, quando acabávamos de tocar uma música, situação previamente anunciada por uma específica frase de guitarra e por um olhar seu em minha direção, Felipe não se dava o trabalho de me dizer qual seria o próximo tema a ser tocado, muito menos ao andamento, à estrutura, à forma ou a existência de algum detalhe em termos de arranjo a que eu deveria atentar. O músico se detinha, isso sim, a comunicar com o público, que agora já preenchia o pequeno espaço destinado à dança à nossa frente. Em tom de informalidade, muito confortavelmente, Felipe incentivava o delírio, a celebração, fazia anedotas e comentários humorísticos a respeito da temática textual do próximo tema, os quais eram recebidos entusiasticamente pela audiência e misteriosamente por mim. Inesperadamente, ainda em meio ao diálogo estabelecido com a audiência, Felipe começava a tocar um groove no violão, o que me dava um breve tempo para pensar na melhor forma de reagir [...] E assim, nesta dinâmica, passamos o restante do concerto a tocar temas de Seu Jorge, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Martinho da Vila,

Zeca Pagodinho, Novos Baianos, Gilberto Gil, Tom Jobim, João Bosco, Caetano Veloso e Luiz Gonzaga. Temas de Bob Marley, Beatles e Village People também foram incluídos [...]. Após despedirmo-nos dos funcionários, do empresário Nuno Garcez e de alguns frequentadores que vinham agradecer pelo concerto, ajudei Pedrinho a carregar seu material e então acompanhei Felipe até a sua carrinha, que me ofereceu boleia até a minha casa. “- É isso, ‘cumpadi’! Sem muita conversa! Direto no ponto!”, me disse Felipe enquanto eu me dirigia até a entrada do meu prédio.

(Memórias minhas adicionadas posteriormente ao Caderno de Campo, setembro de 2014).

Após essa experiência de prática musical compartilhada, seguimos mantendo contato por facebook. Aproximadamente duas semanas depois, recebi um telefonema de Felipe no qual me convidava para acompanhá-lo em um concerto em um bar da Baixa.

5.2 A entrada como músico no terreno

Na conversa estabelecida comigo por telefone logo nas semanas que sucederam a o “Samba Fusion” no Rua citado na nota de campo anterior, Felipe me convidou para tocar música brasileira no Route 199, um bar localizado na Rua José Falcão, na Baixa do Porto. As experiências vividas nesse contexto merecem ser referidas aqui sobretudo porque ilustram o início da minha efetiva participação como músico no contexto dos bares da Baixa do Porto que posteriormente passei a estudar. Começo referindo a experiência com o “Véio Chico Trio” ao longo das “noites de Samba e Forró”.

5.2.1 A rápida experiência no “Samba e Forró” do Route 199 com o “Véio Chico Trio”

Foi na sexta-feira dia três de outubro de 2014 quando me encontrei com Felipe pela primeira vez para darmos um concerto de música brasileira. O evento se repetiria durante todas as sextas-feiras do mês, quando tocaríamos no evento “Samba e Forró” para o qual ele tinha sido contratado por intermédio dos responsáveis do Restaurante Galerias de Paris (Cf. Anexo B do capítulo cinco para ver material publicitário). Nesse contexto, sob o nome de “Véio Chico Trio”, tivemos a oportunidade de sermos acompanhados por diferentes músicos a cada semana. Além do acordeonista português Arnaldo Fonseca (o “Seu Nokas”), tocou conosco o percussionista português João Guedes, o bandolinista Joel Nachio, também português, e o acordeonista brasileiro Ismael Bianchi.

Logo ao final das quatro semanas, impelidos pela fraca frequência de público, a gerência do bar rapidamente decidiu mudar o dia destinado ao “Samba e Forró”. Haviam decidido retomar suas programações direcionadas à música dos anos 80 (com a presença de um DJ), e nós passaríamos a atuar, agora, às quartas-feiras. Além do mais, caso quiséssemos continuar com a data, seríamos nós os responsáveis por trazer público para os eventos, conforme explicitou a gerente Marisa.

Esta solicitação reverberou na própria configuração da formação instrumental que utilizávamos durante as nossas performances nesse contexto, quando passamos a atuar em duo em vez de trio. Com a verba antes destinada à retribuição do terceiro músico, propus a Felipe a ideia de convidarmos para trabalhar conosco um DJ e um *promoter*, alguém que realizasse a função de “relações públicas” e que pudesse ajudar a fomentar a aderência de público nos nossos concertos. De dentro da minha própria casa veio a *promoter*: Maria Eduarda Silva, brasileira, estudante de direito da Universidade do Porto, que já residia na cidade há seis meses e tinha construído uma significativa rede de amigos no meio universitário dos ERASMUS. Do apartamento do andar acima ao meu, o DJ: Felipe Caldeira, brasileiro e também estudante de direito da Universidade do Porto. Nesse sentido, direcionamos o evento a um perfil de público formado por estudantes, sobretudo porque eram essas as pessoas que Maria Eduarda levou para as “Brazilian Nights”.

5.2.2 Das “Brazilian Nights” ao Armazém do Chá”, no “outro lado da rua”

Formada a equipe, denominamos o evento “Brazilian Night” e apresentamos o projeto e as suas condições de realização para a gerência do Route 199. O fato de ser uma noite direcionada para um público majoritariamente estudantil demandou logo uma reavaliação dos valores econômicos que seriam cobrados aos estudantes pelo consumo de determinados produtos oferecidos pelo bar. A gerente Marisa concordou, aceitando nossa solicitação de que o fino e a sangria fossem comercializados ao módico valor de cinquenta centimos. Além do mais, a entrada no evento também não teria custo.

O primeiro evento aconteceu na primeira quarta-feira de novembro de 2014 e, ao longo deste mês e das primeiras semanas de dezembro, seguiu a dinâmica apresentada na nota de campo a seguir:

Eu chegava no estabelecimento por volta das 21:30h, quando montava minha bateria no salão ainda vazio e, juntamente de Felipe, fazia o som para o concerto. Em seguida, jantávamos no Restaurante “Comme Ça”, localizado na porta em frente ao Route 199 e que pertencia aos mesmos donos. Por volta das 11 horas da noite, eu e Felipe dirigíamos ao salão do Route 199 e então começávamos a tocar alguns sambas e forrós em versões instrumentais que ele ia puxando no violão, de modo a sonorizar o ambiente composto somente pelas motas antigas e outras antiquarias automobilísticas penduradas nas quatro paredes do salão. Por volta da meia noite, à medida que os grupos de frequentadores iam chegando (esses majoritariamente estudantes brasileiros conhecidos de Maria Eduarda e outros vinculados ao programa de mobilidade ERASMUS, empunhando copos de cerveja do Bar 77), Felipe começava a explorar canções com texto (sobretudo sambas, bossa-nova e forrós) e a comunicar verbalmente com o público, impulsionando a participação no “baile” através de anedotas e piadas. Por volta da meia noite e meia, uma hora da manhã, podia-se observar o momento de maior público no local, quando os indivíduos se punham a dançar na escura pista de dança localizada à nossa frente (lembro-me de que o ambiente era muito escuro. Não havia investimento em sistema de iluminação), a conversar ou a beber em torno do balcão do bar localizado atrás da pista de dança, ao fundo do salão. Tocávamos, então, até as duas horas da madrugada, quando enfim o DJ começava o seu set de músicas brasileiras que durava até por volta das três e meia, momento em que era

obrigado a desligar a música por motivos de “lei do silêncio” imposta pela Câmara Municipal. Se acabava a música, acabava a festa: o público então se retirava do local, ficava ainda algum tempo no lado externo do estabelecimento a beber, fumar e conversar, e, aos poucos, o passeio também começava a ficar vazio. Por vezes, esses frequentadores atravessavam a rua e adentravam numa casa denominada Armazém do Chá, localizada no outro lado da rua.

Fim de nota de campo (Porto, novembro de 2014).

Ao longo das sete semanas que tocamos neste evento, a frequência de clientes na casa foi realmente instável, reverberando negativamente nas expectativas financeiras da gerente Marisa. Ao final da noite, inclusive, ela tinha o indelicado hábito de nos chamar para trás do balcão do bar, quando nos mostrava as notas fiscais provenientes das vendas de bebida e dizia: “– Tás a ver?”. Não demorou para que Marisa novamente solicitasse alterações de ordem financeira. Tal qual nos referiu, ou baixava-se o valor do orçamento que a casa disponibilizava para realizar as “Brazilian Night”, ou aumentava-se o valor das bebidas e começava-se a cobrar entrada. Exatamente na altura em que o nosso evento caminhava “rumo ao abismo”, o frequentador assíduo dessas e de outras noites da mancha de lazer noturno da Baixa, Sérgio de Campos Jr. (o “Serginho”), ciente do que se passava, solicitou a mim e a Felipe que fôssemos com ele “ao outro lado da rua falar com o João”, conforme anunciou. Percebi que ele se referia a João Fera, nome que eu já tinha ouvido no contexto de entretenimento noturno do Porto, dono Armazém do Chá, bar localizado na calçada oposta do Route 199.

Além de pontuar o papel que desempenhou na produção das noites de música brasileira no Route 199, o excerto do texto de Maria Eduarda Silva a seguir relembra a intermediação de Serginho e o resultado do encontro com João fera:

[Eu] fui chamada para promover as quartas-feiras de música brasileira no “Route 199”. Um tempo depois, nosso amigo Sérgio Augusto de Campos Jr [...] entrou em contato com os donos do Armazém do Chá para que os mesmos contratassem o Lucas e o Felipe [para tocar]. Os donos se interessaram pela proposta dos meninos e, assim, tiveram início as noites de quarta-feira de música brasileira no Armazém do Chá.

(Excerto do texto integral de Maria Eduarda Silva – disponível no Anexo C do capítulo cinco).

Através da experiência no Route 199, pude perceber o quão árduo é o processo de realizar e manter em funcionamento um evento do entretenimento e lazer noturno de tal maneira que satisfizesse frequentadores, que correspondesse aos interesses econômicos dos empresários e que me permitisse atentar na minha própria condição de músico. Embora tivéssemos uma equipe com tarefas distribuídas entre seus membros, ao longo das noites no Route 199 a minha função extrapolou unicamente a de músico: desempenhei o papel de publicitário (criando os eventos de divulgação no facebook e tentando espalhar a todos aqueles que eu encontrasse que “quarta-feira tem música brasileira ao vivo no Route 199”); de designer (era eu quem criava e editava os flyers utilizados na divulgação); e também de DJ em uma dessas noites devido à ausência do respectivo responsável.

Tendo oferecido condições mais interessantes (que à primeira vista evidenciavam mais substancialidade relativamente às componentes organizacionais, estruturais e publicitárias), eu e Felipe decidimos que migrar para o “outro lado da rua” possibilitaria a oportunidade de continuarmos a tocar juntos semanalmente. Alguns meses mais tarde, quando eu já tocava no Armazém do Chá, tive a oportunidade de realizar uma entrevista com João Fera no âmbito de um documentário sobre a música brasileira no Porto que me permitiu compreender o seu interesse em realizar noites de música brasileira no seu bar. Pude perceber sua visão empresarial relativamente à rentabilização econômica da música brasileira e de onde surgiu o interesse nesse projeto:

[...] deve-se também ao trabalho da Adega Leonor, que é um trabalho que nós fazemos há cinco anos, [...] com os intercambistas, [...] no contato com os brasileiros, [...] do convívio com os intercambistas [...] com os “Erasmus”... veio a puxar um bocado também [...] a música brasileira é importante para todas as baladas, como tudo que há aqui no Porto, é sempre muito importante. Não acredito que haja alguma discoteca que não passe música brasileira todos os dias. Não há, não tem hipótese. [...] Acho que a música brasileira está essencialmente contida na festa. Temos uma coisa semelhante, mas se tivermos público pra isso, que é o reggaeton, música espanhola, aquele sons latinos também. Mas é por ser latino também, por ser quente, essas coisas todas. Já tive contatos com outros gêneros de música, kizombas e essas coisas assim, pronto... é também pura moda. As pessoas vão porque é moda, ouvem kizomba porque é moda, passam kizomba porque é moda. Mas eu acho que se tem uma... é uma coisa muito mais sazonal do que a própria música brasileira. Música brasileira está, sempre esteve e vai ficar pra sempre. Há alturas mais altas, há alturas mais baixas. Mas não tem outra hipótese (entr. João Fera, 2015).

Quando enfim concordamos com a proposta de João Fera, lembro de o empresário enfatizar o fato de que a sua casa tinha uma estrutura que “ali do outro lado não tinha”. A melhor estrutura referida traduzia-se num melhor equipamento de som, na posse de uma bateria disponível para concertos, na presença de um técnico de som, e, além do mais, conforme nos foi referido, no empenho em estimular a aderência do público para os eventos com música brasileira. Logo de início, João Fera apontou sua intenção de trazer os clientes jovens intercambistas clientes da Adega Leonor, outro estabelecimento da Baixa do Porto do qual também era dono, para uma festa no meio da semana com a música brasileira que “vocês faziam do outro lado da rua”.

5.3 O Armazém do Chá

O Armazém do Chá é um bar noturno localizado no “coração da Baixa do Porto”, conforme referem os autores da Geografia Urbana citados no capítulo três. Suas instalações físicas compreendem os três andares e o subsolo de um sobrado erguido ainda no século XIX e que, noutros tempos, abrigou uma fábrica de torrefacção. Situado na Rua de José Falcão número 180, foi neste bar onde semanalmente, de janeiro de 2015 até julho de 2016, participei de noites de música brasileira. A descrição do espaço físico que apresento a seguir diz respeito ao formato em vigor até julho de 2016.

Dos três andares que compunham as suas dependências, somente o térreo e o segundo andar eram disponibilizados para o usufruto dos frequentadores. O último piso servia de depósito, assim como o subsolo, que, além de estoque de bebida, acolhia o seu escritório de contabilidade. A parte térrea, cuja área total correspondia à aproximadamente quatro metros de largura por vinte de comprimento, dividia-se da seguinte maneira: um hall de entrada – onde geralmente ao longo dos eventos noturnos ficava posicionado o brasileiro Marcos, conhecido por “Kako”, funcionário responsável pela segurança, por dar informações aos clientes que passavam pelo passeio e pelas eventuais cobranças de entrada; uma sala frontal onde localizava-se um pequeno palco de aproximadamente dois metros de comprimento por um e meio de largura (com uma mesa de som posicionada na parte lateral e inferior), uma pista de dança à frente, algumas mesas

com cadeiras mais ao fundo, um bar (com uma cozinha não visível aos clientes), uma televisão de grandes dimensões posicionadas entre o palco e o bar e duas colunas posicionadas no teto, a primeira no canto superior oposto ao palco e a segunda no canto interior no fundo da sala, ambas apontadas para o espaço onde se concentravam os clientes; uma segunda sala de dimensões reduzidas, equipada com máquina de cigarros, três mesas grandes com cadeiras almofadadas e um telão para projetar jogos de futebol; um terceiro ambiente, mais ao fundo, menos iluminado, com mais algumas mesas e cadeiras, algumas máquinas de jogos e o serviço de cabides; três casas de banho, uma feminina e uma masculina (ambas equipadas de tal maneira que permitiam a utilização de mais de um usuário ao mesmo tempo) e uma para portadores de necessidades especiais, utilizada entretanto como depósito (inclusive, mais de uma vez eu mesmo ajudei Serginho, o técnico de som da casa, a retirar a bateria desse espaço para trazer até ao palco).

O segundo andar era composto pela sala frontal e pela traseira. Nesta última, de aproximadamente quatro metros de largura por oito de comprimento, localizava-se um bar, uma cabine para DJ, um palco de dimensões maiores do que o do térreo e um equipamento de som mais potente do que o da sala de baixo. Curiosamente, os empresários referiam-se a este espaço como a “sala de concertos”. A sala frontal superior era separada da traseira por uma porta, com um pequeno corredor entre os dois ambientes. Também possuía um pequeno palco situado à janela com vista para a rua (onde posicionavam os DJs e muito eventualmente grupos musicais), um bar e uma pista de dança. Era o maior espaço do estabelecimento.

Este Armazém do Chá descrito anteriormente é hoje propriedade e gerido por quatro empresários portuenses: João “Fera”, Diogo Afonso (o “Sócrates”), Pedro Carneiro e Rodolfo Soares. Até o ano de 2014, tal qual me contou o segurança Kako em conversas informais, o estabelecimento pertencia a outros dois empresários do Porto. Nesta fase, a orientação da programação do estabelecimento compunha-se sobretudo em torno dos domínios da música eletrônica e do rock. Kako, que era funcionário da casa também neste período, enfatizou-me o grande sucesso do bar durante esta administração, perspectivado em termos da assiduidade de frequentadores e de valores monetários. Segundo me referiu, “era uma casa pra quem tinha dinheiro. Era quase sempre cheio. As pessoas que frequentavam gastavam bastante. Às vezes até ganhávamos um “extra” dos patrões ao

final da noite! Mas acontece que por má administração, acabaram por ter que vender”. Na ótica de Kako, aquela foi a época de ouro do Armazém do Chá, quando a casa imprimiu o seu nome no panorama dos estabelecimentos noturnos da Baixa⁷⁷. Compartilhavam dessa opinião diferentes frequentadores da Baixa com quem cruzei ao longo dos meus trajetos noturnos. Inclusive, quando sabiam que eu tocava no estabelecimento, perguntavam com surpresa: “- Agora há música brasileira lá? Pois não sabia!”.

O atual quarteto proprietário do Armazém do Chá também é dono da “Adega Leonor”, estabelecimento noturno de comércio de bebidas localizado na Praça dos Leões, na região do “Piolho” (ao lado da reitoria da Universidade do Porto), muito frequentado e popular entre a camada jovem estudantil (sobretudo do programa ERASMUS) da cidade.

A correlação existente entre estes dois espaços revelou um específico trajeto noturno estudantil na mancha de lazer da Baixa, percorrido na “escala do andar” (Magnani 1993, 12). Refiro-me ao trajeto “Adega Leonor – Armazém do Chá”, elucidado na figura a seguir:

⁷⁷ Como indicador desse sucesso, mais de uma vez me foi feita a referência de que a página do facebook do Armazém do Chá chegou ao número de mais de 50 mil curtidas.

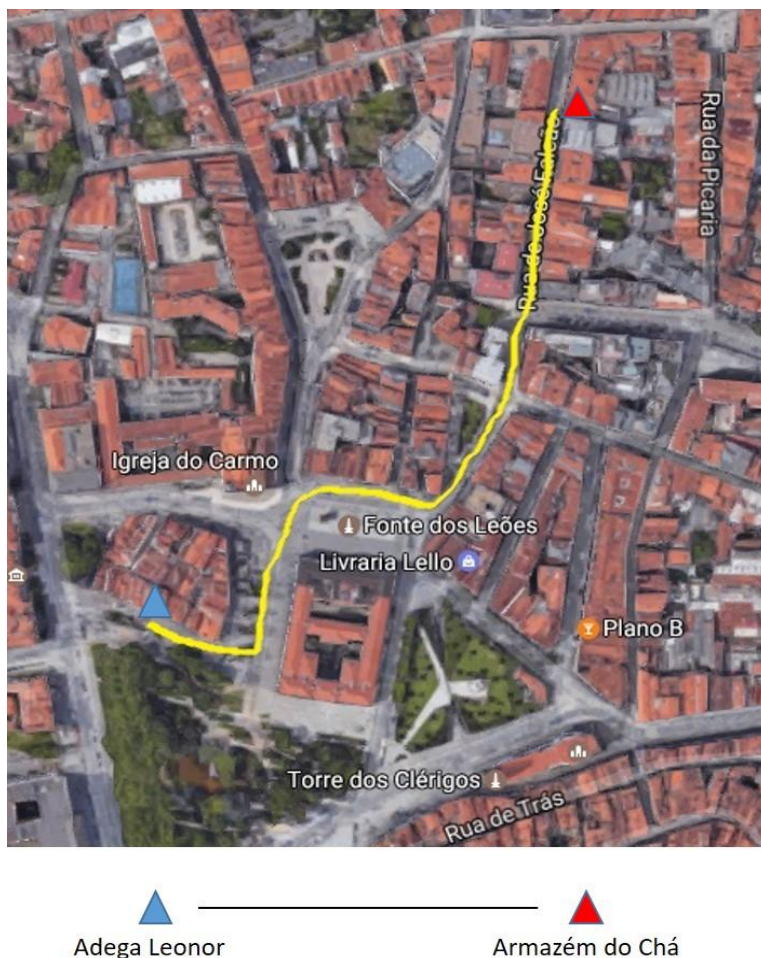


Figura 6 – Trajeto noturno “Adega Leonor – Armazém do Chá”

Nos intervalos dos concertos com Felipe Vargas, quando eu perguntava para os estudantes que lá estavam de onde vinham, frequentemente faziam referência que “estavam na Adega e que o João e o Carneiro disseram que havia música brasileira com banda ao vivo no Armazém”.

Essa dinâmica impulsionada pelos empresários reverberava consideravelmente na configuração das quartas-feiras de música brasileira em termos de público frequentador e inclusive na contratação de indivíduos para realizarem serviços remunerados. Ao longo do período em que estive no terreno, pude perceber como muitos estudantes passaram também a trabalhar nas quartas-feiras do Armazém, sobretudo servindo bebidas no bar e tirando fotos para serem veiculadas na página oficial do estabelecimento no facebook. Por esta altura, inclusive, o empresário João “Fera” me contou que era um dos donos da

“Erasmus Life Porto”, uma das organizações existentes na cidade cuja função é a de propiciar atividades culturais e de entretenimento para estudantes intercambistas⁷⁸. Para além dos estudantes provenientes do bar Adegas Leonor, percebi o modo como esta organização desempenhou um papel relevante na atração de público para as noites de música brasileira. Diferentes “ERASMUS” eram levados todas as quartas-feiras ao Armazém do Chá, por exemplo, pela portuguesa Maria Nicolau, estudante do curso de letras na Universidade do Porto, ao longo do trajeto do “Pub Crawl”⁷⁹, conduzido pela própria. Além da oferta de música brasileira ao vivo, de um espaço “clubbing” na sala traseira do segundo andar, de ofertas e promoções de shots de bebidas, o Armazém do Chá também publicitava a esses indivíduos a possibilidade de jogar “Beer Pong”⁸⁰ na sala do meio antes e durante o concerto.

Relativamente à oferta musical do estabelecimento, devo sublinhar que ela não contemplava somente eventos com música brasileira ao vivo. Ao longo de muitas terças-feiras aconteceram também os eventos denominados “Karaoke Night”, quando o palco onde eu tocava nas quartas-feiras transformava-se num espaço para a prática de karaoke desses estudantes. Nessas mesmas noites, no entanto, na sala frontal do segundo andar, aconteceram festas de forró com música ao vivo, primeiro com o “Forró do Calango” e depois com o “Forró Sala de Reboco”. Às quintas-feiras, sextas e sábados, diferentemente das quartas e terças, não seguiam programações fixas. Festas de tunas académicas, de temática espanhola (com a presença de DJ e domínio do reggaeton), de música eletrónica, concertos de bandas de rock na “sala de concerto”, duo de bossa nova na sala térrea (geralmente aos sábados), por exemplo, preenchiam o restante da agenda noturna. Eu próprio cheguei a tocar música brasileira em algumas edições do evento “Brazukiss”, realizados geralmente nos primeiros sábados do primeiro semestre de 2016. O flyer

⁷⁸ Junto à “Erasmus Life Porto”, observei a existência da ESN (Erasmus Student Network), uma das principais organizações estudantis ativas na cidade. Tal qual referido no seu website oficial <<https://esn.org/>> (Acesso em 16/01/2017), é “uma organização estudantil internacional sem fins lucrativos”, embora eu tenha observado dinâmicas que contrapõem essa asserção. Seja como for, é do seu ofício representar os estudantes internacionais do programa de mobilidade académica ERASMUS, propiciando-lhes atividades culturais e auxiliando-os ao longo das suas estadias.

⁷⁹ Pub Crawl diz respeito ao deslocamento de um grupo de pessoas, geralmente conduzidos por um indivíduo, por diferentes bares noturnos para beber bebidas alcóolicas.

⁸⁰ O Beer Pong é um jogo em que o jogador deve arremessar com a mão uma bola de ping pong dentro de copos com cerveja localizados na outra extremidade da mesa de ping pong. É jogado em equipas, cada uma com o intuito de arremessar a bola dentro dos copos da equipa oponente. Se o alvo é acertado, o conteúdo é bebido pela equipa opositora. O primeiro time que conseguir eliminar os copos dos oponentes vence.

promocional produzido pelo estabelecimento pode ser visualizado no Anexo D do capítulo 5. Chamo a atenção aqui para a quantidade de referentes brasileiros sobrepostos num mesmo material visual (Cristo Redentor, bola de futebol, palmeiras, tucano, arara, máscaras de carnaval, havaiana, bandeira do Brasil, um “drink”, marca de batom em formato de beijo, a caricatura de uma mulher mulata de seios e coxas volumosas).

Além dessas atividades, o Armazém do Chá também anunciava a transmissão regular de partidas de futebol do campeonato europeu, brasileiro e de seleções internacionais. Durante um breve período de tempo, o bar também abriu aos domingos à noite e tentou criar uma *jam session* para estudantes. João “Fera”, inclusive, me convidou para participar e gerir musicalmente estes eventos. No entanto, as aulas que eu tinha na manhã de segunda-feira em Aveiro impediam minha presença. Além do mais, não tive o interesse em participar quando percebi que o conceito de *jam session* para muitos empresários de bares noturnos da Baixa consistia numa estratégia para que seus estabelecimentos usufríssem de música ao vivo sem a obrigação de retribuir financeiramente os músicos.

5.3.1 As Quartas Universitárias e as Erasmus Latin Crash Party: as noites de música brasileira do Armazém do Chá de janeiro de 2015 a julho de 2016

Evidentemente, nessa tese não posso apresentar a descrição etnográfica integral de cada uma das mais de setenta noites de música brasileira de que participei no Armazém do Chá. No entanto, considero importante esboçar um quadro geral antes de descrever etnograficamente a noite do dia 27 de junho de 2016. Dou a conhecer aqui, sobretudo, as designações e as descrições de publicidade dessas noites por parte dos empresários, bem como os atores e algumas dinâmicas da noite de música brasileira na qual eu toquei ao lado de Felipe Vargas durante todas as quartas feiras de 2015 até o final de julho de 2016. O Anexo E do capítulo 5 contém um significativo número de imagens registradas e disponibilizadas na internet pelo estabelecimento ao longo do período em que foram realizadas essas noites. Sugiro visualiza-las antes do texto que se segue.

Ao longo desse período, duas designações foram utilizadas pelos empresários para publicitar o evento. Essas publicitações visavam à presença – mas não se limitavam a esse público, conforme referirei à frente – de um público estudantil, sobretudo dos ERASMUS. No campo pude perceber como essa categoria se mostrava maleável na medida em que também era utilizada para referir a estudantes brasileiros, por exemplo. Nesse contexto, portanto, “ERASMUS” é antes um designativo utilizado para se referir a um perfil específico de indivíduo (estudante, jovem, universitário, de nacionalidade não portuguesa e frequentador da mancha de lazer noturno da Baixa) do que um marcador excludente para ressaltar a vinculação ou não a este programa de mobilidade acadêmica.

De janeiro até agosto de 2015, a publicitação foi feita sob a etiqueta de “Quartas Universitárias”. Tanto o primeiro quanto o segundo flyer promocionais produzidos e divulgados pelo estabelecimento em formato virtual (nas redes sociais) e físico (colado na frente do estabelecimento e eventualmente distribuídos nos contextos de sociabilidade noturna da Baixa) outorgavam significativa ênfase na música brasileira ao vivo e nos “sons do Brasil” como atrativo central (Cf. anexo F e G para material publicitário). A ênfase na presença de bebidas alcólicas “canônicas” como a caipirinha (integrante daquilo que noutro capítulo chamei de “pacote de brasilidade”), a presença de alguns artigos gastronômicos brasileiros (como as coxinhas de frango confeccionadas esporadicamente pela brasileira Gabriela Benencase de Freitas) e a noção de “festa” e “animação” foram referentes constantemente explorados pelos proprietários. Na descrição dos eventos semanais das “Quartas Universitárias” publicitados no facebook, por exemplo, lê-se que

TODAS AS QUARTAS É DIA DE FESTA BRASILEIRA NO ARMAZÉM DO CHÁ!

ENTRADA LIVRE!

FESTA BRASILEIRA É COM CAIPIRINHA ... 3 EUROS (CACHAÇA IPYOCA)

PARA BALANÇAR TEM MÚSICA AO VIVO COM TROPICALISSUE! FELIPE VARGAS NA GUITARRA E VOZ E LUCAS WINK NA BATERIA.

GÊNEROS MUSICAIS COMO SAMBA, MPB, BAIÃO, BOSSA NOVA, SAMBAJAZZ, E CLARO ROCK BRASILEIRO PARA TODO O MUNDO DANÇAR!!!

DEPOIS DO CONCERTO A FESTA CONTINUA COM DJ SET ATÉ AMANHECER...

DJ CONVIDADO: ANDRÉ RIBEIRO

HAPPY HOUR ATÉ ÀS 00:00

CERVEJA 1 EURO

SOMERSBY 1 EURO

SANGRIA 1 EURO

2 CAIPIRINHAS 5 EUROS

(Texto retirado por mim da descrição dos eventos “Quartas Universitárias” tal qual apresentado na plataforma do facebook durante os primeiros meses de 2015. Nota-se aqui ainda a referência ao projeto musical “Tropicalissue” iniciado por Felipe Vargas na Irlanda).

A partir de julho 2015, embora a referência à presença de uma “Brazilian Band” continuasse figurando destacadamente no cartaz do anúncio, agora o título do evento anunciava “Erasmus Latin Crash”, numa confirmação da camada estudantil “ERASMUS” como público-alvo. Dou a conhecer aqui a nova descrição publicitária, postada também no facebook. A escrita em língua inglesa ilustra o objetivo de atrair e fazer entender os estudantes “ERASMUS” provenientes de diferentes países:

Official Erasmus Life Porto Party!

Let's make every Wednesday unforgettable! It's your time to make new friends all over the world for all your life!

Wednesday night it's YOUR NIGHT!

Our bartenders will take care of your amazing colorful drinks and shots (our famous playlist :),

our artists will provide the best music! There will be brazilian live band [...], u can learn how to dance! A lot of Brazilian people who will teach you! And there will be DJ set with old&new songs. We have big dancefloor on our beautiful space of Armazem do Cha.

You can play beer pong (c'moon, you always wanted to try to play and we are giving you this cool opportunity :)!

DON'T MISS IT!

ONCE ERASMUS, FOREVER ERASMUS!

ERASMUS LATIN CRASH. Big latin party with 2 dancefloors: live brazilian music (band) and

clubbing (DJ Farofa).

You are all welcome in Armazém do Chá! FREE ENTRANCE!

Special prices for all ALL NIGHT:

**** CAIPIRINHA 2 FOR 6€ ****

Big party + BEER PONG at midnight = MADNESS!

(Texto retirado por mim da descrição dos eventos “Erasmus Latin Crash Armazém do Chá” tal qual apresentado pelo estabelecimento na plataforma do facebook em julho de 2016).

O público “ERASMUS” que frequentava o Armazém do Chá tinha a particularidade de mudar de seis em seis meses. A cada início de semestre, uma “enxurrada” de novos rostos e sotaques integrava as noites de quartas-feiras. Dali a seis meses, esses seriam substituídos por outros grupos recém-chegados para estudar sobretudo na Universidade do Porto. Dali a 180 dias, o ciclo começaria novamente. Nessa rotatividade, tive a oportunidade de desenvolver laços afetivos com uma significativa quantidade de indivíduos. A intimidade com muitos deles me evidenciou o modo como o contexto das quartas-feiras de música brasileira do Armazém do Chá propiciava encontros, vivências e afetividades muitas vezes oprimidas ao longo das suas vidas cotidianas nos seus países de origem. Suscitava a liberdade por estar longe de casa. Sugeria a “intensidade” devido ao curto prazo do intercâmbio. A “volta pra casa”, por vezes anunciada ao microfone por Felipe e brindada pelos participantes, constituía uma dolorosa despedida. “Now I will be back to reality”, resumiu-me um estudante polaco na sua última semana no Porto.

Embora em maioria, não eram somente estes estudantes que frequentavam estas noites. Devo fazer referência à presença dos estudantes portugueses trajados pertencentes a diferentes tunas universitárias; aos turistas de passagem pela cidade que à noite saiam para usufruir dos serviços de lazer e entretenimento da Baixa do Porto (no campo fui interpelado inúmeras vezes por irlandeses, australianos, ingleses, espanhóis, italianos e alemães); aos portugueses residentes no Porto ou em cidades dos arredores, geralmente de faixa etária mais velha, que “saíam para tomar um copo e entravam por causa da música”, tal qual me referiam no intervalo ou nos finais dos concertos (muitos desses indivíduos, assim como os estudantes e turistas, até mesmo ofereciam retribuições

financeiras para mim e para Felipe⁸¹); aos músicos brasileiros ativos pelos bares da Baixa, que muitas vezes subiam ao palco para tocar conosco. Além desses, não posso deixar de mencionar os “dançarinos de forró”, designação cunhada por mim para me referir aos brasileiros e portugueses que regularmente compareceram ao longo de todo o período em que tocamos nesse bar⁸². Trata-se da turma “do Sérgio” (português, por volta dos quarenta anos, professor de dança de forró), da qual faziam parte, entre outros, Tiago Silva (português, 30 anos), Ricardo Ribeiro (português, por volta dos 35 anos), Celina Soares (portuguesa, por volta dos 30 anos), DJ Igor (brasileiro, por volta dos 30 anos) e outros. Geralmente esses frequentadores chegavam por voltas das 2:30/3:00 da manhã, “sedentos por forró”, conforme referia Felipe ao microfone. O grupo dançava fervorosamente em pares, não deixando de integrar os outros frequentadores que já estavam no local nas suas performances de dança.

O excerto do texto que ilustra a experiência de Bruna Ferreira, brasileira, 26 anos, estudante de doutoramento e residente no Porto, transcrito a seguir, é indicativo da heterogeneidade do público que convivía nas quartas-feiras do Armazém. Seu contributo vem elucidar ainda outros personagens da noite, sobretudo indivíduos que trabalhavam no estabelecimento. Além do mais, ilustra também o modo como se construía as relações de proximidade e de amizade entre os participantes do evento e a dimensão dos trajetos dos frequentadores no contexto noturno da Baixa:

[Eu] já conhecia de vista o Felipe Vargas, de algumas vezes esporádicas que havia ido ao Armazém desde que me mudei para o Porto, em abril de 2015 (antes morei em Braga, e antes, em Brasília, de onde sou natural). Quarta-feira vai, quarta-feira vem, acabei por conhecer também os outros integrantes da “noite brasileira”, o Lucas, baterista-parceiro-do-vargas, o Caco, segurança, o João, gerente, o Felipe, fotógrafo, o Rafael, DJ dos intervalos da banda: depois de algumas semanas nós já

⁸¹ Destaco aqui um caso que aconteceu em 2015. Durante o início da segunda parte do concerto, quando eu e Felipe Vargas tocávamos uma série de temas instrumentais para uma casa ainda “decomposta”, um sujeito português de aproximadamente 50 anos com quem eu havia conversado no intervalo ao lado do balcão do bar aproximou-se da bateria no meio da nossa performance e, equilibrando um copo de gin com tônica em uma das mãos, com a outra retirou do bolso 220 euros em notas de 20, dispondo-as por sobre o timbalão de chão da bateria. Disse que havia gostado muito e que “- Esse dinheiro é para vocês”.

⁸² Inclusive, estes indivíduos realizavam festas de forró em outros espaços da Baixa. Eu e Felipe fomos contratados, também, para tocar nas festas organizadas por esta turma. Foi o caso da apresentação que realizamos em formato de trio, na qual nos acompanhou o acordeonista português Arnaldo Fonseca (o “Seu Nokas”), no Café Ceuta, no dia 2 de maio de 2015.

sabíamos que iríamos nos ver sempre às quartas-feiras. [...] [Eu] chegava sempre sozinha, por volta das onze, depois de sair do trabalho [...] trajeto que costumo fazer a pé, numa espécie de “peregrinação” noturna de bar-rua-bar que muitas vezes me proporcionou encontros não marcados, ainda que não exatamente inesperados [...] Por vezes [eu] chegava antes dos músicos, e eventualmente descobri o interesse em comum com o Lucas por literatura. As nossas conversas sobre José Saramago (autor que estudo no doutoramento) e Érico Veríssimo (gaúcho, tema do mestrado que fiz ainda em Brasília) tornaram-se mais um motivo para honrar o «compromisso» das quartas. [...] Os outros frequentadores variavam, eram menos nas noites chuvosas, dividiam-se em vagas nas noites mais quentes: primeiro os mais velhos, “tiozões”, como se diz no Brasil, com os seus uísques e gins tônicos, depois um ou outro casal estrangeiro que por ali passasse curioso por causa da música. Mais tarde, chegavam os estudantes em Erasmus que já vinham bêbados e em bando direto do Adegas Leonor, bar dos mesmos donos do Armazém do Chá, e, tempos depois, a “gangue” dos forrozeiros que são sempre capazes de dançar forró qualquer que seja o ritmo no violão do Felipe.

(Excerto do texto integral de Bruna Ferreira, disponível Anexo H do capítulo 5).

Para além dos concertos de música brasileira ao vivo, também havia a presença de um DJ a “passar” música no intervalo e após o término do concerto na sala de baixo. Nos últimos meses, esse trabalho foi feito pelo DJ Farófa (Rafael Victório, brasileiro), que levava os seus vinis de música brasileira. A sala localizada no 2º piso na parte atrás também era utilizada nas noites de quarta-feira, quando um DJ “passava” música brasileira (sobretudo músicas dos domínios do funk carioca, sertanejo universitário e rock brasileiro), reggaeton, música pop americana, e outras do campo da música eletrônica. Esse espaço geralmente era aberto aos frequentadores mais tarde, normalmente depois que já havíamos começado a tocar na sala de baixo. Funcionava até aproximadamente às 6 horas da manhã.

Embora os empresários do Armazém do Chá não interferissem propriamente na escolha das músicas que deveríamos tocar durante as quartas-feiras, restringindo, delimitando ou até mesmo obrigando a execução de determinadas peças específicas, ao início foi-nos dada uma orientação a respeito do modo como deveríamos conduzir o

concerto⁸³. Lembro das palavras do empresário João Fera, que me disse: “- Comecem ali pela meia noite e meia num som mais ‘ambiente’, assim. Depois façam um intervalo ali pelas duas e voltem pelas duas e meia. Não demorem muito p’ra voltar! Aí depois toquem músicas pra animar!”. O quadro a seguir ilustra a dinâmica proposta pelo empresário. As flechas indicam o grau de participação do público (através da mobilização do corpo para a dança, do canto, dos gritos, do bater de palmas, da interação gestual, visual e verbal entre si e com os músicos) consoante o momento do “som ambiente” (geralmente correspondente à primeira parte do concerto, das 0:30 às 2h, quando tocávamos mais músicas no formato instrumental conforme exemplifico mais à frente), e no momento da “animação” (2:30h às 4h, quando tocávamos músicas “apoteóticas”, tal qual referia Felipe, conforme elucidarei mais à frente):

⁸³ Em algumas poucas situações o empresário sugeriu que fizéssemos uma “noite tributo”, quando executaríamos peças do repertório de um grupo ou artista específico. Fizemos uma noite com “músicas dos Beatles”, todas tocadas, no entanto, com o “swing brasileiro”. Noutra ocasião, João Fera perguntou se tínhamos o interesse em fazer um tributo ao brasileiro “Raul Seixas”. Na verdade, percebi que o empresário não sabia quem era Raul Seixas e que havia feito essa sugestão porque percebeu que eventualmente frequentadores se dirigiam ao palco e pediam para que executássemos músicas do cantor e compositor brasileiro. Concordamos em fazer o tributo na próxima semana. Felipe escolheu as músicas durante a semana e antes de subirmos ao palco me disse mais ou menos como tinha pensado em tocá-las. Acontece que o evento foi um desastre porque o público presente não aderiu à proposta. Nesse sentido, rapidamente tivemos que retomar o alinhamento habitual. Essa situação foi descrita em um tom áspero (e um pouco etnocêntrico, diga-se de passagem) pelo frequentador e ex-fotógrafo do estabelecimento Juliano Matos no texto em que me relatou a sua experiência nas noites do Armazém: “*Uma vez houve um tributo a Raul Seixas por parte da dupla Felipe Vargas e Lucas Wink. Eu estava lá a trabalho, fotografando, mas não pude deixar de vestir a minha camisa de Raulzito. Seria a primeira vez que eu veria um concerto com músicas da maior referência musical brasileira da minha existência. Era para tudo dar certo não fosse a preferência do público pelos funks cariocas e demais breguices que ecoavam do andar de cima, atraindo-lhes a ponto de deixar a pista de dança do concerto vazia. Sem ninguém para fotografar, ignorei aquela demonstração de pequenez cultural e decidi que me ia deliciar sozinho com cada música do tributo. O problema é que sem público não há concerto, especialmente num bar que fornece atrações musicais exatamente para garantir a presença de clientes. Então a banda teve de acabar com o tributo na terceira música para atender às preferências do público, resgatando-o de volta. Não que o repertório alternativo fosse totalmente abjeto, mas já atendia à moda das massas*” (Excerto do texto integral de Juliano Matos, disponível no Anexo I do capítulo cinco).

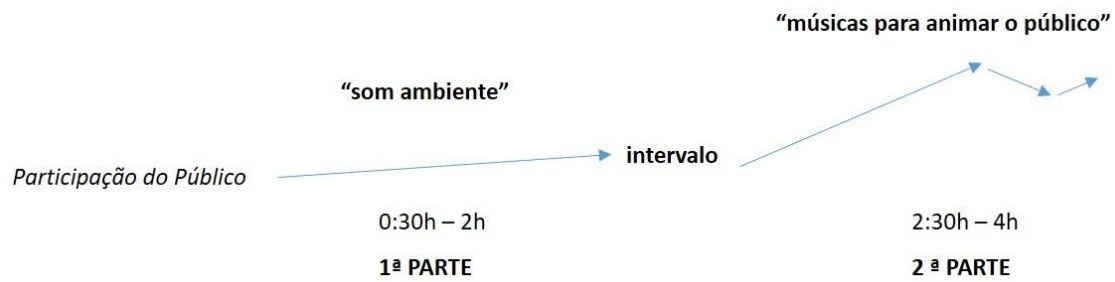


Figura 7 – Quadro elucidativo das dinâmicas das noites de música brasileira durante as quartas-feiras no Armazém do Chá

A seleção das músicas executadas nos diferentes momentos dessa performance foi feita precisamente em cima do palco, num processo de experimentação a partir da execução de diferentes músicas que compunham o vasto repertório de Felipe e de que ele ia lançando mão, uma depois da outra. Rapidamente, com o passar de algumas performances, essa experimentação permitiu que tivéssemos conhecimento e que definíssemos as peças a serem executadas ao longo dos diferentes momentos. Ao longo de uma noite, tocávamos por volta de 17 a 25 músicas. Estas eram divididas entre os dois sets do concerto, de uma hora e meia cada. De uma semana para outra, músicas tocadas na semana anterior podiam ser eventualmente substituídas por outras. Percebi, nesse sentido, que, dentre as mais de 120 músicas que tocamos ao total ao longo do período de concertos no Armazém do Chá, existiam músicas que podiam ser intercambiadas umas com as outras sem perder a sua “função” na concretização das dinâmicas referidas no quadro anterior.

Em algumas situações, quando a afluência do público era mais baixa, podíamos lançar mão de mais músicas instrumentais (como “Carinhoso”, de Pixinguinha, “Esses Moços”, de Lupicínio Rodrigues, “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo) no primeiro set e inclusive prolongar essa orientação 2º set adentro, quando explorávamos novos arranjos de temas da música brasileira improvisadamente sobre o palco. Nessas ocasiões, executávamos menos músicas de “animação” (como “Mas que nada”, de Jorge Ben Jor, “Trem das 11”, dos Demônios da Garoa, “Não deixe o samba morrer”, de Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva, “Burguesinha”, de seu Jorge, “Não quero dinheiro”, de Tim Maia). Noutras situações, devido à presença de maior público na casa já na primeira parte

do concerto, a sessão de animação ou de “baile”, nos termos de Felipe, era antecipada para o primeiro set, prorrogando-se até o fim.

Minha condição de músico prático no terreno permitiu que eu experienciasse o modo como os músicos desse contexto precisam lidar e negociar as suas performances de tal maneira que atendam a expectativa da animação solicitada pelos empresários com as suas próprias preferências, desejos e disposições envolvidas na construção sonoro-musical. O “som ambiente” que o empresário João Fera mencionou consistia exatamente no momento em que a dimensão criativa musical era, de fato, o cerne da minha atenção e da de Felipe, quando tocávamos e criávamos arranjos na hora. Na ótica de João, o som ambiente tinha somente a função de ser o fio condutor para aquele momento em que as pessoas mais consumiriam no bar, momento quando estariam animadas pela música brasileira. Evidentemente, sabíamos desse jogo. A negociação, nesse sentido, substancializava-se não tanto na necessidade de uma alteração das peças musicais (sobretudo àquelas com letra cantada), mas antes no *modo como* abordávamos estas peças. A sessão de animação, nesse sentido, continha traços da performance do som ambiente, quando também improvisadamente eram abertas sessões de solos, de momentos interativos entre a guitarra de Felipe e da bateria, de experimentos e de riscos corridos por nós os dois enquanto instrumentistas. Tais momentos camuflavam-se ao longo da animação, estando sempre sob o controle de Felipe e da sua intervenção ao microfone, quando a qualquer momento retomaria o texto cantado, suscitaria aos frequentadores que cantassem ou interagiria verbal e humoristicamente com os presentes. Os arranjos criados sobre o palco do Armazém, inclusive, puderam ser registrados num disco gravado ao vivo numa sessão de estúdio na madrugada de um domingo de julho de 2016 na Universidade Católica Portuguesa. Duas dessas gravações estão contidas no Anexo J do capítulo cinco⁸⁴.

No último subcapítulo a seguir, apresentarei a descrição etnográfica de uma noite específica no contexto descrito até aqui.

⁸⁴ Produzido de forma “independente”, esse disco foi vendido durante algumas das nossas performances. Contém cerca de 10 músicas arranjadas sobre o palco do Armazém do Chá.

5.4 Descrição da noite do dia 27/07/2016

Escolhi etnografar essa noite em específico por duas razões principais. Primeiro porque esta seria a última noite de música brasileira antes do encerramento do Armazém do Chá para obras durante o mês de agosto e setembro de 2016. Até então, eu só tinha registrado notas de campo no meu caderno e gravado as performances no meu gravador. Na verdade, essa consistiu realmente na minha última oportunidade para a tarefa, uma vez que, quando da sua reabertura em outubro de 2016, eu e Felipe não voltamos a tocar mais nesses eventos. Segundo porque quando decidi que iria etnografar uma noite específica, logo pensei na possibilidade de acrescentar uma componente audiovisual em complemento à componente textual. Uma vez que eu estaria a tocar, precisaria que alguém me ajudasse a fazer esse registro. Quando contatei o produtor de vídeo “Serginho” (que inclusive conheci no campo através de Felipe), expliquei a minha intenção relativamente à “etnografia de uma noite de música brasileira no Armazém” e perguntei se ele estaria interessado na tarefa. Serginho disse que sim, mas que, como estava muito atarefado, me perguntou se poderia ser na quarta-feira do dia 27.

Desde o início fui alertado por Serginho relativamente à dificuldade de se fazer esse trabalho no contexto pouco iluminado do Armazém do Chá. Serginho me disse que poderíamos utilizar um flash para tentar suprir a falta de iluminação no ambiente. Eu concordei com a alternativa e inclusive comprei as pilhas que ele me pediu para colocar no seu equipamento. No entanto, no decorrer da noite, percebi como a iluminação frequentemente “espantava” o público. Muitos dos frequentadores escondiam-se quando avistavam Serginho e sua câmera. Enquanto eu tocava, conseguia observar meu colega e sentir o seu desconforto em estar literalmente a incomodar os frequentadores. Notei então que Serginho tomou a atitude de direcionar a câmera mais para o palco, uma vez que tanto eu quanto Felipe sabíamos o que ele fazia com aquele iluminador em mãos (o técnico de som Serginho e o empresário Diogo Afonso também tinham conhecimento. Eu os avisei no início da noite explicando que gravaria um vídeo por conta do meu mestrado sobre a música brasileira na Baixa do Porto). A edição final, feita por nós os dois, consiste num vídeo com a utilização do áudio diretamente da câmera. Minha ideia inicial consistia em retratar toda a noite, isto é, continuar a filmagem até o fechamento do estabelecimento.

Contudo, quando o concerto terminou, eu e Serginho comentamos a respeito do ocorrido e decidimos que já havia passado da hora de parar com o trabalho. Este vídeo é, portanto, um complemento da componente textual. Está localizado no Anexo J do capítulo cinco e sugiro ser visualizado após a leitura do texto que segue abaixo.

Para terminar essa breve introdução, apresento o material publicitário veiculado pelo estabelecimento nas redes sociais nos dias anteriores à quarta-feira dia 27:



Figura 8 – Material promocional veiculado pelo Armazém do Chá nas redes sociais para publicitar a quarta-feira do dia 27/07/2016

Deixei a minha casa meia hora mais cedo do horário que sempre saía para o Armazém do Chá nas quartas-feiras. 11:00 da noite e eu já estava com meus pratos e minha mochila com baquetas e alguns acessórios de percussão em frente à porta do meu prédio, na Rua de Camões, no centro do Porto. Enquanto fechava a porta à chave, olhei para o lado de quem desce a rua e percebi que a noite já havia começado. As habituais “profissionais da noite” que trabalham na pousada ao lado da minha casa já conversavam em alto tom no meio do passeio. Em meio ao flerte com carros que passavam muito devagar rente

aos outros estacionados, elas me cumprimentaram com um breve “olá”. Eu sabia que a minha cara já não lhes era estranha. Ao longo de aproximadamente dois anos, nos cruzamos mais de uma vez por semana nesse exato ponto. Sempre à noite. Ou no início, ou no final. Não que eu fizesse parte da sua clientela. É que, pelo fato de eu estar tocando e investigando a música brasileira naquela mancha de lazer noturno da cidade, percebi que eu compartilhava com elas uma condição: de fato, eu também era da noite.

A pé, desci a Rua de Camões, virei a primeira à direita na Rua de Gonçalo Cristóvão e segui em direção à Praça da República. Nesse momento notei que o céu estava limpo e a temperatura agradável de um início de verão português. Virei então à esquerda na estreita Rua dos Mártires da Liberdade, onde já avistava indivíduos em grupo, com copos na mão, de um lado para o outro, e outros parados em frente ao bar V5 e nas imediações da “A Tendinha”. Segui esta rua por cerca de 400 metros e adentrei à direita na Travessa de Cedofeita. Desci até ao meio dessa viela, onde localizava-se o Bar 77. No lado de fora, Serginho já me aguardava com sua mochila e com um copo de cerveja nas mãos. Havíamos combinado de nos encontrar ali antes de ir para o Armazém para falarmos a respeito da filmagem que eu havia lhe pedido. Definimos alguns aspectos técnicos, bebemos mais alguma cerveja e então cruzamos com Hamanene Kuingua, angolano, estudante de Geologia na Universidade do Porto, e com Nuno e Pedro Garcez, donos do Rua Tapas & Music Bar, que fica ao lado do 77. Falamos rapidamente e todos me perguntaram: “ – Hoje há música brasileira lá no Armazém, não há?”. Falei que sim, que estava ali preparando um trabalho com Serginho, e que já iria me dirigir para lá. Todos referiram que “- Depois vejo se passo lá!”.

Enquanto subíamos a Travessa de Cedofeita, entreguei para Serginho as pilhas que ele havia me pedido para colocar no equipamento de luz. Ele conferiu e me disse que eram aquelas que necessitava. Um minuto depois, estávamos deixando a Rua do Dr. Ricardo Jorge e virando à direita na Rua de José Falcão. Dali, eu já podia ver a fachada do Armazém do Chá, suas portas de entrada abertas, duas mesas posicionadas sobre o passeio e o segurança brasileiro Kako na calçada conversando com um transeunte. Quando chegamos, cumprimentei Kako, apresentei Serginho e ambos adentramos o estabelecimento. Deixei meu material sobre o palco, localizado logo ao lado da porta de entrada à vista e “aos ouvidos” de quem passava pelo passeio. Cumprimentei então Diogo Afonso, o empresário que estaria presente naquela noite, o técnico de som Serginho, o gerente do bar Diego, e a menina e o menino que naquela

noite trabalhariam servindo bebidas. Naquele momento o Armazém estava quase vazio, não fosse pelos amigos do técnico de som, membros de um moto clube de Portugal, vestidos com suas jaquetas de couro, parados em frente ao bar da sala de concertos. As duas colunas posicionadas no teto àquela altura tocavam uma música do domínio do rock, cantada com texto em inglês. Percebi na hora que era o técnico de som tentando agradar seus companheiros. As quatro mesas com cadeiras posicionadas naquele ambiente estavam vazias. Na verdade, estavam acompanhadas de uma televisão de plasma que, ligada, refletia imagens nas suas superfícies de cor preta. O ambiente naquela altura também já estava “à meia luz”, com algumas lâmpadas amarelas posicionadas sobre o balcão do bar e um conjunto de outras também amarelas, enfileiradas e penduradas na vertical com um suporte que vinha desde o teto, estendendo-se do final da sala até a parte central daquele espaço. O grande desenho em preto e branco na parede oposta ao palco ajudava a destacar aquela leve penumbra.

Me dirigi ao palco, então, onde comecei a colocar meus pratos e alguns acessórios na bateria que hoje, por sinal, já estava aposta. Em seguida, desci do palco, e fui em direção ao bar. Pedi uma água e percebi que Jonathan, um inglês dono de um café localizado no centro do Porto havia chegado ao bar. Nos cumprimentamos e ficamos a conversar no lado de fora do estabelecimento, enquanto Felipe não chegava. Jonathan falava muito bem o português do Brasil, me disse que já havia vivido dois anos em Porto Alegre e que tinha aprendido a língua com a ajuda do seu ex-namorado brasileiro.

Perto da meia noite e vinte, Felipe chegou carregando a sua guitarra nas costas. Nos cumprimentamos e eu o acompanhei até ao palco. Conversamos um bocado até que então resolvemos chamar o técnico de som Serginho para que ele fizesse o sound check. Já era por volta da meia noite e 45. Com a mesa de som posicionada do lado do palco, testávamos os microfones e a guitarra de Felipe à medida que o técnico solicitava. Como minha bateria não necessitava de amplificação, desci do palco enquanto Felipe fazia o seu som e me dirigi ao centro da sala para ouvir como soava. Dei algumas sugestões para o responsável e perguntei se ele achava que estava muito alto. Ele me disse que não. Lembrei-me que, pelo fato de a casa ter um limitador de som instalado e controlado pela Câmara Municipal, em algumas situações as colunas superiores foram desligadas automaticamente devido ao excesso de decibéis produzidos pela nossa performance. Inclusive, tal qual reparei em algumas situações quando o “som veio abaixo”, os empresários desconectavam as ligações do aparelho limitador para

que as colunas voltassem a funcionar. O faziam com a premissa de que “não podiam parar com o concerto naquele momento”. Preferiam arcar com multa e outras penalidades impostas pela autarquia local do que perder uma noite. Serginho me disse, no entanto, que achava que aquilo não aconteceria naquele dia.

Subi de volta ao palco, ajustei a bateria, e Felipe continuava a testar seu som. A essa altura, os amigos do técnico de som Serginho já haviam ido embora, e agora já havia algumas poucas pessoas sentadas nas mesas em frente ao balcão do bar. O segurança Kako continuava no passeio e mantinha as duas grandes portas de entrada abertas com a intenção de mostrar aos transeuntes que a música ao vivo estava a começar. Logo, Felipe começou a tocar a sua guitarra e eu comecei a acompanhar o que ele propunha. E assim começava mais um concerto de música brasileira no Armazém do Chá. Nesta sessão, tocamos um total de sete músicas ao longo dos 50 minutos de performance. Felipe não restringiu a escolha das peças somente àquelas do repertório de instrumentais que tínhamos na manga. No entanto, a média de sete minutos de duração de cada uma revela também a componente de improvisação musical.

Ao final da segunda música, minha amiga brasileira Bruna Ferreira adentrou o estabelecimento. Ao longo dos últimos meses Bruna compareceu em todas as quartas-feiras. Veio em direção ao palco, nos cumprimentou e se pôs a dançar sozinha na pista de dança à nossa frente. Lembro de perceber os homens sentados na mesa ao fundo terem a atenção despertada para si. Pensei: “agora vai começar o jogo”. Ao longo da minha experiência no terreno, notei como a presença de mulheres a dançar na pista de dança ao som que eu e Felipe produzíamos atraía e trazia o público masculino para a performance. O processo evidenciava, nesse sentido, um legítimo “ritual sexual”: as mulheres dançando e os homens, num círculo à sua volta, escorados na parede segurando seus copos de bebida a contemplarem-nas à espera do momento exato para a abordagem, geralmente substancializada no convite para a dança. Lembro-me de ter me perguntado se naquela noite aconteceria o que aconteceu há duas semanas, quando, num desfecho exaltado do “ritual” iniciado à minha frente, uma brasileira e um francês foram apanhados pelo segurança Kako a fazerem sexo na casa de banho feminina. Lembro-me de Kako desconcertado me contando que teve que solicitar aos dois que deixassem o estabelecimento e continuassem suas afetividades corpóreas noutra lugar.

Ao final da terceira música, quando Felipe agradeceu os aplausos dizendo “– É rock and roll rapaziada! só pra quem tá rachando a semana no meio!”, percebi que, no entanto o “ritual”

não havia começado. A presença de uma câmera inibiu os homens de se aproximarem? Ou estes sentiram-se intimidados por só haver uma mulher a dançar sozinha? Penso que as duas hipóteses são prudentes. A verdade é que até o final do primeiro set não chegaram outros frequentadores e o cenário permaneceu inalterado. Percebi que meu colega cinegrafista Serginho, agora, para além de direcionar a câmera para mim e para Felipe, registrava a dança de Bruna. A luz que o aparelho de iluminação emanava foi percebida por ela e, num certo sentido, a inibiu. Comecei a perceber que o “fator luz” começava a interferir nas dinâmicas do evento.

Quando faltavam cerca de 15 minutos para as duas horas, tocamos a última música do 1º set. Logo quando paramos, o DJ Farofa, que havia chegado no início do concerto, posicionado com seu equipamento ao lado do palco, começou a “passar” música brasileira diretamente dos seus discos de vinil. As colunas posicionadas no teto anunciavam o samba “Canta, canta, minha gente”, de Martinho da Vila. Cumprimentei-o, me dirigi ao bar para pegar uma cerveja, e juntamente com Felipe e Serginho fui em direção ao lado de fora do estabelecimento. Lembro-me de Kako dizer: “- Acho que hoje não vai ser bom!” e Felipe responder: “- Calma que daqui a pouco eles chegam!”. Ao longo do diálogo que estabelecemos no passeio, falei a Serginho a respeito da minha observação relativamente à intervenção da luz no andamento do evento, mas ele sugeriu que continuássemos a tentar, caso contrário não teria material em vídeo para anexar ao meu trabalho. Concordei, mas disse que, se fosse preciso, que deixasse de filmar. Nesse exato momento, apareceram alguns estudantes e outros frequentadores habituais das quartas-feiras. Augusto Queiroz, brasileiro, estudante de doutoramento na área de engenharia da pesca na Universidade do Porto e frequentador assíduo desde janeiro de 2015 (a quem Felipe havia apelidado de “Dr. Doidão”), perguntou-nos se voltaríamos a tocar. Felipe disse que sim e que já já começaria o “baile”. Quando voltávamos para o palco, por volta das 2:40, Pilar Escribano, espanhola, 25 anos, estudante de mestrado em biologia marinha na Universidade do Porto, se dirigiu até mim e, após um “Hola! Que tal?”, disse que havia combinado de encontrar com Augusto e que iria dançar.

Neste momento o Armazém do Chá já estava “composto”. Conforme percebi, Kako não estava cobrando entrada de ninguém, e um número equilibrado de homens e mulheres se concentravam na frente do bar. O DJ Farofa seguia “sonorizando” o ambiente. Quando eu e Felipe retornamos para o palco, Farofa tocava a música “Zamba Bem”, na versão do Clube do

Balanço. Eu comecei a acompanhá-la na bateria e, depois de ter ligado a mesa de som, Felipe começou a fazer o mesmo com a sua guitarra. Farofa, quando percebeu, começou a baixar o volume da sua música e eu e Felipe fomos “entrando” com a mesma música “passada” pelo DJ. Nunca havíamos tocado essa peça, e percebi que consistiu numa transição interessante entre “DJ-Banda”.

Ao final da execução dessa música, notei que o número de pessoas no estabelecimento havia crescido consideravelmente em relação ao primeiro set do concerto. Muitos dos presentes concentravam-se na pista de dança, onde dançavam em pares. Eu já havia visto muitos desses rostos e sabia que a maioria era de portugueses. Muitos dos homens e mulheres que àquela altura lá se encontravam haviam chegado em grupos. E a grande maioria se conhecia. Havia um número equilibrado de homens e mulheres na pista e, mais perto do bar, indivíduos de ambos os sexos a conversar. Essa mudança repentina no ambiente deveu-se, sobretudo, à chegada dos “dançarinos de forró” que compareciam em praticamente todas as quartas-feiras. Estes chegaram em grupo e, ao final da primeira música do segundo set, tiveram sua chegada anunciada por Felipe ao microfone: “- É isso, rapaziada! É rock and roll devagarinho! Rachando a semana no meio! [pediu então para que eu tocasse um “groove do forró”, e então continuou seu discurso no microfone] E isso é para a rapaziada do forró! Os refugiados do forró! Sempre bem-vindos aí no rock and roll!”. E começou a tocar sobre a base rítmica que eu executava a melodia de “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga, passando em seguida ininterruptamente para “Proud Mary”, do Creedence Clearwater Revival. Os pares na pista começavam a se movimentar e, inclusive, algumas mulheres que estavam posicionadas à frente do bar se aproximaram, dançando sozinhas no lado de fora da “roda” da dança. Nessa altura, percebi que continuava a haver também indivíduos sentados nas mesas ao fundo da sala e alguns em pé, a conversar, a fumar e a beber na frente do bar. Estava instalada a “animação” que João Fera havia solicitado logo na minha primeira experiência como músico nesse bar.

Ao longo dos aproximadamente 50 minutos da performance, quando tocamos mais cerca de 7 músicas (Tico-tico no Fubá, Upa Neguinho, Brasileirinho, Bebê, Deixa a Menina, um improviso instrumental e Mas que nada), percebi que o número de frequentadores na casa não se alterou. No entanto, notei que o número de pessoas na pista de dança variou ao longo do concerto. Esses indivíduos espalhavam-se e dançavam também ao longo do corredor do balcão do bar e em volta das mesas posicionadas naquele ambiente. Além do mais, chamou-

me a atenção o fato de que, diferentemente de outras noites, o público parecia estar “mais contido”. Atribuí essa circunstância à pouca afluência dos “ERASMUS”. Nesse sentido, compreendi como a presença desses indivíduos realmente consistia num fator que alterava a “intensidade” com que se construíam e se viviam as dinâmicas daquele evento. Essa intensidade (substancializada e medida numa maior participação através do bater de palmas, do canto e dos gritos, da interação verbal com os músicos) era evidentemente captada por nós os dois no palco e intervinha substancialmente no modo com que Felipe conduzia o concerto. Impeliam ou minimizavam, por exemplo, as suas intervenções humorísticas ao microfone (quase mínimas nessa noite) e, conforme pude experienciar e sentir “musicalmente”, afetavam a sua entrega e a potência na criação do seu discurso musical.

Quando acabamos de tocar, por volta das 3:50 da manhã, o DJ Farofa reassumiu a sonorização do ambiente. Agora, poucos casais continuavam na pista de dança. Alguns frequentadores se dirigiam e se concentravam nas imediações do bar, a beber cerveja e outros drinks alcoólicos, e outros começavam a se dirigir para a porta de saída. Nesse momento, eu, Felipe e Serginho sentamos nos bancos posicionados em frente ao balcão do bar e começamos a conversar sobre temas diversos. Alguns frequentadores, quando cruzavam na nossa direção, nos cumprimentavam e agradeciam pelo concerto. Nos dirigimos então até a parte de fora do estabelecimento, onde nos pusemos a conversar com Kako. Alguns frequentadores continuavam a beber no lado de dentro, Farofa seguia no seu “set” de músicas brasileiras e calmamente alguns começavam a deixar o Armazém do Chá. Quando passavam pela porta de entrada, se despediam de Kako e faziam convites para mim e Felipe para continuar a noite no “We Love Porto” ou no “Plano B”, nas Galerias de Paris.

De modo a concentrar o público somente no ambiente térreo do estabelecimento, nesta noite o espaço “clubbing” (a sala “de concertos”, na perspectiva dos empresários) do Armazém do Chá não foi aberto. Penso que esse ocorrido consistiu numa das razões para que a noite de música brasileira começasse a dar sinais de seu fim. Por volta das 4:45, eu, Felipe e Serginho estávamos novamente no balcão do bar. Agora, à espera do pagamento que, como nas últimas semanas, seria feito por Diogo Afonso. O empresário então tirou o montante da caixa registradora e deu a Felipe. Ao me passar metade, Felipe disse: “- Mais um, cumpadi! Valeu!”.

Subi então até ao palco para guardar meu material e me preparar para ir embora. O DJ Farofa também já começava a guardar os seus discos e a música já estava num volume mais

baixo. Neste momento, o segurança Kako circulava a solicitar aos poucos presentes para que começassem a se preparar para deixar o estabelecimento. Os atendentes do bar começavam a varrer o chão, a limpar o balcão e a recolher os copos sobre as mesas ou caídos no piso de madeira. As luzes internas começavam a ser acendidas e o semblante de cansaço dos trabalhadores da noite contrastavam com o regozijo ebriamente preguiçoso dos últimos frequentadores. No lado de fora, a alvorada começava a dar sinais, sonorizada pelo canto das gaivotas e pelas conversas dos indivíduos que em grupo circulavam pelas ruas da Baixa. Despedimo-nos então do empresário, de alguns frequentadores e de Kako, e nos dirigimos então até a carrinha de Felipe, estacionada um pouco mais abaixo do Armazém do Chá. Felipe me deixaria em casa e também daria boleia a Serginho, que morava perto da sua. No trajeto, em silêncio, eu olhava pela janela e ainda podia ver alguns estabelecimentos noturnos em pleno funcionamento nas redondezas das Galerias de Paris.

*Quando nos aproximamos da Rua de Camões, notei que as mulheres continuavam nos seus postos. Me despedi de Felipe e Serginho e adentrei o meu prédio. No elevador, percebi que a quinta-feira havia começado. Para mim. **No lado de fora, a noite na mancha de lazer da Baixa ainda estava a todo o vapor.***

(cf. vídeo etnográfico da noite de música brasileira no Armazém do Chá do dia 27/07/2016 no Anexo J do capítulo 5).

Capítulo VI

Capítulo VI - Conclusões

Considerando que muitos estudos sobre a música brasileira fora das fronteiras do Brasil enfatizam o papel dos grandes consórcios das indústrias da cultura e dos *mass media* na sua disseminação e consumo, tal qual evidenciado, por exemplo, em trabalhos de Rui Cidra (2010), António Tilly e Pedro Moreira (2010) e António Tilly (2010), esse estudo dirigiu-se ao polo oposto: aos músicos e grupos singulares que, sem recorrer a agentes e de modo independente relativamente ao mercado de produção de música brasileira de massas e aos programas de políticas culturais do Brasil no exterior (mas dependente dos valores e estéticas por estes difundidos), atuam e partilham de uma memória musical (Piedade 2013) em contextos face a face de entretenimento noturno na cidade do Porto, em Portugal. Nesse sentido, busquei contribuir para o conhecimento dos contextos sociais operacionalizados pela música brasileira nesta cidade e para a compreensão do papel dos músicos e da performance musical na sua significação. O trabalho foi desenvolvido a partir da indagação de memórias de músicos atuantes nesse contexto e de observações etnográficas no terreno, quando eu próprio participei como músico nessa realidade.

No primeiro capítulo, apresentei os objetivos, problemática, enquadramento teórico e metodológico. No segundo, a partir da indagação das memórias de “músicos singulares” atuantes no Porto há pelo menos 24 anos, busquei elucidar os contextos, as dinâmicas e as conjunturas das transformações em torno da música brasileira em contextos de entretenimento e de animação noturna da cidade do Porto ao longo deste período. No terceiro capítulo, num olhar sincrónico que perspectivou as estratégias de reabilitação e revitalização urbana da região da Baixa do Porto postas em prática pela autarquia local ao longo dos anos 2000, localizei a prática de música brasileira nos fenômenos “noite da Baixa” (José Fernandes, Pedro Chamusca e Inês Fernandes 2013) e “Movida Portuense”. Neste cenário, constituente de uma mancha de lazer noturno do Porto “pintada” nos trajetos de um conjunto de atores – numa adaptação dos conceitos das “categorias da etnografia urbana”, de José Magnani (2000; 2002; 2003; 2014) – apresentei etnograficamente as dinâmicas, os atores (músicos, grupos, públicos, empresários), os repertórios, os espaços performativos, a concepção “estética” do bar, os imaginários de brasilidade e as “imaginações sônicas” (Sterne 2012) acerca do Brasil construídas nessas

noites. No quarto capítulo, apresentei a história de vida de Felipe Vargas, o primeiro músico brasileiro que conheci e que me deu a oportunidade de integrar este cenário como músico. O quinto capítulo consiste numa etnografia de específicas noites de música brasileira a partir da minha experiência enquanto músico prático ao lado de Felipe Vargas. Tiveram protagonismo nessa tarefa os acontecimentos durante as “Quartas Universitárias” e as “Erasmus Latin Crash Party” realizadas todas as quartas-feiras ao longo de um ano e sete meses no bar Armazém do Chá, na Baixa do Porto.

O estudo apresenta resultados que podem continuar a ser desenvolvidos em posteriores investigações. Nesse sentido, evidencio que meu trabalho foi revelador⁸⁵

- (i) De significativas transformações nos contextos e nas dinâmicas em torno da prática de música brasileira na cidade do Porto nos últimos 24 anos, nomeadamente no que diz respeito: à expansão dos contextos performativos a partir da pujança de determinados elementos do “pacote de brasilidade”; ao desenvolvimento da noção de música brasileira como um aspecto indissociável de um projeto de animação; ao desenvolvimento de uma participação através da mobilização do corpo para a dança através das coreografias muito explícitas durante o período da “axé music” em 1997-1998; às transformações nos domínios de música do Brasil em vigor nestes contextos; à sua inserção num cenário central de entretenimento noturno da cidade do Porto decorrente das dinâmicas que têm sido feitas pela autarquia local para dinamizar o centro da cidade.
- (ii) Da vigência de uma rede de comunicação “não formal” estabelecida entre brasileiros em torno do trabalho como músico na cidade do Porto e em outras geografias europeias desde pelo menos o início da década de 1990. O funcionamento desta rede está muito fora dos circuitos do espetáculo e das próprias políticas e circuitos dos *media*. Sustenta-se na base do “boca a boca”, no contato face a face e nas relações estabelecidas entre estes sujeitos nos específicos contextos performativos. Hoje em dia, inclusive, uma ferramenta que revela ser central para a sua manutenção e eventuais expansões é o Facebook.
- (iii) Da convergência sistemática de práticas musicais-culturais brasileiras das quais fazem recorrentemente parte a realização de um conjunto de músicas, sonoridades

⁸⁵ Considerações relativas aos itens iv a viii serão expandidas em subcapítulos à frente.

e imagens do Brasil, o significativo consumo de específicas bebidas e alimentos “canônicos”, processos de aprendizado e especialização prática de dança de samba e (ou) forró, e processos de comunicação corporal e verbal entre os atores no terreno;

- (iv) Do modo como a realidade face a face dos bares com música brasileira da região da Baixa do Porto aparentemente situada é, na verdade, configurada nos trânsitos das “figuras de mobilidade” (Nóvoa 2011). Essas figuras são músicos em mobilidade que, nos seus trajetos, adquirem experiências e competências especializadas de que lançam mão ao longo das suas performances no contexto dos bares noturnos do Porto. O caso de Felipe Vargas elucida essa conjuntura.
- (v) Da dimensão mutante e “em transformação” do conceito “música brasileira”.
- (vi) De um contexto de performance musical em que a divisão entre performers e público dilui-se na própria prática de música e dança, num quadro sintomático de uma “performance participativa” (Turino 2008).
- (vii) Do modo como os “small heroes” da música brasileira articulam as duas costas do oceano atlântico na contemporaneidade, tecendo novas expressões na articulação de elementos que fazem referência a diferentes lugares físicos.
- (viii) Da existência de “espaços e estratégias de resistência” engendrados por estes “small heroes” frente às violentas ações dos consórcios de grande público.

6.1 Da história de vida e da experiência musical compartilhada com Felipe Vargas

Em seu estudo sobre músicos em mobilidade, André Nóvoa procurou compreender como um grupo de músicos da “cultura rock” produz e reproduz suas identidades “whilst on the move” (Nóvoa 2014, 349). Centrando sua análise no caso do grupo norte-americano The Stingers Atx, este autor argumentou que a mobilidade é uma das mais importantes características da vida do músico, uma vez que outorga sentido para a sua própria identidade enquanto tal⁸⁶. Conforme apontei ao longo desse trabalho, a mobilidade de

⁸⁶ O autor afirma que “Just like a pilgrim, a static musician, moored in one city, may stop conceiving himself as belonging to the rock culture. Musicians like The Stingers Atx feel the need to do the road and to live that experience. Otherwise, they would consider themselves worse musicians or, at least, less fulfilled in their achievements as musicians, inclusively undermining their identities as such. Even though we are living in

músicos brasileiros configura um aspecto crucial na realidade música brasileira no Porto. Tais músicos, pelo fato de provirem de diferentes quadrantes, seja de ordem musical, seja de ordem geográfica, têm distintos percursos de vida carregados de experiências *sui generis* articuladas durante as noites de música brasileira. A história de vida centrada no percurso de um músico permitiu “agarrar” esses “trânsitos”, possibilitou, como diz Tim Cresswell, conhecer os aspectos da “linha que separa A de B”. Nesse sentido, permito referir ainda que a prática de música brasileira parece ser uma espécie de estação temporária de encontro desses músicos e de cruzamento dos seus percursos.

Em particular, a jornada musical de Felipe Vargas revela que o percurso pela atividade musical não atravessa somente fronteiras geográficas, mas sobretudo domínios da música. Embora atuando como um “músico que toca música brasileira”, a articulação de diferentes domínios e experiências musicais na sua atividade em contextos performativos do Porto não parece ser monitorizada e fechada rigidamente num conjunto de referentes limitados. Antes, revela ser inscrita num registro de “fronteiras dialogantes”: do rock and roll à música popular gaúcha, do funk norte-americano à MPB, do jazz ao forró, da “Black Music” ao samba jazz. Minha própria experiência como músico ao seu lado permitiu efetivamente perceber como essas facetas dialogam e são acionadas na performance musical. Interessantemente, possibilitou perceber como elas são identificadas e interpretadas pelos próprios frequentadores desses eventos. Muitas vezes ao longo das noites de música brasileira, especificamente em situações pós-concerto quando indivíduos do público vinham ao nosso encontro para conversar sobre música com os músicos, ouvi imperativamente que “- Vocês tocam rock!”. Outros, nos mesmos eventos, desconfiadamente perguntavam se eu e Felipe gostávamos ou se já havíamos estudado jazz. Refletindo sobre essas percepções, percebo que elas são, de fato, o reflexo daquilo que Felipe realmente traz para o terreno da música brasileira no contexto em análise. Na verdade, refletem aquilo que Felipe é: um músico brasileiro que é capaz de, numa noite de música brasileira, tocar “Summertime” (standard de jazz composto por George Gershwin

an age where musicians do not need to move to be heard (there are Facebook, Myspace, endless websites), these individuals still respond to the call of the road. Seeing the road, doing the road, feeling the road is just something that has to happen for them. It is part of who they are. The mobility of a musician is a performance that not only enables people, in general, to recognise musicians as such, but it also helps the musicians to recognise themselves, playing a decisive role in the production and reproduction of their identities (Nóvoa 2014, 367).

e DuBose Heyward) construído sobre a premissa do “swing brasileiro”, e ao final da canção anunciar ao microfone aos presentes que “- É tudo rock and roll, rapaziada!”. Mais importante do que isso me parece o fato de estas percepções refletirem o modo como nessas noites de performances de música brasileira convergem técnicas, expressões idiomáticas, sequências harmônicas e melódicas, e ritmos “típicos” de outros universos musicais, frutos dos percursos individuais de cada músico. Uma vez que esses percursos são heterogêneos, a “unificação”, ou, melhor dizendo, o “encontro”, é conseguido justamente pelas peças de música brasileira que são executadas nesses contextos.

O percurso de “figuras de mobilidade” como Felipe Vargas, portanto, permite compreender o modo como diferentes lugares, sujeitos e experiências articulam-se na construção de realidades aparentemente situadas. Nesse sentido, embasado em referencial teórico de autores como George Marcus (1995) e James Clifford (1997), o percurso pela atividade musical sugere ainda a problematização de noções estáticas da “cultura”, numa perspectiva que supera concepções que a entendem como “[a] body that rises, lives and dies in a given physical and stable territory” em prol de um entendimento “in terms of travel” (Clifford 1997). Músicos são sujeitos culturais que se movem pela atividade musical. Através dos seus trajetos, carregam, transformam, adquirem e possibilitam a quem cruza seus percursos o contato com uma cultura em constante movência.

6.1.1 Do “Swing brasileiro” de Felipe Vargas nas noites de música brasileira: breve análise musical da componente rítmica executada pela bateria

A noção de “swing brasileiro” cunhada por Felipe Vargas e operacionalizada nesses contextos merece maiores detalhes aqui. Conforme já abordado no capítulo anterior, para além de aspectos melódicos e harmônicos, minha percepção como músico baterista permitiu identificar que a componente rítmica característica de determinados domínios da música brasileira é um critério central na construção desse “swing”. Refiro-me, em específico, àquelas características que músicos e autores especializados no estudo da bateria e percussão brasileira (Oscar Bolão 2010, Sergio Gomes 2008, Nenê 2008) atribuem como elementos constituintes do samba e do baião (baião aqui, inclusive, é um termo que

aparece intercambiável com “forró” no discurso de muitos músicos no terreno). A performance ao lado de Felipe permitiu que eu evidenciasse que esse “swing” era posto em ação em situações específicas: quando tocava músicas que originalmente não eram brasileiras e que pertenciam sobretudo aos domínios do funk, do jazz e do rock norte-americano, do rock inglês, do reggae jamaicano. Operacionalizado no contexto dos bares noturnos de Dublin e trazido consigo ao contexto do Porto, esse “swing” revelava ser também um instrumento estratégico: quando durante as performances o músico percebia que o público presente não reconhecia e não reagia ao repertório de músicas brasileiras apresentadas, Felipe lançava mão de peças musicais que na sua perspectiva eram “internacionais” o suficiente para trazer os frequentadores para a performance. O “molho, o swing tropical”, conforme mencionou na sua história de vida, refere-se ao modo como abordava essas peças musicais.

Num ligeiro trabalho de transcrição musical a seguir, elucidado o que tive que tocar em duas peças musicais do repertório de Felipe para corresponder ao que na sua perspectiva configurava o “swing brasileiro”. No primeiro trecho, apresento a transcrição de 15 compassos do acompanhamento da bateria durante o primeiro verso da música “Come Together”, dos Beatles, executada no dia 13/08/2015 no Rua Tapas & Music Bar, gravada pelo meu gravador posicionado atrás da minha bateria. Nesta peça, o material sonoro baterístico corresponde ao domínio musical do samba, conforme inferido pelos contributos encontrados nos trabalhos dos autores especialistas mencionados anteriormente. A segunda transcrição ilustra o meu acompanhamento ao longo do primeiro verso de “Proud Mary”, do Creedence Clearwater Revival, executada no dia 27 de julho de 2016 nas noites de música brasileira do Armazém do Chá. O material sonoro aqui ilustra o que compreendo por material “típico” do domínio do baião (“forró”), conforme referi no capítulo anterior. Utilizo o *Guidelines for Drumset Notation* (Weinberg 1994) como base para a notação da bateria. Esta legenda pode ser visualizada no Anexo A do capítulo seis⁸⁷.

⁸⁷ A esta notação adiciono a indicação de um “X” no espaço destinado a “Snare” (tarola). Esse sinal quer indicar a execução desse tambor com o “aro”. Embora o autor não ilustre, na literatura brasileira da bateria o “X” indica esse procedimento.

Come Together

Primeiro verso (0'20")

 = 94

"Here come old flat top"...






Figura 9 – Transcrição da componente executada pela bateria durante o primeiro verso da música “Come Together” (Beatles)

Proud Mary

Primeiro verso (0'52")

 = 112

"Left a good job in the city"...



The image shows a musical score for the drum part of the first verse of "Proud Mary". It consists of four staves of music. The first staff is in 2/4 time and begins with a double bar line and a key signature of one flat. The notation includes a variety of rhythmic patterns: eighth notes, quarter notes, and eighth rests, often grouped together. Above many of these notes are 'x' marks, indicating cymbal hits. Some notes have a small circle above them, likely representing a snare drum. The second and third staves continue this rhythmic pattern. The fourth staff concludes the first verse with a double bar line and a key signature change to one sharp, indicated by a sharp sign above the first note.

Figura 10 – Transcrição da componente executada pela bateria durante o primeiro verso da música “Proud Mary” (Creedence Clearwater Revival)

Embora o mapeamento de alguns dos referentes que na perspectiva de Felipe constituem um “swing brasileiro” tenha sido exigido pela minha própria condição de músico, não quero compreender esta noção como uma dimensão que encerra o campo descrito pelo conceito “música brasileira”. Quero, ao contrário, incitar ao mapeamento de outros suíngues, executados em outros contextos, experienciados por outros atores, em outras esferas relacionais.

6.2 Música brasileira como um “terreno em transformação”

Nesse trabalho, a noção “música brasileira” mostrou-se como um conceito operado por empresários, músicos e frequentadores para referir-se a acontecimentos musicais em diferentes contextos de entretenimento noturno. Ao longo do capítulo um, apresentei um considerável leque de explorações éticas em torno da categoria. Muitos desses estudos revelam sobretudo o papel das indústrias e dos grandes artistas na sua constante reformulação. O conhecimento das memórias de Ilen Monteiro e Aldir Lucena a respeito das dinâmicas e dos contextos em torno dessa música desde o início da década de 1990 descritas no capítulo dois, em sintonia com minhas observações sincrônicas no terreno, elucidam precisamente o modo como “música brasileira” e significações associadas se apresentam enquanto um campo em mutação, transformados precisamente nas ações dos atores que interagem em contextos de performance face a face.

Nesse sentido, através desse trabalho proponho perspectivar a “música brasileira” não apenas como um conjunto de produtos musicais supostamente do Brasil etiquetados e postos a circular pelas indústrias da música, mas antes como um *terreno* – empregando a noção de Álvaro Neder (2010) em torno da discussão da “música popular” – no qual participam indivíduos, contextos e espaços performativos, redes de comunicação, memórias, competências musicais, mobilidades, processos de negociação social e espaços e estratégias de resistência. Essa concepção sugere um processo que sobrepuja o entendimento estático de música brasileira, frequentemente concatenada a “peças musicais”, em vista de um entendimento dinâmico das práticas musicais enquanto uma “enunciação mutante” – na acepção de Félix Guatarri. Esta noção é relevante, inclusive, porque reforça o cariz totalizante dos “sons humanamente organizados” (Blacking 1973).

A definição de Álvaro Neder em torno do conceito de “música popular” é, na verdade, perfeitamente aplicável para ilustrar o que a música brasileira revelou ser nessa investigação. Numa adaptação do contributo deste académico (em itálico substituo o designativo “música popular” por “música brasileira”), aponto que

a *música brasileira* se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos estes elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo “*música brasileira*” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar. O [designativo] “*música brasileira*”, segundo esta concepção, não é uma coisa, um produto, um artefato, mas um terreno onde múltiplos vetores de forças se encontram e colidem, transformando-se continuamente (Neder 2010, 82).

6.3 As performances participativas nas noites de música brasileira

Segundo as memórias de Ilen Monteiro e Aldir Lucena, a realidade música brasileira em contextos de entretenimento noturno passou por significativas transformações ao longo dos últimos 24 anos. Nas suas perspectivas, essas transformações são observáveis fundamentalmente na diminuição do número de espaços performativos, nos repertórios musicais e no modo como os frequentadores interagem e participam no evento musical. Conforme evidenciei ao longo do capítulo dois, as transformações nos comportamentos foram perspectivadas em alguns eixos centrais: no papel das telenovelas brasileiras, que provocaram “significativas mudanças na linguagem, comportamentos corporais e estilos de vida no quotidiano da sociedade portuguesa pós-25 de Abril de 1974” (Cidra 2010) e no fenómeno da *axé music* e suas “coreografias explícitas” em 1997-1999. A estes dois eixos, posso acrescentar mais um a partir dos contributos de Igor Machado (2004), que aponta o papel que os imigrantes brasileiros trabalhadores do “mercado da alegria” (*Ibid.*, 1) tiveram nesse processo.

O contexto sincrónico que eu pude observar nos bares noturnos da Baixa do Porto revela hoje um cenário de “performances participativas”. Utilizo essa designação segundo o quadro teórico proposto por Thomas Turino (2008) e em oposição à noção de “presentational performance”. Evidenciando que há várias formas de participação musical, o autor se refere especificamente à participação no sentido estrito de uma contribuição

ativa para a produção de som e de movimento de um evento musical, seja ela através da dança, das palmas, do canto ou da execução de um instrumento. Nesse quadro teórico, cada uma dessas atividades é considerada essencial para a performance. No fazer musical participativo, a principal atenção está no próprio ato de fazer e nos participantes em vez de em um produto final. Na perspectiva do autor, faz mais sentido falar nas distinções “participante e potencial participante” do que em “artista – audiência”. Turino menciona que “the result is that participatory music making leads to a special kind of concentration on the other people one is interacting with through sound and motion and on the activity in itself and for itself” (2008, 29).

Embora os contextos performativos de música brasileira na Baixa do Porto em certa medida possam revelar alguns aspectos elencados como o da “presentational music” (refiro-me, neste caso, a possíveis diferenças existentes entre os papéis de “performer e audiência” substancializadas nas binariedades palco/pista de dança, microfone/voz natural, iluminação/escuridão), ressalto que o caso de uma performance participativa ainda continua descreve o cenário. A esse respeito, Thomas Turino aponta que “it’s a participatory performance that simply involves different functional roles – instrumentalists, singers, and dancers” (*Ibid.*, 52).

6.3.1 As conexões recíprocas a partir dos aspectos da performance participativa e o fenômeno de “entrenamento rítmico”

O trabalho de campo continuado sobre os palcos dos bares da Baixa com Felipe Vargas evidenciou a dinâmica dessas participações. Como já descrito no capítulo cinco, a comunicação verbal e visual estabelecida por Felipe com os participantes é um critério muito relevante na construção dessa “performance participativa”. Nesse sentido, não hesito em afirmar que este modo de comunicar é tão relevante quanto a própria música produzida naquele contexto. Essa noção corrobora, portanto, a noção “alargada” de performance musical. Além das palmas, da dança, dos gritos e comentários em direção ao palco, foram muitas as vezes que em indivíduos do público subiram ao palco para tocar algum instrumento ou para cantar alguma música. Aponto a título de exemplo um evento

ao longo das noites de música brasileira do Armazém do Chá que anotei no meu caderno de campo:

Começamos a tocar por volta da uma da manhã. [...] Hoje, um considerável número de participantes subiu ao palco para efetivamente tocar conosco. Marta Pina, portuguesa, 24 anos, cantou “Sozinho”, de Caetano Veloso. Joshua, baterista, inglês, 18 anos, subiu ao palco e tocou bateria com Felipe. Tocaram alguma música do Jorge Ben Jor. Hamanene Kvingua, angolano, 25 anos, nos acompanhou no bongô em algumas músicas do Tim Maia. As pessoas estavam tão animadas que João Fera, o dono do estabelecimento, chegou à beira do palco e perguntou se podíamos tocar por mais tempo, pois assim conseguiria manter a casa cheia.

(Caderno de Campo das Quartas Universitárias no Armazém do Chá, dia 21/01/2015)

Esse quadro de participações reverbera para a efetiva concretização dos interesses econômicos dos empresários desses estabelecimentos. Participação e animação aqui, como se vê, são termos cujos sentidos aparecem intimamente entrelaçados no contexto em questão. Através da minha condição de músico ao lado de Felipe Vargas, pude experienciar ainda como a entrega total por parte dos participantes através do contato face a face, dos estímulos verbais, sonoros, corporais e gestuais e da mobilização do corpo para a dança revelou ser um aspecto de extrema importância quando estávamos sobre o palco para tocar música brasileira. Este quadro ilustrava um processo recíproco de “envio e recepção” de energia entre todos os participantes da performance. Quando estas conexões recíprocas através de aspectos participativos eram estabelecidas, a noção de “entrenamento rítmico”, tal qual descrita por Suzel Reily (2014), ilustra o que na minha perspectiva acontece nos contextos de performance de música brasileira da Baixa do Porto. Na perspectiva da autora,

a sincronização de participantes durante o fazer musical em conjunto promove o “entrenamento rítmico”, uma condição psicobiológica que se instala quando uma pessoa se encontra totalmente encoberta por música. De acordo com Judith Becker, a experiência do entrenamento rítmico gera sentimentos de revitalização e de um bem-estar generalizado (BECKER, 2004, p.127). Alfred Schütz (1951) descreveu este estado, chamando-o de “sintonizar-se” [com um outro] (“*tuning-in*”), notando como a experiência de entrar em sintonia com um outro promove sentimentos de proximidade e empatia entre coparticipantes. São, sem dúvida, experiências memoráveis de entrenamento e/ou *tuningin* que levam os participantes a querer repeti-las (TURINO,

2008) e, assim, são estimulados a integrar a comunidade de memória construída em torno do universo musical que as gerou. Ao passo que as pessoas ficam cada vez mais comprometidas com um determinado universo musical, elas também tendem a assimilar sua memória ao mesmo tempo em que participam da construção dela (WENGER, 1998).

6.4 “Atravessamos o oceano pra chegar até aqui!”: os “small heroes” da música brasileira e a articulação das duas costas do Oceano Atlântico

Sobretudo através do conhecimento do caso do Felipe e de outros músicos brasileiros com quem tive a oportunidade de tocar no terreno, meu trabalho revelou que também faz parte da própria identidade de músicos que tocam música brasileira “to be on the road”, como refere André Nóvoa (2014). Partindo da noção de mobilidade empregada por este autor e por Tim Cresswell, sugiro perceber ainda o modo como os trajetos dessas figuras em geografias transnacionais (sobretudo no específico desenho Brasil-Portugal) em torno de atividades musicais articulam e conectam as duas costas do Oceano Atlântico na contemporaneidade. Susana Sardo (2013) relembra que

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 nesses circuitos, potenciando modos de encontro e de confronto e gerando também formas de interlocução particulares (Sardo 2013, 45).

Enquanto que Paul Gilroy (1993) em *The Black Atlantic*, no contexto do tráfico negreiro, menciona que “ships were the living means by which the points within that Atlantic world were joined (*Ibid.*, 18), meu trabalho vem evidenciar o papel dos “small heroes” no processo de conexão entre as duas costas do atlântico na contemporaneidade. Essa é uma perspectiva que, tal qual inferido através dos estudos que citei nesse trabalho, geralmente escapa às perspectivas hegemônicas.

A frase que utilizei para intitular esse subcapítulo foi repetidamente proferida pelo percussionista carioca Neném do Chalé durante um ensaio realizado na cidade do Porto

para a apresentação do show “Samba Modificado” (quando participaram músicos brasileiros e portugueses) em um bar noturno em Leça da Palmeira em 2016. À bateria e prestando atenção no rap cuja letra o percussionista criava improvisadamente sobre a harmonia e o ritmo em uma das secções da canção “Odara” (de Caetano Veloso), eu pude compreender como para estes músicos atravessar o oceano é um ato carregado de significado e que a música e a performance musical são, de fato, aspectos cruciais na articulação do “lado de cá com o de lá” do oceano.

A partir das músicas que tocam em contextos de performance face a face da cidade do Porto (dos domínios do samba, do forró, que dialogam com os domínios do jazz, do rock, do funk norte-americano, etc), estes diferentes músicos tecem novas expressões na articulação de elementos que fazem referência a diferentes lugares físicos. Nesse sentido, encontro na noção de “articulação” de Keith Negus (1996) um contributo para se compreender esse processo. Este autor refere que

as a way of thinking about the connections that link production and consumption, I follow Hall (1986), who has pointed out that this has two senses. First, we articulate to communicate. We always express ourselves by articulating to some person or group (using language, but also employing other cultural codes such as non-linguistic expressions, bodily gestures and so on). Our articulations are directed towards others; we do not simply articulate in a vacuum. The concept can be applied to popular music, to indicate that an artist is always articulating, via various intermediaries, to audiences who are always part of the process of ‘articulating’ cultural meaning. The second aspect of articulation derives from the general definition of the term as involving the linking together of two elements. For example, an articulated lorry is made up of two separate sections: a tractor and a trailer connected by a pivoted bar. The act of articulation involves a process bringing these together. Hence, articulation involves ‘the practice of linking together elements which have no necessary relation to each other’ (Grossberg 1992, 397)” (Keith 1996, 134).

A esta noção de articulação do “lado de lá com o lado de cá do oceano”, devem ser ponderados os contributos de Susana Sardo (2013) relativamente ao poder de conciliação e argumentação que a música desempenhou na configuração das relações entre Portugal e Brasil ao longo da história. A autora refere que

o Século XX mostrou-nos que, no que às relações entre Portugal e 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” (Sardo 2013, 62).

É nesse sentido que a música brasileira desse trabalho traduz um “lugar de consenso entre músicos brasileiros e portugueses” que atuam em contextos de performance face a face, como um sistema situado num espaço de mediação, de conciliação e de partilha, num território de trocas, trânsitos de músicas e interlocuções estéticas e emotivas entre músicos de ambos os lados do oceano (Susana Sardo, Pedro Almeida e Sergio Godinho 2012). Através das “articulações” desenhadas pelos “small heroes” do meu trabalho, compreendo juntamente com esses autores a capacidade que a música tem de diluir fronteiras de pertença e de as transfigurar em territórios partilhados democraticamente. Faz todo o sentido, nesse caso, perceber que a música brasileira no seio das relações entre Brasil e Portugal, pelas mãos desses “small heroes”, também configura um “patrimônio comum e, portanto, *despatrializado*” (*Ibid.*, 58).

6.5 Os “small heroes” e os espaços e estratégias de resistência

Meu trabalho centrou-se na música brasileira em contextos de entretenimento noturno em que performatizam músicos singulares. Os acontecimentos de que tratamos aqui partiram dos próprios atores no terreno, daqueles sujeitos que fazem música no dia a dia e que carregam consigo o estigma do anonimato. Através das suas atividades musicais, estes sujeitos comuns alimentam de modo substancial a circulação e as transformações em torno dessa música. Embora, por um lado, as experiências de músicos há mais tempo nesse centro urbano revelem uma espécie de independência relativamente às indústrias da música (como, por exemplo, deram a conhecer as memórias de Ilen Monteiro, Aldir Lucena e Jorge Porto no segundo capítulo), o quadro que eu próprio experienciei enquanto músico nos contextos de entretenimento noturno da Baixa do Porto ilustra, na verdade, a existência de “espaços e estratégias de resistência” frente a esses grandes consórcios. É claro que, considerando que esses contextos são contextos urbanos de consumo situados dentro do que designei por mancha de lazer noturno da cidade do Porto (a qual passa por processos de reabilitação a partir da revitalização do comércio e do consumo noturno voltado para turistas e estudantes, tal qual discorri no capítulo três), é ingênuo pensar que as atividades desses sujeitos operam sem qualquer tipo de vínculo com esta esfera, ainda mais se levarmos em consideração que o repertório musical tocado

por muitos desses músicos foi e continua a ser veiculado pelos meios de comunicação massiva.

Contudo, o modo como os músicos dinamizam suas práticas revela que há espaços e estratégias de resistência nesse terreno: os músicos, aqui, de fato, não são meras marionetes regidas pelas ações devastadoras dos grandes consórcios das indústrias da cultura. Tais espaços e estratégias são criados e podem ser mapeados, por exemplo, ao perspectivarmos o modo como estes sujeitos singulares mexem e reconfiguram os repertórios musicais nas suas performances em contextos face a face de música brasileira. Minha experiência com Felipe Vargas e com outros atores foi crucial para essa percepção. Isso tudo revela ser um conjunto de ações que passam ao lado, que, de fato, escapam de uma diretriz “de cima para baixo”. Este quadro vem evidenciar, portanto, que as microesferas relacionais, se não põem em xeque, pelo menos negociam com o poder hegemônico os grandes consórcios econômicos das indústrias da cultura.

Atrás referi às ações devastadoras dos grandes consórcios dessas indústrias. Reitero aqui o quão violentos esses consórcios transnacionais são. Sua agressividade se substancializa e condiciona inclusive a própria apreciação que muitos desses músicos têm relativamente às suas próprias atividades. Ao longo do trabalho de campo, quando em diferentes momentos de conversas e interações alguns desses indivíduos perguntavam a respeito das minhas atividades na cidade do Porto, ficavam surpresos e muitas vezes não compreendiam o porquê de eu estar estudando a música brasileira em bares. O tom irônico (acompanhado de uma breve risada) e em certa medida pejorativo com que respondiam a minha asserção revelava uma espécie de auto depreciação relativamente às suas próprias posições e aos seus próprios trabalhos. Não esqueço a situação quando no campo em momento pré-concerto um músico disse que eu estava fazendo um trabalho sobre a “butecagem”. No meio musical brasileiro, esse é um termo utilizado por músicos para se referir a um contexto de performance face a face (sobretudo no específico espaço do bar) a partir da exaltação de uma série de aspectos negativos (música mal tocada, público mal-educado, condições físicas e materiais precários, componente financeira irrisória, reconhecimento insignificante). Na minha perspectiva, a violência da indústria da música tem grande papel nessas construções. É violentamente que sugere que o modelo da grandeza traduz qualidade e, por conseguinte, aquilo que deve ser valorado. “Tocar em bar”, nessa perspectiva, parece estar tão longe do “modelo ideal”. Infelizmente, alguns

músicos no meu contexto de análise alimentam e legitimizam a fantasia desenhada por essas grandes forças.

Reitero: apesar das desigualdades de força, há espaços e estratégias de resistência. Resistência na construção das diferenças, resistência no modo como são manejadas as peças musicais, resistência na construção das próprias participações. A própria noção de participação é muito relevante porque efetivamente sugere um espaço e um tempo para que o indivíduo não seja um mero consumidor, mas para que ele seja, de fato, um agente que participa e que configura vidas ao seu redor. Esses músicos promovem isto diariamente. Nesse sentido, retomando Thomas Turino, pontuo o papel que a música tem justamente porque é face a face, porque é, de fato, interpessoal. Música, nesse sentido, também é um instrumento de construção de liberdades.

Como músico e investigador, espero que estes espaços e estratégias continuem a multiplicar-se. Espero também que o papel dos “small heroes” da música brasileira seja mais evidenciado no âmbito acadêmico. Na minha perspectiva, estes sujeitos são mais do que simplesmente músicos de bares. São músicos “comuns” que estão logo ali, fora dos holofotes dos grandes palcos, das grandes produções, dos grandes reconhecimentos, das grandes retribuições (de prestígio, financeiras, etc) e cujo papel na vida social nos contextos dinâmicos dos centros urbanos contemporâneos não pode ser menorizado. O estudo em torno desses indivíduos abre caminho para a “utopia” de se considerar que as pessoas singulares também têm um papel no mundo em que vivemos.

Referências

Bibliografia citada

Araújo, Carlos. 2000. “Axé music e pagode: os novos fenômenos comunicativos”. In: IX Compós, 2000, Porto Alegre. IX Compós - Encontro Nacional da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2000.

Ariza, Adonay. 2006. *Electronic: samba – A Música Brasileira no Contexto das Tendências Internacionais*. São Paulo: Ed. Annablume,

Ariza, Adonay. 1997. *A música brasileira no contexto das tendências internacionais*. Trabalho apresentado no Intercom 1997. São Paulo: ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Baia, Silvano. 2014. “A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira”. *Per Musi: revista acadêmica de música*. Belo Horizonte, v.29, p.154,

Barz, Gregory e Cooley, Timothy J. 2008. “Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork”. In *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Braz, Gregory; Cooley, Timothy J., 3-24. Oxford: Oxford University Press.

Bastos, Rafael José de Menezes. 2005. “Brazil”. In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World – Volume III, Caribbean and Latin America*, editado por Shepherd, John; Horn, David; Laing, Dave. Londres e Nova Iorque: Continuum.

Bastos, Rafael José de Menezes. 2005. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 28, 177-213.

Bastos, Rafael José de Menezes. 2009. “MPB”, o Quê? Breve História Antropológica de um Nome, que Virou Sigla, Que Virou Nome. *Antropologia em Primeira Mão*, 116, 1-18.

Bastos, Rafael José de Menezes. 1995. “A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitio de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)”. *Antropologia em Primeira Mão*, vol.1. Publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Bosi, Ecléa. 1994. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Editora Schwarcz.

Brandão, Ana Maria. 2003. “Entre a vida vivida e a vida contada: a história de vida como material primário de investigação sociológica”. *Configurações*, 3: 83-106.

Bolão, Oscar. 2010. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Câmara Municipal do Porto. 2011. *Restauração & Bebidas – guia prático*, 1: 1-21.

Cantwell, Robert. 1993. *Ethnomimesis - Folklife and the representation of Culture*. The University of North Carolina Press.

Castagna, Paulo. “Música na América Portuguesa”. 2010. In *História e Música no Brasil*, editado por José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba, 35-76. São Paulo: Alameda Casa Editorial.

Cidra, Rui. 2010. “Música do Brasil em Portugal”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Castelo-Branco, Salwa. 173-174. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Cidra, Rui. “A música do Brasil na indústria da música e no audiovisual e a imigração brasileira em Portugal”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Castelo-Branco, Salwa. 177-181. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Clifford, James. 1986. “Introduction: Partial truths”. In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, editado por Clifford, James; Marcus, George. 1-26. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Clifford, James. 1997. *Routes: travel and translation in the late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Corbin Dwyer, Sonya e Buckle, Jennifer L. 2009. “The Space Between: On Being an Insider-Outsider in Qualitative Research”. *International Journal of Qualitative Methods*, 8: 54-63.

Costa, António Firmino da. 1999. “Políticas Culturais: conceitos e perspectivas”. Versão electrónica do artigo da publicação periódica do *Observatório das Actividades Culturais*, 2: 10-14.

Cresswell, Tim. 2006. *On the move: mobility in the modern western world*. Nova Iorque: Routledge.

Cresswell, Tim. 2001. “The Production of Mobilities”. *New Formation*, 43: 11-25.

Cunha, Isabel Ferin. 2003. *As telenovelas brasileiras em Portugal*. Universidade de Coimbra.

Edensor, Tim. 2015. “The gloomy city: Rethinking the relationship between light and dark”. *Urban Studies*, 52 (3): 422-438.

Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*. Lanham: AltaMira Press.

Ellis, Carolyn; Adams, Tony; Bochner, Arthur. 2011. “Autoethnography: An Overview”. *Forum: Qualitative Social Research*, 1.

Emerson, Robert et al. 2011. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press.

Fernandes, José e Chamusca, Pedro. 2016. “A nova vida do centro da cidade do Porto: metodologias de acompanhamento e avaliação”, In *O desafio do planeamento e observação territorial nos países Ibero-americanos para o século XXI: dinâmicas, processos, experiências e propostas*, editado por Queiróz, Margarida. 227-234. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.

Fernandes, José. 2016. “O Porto no século XXI: a cidade cosmopolita”. *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto, 26-28.

Fernandes, José; Chamusca, Pedro; Fernandes, Inês. 2013. *Avenida dos Aliados e Baixa do Porto: usos e movimentos*. Porto: Porto Vivo, SRU.

Ferreira, Raquel. 2014. “Uma história das Audiências das Telenovelas portuguesas e brasileiras em Portugal”. *Estudos em Comunicação*, 16: 149-186.

Gallan, B. e Gibson, C. 2011. “Commentary: new dawn or new dusk? Beyond the binary of night and day”. *Environment and Planning A*, 43: 2509–2515.

García Gutiérrez, António. 2009. *La identidad Excesiva*. Madrid: Biblioteca Nova.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press.

Gomes, Sergio. 2008. *Novos caminhos da bateria brasileira*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

Grazian, David. *On the Make. The Hustle of Urban Nightlife*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Guerra, Paula. 2004. *Culturas urbanas emergentes e/ou alternativas: músicas, sonoridades e estéticas*. Texto de apoio à lecionação da disciplina de Cultura, Interação e Indivíduo. Porto: Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Guerra, Paula. 2013. “Anos 2000 entre a mistura e o hibridismo: tendências artísticas e musicais”. *Musicult*. Porto: Faculdade de Letras.

Guerreiro, Luciana. 2012. *Músicos Brasileiros em Lisboa: Mobilidade, Bens Culturais e Subjetividade*. Tese de Mestrado. Universidade de Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Guibault, Jocelyne e Cape, Roy. 2014. *Roy Cape: a life on the Calypso and Soca Bandstand*. Durham: Duke University Press.

Hoskin, Gabriel. 2014. “Music and cultural diversity among brazilian migrants in Madrid”, Spain. *Música e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Vol. 9. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/284>.

Kisliuk, Michelle. 2008. “(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives”, In *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Braz, Gregory; Cooley, Timothy J., 183-205. Oxford: Oxford University Press.

Lage, Samuel. 2015. “A noite ainda é jovem. Dinâmicas da Movidá Portuense na última década”. Tese de Mestrado. Mestrado em Sistemas de Informação Geográfica e Ordenamento do Território. Universidade do Porto.

Langness, L.L. e Frank, Gelya. 1981. *Lives – An Anthropological Approach to Biography*. California: Chandler & Sharp Pub.

Lisboa, Wellington Teixeira. 2008. “Reminiscências coloniais e sentidos midiáticos: a identidade brasileira em Portugal”. *Perspectivas de la Comunicación*, 2: 30-38.

Lucas, Maria Elizabeth. 1992, “Música Popular, à porta ou aporta na academia?”. *Revista em Pauta*, 6: 4-12.

Machado, Igor. 2004. *Apontamentos para uma etnografia da imigração brasileira no Porto, Portugal*. Publicado online. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IgorMachado.pdf>>. Aceso em 24/03/2016.

Magnani, José. 2003. “A antropologia urbana e os desafios da metrópole”. *Tempo Social*, 1: 81-95.

Magnani, José. 2002. “De perto e de dentro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 49: 11-29.

Magnani, José. 1993. “Rua, símbolo e suporte da experiência urbana”. Disponível em: : <<http://www.aguaforte.com/antropologia/Rua.html>>.

Magnani, José. 2014. “O circuito: proposta de delimitação da categoria”. *Ponto Urbe*, 15: 1-11.

Marcus, George. 1995. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology*, 24: 95-117.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Mendonça, Luciana Ferreira Moura. 2007. “Sons e Ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano”. *Tomo*, 11: 139-159.

Myers, Helen. 1992. “Fieldwork”, in *Ethnomusicology – an Introduction*, editado por Myers, Helen. 21-49. New York and London: W.W Norton & Company,

Neder, Álvaro. 2010. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. *Per Musi: revista acadêmica de música*, 22: 181-195.

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.

Nenê. 2008. *A bateria brasileira no século XXI – ritmos brasileiros*. São Paulo: [sem editora].

Nóvoa, André. 2011. *Músicos em movimento: mobilidades e identidades de uma banda na estrada*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Nóvoa, André. 2011. “Musicians on the move: Mobilities and Identities of a Band on the Road”. *Routledge*, 3: 349-368.

Nettl, Bruno. 2005. “You will never understand this music: insiders and outsiders”. In *The study of ethnomusicology: 31 issues and concepts*, editado por Nettl, Bruno. 149-160. Champaign: The University of Illinois Press.

Piedade, Acácio T.C. 2013. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El oído pensante*, 1: 1-23. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 23/03/2016.

Piedade, Acácio T.C. 2007. “Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html>>. Acesso em 20/03/2016

Pires, Bianka. 2008. “Fiestas Brasileñas: La recreación del ambiente festivo brasileño en Barcelona”. In *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*, editado por Martí, Josep, 189-215. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Departamento de Antropología de España y América.

Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone e Raybaut, Paul. 1999. *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. Oeiras: Ed. Celta.

Reily, Suzel Ana. 2014. “A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica”. *Música e Cultura*: 9: 1-17.

Rice, Timothy. 2008. “Toward a Meditation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”. In *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in*

Ethnomusicology, editado por Barz, Gregory e Cooley, Timothy J., 42-61. Oxford: Oxford University Press.

Sardo, Susana; Godinho, Sérgio; Almeida, Pedro Faria de. 2012. "Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música". *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*, 21: 57-67.

Sardo, Susana. 2013. "Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal - Brasil". São Paulo: FAPESP, Letra e Voz.

Sánchez, Iñigo. 2008. "Entre la observación y la participación. Por una etnomusicología de/desde los sentidos". In Jaume Ayats y Gianni Ginesi. 2008. *Experiència musical, cultura local*, Consell de Mallorca: Departament de Cultura i Patrimoni, 129-144.

Schnepel, Burkhard e Bem-Ari, Eyal. 2005. "Introduction: 'When darkness comes...': Steps Towards an Anthropology of the Night". *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*. 51:153-155.

Seeger, Anthony. 1980. *Os índios e nós – Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus.

Small, Christopher. 1999. "El Musicar – un ritual en el Espacio Social". *Revista transcultural de Música*, 4: 1-16.

Sousa, Jessé. 2009. *A Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Spindola, Thelma e Santos, Rosângela da Silva. 2003. "Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa (dora?)". *Revista da Escola de Enfermagem da Usp*, 37(2): 119-126.

Sterne, Jonathan. 2012. "Sonic Imaginations", In *The Sound Studies Reader*: 1-17. New York: Routledge.

Tilly, Antonio. 2010. "A bossa nova e a música popular brasileira nos anos do Estado Novo e da ditadura militar". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Castelo-Branco, Salwa. 175-177. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Tilly, Antonio e Moreira, Pedro. 2010. “A circulação da música e dos músicos do Brasil e de Portugal através da indústria do espetáculo”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Castelo-Branco, Salwa. 174-175. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Titon, Jeff Todd. 2008. “Knowing Fieldwork”. In *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Barz, Gregory; Cooley, Timothy J. 25-41. Oxford: Oxford University Press.

Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ulhôa, Marta de Tupinambá. 1997. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular”. *Debates*, 1: 80-101.

Weinberg, Norman. 1994. “Guidelines for Drumset Notation”. *Percussive Notes*, 1-26.

Entrevistas citadas

Entrevistas a Felipe Vargas (novembro de 2014, fevereiro 2016), músico.

Entrevistas a Ilen Monteiro (abril de 2015, novembro de 2015), músico.

Entrevistas a Aldir Lucena (abril de 2015, julho 2016), músico.

Entrevista a Arnaldo Fonseca (o seu “Nokas”) (novembro de 2015), músico.

Entrevista a Jorge Porto (abril 2015), músico.

Entrevista a João Fera (abril de 2015), empresário.

Entrevista a Nuno Garcez (abril 2015), empresário.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro