

As noites de música brasileira na Baixa do Porto

Lucas Wink

Universidade de Aveiro
lucaswink@ua.pt

Resumo

Este artigo resulta de uma tese de mestrado em música desenvolvida na Universidade de Aveiro, em Portugal, sustentada numa orientação etnomusicológica na qual sublinho o meu papel como músico e investigador. Entre 2014 e 2017, realizei trabalho de campo juntamente aos atores que participam das noites de música brasileira nos bares noturnos localizados na Baixa do Porto. Com a intenção de sobrepujar o entendimento estático de música brasileira (frequentemente associada a peças musicais) em vista de uma abordagem que elucida o dinamismo das práticas performativas e os papéis desempenhados pelos músicos singulares, nesse trabalho perspectivo a música brasileira como um terreno em transformação no qual interagem músicos, audiências, espaços performativos, memórias, competências musicais, sonoridades, imaginações, processos de negociação social e estratégias de resistência frente aos grandes consórcios de produção musical global.

Palavras-chave

Música brasileira; Músicos singulares; Música em bares noturnos; Música brasileira no Porto; Etnografia da música.

Abstract

This article is the result of the author's master's thesis completed at the University of Aveiro. Based on an ethnomusicological orientation in which I emphasize my role as a musician and researcher, from 2014 to 2017 I conducted fieldwork together with musicians who took part in Brazilian music events in night bars located in downtown Oporto. With the intention of overcoming a static understanding of Brazilian music (often linked to musical pieces), with a view to an approach that elucidates the dynamism of performance practices and the roles played by individual musicians, in this work I conceive of Brazilian music as a field in transformation, in which musicians, audiences, performance spaces, memories, musical abilities, sonorities, imaginations, social negotiation processes and resistance strategies against the large consortiums of global musical production continuously interact.

Keywords

Brazilian music; Singular musicians; Music in night bars; Brazilian music in Oporto; Musical ethnography.

Introdução

ESTE ARTIGO RESULTA DE UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO sobre a prática de música brasileira em contextos de entretenimento noturno na cidade do Porto desenvolvido no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Entre setembro de 2014 e março

de 2017, após ter passado a residir em Portugal, desenvolvi trabalho de campo na condição de músico e investigador junto dos atores que frequentam os bares da Baixa do Porto. Tendo em conta a tendência de muitos estudos sobre a música brasileira fora das fronteiras do Brasil para enfatizarem o papel dos grandes consórcios das indústrias da cultura e dos *mass media* na sua disseminação e consumo, essa investigação centrou-se no polo oposto: nos músicos «small heroes», na acepção de LANGNESS – FRANK (1981), que transitam em geografias transnacionais, e atuam e partilham de uma memória musical (PIEIDADE 2013) em contextos face a face de *performance*. Buscando aproximar uma lupa sobre essas microesferas relacionais, procurei contribuir, através deste trabalho, para o conhecimento dos contextos sociais operacionalizados por esta música e para a compreensão do papel dos músicos singulares e da *performance* na sua significação. Por outras palavras, busquei compreender o modo como, neste contexto português urbano contemporâneo, músicos e audiências, em diferentes níveis de participação, trabalham para novas dinâmicas da música brasileira.

O estudo assentou sobretudo em duas componentes, uma sincrônica e outra diacrônica, ambas com grande ênfase etnográfica. A primeira diz respeito ao trabalho de campo desenvolvido na Baixa do Porto, no contexto dos bares noturnos com música brasileira ao vivo. A dimensão diacrônica, por sua vez, refere-se ao conhecimento dos contextos operacionalizados por esta música na cidade do Porto, das dinâmicas e das transformações em torno desta realidade desde o início dos anos 1990.¹ Neste artigo, contudo, pretendo focar a dimensão sincrônica, momento que evidencia a minha própria participação como *performer*. Ao longo dos dois anos e meio de investigação, aproximadamente, observei e integrei esse cenário na posição de músico prático, quando, devido a conhecimento especializado adquirido através de estudos sistemáticos de bateria ao longo da minha vida musical e acadêmica no Brasil (o meu país de origem), semanalmente estive no terreno para tocar a convite do guitarrista e compositor também brasileiro Felipe Vargas. Este músico, inclusive, acabou por se tornar um dos principais protagonistas deste estudo.

A estrutura deste texto divide-se da seguinte forma: inicialmente, ilustro as conjunturas do recorte temático da investigação, a minha entrada no terreno e apresento uma discussão em torno da epistemologia do trabalho de campo, dada minha condição de músico-investigador. Em seguida, apresento a discussão em torno da noção de música brasileira, conceito central neste trabalho, reflectindo a respeito da sua operacionalidade, tanto no terreno como no contexto académico, para então perspectivar o seu estudo em Portugal. Posteriormente, delimito o terreno da Baixa do Porto, discorro sobre as estratégias de reabilitação urbana postas em prática pela autarquia local desde a viragem do século XX e a conseqüente emergência do fenómeno «noite da Baixa». Abordo também etnograficamente aqui as noites de música brasileira, dando especial enfoque às dinâmicas, aos

¹ Para tal, tive acesso às memórias de músicos do Brasil que chegaram a esta cidade no início dessa década. Refiro-me, em particular, ao pernambucano Aldir Lucena e ao carioca Ilen Monteiro (este último enquanto membro do conjunto musical Dança & Balança).

músicos e aos grupos musicais, aos repertórios, aos espaços performativos e à concepção «estética» do bar. Por fim, antecedendo as considerações finais, irei destacar a minha experiência de fazer música ao lado do músico Felipe Vargas, sobretudo no Armazém do Chá e no Rua Tapas & Music Bar. De modo a ilustrar esta vivência imersiva no terreno, neste artigo faço uso da transcrição de algumas notas de campo e de um discurso textual em primeira pessoa.

Delimitação do universo de investigação e experiência no terreno

Em contraste com a orientação convencional do trabalho em etnomusicologia, tal como referido por MYERS (1992), da qual fazem parte a seleção de um tópico de estudo *a priori* de acordo com determinados critérios (interesse pessoal, viabilidade académica, 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), a delimitação do meu tema de estudo e a minha entrada no terreno antecedeu toda essa cartilha. Ou seja, a delimitação do universo de investigação aconteceu depois de já frequentar e participar como músico nos contextos performativos de música brasileira da Baixa do Porto. Essa circunstância prende-se com a minha própria condição de músico prático e revela desde já o modo como o recorte da investigação foi condicionado pela dimensão da prática musical compartilhada (TITON 2008), pelos encontros estabelecidos com diferentes atores (sobretudo músicos) ativos em contextos de entretenimento noturno ainda no Brasil. Na altura da minha mudança de Porto Alegre para o Porto, colhia os frutos dos quatro anos de estudos de um curso de bacharelato em música:² além de trabalhar como professor de bateria e de gravar esporadicamente em estúdios de música, eu tocava em média duas vezes por semana com diferentes grupos (do jazz ao reggae, do rock ao samba, do pagode ao sertanejo), que atuavam nos mais diversos contextos. Nesses cenários, a partir do contato estabelecido com Eneias Brum, cantor e cavaquinhoista do grupo Cachaça de Rolha, um grupo de samba porto-alegrense que me contratava para tocar bateria nas festas «Brasil Pandeiro» realizadas mensalmente no Bar Opinião, soube da existência de um músico que morava no Porto e que «vivia a viajar com a sua carrinha pela Europa», conforme me referiu Eneias numa conversa de camarim. Fui aconselhado por este músico a entrar em contato com Felipe assim que chegasse em Portugal. Tal o fiz e, muito rapidamente, recebi seu convite para conhecer a Baixa do Porto. Esta consistiu a minha primeira experiência no terreno, que aqui restituo em formato de nota de campo:

Nota 1 – experienciando a noite da Baixa em 11 de setembro de 2014:

[...] depois de grande esforço e despendimento de tempo para encontrar vaga para estacionar a

² Estudei bateria jazz na Escola Superior de Música da Faculdade Integral Cantareira e na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP – Tom Jobim), ambas localizadas na cidade de São Paulo.

carrinha de Felipe, 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 heterogeneia irrefutável. Ouvi 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 do 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 ruas, oferecendo seus produtos aos transeuntes que se deslocavam em direções opostas. Conforme andávamos pela Rua das Galerias, notei que ali, um ao lado do outro, localizava-se um grande número de restaurantes, bares e clubes noturnos. Parados à porta, homens vestidos de preto controlavam o acesso ao interior dos espaços, incentivando e organizando a formação de filas de espera. De dentro, do escuro, vazava uma música em volume alto, que na área pública se misturava com a trilha musical proveniente do estabelecimento ao lado. A heterogeneidade sônica deste espaço caracterizava-se também pelos sons de garrafas caindo ao chão, pelas conversas e risadas dos indivíduos que ali se encontravam. Em termos de estilos, percebi a presença de música eletrônica, do rock and roll e da música pop veiculadas por diferentes DJ's. Esta reprodução «mecânica» contrastava com música ao vivo (em menor proporção naquele momento), quando sons de música cubana provenientes do restaurante Galerias de Paris denunciaram aos meus ouvidos uma *performance* ao vivo. [...]

Seguimos nosso caminho em direção à Praça Carlos Alberto, cruzando, inclusive, com 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 n.º 24, paramos em frente ao Rua Tapas & Music Bar, um espaço onde Felipe tocava regularmente e que contava com (mas não se restringia a) uma significativa oferta de música brasileira ao vivo. Conheci Nuno Garcez, empresário, e alguns músicos que naquela noite tocavam samba. [...] 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 11h30!». Me explicou que nessa situação estaria a atuar acompanhado do baterista brasileiro Pedrinho, natural do Recife, e em atividade no Porto há aproximadamente quinze anos. [...] Agradei e confirmei minha presença. (Memórias adicionadas posteriormente ao caderno de campo, 2014).

Logo nesta primeira excursão pelo terreno pude perceber o papel que as atividades de lazer com música desempenhavam na configuração do cenário noturno da Baixa do Porto, 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) ou nos espaços privados («mecanizada», tocada por um DJ, ou ao vivo, executada por músicos e grupos musicais). Posteriormente a essa *tour* com Felipe Vargas, impulsionado pela proximidade geográfica da minha casa e pelo interesse em estar no meio daquele diverso cultural, comecei a frequentar a zona regularmente com os colegas com quem eu dividia o apartamento. Durante os nossos trajetos que realizávamos a pé, percebi que muitos dos estabelecimentos localizados na contiguidade da Baixa do Porto 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 sido convidado para tocar com Felipe, um músico que atuava sobretudo sob o guarda-chuva da música brasileira, impulsionou a minha presença em estabelecimentos noturnos que anunciavam «ritmos brasileiros», «roda de samba», «noite de forró», «samba fusion» e «sons do Brasil». Muito rapidamente, tive a oportunidade de conhecer melhor os contextos, as dinâmicas, as políticas, as estéticas, os repertórios, os atores participantes e as memórias em torno do fenômeno da música brasileira que começava a vivenciar. Nesse sentido, pareceu-me prudente e instigante conhecer mais a fundo uma realidade numa cidade portuguesa que movia, noite após noite, um número considerável de indivíduos em torno de práticas musicais do país que havia acabado de deixar. Com a devida ressalva no início deste trabalho para o facto de ser essencial reunir literatura específica para fundamentar o trabalho devido a premissa positivista de que uma dual condição de investigador e de *performer* poderia ainda encontrar controvérsias em determinados círculos académicos. Foram cruciais para este trabalho os contributos teóricos de autores como TITON (2008), ELLIS (2004), ELLIS – ADAMS – BOCHNER (2011), DWIER – BUCKLE (2009), SÁNCHEZ (2008), WONG (2008) e KISLIUK (2008).

Participar, observar e a prática musical compartilhada:

Epistemologia do trabalho de campo

Conforme evidencia SÁNCHEZ (2008), etnomusicólogos que fazem do trabalho de campo o seu principal instrumento de investigação frequentemente precisam lidar com uma questão que constitui a disjuntiva de um dilema: «observador ou participante?». Segundo refere, 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, que de fato atua e interfere na construção da realidade à sua volta. Nesta mesma direção, mas com os contributos inscritos no campo da autoetnografia, ELLIS (2004) e ELLIS – ADAMS – BOCHNER (2011) elucidam como no âmbito das ciências sociais a experiência pessoal do investigador configurou 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. Contudo, a participação e observação não podem ser tomadas como aspectos separados dentro da prática do trabalho de terreno (SÁNCHEZ 2008). Antes, devem ser vistas como um binômio indissociável, no qual observar é participar e participar é observar. Esta proposta, na verdade, reverbera no próprio questionamento feito por KISLIUK (2008), quando, numa discussão acerca do assunto aqui em pauta, inquire: 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»? Na mesma direção, Jeff Titon, ao procurar um desenho epistemológico para uma área de estudo que atenta às «pessoas fazendo música» (TITON 2008, 29), vem pontuar 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 (TITON 2008, 38).

Na perspectiva deste autor, a prática musical compartilhada traduz um modo sustentável de trabalho, 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 do etnógrafo, nessa ótica, configura-se como uma atividade cujos objetivos vão muito além de uma exclusiva busca por conhecimento. Foi nesse sentido que procurei orientar o «estar no campo» e as relações construídas com os atores. Os contributos de Titon, já mencionados, são muito relevantes aqui porque revelam efetivamente a possibilidade e os

benefícios de realizar um trabalho etnomusicológico sobre a música brasileira a partir da ponderação da condição de músico prático.³

Música brasileira: Ambivalências do termo

A investigação sincrônica no terreno rapidamente revelou que, nos contextos noturnos de *performance* musical em que participei na Baixa do Porto, a publicitação «música brasileira» faz referência sobretudo a práticas performativas em torno de gêneros como o samba, o samba-rock, o samba-jazz, a MPB e o forró, sugerindo, portanto, uma correlação com o universo que foi cunhado pelos *mass media* como «música popular brasileira». Se, no contexto em questão, música brasileira é uma categoria que não parece requerer maiores explicitações, quer seja na publicitação feita pelos estabelecimentos, quer seja no discurso dos músicos, dos habituais frequentadores e dos empresários, já no contexto acadêmico o seu alcance configura-se problemático. O levantamento bibliográfico que realizei possibilitou encontrar um leque de conceptualizações e explorações críticas em torno do conceito. Os contributos de um número expressivo de autores – BAIA (2014), BASTOS (1995; 2005; 2009), TRAVASSOS (2000), NEDER (2010), ULHÔA (1997), PIEDADE (2007; 2013), ARIZA (1997; 2006), PIRES (2008) e GUERREIRO (2012) –, por exemplo, revelam o problema de recorrer a uma terminologia que circula concomitantemente na imprensa, no meio acadêmico e nos próprios contextos de *performance*.

Estes trabalhos refletem a guinada em direção à sistematização dos estudos em torno do domínio da música popular brasileira nas últimas duas décadas por parte da comunidade acadêmica daquele país, conforme refere BAIA (2014). Segundo este autor, os primeiros estudos desenvolvidos em ambientes acadêmicos foram fomentados pela reforma da pós-graduação no Brasil durante os anos 1970, mas foi somente a partir da década seguinte que se abriu caminho para o desenvolvimento de novas metodologias e reformulações críticas de preceitos historiográficos que guiavam sua abordagem em círculos academicistas. Essa circunstância, conseqüentemente, ocasionaria o aumento no número de estudos, culminando, nos anos 1990, em um «boom nas pesquisas [...] sobre a música popular no campo científico» específico da música (BAIA 2014, 165). 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).⁴

³ Esta e outras perspectivas relevantes no que toca ao trabalho de campo em etnomusicologia fazem parte da publicação de BARZ – COOLEY (2008).

⁴ Ainda a esse respeito, Elizabeth TRAVASSOS (2000) sublinha o modo como a própria academia brasileira ao longo do século XX embasou a construção e a vigência de um sistema homogêneo «tri-polarizado» de divisão musical ocidental que separou as músicas e o seu estudo em erudita, folclórica e popular. Além de ter atribuído a determinadas disciplinas uma espécie de monopólio intelectual sobre cada um desses três campos (a musicologia trataria da música erudita, a

Toda essa produção, na verdade, tem a particularidade de sintomatizar os recortes que os acadêmicos precisam fazer de modo a captar as diferentes realidades que o conceito descreve. É precisamente devido ao fato de essa realidade ser heterogênea, dinâmica e fugaz que existem múltiplas acepções em torno do seu significado. Evidentemente, neste trabalho considero a maleabilidade da categoria, tomando o vasto campo da música brasileira como um universo que resulta dos encontros e dos diálogos entre as diferentes formas musicais e do papel desempenhado pelos músicos singulares e suas audiências. Essa perspectiva está em sintonia com a proposta do antropólogo Menezes BASTOS (2005), que, a propósito da noção de música popular brasileira, menciona que este domínio:

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

Nesse sentido, evidencio a possibilidade de se perspectivar a música brasileira não somente como um conjunto de produtos musicais supostamente do Brasil, etiquetados e postos a circular através dos grandes consórcios das indústrias da música, mas sim como um terreno em transformação (NEDER 2010) cujos significados associados são tecidos na esfera das relações face a face. Esta noção é relevante, ainda, porque reforça o cariz totalizante dos «sons humanamente organizados» (BLACKING 1973).

A música brasileira em Portugal: Para uma perspectiva centrada nos músicos singulares

Mais recentemente, o interesse aprofundado sobre temáticas em torno da música brasileira extrapolou os domínios da academia brasileira, com trabalhos elaborados por autores vinculados a instituições europeias – HOSKIN (2014); SARDO – ALMEIDA – GODINHO (2012); SARDO (2013); CIDRA (2010); TILLY – MOREIRA (2010); TILLY (2010). Não posso deixar de mencionar igualmente os trabalhos de acadêmicos brasileiros cujo terreno de investigação delimitou-se em espaços geográficos fora do Brasil (por exemplo, Bianka PIRES (2008) no contexto urbano de Barcelona e Luciana GUERREIRO (2012) em Lisboa).

No contexto português, esse é um assunto que vem sendo abordado em diversas áreas disciplinares. Destaco nesse nível os contributos dos investigadores portugueses no âmbito da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* – CIDRA (2010); TILLY – MOREIRA (2010); TILLY

etnomusicologia do folclore e a literatura e as ciências sociais da popular), a antropóloga elucida 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. A autora é enfática em apontar, entretanto, 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» (TRAVASSOS 2000, 9).

(2010). Tais estudos enquadram-se, sobretudo, em dois eixos principais: nas indústrias do espetáculo, do disco e do audiovisual e, em menor parcela, nos movimentos migratórios. Os autores nos dão 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 entre Brasil e Portugal e que instauraram práticas, gêneros e consumos nestes dois países ao longo do último século. Na verdade, estudos como os do historiador Paulo CASTAGNA (2010) revelam que a vinda de músicos brasileiros para Portugal 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 (CASTAGNA 2010, 36).

Mas foi ao longo do século XX, e sobretudo após 1950, que os trânsitos de músicos e a presença de música do Brasil em Portugal seriam, de fato, acentuados. Conforme sublinham TILLY – 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» (TILLY – MOREIRA 2010, 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. Aqui, o papel que as telenovelas brasileiras transmitidas em Portugal desempenharam no processo de «viagem da música» tem especial relevo. Esta conjuntura, inclusive, parece pôr em acordo tanto os acadêmicos quanto os próprios sujeitos desta investigação. Inúmeras vezes em situações de campo, músicos brasileiros atuantes há mais de duas décadas no Porto e frequentadores habituais das noites de música brasileira mencionaram o modo como essas produções audiovisuais trouxeram e instauraram no conjunto de práticas cotidianas dos portugueses não só a música do Brasil, mas também modos de comportamento «tipicamente brasileiros». Esta é uma observação feita por Rui CIDRA (2010, 177), quando refere que a disseminação das telenovelas, ocorridas logo após a queda do regime ditatorial de António de Oliveira Salazar em 1974, engendrou nas décadas seguintes «significativas mudanças na linguagem, comportamentos corporais e estilos de vida no quotidiano da sociedade portuguesa».⁵

⁵ *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, foi a primeira a ser transmitida em rede televisiva portuguesa, em 1977. Acerca das telenovelas brasileiras em Portugal, ver Isabel CUNHA (2003) e Raquel FERREIRA (2014).

Susana SARDO, Pedro ALMEIDA e Sérgio GODINHO (2012) também abordam os trânsitos e as viagens de músicas entre Portugal e Brasil ao longo do século XX, centralizando seus argumentos em torno de uma tipologia de música neste caso definida como um «repertório musical relativo à música popular, veiculada pelo mercado fonográfico e, hoje, pelos diferentes media» (SARDO – ALMEIDA – GODINHO 2012, 58). Procurando compreender o modo como os cantautores portugueses se inspiram no universo brasileiro ao longo da composição e interpretação, os autores sugerem que as dinâmicas em torno desses processos permitem conceber a música brasileira como um espaço de mediação, de conciliação e de partilha que fomenta o trânsito contínuo de músicas e de interlocuções estéticas e emotivas entre músicos brasileiros e portugueses.

Ainda de acordo com Rui CIDRA (2010), o impacto e a atividade em torno de práticas da música do Brasil em Portugal também arrastaram, na viragem do século, para este país europeu um contingente de músicos cujas práticas performativas se situavam fora dos consórcios político-econômicos globais das indústrias da cultura. De acordo com este investigador, foi justamente a partir do final da década de 1980, 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 (mas também na da publicidade, da informática e do audiovisual) integrou 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 da área metropolitana 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), e já não mais dependentes da sazonalidade do verão. Acontece que desde então estes músicos trabalham e geram dinâmicas próprias que infelizmente não são consideradas em grande parte dos estudos devido à tendência prevaiente em tomar como objeto de análise as grandes figuras, os grandes nomes da música, os grandes acontecimentos. Meu trabalho procura contribuir para o preenchimento dessa lacuna, trazendo à tona o papel destes sujeitos. O caso da realidade da música brasileira no Porto está em sintonia com o fenômeno descrito por Rui Cidra e evidencia, é certo, notáveis transformações relativamente às dinâmicas, aos contextos e aos repertórios musicais operacionalizados por estes músicos em contextos de entretenimento noturno desta cidade, desde o início da década de 1990. Contudo, não é objetivo neste artigo explorar as conjunturas destas incidências. Centro o olhar na realidade sincrônica da Baixa do Porto com que me confrontei em setembro de 2014, conforme discorro adiante.

Dos processos de descentralização ao fenômeno «noite da Baixa» no século XXI

A designação «Baixa do Porto» utilizada ao longo deste trabalho requer maiores explicitações. Quando na literatura específica procurei uma definição que precisasse em termos geográficos a área espacial onde aconteciam os fenômenos em análise, me deparei com um grande quadro de imprecisão. Em conversa por e-mail com José Patrício Martins, coordenador do Núcleo de Dinamização dos Quarteirões da Porto Vivo, SRU,⁶ expus as minhas questões relativamente a este problema, ao que o responsável me respondeu:

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 século 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 2 de setembro de 2016).

Embora corroborando a multiplicidade de aceções em torno do significado, a noção de José Patrício Martins relativamente à dimensão imaginária coletiva me pareceu adequada para precisar o meu terreno. Além do mais, a convivência e o conhecimento dos trajetos dos atores com quem cruzei em diferentes espaços de sociabilidade da região também foram muito relevantes nesta especificação. Por Baixa do Porto refiro-me, em particular, à área assinalada no mapa da Figura 1.

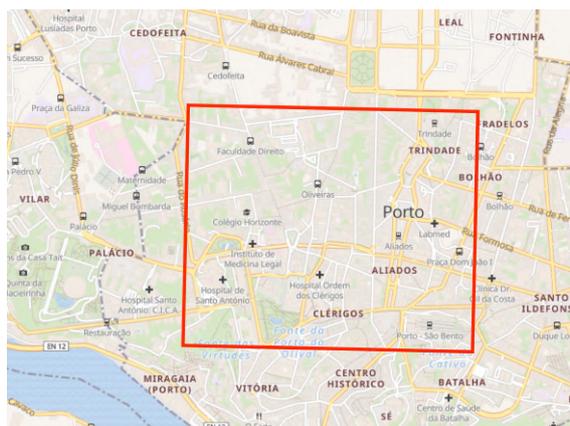


Figura 1. Mapa da Baixa do Porto

⁶ 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.

De qualquer modo, 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» (CHAMUSCA – FERNANDES 2016, 222). Este é um fenômeno que teve 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 cidade, que tinham como objetivo combater a perda de centralidade da Baixa iniciada em 1980 e acentuada ao longo da década de 1990 (CHAMUSCA – FERNANDES 2013). Segundo estes autores, durante este período observaram-se intensos processos de «descompressão e desvitalização» (CHAMUSCA – FERNANDES 2016, 228) do comércio e dos serviços situados na área face à nova distribuição geográfica desses segmentos em outros pontos da cidade, sobretudo a Boavista e a Foz. Os autores falam-nos também de processos de suburbanização que impeliram a diminuição do efetivo populacional residente na região. Com a perda da hegemonia enquanto espaço concentrador da novidade, do comércio e dos serviços, o final dos anos 1990 refletiu um momento que, nas suas perspectivas, define-se como sendo de «crise» da Baixa.

Por efeito das estratégias de reabilitação, no entanto, o contexto da Baixa contemporânea corrobora, na verdade, a «progressiva afirmação de uma cidade viva durante 24 horas», 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)» (CHAMUSCA – FERNANDES 2016, 228).⁷ 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». Por outro lado, tenho noção das implicações que este fenômeno tem suscitado na esfera pública e política. Ao longo da minha investigação, constatei uma série de reivindicações e manifestações por parte de residentes da cidade contrárias aos processos de transformação. Tais reivindicações expõem o descontentamento e um posicionamento que faz frente aos processos de gentrificação que os planos de revitalização têm violentamente engendrado. Embora relevante, não é meu objetivo discutir aqui estas implicações. Refiro, na verdade, que toda esta conjuntura de transformações urbanas constitui o que José FERNANDES, Pedro CHAMUSCA e Inês FERNANDES (2013) consideram ser o fenômeno «noite da Baixa». É, pois, neste terreno noturno de consumo, diversão e sociabilização onde estão localizados os espaços de *performance* de música brasileira que observei e me integrei como músico. O trabalho de campo nos bares da região revelou a existência de um significativo número de cenários e de atores envolvidos na construção da realidade

⁷ Na publicação *Avenida dos Aliados e baixa do Porto – Usos e movimentos*, coordenada por José FERNANDES, Pedro CHAMUSCA e Inês FERNANDES (2013), estes autores relembram ainda que esse é um fenômeno 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). O estudo de David GRAZIAN (2008), por exemplo, ilustra esse quadro no específico contexto norte-americano da cidade da Filadélfia.

em análise, bem como o papel desempenhado pelas redes de comunicação face a face, pelas memórias, competências musicais, *performances* participativas, processos de negociação social e pelo conjunto de imaginações acerca do Brasil.

Música brasileira na Baixa do Porto

Os bares

Ao longo da investigação, identifiquei e estive presente em pelo menos dezesseis estabelecimentos que, com maior ou menor regularidade, realizaram noites de música brasileira ao vivo. Desse total, eu próprio tive a oportunidade de tocar em treze. A figura a seguir elucida o nome e a posição destes espaços no terreno:

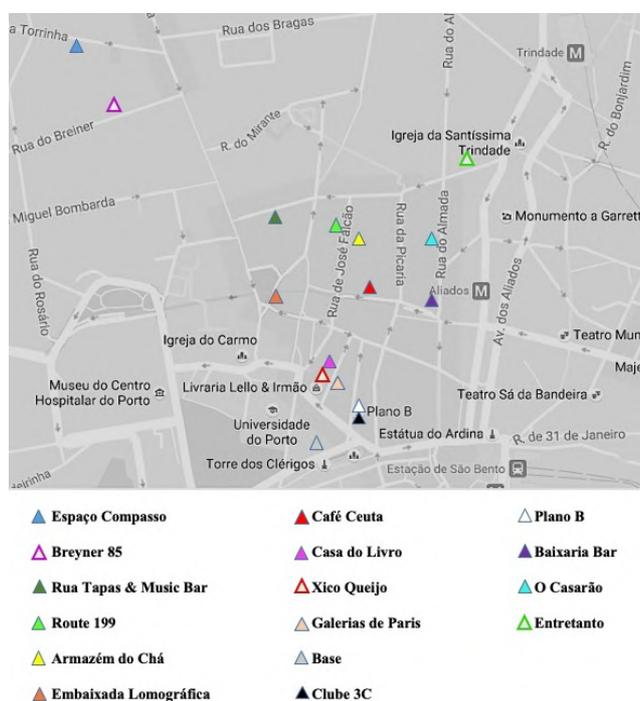


Figura 2. Localização geográfica dos estabelecimentos com música brasileira na Baixa do Porto

Através do contato com músicos, frequentadores e empresários, percebi que os contextos onde aconteciam essas *performances* eram recorrentemente designados por «bar». Acontece que uma rápida análise das nomenclaturas, tal qual ilustrado no mapa, evidencia de antemão uma discrepância relativamente à categorização tipológica oficial face à utilizada pelos atores no terreno. Para compreender esta contradição, decidi consultar documentos normativos produzidos pelo órgão público responsável pela regulamentação dos estabelecimentos comerciais da cidade,⁸ os quais se

⁸ *Guia Prático – Restauração & Bebidas*, em vigência desde 2011 e disponibilizado online pela Câmara Municipal do Porto com o objetivo de informar sobre o licenciamento de estabelecimentos das áreas de restauração e bebida (CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO 2011).

mostraram incapazes de definir e diferenciar o bar em relação a outras categorias em operação no terreno (cervejaria, café, pastelaria, *snack-bar*, discoteca, entre outros). Nesse sentido, decidi, mais uma vez, construir um quadro interpretativo a partir das vozes do campo. Através da convivência com diferentes atores, pude compreender no que consistia e porque esta categoria aparecia «erroneamente» nos seus discursos. Mais do que um designativo utilizado para se referir a um espaço comercial que serve comida e/ou bebida, possuindo ou não espaço para dança, notei que a noção de bar se 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 2002; 2003) de músicos, frequentadores e sonoridades; da intimidade dos encontros face a face e do encontro dos corpos através da dança; de imaginações sônicas (STERNE 2012) e concepções identitárias acerca do Brasil e do «ser brasileiro». O bar, nessa ótica, antes de ser perspectivado exclusivamente como um plano físico, parece configurar-se muito mais como uma «dimensão estética». É justamente essa dimensão que é acionada em contextos de tipologias variadas através dos trajetos de grupos musicais, músicos e públicos em movimento pelos diferentes espaços onde foram realizados eventos com música brasileira ao vivo. Na perspectiva dos músicos, «tocar em bar» – expressão recorrentemente utilizada em seus discursos – descreve, na verdade, um conhecimento especializado das condutas e do conjunto de regras que regem as dinâmicas nestes cenários. A *performance* musical, nessa ótica, é um ato que diz respeito não somente à exclusiva dimensão sonora substancializada em peças musicais, mas sim a um fenômeno que abarca e descreve um complexo campo de sentidos.

Dos músicos e grupos musicais

Durante o trabalho de campo, identifiquei, toquei e estive em contato continuado com aproximadamente trinta músicos integrantes de doze grupos musicais. Tais grupos revelam um número equilibrado de indivíduos brasileiros e portugueses, tendo a particularidade ainda de serem formados maioritariamente por indivíduos do sexo masculino. A constituição de muitos desses grupos, na verdade, fundamenta-se no que designei por processos de permutabilidade, conceito que descreve a criação ou modificação de conjuntos já existentes a partir da integração de músicos pertencentes a diferentes agrupamentos. No período em que estive no terreno, para além das *performances* com Felipe Vargas, eu próprio acabei por tocar regularmente com Bamba Social, Samba Rock Clube, Conexão Groove e Piriguetto. Tal processo, além de evidenciar a capacidade multi-instrumentista de alguns desses sujeitos, revela a força das relações face a face neste contexto performativo. Muitos desses músicos, quando não estão atuando, também frequentam os eventos com

música brasileira, situações nas quais geralmente são convidados para subirem ao palco para tocar num sistema de «jam session».⁹

Os conjuntos musicais atuantes nos bares da Baixa do Porto recebem retribuições pelas suas atuações. Conforme observei, existem diferentes formas de proceder neste contexto: 1) o dono do estabelecimento garante uma retribuição fixa para cada músico; 2) o proprietário disponibiliza uma retribuição levantada a partir da «portaria da casa», numa expressão do campo que indica que o montante a ser retribuído provém da entrada cobrada aos frequentadores; 3) através da divisão da «portaria da casa» entre banda/proprietário; 4) o proprietário oferece uma retribuição fixa que poderá eventualmente ser substituída pelo montante total das entradas (quando cobradas), caso esta última seja superior a quantia definida *a priori*. Geralmente, estas retribuições estão abaixo do valor mínimo estabelecido pela tabela do CENA¹⁰ para atividades musicais inscritas na categoria «bares, hotéis e restaurantes».

No que se refere ao repertório, dadas as diferenças estéticas que conformam as sonoridades de cada grupo (medidas, por exemplo, pelas diferentes instrumentações: alguns com uma formação mais acústica, como aqueles que tocam num formato roda de samba – Sincopados, Quintal do Samba e Samba Sem Fronteiras; alguns com uma formação mais elétrica e eletrônica, com o uso de pedaleiras, guitarras elétricas, teclados e outros recursos – caso do Embrasa e Piriguetto), é possível observar que o conjunto de temas executados revela uma hegemonia de peças pertencentes ao domínio do samba. Embora em menor proporção, o forró e ramificações também são referenciados em materiais publicitários.

O repertório executado é constituído maioritariamente por *covers*. Há, na verdade, um número significativo de peças em comum, um cânone, no alinhamento desses grupos. Identifico aqui algumas: «Mas que nada» (Jorge Ben Jor), «Não deixe o samba morrer» (Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva), «Trem das onze» (Adoniran Barbosa), «Carolina» (Seu Jorge), «Burguesinha» (Seu Jorge), «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 aos pedidos

⁹ É necessário referir aqui que uma pequena parcela destes músicos também integra projetos de música não brasileira, quando tocam, por exemplo, estilos 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 também realizam atividades como professores de música (sobretudo de instrumento) em estabelecimentos de ensino privados, em conservatórios 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.

¹⁰ O sindicato alterou, entretanto, o seu nome e chama-se agora CENA-STE, Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos, ver <<http://www.cena-ste.org/tabelas/musica.html>>.

dos próprios frequentadores. O fenômeno de repetição das músicas parece configurar-se em termos de duas circunstâncias principais: 1) na tentativa por parte dos músicos de aproveitar um repertório cujo domínio a nível técnico-performativo é compartilhado entre os demais, evitando assim despendimento de tempo em ensaios para a preparação de novos alinhamentos; 2) no potencial que determinadas músicas revelaram para «funcionar no bar», numa expressão do campo que descreve a sua potencialidade para suscitar uma rápida e entusiástica resposta da audiência em termos de participação substancializada no canto, no bater de palmas e na mobilização do corpo para a dança. «Mas que nada», «Trem das onze» e «Não deixe o samba morrer» são bons exemplos.

Ainda que haja alguns grupos que executam inalteradamente um alinhamento desenhado previamente, outros preferem «sentir o bar», conforme me referiram alguns músicos, processo que diz respeito ao ato de selecionar músicas a partir da observação do contexto. Este processo não é gratuito e revela desde já o poder da *performance* musical nas dinâmicas de uma noite de música brasileira. Pude perceber, inclusive, o modo como esta noção se substancializava no discurso dos próprios empresários. Durante os intervalos dos concertos (geralmente, a maioria dos grupos realiza suas *performances* em dois atos que duram em média 1 hora ou 1 hora e 15 minutos cada) foram inúmeras as vezes, quando Nuno Garcez, dono do Rua Tapas & Music Bar, ou Diogo Afonso e João Fera, proprietários do Armazém do Chá, se dirigiram aos músicos 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, correspondia a um período não superior a quinze ou vinte minutos, que, de fato, muitas vezes foi suficiente para que o número de presentes diminuísse drasticamente. Os grupos que estiveram regularmente no terreno ao longo da minha investigação foram os seguintes: Quintal do Samba, Os Sincopados, Samba Sem Fronteiras, Sérgio Guri e Convidados («Forró do Guri»), Embrasa, Bossa Libre, Felipe Vargas & Lucas Wink duo, Bamba Social, Samba Rock Clube e Piriguetto.

Tocando música brasileira com Felipe Vargas

Felipe Vargas é um músico do Brasil nascido em 1980 em Porto Alegre, cidade onde viveu até o ano de 2011.¹¹ Começou a estudar violão por volta dos dez anos de idade na escola primária. A condição multifacetada do seu percurso pode ser medida, à primeira vista, em termos dos domínios musicais com que contactou ao longo da sua vida. Seja através das sonoridades que compunham a paisagem sonora do ambiente familiar, ou daquelas acionadas durante as práticas performativas nos diversos

¹¹ Para além do percurso musical, sua atividade profissional e educacional quando ainda vivia no país sul americano também se inscrevia no campo da psicologia. Felipe é graduado em Psicologia pela ULBRA (Universidade Luterana do Brasil) e mestre em Psicologia Social pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

cenários pelos quais transitou na capital gaúcha.¹² Entre elas estão as canções do folclore gaúcho, das telenovelas brasileiras da década de 1980 e 1990, canções da jovem guarda, do sertanejo romântico, do «universo punk e rock and rol», da MPB, da música popular gaúcha, da «black music norte-americana», do jazz, do samba e da bossa nova, que constituem o campo sonoro explorado no processo de construção das suas *performances* (entrevista a F. VARGAS 2014).

Felipe deixou o Brasil no ano de 2011, tendo se transferido, primeiro, para Dublin, na Irlanda, onde permaneceu até o final de 2012. O perfil (formado numa área distinta da atividade profissional que exerce) e itinerâncias deste músico (por diferentes domínios da música e por diferentes cidades) é comum a outros músicos em atividade no contexto em estudo. O depoimento a seguir ilustra as conjunturas da sua mudança para a Europa e as primeiras experiências no contexto da capital irlandesa:

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 pra mim 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 [em 2011] fui embora p'ra Irlanda. [E lá tinha] 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 tocado 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... eu comecei a olhar... 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, e aonde eu podia aplicar essa coisa do *groove*, do «suingue [brasileiro]»¹³ (entr. VARGAS 2014).

¹² Atuações em escolas de ensino fundamental; atuação em festivais musicais de caráter autoral; a «noite», numa terminologia que define a participação em eventos realizados em bares.

¹³ Mais do que aspectos harmônicos ou melódicos, percebi, ao longo da prática musical ao seu lado, que esta categoria dizia respeito à exploração da componente rítmica característica de determinados domínios da música brasileira. Refiro-me, em específico, àquelas características que músicos e autores especializados no estudo da bateria e percussão brasileira (BOLÃO 2010; GOMES 2008; NENÉ 2008) atribuem como elementos rítmicos 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 «suingue» era posto em ação em situações específicas: quando tocava músicas que originalmente não eram brasileiras e que pertenciam sobretudo aos domínios do

No final de 2012, o músico mudou-se para a cidade do Porto. Quando o conheci, em setembro de 2014, Felipe já possuía uma significativa agenda de atuações em bares, restaurantes, associações, centros de cultura e eventos privados. A este respeito, foi enfático em me pontuar que:

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 saís na noite e tu tens doze, treze casas aqui na região da Baixa que tem música ao vivo... na mesma noite! (entr. VARGAS 2014).

Através do seu convite, de setembro de 2014 até março de 2017 tive a oportunidade de estar semanalmente no terreno para tocar música brasileira. O Rua Tapas & Music Bar e o Armazém do Chá constituíram o centro das nossas *performances*.¹⁴ Ao todo, acompanhei-o à bateria em mais de noventa concertos, muitos dos quais registrados no meu gravador e cujas experiências foram apontadas em meus cadernos de campo. Já na minha primeira semana na cidade do Porto, após contatá-lo, tive a oportunidade de assistir e de subir ao palco do Rua Tapas & Music Bar para tocar com ele. A nota a seguir elucida etnograficamente essa experiência:

Nota 2 – Samba Fusion com Felipe Vargas no Rua Tapas & Music Bar em 12 de setembro de 2014: Por volta da meia noite, sozinho, adentrei o Rua Tapas & Music Bar [...]. Quando enfim atravessei o pequeno corredor que interliga a porta de entrada, o balcão central de preparação de bebidas e a pista de dança, visualizei o músico Felipe Vargas e o baterista Pedrinho, à meia luz, sobre o pequeno palco destinado aos concertos. Na altura, terminavam de tocar «Eleanor Rigby», dos Beatles, numa versão instrumental, com um acento que instantaneamente me remeteu ao domínio musical do forró e que mais tarde Felipe definiria como «suingue brasileiro». Imediatamente ao me ver, o músico fez menção à 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 p'ra tocar uma comigo!». Surpreendido com o rápido convite, não tive outra alternativa a não ser caminhar 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

funk, do jazz e do rock norte-americano, do rock inglês e do reggae jamaicano cuja letra era escrita em inglês. Operacionalizado no contexto dos bares noturnos de Dublin e trazido consigo ao contexto do Porto, esse «suingue» 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.

¹⁴ Este último, inclusive, tem preponderância relativamente às considerações etnográficas, sobretudo porque foi o local onde mais vezes toquei, num período que compreendeu todas as quartas-feiras de 2015 até o final do mês julho de 2016.

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 reagir ao que chegava aos meus ouvidos, de modo a me ajustar ao que ele 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*. 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 o andamento, a estrutura, a forma ou se existia algum detalhe em termos de arranjo que eu deveria atentar. O músico se detinha, isso sim, a comunicar verbalmente 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 componente 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. [...] 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, porém tocados com um «*groove* brasileiro», conforme referia o músico [...]. 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, quando 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 adicionadas posteriormente ao caderno de campo, setembro de 2014)

Com exceção de uma ou duas vezes que nos encontramos para «fazer um som» no estúdio da Universidade Católica Portuguesa onde o músico então estudava, desde o momento em que fui convidado para acompanhá-lo à bateria nunca tivemos um ensaio formal para preparar o repertório que executaríamos em duo (guitarra e voz, bateria e voz). Ao longo de um ano e sete meses de *performance* no Armazém do Chá, por exemplo, durante as «Quartas Universitárias» e as «Erasmus Latin Crash Party», tocamos cerca de 120 peças musicais. Estas diziam respeito a músicas que muitos músicos e que as indústrias da música do Brasil usualmente atribuem como pertencentes aos domínios do samba e suas variantes (como o samba rock e o samba jazz – em maioria no repertório), do chorinho, da bossa nova e do forró. A nível de exemplo, me refiro àquelas compostas ou interpretadas por 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. Rapidamente, após algumas *performances* no Armazém do Chá, a experimentação em conjunto permitiu que consolidássemos o repertório a ser executado ao longo das noites. No total, tocávamos por volta de quinze a vinte músicas. Estas eram distribuídas entre os dois *sets* do concerto, de uma hora e meia de duração cada. De uma semana para outra, músicas tocadas na semana anterior podiam ser eventualmente substituídas por outras. Dentre as mais de 120 músicas que tocamos ao longo do período de concertos, notei que existiam peças que podiam ser intercambiadas umas com as outras sem perderem a sua função na concretização das dinâmicas da noite de música brasileira.¹⁵

Tais dinâmicas eram concebidas, a partir da ponderação das orientações proferidas pelos proprietários dos espaços comerciais. Embora estes indivíduos não interferissem propriamente na escolha das músicas que deveríamos ou não tocar no Armazém do Chá, ao início foi-nos dada uma orientação a respeito do modo como deveríamos conduzir a noite. Pelo empresário João Fera, foi-nos solicitado: « – 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 p’ra animar!». A minha condição de músico prático permitiu que eu experienciasse efetivamente o modo como os músicos precisam lidar e negociar as suas *performances*, de tal maneira que atendam à expectativa da animação solicitada pelos empresários sem a anular as suas próprias preferências e disposições envolvidas na construção sonoro-musical. O «som ambiente» que o empresário João Fera mencionou, na verdade, dizia respeito exatamente à ocasião em que a dimensão da improvisação, por exemplo, constituía o cerne da nossa *performance*. Este momento, quando geralmente a casa ainda contava com um número muito baixo de frequentadores,¹⁶ na ótica de João tinha a função de ser o fio condutor para aquele instante em que as pessoas mais consumiriam no seu bar porque estariam «animadas pela música brasileira». A mudança de cenário esperada pelo empresário, designada por «sessão de animação» ou de «baile», nos termos de Felipe, acontecia habitualmente no segundo *set* do concerto, por volta das 2h30 da manhã. Evidentemente, tínhamos consciência desse jogo. A negociação a que me refiro, nesse sentido, substancializava-se não tanto na necessidade de uma alteração das peças para corresponder às expectativas dos empresários, mas sobretudo na maneira como nós abordávamos e lançávamos mão de recursos na execução das

¹⁵ 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 nossas *performances* aconteceu precisamente em cima do palco.

¹⁶ Em muitas situações, inclusive, as portas de acesso ao bar, posicionadas ao lado do palco, foram abertas para que os transeuntes dessem conta de que havia uma *performance* de música brasileira ao vivo a acontecer naquele instante.

músicas. O que quero com isso dizer é que os critérios e predisposições técnicas que estruturavam a componente sonora do «som ambiente» também orientavam o modo de abordagem das peças musicais ao longo da «sessão de animação». Aqui, entre refrões e versos cantados por Felipe – e que, muitas vezes, eram correspondidos em uníssono pela audiência – também improvisadamente eram abertas sessões de solos, de momentos interativos entre a guitarra e a bateria. Tais procedimentos, na verdade, acobertavam-se ao longo deste quadro de animação, estando sempre sob o controle de Felipe e da sua intervenção ao microfone quando, a qualquer momento, ao perceber que a participação da audiência em termos de mobilização do corpo para a dança dava sinais de esmaecimento, retomaria o texto cantado, interagiria humoristicamente através da comunicação verbal com os presentes, suscitando aos frequentadores que cantassem, que movessem seus corpos, que «delirassem», nas suas palavras. Afinal, conforme repetia no espaço de pausa entre uma música e outra, aquela era «a nossa quarta-feira para ‘rachar a semana’ no meio!».

A experiência como músico ao seu lado, aliada ao conhecimento da sua trajetória de vida, permitiu-me compreender 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 nas suas *performances* em bares do Porto não é, de fato, monitorizada e rigidamente fechada num conjunto de referentes limitados. Antes, está inscrita num registro de fronteiras cuja suposta linha divisória, antes mais parece uma trilha fomentadora do diálogo do que uma barreira incedível. É nesse sentido que o material musical invariavelmente evidencia traços que vão do rock and roll à música popular gaúcha, do funk norte-americano à MPB, do jazz ao forró, da «black music» ao samba jazz. Estar ao seu lado nos palcos possibilitou-me perceber como essas facetas são orquestradas na *performance*. Além do mais, permitiu-me constatar como elas são identificadas e interpretadas pelas próprias audiências. Ao longo das noites do Armazém do Chá, em situações pós-concerto quando indivíduos do público vinham ao nosso encontro para conversar, era frequente nos dirigirem comentários como « – Vocês tocam rock!». Outros, nos mesmos eventos, desconfiadamente perguntavam se eu e Felipe gostávamos de jazz, ou se já o havíamos estudado. Percebo que estas aceções são, de fato, o reflexo daquilo que Felipe realmente traz para o contexto em análise. Na verdade, refletem o que Felipe é: um músico brasileiro que é capaz de, numa noite de música brasileira, tocar «Summertime» (*standard* de jazz composto por George Gershwin e DuBose Heyward) construído a partir da premissa do que diz ser o «swing brasileiro», e ao final da canção anunciar ao microfone aos presentes que « – É tudo rock and roll, rapaziada!». Mais importante é o fato destas percepções refletirem o modo como neste contexto performativo convergem técnicas, expressões idiomáticas, sequências harmônicas e melódicas e ritmos «típicos» de variados universos musicais, fruto 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 e reconhecidas pelas audiências.

Para além da componente sonoro-musical, devo referir também que a comunicação verbal, visual e gestual que Felipe estabelecia com a audiência, em praticamente todas as *performances*, substancializada sobretudo em anedotas e incitações à participação, foi um instrumento muito importante para o desenrolar dessas noites. Na verdade, esta componente se configurava tão central quanto a própria música que ambos tocávamos, evidenciando, assim, a quantidade de elementos acionados na construção de uma *performance*, tal qual nos lembra Christopher SMALL (1999). Não hesito em referir que a boa apreciação de uma noite, na nossa ótica, também dependia substancialmente da efetiva participação da audiência. Nesse sentido, ao revelar a importância da mobilização do corpo para a dança, do contato face a face, dos estímulos verbais, sonoros, corporais e gestuais (recíprocos) entre audiência e músicos, a análise do contexto das noites de música brasileira corrobora a relevância da noção de «*performance* participativa», num paralelo com a teoria de Thomas TURINO (2008), conforme elucidarei mais à frente.

Relativamente ao perfil das audiências refiro que, para além dos estudantes do programa de mobilidade Erasmus, participavam nestas noites um público heterogêneo. Devo fazer referência à presença dos estudantes portugueses trajados, pertencentes às tunas universitárias; aos turistas de passagem pela cidade que à noite saíam 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 no final dos concertos; aos músicos brasileiros ativos pelos bares da Baixa, que frequentemente subiam ao palco para tocar connosco. Não posso deixar de mencionar os «dançarinos de forró», designação que se refere ao grupo de brasileiros e portugueses que regularmente compareceram ao longo de todo o período em que tocamos no Armazém do Chá. O grupo chegava geralmente por volta das 2h30/3h00 da manhã, «sedentos por forró», conforme referia Felipe ao microfone, quando dançavam fervorosamente em pares, não deixando de integrar outros frequentadores nas suas *performances* de dança.

De modo a caminhar para as considerações finais deste artigo, quero ilustrar ainda mais um ponto. Através da minha participação como músico nos concertos de Felipe Vargas, pude notar o modo como noite após noite uma série de imaginações acerca do Brasil são construídas e partilhadas por muitos atores neste contexto. No terreno, eu mesmo pude experienciar essas idealizações: em diferentes situações no Rua Tapas & Music Bar e no Armazém do Chá, fui questionado por frequentadores relativamente ao modo como eu devia me comportar. Nas suas perspectivas, por ser brasileiro, era evidente que eu devia saber e gostar de dançar.¹⁷ Acontece que a minha contínua estada

¹⁷ Através de referencial teórico específico, procurei 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 LISBOA (2008), MENDONÇA (2007), MACHADO (2004) e SOUSA

no campo foi crucial para constatar que tais percepções extrapolam a esfera comportamental e adentram no campo das imaginações sônicas (STERNE 2012).¹⁸ Nesse sentido, embora por um lado o repertório musical tenha a sua importância na construção das *performances* dos músicos e grupos, o contato com diferentes atores no campo possibilita levantar a hipótese de que a categoria música brasileira pode também não se referir tanto a um agrupamento de músicas, mas antes a uma «sonic imagination» construída num conjunto de referentes sonoros que, no contexto em causa, sinalizam a sua brasilidade. O «suíngue» brasileiro referido por Felipe Vargas, por exemplo, elaborado a partir de referentes rítmicos e harmônicos tipicamente presentes no samba e no forró, corrobora a plausibilidade desta suposição; assim como a tipicidade da instrumentação das rodas de samba do Rua Tapas & Music Bar, por exemplo, com seus instrumentos de percussão (surdo, pandeiro, tantã, tamborim, reco-reco), que recorrentemente me foi assinalada como uma imagem sonora do Brasil. Isto sem deixar de fazer alusão à sonoridade do português do Brasil.¹⁹

Na minha perspectiva, o estudo nos bares da Baixa é revelador da pluralidade de elementos acionados na construção destes eventos, assim como do papel da dimensão sônica e comportamental que fomenta uma série de imagens do Brasil em Portugal, ainda hoje. Fazendo um paralelo com a proposta interpretativa de Robert CANTWELL (1993) a respeito do 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, num 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*, 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 Antonio GUTIÉRREZ (2009).

Os anúncios de eventos de música brasileira divulgados pelos bares, na verdade, 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 imagens sônicas e nas imagens de alegria, de celebração, de bem-estar, de liberdade e de delírio. Este é um projeto expresso

(2009), que abordam essa questão a partir de diferentes pontos de vista: do papel desempenhado pelos meios de comunicação; do grande fluxo de imigrantes brasileiros e do processo de exaltação de traços de brasilidade com o objetivo de criar «identidades para o mercado» (MACHADO 2004, 2); das interações e as trocas culturais entre brasileiros e portugueses em contextos de sociabilidade urbana.

¹⁸ Relembro que a relevância do som em processos sociais é sublinhada por este autor, quando num assumido neologismo sinestésico, propõe o estudo das «sonic imaginations», campo que possibilita alargar a noção de música.

¹⁹ Neste contexto, os cantores portugueses cantam com o sotaque do português do Brasil e muitas vezes comunicam verbalmente com a audiência fazendo uso de expressões linguísticas tipicamente brasileiras. O trabalho de campo me permitiu perceber ainda que a audiência portuguesa também entra nesse jogo, dirigindo-se aos músicos e comunicando entre si usando referentes e sonoridades específicas do português falado no país sul-americano.

de antemão no próprio material utilizado para divulgar as noites de música brasileira. Abaixo, a chamada publicitária dos concertos de Felipe Vargas em que participei como baterista no Rua Tapas & Music Bar em 2015 elucida esta conjuntura:



Figura 3. Chamada publicitária para o concerto de Felipe Vargas no Rua Tapas & Music Bar, em 2015

Na ótica de muitos frequentadores, estes contextos revelaram 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 Felipe Vargas nos bares. Participar desses eventos possibilita uma experimentação desse Brasil imaginado, mesmo sem nunca ter lá estado e mesmo que tais impressões destoem, é verdade, da própria percepção que brasileiros como eu possam ter. Seja como for, tais apreciações substancializavam-se frequentemente em discursos verbais dirigidos pelas audiências aos músicos. Como no dia 15 de janeiro de 2015, quando uma frequentadora portuguesa à beira do palco, ao final da referida canção, com um sorriso no rosto enfaticamente me disse: « – Obrigada por fazer-me sentir no Brasil!». A partir da positividade construída em torno dessa imaginação de brasilidade, estes cenários desvelaram a possibilidade de se viver intensamente um mundo de fruição, de socialização, de encontro de corpos desvanecidos numa era de relações sociais liquefeitas, parafraseando BAUMAN (2009). Possibilitaram a « – Liberdade, liberdade!», conforme referiu outro português ao tentar me descrever o que havia experienciado no Rua Tapas & Music Bar na noite de 3 de fevereiro de 2017.

Considerações finais

Nesta investigação, procurei contribuir para o conhecimento de um fenômeno que mobiliza um número expressivo de indivíduos, em torno de práticas musicais do Brasil numa cidade portuguesa. Os acontecimentos que aqui tratei partiram dos próprios atores no terreno, sobretudo daqueles sujeitos que fazem música no dia-a-dia, em contextos face a face, e que carregam consigo o estigma do anonimato. Por meio das suas atividades performativas, estes músicos alimentam de modo substancial a circulação e as transformações em torno da música brasileira. O ponto chave reside precisamente

no modo como estes sujeitos dinamizam suas práticas. Minha experiência com Felipe Vargas e com outros atores foi crucial para essa percepção. Evidenciou, por exemplo, que a música brasileira tocada nesses contextos cruza-se livremente e é construída no contato com referentes e domínios como o jazz, o rock, a música popular gaúcha, a «black music», o funk norte-americano, o samba, o forró, e outros. Mais do que isso, as práticas e dinâmicas experienciadas por mim permitiram perceber que este terreno desvela, na verdade, a existência de significativos espaços e estratégias de resistência frente aos grandes consórcios de produção musical global. Todavia, em alguns casos, a percepção que alguns músicos têm do seu papel contrasta com os resultados deste estudo. Ao longo do trabalho de campo, quando em conversas informais alguns desses indivíduos perguntavam a respeito das minhas atividades no Porto, ficavam surpresos e muitas vezes não compreendiam o porquê do meu estudo focar aquele contexto. O tom irônico e, em certa medida, pejorativo com que comentavam a minha asserção revelava uma espécie de auto depreciação relativamente às suas próprias posições e aos seus trabalhos. Não esqueço quando numa situação pré-concerto um músico me disse que eu estava fazendo um trabalho sobre a «butecagem»,²⁰ numa valoração tácita do sistema de estrelato que vigora nas indústrias da música e do espetáculo. Por que razão alguns destes sujeitos persistem em desconsiderar o seu papel como músicos nestes contextos? O estudo que realizei, contudo, reforça o argumento de Thomas TURINO (2008) relativamente ao fato de que em contextos relacionais face a face, músicos e audiências encontram espaços de criatividade e crítica à homogeneidade cultural decorrente da expansão capitalista e dos *media*. Tal argumento permite inferir ainda que a música brasileira não é somente um conjunto de produtos musicais supostamente do Brasil etiquetados e postos a circular pelas indústrias da música, mas sim um terreno em contínua transformação desenhado precisamente na agência dos sujeitos singulares.

O estudo evidenciou também outra especificidade que se prende com a anulação da fratura imposta pelo próprio espaço (palco *versus* plateia) relativamente aos papéis dos músicos e audiências. A própria noção de participação, nessa ótica, configura-se como uma dimensão muito relevante em ambas as atribuições sociais. Conforme ficou documentado, uma boa *performance* é aquela que mobiliza as audiências a excederem este papel dançando, cantando e batendo palmas, ou seja, participando efetivamente na produção musical. Analisado à luz desta perspectiva, o contexto em questão revela como os papéis sociais apreendidos e construídos em contextos de *performance* podem admitir uma maior fluidez. Se, por exemplo, na *art music* as posições de músico e espectador denotam uma dicotomia assente na premissa «nós» – «eles», a realidade da música brasileira dos bares da Baixa sugere a possibilidade de negociação desta conceptualização hierarquizada. Nesse sentido, e

²⁰ No meio musical brasileiro, esse é um termo utilizado por músicos para se referir a um contexto de *performance* face a face 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).

ainda numa referência a Thomas Turino, pontuo o papel que a música tem justamente porque é face a face, porque é interpessoal. A música, se ponderada nestes termos, é, de fato, um mecanismo construtor de liberdades.

Como músico e investigador, foi gratificante conhecer e participar nos contextos de *performance* de música brasileira na «noite da Baixa». Não menos importante foi o fato de poder identificar e refletir a respeito do papel dos «small heroes» da música brasileira, sujeitos que estão logo ali, que vivem e atuam fora dos holofotes dos grandes palcos, das grandes produções, dos grandes reconhecimentos, das grandes retribuições, e cujo papel na vida social nos contextos dinâmicos dos centros urbanos contemporâneos não pode ser minorizado. 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 bibliográficas

- ARIZA, Adonay (1997), «A música brasileira no contexto das tendências internacionais» (Trabalho apresentado no Intercom 1997, mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)
- ARIZA, Adonay (2006), *Electronic samba – A música brasileira no contexto das tendências internacionais* (São Paulo, Annablume)
- 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*, 29, pp. 154-68
- BAUMAN, Zygmunt (2009), *Vida líquida* (Rio de Janeiro, Zahar)
- BARZ, Gregory e Timothy J. COOLEY (2008), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford, Oxford University Press)
- BASTOS, R. J. 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*, 1
- BASTOS, R. J. de Menezes (2005), «Les Batutas, 1922: Uma antropologia da noite parisiense», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 28, pp. 177-213
- BASTOS, R. J. de Menezes (2009), «‘MPB’, o quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome», *Antropologia em Primeira Mão*, 116, pp. 1-18
- BLACKING, John (1973), *How Musical is Man?* (Seattle - London, University of Washington Press)
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO (2011), *Restauração & Bebidas – Guia Prático*, vol. 1, pp. 1-21
- CANTWELL, Robert (1993), *Ethnomimesis - Folklife and the Representation of Culture* (London, The University of North Carolina Press)
- CASTAGNA, Paulo (2010), «Música na América portuguesa», in *História e música no Brasil*, editado por José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (São Paulo, Alameda Casa Editorial), pp. 35-76
- CIDRA, Rui (2010), «Música do Brasil em Portugal», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores), vol. 1, pp. 173-4
- CIDRA, Rui (2010), «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 Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores), vol. 1, pp. 177-81

- CUNHA, Isabel Ferin (2003), *As telenovelas brasileiras em Portugal* (Universidade de Coimbra), pp. 1-21, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=762>
- ELLIS, Carolyn (2004), *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography* (Lanham, Rowman AltaMira Press)
- ELLIS, Carolyn, Tony ADAMS e Arthur BOCHNER (2011), «Autoethnography: An Overview», *Forum: Qualitative Social Research*, 12/1, pp. 1-40
- FERNANDES, José e Pedro CHAMUSCA (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*, coordenado por Margarida Queirós (Lisboa, Centro de Estudos Geográficos), pp. 227-34
- FERNANDES, José (2016), «O Porto no século XXI: A cidade cosmopolita», in *O tripeiro* (Porto, Associação Comercial do Porto), pp. 26-8
- FERNANDES, José, Pedro CHAMUSCA e Inês FERNANDES (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, pp. 149-86
- GUTIÉRREZ, Antonio García (2009), *La identidad excesiva* (Madrid, Biblioteca Nova)
- GRAZIAN, David (2008), *On the Make – The Hustle of Urban Nightlife* (Chicago - Londres, The University of Chicago Press)
- GUERREIRO, Luciana (2012), «Músicos brasileiros em Lisboa: Mobilidade, bens culturais e subjetividade» (Tese de mestrado, Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais)
- HOSKIN, Gabriel (2014), «Music and Cultural Diversity among Brazilian Migrants in Madrid, Spain», *Música e Cultura*, 9, disponível em <<http://musicacultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/284>> (acedido em 25 de Agosto 2015)
- KISLIUK, Michelle (2008), «(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives», in *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Braz e Timothy J. Cooley (Oxford, Oxford University Press), pp. 183-205
- LAGE, Samuel (2015), «A noite ainda é jovem. Dinâmicas da movida portuense na última década» (Tese de mestrado, Universidade do Porto)
- LANGNESS, L. L. e Gelya FRANK (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, pp. 30-8
- LUCAS, Maria Elizabeth (1992), «Música popular, à porta ou aporta na academia?», *Revista em Pauta*, 6, pp. 4-12
- MACHADO, Igor (2004), *Apontamentos para uma etnografia da imigração brasileira no Porto, Portugal*, disponível em <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IgorMachado.pdf>> (acedido em 24 de Março de 2016)
- MAGNANI, José (2003), «A antropologia urbana e os desafios da metrópole», *Tempo Social*, 1, pp. 81-95
- MAGNANI, José (2002), «De perto e de dentro», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 49, pp. 11-29
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura (2007), «Sons e ritmos da cidade: Interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano», *Tomo*, 11, pp. 139-59
- MYERS, Helen (1992), «Fieldwork», in *Ethnomusicology – An Introduction*, editado por Helen Myers (New York - London, W.W Norton & Company), pp. 21-49
- NEDER, Álvaro (2010), «O estudo cultural da música popular brasileira: Dois problemas e uma contribuição», *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, 22, pp. 181-95
- PIEIDADE, Acácio (2007), «Expressão e sentido na música brasileira: Retórica e análise musical», *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11, disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html> (acedido em 20 de Março de 2016)

- PIECADE, Acácio (2013), «A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: Reflexões sobre a retoricidade na música», *El oído pensante*, 1, pp. 1-23
- PIRES, Bianka (2008), «Fiestas Brasileñas: La recreación del ambiente festivo brasileño en Barcelona», in *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, editado por Josep Martí (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Departamento de Antropología de España y América)
- SARDO, Susana, Sérgio GODINHO e Pedro Faria de ALMEIDA (2012), «Portugal e Brasil: Partilha e despatrialização da música», *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 21, pp. 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 *Experiència musical, cultura local*, editado por Jaume Ayats y Gianni Ginesi (Consell de Mallorca, Departament de Cultura i Patrimoni), pp. 129-44
- SMALL, Christopher (1999), «El Musicar – Un ritual en el Espacio Social», *Revista Transcultural de Música*, 4, pp. 1-16
- SOUSA, Jessé (2009), *A ralé brasileira: Quem é e como vive* (Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais)
- STERNE, Jonathan (2012), «Sonic Imaginations», in *The Sound Studies Reader* (New York, Routledge), pp. 1-17
- TILLY António (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 Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores), vol. 1, pp. 175-7
- TILLY, António e Pedro MOREIRA (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 Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores), pp. 174-5
- TITON, Jeff Todd (2008), «Knowing Fieldwork», in *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz e Timothy J. Cooley (Oxford, Oxford University Press), pp. 25-41
- 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, pp. 80-101

Entrevista

VARGAS, Felipe (2014), entrevista realizada por Lucas Wink a 9 de Novembro (Gaia)

Lucas Wink concluiu o Mestrado em Música, ramo de Musicologia, na Universidade de Aveiro em 2017. Atualmente é aluno no doutoramento em Etnomusicologia nesta mesma universidade. Toca bateria com a Orquestra Bamba Social, com o cantor e compositor Tiago Nacarato e com o Samba Rock Clube.

Recebido em | *Received* 31/12/2017
Aceite em | *Accepted* 30/07/2018