

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Convergências  
Musicais

vergências  
sicais

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Convergênc  
Musicais

Convergências  
Musicais

Coordenadores  
Paula Gomes-Ribeiro  
André Malhado  
Zuelma Chaves

Gosto,  
Identid

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

e Mu  
Co

Convergências  
Musicais

gências  
ais

to,  
entidade  
e Mundo

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Convergências  
Musicais

Convergências  
Musicais

Gosto,  
Identidad

Gosto,  
Identidade

e Mund  
Conv



«A reflexão sobre a música sofre, periodicamente, o efeito deste ou daquele abalo intelectual, com o conseqüente rearranjo dos terrenos de investigação e de escrita. [...] A mudança dos pressupostos conceptuais costuma acarretar, na observação dos fenómenos, mudanças de perspectiva; a habituação a um novo modo de ver põe frequentemente na sombra a ideia, ou ideias, na origem da deslocação do nosso ponto de vista. Neste livro, é notório que o foco da observação se deslocou da obra musical, definida pela sua partitura ou sonoridade, para o seu ambiente e os seus protagonistas, sejam estes individuais ou colectivos. A convicção subjacente, de que a música é um fenómeno relacional historicamente situado e socialmente significativo (ainda que sujeito a modificação e reinterpretação), implica que a sua compreensão passa por ter em conta as formas como se apresenta, a sociabilidade que a suporta, as apropriações que admite, os discursos que gera e as reacções que provoca. [...] Relação entre arte e tecnologia? Relação entre ecologia e paisagem sonora? Relação entre prática musical e emancipação? Relação entre música, género e sexualidade? Cruzamento e contaminação de popular e erudito? Diversidade das redes sociais e dos seus públicos? [...] As realidades estudadas, o tipo de pensamento exercido — [...] são estimulantes. Os estudos aqui reunidos reflectem a vitalidade da investigação levada a cabo na Universidade NOVA de Lisboa e a sua vontade de entender os novos tempos [...].»

**Manuel Pedro Ferreira**

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Convergências  
Musicais

vergências  
usicais

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

Convergê  
Musicais

# **Convergências Musicais**

**Coordenadores**  
Paula Gomes-Ribeiro  
André Malhado  
Zuelma Chaves

Gosto,  
Iden

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

e M  
C

Convergências  
Musicais

gências  
cais

Gosto,  
Identidade  
e Mundo

sto,  
entidade  
e Mundo

Convergênci  
Musicais

Convergências  
Musicais

Gosto,  
Identida

Gosto,  
Identidade

e Mun  
Cor

**CONVERGÊNCIAS MUSICAIS**  
***GOSTO, IDENTIDADE E MUNDO***

Coordenação: Paula Gomes-Ribeiro, André Malhado, Zuelma Chaves

Capa: António Pedro

Assistente editorial: Luísa Gomes

Paginação: Margarida Baldaia

© CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH  
Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa  
cesem@fcs.unl.pt

© Edições Húmus, Lda., 2022  
Apartado 7081  
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão  
Telef. 926 375 305  
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão  
1.ª edição: Junho 2022  
Depósito legal: 500579/22  
ISBN: 978-989-755-777-4

Este livro teve apoio do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00693/2020.

# ÍNDICE

7 Prefácio  
*Manuel Pedro Ferreira*

11 Introdução. Convergências musicais: gosto, identidade e mundo  
*Paula Gomes-Ribeiro*

## **CENAS E SOCIABILIDADES MUSICAIS**

27 A construção de um circuito próprio na cena musical alternativa lisboeta: o caso da Cafetra, Maternidade e Xita Records  
*Inês Henriques*

55 «Com gosto amigo»: redes de sociabilidade, fenómeno fã e as práticas de recepção em torno do Festival RTP da Canção  
*Sofia Vieira Lopes*

77 Os públicos dos teatros Garcia de Resende e de feira na Évora da viragem para o século xx  
*João Pedro Costa*

## **MÚSICA COMO TECNOLOGIA DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL**

103 «Hard Work Pays Off»: a música épica do empreendedor herói no site Fearless Motivation  
*Júlia Durand*

121 «We Are All Blade Runners»: música ciberpunk, agenciamentos e práticas discursivas de uma comunidade presente no YouTube  
*André Malhado*

143 Mantas, cortinados, puxadores, música: a venda de compilações musicais em lojas de artigos de decoração para o lar  
*João Francisco Porfirio*

## **PERTENÇA, IDENTIDADE E MULTIPLICIDADE**

- 157 Notas de encanto e estranhamento: relatos das viagens de Lopes-Graça ao Brasil  
*Guilhermina Lopes*
- 185 A modinha luso-brasileira: uma reflexão a respeito do(s) encontro(s) entre erudito e popular  
*Juliana Wady*
- 211 O percurso musical de José Mário Branco e a sua presença na imprensa nacional entre 1970 e 1974  
*Patrícia Lampreia Lopes*
- 229 Filipe Sambado e a representação *queer* em Portugal  
*Renato Oliveira*
- 245 Índice remissivo

## PREFÁCIO

*Manuel Pedro Ferreira*

A reflexão sobre a música sofre, periodicamente, o efeito deste ou daquele abalo intelectual, com o conseqüente rearranjo dos terrenos de investigação e de escrita. Estes sismos são por vezes violentos e ruidosos, se assim o determina a tensão acumulada; o mais das vezes, são pequenos e imperceptíveis, mas cumulativamente influentes. Embora os epicentros sejam, normalmente, distantes, os efeitos à superfície não deixam de se fazer notar.

A mudança dos pressupostos conceptuais costuma acarretar, na observação dos fenómenos, mudanças de perspectiva; a habituação a um novo modo de ver põe frequentemente na sombra a ideia, ou ideias, na origem da deslocação do nosso ponto de vista. Neste livro, é notório que o foco da observação se deslocou da obra musical, definida pela sua partitura ou sonoridade, para o seu ambiente e os seus protagonistas, sejam estes individuais ou colectivos. A convicção subjacente, de que a música é um fenómeno relacional historicamente situado e socialmente significativo (ainda que sujeito a modificação e reinterpretação), implica que a sua compreensão passa por ter em conta as formas como se apresenta, a sociabilidade que a suporta, as apropriações que admite, os discursos que gera e as reacções que provoca. Se a obra musical, longe de vogar num plano meramente abstracto, incorpora significados sociais, há que elucidá-los convocando o seu uso (pretendido ou efectivo) e atendendo ao respectivo ecossistema.

Se a exploração deste ponto de vista tem hoje ramificações inúmeras, o abalo intelectual que lhe deu origem é, para mim, reconhecível e relativamente remoto. É um abalo que passa pelo impacto da sociologia e da antropologia no fazer musicológico, mas sobretudo pela *praxis* das vanguardas estéticas do pós-guerra. Relação entre arte e tecnologia? Relação entre ecologia e paisagem sonora? Relação entre prática musical e emancipação? Relação entre música, género e sexualidade?

Cruzamento e contaminação de popular e erudito? Diversidade das redes sociais e dos seus públicos? Invade-me uma sensação de *déjà vu*. Basta compulsar os números da revista *Musics*, do final da década de 1970, ou o livro contemporâneo de John Shepherd et al. *Whose Music?* (Londres, 1977), para verificar o muito que já lá estava. Alguma coisa cá chegou, e terá mesmo transpirado então em letra de imprensa.

Estava lá a temática, candente, a borbulhar, mas o fito era diverso, como era o seu enquadramento. Hoje a temática regressa, surpreendentemente actualizada, num livro escrito por jovens investigadores universitários. Não são artistas marginais ou militantes radicais, criando espaços de acção, mas, ainda que de sustento igualmente precário, justos pretendentes a lugares de magistério. Já não se trata de alargar os limites da experiência musical, ou de aprofundar um movimento contestatário, ou ainda de prefigurar uma utopia social; os autores escrevem um pouco para os seus pares, outro tanto para leitores avulsos, seguindo regras estabelecidas, de custosa mas prestigiada assimilação. Move-os tanto o entusiasmo da descoberta como o desafio de uma disciplina discursiva, internacionalmente partilhada e desenvolvida. Querem, com documentado fundamento e pormenorizada explanação, esclarecer criticamente a realidade, sabendo que são por ela arrastados. Tenta-os a soberba da escrita académica, mas o som vindo da terra, mesmo a internáutica, não os deixa dela descolar. São filhos da democracia e seus adeptos musicais. O inconformismo, hoje, é estranhamente conforme aos costumes.

As realidades estudadas, o tipo de pensamento exercido – esses são estimulantes. Os estudos aqui reunidos reflectem a vitalidade da investigação levada a cabo na Universidade NOVA de Lisboa e a sua vontade de entender os novos tempos, escrutinando de tudo um pouco, dos usos da música promovido pelas cadeias comerciais mais insuspeitas às sociabilidades minoritárias, passando pelo inevitável Festival de Canção e pela música indutora de masculinidade vendida na Internet. Céus! É verdade que, nos meus tempos de juventude, me desdobrei a escrever sobre música Punk e o raio-que-o-partia, e mantive uma coluna intitulada «A música no dia-a-dia» (1979-1980), onde cheguei a comentar telenovelas; agora não me posso queixar.

Aos autores dos capítulos do presente livro deu-se a possibilidade de optar pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1945 ou 1990.

Todos os endereços de internet que são fornecidos no texto estavam corretos na data de produção do livro. Os coordenadores e autores lamentam quaisquer inconvenientes causados por eventuais modificações de endereços ou *sites*.

As imagens do artigo de Guilhermina Lopes foram gentilmente cedidas por: Museu da Música Portuguesa, Arquivo Nacional do Brasil e Professor Doutor José Eduardo Martins



## **INTRODUÇÃO**

### **CONVERGÊNCIAS MUSICAIS: GOSTO, IDENTIDADE E MUNDO**

*Paula Gomes-Ribeiro*

A observação e questionamento acerca da atuação da música e do som (nas suas várias aceções) como práticas sociais e instrumentos de poder e representação simbólica verifica-se em todas as épocas e quadrantes, da Antiguidade aos nossos dias. Na teoria social, assim como na produção literária e nos discursos sobre as artes em geral, são inúmeros os relatos e ensaios de elucidação da capacidade apresentada por determinadas expressões sonoras, ou do que é considerado em dado momento harmonia ou melodia, de estimular, influenciar emocional e fisicamente, de formar, ou perturbar, comportamentos e estados de espírito. De Platão a Rousseau, de Schopenhauer passando por Luís de Freitas Branco até Saramago e Sloterdijk, poucos foram os autores inscritos nos cânones do pensamento ocidental que nunca incorreram na deliberação sobre a prática ou a escuta da música como um dos gestos mais característicos de humanidade, ou seja, de sociedade. O desenvolvimento da musicologia como estudo científico da música, é outro passo... é aquele que nos convida a questionar cada gesto ou regularidade na necessidade contínua de a compreender, à luz do momento e experiência que nos caracterizam.

A multiplicidade de vozes e pontos de vista a que aspiravam as ciências, no século passado, especialmente visível na prolífica discursividade associada ao pós-estruturalismo, à desconstrução, ao pós-modernismo, às narrativas pós-coloniais, ou à teoria cultural, encontram um território cada vez mais profícuo no século XXI, particularmente com a expansão da cultura da convergência (Jenkins) e da expansão da comunicação em rede (Castells). O estudo dos poderes instituídos, dos pólos entrópicos a partir dos quais é, tantas vezes, analisado ou construído o saber (aquele que merece a atenção dos acadêmicos em cada época e local), a revisão da ideia de autoridade e o seu enfraquecimento, e a observação do próprio comprometimento

do investigador, como construto social, são longamente debatidos por Foucault, Derrida, Deleuze, McClary, Haraway, Latour entre tantos outros. A ideologia da inovação pautava os «bons velhos tempos» da modernidade, quando o Ocidente ainda se fundamentava na ideia de progresso. Época em que Theodor Adorno já nos falava da relevância da indústria discográfica, do estrelato, e do modo como estes determinavam as escolhas e os hábitos diários na relação com aquilo a música. Quase um século depois das primeiras e substanciais publicações de Adorno, há ainda tanto que fazer. Por muitas razões... e também porque estamos continuamente a escrever, rever e rescrever o presente, ou os passados no presente. E porque tantas margens continuam a ser margens e centros continuam a ser dominantes. Estamos agora (os académicos da música) em várias partes do mundo e plataformas de disseminação de conhecimento, a publicar alguns dos ensaios mais inspirados e sistemáticos sobre uma multiplicidade de circunstâncias de relação com a música e suas textualidades.

## **Convergências**

Neste livro, explora-se o modo como a música, em particular e o som, em geral, colaboram na produção ou manutenção de padrões de relacionamento, matrizes emocionais, criando ou legitimando rotinas e comportamentos. Privilegia-se a incidência em circunstâncias, ações ou comportamentos ordinários (do âmbito da esfera pública, privada ou doméstica) em contraste com situações e formas de experiência raras ou excecionais.<sup>11</sup> Observam-se práticas de escuta e vivência musical no espaço social, mediadas tecnologicamente ou presenciais, em situações e momentos concretos. Enaltecem-se as descontinuidades, desrespeitam-se aspetos de linearidade histórica ou explicações dialéticas. Discute-se a geração de grupos ou redes de convicções, a partilha de interesses e expectativas, perspectivas sobre o mundo refletidas entre dimensões históricas, materiais e simbólicas que estruturam a ordem social.

Estas temáticas, transversais ao volume, dispõem-se em dez capítulos, associados a trabalhos de investigação em curso, que abordam

---

1 Para uma proposta de sistematização entre o que se encontra ou não no âmbito da ideia de «quotidiano» veja-se Sloboda (2010).

relações, processos e ações no contexto de mundos artísticos (Becker 1982) bem delimitados, com particular incidência em Portugal e no Brasil (e respetivo relacionamento), num âmbito temporal que se estende do início do século xx à atualidade.

Princípio imanente a este volume é, em primeira instância, a ideia de convergência que é definida no seu título. Longe de pretendemos defini-la, ou de a reduzir a uma aceção única, usamo-la como base de questionamento. Convergência de problemas e temas de estudo sobre música que pretendem aqui apresentar-se como contínuos e articulados, tendo a sua coabitação o intuito de favorecer debates que possam formulá-los de modo entrosado e interdependente. Não se procuram fornecer respostas, mas sim narrativas sobre temas inéditos e originais, resultantes de processos de investigação, a partir das quais esperamos poder colaborar para a produção de novas perguntas, não só sobre conteúdos mas também formas, métodos e modos de articular e disseminar conhecimento na prática atual das ciências sociais.

Ao selecionarmos as temáticas aqui reunidas, orientamo-nos pela convicção de que o saber é fragmentado, plural, e de que as nossas posições como observadores e produtores de realidade são transitórias. A informação que se encontra acessível em todo o momento e quase todo o local excede em muito o que alguma vez conseguiremos processar, mesmo se a nossa longevidade continuar a aumentar a bom ritmo. Reúnem-se, neste volume, aspetos de experiência cultural incorporada em práticas quotidianas, evitando dicotomias neocartesianas ou estratificações de vária índole: combinam-se géneros populares e eruditos; música compreendida como «independente», «de intervenção» ou decorrente de dinâmicas industriais; música e som originalmente produzidos para determinada função, ou desta isenta; perceção musical mediatizada ou interpessoal; teatros, espaços de concerto e plataformas *online*, entre outros.

Procura evidenciar-se a pequena história, o desenrolar de um quotidiano vivido e múltiplo que se revela através de correspondência, da imprensa, de registos em diários, de entrevistas e conversas, de comentários realizados em redes e plataformas *online*, de imagens e registos fonográficos, de escuta e análise, da consulta de arquivos, de observação situada, de etnografia em espaços eletrónicos/virtuais ou locais.

## Música no cotidiano

O percurso dos estudos que abordam a música no cotidiano tem vindo a assumir uma importância crescente na literatura científica das últimas décadas tendo recebido um particular impulso com as referências de Christopher Small, *Musicking* (1998), e de Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (2000). Neste último, a socióloga propõe-se documentar alguns dos usos da música no dia a dia urbano, bem como identificar uma diversidade de estratégias através das quais esta é mobilizada como recurso para a produção de «cenas, rotinas, suposições e ocasiões que constituem a “vida social”» (DeNora 2000, XI).<sup>121</sup> DeNora refere: «temos muito pouca percepção de como a música se apresenta nos processos sociais e uma quase ausência de informação sobre o modo como os indivíduos levam a música a atuar em espaços sociais particulares e cenários temporais específicos» (2000, X).<sup>131</sup> Vários estudos precedentes, e bem conhecidas transformações epistemológicas no âmbito das ciências sociais, em particular a permeabilidade interdisciplinar e a absorção de ferramentas dos estudos culturais, permitem a Small e DeNora estabelecer marcos incontornáveis do estudo das práticas musicais quotidianas urbanas, com um significativo impacto na produção musicológica do século XXI. Entre os teóricos que se interligam com estas referências e que têm um papel igualmente fundamental neste processo refiram-se (entre outros) Antoine Hennion (1993), Simon Frith (2002), John Fiske (1989; 1992) e Andy Bennett<sup>141</sup> (2005), que que contribuem energicamente para a criação de espaços de discussão e instrumentos de trabalho a este nível. Inicialmente desenvolvido no interface entre a musicologia, a sociologia, os estudos culturais e os estudos dos *media*, a psicologia expressa uma crescente importância neste âmbito, como o refere John A. Sloboda (2010) em *Music in Everyday Life: The Role of Emotions*. «O valor da música no cotidiano

---

2 Do original: «scenes, routines, assumptions and occasions that constitute “social life.”»

3 Do original: «we have very little sense of how music features within social process and next to no data on how real people actually press music into action in particular social spaces and temporal settings. These are large issues, but are probably best advanced through attention to the so-called “small” details.»

4 Deste último, veja-se nomeadamente a Introdução ao seu livro *Culture and Everyday Life* (2005), no qual o autor identifica vários problemas na abordagem ao modo como a cultura se manifesta no quotidiano.

dos indivíduos – referem North, Hargreaves e Hargreaves (2004, 41) – depende dos usos que dela fazem e do grau de envolvimento que com ela estabelecem. Estes são, por sua vez, dependentes dos contextos em que a ouvem.»<sup>[5]</sup>

## Música como processo, relação e ação

*Art Worlds* de Howard Becker (1982) é um texto emblemático, por um lado, na conceção da arte como forma de trabalho e, por outro, na ideia de que a produção artística é um processo complexo e cooperativo que abrange muito mais do que compositor e intérpretes, estendendo-se a um vasto conjunto de agentes que colaboram, dos mais diversos modos, incluindo os públicos, na concretização de obras musicais. A perspetiva designada de produção da cultura, que se contrapõe à descodificação da obra como instrumento revelador do seu conteúdo social e reflexo da sociedade, desenvolve-se através da incidência em circunstâncias definidas e circunscritas, mundos, como diria Becker (ibidem), campos, segundo Bourdieu (1979), cenas, como definiram Will Straw (1991), Bennet e Peterson (2004). No fim da década de 1980, Becker refere, em carta a Charles Seeger:<sup>[6]</sup> «Os sociólogos que trabalham deste modo [tendo em conta a teoria dos mundos artísticos] não estão particularmente interessados em “descodificar” obras de arte, em encontrar os significados secretos da obra como reflexos da sociedade. Preferem encarar as obras como resultado da atividade coletiva» (Seeger 1989, 282).<sup>[7]</sup> A incidência em redes específicas de cooperação ou interação conduz à necessidade, por parte do investigador, de se aproximar de ações e procedimentos que, de outro modo, se tornariam invisíveis, abstratos e desligados daquilo que é a textura dos dias a que designamos realidade. Utilizando ferramentas da teoria literária sua contemporânea, Lawrence Kramer afirmava, em 1990, que os

---

5 Do original: «The value of music in people’s everyday lives depends on the uses they make of it and the degree to which they engage with it, which are in turn dependent on the contexts in which they hear it.»

6 Esta citação encontra-se igualmente presente em DeNora (2000, 4).

7 Do original: «Sociologists working in this mode [the art worlds] aren’t much interested in ‘decoding’ art works, in finding the work’s secret meanings as reflections of society. They prefer to see those works as the result of what a lot of people have done jointly.»

processos composicionais outrora compreendidos em termos formais ou emotivos se apresentam agora como forças ativas no trabalho de formação cultural: «A música, entre outras coisas, é uma forma de atividade: uma prática. Se a tomarmos nestes termos, devemos ser capazes de a entender não como uma tentativa de dizer algo mas sim de fazer algo» (Kramer 1990, XII).<sup>[8]</sup> A preocupação de encarar a música como um processo e uma ação coordenada e interdependente, não só de políticas institucionais e forças estruturais, mas também de dimensões de agência, rotinas, e identidade como projeto, tornava-se cada vez mais central no trabalho musicológico. Em *Music in Everyday Life* DeNora (2000, 10) enuncia o longo percurso a realizar neste domínio: «O foco na música “em ação”, como material dinâmico de estruturação, tem ainda de ser desenvolvido».<sup>[9]</sup> Com *Music-in-action* (2011), a autora incentiva os seus pares a considerar a ideia de «música em ação» e a aprofundarem os seus trabalhos neste domínio. Passados oito anos, e o surgimento de várias referências importantes neste âmbito, Nicholas Cook reincide na relevância deste debate no resumo do seu livro *Music as Creative Practice* indicando que este desenvolve «a ideia de que a criatividade surge da interação social – da qual fazer música em conjunto é talvez a mais clara representação – e depois mostra como este mesmo pensamento pode ser aplicado às práticas de composição ostensivamente solitárias» (Cook 2018).<sup>[10]</sup>

---

8 Do original: «Music, among other things, is a form of activity: a practice. If we take it in these terms, we should be able to understand it less as an attempt to say something than as an attempt to do something.»

9 Do original: «A focus on music “in action”, as a dynamic material of structuration, has yet to be developed.»

10 Do original: «the idea that creativity arises out of social interaction-of which making music together is perhaps the clearest possible illustration-and then shows how the same thinking can be applied to the ostensibly solitary practices of composition». O resumo do livro pode encontrar-se em: «Music as Creative Practice», consultado em 12 de dezembro 2020, <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780199347803.001.0001/oso-9780199347803>.

## Gosto musical

O estudo do gosto musical tem vindo a desenvolver-se particularmente após o trabalho emblemático de Pierre Bourdieu, *La Distinction* (1979), como fator elementar na organização social do quotidiano e parâmetro a partir do qual os atores sociais constroem significado sobre o seu mundo, «classificando pessoas, práticas e coisas em categorias de valor desigual» (Ollivier e Fridman 2001, 15442).<sup>[11]</sup> Apesar da clara erosão da associação entre gostos e segmentos socioculturais específicos, nas últimas décadas do século xx, intensificada pela expansão de dispositivos de escuta móvel e da crescente acessibilidade a todo o tipo de repertório e ideia sonora em qualquer momento, bem como pela disseminação dos sistemas de *streaming*, as comunidades de apreciação de determinados géneros e estilos são cada vez mais frequentes, não só em circunstâncias locais como transterritoriais, nas incontáveis comunidades em linha (cf. Gomes Ribeiro, Freitas, Durand e Malhado 2018). A produção ou apreciação de determinadas categorias musicais é assumida como elemento central na produção de identidade, bem como na formação de redes e comunidades, veiculando um sentimento de pertença e familiaridade. A exibição do gosto, que se desenvolve através de sistemas de comportamento e estilos de vida, é assim utilizada, do mesmo modo, para incluir ou excluir, identificando quem pertence e não pertence a um determinado grupo. Um dos exemplos mais interessantes deste fenómeno são as comunidades de apreciação de música metal. Dezenas ou talvez centenas de sub e microgéneros do metal<sup>[12]</sup> dispõem-se na paisagem cultural mundial. Novos nichos surgem regularmente na proporção direta do aparecimento de novos grupos e comunidades que procuram criar uma identidade própria distinguindo-se dos demais grupos de metal (veja-se, como exemplo, o desenvolvimento ou popularização, na última década dos subgéneros djent, cybergrind, Kawaii metal ou bandas NWOTHM)<sup>[13]</sup> ou a multitude de nichos de discussão de práticas musicais muito circunscritas no Reddit.<sup>[14]</sup>

---

11 Do original: «classifying people, practices, and things into categories of unequal value».

12 Neste âmbito veja-se, por exemplo, O'Donnel e Stevens (2020).

13 New Wave of Traditional Heavy Metal.

14 Reddit é uma rede social de partilha de conteúdos de diversa indole. Organiza-se em subreddits, que abordam temas variados inclusivamente musicologia, música e os mais diversos géneros, estilos, temáticas e circunstâncias musicais. Consulte-se <https://www.reddit.com/>.

## Coprodução e sociedade em rede

Recorremos ao termo de convergência no título deste volume, não só por acreditarmos que as várias perspectivas aqui reunidas sobre práticas sonoras e musicais convergem entre si no modo de pensar a música e o som como prática cultural quotidiana, como já foi referido, mas também com o propósito de ecoar o uso do termo utilizado por Henry Jenkins (2001; 2008)<sup>[15]</sup> na caracterização de uma era marcada pela circulação e coprodução de conteúdos em rede (associada à expansão da WWW)<sup>[16]</sup> na qual o autor, que parte dos estudos dos *media* e tecnologias, acredita que é necessário reforçar o estudo dos processos cooperativos e intermediais de produção, mediação e consumo. Jenkins, Sonia Livingstone ou Rancière, entre outros teóricos de vários domínios das ciências sociais enfatizam, particularmente na primeira década do novo milénio, a necessidade de articular de forma mais evidente os estudos de produção e receção, considerando o utilizador, o ouvinte, o leitor, o espectador como interveniente ativo na coprodução de ideias a partir do relacionamento com as propostas percecionadas.

Posto isto, não se pretende encarar o fenómeno associado à expansão da internet (ou a era em que isso sucede) como elemento único de mobilização e estímulo às dinâmicas de coprodução, participação, interatividade, inteligência coletiva (termos disseminados fundamentalmente em relação a este fenómeno), mas como uma das várias tecnologias que promovem esta atividade e que se apresentam e desenvolvem em diferentes épocas.<sup>[17]</sup> Partimos de ferramentas do presente na (re)escrita do que chamamos passado.

---

15 Jenkins e Deuze (2008) escrevem no editorial do número especial sobre convergência no *JRNMT* «We are living at a moment of profound and prolonged media transition: the old scripts by which media industries operated or consumers absorbed media content are being rewritten. As those changes occur, we need to work across the historic divide in academic research between work on media industries and work on media audiences».

16 Cf. Manuel Castells (2001).

17 Veja-se designadamente Toelle e Sloboda (2019), estudo que discute o binómio de audiência passiva e ativa através de um projeto envolvendo participação da audiência na prática musical no contexto de concertos.

## A estrutura do livro

Os dez estudos incluídos neste livro apresentam diversas perspetivas sobre a música como cultura, na produção de sociedade e identidade. Os autores que colaboram neste volume, assim como os respetivos coordenadores, mantêm ligações à NOVA FCSH, tendo frequentado em algum momento da sua formação cursos tutelados pelo Departamento de Ciências Musicais desta Faculdade. Grande parte destes autores desenvolvem investigação num dos dois centros de investigação em música desta universidade, o CESEM e o INET-md. O volume organiza-se segundo três eixos temáticos, formulando cada um deles problemas que, de algum modo, os interrelacionam.

A primeira parte, intitulada «Cenas e sociabilidades musicais», explora dinâmicas de associação entre indivíduos em função da sua vivência de determinadas práticas musicais. Neste sentido, Inês Henriques identifica e discute o desenvolvimento de uma cena musical<sup>[18]</sup> por três coletivos de música independente (Cafetra Records, Maternidade e Xita Records) salientando a relevância que a cidade de Lisboa desempenha na produção da sua identidade coletiva. Discute o modo como os seus valores e expectativas se afirmam em função de relações de proximidade e cooperação entre as dinâmicas de produção, os músicos, os editores, os fãs e todos os agentes que integram, de alguma forma, estes *clusters* culturais. O capítulo de Sofia Lopes explora igualmente as dinâmicas sociais, desta feita em relação ao Festival RTP da Canção, incidindo nos comportamentos dos seus fãs e no modo como estes se organizam em redes colaborando na produção de significados e valor das práticas associadas ao mais duradouro concurso de música em Portugal. O público dos espaços culturais da cidade de Évora na transição entre os séculos XIX e XX é o objeto central do capítulo de João Pedro Costa, informado, em larga medida, pelo estudo da imprensa local. O autor examina comportamentos dos frequentadores de dois espaços de diferentes características, os teatros Garcia de Resende e de feira, no Rossio de São Brás, discutindo dinâmicas de sociabilidade e estratificação social.

A segunda secção deste volume aborda aspetos e funções da música como tecnologia social de produção de quotidiano e comunidade.

---

18 Na aceção que lhe é atribuída por Bennet e Peterson (2004).

O capítulo de Júlia Durand examina a publicação e uso em linha de produtos musicais e audiovisuais que têm a intenção de motivar os respetivos consumidores a superar dificuldades e atingir os seus objetivos, sejam eles físicos, intelectuais, financeiros e outros. É também a partir de plataformas de *streaming* que André Malhado discute a produção e manutenção de comunidades em linha, fãs da cultura ciberpunk. Explora o impacto discursivo de três produtos culturais de grande relevância neste domínio, *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* e *Deus Ex*, procurando indagar a inscrição e legitimação de determinados registos musicais numa categoria musical designada de ciberpunk. No terceiro capítulo desta secção, João Francisco Porfírio explora a relação entre as práticas de sonorização ou musicalização do quotidiano doméstico – como eixos de conforto privado – e a comercialização de produtos musicais que assumem um papel decorativo na construção de um espaço multissensorial conducente à celebração da ideia de conforto.

Os quatro capítulos da terceira secção, intitulada «Pertença, identidade e multiplicidade», exploram aspetos discursivos, afetivos e estéticos de agência e sociabilidade através do uso da música. Pela produção ou vivência da música, indivíduos e comunidades produzem significado, testam possibilidades e articulam experiências identitárias. O primeiro capítulo, de Guilhermina Lopes, explora as vivências de Fernando Lopes-Graça no Brasil, por ocasião das duas viagens que aí realiza em 1958 e 1969, partindo da abordagem a várias instâncias de comunicação entre o compositor e uma rede de relações sociais que o inscrevem neste processo. No capítulo seguinte, Patrícia Lopes discute o modo como alguns títulos da imprensa portuguesa acompanham o percurso de José Mário Branco nos últimos anos em que este se encontra no exílio, assim como o seu regresso a Lisboa na sequência da revolução, entrecruzando-o com a produção do autor e o que ele assume como a missão social da sua música. Sobressai, neste texto, o recurso ao arquivo José Mário Branco,<sup>[19]</sup> plataforma do CESEM que se encontra em linha desde junho de 2018 com a finalidade de permitir o estudo, disseminação e reapropriação social de documentos relativos ao percurso do artista contando neste momento com mais de 1880 entradas de documentos, incluindo ficheiros áudio, partituras, fotografias, recortes de imprensa, planos de espetáculo, entre muitos

---

19 A constituição deste repositório é descrita por Manuel Pedro Ferreira (2019).

outros.<sup>[20]</sup> O terceiro estudo apresentado nesta secção, de Juliana Wady, explora aspetos da receção da modinha luso-brasileira nos nossos dias, identificando convenções discursivas que lhe têm vindo a ser associadas, e interrogando-se sobre o modo como a investigação que tem vindo a ser estabelecida se cruza com o seu reconhecimento por jovens estudantes. Finalmente, Renato Oliveira aborda o modo como o músico Filipe Sambado procura discutir fronteiras e estereótipos relativos a identidade de género, não só através do modo como se apresenta em cena, em entrevistas e em produtos audiovisuais associados aos seus projetos, como também nas suas canções.

### **Agradecimentos**

Os coordenadores deste livro agradecem a colaboração de todos os autores que connosco partilharam responsabilidades ao longo de um extenso período de debate e revisões. Colegas, orientandos e alunos, particularmente da disciplina de Música e Sociedade, do Mestrado em Ciências Musicais<sup>[21]</sup>, foram agentes indispensáveis neste processo, pelas muitas conversas que se desenvolveram ao longo de encontros, aulas, colóquios, cafés e videoconferências, que contribuíram para a abertura de caminhos e a formulação de problemas e sem os quais esta edição não seria possível. Agradecemos particularmente ao Manuel Pedro Ferreira, presidente do CESEM, que acreditou nesta ideia desde o seu início e nos ajudou de vários modos a concretizá-la. Estamos gratos ao Rui Magno Pinto, ao Marcos Magalhães e à Júlia Durand pelo generoso apoio na releitura de textos e preciosas sugestões. Partilhamos este trabalho e o questionamento que se propõe estabelecer, com todos os interessados nas várias relações entre música e sociedade, incluindo colegas, estudantes e amigos que connosco se cruzam de modos diversos nas muitas instâncias de um quotidiano agora transformado.

---

20 Pode consultar-se o arquivo em <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>.

21 Tenho vindo a lecionar esta disciplina ao longo de mais de uma década, entre 2007 e 2021.

## Referências

- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- . 1989. «A Letter to Charles Seeger». *Ethnomusicology* 33, 2 (Spring-Summer): 275-285.
- Bennet, Andrew, e Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes, Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennet, Andrew. 2005. *Culture and Everyday Life*. London: Sage.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Castells, Manuel. 2011. *A era da informação: economia, sociedade e cultura: a sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cook, Nicholas. 2018. *Music as Creative Practice*. New York: Oxford University Press.
- De Nora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2011. *Music-in-action: Selected Essays in Sonic Ecology*. Surrey: Ashgate.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2019. «O Arquivo de José Mário Branco». *Le Monde Diplomatique – edição portuguesa*, 158 (dezembro): 40.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- . 1992. «Cultural Studies and the Culture of Everyday Life». In *Cultural studies*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler, 154-173. New York and London: Routledge.
- Frith, Simon. 2002. «Music and Everyday Life». *Critical Quarterly* 44, 1: 35-48.
- Gomes Ribeiro, Paula, Joana Freitas, Júlia Durand, e André Malhado. 2018. *Log in, live on: música e cibercultura na era da internet das coisas*. Lisboa: Húmus – CESEM.
- Hennion, Antoine. 1993. *La passion musicale, une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Jenkins, Henry, e Mark Deuze. 2008. «Editorial: Convergence Culture». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 14, 1: 5-12.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.
- North, Adrian C., David Hargreaves, e Jon Hargreaves. 2004. «Uses of Music in Everyday Life». *Music Perception* 22, 1: 41-77.
- O'Donnell, Molly C., e Anne H. Stevens, eds. 2020. *The Microgenre, a Quick Look at Small Culture*. New York: Bloomsbury Academic.
- Ollivier, Michèle, e Viviana Fridman. 2001. «Taste/Taste Culture». In *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, editado por Nel J. Smelser e Paul B. Baltes, 15442-15447. London: Elsevier.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique.

- Sloboda, John. 2010. «Music in Everyday Life: The Role of Emotions». In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, editado por Patrik N. Juslin e John Sloboda, 493-514. Oxford: Oxford University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Straw, Will. 1991. «System of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music». *Culture Studies* 5, 3: 368-388.
- Toelle, Jutta e John Sloboda. 2019. «The Audience as Artist? The Audience's Experience of Participatory Music». *Musicae Scientiae*, 26 de abril. Consultado em 10 de dezembro, 2020. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1029864919844804>.



CENAS E  
SOCIABILIDADES  
MUSICAIS



# **A CONSTRUÇÃO DE UM CIRCUITO PRÓPRIO NA CENA MUSICAL ALTERNATIVA LISBOETA**

## **O CASO DA CAFETRA, MATERNIDADE E XITA RECORDS**

*Inês Henriques*

**RESUMO** Este artigo aborda a cena musical criada por três colectivos de música independente na cidade de Lisboa: a Cafetra Records, a Maternidade e Xita Records. Após uma breve contextualização teórica, a cena musical criada pelos colectivos em estudo será analisada de acordo com o seu desenvolvimento a nível local em Lisboa, o circuito musical por eles estabelecido, o papel da cidade na construção de uma identidade colectiva e a sua presença nas práticas musicais, nas quais se incluem o tipo de instrumentação, sonoridade, repertório e temáticas de canções.

**AUTORA** Mestre em Ciências Musicais, vertente de Musicologia Histórica, na NOVA FCSH e licenciada em Ciências da Comunicação – Comunicação, Cultura e Artes na mesma instituição. Enquanto investigadora, as suas áreas de interesse incidem nas temáticas da música popular do século XXI, com especial enfoque na música popular independente portuguesa e em cenas musicais.

### **A construção de um circuito próprio na cena musical alternativa lisboeta: o caso da Cafetra, Maternidade e Xita Records**

A produção musical independente está, desde o surgimento do punk rock na década de 1970, associada à introdução de novas estéticas e práticas de produção no meio musical por uma banda ou editora através de meios próprios e de um circuito alternativo. Este fenómeno, que se manifesta primeiro num contexto local, resulta, por vezes, no desenvolvimento de cenas musicais com forte ligação ao espaço geográfico

em que se desenrolam, assumindo um conjunto de valores e práticas idiossincráticas.

Dada a importância que as cenas musicais independentes têm enquanto protagonistas de um processo de renovação de práticas e estéticas musicais, torna-se relevante o estudo da cena musical independente lisboeta actual. O presente artigo aborda a cena musical criada por três colectivos de música independente formados entre os anos 2008 e 2016 na cidade de Lisboa: Cafetra Records,<sup>[1]</sup> Xita Records<sup>[2]</sup> e Maternidade.<sup>[3]</sup> Após uma contextualização teórica do conceito de cena musical e respectivas características, abordarei o circuito local criado pelos três colectivos, no qual se inclui uma rede de entidades que legitima a pertinência da cena musical, e a ligação à cidade enquanto expressão sonora identitária de um colectivo. Para este artigo foram realizadas entrevistas com alguns dos protagonistas desta cena musical.

## **Cena musical: o que é e quais as suas características**

O conceito de «cena musical» designa o contexto em que agregados de músicos, audiência e demais produtores partilham um gosto musical, formando uma comunidade que se diferencia de outras, segundo a definição introduzida por Bennett e Peterson (2004, 1) no seu estudo das cenas musicais. Uma cena musical diz respeito não apenas à música ou ao gosto musical como a outros factores que contribuem para a criação de uma identidade colectiva, nomeadamente o estilo e

- 
- 1 A Cafetra Records é uma editora-colectivo que foi criada em Lisboa no ano de 2008 pelos membros da banda de punk rock Kimo Ameba (Lourenço Crespo, Leonardo «Leio» Bindilatti, Francisco Correia e Hugo Cortez) e o grupo de garage rock Os Passos em Volta (Pedro «Sar» Saraiva, João «Éme» Marcelo, Júlia e Maria Reis e João Dória). Actualmente, estes dois grupos cessaram actividade e deram origem aos grupos Pega Monstro (Júlia e Maria Reis), Éme (João Marcelo), Putas Bêbadas (Hugo Cortez e Leonardo Bindilatti, João Dória e Miguel Abreu), Iguanas (Lourenço Crespo e Leonardo Bindilatti), Lourenço Crespo e Sallim.
  - 2 A Xita Records foi criada em 2015 por Manuel Lourenço (Primeira Dama) e António Queiroz (Kerox), na altura com dezassete e dezoito anos respectivamente. Actualmente, pertencem também ao colectivo o grupo de punk rock Ninaz (Lucia Vives, Joana e Beatriz Peres e Margarida Honório), Veenho, Grand Sun e João Raposo.
  - 3 A Maternidade surge no final do ano de 2014 enquanto colectivo de agenciamento e promoção de artistas num espírito DIY (*Do It Yourself*), foi criada por Rodrigo Soromenho Marques, Filipe Sambado e Rafael Ayres. Ao colectivo juntaram-se inúmeros grupos e artistas, como Luís Severo, Mighty Sands e Calcutá.

os comportamentos sociais, centrais para o processo de diferenciação face a outros grupos. Will Straw e Holly Kruse reforçam esta ideia nos seus estudos de cenas musicais de rock e música de dança do Quebec (Straw 1991) e da cena de indie rock universitária de Champaignon (Kruse 1993). Por se desenvolverem num contexto DIY, e pela mão de pequenos colectivos e fãs, as cenas musicais contrariam as rotinas das corporações da indústria fonográfica, criando estruturas de proximidade entre artista, editora e público que colocam o foco na proposta artística e não na obtenção de lucro financeiro, ideia partilhada por Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004, 2).

As cenas musicais que se desenvolvem localmente estão associadas a um espaço geográfico específico no qual a música é um elemento central para a construção de narrativas partilhadas entre os membros (idem, 8). Como Straw refere, o processo de significação inerente às cenas musicais locais parte de um cruzamento entre práticas musicais contemporâneas e dinâmicas globais com a herança local (Straw 1991, 373). Em suma, segundo Bennett e Peterson,

[...] vemos uma cena local como sendo uma actividade social centrada, que tem lugar num espaço delimitado ao longo de um período de tempo específico, no qual grupos de produtores, músicos e fãs, tomam consciência do seu gosto musical comum, distinguindo-se colectivamente de outros pela utilização de sinais musicais e culturais frequentemente apropriados de outros lugares, mas recombinados e desenvolvidos de forma a representarem a cena local. (Bennett e Peterson 2004, 8)<sup>[4]</sup>

Nos estudos de cenas musicais desenvolvidos entre o final da década de 1980 e durante os anos 1990 verificou-se uma forte associação da música independente a espaços geográficos específicos (Kruse 1993). Por exemplo, no seu estudo das cenas musicais desenvolvidas em cidades universitárias, Kruse refere que bandas como os REM, Nirvana e Mudhoney<sup>[5]</sup> permaneceram associados às suas cidades de origem

4 Do original: «[...] we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene.»

5 Os REM ficaram associados à cidade de Athens, Geórgia, Nirvana e Mudhoney a Seattle (Kruse 1993, 33).

(Kruse 1993, 33). O mesmo aconteceu com os Fugazi e a Dischord Records, editora que assume um papel central na cena hardcore rock de Washington DC desenvolvida no final dos anos 1980. Os Fugazi estabeleceram, assim, uma relação de reciprocidade com a cidade dinamizando-a e sendo influenciados por ela no seu som (Fairchild 1995; Azerrad 2001). Em Portugal, distinguem-se os casos dos Tédio Boys, banda que ficou associada à cena de punk rock criada na cidade de Coimbra e, em Lisboa, a cena musical criada pelos Pop Dell'Arte e a sua editora Ama Romanta, associada ao bairro de Campo de Ourique (Guerra 2010), ambas com actividade na década de 1990. De igual modo, os colectivos que compõem a cena musical em estudo na presente investigação evidenciam uma forte ligação à cidade de Lisboa ao protagonizarem a dinamização de um circuito musical. A cidade integra o imaginário da editora enquanto temática das canções dos seus artistas. Desta forma, é possível entender o espaço geográfico como produto e produtor de processos de significação (Pavel 2015, 41).

Comum a estas cenas é a ideia de que as mesmas se constituem, aos olhos dos seus intervenientes, enquanto alternativas a uma cultura *mainstream*. Este processo de diferenciação potencia o sentimento de comunidade dentro de determinada cena musical:

[...] como com todas as formas de identificação, ao marcar a sua diferença de outros tipos de música, a música pop alternativa ou académica oferece àqueles que se envolvem num determinado conjunto de práticas sociais – práticas de consumo, de produção, de interacção – um sentido de comunidade. (Kruse 1993, 37)<sup>6</sup>

Nesta medida, as ideias de outro e de marginalidade estão presentes nos processos de construção de identidade destas cenas, vigorando um sentimento de desadequação não só a uma indústria *mainstream* como também à sociedade (Azerrad 2001; Fairchild 1995; Kruse 1993; Glass 2012). Tal como a própria noção de cena musical pressupõe, esta característica não elimina a permeabilidade e a proximidade de outras cenas musicais, o que resulta numa identidade mais fluida devido ao contacto com outras práticas e comunidades não só locais como globais (Glass 2012, 697).

---

6 Do original: «[...] as with all forms of identification, in marking its difference from other types of music, alternative or college pop music offers those who engage in a certain set of social practices – practices of consumption, of production, of interaction – a sense of community.»

## **Delimitação de um circuito musical e ligação à cidade de Lisboa**

A centralidade da cidade de Lisboa no desenvolvimento desta cena musical será estudada a dois níveis: primeiro, através da identificação do circuito estabelecido por estes colectivos e, segundo, através do estudo da presença da cidade nas práticas musicais, nas quais se incluem o tipo de instrumentação, sonoridade, repertório e temáticas de canções.

O circuito musical criado pelos colectivos Cafetra Records, Maternidade e Xita Records centra-se maioritariamente nas zonas do Bairro Alto, Cais do Sodré, Graça e Intendente. Vivendo e trabalhando nestes bairros considerados «típicos» e associados à vida nocturna lisboeta, os colectivos e seus membros tornam-se parte integrante das suas dinâmicas culturais, incorporando a identidade colectiva dos bairros no imaginário da cena musical. Este processo faz-se através da escolha de locais como colectividades e associações recreativas para os seus concertos (Pavel 2015, 55), através da organização de festas populares nestes bairros, como o Arraial de Santos Populares que a Filho Único e a Cafetra Records organizam na Madragoa e Bica, ou através da inclusão de elementos do fado e da música tradicional portuguesa nas suas canções.

O Bairro Alto assume o epicentro deste circuito. Sendo um ponto de referência da cidade para a vida nocturna desde a década de 1980 (Pavel 2015, 207), é neste bairro que se concentram alguns dos espaços centrais na dinâmica destes colectivos, a começar pelo local de ensaios.

O edifício da Interpress, situado na Rua Luz Soriano n.º 67, é o ponto de encontro entre todos estes colectivos: é neste espaço que os três grupos têm as suas salas de ensaios, uma delas partilhada pela Cafetra Records e a Xita Records e a outra onde Filipe Sambado montou o seu estúdio, agora ocupado pela Maternidade. Como Mariana Duarte e Mário Lopes afirmam, «O edifício da Interpress, no Bairro Alto, tornou-se o ponto de encontro que aproximou músicos, estimulou encontros e partilhas» (Duarte e Lopes 2016). Embora já existisse previamente contacto e colaborações entre grupos, a partilha de um mesmo espaço de ensaios estimulou uma maior proximidade e influência mútua entre músicos. Para além disso, neste espaço é estimulado o contacto com outras cenas musicais e artistas, nomeadamente do free jazz independente: Sar e Manuel Lourenço referem a relação próxima com o baterista Gabriel Ferrandini e com o pianista Tiago Sousa,

mentor da editora independente portuguesa Merzbau.<sup>[7]</sup> Dos encontros na Interpress sucedem-se tardes ou noites de convívio entre os diversos membros dos grupos em bares próximos, como a Tasca dos Canários, situada na Rua Norte, onde três das entrevistas aconteceram, e anteriormente o Indie Rock Café,<sup>[8]</sup> que agora já se encontra encerrado.

Um espaço fundamental neste circuito é a Galeria Zé dos Bois (ZDB). Situada na Rua da Barroca n.º 59, no Bairro Alto, a ZDB é uma associação cultural sem fins lucrativos, assumindo-se como «estrutura de criação, produção e promoção para a arte contemporânea» (Galeria Zé dos Bois s.d.) como referido no manifesto publicado no *website* do espaço. A associação foi criada em 1994 enquanto espaço cultural de referência na difusão de projectos culturais contemporâneos e emergentes que tenham por base a experimentação. Sendo a ZDB próxima do edifício da Interpress, os membros destes colectivos, antes de actuarem lá, eram já assíduos fãs dos concertos que neste espaço aconteciam, atraídos pelas propostas que escapavam a um circuito comum (Saraiva 2017). Foi neste contexto que Sérgio Hydalgo, programador de música da ZDB, teve o primeiro contacto com os três colectivos. A primeira aproximação foi com a Cafetra, seguindo-se a Maternidade e a Xita Records, sendo que nos três a narrativa se repete: Sérgio já conhecia os membros dos colectivos por estes frequentarem o espaço e eventos da ZDB, e após ouvi-los fez um primeiro convite para integrarem o lugar de espectáculo de abertura para artistas mais estabelecidos, sucedendo-se os concertos de lançamento dos seus próprios discos e noites dedicadas apenas aos projectos de cada grupo, como a Noite Fetra e Noite Xita.

O período em que Sérgio Hydalgo conhece estes colectivos coincide com o aumento do número de concertos na ZDB motivado pela multiplicação de propostas artísticas. Por esse motivo, este passa a ser um espaço onde os artistas destas editoras têm a oportunidade de actuar mesmo que numa fase inicial de carreira:

[...] aumentando número de concertos, há mais disponibilidade para outros artistas tocarem, mais primeiras partes, e acabamos também por arriscar em nomes que tinham tocado antes nas matinés. (Hydalgo 2018)

7 Nota dos coordenadores: esta editora esteve activa entre 2005 e 2009.

8 Indie Rock Bar situava-se no n.º 49 da Travessa dos Inglesinhos e encerrou em 2015, reabrindo no ano seguinte como B.A.R., com nova gerência.

O programador da ZDB enfatiza ainda o facto de estes artistas frequentarem este espaço e assistirem aos seus concertos:

[...] o facto de as pessoas virem cá também cria outra relação, porque percebemos que há interesse no que nós fazemos, e também temos interesse no que as pessoas fazem. Muitas vezes é assim que as bandas acabam a tocar cá. É muito pouco frequente termos cá projectos de bandas emergentes com os quais não temos nenhuma proximidade. (Hydalgo 2018)

Isto enfatiza uma proximidade de valores entre as editoras e a Associação Galeria Zé dos Bois. Sérgio Hydalgo destaca a independência, a diversidade das propostas artísticas e o espírito transgressor, valores que se relacionam também com aquela que é a missão da ZDB. Além disso, sublinha:

[...] o que une todas estas propostas é a necessidade de criação e de fazer por ti próprio e esses são os valores-matrizes de todas estas estruturas: são um grupo de amigos que se une para fazer algo independentemente das dificuldades que vão encontrar. A ZDB quer apoiar todo este tipo de propostas. Propostas que, por um lado, têm esse tipo de valores, da independência e do querer fazer por si próprio, o DIY, mas depois também tenham uma certa pretensão de um discurso autoral e artístico interessante, com o qual nos identificamos. (Hydalgo 2018)

Sérgio Hydalgo sublinha ainda a importância da proximidade geográfica, referindo-se ao edifício da Interpress, próximo deste espaço. Isto, aliado ao interesse mútuo pelas propostas artísticas, resulta na vontade de crescer em conjunto e apoiar estes nomes, fornecendo-lhes condições dignas de apresentação. Para Luís Severo, Lucía Vives, Manuel Lourenço ou Éme, a ZDB é igualmente um espaço que potencia o seu crescimento, com uma programação que é do seu agrado e que os mesmos consomem enquanto público, além de lá actuarem (Severo 2018; Queiroz et al. 2018; Salema et al. 2018).

Ao contrário do que sucede com o Bairro Alto e o Cais do Sodré, que já estão associados às dinâmicas da vida nocturna lisboeta desde o século passado, a dinamização cultural dos bairros da Graça e do Intendente é mais recente. Os projectos de requalificação levados a cabo, já neste século, nos referidos bairros resultaram na multiplicação de espaços de cultura e lazer, acompanhando a renovação das

habitações e zonas públicas. O aumento da procura de ofertas culturais fez com que diversos espaços abrissem as portas a estes colectivos que procuravam os primeiros concertos. Exemplo disso é o Botequim, situado no Largo da Graça n.º 79. Antigo e importante espaço de tertúlias nas décadas de 1970 e 1980, em 2011 este espaço foi reabilitado por Alexandra Vital e Hugo Costa e surgiu como uma espécie de café literário que acolhia na sua programação concertos íntimos (Santos 2011). Embora com recursos parcos no que diz respeito ao sistema de amplificação, o Botequim foi o espaço dos primeiros concertos de Éme e das Pega Monstro, sendo também o local do concerto fundador da Xita Records com Primeira Dama, Ortos e Smiley Face. À semelhança do Botequim, espaços no Bairro Alto como a Severa ou a Barbuda, até mesmo o Liceu Camões, acolheram também muitos destes concertos, que exprimem o espírito DIY pelos escassos recursos e condições, tratando-se maioritariamente de concertos grátis que aconteciam pela simples vontade de tocar e dar a conhecer a sua música.

Um outro espaço importante no circuito destes colectivos, localizado no Bairro da Graça, é o DAMAS. Bar e sala de concertos, o DAMAS é um projecto de Alexandra Vital e Clara Metais, situado na Rua Voz do Operário, que abre para almoços e tem concertos à noite, dispondo uma programação fixa à responsabilidade de quatro programadores (Coelho 2015). Aquando da abertura do espaço, em 2015, a Maternidade foi convidada para ser uma das programadoras fixas do espaço com as Noites Maternidade, tendo sido o primeiro espaço a confiar e a impulsionar o crescimento do colectivo, como o fundador da Maternidade Rodrigo Vaiapraia refere na entrevista realizada, por possibilitarem não só um espaço de experimentação no que diz respeito à programação, mas também por permitir que o colectivo desenvolvesse capacidade de produção e programação e se posicionasse dentro do circuito enquanto seu dinamizador.

Importa ainda destacar um outro espaço neste bairro: o Estrela Decadente. Projecto da Associação Real Urinol, situada no Espaço Estrela, na Rua Josefa Maria, este espaço propunha-se a mostrar novas iniciativas de vários artistas dentro de uma perspectiva multidisciplinar, com foco na produção artística desenvolvida na cidade de Lisboa. Pedro Saraiva, do colectivo Cafetra Records, tornou-se programador deste espaço, levando ao mesmo artistas como Maria Reis e Primeira Dama, que lá fez o concerto de lançamento do álbum *Histórias por contar* (2016). Além disso, o Estrela tornou-se num espaço de convívio

e de encontro dos vários membros destes colectivos. O seu encerramento em Outubro de 2017, por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, fez com que esta associação passasse o seu projecto para o espaço Banco Aposentadoria, situado no n.º 10 da Travessa de Santo António à Sé.

O Bairro do Intendente, à semelhança do Bairro da Graça, torna-se parte do circuito destes colectivos, fruto dos projectos de requalificação levados a cabo no mesmo por volta de 2011. Neste âmbito, surge um outro espaço importante para possibilitar o posicionamento destes colectivos: a Casa Independente. Como descrito no projecto do espaço, a Casa Independente é um espaço multidisciplinar de carácter artístico e cultural fundado em 2012 pela associação cultural Ironia Tropical, que surge com o objectivo de dinamizar culturalmente o bairro. As proprietárias Inês Valdez e Patrícia Craveiro Lopes apresentam propostas de programação que privilegiam a produção artística nacional independente, cedendo o espaço a artistas para concertos em nome próprio, embora a maioria da programação seja da responsabilidade de artistas e promotoras residentes.<sup>91</sup> Pela facilidade em agendar concertos, a Casa Independente foi palco dos mais diversos eventos dos colectivos em estudo, nomeadamente uma Noite Fetra e concertos da Xita Records, Filipe Sambado, Luís Severo, entre outros. Também neste bairro, se destaca o Grupo Excursionista Recreativo Casa dos Amigos do Minho, uma cooperativa situada na Rua do Benfornoso onde aconteceram as edições do Exílio do Minho que viriam mais tarde impulsionar a formação da Maternidade. Não se tratando de um espaço com intenções de dinamização cultural do bairro, o mesmo, tal como Rodrigo Vaiapraia nos refere na entrevista dada, sempre se mostrou disponível para receber eventos de cariz cultural. A venda do edifício para a construção de um hotel levou ao seu encerramento no final de 2017.

Por fim, o circuito desta cena musical inclui ainda o bairro do Cais do Sodré. Tal como o Bairro Alto, é um ponto central na vida nocturna lisboeta. Embora na década de 1960 esta zona fosse ponto de paragem de prostitutas e marinheiros, no final do século passado e início deste século, os bares deste bairro renovaram-se, passando a contemplar propostas de programação não só de clube como também de concertos ao

---

9 Exemplos destas parcerias são as residências das bandas They're Heading West e Fogo-Fogo, com a produtora Produções Incêndio e com os DJs Isac Ace e Carie.

vivo. Destacam-se, então, três espaços como pontos de intersecção destes colectivos: o Lounge, o Musicbox Lisboa e o Sabotage. O primeiro, situado na Rua da Moeda, é um bar e sala de concertos, acolhendo na sua programação DJs sets e concertos de entrada livre. À semelhança do que acontece no DAMAS e Casa Independente, a programação do Lounge é feita pelo Mário Valente, fundador e programador do espaço. Mas conta ainda com a curadoria de alguns residentes, nomeadamente a Associação Filho Único, que organiza as Noites Filho Único e leva ao espaço artistas emergentes nacionais, nos quais se incluem projectos que compõem os colectivos em estudo, nomeadamente os Veenho, Os Passos em Volta, Maria Reis, Vaiapraia, Éme, Kerox, Ninaz, entre outros. Também à semelhança do DAMAS e da Casa Independente, a filosofia de programação do Lounge passa por abrir espaço a bandas que procuram dar primeiros concertos, tendo sido palco da estreia de Veenho e Ninaz, por exemplo.

O Musicbox Lisboa está situado na Rua Nova do Carvalho, actualmente conhecida por Rua Cor-de-rosa. Ao contrário dos outros espaços, a programação do Musicbox Lisboa, da responsabilidade de Pedro Azevedo, assume-se como eclética, propondo-se a apoiar manifestações artísticas de diversas ordens. No entanto, um dos pilares da linha de programação do clube nocturno passa pelo apoio ao circuito de bandas emergentes, possibilitando que novos projectos possam dar concertos em salas com uma lotação maior do que as até então referidas. Ao contrário de espaços como o DAMAS, o Lounge ou o Banco Aposentadoria, o Musicbox é uma sala de espectáculos com entrada paga. O primeiro contacto de Pedro Azevedo com estes colectivos foi através da Filho Único, que propôs que Os Passos em Volta fizessem o concerto de abertura de R. Stevie Moore. Tal como com a ZDB, a relação próxima entre o Musicbox e a Filho Único resultou em concertos com artistas agenciados por esta associação, nomeadamente Sallim, Primeira Dama ou Éme. O Musicbox recebeu ainda, por diversas vezes, os concertos de artistas da Maternidade como Mighty Sands em Abril de 2018, Filipe Sambado, que fez lá o concerto de despedida do seu disco *Vida salgada* (2016) em Janeiro de 2018, e Luís Severo em Fevereiro de 2018, que actuaram para salas esgotadas. Assim, o Musicbox, ao contrário de todos os espaços referidos até então, funciona não só como palco de primeiros concertos como também oferece condições para que projectos mais estabelecidos, como é o caso dos últimos três artistas referidos, possam dar concertos de entrada paga numa sala com trezentos lugares.

O Sabotage, localizado na Rua de São Paulo, surgiu em 2013 «como uma sala dedicada ao Rock'n'Roll, do underground ao mais alternativo tudo tem lugar, num espaço que é, suposto ser ponto de encontro de músicos e bandas» (Sabotage s.d.). Neste sentido, é um espaço que, à semelhança dos que foram referidos até então, se mostra receptivo às propostas de programação destes colectivos, embora os concertos neste local não sejam tão frequentes como nos já mencionados. Destaca-se, assim, a residência que a Xita Records organizou durante um ano no Sabotage, as Noites Pano de Xita, e uma noite organizada pela Maternidade que juntou Filipe Sambado e Lourenço Crespo.

Além dos espaços de programação acima referidos, existe ainda um conjunto de outras entidades que legitimam o circuito em estudo, destacando-se o papel da Associação Filho Único. Criada em 2007 por Nelson Gomes e Pedro Gomes, a Filho Único surgiu da necessidade de dar a conhecer propostas que extrapolassem o circuito de música habitual. A Galeria Zé dos Bois foi o ponto de encontro e de contacto entre os membros que mais tarde viriam a fazer parte da associação, como André Ferreira e Afonso Simões, ambos músicos cujos projectos actuaram neste palco. Já fora da ZDB, a Filho Único foi lançada como produtora, promotora e agência de artistas nacionais e internacionais, tendo por objectivo:

[...] [a] apresentação, divulgação, produção, mostra e integração de manifestações na área da música que trabalhem a partir de critérios construtivos de produção artística, que visem o desenvolvimento da arte e contenham em si um cariz de busca e de progressão estética. (Gomes 2008)

Como Vítor Belanciano refere, «a aposta tem sido feita em nomes emergentes ou figuras históricas que mantêm a vitalidade» (Belanciano 2017), dentro de um leque de artistas que incluem não só os músicos da Cafetra Records como também os DJs da editora Príncipe, com base na Quinta do Mocho, onde se destacam artistas como DJ Marfox, Nídia e Nigga Fox. O agenciamento que decorre de forma independente beneficia de uma parceria da Filho Único com instituições já estabelecidas, nomeadamente salas de concertos como a ZDB, Lux Frágil, Lounge ou Musicbox, museus como o Museu Nacional do Chiado e outros espaços institucionais, nomeadamente o Pólo Cultural das Gaivotas-Boavista. Sempre foi objectivo da Filho Único actuar nestes espaços, ao mesmo

tempo que promovia e produzia eventos em locais não-convencionais, prática que acabou também por ser aplicada na produção dos eventos da Cafetra Records. Como Nelson sugere na entrevista dada ao *Público*, a relação com a cidade e os artistas lisboetas define o trabalho da associação que se tornou protagonista da dinamização cultural alternativa da cidade de Lisboa:

[...] às vezes perguntam-me porque é que não agimos da mesma forma noutras cidades. Já o fizemos. Mas é diferente, pelo envolvimento com a comunidade artística aqui. As nossas acções têm uma relação directa com as pessoas que habitam os mesmos espaços que nós. Nós não somos diferentes daqueles que queremos atingir. (Belanciano 2017)

O contacto com a Cafetra Records surge através dos concertos organizados pela Filho Único, acompanhados pelos membros desta editora. Segundo Sar,

[...] a FÚ era uma promotora que nós semiconhecíamos. De repente começam a haver uma data de concertos fixes, às vezes na Zé dos Bois e noutras sítios e de repente as bandas que vêm cá deixam de ser a chapa 5 da NME, passaram a ser uma bandas que nos interessavam mais do que isso, que vêm tocar no Lux – que estranho, já não é no Coliseu ou no Lounge. De repente começamos a ver «Filho Único» no cantinho, sempre bué discreto. E não sabíamos quem era, se era só um gajo ou não. (Saraiva 2017)

Para além de agenciar os artistas da Cafetra Records, a Filho Único também dá apoio às produções dos concertos de lançamento e Noites Fetra, facilitando contactos com espaços associados à Câmara de Lisboa, o que sublinha o peso institucional desta associação. O envolvimento entre a Cafetra e Filho Único dá-se também no sentido contrário, com colaboradores da editora a trabalhar na associação.

A relação com a Maternidade e a Xita Records surgiu mais tarde, quando Afonso Simões passou a agenciar Primeira Dama e Vaiapraia. Como os músicos referem nas entrevistas levadas a cabo para esta investigação, este agente permitiu que passassem a dar mais concertos e, acima de tudo, recebessem *cachets* mais elevados e melhores condições.

Verifica-se assim que a afinidade entre a Filho Único e estes colectivos dá-se na abordagem ao trabalho, motivados pela iniciativa e a

independência, bem como pelo desejo transgressor de apresentar propostas que fujam ao convencional. Afonso Simões, na entrevista dada, afirma que o que atrai a Filho Único à Cafetra, mas também às outras editoras, é a procura pela diferença e a vontade de fazer algo novo, mantendo uma linha artística que se posiciona em continuidade com aquilo que ela considera ser a tradição portuguesa (Simões 2018).

A Associação Filho Único surge como uma entidade que apoia o circuito criado pela cena musical em estudo, através do agenciamento dos concertos destes artistas, e impulsiona o posicionamento dos artistas enquanto protagonistas de um circuito musical na cidade de Lisboa, sendo o ponto de contacto entre os projectos e espaços como o Musicbox e a Galeria Zé dos Bois. Além da Filho Único e dos espaços referidos acima, encontram-se no grupo de entidades que legitimam estes colectivos os jornalistas que escrevem sobre eles e os destacam na sua cobertura mediática, como já tem vindo a ser notado, destacando-se João Bonifácio, do *Público*, e Luís Filipe Rodrigues, da *Time Out*, os primeiros a escrever sobre estes grupos, acompanhando o seu percurso desde então. Também Mário Lopes e, mais recentemente, Mariana Duarte, assumem um papel fundamental na divulgação e legitimação do trabalho destes colectivos. Na rádio, Pedro Moreira Dias e Joaquim Quadros, da Vodafone.FM, e Nelson Ferreira, Tiago Castro e Paulo Lázaro, da SBSR.FM, são responsáveis por divulgar os mais recentes trabalhos destes artistas, promovendo assim a produção musical independente nacional.

Lisboa é, por um lado, a cidade onde estes artistas sempre viveram e nasceram, como é o caso dos membros da Cafetra Records e, por outro lado, é a cidade onde eles estudam e passam a maior parte dos seus dias, como sucede com Filipe Sambado, Rodrigo Vaiapraia e Luís Severo, e todos os membros da Xita Records. Por ser o contexto de quotidiano destes grupos, a cidade acaba por integrar, enquanto temática, as canções dos artistas em estudo, ao nível lírico e de sonoridade, que evoca um imaginário associado a Lisboa através da introdução de elementos de géneros musicais que estão associados à cidade, como demonstrarei adiante.

## «Tu nunca viste Lisboa, nunca subiste ao Torel»:<sup>[10]</sup> a referência à cidade nas canções dos colectivos

Sar refere:

[...] somos todos de Lisboa. Todos nós nascemos cá, vivemos aqui, andávamos a pé de um lado para o outro, conhecíamos a Baixa, o Bairro Alto, o Saldanha, essas realidades, portanto quando começámos Lisboa já era a nossa realidade. Não conhecíamos as instituições ou os órgãos que promoviam coisas na cidade, conhecíamos de nome ou de ir aos eventos, mas não propriamente de relação directa, mas já estávamos «bué» incluídos no meio. Sempre nos sentimos muito à vontade de falar sobre Lisboa e sobre a nossa vida aqui. (Saraiva 2017)

Esta ideia é partilhada pelos membros da Cafetra Records. Sallim vai mais longe, dizendo em entrevista: «nós só vamos conseguir fazer algo com aquilo que nos é próximo e faz parte da nossa *life*» (Salema 2018), o que demonstra que a vontade de cantar sobre Lisboa parte do facto de este ser o seu contexto. Lucía Vives e Margarida Honório, da banda Ninaz, partilham desta opinião:

LUCÍA: Nós falamos do que conhecemos e como pensamos as coisas. Começámos a fazer música numa altura em que não era crucial cantar em inglês, porque houve uma altura em que se não cantasses em inglês não dava...

MARGARIDA: Se calhar também nunca fez sentido para nós, mas nunca foi uma decisão.

LUCÍA: Sim, foi natural... É este contexto. E dá honestidade à cena que fazemos.

MARGARIDA: E foi numa fase em que tudo o que nós fazíamos era juntarmo-nos e andar por aí, não tínhamos nada para fazer e vivíamos bué a cidade. (Queiroz et al. 2018)

Martim, do grupo Veenho, pertencente à Xita Records, e que sempre viveu no Restelo, considera que as suas músicas, embora sejam sobre Lisboa, não cantam uma Lisboa como Éme ou Luís Severo e são

---

10 «Sono com Medo», Bandcamp, consultado em 4 de Dezembro, 2020, <https://primeiradama.bandcamp.com/track/sono-com-medo>.

antes sobre trivialidades do quotidiano, nomeadamente a cerveja que bebem em casa ou o autocarro que apanham, diz na entrevista. Manuel Lourenço reforça essa naturalidade em escrever sobre a cidade, embora mostre o desejo de cantar sobre a cidade de forma mais politizada:

[...] gostava de cantá-la [Lisboa] de uma forma mais politizada porque eu não consigo separar o lado politizado do artístico e involuntariamente eu faço isso e não é muito profundo. Acabo por falar da Lisa, mas lá está, é pela vivência, pelas pessoas, pelos momentos que eu partilho com as pessoas com quem partilho a cidade e isso acaba por se tornar um bocado natural, nunca consegui ter aquele foco bonito trabalhado e poético de falar de Lisboa como o Éme, mas isso é uma questão de idade. Eu já vivi bué esta cidade, mas eu vivo-a demasiado à flor da pele e, ao mesmo tempo, a frio, mas não consigo ter essa distância para escrever sobre a cidade de uma forma muito concreta e pensada. (Queiroz et al. 2018)

À semelhança de Éme e de Filipe Sambado, Luís Severo sentiu a necessidade de falar sobre Lisboa após começar a viver sozinho na cidade; se a música *d'O cão da morte* reflectia uma vivência suburbana, o seu segundo disco, homónimo e lançado em 2017, localiza-se na cidade de Lisboa e reflecte as rotinas urbanas por ele levadas a cabo. Como refere:

[...] eu vim para cá viver e senti necessidade de cantar sobre coisas que eram novas para mim. Vim viver para cá com vinte e três anos, há dois anos, a viver mesmo todos os dias e a pagar a minha renda, por isso fez-me sentido cantar sobre isso, mas é um assunto que já tenho um bocado arrumado. (Severo 2018)

Ora, para demonstrar de que modo se verifica uma ligação à cidade de Lisboa e a representação desta vivência nas canções, abordarei três temas, com recurso às suas gravações em estúdio: «Fado da Estrela do Ouro», das Pega Monstro, «Alvalade», de Lourenço Crespo, e «*À pendura*», de Ninaz. A abordagem a estes temas passará pela interpretação do texto e diferenciação de aspectos musicais específicos, de forma a entender de que modo estas canções poderão representar musical e textualmente a cidade. O trabalho desenvolvido por Alan F. Moore (2003; 2012) e Nicholas Cook (2013) no que diz respeito à análise da música popular são as referências centrais para este exercício.

«Fado da Estrela do Ouro»<sup>111</sup> é a terceira canção do disco *Casa de cima* (2017) das Pega Monstro. Composta por três estrofes de verso livre numa estrutura AAC e sem refrão, a temática de «Fado da Estrela do Ouro» incide sobre os sentimentos e frustrações causadas por um desgosto amoroso e o reencontro com esse amor não correspondido, sendo que a narrativa cantada se situa num tempo e espaço particulares. O título da canção referencia o espaço principal da acção, o Bairro Estrela D'Ouro na Graça, onde se situava o espaço Estrela Decadente, antigo ponto de encontro entre os membros dos colectivos. Por sua vez, os dois primeiros versos deste tema, «Combinei às 20h30 / à porta da Cinemateca», localizam-nos temporalmente e indicam que a Cinemateca é o ponto de partida desta narrativa, evidenciando-se depois uma ideia de movimento pela cidade até chegar ao Bairro Estrela d'Ouro, espaço onde a narrativa culmina e se dá o encontro com o sujeito responsável pelo desgosto amoroso: «Encontrei-te à 00h00 / na Estrela d'Ouro / fica ali na velha Graça / na Senhora do Monte». Para além de a canção se situar na cidade de Lisboa, o título indica também que se tratará de um fado, género musical com uma associação forte a esta cidade. Melodicamente lembra um fado menor, por ser composta por uma progressão harmónica de apenas dois acordes e pela melancolia não só da melodia cantada como também da temática. Ora, o fado em Lisboa, ao contrário do fado de Coimbra que está associado à vivência universitária, é mais melancólico, cantando-se sobre temáticas como a saudade, o desamor e a vida nos bairros pobres de Lisboa (Nery 2004). Nesta música, ouve-se primeiro a guitarra de Maria Reis, que assume as funções melódicas e harmónicas, ou como Moore (2012, 20-21) distingue, a camada de preenchimento harmónico e a camada melódica da canção, entrando depois a voz que faz a melodia da guitarra com um timbre melancólico, por vezes arrastado com vista a acentuar o sentimento de tristeza. A percussão, à responsabilidade de Júlia Reis, tem um ritmo constante, surgindo apenas na segunda estrofe. Nesta medida, a ligação à cidade de Lisboa é reforçada a dois níveis nesta canção: por um lado, a nomeação de espaços que integram o circuito destes colectivos e, por outro, a composição de um fado.

---

11 «Fado da estrela do ouro», Bandcamp, consultado em 15 de Dezembro, 2020, <https://cafetra-records.bandcamp.com/track/fado-da-estrela-douro>.

«À pendura»<sup>[12]</sup> integra o disco *Bates forte cá dentro* (2018) de Ninaz gravado no estúdio de Filipe Sambado, no edifício da Interpress. Com duração de 1'20", a canção tem um estilo característico punk rock, pelo ritmo acelerado da canção e a progressão harmónica de guitarra baseada em três acordes, tocada com efeito de distorção. A voz entra primeiro, juntando-se logo a seguir a guitarra, baixo eléctrico e bateria. A música é composta por três estrofes com rimas interpoladas, em que se canta sobre uma saída à noite para esquecer os problemas amorosos. Nesta canção, para além da referência a andar «à pendura» no Eléctrico 28, que faz o percurso dos Prazeres ao Martim Moniz, é mencionada também a Galeria Zé dos Bois como destino de saída à noite ao fim-de-semana; no segundo verso a vocalista de Ninaz canta: «Sexta vou à Z e já nem te digo nada / Não é por ti amor que Lisboa está parada».

«Alvalade»,<sup>[13]</sup> música de Lourenço Crespo, é sobre uma Lisboa afastada da vida boémia. Quinta faixa do álbum de estreia de Lourenço Crespo, *Nove canções* (2016), «Alvalade» foi gravada num estúdio caseiro montado por Lourenço, Leonardo Bindillati e Maria Reis em Lagos. Composta por dois versos e uma coda, a canção é cantada *a capella*, mas o eco que se ouve na gravação, motivado pela distância a que Lourenço se encontra do microfone, transmite a sensação de que a letra está a ser trauteada por cima de uma outra canção, como se estivesse na rua a ouvir um leitor de mp3, ideia que é reiterada na entrevista a Mariana Duarte no *Ípsilon* (Duarte 2016). Nesta canção, Lourenço não está com os amigos, mas sim com a avó, aludindo a um contexto familiar em Lisboa. Cantando sobre a vontade de ver uma determinada rapariga, Lourenço nomeia um conjunto de espaços que integram a rotina diária de quem vive neste bairro, que é o caso do autor, nomeadamente a gelataria Conchanata e a pastelaria Frutalmeidas, conhecida pelos pastéis de massa tenra: «Amanhã sou chutada para Alvalade / Quartas-feiras, Conchanata / Frut'Almeidas, minha baixa / No café, com a minha avó, / só pra ver passar aquela moça».

Estas três canções demonstram diferentes exemplos em que estes artistas fazem alusão à cidade e reforçam a centralidade da cidade na cena musical. Este exercício é ainda evidente nos títulos das canções

---

12 «Pendura», Bandcamp, consultado em 15 de Dezembro, 2020, <https://xitarecords.bandcamp.com/track/pendura-2>.

13 «Alvalade», Bandcamp, consultado em 14 de Dezembro, 2020, <https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/alvalade>.

de alguns destes artistas: para além das já referidas, «Rua das Flores», de Primeira Dama, «Príncipe Real», de Lucía Vives, «Santa Clara» de Ninaz são alguns desses exemplos.

Há ainda canções em que a experiência de viver na cidade não é descrita apenas enquanto relato de uma vivência quotidiana. O centro histórico de Lisboa vê-se afectado pelo aumento da procura do turismo cultural e pelo fenómeno da gentrificação,<sup>[14]</sup> o que levou a que os membros destes colectivos se tornassem vozes activas que reagem contra as transformações do centro histórico da cidade, assolado pelos despejos de habitações para construção de hotéis de luxo e pela crescente especulação imobiliária. Esta postura activista verifica-se através da participação em eventos de protesto<sup>[15]</sup> em defesa da cidade, mas também através da consciencialização para a temática nas suas canções. Exemplo disso é «Lisa» de Éme e «Dá jeitinho» de Filipe Sambado.

«Lisa»<sup>[16]</sup> integra o álbum *Último siso* (2014) de Éme, sendo Lisa o diminutivo de Lisboa utilizado pelos membros destes colectivos quando se referem à cidade. A sonoridade desta canção, tal como de todo o disco, demonstra influências de B Fachada e de Leonard Cohen. A referência a B Fachada está na sonoridade pop rock, que demonstra influências dos Beatles e da pop de Lena d'Água, Heróis do Mar e António Variações, reflectida na melodia realizada no teclado, que se destaca da harmonia desenvolvida pela guitarra, baixo e ritmo da bateria. Em «Lisa», Éme chama a atenção para a sobrelotação da cidade, referindo uma «Lisa sem norte» à qual se deve estar atento logo na primeira estrofe: «Lisa sem norte vai ficar no Porto / há que ver bem os sinais / Para alguém do meu porte ou para alguém mais gordo / Não dá para tantos saís». Escrita no período de austeridade motivada pela presença da Troika em Portugal, em «Lisa» Éme refere também o fenómeno de especulação financeira e a diminuição do poder de compra como resultado da crise: «Viver na Lisa não dá, não dá não / Está tudo em crise e não há um pé num chão / Se ela precisa ou não de um

14 O termo gentrificação foi primeiramente utilizado para designar a conversão dos bairros operários em bairros residenciais (Pavel 2015, 67).

15 Por exemplo, Vaiapraia e as Rainhas do Baile actuaram no protesto Rock In Riot contra a gentrificação em Lisboa, no dia 24 de Março de 2018, Primeira Dama participou em protestos contra a acção de despejos no bairro históricos em Lisboa.

16 «Lisa», Bandcamp, consultado em 12 de Dezembro, 2020, <https://cafetarecords.bandcamp.com/track/lisa>.

empurrão / Quem está na Lisa não dá, viver aqui não dá». Esta reflexão parte da própria situação do autor e das dificuldades que enfrenta ao tentar viver sozinho na cidade. Na entrevista realizada no âmbito desta investigação, Éme já havia referido a dificuldade em encontrar casa em Lisboa, algo que só foi possível por andar a bater de porta em porta, e na entrevista ao *Ípsilon*, volta a dizer «senti que estava numa cidade que me diz que se calhar não sou daqui porque não tenho dinheiro para estar aqui por minha conta» (João Marcelo cit. in Duarte 2017).

Filipe Sambado em «Dá jeitinho»,<sup>171</sup> canção que abre o seu álbum *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo* (2018), aborda a mesma temática que Éme, criticando o Estado Social. «Dá jeitinho» tem uma sonoridade pop rock, influenciada pela música de António Variações, criada pela melodia da guitarra eléctrica, que tem um efeito distorcido, a harmonia composta pelo teclado e pelo baixo eléctrico, que tem uma dimensão funcional, reforçando a região grave. A influência de cantautores como José Afonso e Sérgio Godinho é também evidente na temática e no uso da métrica. Além disso, os coros, feitos por duas vozes, fazem lembrar a canção regional alentejana, como o cante. Logo na primeira estrofe, é colocada em causa a economia do trabalho nos termos em que este se desenvolve nos versos «Trabalhar, que ter / é bom e dá para mostrar, não tem mal doer / se é para o outro ganhar». A crítica à gentrificação é referida logo de seguida: «Contar trocos, mas ter / uma casa da Graça / com quarto para turista / que evite a desgraça». O refrão anuncia desde logo a ideia da sobrelotação da cidade com os versos «Dá jeitinho a ver se cabe, jeitinho a ver se cabe». Neste refrão, bateria, guitarra e baixo tocam num tempo mais acelerado, o que transmite uma sensação de aperto e de sufoco, aliado ao verso cantado a gritar, dando força ao que está a ser cantado. Filipe Sambado termina a canção referindo a possibilidade de exteriorizar estas ideias e combater as injustiças motivadas por uma crise de valores, aludindo também ao silenciamento e subestimação dos protestos de minoria, nomeadamente contra o racismo, a homofobia ou assédio: «Se tens farpas na boca / E se as atiras p'ró ar / São a tua expressão / É como sabes falar / É terça ou quinta-feira / Vão culpar outro preto, / A puta ou o paneleiro / Que ficou violento».

---

171 «Dá jeitinho», Bandcamp, consultado em 12 de Dezembro, 2020, <https://filipesambado.bandcamp.com/track/d-jeitinho>.

O estudo das canções mencionadas, cujas características são sintetizadas na tabela abaixo, permitem distinguir pontos em comum a todas elas. Por um lado, partem do contexto dos músicos, aludindo aos espaços que frequentam em grupo, conseqüentemente, à própria cena musical em que se inserem e dinamizam, garantindo um aspecto particular a canções sobre sentimentos que podem ser considerados universais, como os desgostos amorosos ou os desafios de atingir a idade adulta, temáticas transversais nestas canções. Além da referência a momentos específicos do quotidiano, a vida em Lisboa é também cantada tendo por base o contexto socioeconómico da cidade, insurgindo-se e chamando a atenção para determinados fenómenos. Estes temas são cantados em português, com uma linguagem que se aproxima do discurso falado, demonstrando pontos em comum nas influências presentes na sua sonoridade, nomeadamente o fado, a pop portuguesa dos anos 1980 e a pop folk de artistas portugueses como B Fachada, o punk rock, a canção de intervenção, a música popular portuguesa e a folk anglo-saxónica. Assim, através do cruzamento destes géneros musicais e temáticas, a sonoridade destas canções evidencia também uma certa localidade que pode ser associada à cidade de Lisboa.

Em suma, esta cena musical reflecte um conjunto de processos de significação que contribuem para o desenvolvimento de uma identidade colectiva partilhada por todos, na qual o capital alternativo assume um papel central. A cidade de Lisboa é o ponto de partida para pensar estas interacções: é nesta cidade que os colectivos estabelecem um circuito próprio que protagonizam e ajudam a dinamizar, localizado nos bairros históricos da cidade, associados a uma vida nocturna, como o Cais do Sodré e o Bairro Alto. Influenciados pelas dinâmicas culturais e socioeconómicas da cidade, estes grupos tornam-se não só nos seus agentes culturais como também reflectem uma localidade associada ao imaginário lisboeta através da referência à vivência na capital, e ao seu contexto, nas suas canções. Não obstante a dificuldade em afirmar que as suas práticas musicais reflectem uma identidade sonora tipicamente lisboeta, estes artistas, através do cruzamento de práticas globais como o punk rock, folk anglo-saxónico e pop com elementos de música de tradição oral portuguesa, fado e da canção de intervenção, criam uma música cuja sonoridade reflecte o cenário em que se insere.

Tabela 1: Características das canções analisadas.

Canção	Intérprete	Duração	Instrumentação	Rima/estrutura	Tema	Géneros	Espaços referidos no texto
«Fado da Estrela do Ouro»	Pega Monstro	2'11"	Guitarra Eléctrica Bateria Voz	AAC Verso livre	Reencontro com um amor já não correspondido	fado; punk rock	Bairro da Estrela do Ouro; Cinemateca
«À pendura»	Ninaz	1'20"	Voz Guitarra Eléctrica Baixo Bateria	AABAB Rima Interpolada e Emparelhada	Saída à noite para esquecer um desgosto amoroso	punk rock	Prazeres; Galeria Zé dos Bois
«Alvalade»	Lourenço Crespo	1'31"	Voz	CAAC Rima Interpolada e Verso Livre	Passeio por Alvalade para encontrar uma rapariga	pop	Bairro de Alvalade; Conchanata; Fru'Almeidas
«Lisa»	Éme	2'36"	Voz Guitarra Eléctrica Teclados Baixo Bateria	AABAAB Rima Interpolada	A impossibilidade de viver em Lisboa fruto da crise e da especulação	pop rock	Cais do Sodré
«Dá jeitinho»	Filipe Sambado	3'25"	Voz Guitarra eléctrica Baixo Teclado Bateria	AABAABAABC Rima Interpolada	Crítica à economia do trabalho e à sobreloitação da cidade	pop; rock; folk	Bairro da Graça

## Referências

- Azerrad, Martin. 2001. *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981-1991*. New York: Little, Brown & Company.
- Baker, Sarah, e Alison Huber. 2013. «Notes Towards a Typology of the DIY Institution: Identifying do-it-yourself Places of Popular Music Preservation». *European Journal of Cultural Studies* 16, no. 5: 513-530.
- Becker, Howard S. 1990. «Art Worlds Revisited». *Sociological Forum* 5: 497-502.
- Belanciano, Vítor. 2017. «Filho Único: há dez anos a fazer acontecer a cidade». *Ípsilon/Público*, 8 de Dezembro, 2017. <https://www.publico.pt/2017/12/08/culturaipsilon/noticia/filho-unico-ha-dez-anos-a-fazer-acontecer-a-cidade-1795005>.
- Bennett, Andy. 1999. «Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste». *Sociology* 33, no. 3, August: 599-617.
- . 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Hampshire: Macmillan.
- . 2009. «“Heritage Rock”: Rock Music, Representation and Heritage Discourse». *Poetics* 37: 474-489.
- Bennett, Andy, e Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blake, David K. 2012. «Timbre as Differentiation in Indie Music». *Society for Music Theory* 18, no. 2: 1-18.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *A distinção: crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.
- Borges, Vera, e Pedro Costa. 2012. *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>.
- Cafetra Records. s.d. «Página inicial». Cafetra Records (blog). Última modificação em 24 de Novembro, 2015. <http://cafetrarecords.blogspot.pt/>.
- Cafetra Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 16 de Dezembro, 2020. <https://cafetrarecords.bandcamp.com>.
- Castelo-Branco, Salwa, ed. 2010. *Enciclopédia da música em Portugal no século xx*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Dale, Pete. 2012. *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*. London e New York: Routledge.
- Duarte, Mariana, e Mário Lopes. 2016. «O futuro da música portuguesa está a passar por aqui». *Ípsilon/Público*, 17 de Junho, 2016. <https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/o-futuro-da-musica-portuguesa-esta-a-passar-por-aqui-1735027>.

- Duarte, Mariana. 2016. «Enfrentar os medos para respirar melhor a seguir». *Ípsilon/Público*, 7 de Dezembro, 2016. <https://www.publico.pt/2016/12/07/culturaipylon/noticia/enfrentar-os-medos-para-respirar-melhor-a-seguir-1753815>.
- . 2017. «A cidade e o amor segundo Luís Severo». *Ípsilon/Público*, 27 de Março, 2017. <https://www.publico.pt/2017/03/23/culturaipylon/noticia/a-cidade-e-o-amor-segundo-luis-severo-1765932>.
- . 2018. «A liberdade está a passar por aqui». *Ípsilon/Público*, 12 de Abril, 2018. <https://www.publico.pt/2018/04/12/culturaipylon/noticia/a-liberdade-esta-a-passar-por-aqui-1809654>.
- Ducombe, Stephen. 1997. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm Publishing.
- Dunn, Kevin. 2012. «“If It Ain’t Cheap, It Ain’t Punk”: Walter Benjamin’ Progressive Cultural Production and DIY Punk». *Popular Music* 24, no. 2: 217-237.
- Fairchild, Charles. 1995. «“Alternative” Music and the Politics of Cultural Autonomy: The Case of Fugazi and the D.C. Scene». *Popular Music and Society* 19, no. 1: 17-35.
- Félix, Pedro. 2010. «Ama Romanta». In *Enciclopédia da música em Portugal no século xx*, editado por Salwa Castelo-Branco, 38-39. Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Force, William. 2009. «Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity». *Symbolic Interaction* 32, no. 4: 289-309.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Galeria Zé dos Bois. s.d. «Página inicial». Consultado em 1 de Maio, 2018. <https://zedosbois.org/>.
- Garofalo, Reebee. 1987. «How Autonomous Is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle». *Popular Music* 6, no. 1: 77.
- Glass, Pepper G. 2012. «Doing Scene: Identity, Space and the Interactional Accomplishment of Youth Culture». *Journal of Contemporary Ethnography* 41, no. 6: 695-716.
- Grossberg, Lawrence. 1987. «The Politics of Music: American Images and British Articulations». *Canadian Journal of Political and Social Theory* XI: 144-151.
- Guerra, Paula. 2010. *A instável leveza do rock*. Porto: FCT/Universidade do Porto.
- Hall, Stuart, e Tony Jefferson, eds. 1993. *Resistance Through Rituals: Youth Subculture in Post-War Britain*. London: Routledge.
- Hennion, Antoine. 2001. «Music Lovers. Taste as Performance». *Theory, Culture, Society* 18, no. 5: 1-22.

- . 2005. «Pragmatics of Taste». In *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, editado por Mark Jacobs e Nancy Hahrahan, 131-144. Oxford: Blackwell.
- Hesmondhalgh, David. 1996. «Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry». Tese de doutoramento em Filosofia, Goldsmiths College, University of London.
- . 1997. «Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade». *Popular Music* 16, no. 3: 255-274.
- . 1999. «Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre». *Cultural Studies* 13, no. 1: 34-61.
- Hesmondhalgh, David, e Leslie M. Meier. 2015. «Popular Music, Independence and the Concept of the Alternative in Contemporary Capitalism». In *Media Independence: Working with Freedom or Working for Free?*, editado por James Bennett e Niki Strange, 1-18. New York: Routledge.
- Hibbett, Ryan. 2015. «What is Indie Rock?» *Popular Music and Society* 28, no. 1: 55-77.
- Hughes, Jerald, e Karl Reiner Lang. 2003. «If I Had a Song: The Culture of Digital Community Networks and Its Impact on the Music Industry». *International Journal on Media Management* 5, no. 3: 180-189.
- Huq, Rupa. 2006. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge.
- Kruse, Holly. 1993. «Subcultural Identity in Alternative Music Culture». *Popular Music* 12: 33-41.
- . 2010. «Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off». *Popular Music and Society* 33, no. 5, December: 625-639.
- Lee, Stephen. 1995. «Re-Examining the Concept of the "Independent" Record Company: The Case of Wax Trax! Records». *Popular Music* 14, no. 1: 13-31.
- Leyshon, A. 2001. «Time-Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks, and the Reorganisation of the Music Industry». *Environment and Planning A: Economy and Space* 33, no. 1: 49-77.
- Lopes, Mário. 2014. «Encontrar um lugar». *Ípsilon/Público*, 17 de Outubro, 2014. <https://www.publico.pt/2014/10/17/culturaipsilon/critica/encontrar-um-lugar-1673121>.
- . 2016. «Filipe Sambado: Vida a sério em corpo de fantasia». *Ípsilon/Público*, 17 de Junho, 2016. <https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/filipe-sambado-vida-a-serio-em-corpo-de-fantasia-1735099>.
- Manaia, Tiago. 2018. «Sambadomania». *Vogue*, 8 de Abril, 2018. <https://www.vogue.pt/sambadomania>.
- Negus, Keith. 1992. *Producing Pop*. London: Edward Arnold.

- Oliver, Paul, e Gill Green. 2009. «Adopting New Technologies: Self-Sufficiency And The DIY Artist». *UK Academy for Information Systems Conference Proceedings*. <http://aisel.aisnet.org/ukais2009/38>.
- Pavel, Fabiana. 2015. «Transformação Urbana de Uma Área Histórica: O Bairro Alto. Reabilitação, Identidade e Gentrification». Tese de doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura. <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/11767>.
- Quintela, Pedro, e Paula Guerra. 2016. «Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses». *Sociologia, Problemas e Práticas* 80: 69-94.
- Reynolds, Simon. 2005. *Rip It Up and Start Again*. London: Penguin Books.
- . 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber Inc.
- Sabotage. s.d. «Clube». Consultado em 1 de Maio, 2018. [http://www.sabotage.pt/?page\\_id=19](http://www.sabotage.pt/?page_id=19).
- Sambado, Filipe. 2015. Entrevistado por Paulo Cecílio. 24 de Abril, 2015.
- . 2016. Entrevistado por Paulo Cecílio. 16 de Março, 2016.
- Santos, Nuno. 2017. «Liberdade é do coração no novo álbum do Éme». *Observador*, 18 de Junho, 2017. <https://observador.pt/2017/06/18/liberdade-e-do-coracao-no-novo-album-de-eme/>.
- Soeiro, José. 2014. «Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto». *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 27: 55-79.
- Spencer, Amy. 2005. *DIY: Rise of the Lo-Fi Culture*. New York: Marion & Boyars.
- Spring Toast Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 3 de Maio, 2018. <https://springtoastrecords.bandcamp.com>.
- Straw, Will. 1991. «System of Articulation, Logics of Change: Communities and scenes in popular music». *Culture Studies* 5, no. 3: 368-388.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Williamson, John, e Martin Clonnan. 2007. «Rethinking Popular Music». *Popular Music* 26, no. 2: 305-322.
- Xita Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 12 de Dezembro, 2020. <https://xitarecords.bandcamp.com>.

## Discografia

- Crespo, Lourenço. 2016. «Nove canções». Gravado em Lagos. Cafetra Records, áudio em streaming. <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/nove-can-es>.

- Dama, Primeira. 2016. «Primeira dama». Gravado no estúdio da Maternidade em Lisboa, no segundo semestre de 2016. Xita Records, áudio em streaming. <https://xitarecords.bandcamp.com/album/primeira-dama>.
- . 2016. «Histórias por contar». Gravado e produzido no estúdio da Maternidade em Março, 2016. Xita Records, áudio em streaming. <https://xitarecords.bandcamp.com/album/hist-rias-por-contar>.
- Éme. 2014. «Último siso». Gravado no estúdio de Luís «Walter Benjamin» Nunes em Julho, 2014. Cafetra Records, áudio em streaming. <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/ltimo-siso>.
- . 2017. «Domingo à tarde». Gravado nos Golden Pony Studios. Cafetra Records, áudio em streaming. <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/domingo-tarde>.
- Monstro, Pega. 2015. «Alfarroba». Gravado na Golden Pony Studios em Julho, 2014. Cafetra Records e Upset The Rhythm, áudio em streaming. <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/alfarroba>.
- . 2017. «Casa de cima». Gravado na Casa de Cima na Praia Grande em Setembro, 2016. Cafetra Records e Upset The Rhythm, áudio em streaming. <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/casa-de-cima>.
- Ninaz. 2018. «Bates forte cá dentro». Gravado na Interpress no Bairro Alto em 2017, no estúdio de Filipe Sambado no início de 2018. Xita Records, áudio em streaming. <https://xitarecords.bandcamp.com/album/bates-forte-c-dentro>.
- Sambado, Filipe. 2016. «Vida salgada». Gravado na sala da Maternidade. Spring Toast Records, áudio em streaming. <https://filipesambado.bandcamp.com/album/vida-salgada>.
- . 2018. «Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo». Gravado na Spring Toast Records. Valentim de Carvalho, áudio streaming. <https://filipesambado.bandcamp.com/album/filipe-sambado-os-acompanhantes-de-luxo>.
- Severo, Luís. 2015. «Cara d'anjo». Gentle Records, áudio em streaming. <https://luissevero.bandcamp.com/album/cara-danjo>.
- . 2017. «Luís Severo». Gravado no estúdio de Alvalade. Cuca Monga Discos, áudio em streaming. <https://luissevero.bandcamp.com/album/lu-s-severo>.

### **Entrevistas**

- Duarte, Mariana. 2018. Entrevistada por Inês Henriques. 12 de Junho, 2018. Email.
- Hydalgo, Sérgio. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. Lisboa, 9 de Abril, 2018.
- Queiroz, António, Lucía Vives, Gonçalo, Manuel Lourenço, Margarida Honório, Martim Brito, e Tomás Varela. 2018. Entrevistados por Inês Henriques. Lisboa, 10 de Março, 2018.

- Salema, Francisca, João Marcelo, Lourenço Crespo, Pedro Saraiva, e Miguel Abreu. 2018. Entrevistados por Inês Henriques. Lisboa, 8 de Janeiro, 2018.
- Sambado, Filipe. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. Lisboa, 22 de Maio, 2018.
- Saraiva, Pedro. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. Lisboa, 9 de Dezembro, 2017.
- Severo, Luís, e Rodrigo Castaño. 2018. Entrevistados por Inês Henriques. Lisboa, 2 de Maio, 2018.
- Simões, Afonso. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. Lisboa, 22 de Fevereiro, 2018.
- Soromenho-Marques, Rodrigo. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. Lisboa, 19 de Fevereiro, 2018.
- Tipton, Christopher. 2018. Entrevistado por Inês Henriques. 16 de Fevereiro, 2018. Email.



## «COM GOSTO AMIGO»\*

### REDES DE SOCIABILIDADE, FENÓMENO FÃ E AS PRÁTICAS DE RECEPÇÃO EM TORNO DO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO

*Sofia Vieira Lopes*

**RESUMO** Partindo de um trabalho mais amplo de análise ao Festival RTP da Canção – o concurso de música e programa de televisão mais duradouro em Portugal – e ao seu papel enquanto veículo de noções identitárias, este artigo analisa os processos de recepção e fenómeno fã a partir de uma abordagem circunscrita a um grupo de pessoas que desenvolve trabalho regular de divulgação do evento. Esta é uma análise aos movimentos sociais criados em torno do Festival, partindo da forma como um programa de televisão e a música nele transmitida têm a capacidade de criar e manter redes de sociabilidade. A partir do trabalho etnográfico desenvolvido desde 2015, debato o papel do fã enquanto repositório de conhecimento e enquanto agente activo nas estratégias de conhecimento acerca deste fenómeno, em actividades de «investigação informal» e colecionismo, e analiso os processos de criação de redes sociais centradas em gostos musicais comuns.

**AUTORA** Doutoranda em Ciências Musicais – Etnomusicologia na NOVA FCSH / INET-md (SFRH/BD/103718/2014). Desenvolve trabalho de investigação em torno dos Festivais RTP da Canção e Eurovisão (financiado pela FCT). Licenciada em Ciências Musicais e Mestre em Etnomusicologia (NOVA FCSH), é organizadora da Conferência Internacional *EUROVISIONS: Perspectives from the Social Sciences, Humanities, and the Arts* (1.ª edição: Lisboa, 2018; 2.ª edição: Tel Aviv, Israel, 2019; 3.ª edição: *Online*, 2020; 4.ª edição: *Online*, 2021; 5.ª edição: Turim, Itália, 2022). Faz parte de dois projectos do INET-md e foi bolseira do projecto «A indústria fonográfica em Portugal no século xx» (2009-2010). Leccionou em diversas escolas do ensino artístico e estudou clarinete no SFA-SFGP (Tomar).

---

\* A citação utilizada no título deste artigo é o título da canção concorrente ao Festival RTP da Canção 2018, da autoria de Rita Dias e Filipe Almeida, interpretada por Rita Dias.

## Reflexão etnográfica 1

O foco nas pessoas e nas suas práticas e processos, ao invés do foco nas estruturas, textos e produtos musicais, permite-nos conhecer as formas como a música é utilizada e o importante papel que ela tem no dia-a-dia e na sociedade em geral. (Cohen 1993, 127)<sup>11</sup>

Quando iniciei o meu trabalho de investigação sobre o Festival RTP da Canção estava muito longe de conhecer a comunidade que todos os anos faz o Festival acontecer. Antes de qualquer reflexão, quando pensamos na comunidade de pessoas que trabalha anualmente para que o evento aconteça, pensamos nos músicos, nos compositores e letristas, nos produtores musicais e nas equipas de realização e produção televisiva; pensamos naqueles que, *a priori*, são considerados os profissionais. Nem sempre nos lembramos daqueles que estão para lá dos bastidores. Não falo dos jornalistas que têm também um papel fundamental e a responsabilidade em «manter vivo» este acontecimento, divulgando-o e formando opiniões – aquilo que no mundo anglo-saxónico se denomina de *opinion makers*. Falo aqui dos que acompanham o concurso e os artistas, que divulgam o evento através das redes sociais e de outras plataformas, que conhecem datas, acontecimentos e histórias; daqueles que constituem as redes de sociabilidade que se criam em torno do Festival e que também contribuem para que essas redes existam e se dinamizem. Falo aqui dos fãs.

Após algum tempo de pesquisa em documentos, encontrei uma página na internet denominada Festivais da Canção e descobri um mundo de informação organizada por ano, com referência às letras das canções, aos intérpretes, às pontuações e a *links* úteis como os vídeos. Achei um trabalho fantástico. O problema de falta de informação organizada com que me tinha deparado quando escolhi o Festival RTP da Canção enquanto objecto de estudo encontrou ali solução. E foi através deste *website* que encontrei anunciado um evento onde se iria debater o Festival sob o ponto de vista daqueles que nele participaram. Rumei à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e finalmente conheci dois daqueles que diariamente dinamizam o *website* – o Carlos Portelo

---

11 Do original: «The focus upon people and their musical practices and processes rather than upon structures, texts or products, illuminates the ways in which music is used and the important role that it plays in everyday life and in society generally.»

e o Luís Pereira – que me receberam tão calorosamente quanto a simpatia e disponibilidade com que tinham já respondido aos meus *emails* mesmo sem me conhecerem de lado algum.

## Introdução

O Festival RTP da Canção (FRTPC) faz parte da grelha da televisão pública de Portugal (RTP) desde o dia 2 de Fevereiro de 1964. Com mais de cinquenta anos de história, este evento anual tem testemunhado os desafios e acompanhado as mudanças na sociedade portuguesa no último meio século. Criado com o intuito de escolher a representação portuguesa no Festival Eurovisão da Canção (ESC),<sup>121</sup> o FRTPC pretendeu desde logo «estimular a produção de canções originais de nível internacional que [pudessem] competir com canções de outros países Europeus» (AAVV 1964). Ao longo de uma parte significativa da sua história, o FRTPC dinamizou as indústrias da música em Portugal, fomentou a visibilidade de intérpretes e mediou práticas, géneros musicais e comportamentos expressivos. Porém, a partir da década de 1990, o interesse da indústria, dos espectadores e até da própria RTP neste formato televisivo começou a diminuir. As razões que fizeram com que a RTP relegasse o Festival para um plano secundário, apesar de nunca o abandonar, poderão ser várias, tais como: o início das emissões dos canais de televisão privados; a dispersão dos telespectadores; o aparecimento de novos formatos televisivos; a proliferação de diferentes canais de divulgação musical (como a *web*); o desinteresse das editoras portuguesas e a dependência destas em relação às multinacionais. Neste quadro, o papel daqueles que se consideram fãs do FRTPC tem sido crucial para a manutenção do programa na grelha televisiva e para que nos últimos dois anos a RTP voltasse a apostar no concurso como a «jóia da coroa» da televisão pública.

---

2 O Festival Eurovisão da Canção (ESC – *Eurovision Song Contest*) foi criado pela União Europeia de Radiodifusão (EBU) em 1956. Seguindo as premissas da EBU no que respeita à partilha de conhecimento e conteúdos entre os seus países membros, apesar da sua natureza competitiva, também o ESC tem como objectivo unir os países através da música, tal como se pode ler no *website* oficial: «the Eurovision Song Contest was established a decade after the Second World War with the aim to bring Europe closer together through music» (Eurovision 2019).

É importante salientar que, durante muito tempo, a academia portuguesa não conferia validade a este campo de estudos, reflectindo o desinteresse generalizado da população e baseando-se num conjunto de aceções negativas e de ordem estética que fizeram com que o FRTPC ou o ESC não fossem objecto de estudo sistemático. Apesar da sua presença regular na televisão e de ser o concurso musical de maior longevidade produzido para televisão em Portugal, conseguindo agregar um número significativo de espectadores de diversas gerações, a investigação etnomusicológica em torno do Festival RTP da Canção foi durante muitos anos inexistente. O trabalho embrionário publicado na *Enciclopédia da música em Portugal no século xx* (César e Tilly 2010, 501-504) com a entrada relativa ao Festival lançou as bases para investigações futuras que só vieram a dar fruto anos mais tarde, com a aprovação do meu projecto de doutoramento pela FCT, em 2015, e com os trabalhos que tenho publicado desde então.<sup>13</sup> Porém, até agora nenhum destes trabalhos se debruçou sobre os processos de recepção. Assim, este texto é um primeiro esforço de enquadrar o FRTPC no campo da recepção musical, com as devidas ressalvas que se deverá ter e com a escolha muito particular de um universo delimitado dentro deste fenómeno tão lato.

As lacunas na investigação nacional relativamente às questões de recepção musical deste fenómeno, tornam inevitável o recurso à literatura internacional sobre o Festival Eurovisão da Canção, nomeadamente os artigos publicados na obra editada por Fricker e Gluhovic (2013) e a sua adaptação ao contexto aqui estudado (Pajala 2013), bem como o recurso à literatura sobre fenómenos de recepção e *fandom* em diferentes contextos (Linden e Linden 2017; 2018; Guerra et al. 2017; Click e Scott 2017).

Parte de um trabalho mais amplo de análise ao Festival RTP da Canção e ao seu papel enquanto veículo de noções identitárias, este artigo pretende lançar as bases para uma análise dos processos de recepção e fenómeno fã. Porém, e tendo em consideração as limitações de uma etnografia sobre essas dimensões, esta é uma abordagem preparatória e focada em exemplos concretos. A análise deste fenómeno tão disperso, heterogéneo e abrangente como é a recepção do FRTPC, será circunscrita a um grupo muito limitado de pessoas que desenvolvem

---

3 Lopes (2014; 2015a; 2015b; 2016a; 2016b; 2017).

trabalho regular no *website* Festivais da Canção<sup>[4]</sup> e que também se agregam em torno da OGAE – Portugal,<sup>[5]</sup> com as quais tenho mantido contacto regular desde o início da minha investigação. Pretendo aqui apresentar uma primeira abordagem aos movimentos sociais em torno do Festival RTP da Canção, partindo da forma como um programa de televisão e a música nele transmitida têm a capacidade de agregar pessoas e de criar redes de sociabilidade. É também objectivo deste texto reflectir acerca do papel do fã enquanto repositório de conhecimento e enquanto agente activo nas estratégias de conhecimento acerca deste fenómeno. Sob este último ponto de vista, abordo o fenómeno segundo duas vertentes: o papel daquilo que denominei de «investigação informal» e o coleccionismo. Estas duas vertentes que neste texto destaco são, não só, ferramentas fundamentais para a divulgação feita por fãs, mas também são encaradas aqui como importantes formas de legitimação e prestígio entre pares. Pretende-se assim lançar as bases para o debate sobre a importância das plataformas digitais (Facebook, YouTube e outros *websites* de divulgação)<sup>[6]</sup> para a criação de redes de partilha e sociabilidade centradas em gostos musicais comuns.

Neste artigo parto da análise de diversas fontes: o *website* Festivais da Canção; a observação participante de um conjunto de eventos, como as actividades organizadas pela OGAE Portugal, os Festivais RTP da Canção 2017 e 2018; as entrevistas realizadas a três dos dinamizadores

- 
- 4 «Página inicial», Festivais da Canção, consultado em 15 de Dezembro, 2020, <http://festivaiscancao.wordpress.com>.
  - 5 A OGAE Portugal (*Organisation Générale des Amateurs de l’Eurovision* ou Organização Geral de Apoio à Eurovisão, em português) é uma associação sem fins lucrativos criada em 1997 com o objectivo de reunir e congregar os apoiantes e simpatizantes do Festival Eurovisão da Canção e das provas de selecção nacionais, com vista à participação no ESC. A OGAE Portugal é reconhecida pela EBU (European Broadcasting Union) enquanto membro da OGAE Internacional. A OGAE promove actividades e iniciativas que visam, ao longo do ano, criar pontos de encontro, debate e convívio entre os seus associados e amigos. Nesses encontros, que se realizam em diversas cidades do país, para além do convívio entre os fãs, a OGAE Portugal tem como objectivo a promoção de cantores que participaram nas edições do Festival da Canção e da Eurovisão.
  - 6 Aqui, os *websites* referidos são aqueles que se dedicam à divulgação do Festival RTP da Canção e do Festival Eurovisão da Canção. Na maioria, dirigidos por fãs, estes *sites* fornecem um serviço informativo de carácter amador (entenda-se amador, neste caso, apenas como alguém que presta um serviço sem auferir rendimento desta prestação). Estes *websites* oferecem informação actualizada com grande regularidade e são reconhecidos pela EBU e pelas televisões nacionais enquanto membros dos *media* especializados no momento de atribuição das creditações para entrada no ESC e para nos eventos de selecção nacional.

do *website* Festivais da Canção;<sup>17</sup> e as conversas informais e regulares que tenho mantido com os fãs do FRTPC e do ESC. A selecção destes três fãs em particular prende-se com a sua actividade regular enquanto colecionadores e divulgadores do FRTPC e do ESC através do *website* que gerem, considerando que a pesquisa informal, a recolha de materiais e a divulgação destes são fundamentais não só para o papel como divulgadores, mas também enquanto forma de agregar um conjunto de pessoas em torno destes eventos, cimentando a sua posição privilegiada neste grupo social.

## Reflexão etnográfica 2

Desde 2005 que não via o Festival RTP da Canção, nem o Festival Eurovisão... Talvez até tenha deixado de o ver antes. Talvez... depois do advento da televisão com comando remoto em minha casa, a opção fosse saltitar de canal em canal e ir vendo apenas um pouco das canções que concorriam. Porém, 2005 acaba por ser o momento em que esta minha precária relação com o FRTPC termina. A ida para a faculdade e o interesse por outras práticas musicais sobrepuseram-se à curiosidade de saber quais as canções a concurso. No entanto, e tal como outras histórias que tenho vindo a recolher sobre a relação dos diversos agentes com o FRTPC, este vínculo começou na infância, onde a RTP1 dominava os serões de família em torno da televisão. Faziam-se apostas em quem ganharia, cobravam-se os maus resultados, discutia-se a qualidade das canções e a sua capacidade de competir com as canções estrangeiras, reclamava-se da pouca influência política do país no quadro internacional. E durante dias cantavam-se algumas das canções... normalmente as mais antigas que a minha mãe trazia na memória e que semeou na minha. Entre 2005 e 2013, as minhas memórias do Festival são inexistentes. Ao contrário de outros académicos, o meu interesse em estudar o FRTPC não começou por um gosto em concreto, não começou pelo facto de eu ser fã... antes pelo contrário...

---

7 No âmbito da minha tese de doutoramento foram realizadas duas entrevistas a estes indivíduos, uma vez que dois destes fãs foram entrevistados em conjunto.

## Fãs, *acafans*<sup>[8]</sup> e outras questões de classificação

Em primeiro lugar, e antes de partir para a reflexão em torno dos dados recolhidos, é necessário aqui debater um conjunto de questões que serão operacionais ao longo deste artigo; aliás, conceitos estes que foram já utilizados nas secções introdutórias e que merecem alguma atenção.

Os estudos sobre o fenómeno fã têm o seu advento no final do século xx com as perspectivas da sociologia e da antropologia sobre outros campos que não a música. Até à década de 1990, os estudos sobre *fandom* viam os fãs como alguém «diferente» do comum, partindo do conceito de *deviant*<sup>[9]</sup> (Linden e Linden 2017, 3) para considerar que o fã apresenta características que o diferenciam dos restantes consumidores. Porém, com o desenvolvimento dos estudos sobre este fenómeno, a forma como a figura do fã é vista tem-se alterado, com o abandono tanto do conceito de consumidor (Linden e Linden 2017, 4) como do conceito de *deviant*. Neste recente estudo de Henrik e Sara Linden é destacada a posição de Anthony Giddens relativamente a esta questão, entendendo-a sob o ponto de vista da auto-reflexividade e da construção do eu em relação ao outro: «Por meio de diversas formas de auto-reflexão, os fãs interagem com o seu objecto de *fandom* naquilo que Anthony Giddens (1991) denomina de forma auto-reflexiva, forjando relações dialógicas que abrem novos espaços de formação do *eu* em relação aos outros» (Linden e Linden 2017, 3).<sup>[10]</sup> No que respeita a esta construção do eu em relação ao outro, Paula Guerra et al. destacam o papel dos festivais de música enquanto «espaços de sociabilidades, espaços de descoberta, de exposição / afirmação do self, espaços de partilha de modos de estar face à música» (Paula Guerra et al. 2017, 6) e é neste quadro que devemos olhar para o FRTPC e para o fenómeno de recepção aqui analisado.

8 O conceito *acafan* (ou *aca-fan*) denomina o académico que se considera ele próprio fã. Foi popularizado por Matt Hills na publicação *Fan Cultures* (2002).

9 Este conceito é bastante complexo e apresenta diferentes definições. Enquanto o *Dicionário Cambridge* (consultado *online*) considera que o termo é «usado para descrever a pessoa ou o comportamento que não é usual e que geralmente é considerado inaceitável», já a *Encyclopaedia Britannica* apresenta uma definição mais complexa e assente na perspectiva sociológica.

10 Do original: «through various forms of self-reflection, fans interact with their object of fandom in what Anthony Giddens (1991) would refer to as self-reflexive manner, forging dialogical relationships which open up new spaces for the formation of self in relation to others.»

Nos últimos anos, quando o FRTPC começou a ser encarado como uma marca, tal como Gonçalo Madaíl<sup>[11]</sup> afirmou em entrevista (Madaíl 2018), o papel dos fãs foi tido em grande consideração pela RTP que os considerou elementos dinamizadores do evento, concretizando aquilo que Linden e Linden afirmam: «Os fãs tornaram-se parte integrante do *marketing* e das estratégias de negócios dos artistas e das organizações, mas a percepção dos fãs e a representação deles permaneceram em grande parte uma questão complexa na cultura dos *media* tradicionais» (Linden e Linden 2017, 15).<sup>[12]</sup> Os mesmos autores socorrem-se ainda das ideias de Jenkins quando este afirma que «O *fandom* organizado tem a capacidade de promover certos tipos de entretenimento» (Jenkins cit. in Linden e Linden 2017, 11).<sup>[13]</sup> Quando questionados, os fãs por mim entrevistados falaram da importância dos meios tecnológicos para o crescimento destas redes de sociabilidade em torno tanto do FRTP como do ESC, destacando o papel facilitador da *web* e das redes sociais. Através desta constante partilha de informação, os fãs deixam de ser meros consumidores para serem considerados como elementos-chave na construção da própria marca:

[...] este acesso mais rápido e fácil também facilitou o aumento da partilha de informações sobre o conteúdo mediático, muitas vezes pelos chamados multiplicadores. Esses multiplicadores, de acordo com Jenkins (2007, 359), são «fãs que não se enquadram nos estereótipos». Eles não são meramente consumidores, como aponta Grant McCracken; eles «participam da construção da marca» (McCracken 2005, cit. in Jenkins 2007, 359). (Linden e Linden 2017, 10)<sup>[14]</sup>

---

11 Gonçalo Madaíl, director da RTP Memória e subdirector da RTP1, responsável pelas alterações verificadas no FRTPC a partir de 2017. Entrevistado no âmbito da minha tese de doutoramento.

12 Do original: «fans have become an integral part of artists' and organisations' marketing and business strategies, yet the perception of fans, and the representation of them, has largely remained a complex issue in mainstream media culture.»

13 Do original: «organised fandom has the ability to push for certain types of entertainment».

14 Do original: «this faster and easier access has also facilitated an increase in the sharing of information about media content, often by so-called multipliers. These multipliers, according to Jenkins (2007, 359), are "fans that don't fit the stereotypes." They are not merely consumers, as Grant McCracken points out; they 'participate in the construction of the brand' (McCracken 2005, cit. in Jenkins 2007, 359).

Assim e tal como Linden e Linden afirmam, estes consumidores ideais são também eles co-produtores que actuam numa larga rede de sociabilidades, tendo eles próprios seguidores (Linden e Linden 2017, 11). Tal como acontece com a imprensa e com os críticos de música que criam redes de influência e perpetuam o FRTPC no tempo (Lopes 2017), também os fãs têm este papel, advogando, espalhando a palavra, prolongando-a no tempo e «amplificando o texto» (Linden e Linden 2017, 4).

Noutro quadro, Guerra et al. providenciam-nos um suporte para pensar no papel dos Festivais enquanto espaço ímpar de sociabilidade. Importa esclarecer que os autores analisam festivais com características um pouco diferentes do FRTPC, mas as ideias que veiculam são úteis para pensar o fenómeno que aqui se descreve. Tal como referem, «Historicamente, os festivais têm-se afirmado como importantes formas de participação social e cultural, espaços-tempos de celebração e partilha (de valores, de ideologias, de mitologias, de crenças), fundamentais na estruturação das comunidades e sociedade» (Guerra et al. 2017, 1). O conceito de «ritual público», como é entendido pelos mesmos autores, torna-se uma ferramenta conceptual útil, uma vez que permite considerar FRTPC como um local de (re)afirmação e celebração de vínculos sociais e partilha, e daí o importante papel dos fãs neste contexto. No entender destes autores, «os festivais representam, assim, a expressão por excelência das dinâmicas tensionais (fragmentação vs. globalização, comunidade vs. mobilidade, pertença vs. anonimato) da construção identitária e cultural no século XXI» (Guerra et al. 2017, 2). Neste quadro, o FRTPC e o ESC são isso mesmo: espaços de representação e de expressão de tensões, onde o local e o global, a comunidade e o indivíduo, a pertença e a individualidade se encontram em constante negociação. Permitam-me a ousadia de considerar que o conceito de festival como «espaço-tempo», veiculado pelos autores para o contexto por eles estudado, é ainda mais operacional quando analisamos o FRTPC e o ESC, uma vez que a sua natureza televisiva faz com que seja ubíquo e partilhado por milhões de telespectadores em espaços geográficos muito distintos, tornando-se assim crucial o factor tempo. A comunidade criada em torno do FRTPC e do ESC não só partilha o espaço – quando assistem aos espectáculos ao vivo –, como partilha um «tempo mítico»<sup>15</sup> num qualquer lugar onde se encontrem a ver

---

15 Para este contexto importa pensar-se neste tempo mítico pelo seu carácter circular, ritualístico e reversível (Barros 2010). Na análise de alguns relatos das experiências dos fãs, este

televisão ou a assistir na *web*. Neste quadro, é possível olhar para este fenómeno, pelo ponto de vista cíclico apontado por Ruth Finnegan: «Finnegan, portanto, desvia a atenção da visão mais comum da música como uma progressão linear, marcada por mudanças no estilo musical, para uma visão mais cíclica do tempo baseada em rituais de ciclo de vida e calendário» (Cohen 1993, 128-129).<sup>16</sup> Este carácter cíclico e anual e esta ideia de espaço-tempo são cruciais na análise do FRTPC. O festival afirma-se como um espaço-tempo de representação, de encontro e reencontro, fundamental na estruturação identitária. Assim, podemos olhar novamente para o veiculado por Guerra et al. quando os autores destacam a função identitária dos festivais:

[...] se a música desempenha relevantes funções sociais que se reflectem na construção da identidade dos indivíduos, nas relações que desenvolvem e no modo como organizam o seu quotidiano [...], também os festivais (enquanto momentos de consumo<sup>17</sup> coletivo de música) constituem cenários possíveis dessas funções. (Guerra et al. 2017, 9)

É ainda interessante olhar para o que afirmam os autores quando explicam a não-relevância do factor lugar. Apesar de referenciado pelas audiências dos FRTPC e ESC, o lugar não é determinante, mas sim a vivência associada ao momento e à música, corroborando com o fenómeno encontrado por Guerra et al.:

[...] esta ligação não é necessariamente a um determinado lugar, embora os participantes possam falar nesses termos, mas à *performance* musical e mais ainda, à vivência social da música nesse lugar materializando o *framing* das *performances* musicais de que decorrem as listas dos melhores concertos, das melhores músicas partilhadas pelos festivaleiros entre si. (Guerra et al. 2017, 9)

---

carácter circular, anual e repetitivo do FRTPC e do ESC sobrepõe-se ao carácter linear e diacrónico.

16 Do original: «Finnegan thus shifts attention away from the more familiar view of music as a linear progression marked by changes in musical style, to a more cyclical view of time based around life cycle and calendar rituals.»

17 A noção de «consumo da música», apesar de controversa e de provavelmente carecer de maior discussão no âmbito académico, não será discutida neste estudo, visto não ser fundamental para a análise que aqui apresento.

Neste contexto, podemos revisitar o texto de Sarah Cohen (1993) quando esta faz alusão ao conceito sugerido por Ruth Finnegan (1989) de «musical pathways» o qual agrega os diversos agentes e os laços criados entre si, dando origem a um sentimento de pertença com base num repertório: «Consequentemente, a metáfora do caminho coloca mais ênfase no movimento e fluxo de comportamento, nas práticas e nos processos de fazer música» (Cohen 1993, 128).<sup>[18]</sup> Assim, as redes sociais revelam-se fundamentais para a sedimentação de relações, tanto entre pares como entre fãs e artistas e, tal como Bittencourt e Domingues afirmam, a aproximação entre a oferta e a procura é facilitada pelas plataformas digitais (Bittencourt e Domingues 2014, 137-162). Analisando os discursos dos fãs por mim entrevistados, é comum ver referida uma associação do FRTPC e de determinadas canções a momentos relevantes na vida destes indivíduos, o que nos leva à afirmação de Bittencourt e Domingues:

[...] sendo a música construída socialmente, os festivais de música podem ser vistos como momentos nos quais as pessoas, coletivamente, atribuem significado aos sons, transformando-os em «música relevante», o que irá influenciar a forma como o consumo e a fruição musical são experienciados, e até mesmo possivelmente a própria criação musical. (Bittencourt e Domingues 2014, 137-162)

Assim, não só a música como, talvez até mais relevantemente, o FRTPC enquanto evento cíclico surgem como espaços-tempo potenciadores de sociabilidades e criadores de relações sociais assentes em gostos comuns.

### Reflexão etnográfica 3

Também depende do estabelecimento de boas relações com as pessoas e do acesso às suas vidas e pode, consequentemente, exigir um investimento considerável de tempo e emoção. (Cohen 1993, 125)

---

18 Do original: «Hence the metaphor of the pathway places more emphasis upon the flow and flux of behaviour, the practices and processes of music-making.»

Quando iniciei a minha investigação sobre o Festival RTP da Canção não tinha percepção da dimensão do fenómeno fã criado em torno desse evento. No início do ano de 2014, enquanto pesquisava acerca do assunto encontrei o *website* Festivais da Canção e algum tempo depois tive a possibilidade de conhecer dois dos seus colaboradores. Pouco mais tarde, numa actividade da OGAE Portugal pude conhecer também Miguel Meira, outro dos colaboradores do *website*. Os nossos encontros nos Festivais da Canção e nas actividades da OGAE Portugal foram-se repetindo e muitos foram já os momentos de troca de ideias e conhecimento. Entre almoços de comida típica alentejana e boleias para a Blue Carpet da Eurovisão em Lisboa, ao longo dos anos, a relação foi-se tornando mais estreita e as conversas já extrapolam em muito o Festival da Canção ou a Eurovisão.

### **Da teoria à prática: o papel dos fãs**

Conhecendo a escassa literatura académica acerca do FRTPC e a natureza dispersa da literatura de divulgação produzida em Portugal acerca do Festival, foi com enorme surpresa que encontrei no *website* Festivais da Canção<sup>[19]</sup> um conjunto muito importante de informação organizada, sobre o FRTPC e sobre as participações portuguesas no ESC. Pouco tempo depois, e tal como referi no início deste capítulo, tive o prazer de conhecer pessoalmente dois dos responsáveis pela criação e gestão desta página que, com grande simpatia me receberam, ainda hoje continuam a responder às minhas eternas questões e rapidamente concordaram em ver o seu nome referido neste artigo. O foco inicial da minha tese de doutoramento não contemplava o fenómeno da recepção talvez por receio de resultar numa análise superficial de uma manifestação tão complexa, heterogénea e com tantas idiosincrasias. No entanto, percebendo a importância da rede de fãs para este evento, e compreendendo que para abordar o terreno deveria também integrar-me na sua comunidade, tornei-me sócia da OGAE Portugal.<sup>[20]</sup> Como se pode ler na sua página na *web*, a

---

19 Este *website* foi criado no final dos anos 1990 por Carlos Portelo e por Luís Pereira. É gerido e actualizado diariamente por Luís Pereira, Carlos Portelo, Miguel Meira, André Miguel Godinho, Maria Fernanda Fonseca, Gonçalo Coelho, Vasco da Câmara Pereira e Filipe Coelho.

20 «Página inicial», OGAE Portugal, consultado em 18 de Abril, 2019, <https://www.ogaeportugal.pt>.

[...] OGAE Portugal (Associação OGAE Portugal – Organização Geral de Apoio à Eurovisão) é uma associação, sem fins lucrativos, criada em 1997, que tem como objectivo reunir e congregar os apoiantes e simpatizantes do Festival Eurovisão da Canção [...] e das provas de selecção das canções e respectivos representantes [...], com vista à participação no ESC. (OGAE Portugal 2019)

Esta associação é reconhecida pela EBU, uma vez que é membro da OGAE Internacional, associação com a qual a EBU medeia a venda de bilhetes para o ESC. Os seus propósitos passam pela organização de iniciativas que criem, não só no período dos Festivais, mas ao longo do ano, pontos de encontro, locais de debate e convívio entre os seus associados e amigos. Nos últimos três anos, tenho acompanhado mais de perto as actividades da OGAE e tenho tido a oportunidade de assistir a diversos momentos em que efectivamente se criam «pontos de encontro» e momentos de «debate e convívio» (OGAE Portugal, s.d.). A OGAE organiza regularmente as suas assembleias gerais, encontros e debates com participantes no FRTPC e no ESC, proporciona as entradas nas emissões ao vivo do FRTPC que negocia com a RTP, oferece condições especiais para as deslocações para o ESC, organiza encontros de fãs durante o ESC no estrangeiro, concursos entre fãs, jantares de convívio, entre outras actividades. Os jantares de convívio são sempre momentos de troca de ideias entre os fãs, onde são organizados *quizzes*, *karaoke*, passatempos, normalmente em equipa, e contemplam momentos de actuação de artistas participantes no FRTPC e no ESC concretizando um dos objectivos da associação: «a promoção de cantores que participaram nas edições do Festival da Canção e da Eurovisão» (ibidem). Durante estes convívios, além das conversas ocasionais, são debatidas preferências musicais relativamente às canções do ESC e do FRTPC, resultados e a justiça ou não destes, curiosidades sobre os concursos e os seus participantes. As conversas são efectivamente muito centradas no FRTPC e no ESC. As questões de gosto musical estão muitas vezes presentes nas conversas e ouvem-se expressões como «prefiro baladas» ou «prefere pop»; juízos de valor sobre as canções: «aquela não é uma canção para o festival», entre outros comentários. Neste grupo, maioritariamente de homens, que se agrega em torno dos dois concursos, encontramos também aqueles que demonstram maior interesse no FRTPC ou no ESC. Amiúde ouvi comentários como «Eu só sei informação sobre o FRTPC, o X

sabe tudo sobre o ESC». Estes indivíduos seguem o ESC, o FRTPC e outros concursos nacionais, formulam opiniões, partilham-nas, mas alguns deles encaram estas ocasiões meramente como momentos de encontro entre amigos, colocando os concursos em segundo plano. O meu acolhimento no seio destas actividades da OGAE foi sempre fantástico. Na primeira vez em que participei num Jantar de Natal, indo munida de câmara fotográfica e bloco de notas, reparei na curiosidade que tinha despertado e até um pouco de desconforto daqueles que não me conheciam. Foi-me questionado: «Desculpe. O que faz aqui? É jornalista?» e foi visível a sua surpresa quando expliquei que o meu interesse era de cariz académico e que a minha pesquisa de doutoramento se centrava neste fenómeno. À medida que fui conhecendo este grupo, foram aumentando as questões em torno do meu trabalho, surgiram perguntas sobre as minhas opiniões ou sobre aspectos sociológicos e políticos dos concursos e obviamente sobre a minha opinião relativamente a canções e intérpretes, tendo em conta o facto de eu ser «especialista».

Ao longo destes anos, a minha relação com os fãs, principalmente com os que se agregam em torno da OGAE Portugal, foi-se tornando mais estreita e a partilha de informação e relacionamento foi, posso afirmar, além do trabalho de pesquisa. Quando pedi para entrevistar o Luís Pereira<sup>[21]</sup> e o Carlos Portelo<sup>[22]</sup> que prontamente responderam ao meu pedido, sabia que iria ser uma conversa muito interessante, não só porque já tinha noção do repositório de conhecimento sobre o FRTPC que eles detinham, como sabia que a conversa com os dois sócios que são reconhecidos no seio da OGAE Portugal como os mais antigos seria riquíssima aos mais variados níveis. Assim, explicaram-me que, com o advento da *web*, o gosto que já tinham há vários anos passou a ser partilhado com outros:

[...] inicialmente quando falávamos com as pessoas sobre os festivais as pessoas falavam-nos tão mal... Ah, gostas dessa porcaria! É tão pimba...

---

21 Luís hoje está aposentado e consegue assim anualmente deslocar-se ao ESC para fazer a cobertura do evento, mas durante a sua vida profissional foi oficial da Marinha e professor de Matemática no ensino básico e secundário.

22 Carlos é formado em sociologia e, à data de elaboração deste artigo, repartia o seu tempo entre a sua profissão como administrativo numa empresa de importações, o trabalho diário do *website* e a cobertura de alguns eventos musicais. À data de publicação deste volume, Carlos está já aposentado e pode dedicar mais tempo à gestão do *website*.

E acabámos por nos retrair um bocadinho. E, entretanto, surgiu o *boom* da internet e percebemos que afinal não eramos uns *nerds* portugueses da Eurovisão. Que havia mais gente. Que já existiam vários *sites* noutros países. (Pereira 2016)

De início, o *site* surgiu com a ideia de disponibilizar o historial do FRTPC que até então não existia compilado em qualquer formato, físico ou digital, e criar um repositório da informação que ao longo dos anos Luís e Carlos haviam recolhido. Gradualmente, e compreendendo que um *site* desta natureza seria «um *site* morto»,<sup>[23]</sup> Carlos Portelo avançou para o formato que hoje tem, com notícias actualizadas diariamente. Este projecto de carácter absolutamente amador<sup>[24]</sup> e voluntário é muito interessante. Em conversas informais com outro dos colaboradores habituais, Miguel Meira, é comentado o trabalho regular e ininterrupto que é necessário fazer para que o *site* se mantenha actualizado e continue a captar a atenção dos seus numerosos leitores regulares: «quase como um emprego a *full-time*», como desabafa Miguel. Porém, não é a ausência de lucro económico que faz com que esta equipa realize um trabalho de inferior qualidade na divulgação do FRTPC, do ESC e dos artistas a ele associados. São inúmeras as reportagens feitas aquando do FRTPC, com a presença regular dos membros deste *site* nas emissões ao vivo e nas conferências de imprensa, as reportagens feitas durante o ESC com a deslocação regular de Luís Pereira aos países que recebem o concurso internacional, bem como as reportagens regulares a concertos realizados por artistas outrora participantes no FRTPC em diversos locais do país. Tal como Luís explica:

[...] todos os que passam pelo festival passam a fazer parte da nossa família eurovisiva e nós publicamos gratuitamente todos os trabalhos que estes artistas vão fazendo. [...] Acompanhar e acarinhar. Ao fim ao cabo,

---

23 Para Carlos Portelo, um *website* constituído apenas por um conjunto de informações de carácter histórico, quase como uma base de dados, sem actualização de informação, seria um «*site* morto». O interesse do seu trabalho neste *website* estaria na publicação de informação constante e actual, que acompanhasse o FRTPC em tempo real. Hoje o *site* Festivais da Canção não só publica diariamente notícias sobre o FRTPC e sobre o ESC como acompanha a carreira dos artistas que têm participado nos concursos e dinamiza também fóruns de opinião sobre estes fenómenos.

24 Mais uma vez, o conceito de amador aparece aqui referindo-se àquele que não auferir qualquer rendimento pelo trabalho que executa e não a qualquer apreciação de carácter qualitativo.

são artistas portugueses que merecem o nosso respeito, o nosso carinho. (Pereira 2016)

Através deste trabalho, e tal como Luís Portelo explicou, adquiriram já uma importante rede de conhecimentos dentro da estrutura da RTP, entre a comunidade de artistas e na comunidade fã, que reconhece o trabalho feito por este *site*.

Este trabalho que se traduz no *site* e nas páginas do Facebook, Instagram e Twitter que dinamizam tem como base um gosto comum que foi sendo alimentado ao longo do tempo. Luís, Carlos e Miguel possuem impressionantes colecções de artigos relacionados com o FRTPC e com o ESC – aquilo que no mundo anglo-saxónico se denomina *memorabilia* – bem como uma colecção fascinante de fonogramas (em diversos formatos), periódicos, livros e gravações de programas. Quando pela primeira vez visitei Miguel na sua casa, fiquei literalmente boquiaberta não só com o conhecimento que detém sobre o evento e que com gosto partilha, como também com a completa colecção que possui. O seu interesse vem desde criança, associando diversos momentos da sua vida às canções concorrentes, gravando as edições do festival em VHS, anotando informações que conseguia através das revistas e dos comentários feitos nas locuções do festival, construindo um conjunto de conhecimentos relacionados com o Festival. Foi também com o acesso à internet que pôde complementar as informações recolhidas ao longo dos anos. Em entrevista, Miguel explica-me que teve sempre o gosto pelo coleccionismo:

[...] ainda hoje, eu estou sempre à procura de uma coisa nova. Porque acho que ninguém tem tudo, ninguém sabe tudo. Acho que isto é um saber em construção. E quando descubro uma pessoa que fez parte de um coro de uma qualquer canção, eu fico contente. [...] Para mim tem importância porque é mais uma coisa. Esta semana comprei mais um disco que me faltava, dos poucos que me faltava. Faltava-me um e lá consegui arranjar. Fiquei muito contente! Já me faltam poucos. (Meira 2017)

A partir de 2003, quando Miguel decide fazer uma dissertação de final de licenciatura<sup>25</sup> sobre o FRTPC, assunto muito pouco comum

---

25 Miguel Meira é professor de História, licenciado em História, vertente ensino pela Universidade de Évora. Tal como me confidenciou, na altura em que decidiu escolher o Festival RTP da

no contexto académico, conhece outras pessoas que também acompanham o concurso, nomeadamente através do *site* desenvolvido por Luís e Carlos. No Verão de 2003 conhece-os pessoalmente, achando que seriam os únicos que partilhavam o mesmo gosto pelos Festivais, mas desenvolvendo-se a partir daí uma amizade e colaboração que ainda hoje persiste:

[...] agora não, mas pelo menos na minha altura pensávamos que éramos as únicas aves raras que gostávamos disto. Não é muito normal as pessoas gostarem do Festival da Canção e da Eurovisão, mas hoje com as redes sociais tudo está muito mais de fácil acesso do que era na altura. Meira (ibidem)

## Reflexão etnográfica 4

Posso afirmar que ainda não sou uma *aca-fan*, mas são várias as mudanças que verifico ao longo dos seis anos da minha pesquisa sobre o FRTPC. Será que a partilha de conhecimento e experiências sobre um fenómeno e a integração numa rede de sociabilidades poderá ser criadora de um gosto musical em particular?

Veremos...

Se escrever sobre a recepção musical poderia ser uma tarefa hercúlea, não é menos difícil escrever sobre pessoas que conhecemos e com quem regularmente convivemos. A tarefa de questionar e reflectir sobre as práticas sociais é ainda mais difícil quando nos envolvemos nelas e a objectividade nesta análise tem um quê de ilusório. Definir, colocar etiquetas, catalogar e conceptualizar é complexo, ainda mais quando sabemos que aqueles que estudamos poderão ser também os nossos leitores. Escolhi falar aqui de três pessoas em concreto que seguramente acharão um exagero o destaque e o papel que lhes confiro, mas convém referir que a comunidade fã criada em torno do FRTPC e do ESC é uma comunidade muito grande e heterogénea. Se nas conversas que regularmente tenho com os fãs vejo muitos pontos de

---

Canção como objecto de estudo da sua dissertação de licenciatura, este era um objecto inusitado e foi até visto com alguma desconfiança. Na altura, Miguel deparou-se com uma enorme falta de informação sistematizada e socorreu-se em grande medida ao material que recolhera ao longo da sua vida.

encontro entre as suas experiências, muitas são também as singularidades das suas histórias.

Aproveito esta pequena reflexão etnográfica para agradecer a simpatia, amabilidade e entusiasmo com que todos os fãs me têm recebido e integrado nas suas actividades ao longo destes anos.

## **Concluindo**

Com as devidas limitações, este é o primeiro trabalho em Portugal que levanta a cortina sobre o fenómeno fã criado em torno dos Festivais RTP da Canção e Eurovisão da Canção – fenómeno muito heterogéneo e complexo, difícil de abarcar e definir num trabalho desta dimensão. Deste modo, escolhi restringir a minha análise a um conjunto muito limitado de indivíduos, mas com papéis muito determinantes dentro desta comunidade fã. Existirão muitas questões a debater, mas optei por me centrar no modo como dentro de um grupo, já por si restrito como a OGAE Portugal, se encontram elementos que têm um papel de destaque. O conhecimento detido por estes três indivíduos que acima descrevi é reconhecido pelos seus pares e igualmente reconhecido pela equipa de produção do FRTPC dentro da RTP que valoriza o papel que têm na divulgação do evento. Pelo seu conhecimento e trabalho, é-lhes conferida uma posição de destaque no grupo (refiro-me aqui ao grupo da OGAE Portugal). Os gostos em comum e a colecção que foram adquirindo ao longo do tempo foram capitalizados num trabalho de divulgação com características únicas no contexto português. Ao longo de vários anos, foram o único meio de divulgação do FRTPC com actividade regular ao longo do «tempo mítico» que o ciclo anual que o FRTPC constitui. Assim, e emulando o papel que a imprensa tivera durante muitos anos, estes agentes estendem no tempo e perpetuam um acontecimento que tem lugar num espaço-tempo concretos. Através das redes de comunicação, criam-se e reconfiguram-se redes de sociabilidade assentes num gosto comum, no debate em torno deste e na partilha de conhecimento. O «tempo mítico» criado pelos dois concursos torna-se um marcador na vida dos fãs que estabelecem nesse espaço-tempo – que são os festivais – centros de onde irradiam as suas actividades quotidianas. Deste modo, o FRTPC e as relações sociais que se criam em seu torno são elementos-chave para as construções identitárias destes indivíduos, confirmando o que Clifford e Cohen advogam:

«A identidade deve, portanto, ser concebida “não como uma fronteira a ser mantida, mas como umnexo de relações e transacções envolvendo activamente um sujeito” (Clifford 1988, 72). Considerada etnograficamente, a identidade é relacional e conjuntural» (Cohen 1993, 132).<sup>[26]</sup>

Partindo de exemplos muito concretos, pretendi aqui demonstrar o papel da comunidade fã na manutenção e divulgação do FRTPC. Tal como afirmei na introdução deste artigo, o FRTPC não é apenas feito pelas equipas de produção que anualmente nele trabalham, mas também por aqueles que estão além dos bastidores e que diariamente o mantêm vivo. Tal como Linden e Linden afirmam quando explicam que, para as marcas, o conhecimento e os aspectos emocionais dos consumidores são fundamentais para o estabelecimento de relações comerciais, também agora se pode olhar para os fãs enquanto elementos-chave na construção do todo complexo que são o FRTPC e o ESC e nas relações pessoais que a partir daí se erguem. Assim, ao invés de uma análise distanciada do fenómeno, optei também por introduzir alguns aspectos pessoais e provenientes do trabalho de campo realizado para confirmar aquilo que Cohen afirma:

[...] uma abordagem etnográfica ao estudo da *música popular*, usada juntamente com outros métodos (decodificação textual, análise estatística etc.), enfatizaria que a *música popular* é algo criado, usado e interpretado por diferentes indivíduos e grupos. É uma actividade humana que envolve relações sociais, identidades e práticas colectivas. (Cohen 1993, 127)<sup>[27]</sup>

Deste modo, pretendi com este artigo demonstrar que as audiências e, em particular aqueles que se afirmam enquanto fãs, não podem ser entendidas como entidades monolíticas, amorfas e passivas. Os fãs são também eles actores cruciais na construção e manutenção de fenómenos culturais, afigurando-se enquanto elementos centrais para a compreensão da multidimensionalidade das práticas musicais.

---

26 Do original: «Identity should thus be conceived “not as a boundary to be maintained but as a nexus of relations and transactions actively engaging a subject” (Clifford 1988, p. 72). Considered ethnographically, identity is relational and conjunctural.»

27 Do original: «[...] an ethnographic approach to the study of popular music, used alongside other methods (textual decoding, statistical analysis etc.), would emphasise that popular music is something created, used and interpreted by different individuals and groups. It is human activity involving social relationships, identities and collective practices.»

## Referências

- AAVV. 1984. *Regulamento Grande Prémio TV da Canção 1964*. Lisboa: RTP.
- Barros, José D'Assunção. 2010. «Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX». *Revista Crítica Histórica* 2: 180-208.
- Bittencourt, Luiza, e Daniel Domingues. 2014. «Dinâmicas coletivas em cenas musicais: a experiência do grupo #acenavive no Rio de Janeiro». *Revista Crítica de Ciências Sociais* 109: 137-162.
- Cambridge Dictionary. s.d. «Deviant». Última modificação em 2020. Consultado em 18 de Abril, 2018. <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/deviant>.
- César, António J., e António Tilly. 2010. «Festival RTP da Canção». In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 501-504. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Click, Melissa A., e Suzanne Scott. 2017. *The Routledge Companion to Media Fandom*. London: Taylor and Francis.
- Cohen, Sara. 1993. «Ethnography and Popular Music Studies». *Popular Music* 12, no. 2: 123-138.
- Encyclopaedia Britannica. s.d. «Deviant». In *Encyclopaedia Britannica*. Consultado em 18 de Abril, 2019. <https://www.britannica.com/topic/deviance>.
- Eurovision. 2019. «Rotterdam 2020 Design Celebrates 65 years of Eurovision Song Contest». Eurovision, 28 de Novembro, 2019. <https://eurovision.tv/story/rotterdam-2020-design-celebrates-65-years-of-eurovision-song-contest>.
- Festivais da Canção. s.d. «Página inicial». Festivais da Canção (blog). Consultado em 18 de Abril, 2018. <https://festivaiscancao.wordpress.com>.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fricker, Karen, e Milija Gluhovic, eds. 2013. *Performing the "New" Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. London: Palgrave Macmillan.
- Guerra, Paula, et al. 2017. «A música em *Carne Viva*: dinâmicas recentes de festivalização da cultura contemporânea». *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* 40.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/106376>.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. London and New York: Routledge.
- Linden, Henry, e Sara Linden. 2017. *Fans and Fan Cultures – Tourism, Consumerism and Social Media*. London: Palgrave Macmillan.
- . 2018. «“There Were Only Friendly People and Love in the Air”: Fans, Tourism and the Eurovision Song Contest». In *Handbook of Popular Culture and Tourism*, editado por C. Lundberg e V. Ziakas. London: Routledge.

- Lopes, Sofia Vieira. 2014. «O concurso enquanto espectáculo musical – reflexões acerca dos antecedentes do Festival RTP da Canção». *II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Actas*, 621-626. Porto: CESEM/Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- . 2015a. «From Sunset Winter to Caetano’ Spring: The Importance of a Song Contest in the Portuguese Music Scene of the 1960’s and 1970’s». *Journal of Literature and Art Studies* 5, no. 6: 461-470. <http://www.davidpublisher.org/index.php/Home/Article/index?id=9892.html>.
- . 2015b. «Portugal no Coração – música e performance no Festival RTP da Canção enquanto veículos de narrativas identitárias». In *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade*, editado por Rita Ribeiro, Vítor de Sousa e Sheila Khan, 150-165. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS).
- . 2016a. «“...E ergueram orgulhosas bandeiras...”: Portugal e a Europa no Festival RTP da Canção». *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: Actas*, 566-576. Sevilha, Espanha: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- . 2016b. «O Festival RTP da Canção – definição de um objecto de estudo». *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*: 257-265. <http://revistas.ua.pt/index.php/postip/issue/view/674>.
- . 2017. «O papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas». *Cuadernos de Etnomusicología* 10: 211-240.
- OGAE Portugal. s.d. «Página inicial». OGAE Portugal. Última modificação em 10 de Abril, 2018. Consultado em 18 de Abril, 2019. <https://www.ogae-portugal.pt>.
- Pajala, Mari. 2013. «Europe, with Feeling: The Eurovision Song Contest as Entertainment». In *Performing the “New” Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, editado por Karen Fricker e Milija Gluhovic, 77-93. London: Palgrave Macmillan.



# OS PÚBLICOS DOS TEATROS GARCIA DE RESENDE E DE FEIRA NA ÉVORA DA VIRAGEM PARA O SÉCULO XX

*João Pedro Costa*

**RESUMO** Este artigo tem como objetivo analisar os públicos de espaços culturais, arquitetonicamente contrastantes. Por um lado, o Teatro Garcia de Resende, considerado o único teatro de província ao nível dos de Lisboa e Porto (*Diário do Alentejo* 1892a, 2); e, por outro, os efémeros «teatros-barraca» do Rossio de São Brás, com companhias itinerantes músico-teatrais. Ao consultar a imprensa generalista local, de 1887 a 1910, fica patente que os géneros músico-teatrais executados em ambos os locais eram semelhantes, encontrando-se referências a espetáculos de comédia, drama, opereta, zarzuela e revista. Motivada por esta correspondência, surge assim a problemática central do artigo: seriam os públicos de ambos os teatros formados / constituídos pelas mesmas camadas sociais?

**AUTOR** Doutorando em Ciências Musicais – vertente Musicologia Histórica – na NOVA FCSH (bolseiro de doutoramento FCT 2021.05870.BD) e membro do projeto «Música, Media e Públicos em Portugal 1974-2000» (do qual usufruiu de bolsas de investigação) e do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa, pertencente ao Grupo de Investigação em Teoria Crítica e Comunicação do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (NOVA FCSH). Em 2020 concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Ciências Musicais com a dissertação «Os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora: uma abordagem por intermédio da imprensa local (1887-1910)». As suas principais linhas de interesse centram-se no estudo dos gostos musicais, do final do século XIX à atualidade.

## Introdução<sup>[1]</sup>

Num período de florescimento cultural na cidade de Évora, com as fundações do Teatro Garcia de Resende, salas de espetáculos e de associações recreativas e culturais para diversas camadas socioeconómicas, surgiram atividades anuais realizadas nos meses de veraneio, que permaneceram, tais como as representações teatrais e músico-teatrais nos efémeros teatros de feira, instalados no Rossio de São Brás. Se num extremo estava o Garcia de Resende, com uma arquitetura e ornamentos luxuosos, e com «magnificas condições acústicas» (*Diário do Alentejo* 1891a, 1), no outro estavam os teatros efémeros constituídos por lona e alguma madeira (Magalhães 2016, 174), sem luxos, sem condições acústicas e de conforto (*Folha de Évora* 1891, 2). Apesar desta discrepância, através da consulta da imprensa generalista local, publicada entre 1887 e 1910, verifica-se uma semelhança nos géneros músico-teatrais executados em ambos os locais. Assim, é o objetivo deste artigo analisar os públicos dos dois espaços culturais a fim de perceber quais as classes sociais que os frequentavam.

Relativamente aos principais locais públicos de representação músico-teatral ou teatral, em Évora, na penúltima década do século XIX destacaram-se o Eborense<sup>[2]</sup> e o Rossio de São Brás.<sup>[3]</sup> O primeiro, localizava-se na Travessa das Casas Pintadas (Bernardo 2001, 54) e tinha como empresário, pelo menos dentro do período abordado, José Matias Carreira (*Diário do Alentejo* 1893, 1).<sup>[4]</sup> De todos os edifícios teatrais eborenses, este era, em 1887, o que apresentava uma atividade mais duradoura, visto que em 1843 já estaria ativo (*Diário do Alentejo*

---

1 O presente texto insere-se numa investigação que faz parte da minha dissertação de mestrado, intitulada «Os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora: uma abordagem por intermédio da imprensa local (1887-1910)».

2 O edifício foi, primeiramente, intitulado de Casas Pintadas, adotando a nomenclatura do local onde se inseria; depois de Nacional de Évora, aquando a vinda a Évora e visionamento de um espetáculo pela rainha D. Maria II (*Diário do Alentejo* 1893, 1), ou seja, em 1843 (Conde 2011, 243); e só posteriormente se designou Eborense, mantendo-se assim no final do século XIX.

3 Para além destes, existiam também teatros semiprivados, tais como Mendes Leal, Recreio Familiar Eborense e Filhos de Évora, os quais pertenciam a associações culturais e, ocasionalmente, ficavam acessíveis a toda a população.

4 Industrial que veio para Évora fundar a Fábrica das Donzelas, uma indústria de moagens. Após o encerramento da fábrica, foi-lhe entregue o cargo de amanuense da Câmara Municipal de Évora (*Diário do Alentejo* 1890a, 1).

1893, 1).<sup>[5]</sup> Em outubro de 1887 um jornalista do *Diário do Alentejo* (1887c, 1) lamentava o encerramento do teatro por falta de condições de segurança e, em consequência, ao contrário dos anos anteriores, não pôde acolher nenhuma companhia durante os meses de inverno. Nos dois anos seguintes, apenas foram concedidas licenças para bailes, principalmente durante o período carnavalesco (*Progresso do Alentejo* 1888a, 3; 1889, 2) e para um espetáculo de variedades com «excêntricos musicas» (*Diário do Alentejo* 1898, 3). Em 1890, mantiveram-se os bailes, mas regressaram os espetáculos teatrais e músico-teatrais apenas por tempo limitado, voltando, nos anos seguintes, a funcionar exclusivamente como palco para a atividade dançante, e assim mantendo-se ativo até 1893.<sup>[6]</sup>

Realizada desde 1569 até à atualidade, a feira de São João, para Moniz (1997, 20) foi «a FEIRA maior e mais importante ao Sul do Tejo» e um espaço de desenvolvimento para a população local e de «incremento do comércio regional e local» (idem, 109). Para além do comércio alimentar, de artigos para o lar e de vestuário (Moniz 1997, 161),<sup>[7]</sup> pelo menos desde 1862 foi descrita a atividade teatral ou músico-teatral (idem, 114), com a representação de companhias que percorriam eventos semelhantes por todo o país. Atendendo à data – 1862 – é possível especular que as representações teatrais ainda fossem pré-aburguesamento do teatro de feira, ou seja, com arlequins, visto que o primeiro teatro declamado deste tipo surgiu em 1871 na capital portuguesa (Magalhães 2015, 7). Já em 1881, foi descrito que os espetáculos da companhia dos irmãos Dallot<sup>[8]</sup> eram frequentados por uma variedade de faixas etárias: «filha mais nova da senhora D... [...] os namorados noctívagos [...], as damas de qualquer idade e feito [...]; todos, velhos, moços, crianças» (*O Manuelinho de Évora* 1881, 3). Logo

- 
- 5 Segundo a Relação dos Teatros Públicos (1861), nesta data existiam dois teatros, um inaugurado em 1827 e outro em 1841, podendo o Eborense ser um destes.
  - 6 Neste último ano, foi adquirido com o intuito de transformar-se em armazém agrícola (*Diário do Alentejo* 1893, 1).
  - 7 A título de exemplo refira-se o comércio de gado, azeite, cortiça, bebidas alcoólicas, cereais (Moniz 1997, 161), artigos de lavoura, utensílios domésticos, vestuário e calçado (*Serões* 1901, 251-253).
  - 8 Nesta data, segundo Magalhães (2015, 7), a companhia dos irmãos Dallot já não tinha uma companhia de arlequins, mas de teatro declamado. Para a mesma autora, foi desta companhia que surgiu o primeiro teatro de feira declamado, em 1871 na Feira de Belém (Lisboa), sob o nome de Teatro D. Afonso, que no ano anterior tinha funcionado como teatro de arlequins.

no ano seguinte, foi negativamente mencionada a existência de divertimentos, sendo considerados de «baixa comédia e de ridícula especulação» (*O Manuelinho de Évora* 1882, 3).<sup>19</sup> No entanto, e tendo em conta que nem nos dias anteriores nem posteriores foi referida a presença de uma companhia teatral, é possível que o jornalista se estivesse a referir a outros divertimentos tais como os teatros de fantoches, que neste período eram negativamente criticados (*Diário do Alentejo* 1887a, 2). Passando para o período aqui abordado, as companhias que atuavam neste espaço eram consideradas de «cultura média»<sup>110</sup> com espetáculos declamados,<sup>111</sup> que por norma iniciavam atividade em junho, durante ou após a Feira de São João.<sup>112</sup>

No primeiro dia de junho de 1892 inaugurou-se o Teatro Garcia de Resende com uma série de sete espetáculos pela companhia do Teatro D. Maria II (*Diário do Alentejo* 1892c, 1). Além desta companhia, até 1910 aqui atuaram também outras congêneres nacionais e internacionais, bem como grupos amadores locais, tornando-se num palco tanto para atores/músicos amadores como profissionais. Localiza-se na Praça Joaquim António de Aguiar,<sup>113</sup> e é atualmente o edifício teatral eborense mais duradouro, visto que celebrou este ano – 2019 – 127 anos de existência. Desde a inauguração até à atualidade, manteve várias atividades, entre as quais, concertos, teatro, espetáculos, cinema, entre outras. Em data incerta transformou-se em «depósito de lixo» (Câmara Municipal de Évora s.d.) e assim permaneceu até 1975, aquando a fixação de uma companhia residente, o Centro Dramático de Évora (ibidem). Atualmente é palco de uma

9 Em Lisboa, era também comum a crítica negativa a estes espetáculos (Magalhães 2015, 5-6). Porém, é curioso que no período aqui abordado – entre 1887 e 1910 – estas apreciações depreciativas foram substituídas pelas positivas, ou pelo menos, pelas construtivas.

10 Termo adaptado de Bourdieu (2010, 475-477, 483), tendo em conta que as obras aqui apresentadas eram consideradas «médias» ou «desclassificadas» da «cultura legítima», tais como a opereta.

11 Na Lisboa desta época também os teatros de feira já tinham adotado este novo modelo, contrastando com a fase anterior composta por arlequins e saltimbancos (Magalhães 2016, 15).

12 De salientar que após 1908 fixaram-se em Évora novas casas de espetáculos em antigos edifícios desocupados, tais como os palácios de D. Manuel (*A Voz Pública* 1908a, 2), do conde de Farrobo (*A Voz Pública* 1908b, 2) e no Pátio do Salema (*A Voz Pública* 1908c, 2), onde a principal atividade eram as sessões animatográficas ou cinematográficas e por esse facto não serão aqui mencionados.

13 Na época apelidada de Praça de D. Pedro.

abundante e variada atividade cultural como se pode verificar na programação de 2019, devendo-se esta intensificação à candidatura de Évora à Capital Europeia da Cultura de 2027 (Anónimo 2019, 8). Para finalizar esta secção, no final do século XIX, com a inauguração do Garcia de Resende a sociedade eborense passou a contar com dois locais distintos de atuações – Garcia de Resende e teatros de feira –, maioritariamente músico-teatrais, que beneficiaram de uma grande afluência de espectadores.

### Da «distinção» à «raiva miuda» no Teatro Garcia de Resende<sup>[14]</sup>

Em 1881 foi fundada a Companhia Eborense Fundadora do Teatro Garcia de Resende (Manoel 1942, 21-22),<sup>[15]</sup> por elementos da classe dominante, que eram, em simultâneo, membros do Círculo Eborense.<sup>[16]</sup> A Companhia foi fundada com o objetivo de angariar o capital económico necessário para edificar um teatro «absolutamente digno da cidade e das suas tradições» (Manoel 1942, 21). Não obstante o facto de a iniciativa ter sido privada, em 1890 o edifício foi entregue à Câmara Municipal tornando-se público (*Diário do Alentejo* 1890d, 1-2). Já debaixo da tutela da Câmara, foi inaugurado dois anos depois, e sobre este acontecimento foi referido que:

[...] cremos que desde imemoráveis tempos, em que n'esta cidade a côrte fazia as suas festas, até hoje, não houvera ocasião para exhibirem as damas eborenses as suas melhores galas; e se a houvera, recinto é que, de certo, não haveria, que comportasse tudo o que há de mais distinto na velha cidade de Sertorio [...]. Na platéa estavam também algumas senhoras, e

14 Citações presentes em *Jornal do Alentejo* (1896, 1) na ortografia original, tal como em todas as citações ao longo do artigo.

15 De entre os acionistas destacaram-se, pela quantidade de capital económico doado, os maridos de Inácia Angélica Fernandes Ramalho, cujo primeiro foi José Maria Ramalho Dinis Perdigão e o segundo Francisco Eduardo Barahona Fragoso. De igual modo, também Inácia – após o falecimento do seu primeiro marido e antes do segundo casamento – contribuiu na mesma forma de capital (Manoel 1942, 21-22).

16 Associação cultural fundada em 1837 (Bernardo 2001, 90) e constituída por uma «elite tradicional de proprietários e lavradores» (Justino 2001, 14).

todos os de mais logares preenchidos por cavalheiros, quasi todos vestindo casaca e luva branca. (*Diário do Alentejo* 1892b, 1)<sup>17</sup>

De acordo com este texto, poder-se-á especular que o objetivo para este teatro era ser frequentado pela classe dominante e principalmente, pela fração dominante.<sup>18</sup> No entanto, atendendo à expressão «quasi todos», verifica-se que na plateia se encontravam também homens que, pela indumentária, pareciam não denotar o mesmo estatuto, o que poderá indicar a presença de uma classe com menor «volume global de capital»<sup>19</sup> ou, de uma fração com menor capital económico e maior capital cultural pois, segundo Bourdieu (2010), os intelectuais procuravam máximo rendimento cultural com o mínimo custo económico, o que implicava a renúncia a qualquer despesa ostentatória e a todas as gratificações que não as fornecidas pela apropriação simbólica da obra,

[...] cuja frequência e pertença à rotina quase profissional bastam para lhes retirar qualquer carácter de extraordinário, obedecem de certa maneira à procura do máximo «rendimento cultural» com o mínimo custo económico, o que implica a renúncia a qualquer despesa ostentatória e a todas as gratificações que não as fornecidas pela apropriação simbólica da obra («vamos ao teatro para ver um espectáculo e não para ser vistos» [...]). Inversamente, as fracções dominantes fazem da *soirée* no teatro uma ocasião de despesa e de exibição da despesa. «Vestem-se» (o que custa tempo e dinheiro), ocupam os lugares mais caros dos teatros. (Bourdieu 2010, 402-403)

Quanto aos espaços interiores do teatro, existiam três preços diferentes para os camarotes, sendo os mais caros os de primeira<sup>20</sup> e os mais acessíveis os de terceira ordem, podendo significar que mesmo nestes se podia observar uma estratificação socioeconómica. Os

---

17 A referência específica a estas duas peças de vestuário masculino poderá significar que ambas tinham um valor simbólico que conferiam ao seu portador uma «distinção» para com as restantes camadas sociais.

18 Adaptando a terminologia de Bourdieu (2010), neste contexto, entende-se por fração dominante todos os elementos do Círculo Eboresense, ou seja, grandes proprietários, militares de alta patente, médicos entre outros membros da aristocracia e alta burguesia.

19 Constituído pelos capitais cultural, social e económico (Bourdieu 2010, 196).

20 O custo dos camarotes de primeira ordem era, na maioria das vezes, igual ao das frisas (*O Manuelinho de Évora* 1895a, 3).

camarotes e as frisas eram ocupados pelas «principaes familias da cidade [e] academicos» (*A Academia* 1896a, 2-3), ou seja, pela classe dominante. No seguimento, segundo Carvalho (1993, 74), no Teatro de São Carlos, os principais locais de diferenciação eram os camarotes de primeira ordem, pois a sua aquisição significava o ponto culminante da ascensão social. É interessante que, como já mencionado, segundo Bourdieu (2010, 402-403), os intelectuais preferiam situar-se no local com menor custo económico, pois a ida destes a eventos teatrais fazia parte de uma rotina, todavia importa ter em conta que o contexto geográfico e a frequência com que eram realizados os espetáculos difere em ambos os estudos. Se o foco de Pierre Bourdieu foi a França, incluindo Paris com uma intensa atividade cultural diária, no objeto de estudo deste artigo a realidade é completamente distinta, tendo em conta que Évora apresentava uma escassa atividade cultural.<sup>[21]</sup> Assim, esta diferença quantitativa poderá ter incentivado os intelectuais eborenses a dispensarem de maior capital económico para estas atividades. Contudo poderá significar também, tal como refere Bourdieu (2010), que existiam intelectuais que não pertenciam à fração dominada,<sup>[22]</sup> mas sim à dominante, e, como tal, davam importância ao ato de «distinção» tentando obter uma maximização do capital simbólico – através dos camarotes, vestes e de relações sociais durante o espetáculo. Além do mencionado, outra diferença entre ambas as investigações é o âmbito cronológico, pois Bourdieu aborda uma época cinquenta anos depois do objeto de estudo deste artigo,<sup>[23]</sup> podendo esta diferença também estar relacionada com a mudança de atitude desta fração de classe.

Na plateia encontravam-se espectadores com trajes segundo a moda da época e que poderiam oscilar entre membros da fração dominada da classe dominante ou da classe média, pois é nesta última que surge a preocupação com o parecer na auto-representação e consequentemente a «pretensão», que consiste em pôr o parecer à frente do ser, em apropriar-se das aparências para ter a realidade através da usurpação

21 Elação retirada pela consulta dos periódicos locais publicados entre 1887 e 1910.

22 Adaptando a terminologia de Bourdieu (2010), neste contexto, entende-se por fração dominada os artistas, académicos, professores do ensino secundário e recém-chegados da classe média, mas que investem no seu capital cultural, ou seja, como refere Bourdieu (2010) é caracterizada por menos capital económico, mas por um maior investimento na cultura, comparativamente à fração dominante.

23 Os questionários elaborados por Bourdieu começaram a ser aplicados em 1963 (Bourdieu 2010, 58) e o período de estudo deste artigo termina em 1910, com a implantação da República Portuguesa.

de identidade social de outras classes (Bourdieu 2010, 309). Assim, tal como a dominante, também os membros da classe média<sup>[24]</sup> utilizavam este edifício para se exibirem, pois o simples facto de partilhar o mesmo edifício com a classe dominante conferiria a esta atividade um carácter distintivo. Além dos camarotes e da plateia, existia ainda a varanda, o espaço mais acessível e a única divisão cujo acesso só poderia ser feito pelas portas laterais e não pela porta principal, como nos restantes lugares (CENDREV s.d.). Entre as razões para esta opção arquitectónica poderão estar as diferenças de classe entre espectadores, visto que assim não existiria qualquer contacto entre o público das varandas com o das restantes divisões. No seguimento, numa crónica do *Jornal do Alentejo* (1896, 1) foi referido que o «espectador quer sempre os primeiros lugares, para se distinguir da raiva miuda».<sup>[25]</sup> Porém, o cronista não afirmou que os populares frequentavam o teatro, mas sim que quanto mais caro era o preço do bilhete, mais o comprador se afastava destes, pela simples razão de que alguém que alugasse um camarote seria visto como um indivíduo de elevado estatuto social. Por outro lado, não se pode descartar a hipótese do autor se ter referido à «arraia miúda» (ibidem) como público das varandas do Garcia de Resende.

Do mesmo modo, em Évora, à exceção dos saraus privados da classe dominante, a maioria dos músicos eram membros das classes dominadas. Assim, de entre os principais centros de instrução musical, destacavam-se a banda civil da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses, «composta unicamente de operários dos mais pobres» (*A Voz Pública* 1904, 1); e a Casa Pia de Évora, com a sua escola e banda marcial.<sup>[26]</sup> Tendo em conta que estes agrupamentos executaram adaptações de peças músico-teatrais – tais como zarzuelas e operetas – e que estes géneros eram interpretados no Garcia de Resende, é plausível que, por vezes, os músicos filarmónicos<sup>[27]</sup> frequentassem as récitas,

---

24 Adaptando a terminologia de Bourdieu (2010), neste contexto, entende-se por classe média os elementos pertencentes a cargos públicos como secretários, professores primários e a pequenos comerciantes, proprietários ou industriais.

25 Possivelmente, o termo «raiva miúda» é um erro ortográfico de «arraia miúda». Numa pesquisa sobre este termo – «arraia miúda» – nos dicionários de Aulete (1881, 143) e de Figueiredo (1899, 189) constata-se que se trata de um sinónimo de classes populares.

26 Esta instituição foi inaugurada em 1836 e hospedava crianças órfãs, abandonadas ou cujos pais não tivessem condições financeiras para satisfazer as necessidades primárias (Passos 1836).

27 Como referido, em Évora estes pertenciam ao operariado.

tendo acesso às obras originais apenas pelas varandas, devido ao seu escasso capital económico. A corroborar a hipótese está a afirmação de Lobato, relativa ao Teatro de São Carlos, onde referiu que nas varandas encontravam-se «os bons amadores da grande arte», «os filhos [pre] dilectos de Santa Cecília»<sup>[28]</sup> e no palco «os irmãos da mesma Santa» (Lobato 1911, 157).<sup>[29]</sup> Ainda relativo às varandas do teatro lisboeta, é mencionado que aqui também se situavam os «dilletanti» de óperas, sendo lamentado que «até o galinheiro já está falsificado» (*Diário do Alentejo* 1888a, 2). Voltando ao teatro de Évora, a única menção aos frequentadores da varanda surge quando um destes é preso por estar embriagado durante o espetáculo. Como os membros da camada popular no «largo de Santa Catarina [...] pretenderam dar-lhe fuga» (*Notícias de Évora* 1901, 1), é possível que este espectador também pertencesse à mesma classe, tendo este auxílio resultado da camaradagem da classe. Poder-se-á, assim, especular que também as classes populares, em especial os habitantes urbanos,<sup>[30]</sup> frequentassem este edifício.

A heterogeneidade supramencionada poderia não estar presente em todos os espetáculos e, assim sendo, dividir-se-ão de seguida os espectadores consoante as duas tipologias de eventos, os músico-teatrais e os concertos. Quanto aos primeiros, tendo em conta as constantes críticas à ausência da classe com mais capital económico (*O Alentejo* 1905, 1) e, por contraparte, as menções de espectadores na plateia (*Reclamo* 1908, 1) e nas varandas (*Notícias de Évora* 1901, 1) poder-se-á referir que era nestes lugares – plateia e varandas – que se encontravam os mais assíduos espectadores de zarzuelas, operetas ou revistas,<sup>[31]</sup> ou seja, desde a

---

28 Santa Cecília é considerada a padroeira dos músicos e em Portugal existe uma irmandade de músicos com o mesmo nome desde 1603 até à atualidade (Silva 2010, 1219).

29 Todavia existiam também amadores musicais de outras classes sociais.

30 Existia uma grande diferença de remuneração diária entre operários e camponeses (*Diário do Alentejo* 1892e, 1-2) e, para intensificar esta desigualdade, os últimos, como consequência das condições climatéricas, estavam impedidos de trabalhar durante o inverno, ficando sem rendimento. Devido a este facto, durante o inverno, os camponeses não tinham outra solução a não ser recorrer à mendicidade (*Diário do Alentejo* 1892a, 2). Coincidentemente, era neste período de descanso que se realizavam as digressões dos Bonecos de Santo Aleixo – marionetas manipuladas por cima, através de uma ou mais varas – pelas aldeias do distrito de Évora e Portalegre. Estes espetáculos contêm secções musicais de coros, solos e acompanhamento de guitarra (Ermelinda e Dias 2016), mantendo-se atualmente em representação pelos grupos de Ermelinda e Manuel Dias, e ainda pelo Centro Dramático de Évora.

31 Géneros musicais inseridos por Scott (2008, 85) na categoria de «música ligeira» por não terem o mesmo estatuto da «música séria».

fração dominada da classe dominante até às classes populares. Nos concertos, por norma, era destacada a presença da fração dominante, e era nestes eventos que os camarotes e frisas se esgotam primeiro do que os lugares de plateia (*Notícias de Évora* 1908, 2), ao contrário dos espetáculos músico-teatrais. Assim, nos concertos onde eram executadas obras passíveis de serem classificadas como de «música séria»<sup>[32]</sup> a fração dominante ocorria largamente (*Notícias de Évora* 1902, 2-3). Já quando os mesmos incluíam um repertório «ligeiro»,<sup>[33]</sup> como os fados<sup>[34]</sup> ou malaguenhas, ambos tocados à guitarra e cantados, o público assemelhava-se ao dos espetáculos músico-teatrais (*O Manuelinho de Évora* 1902a, 1). Também idêntico ao público dos concertos de «música séria» era o de óperas, onde era salientada a fração dominante eborense (*Diário do Alentejo* 1894, 2).

### **«Nivelados a seis patacos e a tostão por cada cabeça»:<sup>[35]</sup> O público dos teatros de feira**

Os teatros de feira eram construções efémeras situadas no Rossio de São Brás, onde atuavam companhias itinerantes durante os meses de verão. Aqui, cada edifício teatral tinha o seu diretor de exploração – tal como o Garcia de Resende –, sendo este o responsável pela contratação de companhias músico-teatrais (*O Manuelinho de Évora* 1891a, 3). Relativamente ao público das feiras, independentemente da sua situação socioeconómica, «todos»<sup>[36]</sup> se apresentavam com as melhores ves-

32 Termo de Scott (2008, 87), «[s]erious music might be simple in style, and it might be fun (scherzando), but it was regarded as music that ought always to be listened to attentively. Nonserious music was perceived as that which did not tax the mind and was consumed merely as an amusement, usually alongside the distractions of talking, laughing, or dancing. What defined music as nonserious was its supposed complicity with acts of effortless consumption.»

33 «“light” is defined negatively [...], as music *lacking* seriousness, as *Trivialmusik*. [...] Nonserious music was perceived as that which did not tax the mind and was consumed merely as an amusement, usually alongside the distractions of talking, laughing, or dancing. What defined music as nonserious was its supposed complicity with acts of effortless consumption» (Scott 2008, 87).

34 Neste período, em Lisboa o fado com esta instrumentação estava ligado ao ambiente boémio das tabernas que eram frequentadas por «vagabundos e prostitutas» (Magalhães 2014, 349-352).

35 Citação presente em *Jornal do Alentejo* (1896, 1).

36 Como supramencionado, «todas as classes sociaes» poderá não significar, efetivamente, todas, mas sim a classe dominante e a classe média, pois é nesta última que surge a preocupação com o parecer na auto-representação (Bourdieu 2010, 309).

tes que tinham ao seu alcance (*Diário do Alentejo* 1890c, 2). Luís José da Costa<sup>[37]</sup> referiu ainda que até as famílias burguesas «*pur sang*», ou seja, com descendência aristocrática, frequentavam este espaço prazerosamente, indo às «quinquilherias, [ao] pim, pam, pum, [aos] fantoches, e [à] barraca do sr. Luiz Lopes Horta, onde ao som da rebeca e harpa se joga o bilhar» (ibidem).<sup>[38]</sup>

Pelo menos desde a década de oitenta, os espetáculos músico-teatrais rivalizavam diretamente com os concertos do jardim público, por estarem localizados a escassos metros de distância e por se realizarem no mesmo horário (*Progresso do Alentejo* 1887b, 2). Este espaço ao ar livre era considerado um local para a classe dominante (*Progresso do Alentejo* 1887a, 2), sendo frequentado não só para a audição de bandas ou orquestras, mas também pela oportunidade de aumentar o capital social de cada espectador, tal como refere Carvalho (1993, 75), para o caso lisboeta.

Na década seguinte, é mencionada claramente a circulação da classe dominante entre ambos os espaços:

[...] passa-se dos concertos do passeio para os espectáculos [do teatro de feira] sem ter de se mudar de toilette [...] as senhoras voam cheias de illusões para o passeio e para o teatro como as andorinhas ao chegar da Primavera. (*A Academia* 1896b, 2)

As récitas eram igualmente frequentadas pelas classes médias, que tentavam imitar a classe dominante «na louca e enganadora esperança de adquirirem modicamente meia duzia de pratos (avariados) ou um serviço de chá (defeituoso)» (*A Academia* 1894, 3).<sup>[39]</sup> Na mesma crónica é referida outra fração intelectual, apelidada de «críticos *fin de siècle*» (ibidem), que conjugando estes dados com *Critic Fin de Siècle*

37 Este intelectual eborense foi cronista e crítico em diversos jornais da cidade, barbeiro, ator amador (*O Manuelinho* 1902b, 1) e, segundo Ramalho Ortigão, autodidata «adquirindo luzes dos principaes conhecimentos que constituem a bagagem mental dos homens amáveis na sociedade culta» (*Gazeta de Notícias* 1885, 2).

38 Não é aqui referido o teatro pois, neste ano (1890), a companhia músico-teatral só se instalou dias depois da publicação desta crónica.

39 Esta citação é o que Bourdieu chamaria de «o consumo do “símile” [que] é uma espécie de bluff, o primeiro interessado a tomar a cópia pelo original e o falso pelo autêntico, como os compradores de “imitações”, de saldos ou de promoções, que querem convencer-se de que “é menos caro e faz o mesmo efeito”». (Bourdieu 2010, 478)

(1893, 9),<sup>[40]</sup> poder-se-á entender como uma nova geração de intelectuais de poucas posses financeiras, que se destacava das restantes pela tentativa de romper com o passado, autoproclamando-se «os profetas de algo (ninguém sabe bem o quê) glorioso por vir» (ibidem).<sup>[41]</sup>

Nestes teatros encontrava-se também a classe popular urbana, sendo destacada a empregada doméstica que frequentava a plateia, sentando-se ao lado de membros da classe média e da dominante. Sobre esta igualdade de lugar, o cronista João Ninguém<sup>[42]</sup> exclama: «Até aqui o campo da igualdade era o cemitério, agora é a barraca-theatro» (*Diário do Alentejo* 1891b, 1-2). Quanto ao lugar ocupado, de destacar que, neste teatro, a plateia correspondia ao bilhete mais dispendioso, custando 240 réis, e os restantes superiores por 160 e 100 réis para a geral (*Progresso de Évora* 1891, 3). Devido a esta diferença económica, é possível que nem todos os membros das classes populares urbanas optassem pela plateia, preferindo os lugares mais acessíveis para as suas bolsas. De igual modo, segundo Magalhães (2016, 357) estes teatros efémeros, também em Lisboa eram frequentados por uma amálgama de classes sociais, especialmente, desde guardas municipais e operários à classe dominante.

Por fim, é de salientar que existe a possibilidade da diversidade de público destes divertimentos se modificar consoante o género de espetáculos, tal como acontecia no Garcia de Resende, pois a amplitude de classes era mencionada, principalmente, em espetáculos de mágicas e de operetas (*Diário do Alentejo* 1891b, 1-2). Por outro lado, quando as atuações eram compostas por dramas havia uma maior concentração de espectadores da classe dominante, tal como denotou Luís da Costa: «com a passagem a dramas, vamos [...] ver também n'aquella casa d'espectaculos cada vez mais selecto publico» (*A Academia* 1898, 3).<sup>[43]</sup>

---

40 Este foi um artigo elaborado, claramente, por um entusiasta do *fin de siècle*, não só visível pelo seu pseudónimo, mas também pela secção final: «Fin de Siècle to work, develop men and women worthy of the 20th century! Let us go from darkness to light, from light to darkness, and again, to light, to the light of lights!» (*Critic Fin de Siècle* 1893, 9). Revista artística, sediada em Boston e que se declarava «devoted to the encouragement of American Art» (Hartmann 1893, 1).

41 Do original «the prophets of something (nobody knows what) glorious to come».

42 Pseudónimo.

43 Por «selecto publico» entenda-se os membros da classe dominante.

## Não assistiriam os «trajes populares»<sup>[44]</sup> aos espetáculos músico-teatrais?

Não foi encontrada nenhuma menção clara à frequência das classes populares no Teatro Garcia de Resende e apenas uma nos teatros de feira. É de destacar que, nesta época, o distrito de Évora apresentava das menores taxas de alfabetismo do país (Ramos 1988, 1072) e segundo Mónica (1977, 321-323) ainda em pleno Estado Novo, as classes populares apresentavam uma baixa percentagem de alfabetismo, panorama que também se verificava nos finais do século XIX.

De seguida, tratar-se-á de forma breve a imprensa eborense de onde surgiam as principais menções ao público de ambos os espaços teatrais. Contudo, antes importa salientar que, para o período abordado neste artigo (1887-1910), a imprensa se encontrava na «fase industrial» tendo iniciado, em 1865, com a publicação do *Diário de Notícias* lisboeta (Tengarrinha 1989, 213-258). Nesta fase, para o mesmo autor, os periódicos passaram a depender, quase exclusivamente, dos anúncios cobrados e procuraram o seu público-alvo, indo ao encontro dos seus gostos. Assim, tornou-se um objeto mercantilizado e, desse modo, Habermas designa esta etapa de «refeudalização da esfera pública» (Habermas 1991, 195). Expondo sucintamente os seus conteúdos, verifica-se que a imprensa pertencente à classe dominante incluía artigos dirigidos a proprietários e políticos e secções com referência à circulação de cidadãos com elevados cargos e pertencentes a famílias «importantes».<sup>[45]</sup> Descendo na pirâmide social, encontram-se os jornais da fração dominada da classe dominante com artigos literários, crónicas sobre costumes ou eventos culturais, mas mantendo-se as referências à circulação de indivíduos e os artigos políticos. Seguidamente, encontram-se os periódicos das classes dominadas, mais concretamente os da classe média, com notícias da localidade, divulgação de eventos, curiosidades e secções literárias e humorísticas sobre o quotidiano local. Por último, a imprensa das classes populares, com artigos satíricos e de crítica social. Apesar da imprensa deste grupo se autodenominar como

44 Termo presente em *O Manuelinho de Évora* (1895b, 1-2).

45 Não é imperativo que todos os periódicos do mesmo grupo apresentem exatamente as mesmas características, no entanto, as mencionadas são as que mais se destacam. Este facto também se aplica aos grupos seguintes.

defensora das classes populares e contra a dominante,<sup>[46]</sup> não foi encontrada nenhuma referência à sua classe como frequentadores destes divertimentos.

Neste contexto interessa salientar outro divertimento caracteristicamente popular, a tauomaquia (*Correio do Alentejo* 1888b, 2). Desde a inauguração da Praça de Touros, em 1888, até ao final do século, apenas por três vezes surgem as palavras «povo» (*Correio do Alentejo* 1888b, 2; 1888c, 1-2) ou «populares» (*O Manuelinho de Évora* 1895b, 1-2) ligadas a este espetáculo, sendo que uma dessas críticas, a mais explícita, não foi elaborada por um jornalista, mas sim por um espectador que descrevia a presença heterogénea de vestuário. No entanto, esta diversidade foi omitida nas restantes críticas, que apenas focaram o guarda-roupa da moda. Assim, mesmo na tourada, os jornalistas concentravam a sua atenção nas classes médias e superiores, negligenciando as restantes.

Quanto aos bilhetes, para perceber se a escolha do espetáculo se relacionava apenas com questões de foro económico, ou se teriam que ver com questões de gosto, entendeu-se relevante comparar os preços entre o Teatro Garcia de Resende e de feira, com os da Praça de Touros. Nos teatros efémeros existia apenas um preço<sup>[47]</sup> consideravelmente mais baixo do que no Garcia,<sup>[48]</sup> já na tauomaquia constata-se que o divertimento dito popular era o que apresentava um ingresso mínimo mais dispendioso,<sup>[49]</sup> porém, este facto não era um impedimento para a vasta e consecutiva afluência (*Diário do Alentejo* 1892d, 1-2). Assim, possivelmente, a não irem as classes populares a ambos os teatros seria por outras razões, além das questões económicas. Entre as outras razões poderão estar as diferenças de gosto, pois para Bourdieu (2010, 389) cada fração é caracterizada pela configuração das diferentes tipologias de capital, «à qual corresponde, por intermédio do *habitus*, um

46 «Jornal operário defensor dos oprimidos e azurrage dos velhacos» (*A Rabeca* 1897, 1) e «é o que mais catanada dá ao rico, sempre a favor do pobre Zé» (*O Papagaio* 1897, 1).

47 Bilhetes com três preços diferentes: cadeiras 240, superior 160 e geral 100 réis (*O Diário de Évora* 1895, 5).

48 Bilhete mais acessível era 200 réis para as varandas e o seguinte era de 500 réis para a plateia (*O Manuelinho de Évora* 1894, 2), preços estes tendo em conta as mesmas tipologias de espetáculos.

49 Os bilhetes menos dispendiosos eram de 300 réis para os lugares ao sol e 500 réis com sombra (*Correio do Alentejo* 1888, 2).

certo estilo de vida; [...] e que as diferentes estruturas patrimoniais estão, com a trajetória social, na base do *habitus* e das escolhas sistemáticas». Se de um lado está a «despretensão» e o «desinteresse» da classe dominante (idem, 463-467), no outro extremo estão as classes populares com «uma “estética” pragmática e funcionalista» (idem, 555). Entre estas duas encontra-se a «pretensão» da classe média que a torna «vítima da alodoxia cultural» e que a leva a gostar de obras «médias» ou «desclassificadas» da «cultura legítima», tais como a opereta (idem, 475-477, 483).<sup>501</sup> No entanto, importa esclarecer que também no Garcia de Resende foram atuados géneros incluídos por Bourdieu tanto no «gosto médio», como no «gosto popular» (idem, 86-87, 118).

**Tabela 1: Custo dos três lugares mais acessíveis.**

Local	Custo do bilhete (réis)		
	MAIS ACESSÍVEL	SEGUNDO MAIS ACESSÍVEL	TERCEIRO MAIS ACESSÍVEL
Teatro Garcia de Resende	200	500	800
Teatro de Feira	100	160	240
Praça de Touros	300	500	600

Confrontando os preços das duas tipologias de teatros – Garcia de Resende e teatros de feira –, apesar de ser notória a diferença entre 100 e 200 réis, no *Diário do Alentejo* (1887b, 3) foi exposto que quando existiam dois teatros em simultâneo no rossio, os espectadores iam saltitando entre espetáculos, não para ver as récitas, mas para observar o público, pagando, assim, dois bilhetes no mesmo dia, ou seja, gastando no mínimo 200 réis – exatamente o custo de um bilhete no Garcia de Resende.

501 Inseridos nestas três grandes categorias de gosto existem outros, como o caso do «gosto intelectual» da fração dominada da classe dominante e do «gosto burguês» da fração dominante da mesma classe – ambos inseridos no «gosto legítimo» (Bourdieu 2010, 422-425, 432-433).

Outra possibilidade, que poderia rivalizar com os teatros de feira, era os espetáculos de fantoches, que também se instalavam no rossio, com preços mais acessíveis. Em relação a estes, além dos anúncios, eram poucas as referências nos periódicos, e quando existiam eram de teor pejorativo e sem descrição do público.<sup>[51]</sup> No entanto, na crónica de Luís da Costa, o jornalista mencionou que até as famílias burguesas «*pur sang*» (*Diário do Alentejo* 1890c, 2) frequentavam estes espetáculos de fantoches por prazer, e segundo Tengarrinha (2006, 81) as atuações atraíam as crianças, tendo «sempre grande impacto na larga assistência» com «factos da história longínqua ou do imaginário popular», incluindo temáticas fantásticas.<sup>[52]</sup> Assim, este era um entretenimento procurado, principalmente, pelas classes populares, tanto pelos baixos custos dos ingressos, como também pelas temáticas representadas, tal como salienta Vasques (2009, 9), e também pelas famílias da classe dominante.

Passando da classe popular urbana para a rural, em nenhum dos divertimentos mencionados foi encontrada a referência a esta última camada. Devido ao escasso rendimento salarial comparativamente com os operários (*Diário do Alentejo* 1892e, 1-2) e por não poderem estar empregados durante todo o ano devido às condições climatéricas,<sup>[53]</sup> esta classe era economicamente mais débil.<sup>[54]</sup> Mesmo encontrando emprego, o montante era tão escasso que era «insuficiente para as suas necessidades individuais, quanto mais para as da família» (Rosas 1998,

---

51 Como exemplo: «Os ouvidos dos pacíficos eborenses foram este anno beneficiados com a ausencia d'esses instrumentos. Apenas um teatro de fantoches fazia ouvir de vez em quando a sua musica infernal. Em compensação abundavam os tendeiros, as barracas de comida e as escolas de tiro. O teatro Lisbonense (Lozano) fez bom negocio, tendo casas á cunha» (*O Manuelinho de Évora* 1899, 1).

52 O autor baseou a sua descrição nos seus tempos de infância – primeira metade do século xx –, mais concretamente, nas suas férias no Algarve (Tengarrinha 2006, 81).

53 «No Alentejo, nem seis meses de trabalho tinham garantido. Quando ele aparecia, nas épocas de faina agrícola, iam às praças de jorna das aldeias e vilas oferecer-se aos manajeiros que os vinham escolher para um ou poucos dias de trabalho, com sorte uma empreitada. E aí dos velhos, dos doentes, dos que tivessem fama de rezingões, porque ninguém lhes pegava. Mas mesmo nas alturas de mais procura de braços [...] os assalariados viam-se confrontados com a concorrência dos ranchos de «ratinhos» vindos do Norte, contratados pelos manajeiros e dispostos a trabalhar a qualquer preço e sem quaisquer condições» (Rosas 1998, 51).

54 Contudo, dentro desta classe existiam camponeses que tinham a autorização dos seus patrões para cultivarem «certas porções de terra ou permissão para criar gado do patrão e utilizarem o seu rendimento. O contratado tinha, assim, alimentação para si e para os seus assegurada para todo o ano, às vezes roupa» (Rosas 1998, 51).

51), tendo assim de recorrer à mendicidade na Praça do Giraldo (*Diário do Alentejo* 1892a, 2). Todavia, dentro desta classe existiam camponeses com maior capital económico, mas mesmo assim, era difícil a sua ida aos divertimentos acima referidos, principalmente aos do Teatro Garcia de Resende, não só pelo custo do ingresso, mas por não possuírem trajes que condiziam com a luxuosidade do teatro, como se poderá verificar na seguinte citação:

[...] quem vae agora exigir *pândegos* com agua de rosas, bota de pellica, farrapo de setim verdegaio? Já se viu trapeiros com gancho na loja do sr. Braz Simões?! Se ali aparecem, uma vez ou outra, é porque toda a gente n'este mundo tem a sua hora em que precisa divertir-se. Iriam ao teatro, se o teatro fosse menos limpo. Vae dizer-me que por cento e vinte se passa nas varandas do Theatro Eborense? E' certo: mas é tudo ali tão doirado, que eles, se lá fossem, não se atreveriam sequer a assoar-se, envergonhados de tirar do bolso uma sombra de lenço d'assoar, sujo, velho, esburacado, imundo... Por fim de tudo, sejamos sensatos, estão no seu direito em querer assoar-se; – por isso vão para o campo! (*Diário do Alentejo* 1890b, 1)

Apesar do contexto ser as varandas do Teatro Eborense, a citação poderá ser aplicada ao Garcia de Resende, pois este último era ainda mais luxuoso (*Diário do Alentejo* 1892b, 1), o que dificultava a integração das classes populares e, principalmente, da classe camponesa. Como os teatros de feira eram simples construções, maioritariamente, de lona e alguma madeira (Magalhães 2016, 174), sem luxos, sem condições acústicas e de conforto (*A Folha de Évora* 1891, 2) tornavam-se, assim, divertimentos mais apelativos à frequência desta classe e onde se sentiria menos deslocada. Todavia importa ter em conta que a sua grande oportunidade de emprego, no Alentejo, era a ceifa do trigo que se realizava nos finais de junho (Mello 2018, 30) e perdurando pelos meses seguintes.<sup>[55]</sup> Assim, conclui-se que os divertimentos de verão iniciavam precisamente em simultâneo com a principal faina agrícola, dificultando a frequência dos camponeses.

---

55 Segundo Mello (2018, 30) «a história dos moinhos de trigo e da produção do pão na área rural de Portugal está invariavelmente relacionada às tradições religiosas, desse modo, entre ditados, cantorias e devoção aos santos católicos, prepara-se a terra para a sementeira do trigo a partir do dia 8 de dezembro, quando se celebra o feriado religioso de Nossa Senhora da Conceição. Enquanto a colheita nos campos de trigo já vistosos ocorre no dia 24 de junho, dia de São João.»

Comparando com o público das feiras lisboetas, verifica-se através das investigações de Magalhães (2015; 2016) a ausência de menções à classe camponesa, possivelmente, devido a representarem uma minoria (4 %) relativamente à restante população (Direcção Geral da Estatística 1906, 102). Já no concelho eborense grande parte da população estava dependente dos trabalhos agrícolas (58 %) <sup>156</sup> (idem, 70-71, 102-103) e para esta percentagem muito contribuíram os habitantes «extra-muros» (*O Garcia de Resende* 1908, 2). Relativamente à divisão entre espaço urbano – cidade amuralhada – e rural – tudo o que se encontrava no exterior –, nas colunas de *A Semana de Évora* (1903-08) existe, igualmente, uma diferenciação entre as notícias e eventos urbanos sob o título «Portas a dentro», que se localizam nas primeiras páginas. Por contraparte, a secção que tratava do espaço rural ou de outras localidades era intitulada «Fóra de Portas».

## Conclusão

Com este artigo verificou-se que tanto o Teatro Garcia de Resende como os de feira eram frequentados pela classe dominante, tal como é salientado na seguinte citação:

[...] viam-se muitas damas da nossa primeira sociedade vestidas com elegancia, mas com uns chapéus que indignaram alguns cavalheiros que se queixavam que presentemente não ha maneira de um homem ver qual-quer espectáculo nos nossos theatros, no momento em que tenha na sua frente uma senhora vestida á moda! [...] o que não se deve, porém, consentir é que essas modas estorvem e prejudiquem as de mais pessoas como succedeu no Theatro Garcia, no Mendes Leal, e está agora succedendo no Theatro Barraca Lisbonense, pois todo o desgraçado que fica por de traz de uma senhora, não tem meio de ver o que se passa na scena por causa da enormidade dos chapéus que tapam completamente a vista [...] tragam-n'ó ao passeio, [...] [ou aos] touros [...] menos no theatro. (*A Academia* 1898, 1) <sup>157</sup>

56 Não é discriminado, contudo, é possível que esta contabilização incluia não só os camponeses assalariados, mas também os proprietários de terrenos agrícolas.

57 Também Rattazzi (1881, 84) referiu o jardim público, o teatro e a igreja como locais prediletos para os namoros portugueses.

Analisando este excerto ressaltam os dois grupos de espetáculos definidos pelo jornalista, agrupados consoante a sua importância visual. Por um lado, o teatro, que tinha como premissa o público poder assistir ao espetáculo sem quaisquer obstruções. No segundo grupo, encontram-se os concertos no jardim público e a tauromaquia. O primeiro era palco para a realização de concertos que funcionavam como uma espécie de «fundo sonoro» (Bourdieu 2010, 569) para a sociabilidade. Ainda neste grupo inserem-se as touradas, que além de incluírem uma componente musical, através da execução de bandas militares, ou civis, incluíam também uma componente visual, o ato de tourear. Contudo, Luís da Costa sugeriu que não haveria grande inconveniência caso o público não conseguisse visualizar, podendo-se especular que esta era frequentada pela «elite», mais por uma razão de sociabilidade do que gosto pelo espetáculo. Ao contrário do que esta crónica evidencia, não era apenas na tourada e no jardim que o público aproveitava o seu tempo para socializar, pois, segundo Carvalho (1993, 71-83), o Teatro de São Carlos era «o Passeio Público do romantismo» onde se realizavam jogos, e se discutia política e outros assuntos. O outro ponto interessante centra-se na analogia entre a frequência dos espaços mencionados e o teatro semiprivado da Sociedade Dramática Mendes Leal.<sup>[58]</sup> Quanto aos de feira, pelo menos desde a penúltima década do século XIX, eram vistos pela imprensa como os únicos divertimentos de feira importantes (*Progresso do Alentejo* 1888b, 4), em contraste com o «chinfrim de realejos» e com a «música infernal» dos teatros de fantoches (*O Manuelinho de Évora* 1899, 1).

Além desta camada, também as classes médias e, pelo menos, a popular urbana frequentavam ambos os espaços teatrais, ainda que de forma mais contida devido ao capital económico. Assim, as camadas frequentadoras tanto do Garcia de Resende como dos teatros de feira eram heterogéneas, percorrendo a maioria das classes sociais e estando as diferenças socioeconómicas do público relacionadas, principalmente, com o género de espetáculo e, conseqüentemente, com os gostos de cada classe. De um lado as classes dominadas, mais ligadas ao repertório de «música ligeira» com o seu «gosto médio» ou «popular», e no outro extremo a classe dominante, especial frequentadora dos eventos de «música séria» com um gosto considerado «legítimo».<sup>[59]</sup>

58 Associação cultural constituída oficialmente em 1891 (*O Manuelinho de Évora* 1891a, 3).

59 Na prática é possível que tanto uma como a outra assistissem a espetáculos quer de «música ligeira» como «séria».

## Referências

- Anónimo. 1892. *Inauguração do Teatro Garcia de Resende*. Évora: Minerva Eborense.
- Anónimo. 2019. *Programação Teatro Garcia de Resende*. Consultado em 29 de março, 2019. [https://issuu.com/artes.a.rua.evora/docs/programa\\_tgr\\_issuu](https://issuu.com/artes.a.rua.evora/docs/programa_tgr_issuu).
- Aulete, Francisco. 1881. «Júlio de Caldas». In *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Bernardo, Maria Ana. 2001. *Sociabilidade e distinção em Évora no século XIX: o círculo Eborense*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Bonifácio, Maria de Fátima. 2010. *Monarquia Constitucional 1807-1910*. Lisboa: Texto Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1986. «The Forms of Capital». In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, editado por J. Richardson, 241-258. New York: Greenwood.
- . 2010. *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- Câmara Municipal de Évora. s.d. «Teatro Garcia de Resende». Consultado em 3 de março, 2019. <http://www.cm-http://www.cm-evora.pt/pt/site-viver/culturaepatrimonio/cultura/EquipamentosCulturaisMunicipio1/Paginas/TeatroGarciaResende.aspx>.
- Carvalho, Mário Vieira. 1993. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CENDREV. s.d. «Teatro Garcia de Resende». Última modificação em 2018. Consultado em 10 de abril, 2018. [http://www.cendrev.com/informacoes\\_contactos\\_teatro.php](http://www.cendrev.com/informacoes_contactos_teatro.php). (*website* descontinuado)
- Conde, Antónia Fialho. 2011. «Do claustro ao século: o Canto e a Escrita no mosteiro de S. Bento de Cástris, Évora». In *Olhares sobre as Mulheres – Homenagem a Zília Osório de Castro*. Lisboa: CESNOVA/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- Critic Fin de Siècle. 1893. «What is Fin de Siècle?» *The Art Critic* 1, no. 1: 9. <http://www.jstor.org/stable/20494209>.
- Dias, Ermelinda, e Manuel Dias. 2016. Entrevistado por João Pedro Costa. Estremoz.
- Direção Geral da Estatística e dos Próprios Nacionaes. 1906. *Censo da população do Reino de Portugal no 1.º de Dezembro de 1900*, vol. 3. Lisboa: Typographia da «A Editora».
- Elias, Norbert. 1999. *O processo civilizador*, vol. 1. Traduzido por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Fernandes, Paula de Carvalho. 1995. «A classificação socio-profissional: a questão em aberto». *Revista População e Sociedade* 1: 177-208.
- Figueiredo, Cândido. 1899. *Nôvo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Editôra Tavares Cardoso & Irmão.
- Habermas, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Traduzido por Thomas Burger. Massachusetts: MIT Press.
- Hartmann, Carl Sadakichi. 1893. «The Art Critic». *The Art Critic* 1, no. 1: 1.
- Justino, David. 2001. Prefácio de *Sociabilidade e distinção em Évora no século XIX: O Círculo Eborense*, de Maria Ana Bernardo, 13-15. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lobato, Gervásio. 1911. *A comédia de Lisboa*. Porto: Lello & Irmão.
- Magalhães, Paula Gomes. 2014. *Belle Époque: a Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- . 2015. «Teatro de feira: O genuíno popular do público erudito?» *Diffractions – Graduate Journal for the Study of Culture*, no. 4 (Primavera): 1-12.
- . 2016. «É entrar senhores, é entrar! Teatro de feira em Lisboa: 1850-1919». Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Manoel, Joaquim Augusto Câmara. 1842. «O quinquagésimo aniversário do Teatro Garcia de Resende». *Cidade de Évora* (Dezembro): 20-27.
- Mónica, Maria Filomena. 1977. «“Deve-se ensinar o povo a ler?»: a questão do analfabetismo (1926-39)». *Análise Social* 13, no. 50: 321-353.
- Passos, Manuel Silva. 1836. «Decreto de criação». *Arquivo Distrital de Évora: Fundo da Casa Pia, SC A-A/2 – Cx. 2, Pt. 2, doc. 1*.
- Ramos, Rui. 1988. «Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal contemporâneo». *Análise Social* 24, no. 103-104: 1067-1145.
- Rattazzi, Maria. 1881. *Portugal de Relance*, vol. 1. Tradução de anónimo. Lisboa: Livraria Editora de Henrique Zeferino.
- Rosário, Maria, Hermínia Silvério, Maria Silvério, e Maria Santos. 1978-79. «O Teatro Garcia de Resende». *A Cidade de Évora*: 115-138.
- Rosas, Fernando. 1998. *História de Portugal*. Direção de José Mattoso. 7 vols. Lisboa: Editorial Estampa.
- Scott, Derek. 2008. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Silva, Manuel Deniz. 2010. «Sindicato dos músicos». In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 1218-1226. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Sousa, Pedro Marquês de. 2017. *Bandas de música na história da música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos.

- Teixeira, Kleber Garcia. 2009. «Questão de classe (social): o proletariado de Marx segundo Sérgio Lessa». *Revista Mundos do Trabalho* 1: 279-290. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundodosdtrabalho/article/view/1984-9222.2009v1n1p279>.
- Tengarrinha, José. 1989. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- . 2006. «Política popular e notáveis locais em Portugal (fim do Antigo Regime a meados do século XIX)». *Análise Social* 41, no. 178: 75-98.
- Vaquinhas, Irene Maria. 1998. «O campesinato». In *História de Portugal*, vol. 5, direção de José Mattoso, 409-419. Lisboa: Editorial Estampa.
- Vargas, Afonso. 1899. «S. Carlos e a musica». *Arte Musical* 30 de junho: 96-98. [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/artemusical/1899/N12/N12\\_master/ArteMusical\\_A1\\_N12\\_30Jun1899.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/artemusical/1899/N12/N12_master/ArteMusical_A1_N12_30Jun1899.pdf).
- Vasques, Eugénia. 2009. *Espaços teatrais da Lisboa do Barroco aos séculos XVIII e XIX*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

### Periódicos

- A Academia*. 1893-1904.
- . 1894. 12 de julho: 3.
- . 1896a. 5 de março: 2-3.
- . 1896b. 30 de julho: 2.
- . 1898. 9 de junho: 1, 3.
- A Alvorada*. 1903-1904.
- A Arte Musical*. 1899.
- A Escola*. 1887-1892.
- A Folha de Évora*. 1889.
- . 1891. 9 de agosto: 2.
- A Luta*. 1897.
- A Má Língua*. 1896-1897.
- A Ordem*. 1888.
- A Rabeca*. 1897-1899.
- . 1897. 30 de setembro: 1.
- Arauto da Moda*. 1909.
- A Semana de Évora*. 1903-1908.
- Aurora*. 1889.
- A Voz do Caixeiro*. 1909-1910.
- A Voz Pública*. 1904-1910.
- . 1904. 7 de agosto: 1.
- . 1908a. 25 de janeiro: 2.

- . 1908b. 7 de março: 2.
- . 1908c. 4 de abril: 2.
- Correio do Alentejo*. 1888-1890.
- .1888. 24 de junho: 2.
- Diário de Évora*. 1894-1896.
- Diário do Alentejo*. 1887-1894.
- . 1887a. 1 de julho: 2.
- . 1887b. 22 de julho: 3.
- . 1887c. 2 de outubro: 1.
- . 1888a. 8 de março: 2.
- . 1888b. 24 de junho: 2.
- . 1888c. 27 de junho: 1-2.
- . 1890a. 10 de abril: 1.
- . 1890b. 15 de maio: 1.
- . 1890c. 3 de julho: 2.
- . 1890d. 17 de agosto: 1-2.
- . 1891a. 28 de janeiro: 1.
- . 1891b. 26 de julho: 1-2.
- . 1892a. 4 de março: 2.
- . 1892b. 2 de junho: 1.
- . 1892c. 10 de junho: 1.
- . 1892d. 26 de junho: 1-2.
- . 1892e. 21 de agosto: 1-2.
- . 1893. 25 de maio: 1.
- . 1894. 1 de dezembro: 2.
- . 1898. 13 de outubro: 3.
- Diário Transtagano*. 1899.
- Distrito de Évora*. 1906-1907.
- Évora Académica*. 1888.
- Gazeta de Notícias*. 1885. 5 de junho: 2.
- Giraldo Sem Pavor*. 1894.
- Jornal do Alentejo*. 1896.
- . 1896. 10 de agosto: 1.
- Notícias de Évora*. 1900-1910.
- . 1901. 10 de dezembro: 1.
- . 1902. 20 de abril: 2-3.
- . 1908. 27 de março: 2.
- O Alentejo*. 1905.
- . 1905. 18 de maio: 1.

- O Alentejo Ilustrado*. 1905.  
*O Cágado*. 1891.  
*O Correio de Évora*. 1888.  
*O Diário de Évora*. 1894-1896.  
 —.1895. 23 de junho: 5.  
*O Eborense*. 1900-1901.  
*O Garcia de Resende*. 1908-1909.  
 —.1908. 4 de outubro: 2.  
*O Manuelinho de Évora*. 1880-1919.  
 —. 1881. 28 de junho: 3.  
 —. 1882. 28 de junho: 3.  
 —. 1891a. 24 de maio: 3.  
 —. 1891b. 2 de agosto: 3.  
 —. 1894. 13 de maio: 2.  
 —. 1895a. 17 de março: 3.  
 —. 1895b. agosto, edição suplementar: 1-2.  
 —. 1899. 2 de julho: 1.  
 —. 1902a. 28 de abril: 1.  
 —. 1902b. 20 de julho: 1.  
*O Monitor*. 1891.  
*O Papagaio*. 1897-1898.  
 —.1897. 28 de março: 1.  
*O Operário*. 1889-1890.  
*O Reclamo*. 1899-1910.  
 —.1908. 22 de novembro: 1.  
*O Telefone*. 1901-1902.  
*O Transtagano*. 1900.  
*Progresso de Évora*. 1891.  
 —.1891. 12 de julho: 3.  
*Progresso do Alentejo*. 1883-1889.  
 —. 1887a. 9 de julho: 2.  
 —. 1887b. 13 de julho: 2.  
 —. 1888a. 1 de fevereiro: 3.  
 —. 1888b. 27 de junho: 4.  
 —. 1889. 13 de fevereiro: 2.  
*Revista Eborense*. 1889-1890.  
*Serões*. 1901. julho: 251-253.

MÚSICA COMO  
TECNOLOGIA DE  
ORGANIZAÇÃO  
SOCIAL



## «HARD WORK PAYS OFF»

### A MÚSICA ÉPICA DO EMPREENDEDOR HERÓI NO *SITE* FEARLESS MOTIVATION

*Júlia Durand*

**RESUMO** Inscrevendo-se numa tendência crescente de produtos audiovisuais publicados *online*, o *site* Fearless Motivation propõe aos seus utilizadores uma variedade de vídeos com «discursos motivacionais», dirigidos explicitamente a «empreendedores» e culturistas. Os conteúdos disponibilizados orientam-se por uma representação de masculinidade associada a agressividade, estoicismo e dominação, e a música neles ouvida alinha-se nas convenções musicais correntes em videojogos e produções cinematográficas americanas para caracterizar personagens e narrativas como «épicas» e «heroicas». Proponho explorar de que modo os criadores deste *site* empregam estrategicamente estas fórmulas musicais, evidenciando uma convergência de diferentes estereótipos sonoros, visuais e discursivos, num cruzamento do imaginário do *self-made man* americano com o herói de Hollywood.

**AUTORA** Membro dos Núcleos de Estudos em Género e Música, de Estudos Avançados em Cibercultura e Música e de Estudos Avançados em Sociologia da Música, do CESEM. Concluiu a licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na NOVA FCSH, encontrando-se de momento a realizar o doutoramento em Ciências Musicais – Musicologia Histórica na mesma universidade, com uma Bolsa de Doutoramento FCT (SFRH/BD/132254/2017). Desde 2015 iniciou uma atividade de escrita de guiões para espectáculos músico-teatrais e música eletrónica.

## Introdução

Fearless Motivation é um *site* dedicado à criação e publicação de discursos, vídeos e música «motivacionais», pensados em torno de dois principais temas: a motivação para treinos físicos e para sucesso profissional

e financeiro. Desde 2014, o *site* propõe aos seus utilizadores uma grande variedade de criações audiovisuais e musicais, acumulando tais «conteúdos motivacionais» sob diversos formatos. Por entre as várias plataformas *online*, nas quais estes vídeos e músicas são divulgados e distribuídos, deparamo-nos com elementos textuais e imagéticos que os dirigem explicitamente a indivíduos que se identificam, por um lado, como empreendedores<sup>[1]</sup> ou, por outro, como culturistas.<sup>[2]</sup>

De facto, a «motivação» proposta em Fearless Motivation assenta de modo decisivo em narrativas de sucesso nas quais empreendedores e culturistas idealizados são representados como heróis e *self-made men* de uma masculinidade exacerbada.

Apesar das narrativas de sucesso empresarial e culturista encaixadas neste *site* e nos seus álbuns serem marcadas por pretensões de universalidade, apresentando-se como atingíveis por todos mediante esforço e persistência, a sua construção imagética assenta esmagadoramente num ideal de masculinidade, enquadrado, mais especificamente, no conceito de masculinidade hegemónica (Connell e Messerschmidt 2005) e em práticas e discursos associados a agressividade, estoicismo e dominação (Kimmel 2013). A indissociabilidade entre estas narrativas e um reforço de estereótipos de género torna-se particularmente vincada quando temos em conta as investigações que destacam a ligação recorrente entre a figura idealizada do «herói empreendedor» e um desempenho de papéis de género considerados masculinos (Hamilton 2013).

Na construção dessas narrativas e representações em Fearless Motivation, a música dos vídeos e álbuns publicados no *site* surge como um fator crucial, sendo constantemente qualificada de «épica» e «cinemática» nos textos que a acompanham – algo explicado, em parte, por se inscrever estilisticamente nas técnicas composicionais popularizadas por Hans Zimmer<sup>[3]</sup> na música não-diegética de filmes de ação (Lehman 2017). Tendo em conta essa utilização estratégica de fórmulas musicais

- 
- 1 No caso do *site* Fearless Motivation, a aceção do conceito de «empreendedorismo» e «empreendedor» alinha-se numa visão idealizada de implementação de novos negócios ou empresas, frequentemente envolvendo um elemento de risco e inovação.
  - 2 O termo «culturismo» (por vezes substituído pelo seu equivalente inglês, *bodybuilding*) refere-se a um treino físico focado especificamente no desenvolvimento de massa muscular.
  - 3 Zimmer começou a compor para o cinema de Hollywood no final da década de 1980, tendo-se tornado, desde então, um dos compositores mais notórios nesse meio, e constituindo-se em torno do seu trabalho uma comunidade internacional de fãs (aliás, realizam-se atualmente vários concertos da sua música para filmes).

específicas, e devido aos significados e associações que adquiriram no contexto de produções cinematográficas de Hollywood, este artigo será em grande medida orientado pela seguinte questão: qual o papel da música dos vídeos disponibilizados no *site* Fearless Motivation na legitimação dos seus discursos de volição, ação heroica e trabalho árduo recompensado? Seguindo essa problemática central, irei circunscrever-me a dois álbuns de discursos acompanhados de música (*Hard Work Pays Off*, de 2016, e *Born Ready*, de 2017), focando-me especificamente nas faixas dirigidas a empreendedores.

Investigar o caso de Fearless Motivation permite assim realçar que, se as representações de papéis de género no cinema e televisão têm vindo a complexificar-se e a tornar-se menos estereotipadas (Gauntlett 2008), encontramos, contudo, esses mesmos estereótipos de género noutras criações com fortes influências de produções cinematográficas norte-americanas. Aliando essa observação a uma análise das sonoridades predominantes nos álbuns deste *site*, este é um caso relevante para averiguar a utilização estratégica de fórmulas musicais ouvidas em abundância no cinema de Hollywood devido, precisamente, aos significados e associações que adquiriram nesse contexto. O *site* Fearless Motivation evidencia assim uma convergência de diferentes estereótipos sonoros, visuais e discursivos, sendo a sua música um elemento vital para o cruzamento que realiza entre a masculinidade do *self-made man* americano e a acção destemida do herói de Hollywood.

### **O *self-made man* «herói» nos discursos de Fearless Motivation**

Como será explorado mais adiante, o ideário neoliberal de assumir responsabilidade individual por circunstâncias de vida que poderão ser melhoradas mediante esforço e persistência (independentemente de quaisquer fatores externos) (Nicholson e Anderson 2005) é um elemento inescapável no *site*, cuja «missão» é descrita como «empoderar pessoas a assumirem a responsabilidade pelas suas actuais circunstâncias», e «inspirar-te para veres a verdade de que podes ter, fazer e ser tudo o que quiseses neste mundo» (Fearless Motivation s.d.).<sup>[4]</sup>

---

4 Do original: «To empower people to take responsibility for their current circumstances»; «To inspire you to see the truth that you can have do and be anything you want in this world».

À data da investigação, tanto a página de Facebook<sup>[5]</sup> como o canal de YouTube<sup>[6]</sup> associados ao *site* indicam mais de um milhão e duzentos mil seguidores. Não são apresentados, no entanto, quaisquer dados sobre os membros da equipa de conceção dos vídeos, ou sequer sobre os autores da música dos álbuns que comercializam, sendo que a sua autoria é apenas atribuída a Fearless Motivation.

O *site* permite que a sua música seja não apenas ouvida como também recuperada em novas criações, desde vídeos no YouTube a *playlists* no Spotify. Reencontramos assim as suas faixas em vários canais de YouTube, entre os quais *RousseBen Motivation* e *MilitaryCorner*, cujos vídeos recorrem às mesmas músicas e discursos de Fearless Motivation para vídeos aparentemente destinados a públicos distintos: no primeiro caso, em montagens focadas no culturismo; no segundo, em «tributos motivacionais» para militares.<sup>[7]</sup> Longe de serem um fenómeno isolado, estes canais enquadram-se numa tendência mais geral de criação de vídeos motivacionais, na qual Fearless Motivation também se inscreve.

Um elemento constante entre as diversas faixas dos seus álbuns é um discurso ancorado numa ideia de perseverança e esforço heroicos, quer se dirijam a aspirantes a culturistas ou a empreendedores. A prevalência destes estereótipos nas narrativas em torno de empreendedorismo foi já amplamente documentada (Warren 2005, 221; Smith e Anderson 2004, 130), realçando-se o seu papel na sedimentação de uma imagem paradigmática do «empreendedor», dada a generalização e indefinição nebulosa com que o conceito é usado. São várias as investigações (Hamilton 2013; Warren 2005) que se debruçam sobre a construção de um ideal de empreendedor em diferentes *media*, apontando as metáforas recorrentes de poderes sobrenaturais, do mágico, do predador e em particular do herói, seja «o arquétipo do herói empreendedor e lutador» (Warren 2005, 223)<sup>[8]</sup> ou «o aventureiro

5 «Página de Fearless Motivation», Facebook, consultado em 14 de abril, 2018, [https://www.facebook.com/fearlessmotivationofficial/?\\_\\_tn\\_\\_=%2Cd%2CP-R&eid=ARAqdpqRs-L6wnmckUhm8wds8m1qWgFBc0dQ6Jsv7biNm4f4PiEkKQ0MfXuDY7RQccheA8Zuf4Q\\_L8\\_Qu](https://www.facebook.com/fearlessmotivationofficial/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAqdpqRs-L6wnmckUhm8wds8m1qWgFBc0dQ6Jsv7biNm4f4PiEkKQ0MfXuDY7RQccheA8Zuf4Q_L8_Qu).

6 «Canal de Fearless Motivation», YouTube, consultado em 14 de abril, 2018, [https://www.youtube.com/channel/UCf9\\_s9iib6Z-klpgmtli3WQ](https://www.youtube.com/channel/UCf9_s9iib6Z-klpgmtli3WQ).

7 Entre outros exemplos, ambos usam a música e discurso «Lone Wolf», num caso para acompanhar uma sequência de halterofilismo em ginásios, noutro para uma montagem de treinos e confrontos militares: «Lone wolf», Fearless Motivation, consultado em 17 de dezembro, 2020, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/09/13/lone-wolf-motivational-speech-fearless-motivation/>.

8 Do original: «The archetypal battling entrepreneurial hero».

heroico, individualista, implacável e agressivo» (Hamilton 2013, 91).<sup>[9]</sup> Deparamo-nos assim com uma figura mitológica do capitalismo ocidental, capaz de qualquer feito empresarial através da simples força de vontade (Rehn e Taalas 2004, 147).

## O *self-made man* como modelo de masculinidade

Se a ideologia neoliberal é um elemento comum às representações idealizadas do empreendedor e do *self-made man*, ambas estas figuras são também encaradas por vários autores como um desempenho de masculinidade. Catano considera inclusive que uma promessa fundamental do mito do *self-made man* seria o aceder à «masculinidade real» (Catano 2000, 1), tornando-o um arquétipo de masculinidade hegemónica (Connell e Messerschmidt 2005, 830). Será, nesse sentido, mais apropriado falar não de uma, mas de várias masculinidades, indissociáveis de relações de poder determinadas por fatores identitários de classe, idade ou etnicidade: crucialmente, esses atos preferenciais de masculinidade são inseparáveis de uma reivindicação de privilégio (Schrock e Shwalbe 2009, 281). O conceito de masculinidade hegemónica refere-se então não a uma maioria numérica, mas a um conjunto de práticas normativas, legitimadas e institucionalizadas enquanto ideal em torno do qual todos se deverão posicionar, mas que apenas uma minoria poderá atingir.

A construção de uma personagem-tipo do empreendedor e do *self-made man* inscreve-se precisamente na criação de modelos mediáticos de masculinidade. De facto, a importância que assume uma afirmação de masculinidade nas narrativas de empreendedorismo leva, por um lado, à perspetiva de que «o homem médio [...] é um empreendedor branco de classe média» (Kimmel 2005, 8)<sup>[10]</sup> e, inversamente, à constatação de que «o empreendedor-norma é masculino» (Hamilton 2013, 93).<sup>[11]</sup> Desse modo, a procura de uma identidade enquanto empreendedor e *self-made man* pode igualmente ser uma forma de reivindicar o estatuto e privilégio concedidos pelo desempenho de masculinidade hegemónica. Esta visão é reforçada por um número surpreendente

9 Do original: «The heroic adventurer, individualistic, ruthless and aggressive».

10 Do original: «The generic man [...] is a white middle-class entrepreneur».

11 Do original: «The normative entrepreneur is male».

de investigações que realçam a predominância de papéis de gênero masculinos em representações do empreendedor, perpetuando a sua associação a um conjunto de traços estereotipados (Hamilton 2013, 90; Nicholson e Anderson 2005, 12; Rehn e Anderson 2004, 137). As características mais enumeradas nestes estudos – independência, agressividade, coragem, entre outras – estão estreitamente relacionadas com a ideia de ação e diametralmente opostas à submissão e passividade.

Nesta combinação de aptidões e comportamentos, a agência é então um preceito central não apenas de masculinidade, como também do empreendedor e das várias metáforas que surgem em seu redor – em particular a do herói. Mais do que agressividade ou estoicismo, é o poder de atuar e de exercer controle – sobre si próprio e sobre os outros – que fundamenta a legitimação do empreendedor enquanto herói e homem ideal (Schrock e Shwalbe 2009, 280). Não é então inesperado que, como o apontam Nicholson e Anderson (2005, 7), as metáforas de aventureiro, super-herói, guerreiro ou gladiador empregues em vários «mitos» de empreendedorismo se baseiem numa ideia de ação para reforçar o estatuto heroico atribuído ao empreendedor. Este estereótipo do herói tem, porém, sido claramente ultrapassado em vários contextos, algo que se reflete também em produções cinematográficas recentes cujas narrativas procuram desconstruir o arquétipo do herói guerreiro, resoluto e sem fraquezas.

Não desapareceu, contudo, a centralidade da noção de agência e de iniciativa na caracterização de uma personagem fílmica como sendo «heroica».<sup>[12]</sup> A perpetuação dessa concepção do herói, cuja personalidade e comportamento o situam não apenas no desempenho de masculinidade hegemónica como também na mitologia norte-americana do *self-made man*, é particularmente notória nos protagonistas de filmes de ação de Hollywood, cuja grande audiência lhes confere uma relevância económica na indústria cinematográfica, assim como uma importância considerável na construção e sedimentação de determinadas fórmulas narrativas, personagens-tipo e convenções musicais.

---

12 Nas «regras» e convenções narrativas que Thomas Schatz lista relativamente aos *blockbusters* de Hollywood do século XXI, o autor inclui «Ao longo dos filmes, o protagonista (independentemente das suas credenciais heroicas) deve evoluir de uma personagem relativamente fraca, ineficaz, ou comprometida para uma que toma a iniciativa e (re)afirma o seu papel de herói» («The protagonist in the course of each film (and regardless of his heroic credentials) should develop from a relatively weak, ineffectual, or compromised character into one who seizes the initiative and (re)asserts his heroic role») (Schatz 2009, 32-33).

## A música da masculinidade e do empreendedor herói em Fearless Motivation

Tendo em conta o modo como os protagonistas destes filmes de ação concentram em si estereótipos comuns ao herói empreendedor e a um ideal de masculinidade hegemónica, torna-se bastante evidente o motivo da presença de determinadas convenções estilísticas dessas produções cinematográficas nos conteúdos de Fearless Motivation. As associações desta música a protagonistas heroicos verificam-se nas criações de utilizadores de YouTube, que recuperam a música para os seus próprios vídeos: seja com a junção da música «Day of Domination» a *fan art* do Super-Homem no filme *Man of Steel*;<sup>[13]</sup> um «vídeo motivacional» de desporto cuja *thumbnail*<sup>[14]</sup> é a personagem de Thor do universo fílmico da Marvel;<sup>[15]</sup> ou a música e discurso «Entrepreneur» ouvidos sobre uma montagem de sequências de filmes como *Steve Jobs*, *The Wolf Of Wall Street* e *Moneyball*.<sup>[16]</sup>

Não é, contudo, necessário recorrermos a estes vídeos de YouTube para encontrarmos exemplos claros de como Fearless Motivation cruza estrategicamente estereótipos do *self-made man* e do empreendedor, da masculinidade hegemónica e das representações musicais do herói no cinema de ação de Hollywood. Os discursos dos seus álbuns são estruturados a partir de um conjunto de expressões e platitudes formulaicas, mas versáteis, articuladas consoante um tema unificador:<sup>[17]</sup> o assumir de responsabilidade individual pelas próprias circunstâncias, negando quaisquer fatores externos; o exercício de controlo sobre o próprio destino; a metáfora do animal predador para enfatizar uma ideia de

13 «Fearless Motivation – Day of Domination (Epic Heroic Orchestral Drama)», YouTube, 4 de fevereiro, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=71U1fxdCKLQ>.

14 Nota dos coordenadores: uma miniatura que é usada para identificar uma imagem ou vídeo de proporções maiores. É muito comum em conteúdos digitais, em particular porque o seu tamanho reduzido permite aumentar a velocidade de acesso à página onde se encontra.

15 «The Best Sports Motivational Video – ‘The Oath of Champions’ 2015», YouTube, 3 de outubro, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_\\_6Tx6rEw&index=29&list=PLTFCM8gfGxuGGC199FxA-WLfeSO4-tZR](https://www.youtube.com/watch?v=f__6Tx6rEw&index=29&list=PLTFCM8gfGxuGGC199FxA-WLfeSO4-tZR).

16 «Entrepreneur – Motivational Video», YouTube, 3 de maio, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DPR3p3EJADo&t=99s>.

17 Para além da música e dos textos dos discursos, outro elemento com uma importância considerável é a voz (sempre masculina) dos seus «motivational speakers», com uma entoação agressiva e próxima do grito.

agressividade e liderança; a perseverança nas adversidades e no trabalho árduo, descritos como uma batalha; a afirmação de dominação sobre os adversários e, inversamente, o apelo à bondade para com os mais «fracos» (ou seja, os que não são elevados à posição de «herói»).

Certas faixas (com uma duração média de quatro minutos) são especialmente representativas destes discursos e da música que contribui para a eficácia e validação dos ideais neles presentes. O discurso «Here's to the Entrepreneurs», do álbum *Hard Work Pays Off*, apresenta o empreendedor como aquele que é sonhador e «self-made», «que não é como a maioria», realçando que é alguém que age, lidera («Um leão não uma ovelha! Um líder não um seguidor!») e trabalha arduamente («Trabalha mais do que os outros! Domina!»).<sup>[18]</sup> É constante a preocupação de se destacar de uma maioria que seria mediana, e a concretização desse distanciamento é pensada como uma demanda abstrata por sucesso e «grandiosidade»<sup>[19]</sup> – definidos, noutros discursos, como atingir «o 1 % dos mais ricos» (da faixa «Find a Way»)<sup>[20]</sup> e ser dono de «uma casa multimilionária» (em «Mr. I Don't Feel Like It»)<sup>[21]</sup>.<sup>[21]</sup> O acesso a essa grandiosidade exprime-se aqui com uma contradição fundamental, fruto do encontro entre o empreendedor *self-made* e o imaginário do herói destinado à glória: se muitos discursos se baseiam na irrelevância do contexto social nessa corrida desenfreada até ao «sucesso» («Não importa a cor da tua pele. Não importa onde nasceste», de «Anything Is Possible»),<sup>[22]</sup> alegando que o único fator

---

18 Do original: «Someone who isn't like the majority»; «A lion not a sheep! A leader not a follower!»; «Outwork everyone! Dominate!». «Here's To The Entrepreneurs», Fearless Motivation, 31 de agosto, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/08/31/heres-to-the-entrepreneurs-dream-chasers/>.

19 São exemplos claros disso passagens como «Se és como a maioria, compromete-te agora mesmo a tornar-te na minoria!» («If you are most people, commit right now to becoming the minority!»), da faixa «Most People» e «Persigo a grandeza» («I'm chasing greatness», da faixa «Time For Greatness»): «Most People», Fearless Motivation, 14 de julho, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/07/14/most-people-motivational-video-speech/> «Time for Greatness», Fearless Motivation, 2 de agosto, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/08/02/time-for-greatness-motivational-speech/>.

20 Do original: «The top 1% of earners». «Find A Way», Fearless Motivation, 23 de junho, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/06/23/find-way-motivational-video-for-entrepreneurs/>.

21 Do original: «A multimillion dollar home». «Mr. I Don't Feel Like It», Fearless Motivation, 30 de agosto, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/08/30/mr-i-dont-feel-like-it/>.

22 Do original: «It matters not the color of your skin. It matters not where you were born». «Anything Is Possible», Fearless Motivation, 24 de janeiro, 2017, <https://www.fearlessmotivation.com/2017/01/24/anything-is-possible-motivational-speech/>.

determinante seria o trabalho e esforço («Se trabalhares, serás recompensado. É tão simples quanto isso», de «Dark Tunnel»),<sup>[23]</sup> outros enlevam o ouvinte numa narrativa de grandeza predestinada à qual teriam um direito natural («Nascestes para ter sucesso», em «Courage V Fear»;<sup>[24]</sup> ou ainda «Esforça-te para te tornares quem és destinado a ser», em «Best Version of Yourself»).<sup>[25]</sup>

Contudo, a música que acompanha estes discursos de excecionalidade e destaque de uma maioria é ela própria formulaica e convencional. Uma análise dos álbuns *Sounds of Power* (vol. 5 e 6),<sup>[26]</sup> dedicados apenas à música instrumental, permite ter uma perceção clara da estrutura e conceção tímbrica da música usada nos álbuns de discursos,<sup>[27]</sup> dado esta seguir essencialmente os mesmos esquemas formais, encaadamento harmónico e instrumentação. Relativamente a essas características musicais que se revelam constantes nos conteúdos de Fearless Motivation, tanto a música dos álbuns instrumentais como dos discursos mantém, ao longo de toda a sua duração, uma regularidade rítmica e pulsação invariável, assim como uma forte estabilidade tonal: a progressão harmónica inicial (apresentada, regra geral, em acordes no piano) é seguida até ao fim, apoiando células melódicas curtas e repetitivas. A variação nestas faixas verifica-se então não a nível harmónico ou rítmico, mas sim no que toca à instrumentação (detalhada mais abaixo) e ao volume sonoro, construindo uma tensão linear através de um crescendo e de uma acumulação progressiva de densidade tímbrica. Porém, este crescendo de massa instrumental e de dinâmica

---

com/2017/01/24/anything-is-possible-believe-motivational-video/.

- 23 Do original: «If you do the work, you get the reward. That's all there is to it». «Dark Tunnel», Fearless Motivation, 17 de junho, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/06/17/dark-tunnel-motivational-speech-for-entrepreneurs/>.
- 24 Do original: «You were born to succeed». «Courage V Fear», Fearless Motivation, 6 de julho, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/07/06/motivational-speech-overcome-your-fears/>.
- 25 Do original: «Push yourself to become the person you are destined to become». «Best Version Of Yourself», Fearless Motivation, 31 de janeiro, 2017, <https://www.fearlessmotivation.com/2017/01/31/best-version-of-yourself-motivational-video/>.
- 26 Disponíveis em: «Sounds of Power 5», YouTube, 1 de abril, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=FeTSaSiCbX4&list=PLFUfuyCRFYdtTQuIlPP3VAp7-L2-H7KQj>. «Sounds of Power 6», YouTube, 16 de abril, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5v86iLQ2yE&list=PLFUfuyCRFYdveVBfh5fi3B-DKMZC15fwG>.
- 27 Podemos, inclusive, apontar que a escolha de circunscrição a dois álbuns de discursos e dois álbuns de música instrumental se deveu em grande parte a um critério de saturação, tendo em conta a repetição de fórmulas musicais e discursivas nos conteúdos de Fearless Motivation.

apenas constitui uma variação sonora dentro das próprias faixas e não entre elas, dado que todas dependem destes contrastes de intensidade. Outro parâmetro constante é o das escolhas tímbricas, centradas, invariavelmente, no uso de sopros de metal, cordas friccionadas, piano, coros (apenas em vocalizos, sem texto), com uma ênfase particular na percussão, assim como efeitos eletrónicos (dado que são aqui utilizados sons sintetizados digitalmente, e não gravações de instrumentos acústicos).

Tanto a nível tímbrico como a nível formal, as estratégias usadas para criar tensão auditiva na música de Fearless Motivation assemelham-se de modo fundamental aos traços estilísticos de Hans Zimmer,<sup>[28]</sup> compositor com uma influência incontestável nas bandas sonoras de *blockbusters* e filmes de ação de Hollywood. O musicólogo Frank Lehman identifica as principais técnicas empregues por Zimmer nestas produções cinematográficas, incluindo: a intensificação cumulativa de um motivo melódico curto repetido obsessivamente (Lehman 2017, 29); tratamentos digitais para criar um som «sobreproduzido» nos quais todos os timbres individuais se fundem (idem, 32); crescendos que atingem um clímax de volume sonoro, seguidos por uma diminuição de intensidade abrupta (idem, 30); e material harmónico estático e aparentemente minimalista, combinado com um acumular de densidade tímbrica que serve propósitos maximalistas, ou, como o coloca Lehman, «máximo de volume, máximo de poder emocional» (ibidem).<sup>[29]</sup> Atualmente, as bandas sonoras de Zimmer tornaram-se emblemáticas da música que, particularmente em plataformas *online*, circula com a categoria e adjetivo de «épico»:<sup>[30]</sup> de tal modo que, para Lehman, o compositor realizou ao longo da sua carreira uma verdadeira construção e «manufaturação» do som épico (idem, 34), que se terá estabelecido sobretudo em produções cinematográficas que partem de temas de ação e aventura, militares ou de super-heróis (idem, 31).

O facto deste estilo musical se ter inicialmente afirmado no contexto cinematográfico reflete-se nos adjetivos que lhe são frequentemente aplicados: «épico» e «cinemático», que são aliás já empregues como

---

28 Ou, como será mais adequado dizer, de Hans Zimmer e toda a numerosa equipa em seu redor responsável pela orquestração e produção musical.

29 Do original: «Maximum volume, maximum emotive power».

30 Nota dos coordenadores: épico é, atualmente, considerado como uma categoria que é utilizada com muita frequência nos audiovisuais.

sinónimos em investigações sobre música de videogames (Munday 2007, 58) e sobre as bandas sonoras dos filmes de ação (Buhler 2017, 5). Estes termos, em particular «épico», são indissociáveis da música de Fearless Motivation, descrita deste modo no *site*: «Épico, Cinemático, chama-lhe o que quiseres – só queremos que te comova. Que te inspire. Que te empurre para a frente. [...] Senta-te, põe os auscultadores e sê transportado para um mundo épico!» (Fearless Motivation s.d.).<sup>[31]</sup> Longe de ter um significado estável, «épico» pode atualmente surgir como substantivo ou, com mais frequência, adjetivo (Meyer 2017, xi), e o seu uso abundante confere-lhe uma aceção cada vez mais vaga. A recorrência deste termo é notável no contexto da receção e comentário *online* a filmes, onde a sua utilização casual pode simplesmente qualificar algo de impressionante, monumental ou espantoso (Lehman 2017, 31).

Quando Lehman adjetiva o som épico de Zimmer de portentoso, heroico e incrível (Lehman 2017, 31), a menção do termo «heroico» é de especial relevância, dado que esta música é indissociável de uma das principais funções que cumpre nos filmes onde o compositor desenvolveu o seu estilo musical: a atribuição de música não-diegética a uma personagem de modo a contribuir ativamente para o seu posicionamento enquanto o herói da narrativa fílmica. A sonoridade de Zimmer é aliás representativa de uma mudança de paradigma nas práticas composicionais ligadas à caracterização do herói de Hollywood, com um afastamento de grandes temas melódicos e uma preferência por motivos curtos e repetitivos com uma instrumentação densa e tratamentos eletrónicos. Este estilo resultante da junção de estereótipos musicais recorrentes no cinema de Hollywood com práticas de composição digital mais recentes cristaliza-se atualmente na categoria de épico empregue com frequência para classificar música em plataformas *online* (Freitas 2017, 9). Por fim, este novo som épico pode ser visto como «a mais recente estratégia de Hollywood de representação do heroísmo como uma função da masculinidade» (Lehman 2017, 48).<sup>[32]</sup>

É precisamente essa sonoridade popularizada por Zimmer que acompanha os discursos de Fearless Motivation, estando eles próprios construídos em torno de metáforas que remetem para o ideal do herói

---

31 Do original: «Epic, Cinematic, call it whatever you like – we just want it to move you. To inspire you. To push you forward. [...] Sit back, plug in the headphones and get transported to a world of epicness!».

32 Do original: «Hollywood’s newest way of representing heroism as a function of masculinity».

de ação de Hollywood. Os discursos do álbum *Born Ready* estão repletos de alusões a batalhas e conflitos de proporções épicas, comparando os aspirantes a empreendedor a guerreiros, caçadores e líderes com uma ousadia inabalável na sua demanda por sucesso: entre outras, a faixa «Warrior» encoraja os ouvintes a continuar a lutar, assegurando, «És um guerreiro [...] Guerreiros nascem da luta, são formados pela dor, fortalecidos pela adversidade!».<sup>[33]</sup> De facto, várias faixas recorrem ao estereótipo do empreendedor guerreiro e ao enquadramento num imaginário bélico como parte do seu desempenho de masculinidade hegemónica, com os exemplos de «Battle of Your Life», onde ouvimos «Todos os momentos são uma batalha a ser vencida. Se deves morrer para alcançar a vitória, morrerás uma lenda!»,<sup>[34]</sup> ou a passagem «Garante que o teu adversário sabe que estás pronto para a guerra», em «Win at All Costs».<sup>[35]</sup>

Ainda que partam de metáforas diversas, estes discursos tocam nos mesmos pontos centrais: um apelo à ação e dominação, apelo esse que é sustentado pela «motivação» para a qual a música de fundo é instrumentalizada. Se a música presente nestas faixas (em particular os seus aspetos tímbricos e rítmicos) pode mais rapidamente ser associada às práticas atuais de caracterização musical do herói em filmes de ação, não deixa de ser também um importante meio de validação da masculinidade hegemónica como algo de essencial ao sucesso e realização pessoal dos ouvintes. A utilização estratégica desta música é então fulcral para a encenação destes discursos enquanto narrativas de perseverança heroica e de pertença a um grupo identitário privilegiado. Permite assim enquadrar passagens como «O esforço é o que separa os rapazes dos homens»<sup>[36]</sup> num imaginário de heroísmo épico,

---

33 Do original: «You are a warrior [...] Warriors are built from the struggle, formed from pain, strengthened by adversity». «Warrior», Fearless Motivation, 27 de setembro, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/09/27/i-am-not-a-survivor-i-am-a-warrior/>.

34 Do original: «Every moment is a battle worth winning. If you have to die striving for it, you will die a legend!». «Battle of Your Life», Fearless Motivation, 20 de setembro, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/09/20/battle-of-your-life-motivational-video/>.

35 Do original: «Make sure your opponent knows you are ready for war». «Win at All Costs», Fearless Motivation, 29 de setembro, 2015, <https://www.fearlessmotivation.com/2015/09/29/win-at-all-costs-sports-motivational-speech/>.

36 Do original: «Effort is what separates the boys from the men». «Great Success Requires Great Effort», Fearless Motivation, 3 de janeiro, 2017, <https://www.fearlessmotivation.com/2017/01/03/great-success-requires-great-effort-motivational-video/>.

reforçando igualmente a ligação desta sonoridade à significação musical de género nas bandas sonoras de Hollywood. As convenções tímbricas destas últimas associam constantemente a percussão e eletrónica a personagens masculinas: nesse sentido, aliás, Lehman propõe que «É principalmente desta forma que, na música de Zimmer, o Épico se funde perfeitamente com – e é por vezes sinónimo de – o Masculino» (Lehman 2017, 46).<sup>[37]</sup>

## Conclusão

Do mesmo modo que outras bandas sonoras podem validar ideologicamente o alinhamento de uma personagem na masculinidade hegemónica e no ideal de heroísmo hollywoodesco (Kassabian 2001, 104), a música de Fearless Motivation tem um papel ativo na validação e eficácia dos seus discursos, posicionando auditivamente os seus valores de sofrimento estoico e confronto agressivo no domínio do heroico e do épico. Contudo, a utilização destes estereótipos musicais, associáveis ao estilo de Zimmer, dá-se aqui não no contexto de uma produção fílmica, mas sim de álbuns comercializados e distribuídos exclusivamente *online*, e nos quais não são feitas quaisquer referências diretas a imaginários ou personagens cinematográficas. Estas realizam-se mais tarde, partindo não dos criadores dos álbuns, mas antes dos seus consumidores, em vídeos que assumem a proximidade da música de Fearless Motivation com o atual som épico de Hollywood.

Para além de possibilitar essa função motivacional, esta música repetitiva e com uma progressão imparável até um clímax de volume e densidade tímbrica permite não só exacerbar a assertividade com que o discurso é declamado, como contribuir para a consolidação de um imaginário heroico no qual podem coexistir as contradições presentes nos textos de Fearless Motivation: com a ideia reiterada do valor em ser-se *self-made* e da irrelevância das condições de nascimento e, por outro lado, a promessa de que o ouvinte terá nascido com o destino de liderar e ter êxito. Porém, a contradição mais ampla dá-se com o acompanhamento musical que, para discursos que motivam a ideia abstrata de se «ser diferente» e se «destacar da multidão», se constrói através

---

37 Do original: «It is primarily in this way that, in Zimmer's music, the Epic often blends seamlessly – and is sometimes synonymous with – the Male».

de fórmulas tipificadas e rotineiras que se estabeleceram como estereótipos musicais do «épico». A presença destas técnicas composicionais aponta também para um «transbordo» de tendências musicais inicialmente instituídas no cinema para novos meios e criações, mantendo, contudo, as ligações a determinadas narrativas e personagens-tipo que adquiriram em produções cinematográficas (e que constituem, aliás, o principal motivo para a sua utilização noutros contextos). Nesse sentido, a sonoridade característica de Zimmer evoca de modo suficientemente imediato o heroico, o épico e o masculino para que este estilo musical seja útil para a legitimação de discursos que posicionam o empreendedor como herói e como personificação dos valores da masculinidade hegemónica.

No entanto, os conflitos heroicos e esforços sobre-humanos evocados pelo som épico da música de Fearless Motivation insinuam que a masculinidade dos seus discursos é, mais especificamente, uma masculinidade em crise, embrenhada em ansiedades contemporâneas. Certos discursos de Fearless Motivation sugerem receio de uma perda de poder e da dificuldade de corresponder às expectativas da masculinidade hegemónica. Tal é especialmente marcado na faixa «Hard Work Beats Talent», na qual é perpetuado o papel de defensor da família e fundador de um legado, apresentado porém como estando sob ameaça: «[...] o outro homem tem fome... Está a caçar-te! Pronto a lutar! Lutar por tudo! Lutar pela sua família! Lutar pelo seu legado!»<sup>[38]</sup> Este indício de uma confiança vacilante choca com a música com que os textos foram articulados, na qual não surge qualquer momento de incerteza e onde a progressão até um clímax triunfante, percussivo e auditivamente avassalador não é interrompida por qualquer irregularidade ou ambiguidade. A música dos discursos mantém, em todos eles, os estereótipos sonoros do épico musical atualmente, e sobrepõe-se, prepotente, a qualquer sugestão de vulnerabilidade: seja numa passagem que defende a necessidade do sofrimento estoico, com «a dor é tua amiga»,<sup>[39]</sup> ou noutra que, pelo contrário, procura aconselhar sobre

38 Do original: «[...] the other guy is hungry... He is hunting your ass down! Ready to fight! Fight for everything! Fight for his family! Fight for his legacy!». «Hard Work Beats Talent», Fearless Motivation, 20 de dezembro, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/12/20/hard-work-beats-talent/>.

39 Do original: «Pain is your friend». «Struggle Makes You Stronger», Fearless Motivation, 13 de dezembro, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/12/13/struggle-makes-stronger-motivational-speech/>.

saúde mental e advertir contra um possível isolamento social da parte dos seus ouvintes (sem contudo deixar de se enquadrar no preceito de exercer controlo sobre o próprio destino e a própria mente: «Eu posso [decidir o meu destino], porque controlo a minha mente», de «Mental Toughness»).[40]

Apesar de ser cada vez mais difundida a visão de que o herói masculino de Hollywood, agressivo e baseado na ação, seria um estereótipo ultrapassado e em desuso (Howell 2015, 169), este último permanece central em criações que, não sendo do domínio cinematográfico, recuperam certas estratégias musicais de bandas sonoras precisamente pelas suas associações a um ideal específico de heroísmo e masculinidade. Desse modo, os álbuns de *Fearless Motivation* indicam que, se se tem vindo a verificar uma progressiva destabilização e questionamento de representações mediáticas de papéis de género binários e hierarquizantes, estes continuam presentes em criações recentes cuja existência e disseminação estão intimamente ligadas às possibilidades do meio *online*.

Nesse sentido, e para concluir, o caso de *Fearless Motivation* revela uma apropriação de técnicas musicais inicialmente afirmadas na composição para cinema, transportadas aqui para criações que, sem realizarem referências diretas a produções cinematográficas, dependem de modo fundamental de significados musicais estabelecidos em bandas sonoras. Um estilo musical relativamente recente é, portanto, aqui empregue como uma componente vital da encenação de narrativas e metáforas já incrustadas nos processos de legitimação da figura do empreendedor e da masculinidade hegemónica. A sonoridade épica dos álbuns de *Fearless Motivation* possibilita assim uma fusão homogénea dos preceitos e estereótipos comuns a esses ideais, com o principal propósito de motivar os ouvintes à ação, à superação de obstáculos e a uma resistência e tenacidade sobre-humanas. Por fim, permite também encobrir os indícios de vulnerabilidade e receio de fracassar que não deixam de estar presentes nos textos dos álbuns, por mais destemida que seja a motivação que providenciam. Ao transportar musicalmente narrativas de batalhas épicas e grandiosidade predestinada para discursos sobre sucesso financeiro e realização pessoal na era das *startups*,

---

40 Do original: «I can [decide my fate], because I control my mind». «Mental Toughness», *Fearless Motivation*, 11 de outubro, 2016, <https://www.fearlessmotivation.com/2016/10/11/mental-toughness-develop-a-strong-mind/>.

Fearless Motivation assegura uma eficácia acrescida na sua mensagem neoliberal de responsabilidade individual e de masculinidade combativa, elevando a agência do *self-made man* ao nível dos feitos épicos do herói de ação de Hollywood.

## Referências

- Buhler, James. 2017. «Branding the Franchise: Music, Opening Credits, and the (Corporate) Myth of Origin». In *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, editado por Stephen C. Meyer, 3-26. New York: Routledge.
- Catano, James. 2000. «Entrepreneurial Masculinity: Re-Tooling the Self-made Man». *Journal of American & Comparative Cultures* 23: 1-8.
- Connell, R.W., e James W. Messerschmidt. 2005. «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender and Society* 19, no. 6: 829-859.
- Fearless Motivation. s.d. «About Us». Última modificação em 2020. Consultado em 15 de abril, 2018. <https://www.fearlessmotivation.com/about-us/>.
- . s.d. «Background Music – The Best Epic Instrumentals & Cinematic Music». Última modificação em 2020. Consultado em 7 de maio, 2018. <https://www.fearlessmotivation.com/background-music-best-epic-instrumentals-cinematic-music/>.
- Freitas, Joana. 2017. «“The music is the only thing you don’t have to mod”: a composição musical em ficheiros de modificação para videojogos». Dissertação de mestrado em Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- Gauntlett, David. 2008. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. New York: Routledge.
- Hamilton, Eleanor. 2013. «The Discourse of Entrepreneurial Masculinities (and Femininities)». *Entrepreneurship & Regional Development* 25, no. 1-2: 90-99.
- Howell, Amanda. 2015. *Popular Film Music and Masculinity in Action*. New York/London: Routledge.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film*. London: Routledge.
- Kimmel, Michael. 2005. *The History of Men: Essays in the History of American and British Masculinities*. Albany: State University of New York Press.
- Lehman, Frank. 2017. «Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance». In *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, editado por Stephen C. Meyer, 27-55. New York: Routledge.
- Meyer, Stephen C. 2017. «Preface: Epic Genre, Epic Style». In *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, editado por Stephen C. Meyer, x-xii. New York: Routledge.

- Munday, Rod. 2007. «Music in Video Games». In *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*, editado por Jamie Sexton, 51-67. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nicholson, Louise, e Alistair R. Anderson. 2005. «News and Nuances of the Entrepreneurial Myth and Metaphor: Linguistic Games in Entrepreneurial Sense-making and Sense-Giving». *Entrepreneurial Theory and Practice* 29: 153-172.
- Rehn, Alf, e Saara Taalas. 2004. «Crime and Assumptions in Entrepreneurship». In *Narrative and Discursive Approaches in Entrepreneurship: A Second Movements in Entrepreneurship Book*, editado por Daniel Hjorth e Chris Steyaert, 144-159. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar Publishing.
- Schatz, Thomas. 2009. «New Hollywood, New Millennium». In *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, editado por Warren Buckland, 19-46. New York: Routledge.
- Schrock, Douglas, e Michael Schwalbe. 2009. «Men, Masculinity, and Manhood Acts». *Annual Review of Sociology* 35: 277-295.
- Smith, Robert, e Alistair R. Anderson. 2004. «The Devil is in the *e-tale*: Forms and Structures in the Entrepreneurial Narratives». In *Narrative and Discursive Approaches in Entrepreneurship: A Second Movements in Entrepreneurship Book*, editado por Daniel Hjorth e Chris Steyaert, 125-143. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar Publishing.
- Warren, Lorraine. 2005. «Images of Entrepreneurship: Still Searching for the Hero?». *The International Journal of Entrepreneurship and Innovation* 6, no. 4: 221-222.



## «WE ARE ALL BLADE RUNNERS»

### MÚSICA CIBERPUNK, AGENCIAMENTOS E PRÁTICAS DISCURSIVAS DE UMA COMUNIDADE PRESENTE NO YOUTUBE

*André Malhado*

**RESUMO** Este artigo pretende demonstrar como utilizadores da internet recorrem à plataforma YouTube para consumir música de bandas sonoras de audiovisuais ciberpunk, e realizar práticas individuais e colectivas que evidenciam a sua presença numa comunidade de fãs da cultura ciberpunk. Parte de uma amostra de comentários a canais desse *site* com música das séries de produtos *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* e *Deus Ex*, para observar a forma como estes membros discutem características musicais e promovem um gosto particular através da literacia audiovisual ciberpunk que possuem, e de um jargão específico que empregam. Conclui-se que as suas estratégias de interpretação e apropriação atribuem novos sentidos a uma música funcional, transformam-na em música ciberpunk e, através de processos de mediação discursiva, revelam um activismo importante para a afirmação de uma identidade e comunidade ciberpunk.

**AUTOR** Licenciado, Mestre e Doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Detentor de duas bolsas de investigação do CESEM nos anos de 2017 a 2019 e atualmente de uma bolsa de formação avançada atribuída pela FCT (SFRH/BD/145674/2019). Os seus interesses de investigação incluem a sociologia da música, *media*, tecnologia, culturas digitais e audiovisuais. É membro do Grupo de Investigação Teoria Crítica e Comunicação no CESEM e coeditor da publicação *Log In, Live On: música e cibercultura na era da internet das coisas* (2018).

## Música ciberpunk, internet e cultura de convergência<sup>[1]</sup>

O YouTube é uma plataforma digital na qual converge um número significativo de fãs de bandas sonoras para audiovisuais, que aqui as podem escutar de forma gratuita. Este *site* opera com uma dinâmica participativa através da secção de comentários, pois a sucessiva partilha e discussão de opiniões revela uma prática de relações interpessoais em torno da música.

Este artigo observa como vários destes utilizadores fazem parte de uma comunidade de fãs que gravita em torno da música ciberpunk, e como estes promovem um conhecimento colectivo. O objectivo é demonstrar a presença de um grupo de fãs do ciberpunk, partindo da interpretação de uma amostra de comentários. Assim, é possível particularizar utilizadores que demonstram uma literacia audiovisual relacionada com produtos artísticos ciberpunk, o uso de uma terminologia específica que é oriunda dos textos dessas obras e processos para valorizar e interpretar a música ciberpunk. O presente texto faz parte de um estudo mais amplo enquadrado numa dissertação de mestrado que problematiza a categoria de música ciberpunk.<sup>[2]</sup>

A amostra foi recolhida no final de Dezembro de 2018. Os critérios de selecção dos casos foram a popularidade das bandas sonoras e o facto de estas serem representativas do género musical ciberpunk. Para ser possível alcançar um número significativo de comentários recorreu-se a três das séries de produtos da cultura ciberpunk mais famosas – *Blade Runner* (1982),<sup>[3]</sup> *Ghost in the Shell* (1995)<sup>[4]</sup>

- 
- 1 A citação que consta no título deste artigo é proveniente de um comentário do YouTube: Bary John, 11 de agosto, 2018, comentário a «Vangelis – Blade Runner Soundtrack (Remastered 2017)».
  - 2 A dissertação de mestrado em Ciências Musicais, área de especialização em Musicologia Histórica, tem como título «Uma perspectiva musicológica sobre a formação da categoria ciberpunk na música para audiovisuais – entre 1982 e 2017» e foi realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, sob a orientação de Paula Gomes-Ribeiro.
  - 3 Série de produtos com histórias centradas em «blade runners», classe de polícias especializados em aniquilar «replicants», ciborgues de aparência e memórias humanas apenas identificados através de um teste aplicado à retina. As sociedades retratadas encontram-se em decadência, grandes corporações controlam as cidades e levaram a uma estratificação social que divide não apenas ricos e pobres, mas também detentores ou não de tecnologia cibernética. Produzida nos Estados Unidos da América, conta com formatos de filme, curtas-metragens e videogames, sendo o primeiro produto, o filme de 1982, considerado a primeira obra audiovisual ciberpunk.
  - 4 Série de produtos com histórias centradas numa equipa do governo liderada por uma ciborgue, e que tem como objectivo ser uma força anti-ciberterrorismo. Nas sociedades retratadas a

e *Deus Ex* (2000).<sup>[5]</sup> Além disso, por terem vários anos de existência, os *links* de YouTube com as suas músicas acumularam bastantes comentários ao longo do tempo, o que permitiu que a recolha de trinta e sete vídeos perfizesse um total de 19 846 comentários. Nas referências finais o leitor poderá consultar a totalidade da lista da amostra. Ao longo do artigo, serão mencionados apenas os comentários mais representativos do aspecto que se pretende salientar – seria impossível, no curto espaço de um artigo, referir todos os outros que reiteram a mesma ideia.<sup>[6]</sup>

O ciberpunk é uma manifestação artística de ficção científica que, enquanto modelo narrativo, tem como centralidade a tecnologia electrónica de ponta e a sua relação e impacto, quase sempre nocivo e incontrollável, na sociedade. Desta cultura surge a música ciberpunk, um género musical em franca expansão e que resulta de uma cultura da convergência onde, por um lado, formatos artísticos do cinema, televisão, videojogos e de internet criam convenções audiovisuais de escrita e, por outro, fãs do ciberpunk absorvem essas referências e usam-nas como base para criar, em determinados espaços digitais, conteúdos que se inscrevem nesse estilo musical. Caracteriza-se pela centralidade dos timbres electrónicos associados aos sintetizadores analógicos, além de um uso habitual de síntese digital, guitarra eléctrica e instrumentos acústicos como as cordas friccionadas e o piano. A escrita adere à estabilidade rítmica, andamentos regulares, articulação de camadas, repetição de figurações musicais, progride por intervalos curtos e insiste na

---

população possui próteses cibernéticas que tornam os indivíduos permeáveis a ataques terroristas por parte de *hackers*, os principais antagonistas da saga. Produzida essencialmente no Japão, começou como um fenómeno de banda desenhada adaptado para animação japonesa, mas que se disseminou em formatos de filme, série, videojogo, simulação de realidade virtual, peça de teatro ou filme de Hollywood (em colaboração com o Japão). O primeiro produto, o filme de 1995, é uma obra de referência da cultura ciberpunk que inspirou vários produtos fora do Japão, como a saga *The Matrix* (1999-2003).

- 5 Série de videojogos que explora os impactos do progresso cibernético através do combate entre os protagonistas ciborgues e várias sociedades secretas fundadas no movimento humanista, que procuram evitar a igualdade social que uma sociedade pós-humanista poderia promover. Fenómeno que começou no ano 2000, e que existe sob a forma de videojogos multiplataforma (para computadores pessoais, consolas de videojogos ou telemóveis) e expandiu a sua narrativa através de obras literárias (livro impresso ou digital e banda desenhada).
- 6 Os comentários foram analisados no *software* MaxQDA. É um programa de análise qualitativa de texto, áudio e imagem que converte todos os comentários em tabelas ordenadas por data, que depois foram lidos e analisados.

fragmentação melódica.<sup>[7]</sup> Acresce ainda uma tendência para o envolvimento de toda a música através de um efeito de reverberação, ou a aplicação de distorção sonora para criar momentos de tensão musical.

A música ciberpunk tem como alicerce, e principal influência para o seu estilo, as relações música-imagem construídas no filme *Blade Runner* (Scott 1982), com música de Vangelis, e que depois foram sucessivamente adoptadas e transformadas por variadas obras audiovisuais ciberpunk desde 1982 e até aos nossos dias, entre elas as séries de produtos *Ghost in the Shell* e *Deus Ex*. É nesta rede que a música ciberpunk tem vindo a absorver os seus principais significados, extraídos dos temas e ícones presentes nos textos narrativos e nas cenografias, onde a música participa e potencia o seu significado. De entre os tópicos mais característicos do ciberpunk, destaca-se a construção de visões de um futuro tecnológico onde a tecnologia, entendida enquanto sistema cibernético, conecta humanos e máquinas, e penetra por completo o tecido social. Conduz à edificação de estádios pós-humanos (como ciborgues, robôs ou inteligências artificiais), espaços tecnológicos onde os limites entre o real e o virtual se confundem (é o caso de cibercidades e realidades virtuais como o ciberespaço), e provoca um conjunto de impactos socioculturais.

A corrente de narrativas literárias ciberpunk sempre seguiu em paralelo com produções narrativas audiovisuais onde estes e outros temas eram evidenciados: obras culturais primariamente nos formatos de filme, série e videojogo. Indubitavelmente, estes objectos multimédia integram possibilidades<sup>[8]</sup> tecnológicas que originam modelos de interação diferentes dos literários, e em teoria, públicos-alvos distintos. Por exemplo, no filme ou na série existem espectadores e no videojogo jogadores. Mas mesmo tratando-se de mercados distintos, a música

---

7 Uma melodia é fragmentada quando é interrompida por alguma coisa como efeito sonoro, pausa, sustentação da nota através de um efeito de reverberação, ou a manipulação da mesma através de síntese sonora por computador, por exemplo.

8 O conceito inglês é «affordance» e diz respeito às características específicas que cada *medium* possui, e que possibilita determinadas acções e modos de uso por parte do seu utilizador (Couldry e Hepp 2017, 47). Por exemplo, um filme reproduzido na sala de cinema permite ao espectador uma experiência de visualização determinada pela sequência linear dos acontecimentos, sendo o consumidor incapaz de intervir no percurso (musical), o que não acontece no formato de videojogo, pois o consumidor é um jogador que pode modificar como este se desenvolve dependendo da forma como joga, parar a qualquer momento, e em muitos casos existe até a opção de transformar o jogo num leitor/reprodutor de música e ouvir a sua banda sonora.

ciberpunk é o resultado de um fenómeno transmediático, pois resulta de convenções audiovisuais que são partilhadas e transversalmente construídas por diferentes *media*, como os formatos de cinema, televisão e videojogo. Os responsáveis pela produção destes produtos muitas vezes afirmam que as suas influências se encontram fora da indústria de entretenimento a que «pertencem» – o que justifica uma análise desta prática musical não como conjuntura de um mercado específico, mas como uma rede que só pode ser entendida no cruzamento transcultural. Por exemplo, Jonathan Jacques-Belletête, director artístico dos videojogos *Deus Ex*, explica em entrevista que a equipa responsável pelo videojogo *Deus Ex Human Revolution* (Dugas 2011), o terceiro produto da saga, procurou enquadrar-se nos padrões do filme de imagem real *Blade Runner* e o de animação *Ghost in the Shell* (Oshii 1995), por os considerarem parte do cânone de obras ciberpunk. Michael McCann, o compositor do mesmo videojogo afirma ainda, numa entrevista ao *site* Sumthing (McCann 2013), que uma das inspirações para a banda sonora foi o trabalho do compositor Vangelis para o filme *Blade Runner*.

A manifestação musical do ciberpunk surge da grande circulação dos conteúdos mediáticos através da internet que, enquanto meio, permite uma maior convergência e acessibilidade à música. A paisagem dos *media* em constante transformação (Jenkins, Ford e Green 2013, 1) é um fenómeno social que tem vindo a ser estudado por vários académicos que procuram desenvolver quadros teóricos como a sociedade em rede (Dijk 2006; Castells 1996), a cultura convergente (Jenkins 2006; Jenkins, Ford e Green 2013) ou mediatização profunda (Couldry e Hepp 2017), por forma a explicar, entre outros aspectos, como o fluxo de conteúdos e a tecnologia da internet penetra e modifica dimensões do panorama social. No que diz respeito à música, uma tendência que se verifica com a internet é a mudança de paradigma do vertical (produtor-consumidor) para o horizontal, onde os limites entre as categorias de produtor e consumidor adquirem novos contornos, e a transição permite capacidades de comunicação que levam a um desaparecimento do que era conhecido como «audiência» (Rosen cit. in Couldy e Hepps 2017, 70) e emergem conceitos híbridos como o de «produsuário» (Bruns cit. in Couldry e Hepps 2017, 70).

Entre os aspectos abordados neste artigo, defendo que é nesta lógica de produzuários e participantes (Jenkins 2006, 3) da cultura ciberpunk que encontramos grupos sociais que usam a internet para ter experiências de escuta e valorização colectiva da música composta para

audiovisuais ciberpunk. São agentes que transformam o seu significado através da interpretação que fazem, e da forma como a modificam.<sup>[9]</sup>

A definição de comunidade de fãs proposta por Henry Jenkins é útil para abordar o contexto do YouTube, pois tem em consideração as práticas de interacção dos participantes com os objectos. O teórico identifica a cultura de fãs a partir de cinco dimensões (cuja ordem inverte para acomodar a sequência pela qual as irei tratar): o estatuto como uma comunidade social alternativa; a sua relação com um modo particular de recepção; a função de comunidade interpretativa; tradições de produção cultural específicas; e o papel no encorajamento de um activismo (Jenkins 1992, 2).

Todas estas dimensões encontram-se presentes no grupo de utilizadores que identifiquei no YouTube. Por estarem conectados por um gosto que partilham pela música, e por construírem práticas colectivas de participação com a mesma – como a encenação escrita, através dos comentários, de diálogos sequenciais extraídos dos produtos de onde vêm as músicas –, demonstram a presença de um grupo unido não apenas pelo espaço digital que habitam, mas também por interesses, formas de ler o objecto artístico e práticas que estabelecem em conjunto. É uma plataforma que congrega um grupo de fãs cujas mediações são importantes para compreendermos como se relacionam com a música ciberpunk através de comentários críticos, ou outros mais subjectivos, mas que no seu todo acumulam discursos que fazem parte de uma dinâmica de inteligência colectiva (Jenkins 2006, 3). Este fluxo permite que o significado da música ciberpunk vá tomando forma com cada nova participação. E segue, não obstante, uma lógica pautada pela música de audiovisuais narrativos considerados como modelos para esta comunidade – como é o caso das três séries de produtos supramencionados –, e é a partir das suas características que a música é julgada.<sup>[10]</sup>

Para compreendermos esta participação é necessário enquadrar o estudo das comunidades de fãs na investigação académica sobre a problematização do gosto musical. Nos discursos do YouTube estão

---

9 Utilizo os termos transformar/transformacional da mesma forma que Jenkins et al. aplicam o conceito de *transformational* (Jenkins, Ford e Green 2013, 148), como a procura por reescrever um texto, e neste caso a música e o seu significado, da forma que melhor serve os interesses dos fãs ou da comunidade a que pertencem.

10 O plano subjectivo da experiência de audição é mencionado em muitos comentários, mas não é discutido no artigo, pois não ilustra, desenvolve ou contradiz o argumento em desenvolvimento.

pautados vários dos aspectos que têm preocupado sociólogos da música que estudam o fenómeno da recepção musical, e é por isso necessário tê-los em consideração. Falo do uso de determinadas características musicais como marcadores de uma identidade (Bennett 2015, 144) ciberpunk. Na forma como o gosto por esta música se assume como uma estratégia de demarcação que a diferencia de outras categorizações, algo que é relevante pois permite compreender que esta música, ao ser entendida como ciberpunk por estes participantes, se distancia de outras bandas sonoras para ficção científica. Ao mesmo tempo, o interesse por este tipo de música aproxima quem a consome e valoriza (Peterson 2015, 153), permitindo uma mediação entre produtores, objectos, consumidores e todas as relações sociais inerentes e adjacentes (Hennion 2015, 166). Ou seja, o agregado de agentes, produtos e relações constrói uma cultura de gosto negociada pelos intervenientes que produzem sentido (Michelsen 2015, 214), e é por meio desse processo que se constroem e reforçam estereótipos.

### **Comunidade de fãs do ciberpunk: práticas de consumo de música e mediações discursivas**

Para Jenkins, certas comunidades apresentam formas alternativas de interpretação, produção, consumo e distribuição de uma obra cultural (Jenkins 1992, 26). Nas diversas práticas de apropriação de objectos de uma cultura dominante são atribuídos novos significados e em contextos que podem ser diametralmente opostos (idem, 40). No YouTube encontramos o mesmo fenómeno. Primeiro, porque a música é escutada de forma gratuita por ouvintes que não necessitam de pagar pelo produto e este é vendido em formato físico ou digital em outros espaços. Segundo, é uma música que originalmente foi produzida enquanto banda sonora e não como um género ou estilo musical ciberpunk, mas que neste contexto adquire esse significado. Logo, encontramos as duas dimensões que Jenkins refere: a apropriação de uma cultura dominante e a modificação do seu conteúdo, ainda que, neste caso, seja uma atribuição de diferentes nomenclaturas à música.

A construção desses novos sentidos para a música implica um quadro de regras de significação que são apenas válidas para quem as conhece, visto que estranhos à comunidade não serão capazes de entender o fenómeno sem esse manual de orientações e concepções

interpretativas. O que Jenkins refere como uma estratégia de interpretação do texto ficcional – na medida em que os fãs escolhem como ler a obra e que aspectos valorizar –, é-o igualmente para a música que foi institucionalizada como ciberpunk por esta comunidade, integra uma cultura musical que contém um *corpus* de obras e faz parte de uma tradição com características definidas, sendo portanto consumida segundo essa perspectiva e não apenas como uma banda sonora única e exclusivamente pertencente a um audiovisual. Isso promove uma economia de prestígio onde os membros vão reforçando discursivamente quais as obras mais emblemáticas, o que produz uma fonte alternativa de estatuto, uma vez que as obras selecionadas não têm necessariamente de ser um sucesso comercial ou social, o que importa é que sejam relevantes para esta comunidade em específico.

Este grupo de agentes pode ser entendido a partir do conceito de comunidade imaginada. Benedict Anderson visava uma definição de nação como uma comunidade política. Esta seria «imaginada» porque os membros nunca seriam capazes de conhecer todos os seus pares, ainda que partilhassem um elo comum e uma «comunidade», pois, independentemente das desigualdades sociais entre eles, estariam inseridos, em teoria, numa estrutura horizontal (Anderson 2006, 6-7). A definição comporta os mesmos princípios de uma comunidade digital, onde os membros são utilizadores das mesmas plataformas, mas as suas identidades são mediadas virtualmente e nem todos se conhecem fora do meio digital. Estes partilham de um gosto que fornece o elo comunitário e o direcciona para determinados produtos culturais.

O repertório de música ciberpunk no formato de banda sonora permite, entre outros, dois modelos particulares de consumo e experiência de audição que me interessam discutir neste contexto (mas não mutuamente exclusivos): a reprodução do audiovisual e a audição da banda sonora comercializada em separado. Pelos vários comentários que discutem a música e outros aspectos do audiovisual, ou valorizam a música a partir de interpretações que são fomentadas pela narrativa em que se inserem, constata-se que a produção de sentido está articulada nestes dois modelos de escuta. Daí que os fãs discutam dimensões que são musicais, mas muitas vezes associadas ao audiovisual: como a música é representativa do género; uma apreciação dos seus atributos torna a música e o audiovisual parte de um cânone; ou como esta constrói uma atmosfera adequada ao imaginário. Muitos destes juízos são realizados por métodos comparativos, pois o mérito de uma obra está

na capacidade de respeitar, reiterar ou abrir novos caminhos às características musicais já evidenciadas em outras obras de sucesso, consideradas como marcos da música ciberpunk, como é o caso das séries de produtos *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* e *Deus Ex*.

A forma como esta comunidade interpreta as obras musicais dá origem a discursos de recepção entre a crítica e a opinião. Trata-se de uma importante camada de produção de sentido a respeito da música ciberpunk, que praticamente não se encontra em outro formato, e que só raras vezes é utilizado por um crítico musical para falar de bandas sonoras. É no contexto do YouTube e em páginas de internet direcionadas para a comunidade de fãs do ciberpunk<sup>[11]</sup> – Neon Dystopia,<sup>[12]</sup> The Cyberpunk Database<sup>[13]</sup> e sobre música em específico a Cyberpunk Community Soundtrack<sup>[14]</sup> – que as definições de música ciberpunk emergem. Estas são movidas por um gosto particular, uma crença no valor de certas obras, e pela posse de um tipo de literacia audiovisual fruto da exposição à cultura ciberpunk e às suas convenções temáticas, visuais e musicais que se tornam ferramentas de interpretação e discussão da sua música.

No YouTube, a atribuição de valor é primariamente individual pois assume-se na forma de um comentário isolado, muitas vezes curto, mas que comporta uma veracidade com o potencial de ser colectiva pois, se for partilhada por outros utilizadores do mesmo espaço, assume-se, no limite, como uma verdade para esta comunidade. Daí resulta a contestação forte por todos aqueles que não partilham dessa opinião e que são descredibilizados por não possuírem o conhecimento suficiente ou o capital cultural necessário para julgarem essas obras. Neste processo interpretativo aderem a estereótipos discursivos cuja origem

---

11 Seria necessário um estudo de fundo dos seus utilizadores para nos aproximar de hipóteses mais concretas a respeito de quem gere e circula essas e outras páginas, pois a internet promove grupos heterogêneos e uma dimensão de entropia difícil de delimitar. Acredito que como o que move e aproxima os fãs de ciberpunk são acima de tudo os audiovisuais, e a música destas obras encontra-se presente em qualquer uma destas plataformas, todos estes agentes farão parte de uma comunidade virtual do ciberpunk, mas não estou em posse de dados suficientes para o comprovar neste momento.

12 «Página inicial», Neon Dystopia, última modificação em 2020, <https://www.neondystopia.com>.

13 «Página inicial», Cyberpunk Database, última modificação em 2020, <https://cyberpunkdatabase.net/>.

14 «Página inicial», Cyberpunk Community Soundtrack, última modificação em 2017, <https://cyberpunkcommunitysoundtrack.tumblr.com/>.

encontra-se nos ideais de música ciberpunk, e o que veiculam parece advir, mais uma vez, dos produtos culturais de maior capital simbólico. Por outras palavras, como os utilizadores reconhecem estas obras como parte de um cânone, é-lhes outorgado um estatuto para discutir música ciberpunk dentro da comunidade, como se fossem críticos especializados no assunto.

Identificar aspectos semelhantes entre a música de obras canonicizadas permite justificar o valor da música que se discute e fundamentar a razão pela qual se gosta. Por exemplo, podemos encontrar essa particularidade em comentários vagos como «contemplem o Blade Runner dos videogames»,<sup>[15]</sup> ou indicações mais específicas que comparam momentos da música a outros equivalentes, «do 45 em diante soa como Ghost in the Shell».<sup>[16]</sup> Os comentários demonstrados revelam comparações entre produtos da amostra. No primeiro a música do videogame *Deus Ex Human Revolution* é colocada em confronto com a do filme *Blade Runner*. Quanto ao segundo, a música do videogame *Deus Ex Invisible War* é comparada com a do filme de animação *Ghost in the Shell*. Mas encontramos analogias com outros produtos ciberpunk. Alguns utilizadores encontram semelhanças entre as músicas que comportam a amostra e as de videogames como *Remember Me* (Moris 2013), *Mirror's Edge* (Jakobsen 2008) ou *NeoTokyo* (neotokyo team 2009); filmes como *Tron: Legacy* (Kosinski 2010) ou *Alien 3* (Fincher 1992); e produtos de animação japonesa como a série *Psycho Pass* (Shiotani e Motohiro 2012-13) ou o filme *Akira* (Otomo 1988). Em todos estes casos identifica-se, de acordo com estes fãs, um conjunto de códigos musicais que apontam para ideais de futuro, tecnologia, religiosidade e misticismo na cibernética e explorações de pós-humanismo. Estas construções sociais assumem-se como valores para esta comunidade e são ferramentas discursivas para analisar tanto a música como as narrativas e cenografia a que esta pertence.

Por essa razão, as apreciações desta comunidade recaem igualmente sobre quais as características musicais mais adequadas para acompanhar ou evocar esses imaginários. Neste domínio a relevância das convenções de género musical é notória, visto que é uma condicionante

---

15 Do original: «Behold the Blade Runner of video games». Videobakery, 12 de Maio, 2014, comentário a «Deus Ex; Human Revolution Soundtrack (Full)».

16 Do original: «from 45 onwards it sounds like ghost in the shell». TheBritishGeek, 24 de Agosto, 2010, comentário a «Deus Ex Invisible War Theme Song».

que orienta e produz um elo entre um aspecto musical e o seu equivalente textual. Géneros relacionados com a cultura de música electrónica de dança como tecno, synth, dubstep ou trip hop encontram-se munidos de uma carga simbólica que para estes membros torna-se representante de temas futuristas e de ficção científica. O retrowave e qualquer uma das suas variantes como o synthwave são identificados com a estética visual da década de 1980, particularmente a paleta de cores que comporta o azul, rosa e roxo, e que constituem as luzes de néon que encontramos nestas narrativas (como é o caso dos filmes *Blade Runner* ou *Tron*). Nestes discursos, as categorias de música que simbolizam o futuro quando contrapostas à presença de instrumentos da orquestra, ou outros cuja produção sonora seja acústica, produzem um jogo tímbrico nas bandas sonoras que é lido como o embate entre o futuro e o passado.

Um aspecto que indica que o gosto é comum a vários utilizadores é a cadeia de comentários que manifestam uma opinião semelhante, fomentando um discurso que apela à identificação de obras que exemplificam, mais do que convenções, uma ideia estereotipada de música ciberpunk. Isso pode ser verificado em diversos comentários à música do *trailer* para o filme *Ghost in the Shell* (Sanders 2017), onde vários utilizadores respondem ao apelo colocado por Henrique Crivellaro<sup>[17]</sup> para que lhe forneçam sugestões de músicas semelhantes. Entre as diversas propostas surgem bandas sonoras de audiovisuais como *Blade Runner*.<sup>[18]</sup> Todavia, esta comunidade interpretativa revela não apenas opiniões que apontam para a música ciberpunk, como tratando-se de um estilo ou conjunto de características musicais presentes nas bandas sonoras de audiovisuais narrativos, mas também como um tipo de música que artistas das indústrias discográficas aderem. Entre estes encontram-se Perturbator, 2814, Emika, VAST, Trevor Something, Com Truise, Carpenter Brut, Massive Attack, Neurotech ou Celldweller, todos eles ligados à cultura de música electrónica.<sup>[19]</sup>

---

17 Crivellaro, Henrique, 14 de Novembro, 2016, comentário a «Enjoy The Silence by KI Theory (Ghost In The Shell Trailer Music)».

18 Fulgrim The Illuminator, 23 de Novembro, 2016, comentário a «Enjoy The Silence by KI Theory (Ghost In The Shell Trailer Music)».

19 Seria necessária uma análise profunda de todos estes artistas, traçando o seu percurso profissional para compreender se existe alguma ligação com o ciberpunk, mas é um exercício que não cabe no contexto deste artigo. A sua menção serve, no entanto, o propósito de demonstrar uma ramificação da música ciberpunk para outros contextos que não o dos audiovisuais.

A circulação de bandas sonoras de audiovisuais encontra-se presente na prática de listar músicas no YouTube sob categorias determinadas pelos utilizadores que as produzem, numa lógica de música de catálogo que as classifica de acordo com emoções, actividades ou temas vários. Na reprodução desta música, onde o rótulo se torna um veículo para a reinterpretação, estes utilizadores negociam a construção da sua identidade, e até da própria música, servindo-se dela como forma de agenciar, regular e reconfigurar os seus espaços quotidianos (DeNora 2000, 46). Isto porque através dos usos específicos que dela fazem, tornam a música numa banda sonora de outro contexto totalmente diferente, como estudar ou fazer exercício físico. Um exemplo é a música para acompanhar actividades de programação informática, designada de forma abrangente por «música de programação» ou «música para programação», e onde são utilizadas várias músicas de bandas sonoras ciberpunk.<sup>[20]</sup> A título de exemplo, a *playlist* «Concentration Programming Music»<sup>[21]</sup> tem músicas das bandas sonoras dos audiovisuais ciberpunk *Deus Ex*, *Deus Ex Human Revolution*, *Mirror's Edge* e *System Shock 2*. Outro aspecto a destacar, é a inclusão da música «Converter» da banda de música electrónica Mega Drive à qual, se recorrermos à plataforma BandCamp – onde vendem, em formato digital, o álbum *Mega Drive* a que pertence esta música –, verificamos que é colocada a etiqueta «cyberpunk».<sup>[22]</sup> Mais ainda, a imagem que acompanha o vídeo do YouTube é um fundo preto com diferentes sistemas de alfabeto escrito na vertical e em cor verde, o que evidencia uma influência do filme ciberpunk *The Matrix* (inspirado, por sua vez, no filme de animação *Ghost in the Shell* de 1995).

20 O leitor poderá verificar esta tendência através das seguintes *playlists*: «Concentration Programming Music», YouTube, 5 de Dezembro, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=0r6C3z3TEKw>. «Concentration \ Programming Music 0000 (Part 0)», YouTube, 28 de Outubro, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=62Mr0elsf0s>. «Concentration \ Programming Music 0001 (part 1 – Reupload)», YouTube, 4 de Abril, 2018, [https://www.youtube.com/watch?v=cc3Dofs\\_j0E](https://www.youtube.com/watch?v=cc3Dofs_j0E).

21 «Concentration Programming Music», YouTube, 5 de Dezembro, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=0r6C3z3TEKw>.

22 No Bandcamp existe um sistema de catalogação muito semelhante à *stock music*. Os artistas que criam um perfil neste *site* podem associar as obras que vendem a dezasete dos géneros musicais reconhecidos pela plataforma, e inserir ainda «etiquetas de género», onde encontramos as opções «ciberpunk» e «cyberpunk». Para ouvir a música de Mega Drive, aceda à: «Mega Drive», Bandcamp, 18 de Novembro, 2018, <https://megadrive.bandcamp.com/album/mega-drive>.

Por todas estas relações, não será certamente inocente a associação deste rótulo à música ciberpunk nesta e em outras *playlists* do mesmo tipo, pois a programação informática e a prática do *hacking* são temas muito recorrentes no ciberpunk, e fundamentais para as narrativas dos referidos filmes *The Matrix* e *Ghost in the Shell*. Assim, comentar no YouTube que uma música produz uma atmosfera perfeita para escrever linhas de código informático – «eu faço e programo robôs com esta obra-prima»<sup>[23]</sup> – é uma forma da comunidade demonstrar a adequação desta música ao universo simbólico do ciberpunk, ao mesmo tempo que manifesta mais uma vez o seu gosto.

Esta música promove uma identidade de grupo que é potenciada pela tomada de empréstimo de símbolos textuais (Jenkins 1992, 3) presentes na música dos audiovisuais, ou nos discursos que a circundam, cristalizando-se num jargão específico para o ciberpunk. Estes são uma acumulação de excertos de guiões dos audiovisuais, letras de canções ou títulos de músicas, apropriados e utilizados com uma ferramenta discursiva com carga simbólica que imprime valor e é reconhecido no contexto desta comunidade. Por exemplo, utilizar a palavra «aumentado»,<sup>[24]</sup> que na narrativa dos videojogos *Deus Ex* descreve a prótese cibernética que aumenta as capacidades de um humano, no sentido de um adjectivo valorativo que demonstra o gosto por uma obra musical: «esta banda sonora foi aumentada».<sup>[25]</sup> Outro discurso de valorização é realizado através de um excerto de diálogo proferido por uma personagem dos mesmos videojogos em que exclama «eu nunca pedi isto».<sup>[26]</sup> Os membros da comunidade apropriam-se da expressão e escrevem-na através de variações, servindo o propósito de demonstrar o seu gosto por uma obra musical. Um desses exemplos encontra-se na música para o filme *Ghost in the Shell* (Sanders 2017), onde podemos ler «nós pedimos isto!»<sup>[27]</sup> E para falar da presença de uma obra musical na memória dos fãs, como algo que não se perde pois adquire um estatuto

---

23 Do original: «I make and program robots with this masterpiece», Ruiz, Eduardo Rasgado, 17 de Agosto, 2018, comentário a «Deus Ex: Human Revolution Soundtrack (Full)».

24 Do original: «augmented».

25 Do original: «This soundtrack has been augmented», Efreeti, Tommy, 17 de Março, 2016, comentário a «Deus Ex: Human Revolution Soundtrack (Full)».

26 Do original: «I never asked for this».

27 Do original: «We asked for this!», Stakl, Kevin, 30 de Março, 2017, comentário a «Enjoy The Silence by KI Theory (Ghost In The Shell Trailer Music)».

de artefacto cultural, é utilizado o diálogo final do antagonista do filme *Blade Runner* (Scott 1982), onde diz: «todos aqueles momentos serão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva».<sup>[28]</sup> Apontando o valor que a obra tem para si, um utilizador escreve que «para sempre... uma sensação... sons... e lágrimas na chuva!»<sup>[29]</sup>

Os comentários no YouTube revelam, portanto, uma comunhão social e uma prática de reprodução de diálogos extraídos de audiovisuais que aproximam os fãs desta comunidade. Nas palavras do sociólogo Erving Goffman, «“desempenho” pode ser definido como toda a actividade de um determinado participante numa determinada situação que serve para influenciar de alguma forma qualquer um dos outros participantes»<sup>[30]</sup> (Goffman 1956, 8). Visto que para o autor esta exposição social é orientada por contingências que conduzem os agentes para determinados padrões – numa tentativa de evitar situações embaraçosas em que estes se tornam excluídos ou inadaptados ao grupo –, as suas práticas revelam tipos de dramatizações que o investigador considera aparentadas ao teatro. É certo que, segundo Goffman, estamos sempre perante esse fenómeno, ou seja, este caso não seria uma excepção. Contudo, o uso da secção de comentários para transcrever o guião de uma determinada cena é, em certa medida, um acto de dramaturgia dentro da própria dramaturgia que é a interacção social. Dito de outra forma, quando fãs simulam cenas de audiovisuais através de um encadeamento discursivo onde transcrevem fala após fala os momentos que acompanham a música que ouvem e comentam é como se vestissem o papel das personagens e fizessem *cosplay*<sup>[31]</sup> virtual. Isso é uma mediação discursiva que os aproxima enquanto grupo, pois constrói um sentimento de partilha, e quem não adere a essa máscara é condenado por membros da comunidade. Por exemplo, quando um grupo de fãs estava a transcrever o diálogo de uma cena do filme *Blade*

---

28 No original, a personagem diz «All those moments will be lost in time, like tears in rain».

29 Do original: «forever... a feel... sounds... and tears in the rain!». frs, 3 de Julho, 2020, comentário a «Vangelis – Blade Runner Soundtrack (Remastered 2017)».

30 Do original: «“performance” may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants».

31 Prática lúdica de mimetizar uma personagem real ou fictícia através do seu aspecto físico, vestindo roupa, acessórios e aplicando maquilhagem, mas igualmente através de uma interpretação dos seus maneirismos como modo de andar ou linguagem gestual. A arte de representação é feita, na maioria das vezes, por fãs com um conhecimento profundo da personagem, indo ao ponto de decorar os seus diálogos mais distintivos e característicos.

*Runner* (Scott 1982), este foi interrompido por um «utilizador-intruso» que escreveu um comentário que não fazia parte do diálogo. Gerou de imediato respostas de fãs que diziam «você arruinou tudo», ou «simplesmente apague o seu comentário [...] eles estavam a responder usando frases do filme» e outro que diz «estragou o divertimento para as outras pessoas».<sup>[32]</sup> Mas depois da discussão, um dos membros dirige-se novamente ao utilizador-intruso, escrevendo o seu nome e depois mais uma frase do mesmo filme, como se estivesse a testar a sua capacidade para integrar esta comunidade. O utilizador-intruso responde com a frase da personagem seguinte, recomeçando assim outra *performance* entre a comunidade. Isto revela que, ou este utilizador sentiu uma necessidade de se integrar no grupo vestindo a máscara e entrando no jogo de simulação de cenas, ou procurou demonstrar que possuía um grau de literacia equivalente aos restantes membros desta comunidade, inserindo-se assim no grupo.

### **Reflexões finais: *fandom* como activismo de consumidor**

Como foi demonstrado, existe um grupo de utilizadores da plataforma YouTube que se encontram conectados não apenas à internet, mas também entre eles através de um gosto comum pela música ciberpunk. Por meio de mediações discursivas, estes fãs relacionam-se com os produtos culturais e nas suas opiniões estão patentes aspectos que as indústrias de entretenimento não evidenciam – como o facto de considerarem estas bandas sonoras como música ciberpunk. Incidir sobre as convenções musicais e adequação destas aos imaginários ciberpunk parecem ser as grandes preocupações desta comunidade, e as práticas de consumo musical que o YouTube permite, aliadas à possibilidade de discutir em grupo na secção de comentários, fornece um fórum de interacção social onde a comunidade ciberpunk pode envolver-se digitalmente.

Acredito na existência de um conjunto de características musicais que são fruto de uma lógica de homenagem e de capitalização de

---

32 Os três comentários no original são: «you ruined everything», «just delete your comment [...] they were replying using movie lines» e «ruined fun for other people». À data de lançamento deste livro a discussão entre os utilizadores já não se encontrava no canal. O leitor pode, no entanto, seguir uma «encenação» semelhante através da cadeia de comentários que começam com a expressão «você gosta da nossa coruja?» (do original «do you like our owl?»): bailey, simon, 29 de Setembro, 2017, comentário a «Vangelis – Blade Runner Soundtrack (Remastered 2017)».

referências. As obras culturais que vão sendo perpetuadas, como é o caso de *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* e *Deus Ex*, acabam por ser as mais reconhecidas e valorizadas socialmente. Para exemplificar esta questão, quero mencionar a convenção audiovisual do ciborgue em três produtos desta amostra. O ciborgue é um ícone incontornável da cultura ciberpunk que se caracteriza por uma combinação entre a inteligência e a materialidade carnal do ser humano, as possibilidades e aparatos tecnológicos dos robôs, e uma vontade por combinar todos estes elementos de forma a alcançar um estágio que transcende as limitações que, em separado, cada uma das dimensões encerra. Ao nível musical, o uso de instrumentos acústicos, electrónicos e a voz, procura representar, respectivamente, essas propriedades do humano, da máquina e da sua tentativa para alcançar um plano transcendente. Na sua escrita, destacam-se o uso de uma regularidade e sensação rítmica muito forte, articulação de camadas de material musical e a reiteração de pequenas figuras, motivos ou células. Todos estes elementos encontram-se na música que acompanha os ciborgues Roy Batty no filme *Blade Runner*, Motoko Kusanagi no filme de animação *Ghost in the Shell* e Adam Jensen no videojogo *Deus Ex Human Revolution* (Malhado 2019, 137-138). Como já mencionado, o compositor do videojogo em questão refere a influência das duas obras anteriores. A respeito de *Ghost in the Shell* é de salientar que Mamoru Oshii, o realizador do primeiro filme, refere que *Blade Runner* foi um dos cinco filmes que o inspiraram (Oshii 2019). Nesse sentido, as estratégias musicais presentes nestes audiovisuais promovem a consolidação de convenções da música ciberpunk que, como este artigo procurou demonstrar, são identificadas e reconhecidas por muitos ouvintes como parte da música ciberpunk.

Jenkins refere que o *fandom*, enquanto conceito que identifica os diversos tipos de culturas de fãs, é constituído por um consumo activista (Jenkins 1992, 284). Quando estes utilizadores do YouTube inscrevem a música de bandas sonoras no género musical ciberpunk, têm um agenciamento que é pautado pela construção mental de imaginários ciberpunk a partir de elementos musicais como o timbre, e estes aspectos são criados em comunidade. Assim, as suas acções são *fandom* transformacional «que procuram reescrever os textos para melhor servirem os interesses dos fãs»<sup>[33]</sup> (Jenkins, Ford e Green 2013, 150). Por conse-

---

33 Do original: «which seeks to rewrite the texts to better serve fan interests».

guinte, a capitalização de referências que os produtores de audiovisuais estabelecem nos mercados transformam-se em normas para os fãs do ciberpunk. Em suma, quando as normas são reconhecidas como parte de um estilo musical característico do ciberpunk a sua valorização e identificação constituem-se elementos fundamentais das relações sociais que constroem esta comunidade. Dessa forma, permite evidenciar que, como indicado no título deste artigo, ao falar sobre música ciberpunk estes utilizadores declaram que «somos todos *blade runners*». Algo que, neste caso, é sinónimo de «todos nós somos fãs de ciberpunk».

## Referências

- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London e New York: Verso.
- Bainteinson, Sveinbjörn. «Concentration Programming Music». YouTube, 5 de Dezembro, 2014. Vídeo, 1:05:27. <https://www.youtube.com/watch?v=0r6C3z3TEKw>.
- Bennett, Andy. 2015. «Identity: Music, Community, and Self». In *The Routledge of The Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 143-152. New York e London: Routledge.
- Castells, Manuel. 2010. *The Rise of the Network Society*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Couldry, Nick, e Andreas Hepp. 2017. *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity Press.
- Cyberpunk Community. s.d. «Página inicial». *Cyberpunk Community Soundtrack* (blog). Última modificação em 2017. Consultado em 25 de Outubro, 2019. <https://cyberpunkcommunitysoundtrack.tumblr.com/>.
- Cyberpunk Database. s.d. «Página inicial». *The Cyberpunk Database*. Última modificação em 2020. <https://cyberpunkdatabase.net/>.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dijk, Jan Van. 2006. *The Network Society: Social Aspects of New Media*. London: SAGE Publications Ltd.
- Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Center.
- Hennion, Antoine. 2015. «Taste as Performance». In *The Routledge of the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 161-168. New York e London: Routledge.
- Jenkins, Henry, Sam Ford, e Joshua Green. 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York e London: New York University Press.

- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York e London: Routledge.
- . 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Malhado, André. 2019. «Uma perspectiva musicológica sobre a formação da categoria ciberpunk na música para audiovisuais – entre 1982 e 2017». Dissertação de mestrado em Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- McCann, Michael. «Interview with composer Michael McCann – Deus Ex: Human Revolution». Por Anthony Geno. *Sumthing*, 2013. Consultado em 24 de Novembro, 2018. <https://www.sumthing.com/blog/interview-with-composer-michael-mccann-deus-ex-human-revolution/>. (website descontinuado)
- Mega Drive. 2019. «Mega Drive». Gravado em 18 de Novembro, 2013. Edição de autor, áudio em streaming. <https://megadrive.bandcamp.com/album/mega-drive>.
- Michelsen, Morten. 2015. «Music Criticism and Taste Cultures». In *The Routledge of The Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 211-220. New York e London: Routledge.
- Neon Dystopia. s.d. «Página inicial». *Neon Dystopia* (blog). Consultado em 15 de Dezembro, 2020. <https://www.neondystopia.com>.
- Oshii, Mamoru. «Interview: Mamoru Oshii». Por Todd Gilchrist. *IGN*, 17 de Setembro, 2004. <https://www.ign.com/articles/2004/09/17/interview-mamoru-oshii?page=2>.
- . «Mamoru Oshii Names 5 Films Essential to Ghost in the Shell Film's Creation». *Anime News Network*, 2 de Fevereiro, 2019. <https://www.animenewsnetwork.com/interest/2019-02-02/mamoru-oshii-names-5-films-essential-to-ghost-in-the-shell-film-creation/.142739>.
- Peterson, Richard A. 2015. «Taste as Distinction». In *The Routledge of The Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 153-160. New York e London: Routledge.
- Warren010h. «Concentration / Programming Music 000». YouTube, 28 de Outubro, 2016. Vídeo, 1:05:56. <https://www.youtube.com/watch?v=62Mr0elsf0s>.
- . «Concentration \ Programming Music 001 (part 1 – Reupload)». YouTube, 4 de Abril, 2018. Vídeo, 56:49. [https://www.youtube.com/watch?v=cc3Dofs\\_j0E](https://www.youtube.com/watch?v=cc3Dofs_j0E).

### **Audiovisuais**

- DICE. *Mirror's Edge*. 2008. PlayStation 3, Xbox 360 e Microsoft Windows. Música de Solar Fields.

- Dontnod Entertainment. *Remember Me*. Microsoft Windows, PlayStation 3 e Xbox 360. Música de Olivier Deriviere.
- Eidos Montréal. 2011. *Deus Ex Human Revolution*. Microsoft Windows, Playstation 3, Xbox 360, Mac OS X e Wii U. Música de Michael McCann.
- Fincher, David, real. 1992. *Alien 3*. Música de Elliot Goldenthal. Los Angeles: Twentieth Century Pictures, filme.
- Ion Storm. 2003. *Deus Ex Invisible War*. Microsoft Windows e Xbox. Música de Alexander Brandon e Todd Simmons.
- Ion Storm. 2000. *Deus Ex*. Microsoft Windows, Mac OS e PlayStation 2. Música de Brandon, Alexander, Dan Gardopée e Michiel van den Bos.
- Kosinski, Joseph, real. 2010. *Tron: Legacy*. Música de Daft Punk. Burbank: Walt Disney Pictures, filme.
- Lisberger, Steven, real. 1982. *Tron*. Música de Wendy Carlos. Burbank: Walt Disney Pictures, filme.
- Looking Glass Studios. 1994. *System Shock 2*. Microsoft Windows, Linux, DOS, Classic Mac OS, PC-9800 series e Macintosh. Música de Greg LoPiccolo.
- Oshii, Mamoru, real. 1995. *Ghost in the Shell*. Música de Kenji Kawai. Tóquio: Production I.G, filme.
- Otomo, Katsuhiro, real. *Akira*. 1988. Música de Shouji Yamashiro. Tóquio: TMS Entertainment Co., Ltd, filme.
- Sanders, Rupert, real. 2017. *Ghost in the Shell*. Música de Clint Mansell e Lorne Balf. Los Angeles: Paramount Pictures, filme.
- Scott, Ridley, real. 1982. *Blade Runner*. Música de Vangelis. Burbank: Warner Bros, filme.
- Shiotani Naoyoshi, e Katsuyuki Motohiro, reals. 2012-13. *Psycho Pass*. Música de Yugo Kanno. Tóquio: Production I.G, série de animação japonesa.
- Studio Radi-8. 2009. *NeoTokyo*. Microsoft Windows. Música de Ed Harrison.
- The Wachowskis Brothers, reals. 1999. *The Matrix*. Música de Don Davis. Burbank: Warner Bros, filme.

### **Comentários do YouTube**

- Galaxy, Japan. 2015. «Ghost in the Shell Original Soundtrack». YouTube, 10 de Fevereiro, 2015. Vídeo, 50:13. <https://www.youtube.com/watch?v=GvaC6CrmtI>.
- Greendragon861. 2017 «Vangelis – Blade Runner Soundtrack (Remastered 2017)». YouTube, 12 de Abril, 2017. Vídeo, 1:52:41. <https://www.youtube.com/watch?v=k3fz6CC45ok>.
- HalderbierV2. 2018. «Deus Ex Invisible War OST – Title Theme». YouTube, 2018. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:53. <https://www.youtube.com/watch?v=73UEkea6rIs>. (vídeo descontinuado)

- Hippie, Smelly. 2013. «Ghost in the Shell: Arise OST Track 2». YouTube, 2013. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 4:22. [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_t8CzaDM2k](https://www.youtube.com/watch?v=m_t8CzaDM2k). (vídeo descontinuado)
- . 2018. «Ghost in the Shell: Arise OST Track 1». YouTube, 2018. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:48. <https://www.youtube.com/watch?v=9lzu5ST8CnM>. (vídeo descontinuado)
- Inter230407. 2016. «Deus Ex: Mankind Divided – Original Soundtrack Extended Edition». YouTube, 2016. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:55: 23. <https://www.youtube.com/watch?v=-dmSXDMk0hk>. (vídeo descontinuado)
- White, Kiba. 2013. «STAND ALONE COMPLEX O.S.T.». YouTube, 2013. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:12:35. <https://www.youtube.com/watch?v=gGItYP6P3bg>. (vídeo descontinuado)
- . 2013. «STAND ALONE COMPLEX O.S.T. 2». YouTube, 2013. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:04:49. <https://www.youtube.com/watch?v=MESmmmrgeEUQ>. (vídeo descontinuado)
- Novic, Ninoslav. 2011. «Kenji Kawai – Cinema Symphony – Ghost In The Shell OST». YouTube, 28 de Janeiro, 2011. Vídeo, 18:22. <https://www.youtube.com/watch?v=z64HCi2rQkE>.
- Paramount Pictures. 2017. «Kenji Kawai – Utai IV Reawakening (Steve Aoki Remix) [Music Inspired By Ghost In The Shell]». YouTube, 16 de Março, 2017. Vídeo, 4:25. [https://www.youtube.com/watch?v=PCe\\_UeHF7H8](https://www.youtube.com/watch?v=PCe_UeHF7H8).
- Peaches Lamb. 2017. «Tears In The Rain (Blade Runner 2049 Soundtrack)». YouTube, 5 de Outubro, 2017. Vídeo, 2:10. <https://www.youtube.com/watch?v=RdNGHZ3JTtA>.
- RichyXYZ123. 2008. «Deus Ex Invisible War Theme Song». YouTube, 24 de Dezembro, 2008. Vídeo, 1:49. <https://www.youtube.com/watch?v=r86C-qIft94>.
- Ruiz, David. 2017. «Blade Runner 2049 Soundtrack – Hans Zimmer & Benjamin Wallfisch». YouTube, 2017. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 1:00:37. [https://www.youtube.com/watch?v=DxF\\_4hQEOoQ](https://www.youtube.com/watch?v=DxF_4hQEOoQ). (vídeo descontinuado)
- SpinalZero. 2014. «Ghost In The Shell Arise: OST – Track 3». YouTube, 19 de Fevereiro, 2014. Vídeo, 5:21. <https://www.youtube.com/watch?v=N-tZptFdlk0>.
- So, Jiseng. 2011. «Deus Ex – Soundtrack (UMX)». YouTube, 2011. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 59:15. <https://www.youtube.com/watch?v=2yDVM77lGlm>. (vídeo descontinuado)

- The Local Guy. 2016. «Enjoy The Silence by KI Theory». YouTube, 13 de Novembro, 2016. Vídeo, 4:14. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_1-oylPHjs](https://www.youtube.com/watch?v=E_1-oylPHjs).
- Togusa. 2010. «Cyberbird – GitS SAC OST 2». YouTube, 3 de Outubro, 2010. Vídeo, 6:00. <https://www.youtube.com/watch?v=mfUpn6pJFrS>.
- . 2010. «Rise – GitS SAC OST 2». YouTube, 17 de Outubro, 2010. Vídeo, 5:29. <https://www.youtube.com/watch?v=q8w5PzO4Dxw>.
- . 2010. «Ride on Technology- GitS SAC OST 2». YouTube, 17 de Outubro, 2010. Vídeo, 4:41. <https://www.youtube.com/watch?v=xjTPtGlfhbw>.
- . 2010. «What’s it For – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 3:18. <https://www.youtube.com/watch?v=dcaqjoUslrY>.
- . 2010. «3tops – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 3:59. <https://www.youtube.com/watch?v=mdXT2m7oMgs>.
- . 2010. «GET9 – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 4:45. [https://www.youtube.com/watch?v=YRMrcH\\_550k](https://www.youtube.com/watch?v=YRMrcH_550k).
- . 2010. «Go DA DA – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 1:52. <https://www.youtube.com/watch?v=Oxu6fyY4MPw>.
- . 2010. «Gonna Rice – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 2:03. [https://www.youtube.com/watch?v=IhE\\_vjgWXnw](https://www.youtube.com/watch?v=IhE_vjgWXnw).
- . 2010. «I Can’t Be Cool – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 4:31. [https://www.youtube.com/watch?v=cqk\\_f2DAjbs](https://www.youtube.com/watch?v=cqk_f2DAjbs).
- . 2010. «Idoling – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 2:48. <https://www.youtube.com/watch?v=Uc2tw5sw-fg>.
- . 2010. «Living Inside the Shell – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 6:24. <https://www.youtube.com/watch?v=YSj91yopjDg>.
- . 2010. «Psychedelic Soul – GitS SAC OST 2». YouTube, 29 de Dezembro, 2010. Vídeo, 4:48. <https://www.youtube.com/watch?v=e49QVUXUH48>.
- . 2011. «Pet Food – GitS SAC OST 2». YouTube, 6 de Fevereiro, 2011. Vídeo, 1:29. [https://www.youtube.com/watch?v=qtu5\\_UoHsHE](https://www.youtube.com/watch?v=qtu5_UoHsHE).
- . 2011. «Security Off – GitS SAC OST 2». YouTube, 6 de Fevereiro, 2011. Vídeo, 1:14. <https://www.youtube.com/watch?v=ZFaZyp51EM0>.
- . 2011. «To Tell the Truth – GitS SAC OST 2». YouTube, 6 de Fevereiro, 2011. Vídeo, 4:51. <https://www.youtube.com/watch?v=WNOGjdFJ5Fg>.
- . 2011. «We Can’t Be Cool – GitS SAC OST 2». YouTube, 6 de Fevereiro, 2011. Vídeo, 1:33. <https://www.youtube.com/watch?v=8V6DxFOtULo>.
- . 2014. «Surfin’ on Mind Waves – GitS Arise». YouTube, 14 de Maio, 2014. Vídeo, 5:20. <https://www.youtube.com/watch?v=Xq89-0HjxwI>.
- VGameOSTs. 2013. «Deus Ex: Human Revolution Soundtrack (Full)». YouTube, 10 de Julho, 2013. Vídeo, 1:08:20. <https://www.youtube.com/watch?v=tyG6YMLEWus>.

- VGM. 2017. «Deus Ex: Breach – 2017 – Full Soundtrack – VGM». YouTube, 2017. Consultado em 31 de Dezembro, 2018. Vídeo, 47:44. <https://www.youtube.com/watch?v=Ifu1bDD6MCs>. (vídeo descontinuado)
- Xyzdio. 2008. «Ghost in the Shell OST – Torukia». YouTube, 20 de Abril, 2008. Vídeo, 6:09. <https://www.youtube.com/watch?v=u0ow4tGgZWk>.

# **MANTAS, CORTINADOS, PUXADORES, MÚSICA**

## A VENDA DE COMPILAÇÕES MUSICAIS EM LOJAS DE ARTIGOS DE DECORAÇÃO PARA O LAR

*João Francisco Porfírio*

**RESUMO** A loja Zara Home – que se dedica à comercialização de artigos de decoração e fornece pistas sobre a forma como configuramos o espaço doméstico –, disponibiliza aos seus clientes compilações musicais, em formato CD, especificamente concebidas para serem utilizadas em casa, na construção do quotidiano doméstico e do espaço privado. Este artigo é o resultado de uma análise, ainda em fase inicial, destes produtos, identificando as estruturas musicais que são utilizadas e o modo como se articulam com os discursos presentes nos títulos e nas descrições destas compilações, para colaborarem na construção multissensorial do espaço doméstico.

**AUTOR** Investigador do CESEM no Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, no Núcleo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e no Núcleo de Estudos Avançados em Música e Cibercultura, onde desenvolve investigação em assuntos relacionados com música ambiente e paisagens sonoras do quotidiano doméstico. É licenciado em Educação Musical (IPS ESE), mestre em Artes Musicais (NOVA FCSH), doutorando em Ciências Musicais Históricas (NOVA FCSH) e bolsheiro FCT (SFRH/BD/136264/2018).

### **Música como ambiente<sup>[1]</sup>**

A loja Zara Home – que se dedica à comercialização de artigos de decoração e fornece pistas sobre a forma como configuramos o espaço doméstico – disponibiliza aos seus clientes compilações musicais em

---

1 Este artigo resulta de uma comunicação apresentada no ENIM 2018 – VIII Encontro Investigação em Música, de 8 a 10 de novembro, no Porto.

formato CD, especificamente concebidas para serem utilizadas em casa, na construção do cotidiano doméstico e do espaço privado. Este artigo é o resultado de uma análise, ainda em fase inicial, destes produtos, identificando as estruturas musicais que são utilizadas e o modo como se articulam com os discursos presentes nos títulos e nas descrições destas compilações, para colaborar na construção multissensorial do espaço doméstico.

O espaço doméstico, enquanto espaço privado, é considerado por Susie Scott como o sítio onde retiramos a máscara pública e nos comportamos de formas que não queremos que as outras pessoas vejam (Scott 2009, 49-50). No entanto, existem situações em que este espaço passa a fazer parte da esfera pública tornando-se palco de uma encenação mais cuidada havendo assim uma alternância entre identidades e formas de atuação, ora mais privadas ora mais públicas (Goffman 2002). Para que esta alternância seja possível e se crie o cenário e realidade pretendidos, utilizam-se materiais que nos indicam como agir.<sup>[2]</sup>

A luz, a temperatura, o *design* dos objetos e a música são alguns dos materiais que colaboram na construção do ambiente de um espaço (idem, 131-133). Tendo em conta a capacidade da música moldar e reconfigurar o cenário dos espaços onde é difundida, ao longo da história têm sido concebidos alguns modelos de comunicação sonora pensados para a integrar no espaço.<sup>[3]</sup> Erik Satie, no início do século xx, compõe um conjunto de obras musicais denominadas *Musique d'ameublement* (Potter 2013, 303). Estas peças musicais criadas com a intenção de serem utilitárias e discretas, de preencher o espaço enquanto outras tarefas eram realizadas, foram pensadas para ocasiões especiais, para mascarar os ruídos desagradáveis ou preencher silêncios desconfortáveis, devendo ser ignoradas e passar despercebidas (Potter 2013; Shaw-Miller 2009; Volta 2007). Em 1922, George Owen Squier, partindo da ideia de Satie, funda em Nova Iorque a companhia Wired Music, que mais tarde se viria a chamar Muzak, com a finalidade de produzir música para publicidade e anúncios de serviço

---

2 «[...] situations are defined, realities enacted, through the artful practices by which perception, action and interpretation are steered in certain ways, through control over the resources for making sense of things. These practices involve engaging with materials, controlling access to materials and instantiating general categories. Realities are crafted, not simply described or asserted, and that crafting takes shape in the spaces between individuals» (DeNora 2014, 103).

3 Não necessariamente o espaço doméstico.

público.<sup>[4]</sup> Durante a década de 1930 começa, a partir de uma central, a transmitir para hotéis, clubes, restaurantes e lojas música composta com um sistema de códigos de estímulo que surgem de estudos científicos que demonstravam ligações entre música, produtividade e segurança nas fábricas (Oxford Brian Eno s.d.). Hoje em dia o muzak continua a ser usado em vários espaços públicos como lojas, elevadores ou aeroportos com o intuito de manter o conforto auditivo, mas também de apelar ao consumo (DeNora 2004; Lanza 2007; Oxford Muzak s.d.; Sterne 1997). Em 1978, e como forma de criticar o omnipresente muzak, Brian Eno propõe a obra *Music for Airports*, considerada pelo próprio como a primeira obra de *ambient music* (Eno 2015, 94-97). Apesar disso, não será este o primeiro disco do compositor a poder inscrever-se neste conceito. Já antes, em 1975, Eno concebe o álbum *Discreet Music*, que, como o próprio nome indica, era composto por música que pretendia ser discreta e por isso mesmo propícia a funcionar como a *ambient music* (ibidem). Do álbum *Music for Airports* faz parte um manifesto onde o autor define este conceito.<sup>[5]</sup>

A palavra ambiente surge como sinónimo de atmosfera, envolvência. Eno refere também que é música criada para circunstâncias temporais e espaciais específicas, havendo a possibilidade de ter um catálogo para uma variedade de situações. Não tem a pretensão de mascarar as características atmosférico-acústicas de um espaço, mas sim melhorá-las criando um ambiente calmo e propício ao pensamento e podendo ser alvo de vários níveis de atenção auditiva (idem, 96-97).

Independentemente do seu valor artístico, todos estes modelos de comunicação são concebidos para construir e controlar espaços públicos, alcançando um número significativo de pessoas (DeNora 2004; Lanza 2007; Oxford Muzak s.d.; Sterne 1997). Relativamente ao espaço privado doméstico, o controle e a construção sonora com a utilização de música faz-se a partir de escolhas individuais recorrendo a diversos

---

4 De referir que Muzak, com letra maiúscula e género feminino, refere-se à marca e à empresa; enquanto muzak, com letra minúscula, género masculino, refere-se ao género de música ambiente de uma forma geral e que é transmitida pelos altifalantes de lojas, elevadores e outros espaços públicos (Vanel 2013, 1-9).

5 «[...] over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that is possible to produce material that can be used thus without being any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music» (Eno 2015, 96).

meios de difusão – rádio, televisão, leitores de CD, gira-discos ou plataformas digitais como o YouTube ou o Spotify (DeNora 2004; Oleksik et al. 2008; Porfírio 2017). Este uso da música no espaço doméstico tornou-se possível devido ao advento da gravação e consequente aparecimento de aparelhos difusores de som como o fonógrafo e o rádio. Estas tecnologias vêm construir novas sociabilidades e modificam o papel cultural da música, pela possibilidade de esta ser integrada no dia a dia, dando ao ouvinte mais poder de ação em relação à música que ouve (Attali 1985; Baade 2015; Chion 1994; Kittler 2012; Losa 2013; Picker 2003; Small 1998).

## Música para o lar

Nos Estados Unidos, após a segunda Grande Guerra, os aparelhos de difusão de música para casa têm vários avanços.<sup>16]</sup> Com o desenvolvimento destas tecnologias, surge um conjunto de discos, de várias editoras – ABKCO Records, RCA CAMDEM, DECCA Records, Capitol Records, RCA Victor, etc. –, especialmente concebidos para o espaço doméstico, não só como forma de comercializar os novos aparelhos de alta fidelidade, mas também com a finalidade de serem um guia e darem pistas sobre decoração, entretenimento em casa e viagens como forma de ser cosmopolita (Borgerson e Schroeder 2017, 1-16).<sup>17]</sup> Estes discos enquadram-se em categorias como *mood music*, *instructional* ou *travel* e nunca alcançaram os *tops* de vendas. São hoje documentos importantes que nos fornecem informações sobre estilo de vida e hábitos de escuta dessa altura.<sup>18]</sup>

O surgimento destes discos nesta época, defendem Borgerson e Schroeder, deve-se, por um lado, a razões económicas: especialistas em economia familiar encorajam as pessoas a ficar em casa em vez de gastarem dinheiro a viajar, incentivando a realização de mais atividades

6 Ver vídeo sobre aparelhos para difusão de música no espaço doméstico: «Living Stereo 1950's RCA Commercial», YouTube, 9 de maio, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=f8y9INGh2bM>.

7 A função apontada a estes discos é conseguida a partir da relação entre a música, as imagens das capas e as notas dos álbuns. Esta relação é amplamente explorada pelos autores Borgerson e Schroeder (2017).

8 «[...] home-entertaining records and travel records often included content dedicated to achieving a “modern” lifestyle, developing good taste, and becoming familiar with new sights and sounds» (Borgerson e Schroeder 2017, 1).

caseiras (bricolagem, jardinagem, etc.) e convidando os amigos para jogos de cartas ou jantares, abrindo assim o espaço privado ao público; e, por outro lado, a facto de nesta época a casa e os bens de consumo adquirem um papel importante, como forma de distinção entre o consumidor dos Estados Unidos da América e o do resto do mundo e como símbolo do capitalismo democrático por oposição ao comunismo da União Soviética (cf. idem, 17-20).<sup>19]</sup>

Assim, de uma forma geral, a maioria destes discos dedica-se aos vários tipos de entretenimento caseiro: jantar, dançar, ver filmes, jogar cartas, etc.<sup>[10]</sup> Estes discos conjugam a produção de um ambiente familiar com estilos musicais que evocam a vida noturna da cidade, porém sem sair do conforto do lar, proporcionando uma ligação entre a casa e o mundo exterior. Por conseguinte, os espaços e cenários evocados e imaginados são transferidos para casa com a ajuda da música transmitida pelo sistema de hi-fi em colaboração com vinho branco francês ou Martini, como referem os autores, mencionando ainda que *cocktails*, *barbecues*, jazz e eletrodomésticos a condizer são símbolos dos serões americanos de meados do século xx (Borgerson e Schroeder 2017).

## Música como decoração

Hoje em dia e de forma global, existem muitas lojas dedicadas à estética do espaço doméstico. Lojas de decoração que tentam de forma abrangente dar dicas e vender produtos que colaborem na construção multissensorial do lar. A dimensão sonora do espaço doméstico não é ainda tida em conta pela maioria destas lojas, mas existe, no entanto, a exceção da loja Zara Home. A Zara Home pertence ao grupo espanhol

9 «[...] the US home became an entertainment zone – a place to play music, prepare dinner, and show off one’s taste for guests. In a time when stakes were high for building, selling, and embodying the modern American lifestyle, “home” records presented visions of idealized domestic settings for US consumer-citizens to bring life in the participatory rendering of capitalist democracy» (Borgerson e Schroeder 2017, 14).

10 Alguns exemplos são: «Morton Gould And His Orchestra – Coffee Time – 1958 – full album», YouTube, 4 de novembro, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=h-IGfw0CPUc>. «Peter Barclay – Barbecue music for gracious living (1955) Full vinyl LP», YouTube, 18 de julho, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=eBesY\\_o7Yp8](https://www.youtube.com/watch?v=eBesY_o7Yp8). «The Metro Strings – The Perfect Background Music for Your Home Movies», YouTube, 29 de maio, 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=jjosXMe\\_SWg](https://www.youtube.com/watch?v=jjosXMe_SWg).

Inditex que existe um pouco por todo o mundo. É a versão *home* de uma das mais conhecidas lojas de roupa à escala global, existe desde 2003 e a partir de 2007 conta também com uma loja *online* (Inditex s.d.). Em Portugal existem vinte e cinco lojas, a maioria em grandes centros comerciais, mas também existem algumas lojas de rua. Além de um sem-fim de objetos de decoração e utilidades para o lar, como candeeiros, jarras, espelhos, cestos, molduras, roupa desenhada especificamente para usar em casa, velas, aromas, mantas, cortinados e puxadores, na categoria de decoração encontramos também música.<sup>[11]</sup> A música aparece no formato CD e tanto na loja física como na loja *online* contamos com uma coleção de cinco CDs: *Contemporary Beat*; *Ecletic Vibes*; *Feeling Good*; *Chill and Sound*; *In Love*.<sup>[12]</sup> Através da leitura das notas de cada CD, podemos verificar que são utilizadas «fantásticas versões de canções pop famosas contemporâneas» (Zarahome 2016a), «com um espírito acústico» (Zarahome 2016b), que nos levam «a um estado de ânimo descontraído e positivo» (Zarahome 2016c), não havendo nada «mais reconfortante do que ouvir as canções que conhece e adora» (Zarahome 2016d).<sup>[13]</sup> Pode verificar-se que os discursos utilizados nes-

11 «Música», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica-c1089027.html> (produto descontinuado).

12 «Contemporary Beat», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica/contemporary-beat-c1089027p300718584.html?ct=true> (produto descontinuado). «Ecletic Vibes», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica/eclectic-vibes-c1089027p300718583.html?ct=true> (produto descontinuado). «Feeling Good», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica/feeling-good-c1089027p300718582.html?ct=true> (produto descontinuado). «Chill and Sound», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica/chill-%E8-sound-c1089027p300718581.html?ct=true> (produto descontinuado). «In Love», Zara Home, consultado em 30 de abril, 2018, <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAAsica/in-love-c1089027p300718580.html?ct=true> (produto descontinuado).

13 São usadas nestas compilações, canções pop, porém são selecionadas versões com instrumentações diferentes, conforme os seguintes exemplos: «Ed Sheeran – Shape of You», YouTube, 30 de janeiro, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JGwWNGJdvx8>. «Shape of You – Ed Sheeran (Ukulele Cover by Adam Christopher)», YouTube, 8 de janeiro, 2017, versão no CD *Contemporary Beat*, [https://www.youtube.com/watch?v=rt0ufA0\\_KWw](https://www.youtube.com/watch?v=rt0ufA0_KWw). «Carly Rae Jepsen», YouTube, 1 de março, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=fWNnR-rxAic>. «Carly Era Jepsen – Call Me Maybe (Jess Moskaluke Acoustic Cover ft. Corey Gray) on iTunes», YouTube, 23 de março, 2012, versão no CD *Ecletic Vibes*, <https://www.youtube.com/watch?v=qtX-rAfjNDA>. «WALK THEMOON – Shut Up and Dance», YouTube, 23 de outubro, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=6JCLY0Rlx6Q>. «Shut Up and Dance – Walk the Moon (Tyler Ward

tas notas incentivam e tentam convencer o consumidor que só estes discos poderão proporcionar o conforto e a descontração próprios do espaço doméstico. Para isso é promovida a familiaridade das canções utilizadas – conhecidas do público por passarem nas estações de rádio de domínio nacional – e sublinhadas as transformações que estas sofreram para se puderem associar à construção do ambiente do lar.

No sentido de perceber melhor estes produtos, contactei a Zara Home para tentar ter acesso a estes discos e saber o impacto que estes têm nas vendas.<sup>[14]</sup>

Além de curtos excertos musicais no *site* da loja *online*, é possível encontrar várias *playlists* em plataformas digitais, nomeadamente no YouTube e no Spotify.<sup>[15]</sup> Estas *playlists* usam não só as músicas constantes dos CDs, mas também outras canções com características consideradas semelhantes e, portanto, adequadas a inscreverem-se numa *playlist* com este nome. Apesar da Zara Home ter um canal de YouTube, este não tem como propósito disponibilizar as faixas musicais dos CDs que comercializa, mas sim partilhar vídeos, que são também disponibilizados no *site* da loja e que estão relacionados com editoriais promocionais de outros produtos de decoração, que não a música. Nesses vídeos são usadas outras faixas musicais ou sons emitidos por objetos do dia a dia que fazem parte dos cenários representados nesses vídeos.<sup>[16]</sup>

Os CDs são produzidos por uma empresa alemã chamada Wavemusic – que segue os mesmos princípios da empresa Muzak – e que é especialista em produzir compilações musicais que se encontram agrupadas por dois tipos de categorias: géneros musicais, entre eles,

---

Acoustic Cover) Music Vídeo With Me», YouTube, 27 de abril, 2015, versão no CD *Feeling Good*, <https://www.youtube.com/watch?v=NSzDWthQrdk>. «Daft Punk – Get Lucky (Official Audio) ft. Pharrell Williams, Nile Rodgers», YouTube, 19 de abril, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=5NV6Rdv1a3I>. «Get Lucky – Karen Souza», YouTube, 19 de junho, 2013, versão no CD *Chill and Sound*, <https://www.youtube.com/watch?v=GEzBuvHZAKM>. O CD *In Love* (Zarahome 2016e) é concebido para uma situação especial, neste caso um encontro amoroso, algo que influenciou a seleção de músicas pois estas deveriam evocar um cenário adequado. Foram selecionadas canções com uma temática amorosa, às quais não foram feitas mudanças significativas, relativamente às versões originais.

- 14 Para efetivar esse contacto utilizei os formulários próprios, disponibilizados pela loja *online*.
- 15 «Playlists Zara Home», Spotify, consultado em 3 de setembro, 2018, <https://open.spotify.com/search/playlists/zara%20home>. «Canal Zara Home», YouTube, última modificação em 12 de novembro, 2020, <https://www.youtube.com/c/ZaraHomeVideos/featured>.
- 16 Exemplo de um vídeo no canal de YouTube da Zara Home: «INSIDE VILLA BORSANI – FW18 COLLECTION», YouTube, 1 de outubro, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=S3G8jdU6Trs>.

wavemusic classics, easy beats, en route ou latinova; e situações específicas, como praia, jantar, festa ou Natal (Wave Music s.d.).<sup>17</sup>

De uma forma geral, e da abordagem feita a estes discos, constata-se que são selecionadas para estas compilações, especificamente pensadas para usar em casa e para fazerem sentido com os outros objetos de decoração vendidos pela Zara Home, canções pop majoritariamente de origem anglo-saxónica, principalmente da indústria musical norte-americana, que são frequentemente transmitidas nas rádios públicas e comerciais um pouco por todo o mundo. No entanto, são selecionadas versões, adaptadas principalmente a nível da instrumentação e de andamento, conferindo-lhes um carácter mais «suave», nomeadamente através de instrumentos acústicos, como a guitarra e o piano e usando andamentos mais lentos em oposição a uma pulsação bastante marcada e acentuada, através do uso de instrumentos eletrónicos, presentes na maioria das versões originais das canções utilizadas. Assim, ainda que os ouvintes mantenham alguma familiaridade com estas canções, elas estão adaptadas para se adequarem ao espaço doméstico e aos tons suaves da maioria dos objetos vendidos pela Zara Home e representados nas capas dos discos. Esta suavidade das cores, dos objetos e da música confere ao espaço doméstico a leveza enquanto ideal da cultura ocidental contemporânea (Lipovetsky 2015).

O que é leve dinamiza cada vez mais o nosso mundo material e cultural, invadiu as nossas práticas comuns e remodelou o nosso imaginário. Era admirado apenas no domínio da arte e tornou-se um valor, um ideal, um imperativo em inúmeras esferas: objetos, corpos, desporto, alimentação, arquitetura, *design*. No centro da era hipermoderna, afirma-se em toda a parte o culto polimorfo da leveza. O seu campo era circunscrito e periférico: já não se conseguem ver os seus limites por tanto se imiscuir em todos os aspetos da nossa vida social e individual, nas «coisas» e nos seres, nos sonhos e nos corpos (Lipovetsky 2015, 11).

Christina Baade aponta três pontos-chaves para a configuração da vertente musical de uma estação de rádio: música que soe a «familiar», que possa ser ouvida «distradamente» e que possa ser entendida de acordo com a sua tipificação (Baade 2015, 313). Apesar destes

---

17 «Página inicial», Wave Music, consultado em 10 de outubro 2018, <https://www.wavemusic-shop.de/>.

elementos dizerem respeito à rádio, na minha opinião eles também se aplicam no caso destes discos compactos, uma vez que de certa forma eles pretendem ter o mesmo propósito que as transmissões radiofônicas tiveram, e têm ainda, na construção do ambiente sonoro do espaço doméstico. Tal como acontecia com os discos de vinil analisados por Borgerson e Schroeder (2017), e que apresentei anteriormente, são escolhidas versões das canções que foram adaptadas para estarem de acordo com as capas dos CDs onde são mostrados objetos de decoração e mobiliário vendidos pela Zara Home. Essa adequação é identificada nas notas de cada um dos discos onde são dadas pistas de como a música deve ser usada em casa sendo que o cenário ideal será aquele representado na capa do respectivo CD.<sup>[18]</sup><sup>[19]</sup> Apesar da música ser aqui vendida como uma mercadoria que chega de igual forma a todos os consumidores, o uso que é feito da mesma será sempre individual e de acordo com as dinâmicas sociais, privadas e públicas, do espaço doméstico de cada um. A Zara Home é assim um exemplo de como no mesmo espaço é possível ter acesso à manta, ao candeeiro, ao ambientador *jasmín chic* e à música que está a passar na loja e que fica «muito bem» com estes objetos, permitindo assim transferir para o espaço doméstico todas as dimensões sensoriais do cenário que imaginámos enquanto fazíamos compra.

## Referências

- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- Baade, Christina. 2015. «Radio». In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 309-318. Nova Iorque: Routledge.
- Borgerson, Janet, e Jonathan E. Schroeder. 2017. *Designed for Hi-Fi Living: The Vinyl LP in Midcentury America*. Massachusetts: MIT Press.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

18 As notas dos discos estão apenas acessíveis no *site* da loja *online*.

19 Nota dos coordenadores: à data de publicação deste livro os CDs já não se encontravam à venda no *site* da Zara Home. O leitor pode, não obstante, ouvir três dos álbuns através dos seguintes links: «Eclectic Vibes», Spotify, consultado em 15 de dezembro, 2020, <https://open.spotify.com/playlist/1rxnHzTZi3Rq1TtKtmHOqa>. «Feeling Good», Spotify, consultado em 15 de dezembro, 2020, <https://open.spotify.com/playlist/38pgTJKkZ0LscVEjLvr8G>. «Chill and Sound», Spotify, consultado em 15 de dezembro, 2020, <https://open.spotify.com/playlist/2J3RcG8VMFPEsRqr9LX0E6>.

- . 2014. *Making Sense of Reality Culture and Perception in Everyday Life*. London: Sage Publications Ltd.
- Eno, Brian. 2015. «Ambient Music». In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 94-97. New York: Continuum.
- Goffman, Erving. 2002. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Editora Vozes.
- Inditex. s.d. «Our Story». Última modificação em 2020. Consultado em 3 de março, 2018. <https://www.inditex.com/en/about-us/our-story>.
- Kittler, Friedrich. 2012. «Gramophone». In *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne, 234-247. New York: Routledge.
- Lanza, Joseph. 2007. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening and Other Moodsong*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lipovetsky, Gilles. 2016. *Da leveza: para uma civilização do ligeiro*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- Losa, Leonor. 2013. *Machinas fallantes: a música gravada em Portugal no início do século xx*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Oleksik, Gerard, David Mark Frohlich, Lorna M. Brown, e Abigail Sellen. 2008. «Sonic Interventions: Understanding and Extending the Domestic Soundscape». In *Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems*, 1419-1428. ACM.
- Oxford Brian Eno. s.d. «Brian Eno». In *Oxford Music Online*. Última modificação em 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45938>.
- Oxford Environmental Music. s.d. «Environmental Music». In *Oxford Music Online*. Última modificação em 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43820>.
- Oxford Muzak. s.d. «Muzak». In *Oxford Music Online*. Última modificação em 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e4647>.
- Picker, John M. 2003. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press.
- Porfírio, João Francisco. 2017. «“Sounds like home” – as paisagens sonoras domésticas na construção do quotidiano e como objeto de composição». Dissertação de mestrado em Artes Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- Potter, Caroline, ed. 2013. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Surrey e Burlington: Ashgate.
- Scott, Susie. 2009. *Making Sense of Everyday Life*. Cambridge: Polity Press.
- Shaw-Miller, Simon. 2009. «“The Only Musician with Eyes”: Erik Satie and Visual Art». In *Erik Satie: Music, Art and Literature*, editado por Caroline Potter, 85-113. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Sterne, Jonathan. 1997. «Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space». *Ethnomusicology* 41, no. 1: 22-50.
- Volta, Ornella. 2007. «Cronologia de Erik Satie». In *Memórias de um amnésico y otros escritos*, editado por Llorenç Barber e Ornella Volta. Traduzido por Loreto Casado. Madrid: Ediciones Ardora.
- Wave Music. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 15 de dezembro, 2020. <https://www.wavemusic-shop.de>.
- Zarahome. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 3 de março, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/>.
- . 2016a. «Contemporary Beat». Consultado em 30 de março, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAsica/contemporary-beat-c1089027p300718584.html?ct=true>. (*website* descontinuado)
- . 2016b. «Eclectic Vibes». Consultado em 3 de abril, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAsica/eclectic-vibes-c1089027p300718583.html?ct=true>. (*website* descontinuado)
- . 2016c. «Feeling Good». Consultado em 3 de abril, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAsica/feeling-good-c1089027p300718582.html?ct=true>. (*website* descontinuado)
- . 2016d. «Chill and Sound». Consultado em 3 de abril, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAsica/chill-&-sound-c1089027p300718581.html?ct=true>. (*website* descontinuado)
- . 2016e. «In Love». Consultado em 3 de abril, 2018. <https://www.zarahome.com/pt/decora%C3%A7%C3%A3o/m%C3%BAsica/in-love-c1089027p300718580.html?ct=true>. (*website* descontinuado)

### **Audiovisuais**

- ara1917. 2015. «Morton Gould And His Orchestra – Coffee Time – 1958 – full album». YouTube, 4 de novembro, 2015. Vídeo, 41:35. <https://www.youtube.com/watch?v=h-IGfw0CPUc>.
- CarlyRaeMusic. 2012. «Carly Rae Jepsen – Call Me Maybe». YouTube, 1 de março, 2012. Vídeo, 03:19. <https://www.youtube.com/watch?v=fWNar-rxAic>.
- Christopher, Adam. 2017. «Shape Of You – Ed Sheeran (Ukulele Cover by Adam Christopher)». YouTube, 8 de janeiro, 2017. Vídeo, 03:03. [https://www.youtube.com/watch?v=rt0ufA0\\_KWw](https://www.youtube.com/watch?v=rt0ufA0_KWw).

- Krisocki, Joe. 2016. «Living Stereo 1950's RCA Commercial». YouTube, 9 de maio, 2016. Vídeo, 07:44. <https://www.youtube.com/watch?v=f8y9lNGh2bM>.
- Moon, Walk the. 2014. «WALK THE MOON – Shut Up and Dance». YouTube, 23 de outubro, 2014. Vídeo, 04:06. <https://www.youtube.com/watch?v=6JCLY0Rlx6Q>.
- Moskaluke, Jess. 2012. «Carly Rae Jepsen – Call Me Maybe (Jess Moskaluke Acoustic Cover ft. Corey Gray) on iTunes». YouTube, 23 de março, 2012. Vídeo, 03:19. <https://www.youtube.com/watch?v=qtX-rAfJNDA>.
- Music, Tyler Ward. 2015. «Shut Up and Dance – Walk The Moon (Tyler Ward Acoustic Cover) Music Video with Me». YouTube, 27 de abril, 2015. Vídeo, 02:41. <https://www.youtube.com/watch?v=NSzDWthQrdk>.
- Party!, Dr. Hofmann's Electric Kool-Aid. 2017. «Peter Barclay – Barbecue music for gracious living (1955) Full vinyl LP». YouTube, 18 de julho, 2017. Vídeo, 32:10. [https://www.youtube.com/watch?v=ebesY\\_o7Yp8](https://www.youtube.com/watch?v=ebesY_o7Yp8).
- Punk, Daft. 2013. «Daft Punk – Get Lucky (Official Audio) ft. Pharrell Williams, Nile Rodgers». YouTube, 18 de abril, 2013. Vídeo, 04:08. <https://www.youtube.com/watch?v=5NV6Rdv1a3l&feature=youtu.be>.
- Sheeran, Ed. 2017. «Ed Sheeran – Shape of You [Official Video]». YouTube, 2 de janeiro, 2017. Vídeo, 04:23. <https://www.youtube.com/watch?v=JGwWNGJdvx8>.
- Souza, Karen. 2013. «Get Lucky – Karen Souza». YouTube, 19 de junho, 2013. Vídeo, 03:20. <https://www.youtube.com/watch?v=GEzBuvHZAKM>.
- Vinyl, You Can't Download. 2017. «The Metro Strings – The Perfect Background Music for Your Home Movies». YouTube, 29 de maio, 2017. Vídeo, 36:26. [https://www.youtube.com/watch?v=JjosXMe\\_SWg](https://www.youtube.com/watch?v=JjosXMe_SWg).
- Zarahome. «INSIDE VILLA BORSANI – FW18 COLLECTION». YouTube, 1 de outubro, 2018. Vídeo, 00:43. <https://www.youtube.com/watch?v=S3G8jdU6Trs>.

PERTENÇA,  
IDENTIDADE E  
MULTIPLICIDADE



# NOTAS DE ENCANTO E ESTRANHAMENTO

## RELATOS DAS VIAGENS DE LOPES-GRAÇA AO BRASIL

*Guilhermina Lopes*

**RESUMO** Este artigo tem como tema as duas viagens realizadas pelo compositor português Fernando Lopes-Graça ao Brasil, em 1958 e 1969. A partir da análise de fontes documentais diversas – jornalismo musical, correspondência, depoimentos de personalidades com quem o compositor teve contato – podem perceber-se suas múltiplas e paradoxais vivências, que teriam influenciado seu ponto de vista sobre o país e seu meio musical, bem como a sua decisão em relação à permanência no Brasil.

**AUTORA** Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre o jornalismo musical de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça. Concluiu em 2018 o doutorado na Universidade Estadual de Campinas, com tese sobre a obra musical de temática brasileira do compositor português. Realizou um estágio PDSE-CAPES (2015-2016) no CESEM, ao qual permanece ligada como investigadora colaboradora. Foi editora-assistente da *Revista Música e Cultura* entre 2019 e 2021.

### Introdução

Apesar da extensa e intensa relação com o meio cultural brasileiro, expressa em mais de quatro décadas de correspondência, dedicatória de obras, artigos, entrevistas e composições de temática brasileira,<sup>11</sup> Fernando Lopes-Graça (1906-1994) esteve no país apenas duas vezes: a primeira entre julho e outubro de 1958, realizando recitais e

---

1 Para mais detalhes, cf. Lopes (2018).

conferências em sete cidades de três regiões, e a segunda, uma breve passagem pelo Rio de Janeiro em 1969, como membro do júri do concurso de composição do I Festival de Música da Guanabara. Se, por um lado, o visitante ficou encantado com a calorosa recepção do público e o afeto dos velhos e novos amigos, a desorganização e o clima foram motivo de grande estranhamento. A partir de pesquisa documental e entrevistas, procuro discutir suas vivências nas duas jornadas, detendo-me mais na passagem pelas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, onde o compositor permaneceu mais tempo a trabalhar e onde a estada rendeu as impressões mais contrastantes.

### **1958: a *tournée* brasileira de Lopes-Graça**

A consulta à correspondência de Lopes-Graça revela que os esforços para sua vinda ao Brasil iniciaram-se dez anos antes de sua concretização. O documento mais antigo em que a questão é tratada é uma carta do compositor Francisco Mignone,<sup>[2]</sup> de 12 de maio de 1948:

À sua carta de fevereiro não pude responder com a solicitude desejada por uma porção de motivos entre os quais: a cisão da Orquestra Sinfônica Brasileira, a extinção da Sociedade de Música de Câmera e as obras em andamento na Escola Nacional de Música. Essas três entidades estão praticamente incapacitadas de tomar a si a tarefa de concluir, neste ano, qualquer coisa de realizável. Temos, portanto, que esperar que as coisas melhorem no próximo ano – o que lhe posso assegurar é que terei sempre presente o seu desejo de vir a esta capital para iniciar e estimular um intercâmbio mais profícuo e eficiente do que se tem feito até hoje. (Mignone 1948)

Seguiram-se anos de correspondência entre Lopes-Graça e os amigos brasileiros, e destes entre si. Além de Mignone, estavam entre os amigos interlocutores empenhados na causa, o musicólogo e crítico Mozart de Araújo,<sup>[3]</sup> o pianista Arnaldo Estrela<sup>[4]</sup> e os compositores

---

2 Nota dos coordenadores: Francisco (Paulo) Mignone, compositor e maestro brasileiro (1897-1986).

3 Nota dos coordenadores: José Mozart de Araújo (1904-1988).

4 Nota dos coordenadores: Arnaldo Estrela (1908-1980).

César Guerra-Peixe<sup>[5]</sup> e Mozart Camargo Guarnieri.<sup>[6]</sup> Este último foi o articulador efetivo de sua vinda, devido à sua posição em cargos políticos, inicialmente no Departamento de Cultura de São Paulo e posteriormente no Ministério da Educação e Cultura, na condição de assessor de Clóvis Salgado.

Nesta correspondência é cogitada a imigração de Lopes-Graça para o Brasil, especialmente após o ano de 1954, quando sua permissão para o ensino particular é anulada,<sup>[7]</sup> o que torna bastante difícil seu sustento em Portugal. Assim se lamenta o compositor em carta a Guerra-Peixe:

Esta nova e violenta pressão sobre a minha pessoa leva-me a pensar em abandonar o país, mas para onde ir, com as dificuldades e a crise geral que se verifica em toda parte? O meu desejo (que, aliás, já vem de longe) seria ir até ao Brasil. Terei eu todavia aí possibilidades de trabalho? Nada sei e a aventura pode, na realidade ser arriscada. Gostaria que me desse algumas informações a esse respeito. Seria fácil obter, por exemplo, um que outro recital e Conferências nas estações de rádio brasileiras? E seria tal coisa suficientemente compensadora para poder eu aguentar, mesmo modestamente, os primeiros embates com o meio? Como sabe, não possuo aí quaisquer relações oficiais ou oficiosas, e teria apenas que marchar com os meus próprios pés ou com a ajuda e interesse de amigos e camaradas. (Lopes-Graça 1954)

Guerra-Peixe não vê muitas possibilidades em São Paulo. Intercede pelo amigo junto a Curt Lange,<sup>[8]</sup> verificando as possibilidades de trabalho no Uruguai. Arnaldo Estrela aconselha-o a entrar em contato com Joanília Sodré,<sup>[9]</sup> então diretora da Escola Nacional de Música

---

5 Nota dos coordenadores: César Guerra-Peixe: compositor, violinista e maestro brasileiro (1914-1993).

6 Nota dos coordenadores: (Mozart) Camargo Guarnieri: compositor, maestro e professor brasileiro (1907-1993).

7 Segundo Ant nio de Sousa (2006, 170), o Diploma de Professor do Ensino Particular (art. 50 do Estatuto do Ensino Particular Dec. 37.545 de 8 de setembro de 1949) de Lopes-Graça foi cessado pelo Estado Novo, sob a alega o de que ele não teria cumprido o prazo legal para a elabora o de um novo cadastro.

8 Nota dos coordenadores: Francisco [Franz] Curt [Kurt] Lange, musicólogo uruguaio de origem alemã (1903-1997).

9 Nota dos coordenadores: Joan lia Sodré, compositora brasileira (1903-1975).

(hoje UFRJ).<sup>[10]</sup> Um mês depois, dá-lhe a sugestão detalhada de um plano, contudo, bastante incerto:

[...] si pudéssemos arranjar a viagem paga (por isso escrevi ao C. Guarnieri pensando no 4º centenário de S. Paulo) e si tivesse algum pecúlio para «aguentar» cinco ou seis meses, estou certo de que construirias uma situação no Brasil. Penso que terias alunos de harmonia, contraponto, composição. Creio que poderias colaborar em suplementos semanais de alguns jornais, sobre assuntos de estética, sobre música contemporânea e sobretudo portuguesa. Quanto a concertos – Tu reges? Em caso afirmativo, vou ver si há possibilidades para apresentar tuas obras, ao lado talvez de outras contemporâneas. Falei com um amigo meu, com força na «Rádio Jornal do Brasil» e na «Rádio Ministério da Educação». Há possibilidades para ti. Poderias fazer programas de música portuguesa, inclusive folclórica, desde que trouxesses os discos. Poderias também redigir programas de discos, sobretudo de música contemporânea. Com o tempo, poderias estudar a obra de um compositor como o C. Guarnieri, por exemplo, o que te traria talvez apoios... Enfim, penso que há campo para fazeres muito. A questão é a viagem e sobretudo poderes «aguentar» os primeiros tempos.<sup>[11]</sup> (Estrela 1954)

Em fevereiro de 1957, já assessor de Clóvis Salgado, Camargo Guarnieri convida Lopes-Graça para vir ao Brasil fazer concertos, conferências, o que desejar. Diz que o ministro aprovou o projeto com muito interesse. Fala também de Lia Salgado,<sup>[12]</sup> óptima cantora, esposa do ministro. Pouco mais de um ano depois, é apresentada a proposta oficial:

A proposta que sua Excelência me incumbe de lhe fazer é a seguinte: você realizaria no Rio, em São Paulo e em Belo Horizonte, uma conferência (ou palestra) sobre a música portuguesa; um recital de suas obras de câmara (com cantora ou pianista ou os dois), também, nas três cidades mencionadas [sic] e um concerto sinfônico em homenagem a Portugal, com obras de outros compositores portugueses, sendo uma parte dedicada a suas obras.

---

10 Universidade Federal do Rio de Janeiro.

11 Grifos do autor.

12 Nota dos coordenadores: Lia Salgado (1914-1980).

Todas as despesas de viagem e estada correrão por conta do Ministério. O cachet para todas as suas atividades será cr\$ 100.000, 00 (cem mil cruzeiros) líquidos.

Mozart de Araújo lembra o problema da necessidade de um cantor com domínio da prosódia portuguesa e consegue a permissão para que traga um consigo, sendo a viagem de navio. Assim como Arnaldo Estrela, sugere que se aprofunde na obra de Guarnieri e fale sobre ela: «Parece-me que assim o intercâmbio se torna mais orgânico e menos aparente, entre os nossos países, ou melhor, entre as nossas culturas» (Araújo 1958). Aparentemente, o objetivo era de que a mostra de seus conhecimentos sobre um nome da música brasileira desencadeasse um maior acolhimento pelo nosso meio musical, sem contar o do próprio Guarnieri, à altura com considerável influência política.

Figura 1: Ficha de entrada de Lopes-Graça no Brasil.

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL  
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

482820

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso FERNANDO LOPES GRACA

Admitido em território nacional em caráter temporário

Nos termos do art. 7.º da Lei de 19 de dezembro de 1934

Lugar e data de nascimento Tomar 17/12/1908

Nacionalidade Portuguesa Estado civil solteiro

Filiação (nome do Pai e da Mãe) Silvário Lopes da Silva S. de

Emília de Almeida Profissão Professor de Piano

Residência no país de origem Rua Infantina 12, 4.º. 3.º. Lisboa

NOME \_\_\_\_\_ IDADE \_\_\_\_\_ SEXO \_\_\_\_\_

FILHOS \_\_\_\_\_

MEMORES \_\_\_\_\_

DE 18 ANOS \_\_\_\_\_

Passaporte n. 7353/58 expedido pelas autoridades de GOVERNO

Civil de Lisboa na data 10/7/58

visado sob n. 73770

ASSINATURA DO PORTADOR: \_\_\_\_\_

Consulado Geral do Brasil em Lisboa.

em 31 JUL 1958 de 19 \_\_\_\_\_

o CONSUL GERAL: \_\_\_\_\_

Agência de Almeida Rodrigues  
Cassal Adjunto

NOTA — Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular, sendo as duas vias em original.

© Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.<sup>[13]</sup>

Em julho de 1957, Mozart de Araújo escreve-lhe informando a redução da verba aprovada e sugerindo sua vinda sozinho via aérea ou a divisão do cachê com o tenor António Saraiva, que o acompanharia na viagem. Lopes-Graça opta pela segunda alternativa. Em 15 de julho,

13 Agradeço imensamente à minha amiga Sara Ribeira o envio desta imagem. Seu irmão, historiador, a encontrou por acaso durante pesquisas no Arquivo Nacional, e, sabendo tratar-se de um músico importante, fez uma cópia. O número de registro do documento, conforme consta no Arquivo Nacional, encontra-se indicado na lista de referências ao final do artigo.

Lopes-Graça envia um telegrama a Araújo dizendo estar alarmado com a falta da ordem de embarque. Finalmente temos, em 30 de julho, um telegrama onde Lopes-Graça anuncia a sua chegada.

### **Rio de Janeiro: lindo, mas desnorteante**

Não param por aí os imprevistos. Grande parte das atividades, inclusive alguns destinos, foram decididos em cima da hora. A primeira notícia do Brasil a que tive acesso na correspondência de Lopes-Graça é um postal do Rio enviado a João José Cochofel em 14 de agosto de 1958, onde o compositor se mostra impaciente com o andamento das atividades até então realizadas e já um pouco desmotivado com a vida musical da cidade.

Querido amigo: Isto é lindo, esta gente é boa, mas é tudo bastante desnorteante. Realizadas, por agora, apenas duas conferências. Recital em breve. Interêsse? Não sei dizer, cá, como lá, neste particular... Enfim, cá vamos, numa adaptação lenta e, de certo modo, psicologicamente difícil. (Lopes-Graça 1958c)

No dia 22 de agosto, Lopes-Graça volta a escrever ao amigo em uma carta mais detalhada, mas o discurso infelizmente não está muito modificado, apesar de narrar com entusiasmo o afeto dos brasileiros, o encontro com Manuel Bandeira e a positiva recepção ao cantor António Saraiva. É interessante observar a crítica ao afastamento de membros da comunidade portuguesa, motivada, a seu ver, por suas convicções ideológicas.

Querido amigo, isto é muito diferente do que se imagina, numas coisas para melhor, noutras para pior. Surpreendente e alarmante ao mesmo tempo. As minhas coisas não têm corrido de forma ideal, não por falta de atenção desta gente, que é, de facto, amiga dos portugueses, mas por qualquer coisa que eles próprios ainda não conseguiram acertar dentro e fora de si. Às primeiras isto é desconcertante e eu creio que nunca me adaptaria, talvez, por já estar por de mais [sic] enquistado, agarrado a coisas que podem não ter tanta grandeza, tanta surpresa, tantas promessas, mas que são aquelas com que posso respirar [...]. Em todo caso, creio que a experiência de alguma coisa me valerá. Musicalmente, a vida do Rio é fraca, muito mais fraca

do que a de Lisboa e parece-me que no seu seio se desenvolvem os mesmos ou piores conflitos do que os nossos. Ontem, numa «seleta» reunião em casa do Estrela (com Ministro<sup>[14]</sup> e tudo), travei conhecimento com o Manuel Bandeira. Um encanto de pessoa, muito interessado pelas nossas coisas. Hoje almoço com o Embaixador de Portugal, velho amigo meu que não [receia?] «comprometer-se» assistindo às minhas funções. Domingo parto para Belo Horizonte. Regresso ao Rio, onde ainda tenho várias coisas a fazer e sigo para São Paulo, visitando ainda possivelmente Porto Alegre. Há uma forte dose de anarquia nesta programação, que não prevejo ainda como nem quando acabará. O Saraiva tem obtido verdadeiro êxito como intérprete das nossas canções populares. (Lopes-Graça 1958a)

Nenhum dos programas dos recitais brasileiros traz uma nota biográfica do tenor António Simões Saraiva. Por meio de uma reportagem de um jornal angolano,<sup>[15]</sup> por ocasião de uma *tournee* realizada em 1959, ficamos sabendo que o cantor nasceu em Lisboa em 1925 e, à época, dedicava-se à música como amador. Foi aluno de Berta Rosa Limpo, Maria Amélia Duarte de Almeida e Arminda Correia.<sup>[16]</sup> A reportagem destaca a qualidade de seu timbre e dicção da língua portuguesa.

No dia 24 de agosto, o *Jornal do Brazil* publicou uma crônica de Manuel Bandeira<sup>[17]</sup> sobre o referido sarau realizado na casa do pianista Arnaldo Estrela e de sua esposa, a violinista Mariuccia Iacovino, no qual se apresentaram Lopes-Graça, António Saraiva, a soprano Lia Salgado, esposa de Clóvis Salgado, e Francisco Mignone ao piano.<sup>[18]</sup>

14 Lopes-Graça refere-se a Clóvis Salgado, grande apoiador de sua vinda e marido da soprano Lia Salgado, também presente nesse evento.

15 O material consultado consistia num recorte de jornal apenas com a notícia, sem nome, data ou qualquer outra referência. Deduzi tratar-se de um jornal angolano pois o(a) autor(a), não identificado(a), destaca o papel da Sociedade Cultural de Angola na ida dos músicos ao país e na divulgação dos concertos. O referido documento (cota FLG-DI-A-0110) foi consultado no Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, em Cascais, em 24 de outubro de 2014.

16 Esta última, grande amiga e intérprete de Lopes-Graça, talvez tenha sido a responsável por os colocar em contato.

17 Republicada na *Gazeta Musical*.

18 Durante seu estágio pós-doutoral, Ana Cláudia de Assis teve a oportunidade de entrevistar o tenor António Saraiva. Conforme a pesquisadora mencionou durante a comunicação oral «Conversa com Fernando Lopes-Graça: Trânsitos culturais na música brasileira», apresentada no Simpósio Fernando Lopes-Graça em Retrospectiva (Cascais 2017), esta reunião informal foi por ele destacada, devido à grande atenção a ambos dispensada pelos convidados.

Nunca eu tinha ouvido nada de Lopes Graça, de sorte que foi um embevecimento quando Antônio Saraiva, jovem e fino cantor português, iniciou uma série de canções populares de várias províncias de Portugal. O compositor chama-nos a atenção para as letras, tão valorizadas pela melodia, letra e melodia por sua vez revalorizadas pelo arranjo harmônico, tão modernamente temperamental [...]. Depois ouvimos poemas de Camões, Nobre e Pessoa, musicados por Graça e basta dizer que o compositor subiu nêles à altura dos poetas. [...] Lopes Graça vai a São Paulo e a Minas, e só na volta é que o teremos em concertos de apresentação pública de sua música. Raro prazer nos espera, minha gente. (Bandeira 1958)

Tive também acesso ao programa de um recital em homenagem a Bandeira, realizado no Lagoinha Country Club,<sup>[19]</sup> em que participaram os mesmos músicos, além do poeta português António Botto. Embora o programa não esteja datado, as informações disponíveis levam a crer que se realizou em seu retorno ao Rio.

## **Belo Horizonte e Ouro Preto: contemplação**

Temos registro da realização de um recital de Lopes-Graça e Antônio Saraiva exclusivamente com suas composições, na Cultura Artística de Minas Gerais,<sup>[20]</sup> em Belo Horizonte, no dia 30 de agosto. É provável que tenha sido por estes dias a sua visita a Ouro Preto, de que temos notícia por meio de um postal enviado ao escritor Manuel Mendes<sup>[21]</sup> e sua esposa Berta (Bá), com saudações «da terra de Aleijadinho, de Tiradentes, de Gonzaga e de Marília».<sup>[22]</sup> (Lopes-Graça s.d.) Foi possi-

---

19 Clube recreativo particular mantido por associados, localizado na Floresta da Tijuca e em funcionamento até os dias atuais.

20 Sociedade de concertos fundada em 1947 por iniciativa dos já mencionados Clóvis Salgado (então vice-governador do estado de Minas Gerais) e sua esposa Lia, soprano, tendo como primeiro presidente o professor Hely Menegale e como grande mecenas Carlos Vaz de Carvalho. Graças a essa entidade, apresentaram-se em Belo Horizonte intérpretes locais e grandes nomes da cena musical nacional e internacional, como Walter Gieseking, Cláudio Arrau, Guiomar Novais, György Sandor, Friedrich Gulda, Andrés Segovia, Isaac Stern, Wilhelm Backhaus, entre outros (Oliveira 2008).

21 Nota dos coordenadores: Manuel Joaquim Mendes, escritor, escultor e político português (1906-1969).

22 Referência ao escultor brasileiro Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), conhecido pela alcunha de Aleijadinho devido a uma doença que fez com que perdesse as mãos, ao alferes Joaquim

velmente esse passeio que o incentivou a se dedicar à composição de *Contemplação de ouro preto* – sobre poemas do livro homônimo de Murilo Mendes (1901-1975) – para voz, clarinete, viola e violoncelo. A obra, infelizmente, ficou apenas em esboço.

Lopes-Graça por pouco não ouviu uma de suas obras interpretada por um grupo mineiro: a *Balada de uma heroína* (1953), sobre um poema de José Gomes Ferreira, para coro misto *a cappella*, foi dedicada ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte e por eles apresentada no dia 14 de julho de 1958, sob a regência de Carlos Eduardo Prates, na reitoria da Universidade da Bahia, cerca de duas semanas antes da chegada de Lopes-Graça ao Brasil.

### São Paulo: o chove-e-não-molha do «negócio» da música

A informação que temos a seguir é de sua estada em São Paulo, por meio de outro postal enviado ao casal Mendes. Sua visão da cidade e das perspectivas profissionais, no excerto que transcrevo a seguir, também não é animadora. Por meio de suas palavras, vamos tomando contato com os factores que possivelmente o levaram a desistir da ideia de imigração: «não poderei dizer que estou muito entusiasmado com São Paulo – nem com a cidade, incaracterística, apesar das aparências, nem com o tempo, há oito dias espessamente chuvoso, nem com o “negócio” cá da música, que não ata nem desata, pois que esta gente não é de atar nem desatar, antes pelo contrário [...]» (Lopes-Graça 1958e).

No aspecto pessoal, contudo, Lopes-Graça e Saraiva tiveram uma recepção bastante calorosa e agradável. Em entrevista a mim concedida (Martins 2016), o pianista José Eduardo Martins comenta suas recordações do período em que ambos estiveram hospedados na casa de seu pai, o imigrante bracarense José da Silva Martins, amigo de Camargo Guarnieri. Lopes-Graça e Saraiva ficaram mais de uma semana. Martins lembra-se de que seu pai deu uma recepção em sua casa e que Guarnieri lá esteve outras duas vezes para almoçar ou jantar. José Eduardo, à época com vinte anos, e seu irmão João Carlos, com dezoito, eram já

---

José da Silva Xavier (1746-1792), cuja alcunha de Tiradentes se refere ao trabalho como barbeiro-cirurgião, líder da Inconfidência Mineira, movimento pela independência do Brasil, ao poeta Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) e à sua musa.

pianistas de nível avançado e tocavam obras para o compositor, que os ouvia e aconselhava. Os dois irmãos também tiveram a oportunidade de ouvir os ensaios dos seus hóspedes. Lopes-Graça escreveu inclusive um depoimento no *Livro de ouro*<sup>[23]</sup> de José Eduardo, vaticinando o seu sucesso artístico. Martins diz lembrar-se bem de um recital de Lopes-Graça e Saraiva na Casa de Portugal.<sup>[24]</sup> Poucos meses após a vinda de Lopes-Graça, José Eduardo Martins participou de um concurso de piano em Salvador, no qual ganhou uma bolsa para estudar na França. Sentindo a necessidade de aprofundar seus estudos de teoria musical, escreveu a Lopes-Graça pedindo recomendações. O professor indicado foi Louis Saguer (1907-1991), compositor de origem alemã naturalizado francês.<sup>[25]</sup> Estabeleceu-se por décadas uma amizade entre os três músicos. Martins tem ido regularmente a Portugal realizar recitais. Ao longo da vida de Lopes-Graça, esteve com ele em Lisboa algumas vezes, participou de convívios com o Coro da Academia de Amadores de Música e tem-se dedicado à gravação de algumas das suas obras.

Em uma entrevista ao jornal paulistano *A Gazeta*, de 15 de setembro de 1958, é anunciado um recital no dia 19, no Auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos.

A compositora e etnomusicóloga Kilza Setti, a mais prolífica entre os correspondentes brasileiros de Lopes-Graça, ao agradecer a rica experiência de pesquisa a seu lado e de Michel Giacometti no Alentejo, afirmava tê-lo conhecido «na distância de um palco, [...] há mais de 30 anos, num concerto seu em São Paulo» (Setti 1991).

---

23 Espécie de livro de visitas pessoal, em que os amigos deixam mensagens. Lopes-Graça escreveu: «José Eduardo: É caso para dizer “Entre les deux mon coeur balance”... [“Meu coração se divide entre os dois”, tradução da autora]. Como seu irmão, o João Carlos (e aqui não ponho nenhuma primazia) você alia o talento incontestável à simpatia calorosa. Puxa, que isto é demais numa família – a adorável família Silva Martins, que tão justamente se orgulha de vocês! Creio que a Música e o Brasil se honrarão de você e eu aqui lhe deixo o testemunho da minha admiração e da minha amizade. Fernando Lopes-Graça. São Paulo, 20 de setembro de 1958» (Lopes-Graça 1958h).

24 Centro Cultural fundado por imigrantes portugueses e descendentes, que se apresenta como dedicado à divulgação da cultura portuguesa (língua, dança, música, gastronomia, etc.). Martins se refere à Casa de Portugal de São Paulo, fundada em 1935 e ainda em funcionamento. Há diversas Casas de Portugal em cidades brasileiras onde a presença da comunidade portuguesa (a partir da imigração nas primeiras décadas do século xx) é forte.

25 Nota dos coordenadores: Louis Saguer nasce em Berlim com o nome Wolfgang Simoni. Assume a nacionalidade francesa em 1947.

**Figura 2: Da esquerda para a direita – José Eduardo Martins, Fernando Lopes-Graça e António Saraiva na casa da família Martins em 1958.**



© José Eduardo Martins (blog).<sup>[26]</sup>

No *Diário da Noite* do dia 22 de setembro é anunciada a ocorrência, naquele dia, de uma conferência sobre folclore musical português ilustrada com exemplos musicais interpretados por ele e Saraiva (*Diário da Noite* 1958). Temos também conhecimento de outra conferência proferida no Brasil, intitulada *Claridades e sombras da história da música portuguesa*, posteriormente publicada no terceiro volume de *A música portuguesa e os seus problemas* (1973d).<sup>[27]</sup>

26 Disponível em: «Nova Travessia», José Eduardo Martins (blog), 30 de abril, 2016, consultado em 29 de novembro, 2019, <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2016/04/30/>.

27 Analisei este documento, inicialmente no contexto da disciplina Tópicos Especiais em Teoria da História, que cursei como estudante especial no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e, posteriormente, no artigo «As “claridades e sombras” da música portuguesa: teleologia e contingência na concepção de História de Fernando Lopes-Graça» (Lopes 2016), apresentado no XXVI Congresso da ANPPOM e publicado nas atas do evento.

### **Retorno ao Rio: «morto por partir»<sup>[28]</sup>**

Um postal de 30 de setembro a Cochofel, no qual o compositor se diz «morto por partir» indica-nos o retorno ao Rio de Janeiro. Numa carta ao amigo, de 3 de outubro, Lopes-Graça (1958b) envia as entrevistas já realizadas com Villa-Lobos e Mignone para o *Inquérito aos compositores brasileiros*<sup>[29]</sup> e informa que irá a Florianópolis para a realização de um recital-palestra a convite do filósofo e pedagogo português Agostinho da Silva, secretário de cultura do Estado de Santa Catarina. Retornará ao Rio para a repetição deste programa dia 9 na Academia Lorenzo Fernandez e dia 10 no Auditório do Ministério da Educação e Cultura.<sup>[30]</sup> Nesta carta, Lopes-Graça volta a reclamar da desorganização brasileira, acentuada pela realização das eleições e do clima carioca, «enervante» apesar do inverno.

### **Salvador: «muita bagunça [...] alguma cachaça e surpresas de última hora»**

Na segunda quinzena de outubro, Lopes-Graça já está em Salvador, última parada de sua *tournee*, após uma breve passagem por Recife, aparentemente apenas a passeio. Embora com humor e maior informalidade, o conteúdo do postal enviado no dia 15 de outubro de 1958 ao casal Mendes a esta altura já não surpreenderá o leitor.

---

28 Referência a uma expressão utilizada pelo compositor em postal enviado a João José Cochofel em 30 de setembro de 1958 (mencionado logo a seguir ao título do subcapítulo) para descrever seu estado de espírito em seu retorno ao Rio de Janeiro.

29 Entrevista realizada por Lopes-Graça a Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Luiz Cosme. A estrutura era a mesma para todos os interlocutores e consistia em seis perguntas sobre sua formação, influências estéticas, visão sobre a música contemporânea, ensino e formação de público. O compositor entrevistou Villa-Lobos pessoalmente em seu apartamento. Os demais enviaram posteriormente suas respostas por correio. Foi publicado na *Gazeta Musical* e, posteriormente, na coletânea *Opúsculos 2* (1984). Realizei uma análise desta entrevista em meu artigo «Mostrando a casa ao visitante: a visão de seis compositores sobre a música no Brasil em entrevista a Fernando Lopes-Graça», publicado nas atas do III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos – Sevilha, 2016.

30 Tive acesso, no Museu da Música Portuguesa, ao programa deste último recital apenas.

Amigos: ainda não sei o «que é que a baiana tem»,<sup>[31]</sup> mas cá estou, a ver se o descubro. Isto tem sido uma visita desconcertante, com muito calor, muita «bagunça» (traduzir: confusão, trapalhada), coisas admiráveis, coisas detestáveis, pouco e mau vinho, alguma cachaça e surpresas de última hora, como este convite da Universidade da Baía, em circunstâncias que são pouco menos que cómicas... Estive em Recife, com o nosso Zaluar,<sup>[32]</sup> parece que a valer conquistado pelo Brasil. Em Florianópolis, com o Agostinho da Silva, mesmo, mesmo, católico, mas firmemente anti-Sal [anti-Salazar?] (Lopes-Graça 1958d)

Como resultado do referido convite da universidade, Lopes-Graça testemunhou, como convidado, o acompanhamento das disciplinas pelos estudantes. Dois anos depois, publica na *Gazeta Musical* uma «Notícia sobre os seminários livres de música da Universidade da Bahia». Republicado em *Disto e Daquilo* (Lopes-Graça 1973a), este texto é um comentário do programa semestral dos cursos de Estética Musical e História da Música. Os seminários surgiram nos anos 1950 como uma iniciativa do compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter.<sup>[33]</sup> Era recente a incorporação do antigo Instituto de Música da Bahia à Universidade,<sup>[34]</sup> de forma que era visível a sua vocação original de conservatório. Surpreendeu-o, portanto, o caráter humanístico do projeto pedagógico e a profundidade dos estudos teóricos naquela instituição.

Integrada à instituição, de facto, na Universidade de Salvador (concebe-se isto no nosso meio universitário?), não haverá porventura que estranhar o nível superior, verdadeiramente universitário, do seu programa de estudos estético-musicais (aliás, alargados aos estudos de Estética geral). (Lopes-Graça 1973b, 266)

Assim como na citação anterior, é possível perceber em seus comentários o forte tom de crítica em relação ao ensino musical português.

---

31 Referência à canção de Dorival Caymmi, celebrizada na voz de Carmen Miranda.

32 Manuel Zaluar Nunes (1907-1967), matemático e professor universitário português, radicado no Recife.

33 Nota dos coordenadores: Hans Joachim Koellreutter (1915-2005).

34 Também por iniciativa de Koellreutter foi fundada a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, durante a gestão do reitor Edgard Santos.

[...] tomando contacto com as actividades dos Seminários de Música, verifiquei o teor dos seus cursos de Estética e História da Música. Não, os programas destas disciplinas não ficavam apenas no papel. Os cursos funcionavam. Não pude apurar qual o proveito que os escolares deles tiravam, mas, o certo é que, convidado pelo titular da cadeira, o Prof. Yulo Brandão, a assistir a uma das suas aulas, foi-me dado pelo menos certificar-me de que a exposição do mestre não deixava indiferentes os alunos. Mais do que isso: convidado eu próprio a fazer uma espécie de lição, talvez melhor: uma palestra, seguida de controvérsia (pensou-se já em instituir no nosso ensino este pedagógico e culturalmente salutar hábito?) sobre problemas musicais de vária ordem (e não de todo fáceis ou cómodos), verifiquei, com alguma surpresa e muita edificação, que o debate não redundou numa troca de impressões meramente formal mas atingiu a animação de uma acalorada discussão entre o expositor e os ouvintes, alguns dos quais revelaram não serem nada pecos em conhecimentos e em argúcia intelectual. (idem, 267)

Lopes-Graça mostrou ainda sua admiração pelo nível artístico e técnico dos grupos musicais e pela política de bolsas da instituição.

Aliás, os Seminários de Música são ainda exemplares noutros aspectos. Além de um coro (que, no momento em que em Salvador me encontrava, ensaiava nada menos do que a *Missa* de Stravinsky), possui uma orquestra, aquele obrigatório para os alunos, esta formada por professores e alunos. Ambos funcionam normalmente. E sabem o que sucede com a orquestra? Isto, simplesmente: os alunos nela integrados (muitos deles confluindo à capital do Estado da Bahia de vários pontos do incomensurável Brasil) – e calcula-se que grau de aptidão eles não deverão já possuir para desempenharem o seu papel num organismo sinfónico que está longe de ser rudimentar – esses alunos são estipendiados, como bolseiros, pela Reitoria da Universidade. Ensino e subsistência assegurados, e aproveitadas praticamente as suas capacidades artísticas. Não é mesmo da gente cair p'rá banda? (idem, 268-269)

No dia 23 de outubro, Lopes-Graça escreve a Cochofel anunciando a realização de seu último recital dia 28 e seu retorno no dia 29. Sabemos por essa carta (Lopes-Graça 1958f) que Saraiva voltou a Lisboa antes da viagem de Lopes-Graça a Salvador. O recital foi, portanto, composto exclusivamente de peças de Lopes-Graça para piano solo, sendo acrescentadas, em substituição às canções, as *Melodias rústicas portuguesas* e

apresentados cinco em vez de quatro dos *24 Prelúdios* e quatro em vez de três das *9 Danças [Breves]*.

O último postal enviado dessa «terra bem portuguesa» a Cochofel em 25 de outubro (Lopes-Graça 1958g) traz novo imprevisto. O recital foi adiado para o dia 30,<sup>1351</sup> só podendo Lopes-Graça partir dia 1 de novembro. Finalmente pôde voltar a casa.

## Lopes-Graça na imprensa brasileira

Durante as pesquisas realizadas no Museu da Música Portuguesa, tive acesso a alguns recortes de jornais e revistas com notícias das atividades realizadas por Lopes-Graça e entrevistas com o músico português durante sua primeira visita ao Brasil.

Não são estas as primeiras referências a Lopes-Graça na imprensa brasileira.<sup>1361</sup> Temos, por meio de uma crítica de Eurico Nogueira França no jornal carioca *Correio da Manhã*, de 8 de agosto de 1954, notícia de uma apresentação, no Theatro Municipal de São Paulo, das suas *Encomendações das almas*, para coro misto *a cappella*, pela Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.

Exemplo fascinante da repercussão direta do canto gregoriano em manifestações da atividade musical popular, essa espécie de rito procede a bôca fechada, por vocalizes melismáticos, ou seja, o canto com os lábios unidos, sobre vogais, com largas eflorações ou flutuações melódicas, que são os melismas. Em côro misto, onde as vozes masculinas retomam a linha melódica das vozes femininas, o efeito que Fernando Lopes-Graça obtém se mostra particularmente intenso. Há, sem dúvida, uma distinção especial a estabelecer para esse balsâmico lamento fúnebre, entre as páginas que ouvi [...]. (França 1954)

35 No programa disponível no Museu da Música Portuguesa consta como realizado no dia 28 de outubro de 1958. Um dado interessante desse documento é a anotação do contato do regente e compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca, à altura um estudante de regência da Universidade da Bahia, com vinte e cinco anos de idade.

36 Além de referências a Lopes-Graça na imprensa brasileira, também há registo de sua presença em um periódico brasileiro especializado: o artigo «A música portuguesa no século XIX», fruto do trabalho apresentado para concorrer à bolsa de estudos em Paris, foi publicado na *Revista Brasileira de Música*, vol. 2, IV fascículo (1935). O texto foi republicado no primeiro volume de *A música portuguesa e os seus problemas* (1989).

O recorte de jornal com a referida crítica foi enviado a Lopes-Graça por Guerra-Peixe, que esteve presente ao concerto: «Falam por sí [sic] os apláusos [sic] do público, que, nesse concêrto, reagiu como raramente se observa: aplaudindo as bôas obras mais que as outras» (Guerra-Peixe 1954).

Em setembro do ano seguinte, Guerra-Peixe notificou, no jornal *A Gazeta* (Guerra-Peixe 1955), a publicação, pelas Edições Valentim de Carvalho, da partitura de *Trovas*, para voz e piano. Em seu texto, Guerra-Peixe destacava o modalismo na música portuguesa, que a divulgação maciça do fado em terras brasileiras não deixava conhecer, levando a associar a música popular daquele país exclusivamente ao sistema tonal. Via no conhecimento do folclore uma ponte para o estreitamento das relações luso-brasileiras.

Conforme mencionamos anteriormente, Lopes-Graça concedeu, durante sua vinda, entrevistas à revista carioca *Para Todos* (1958) e aos jornais paulistanos *A Gazeta* e *Diário da Noite* (1958). A partir da análise das referidas reportagens, podemos ter uma dimensão do conhecimento dos brasileiros, à época, sobre sua trajetória e produção, bem como da visão de ambos os lados sobre a vida musical do período. Percebe-se o maior conhecimento de sua trajetória como musicólogo que como compositor. Títulos de sua obra didática e literária são amplamente mencionados em todas as reportagens,<sup>[37]</sup> com destaque para o recém-publicado *Dicionário de música*, em dois volumes,<sup>[38]</sup> cuja extensa parte referente à música brasileira é destacada na reportagem d'*A Gazeta*. Quanto à obra musical, o *Diário da Noite* menciona apenas as canções sobre textos de ilustres poetas, ignorando seu trabalho sobre melodias de tradição oral. Faz referências à sociedade de concertos Sonata, dizendo que já era conhecida no Brasil. Situando Lopes-Graça «entre a rubrica de moderno e de popular» a antiga crítica de Eurico Nogueira França classifica a obra coral do autor como «de menor importância» no contexto de sua produção (Nogueira França 1954).

---

37 Ao longo desta pesquisa, surpreendeu-me a facilidade de acesso no Brasil à sua obra literária, apesar de não ser há muitos anos reeditada. Fui presenteada por um professor do interior de Minas Gerais com a segunda edição (1958) do *Dicionário de música*. Pude consultar diversos títulos em bibliotecas da Unicamp, USP e na Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo. Também com grande facilidade adquiri diversos títulos por meio da Estante Virtual, site brasileiro de venda de livros antigos.

38 Tratava-se da edição e ampliação de um trabalho desenvolvido pelo seu já falecido professor Pe. Tomás Borba.

Os entraves à sua carreira, motivados por sua oposição política ao governo vigente, nem sempre eram mencionados e, quando o eram, os redatores o faziam, na maioria das vezes, de maneira bastante sutil, o que talvez se possa entender como tentativa de o proteger de uma possível repressão. O jornal *A Gazeta* chegou a dizer que Lopes-Graça era então professor do Conservatório Nacional, em Lisboa, quando, na verdade, nunca pôde assumir o cargo (*A Gazeta* 1958).<sup>1391</sup> O mesmo jornal também exagera ao referir que suas canções seriam conhecidas em todo o mundo, o que contradiz as demais notícias e a surpresa de Bandeira em sua crônica. O *Diário da Noite* o descreve como «Afável e de rosto marcado por constantes preocupações, cabelos semi-grisalhos e de uma presença quase tímida» (*Diário da Noite* 1958).

Com relação aos temas abordados, podemos apontar a música portuguesa, a música no Brasil, a música contemporânea, o ensino, o nacionalismo musical e o folclore.

Muitos títulos já trazem indicações de posicionamentos do compositor como, por exemplo, «F. Lopes-Graça: Crise na música portuguesa», da revista *Para Todos* (Bulhões 1958), onde o músico critica o «universalismo apriorístico e absurdo» de certos compositores portugueses contemporâneos, por um lado, e os entraves à música moderna, por outro. Lamenta o complexo de inferioridade dos portugueses em relação à sua música: «É preciso vir aqui para nos convenceremos de que somos queridos e admirados, atualmente e até mesmo nas manifestações de nossa cultura pretérita» (Bulhões 1958).

A reportagem do jornal *A Gazeta* intitula-se «O nacionalismo musical de simples indumentária vistosa ou de cartaz turístico não resolverá nada» (1958). Neste texto, além da manifesta crítica ao pitoresco, o ensino da composição recebe destaque, na defesa de uma abordagem integrada entre pedagogia e criação. Também é destacada, no subtítulo, a importância de fatores econômicos e sociais, além dos artísticos. A foto que ilustra essa reportagem foi tirada durante uma audição de professores e alunos da Academia Paulista de Música, realizada em homenagem ao visitante. Encontramos entre os professores Guilherme Fontainha – fundador da *Revista Brasileira de Música*, ex-diretor do Instituto Nacional de Música e ex-aluno de Viana da Motta, Camargo Guarnieri e Ciro Monteiro Brisolla, autor de um famoso livro didático de harmonia funcional.

---

39 Lopes-Graça foi preso no mesmo dia de sua aprovação em primeiro lugar, em 1931 (Sousa 2006).

Figura 3: Excerto da reportagem do jornal *A Gazeta*.



© Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.<sup>[40]</sup>

Lopes-Graça defende nessa entrevista a «necessidade histórica» do nacionalismo e o alcance de uma mensagem universal pelo retrato da música nacional. Atenta, porém, para a necessidade de se manter a fidelidade estética ao «eu», sem utilizar o material folclórico de maneira ilusória e forçosa (Bulhões 1958). A precariedade das

40 Nota dos coordenadores: trata-se de um fragmento de reportagem sem indicação de autor. Encontra-se no Fundo Fernando Lopes-Graça, no Dossier de Imprensa, e possui a cota: FLG-DI-A-0136.

pesquisas folclóricas em Portugal é destacada.<sup>[41]</sup> Na entrevista à *Para Todos*, Lopes-Graça elogia a Campanha Nacional de Folclore.<sup>[42]</sup> Sobre a composição, argumenta que devemos ser «portugueses [ou brasileiros] ainda que não folclorizantes», tomando os «instrumentos do povo no campo da criação individual» (Bulhões 1958).

Quanto à música contemporânea, afirma, n' *A Gazeta*, que o seu ideal «é o da não recusa a toda e qualquer experiência» (1958). Da mesma maneira, o título da notícia do *Diário da Noite* (1958) é «Músicas concretista e eletrônica devem ser encaradas como legítima experiência». A esse respeito, seu amigo José Eduardo Martins destacou, na nossa entrevista, o seu conhecimento extremamente atualizado das correntes e técnicas composicionais (Martins 2016).

Embora não faça uso dessa técnica, Lopes-Graça associa a música eletrônica à «expressão de angústias e estados psicológicos» (*Diário da Noite* 1958). Reconhece que, pessoalmente, a fase atonalista do dodecafonismo não lhe serve. Afirmando que a criação deve, antes de tudo, «servir ao humano», critica a arte pela arte e a experiência pela experiência, bem como a arte dirigida (ibidem). Sobre esta última faz referência apenas ao jdanovismo.<sup>[43]</sup> Sabemos, porém, que a mesma crítica é recorrentemente feita em suas publicações portuguesas em relação à política cultural do Estado Novo. Talvez estando fora do país – e já querendo voltar – temesse represálias e teria preferido manter nesse discurso uma maior discrição.

Alguns dias após seu retorno a Lisboa, em 5 de novembro, Lopes-Graça concedeu ao jornal português *República* uma entrevista, em cujo título é exposta sua afirmação de que «Os compositores brasileiros

---

41 Deve-se lembrar que apenas dali a cerca de um ano Lopes-Graça iniciaria a colaboração com o etnólogo corso Michel Giacometti na recolha de música de tradição oral por todo o país.

42 Lopes-Graça referia-se possivelmente à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada naquele ano e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Resultou da criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Denomina-se atualmente Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e integra o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

43 O termo se refere a Andrei Jdanov, secretário do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética para Assuntos Ideológicos nos anos 1940. Durante o Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934, no qual Estaline defendia o realismo socialista, por ele caracterizado como o desenvolvimento de culturas artísticas «nacionais na forma e socialistas no conteúdo», Jdanov complementou esse apelo e definição do termo como uma arte tendenciosa, porém sem medo do fardo de o ser, uma vez que numa época de luta de classes não podia haver uma literatura apolítica (Lopes 2018).

contam com o apoio e o estímulo das entidades oficiais», onde afirma que a música contemporânea brasileira não era atingida pela mesma crise que a portuguesa. «Quando eu me encontrava no Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira realizou, sob o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, uma série de concertos públicos, sob o título de “Série Nacional” dedicados exclusivamente a compositores nacionais e por eles próprios dirigidos» (Lopes-Graça 1958f).

Embora com grande sutileza, não deixa de criticar a desorganização, maior motivo de seu desconforto em terras brasileiras e elogia o nível dos nossos pianistas e do nosso movimento coral.

Nesta reportagem, temos notícia da realização de mais algumas atividades, bem como de planos futuros:

No Rio de Janeiro realizei conferências-recitais sobre música folclórica portuguesa no Ginástico Clube Português e na Academia de Música Lorenço [sic] Fernandez, além de recitais pela Rádio. No Museu de Arte de São Paulo efectuei uma conferência-recital sobre o mesmo assunto. Fiz também conferências e recitais a convite da Secretaria de Cultura de Florianópolis,<sup>44</sup> à testa da qual se encontra Agostinho da Silva, e da Reitoria da Universidade da Baía. Recebi propostas oficiais para voltar ao Brasil, para fazer um curso na Academia Paulista de Música e para participar no IV Colóquio Luso-Brasileiro (em Agosto de 1959) e nos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Baía (também no próximo ano). (Lopes-Graça 1958f)

Lopes-Graça retornaria, contudo, ao Brasil apenas onze anos depois, como membro do júri do I Festival de Música da Guanabara, do qual falaremos a seguir.

## **O Festival de Música da Guanabara de 1969: «indiscutível êxito»**

A segunda (e última) viagem de Lopes-Graça ao Brasil limitou-se à cidade do Rio de Janeiro. A estada também foi mais curta (pouco mais de uma semana). O convite oficial foi feito pelo organizador do evento,

---

44 Em carta a Cochofel, de dia 3 de outubro de 1958 (Lopes-Graça 1958b), Lopes-Graça descreve Agostinho da Silva como secretário de cultura do Estado de Santa Catarina, sendo esta a informação correta.

o também compositor Edino Krieger. Lopes-Graça é notificado inicialmente por telegrama e posteriormente, no dia 30 de abril, envia uma carta a Krieger dizendo ter aceite «gostosamente» o convite, e pedindo mais informações. Observa que precisava voltar a Lisboa antes de 6 de junho, pois Mstislav Rostropovich estrearia naquele dia o seu *Concerto da camera col violoncello obbligato* na Fundação Calouste Gulbenkian.

Em carta do dia 10 de maio (Estrela 1969), o amigo Arnaldo Estrela ajudou a esclarecer o caráter do evento: «o festival é iniciativa de peso. Tem cunho oficial – trata-se de música de vanguarda e estão inscritos os melhores compositores brasileiros, desde Mignone até Marlos Nobre».<sup>[45]</sup> Por esta carta, ficamos também sabendo que estava programado para outubro daquele ano um concerto com obras de Lopes-Graça e que Arnaldo e sua esposa Mariuccia estavam tentando antecipá-lo para aproveitar a presença do compositor na cidade. Não foi possível, durante esta pesquisa, saber se o concerto realmente ocorreu e qual era o repertório.

Poucos dias antes da estada de Lopes-Graça no Rio, deu-se em Salvador a estreia brasileira de *Gabriela, Cravo e Canela: abertura para uma ópera cómica* pela Orquestra da Universidade Federal da Bahia, iniciativa de Jorge Amado e do maestro Carlos Veiga. O escritor fez enviar ao amigo um recorte do jornal *A Tarde* com a notícia.

Em 11 de junho, já de volta a Portugal, Lopes-Graça envia a Francine Benoît um artigo sobre o Festival, acompanhado de uma carta, que cito abaixo:

Querida Amiga, aqui vai a prosa prometida sobre o I Festival de Música da Guanabara, a que dará o destino que melhor entender – para «A Capital»,<sup>[46]</sup> naturalmente. À parte segue também um exemplar do programa, donde poderão ser reproduzidos os retratos dos compositores premiados (ver no artigo) que acaso acharão útil para ilustrar a minha prosa um tanto desenxabida, valha a verdade, mas a cabeça não me veio a funcionar bem do Brasil. (Lopes-Graça 1969)

---

45 Compositor pernambucano radicado no Rio de Janeiro, à época com trinta anos de idade. Estrela acentua nesta comparação sobretudo a diferença geracional, pois Mignone tinha, na altura, mais de setenta anos.

46 Jornal vespertino lisboeta, fundado no ano anterior.

O referido texto foi posteriormente publicado em *Disto e Daquilo* (1973c). O compositor começa por corrigir um mal-entendido do próprio jornal *A Capital*, que havia anunciado ser tarefa do júri do evento «classificar por grupos e modalidades todas as canções brasileiras registradas em disco nos últimos tempos» (idem, 287). São informadas as datas do Festival (25 de maio a 1 de junho) e as instituições organizadoras, o Departamento de Cultura do estado da Guanabara e o Museu da Imagem e do Som.

Segue-se uma descrição das fases e critérios do que foi, na verdade, um grande concurso de composição. Foram inscritas noventa e uma partituras, que deveriam ser inéditas, para grande e pequena orquestra, com solistas ou coros e a possibilidade de utilização de fita magnética e sons eletrônicos. Esse grande investimento e abertura estética davam mostra, segundo Lopes-Graça, da «largueza de vistas com que o Festival foi gizado» (idem, 288). Uma comissão de seleção escolhia dezasseis dessas obras para três semifinais em concertos públicos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Oito iriam para a final, onde seriam selecionadas cinco peças. Lopes-Graça ficou admirado com a diversidade de idade e tendências estéticas e com o «espírito de compreensão e camaradagem» (idem, 289) em que transcorreu o concurso.

Lembremos que, ao lado de mestres consagrados, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri (respectivamente, na casa dos 70 e na casa dos 60), ao lado de um Cláudio Santoro, um dos expoentes da geração que anda à roda dos 50, a que pertence também um Milton Gomes, figuravam os nomes de toda uma plêiade de jovens entre os 26 e os 36, que afinal se revelaram muito dignos émulos de seus maiores. Por mim, direi que, sem menospreço [sic] dos nomes consagrados, foram alguns dentre estes jovens que me trouxeram a melhor surpresa do festival, permitindo-me o conhecimento de talentos certamente ainda em vias de encontrar o seu caminho definitivo, se assim é lícito exprimir-me, mas dotados já de uma forte e inconfundível personalidade, cultivando uma arte de um apetrechamento técnico considerável e que sem epigonismo estéril – nos melhores casos – sabem o que podem e devem assimilar das mais actuais correntes do pensamento musical. (Lopes-Graça 1973c, 289-290)

O júri era também bastante diverso. Lopes-Graça cita dois nomes: o «famoso compositor polaco» Krzysztof Penderecki e o «ilustre músico brasileiro» Ayres de Andrade (idem, 290). Ganhou o primeiro

prêmio, de vinte e cinco mil cruzeiros novos, José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), natural de Santos, estado de São Paulo, e à época com vinte e seis anos, pelos *Pequenos funerais cantantes*, para solistas, coro e orquestra, «obra sugestiva, de uma notável economia e delicadeza de meios, de um lirismo comovido, em parte de uma linguagem mitigadamente atonal-serial e empregando característicos *glissandos* de violoncelos e contrabaixos» (Lopes-Graça 1973c, 290). O segundo prêmio, de dez mil cruzeiros novos, foi atribuído a Marlos Nobre (1939-) pelo «*Concerto Breve*, para piano e orquestra, obra da nossa preferência pessoal, composição forte, tensa, de uma perfeita unidade construtiva nas suas diferentes e solidárias partes: *Intrata*, *Variantes* e *Coda*, de bem organizadas sequências tímbricas e fazendo apropositado emprego de processos aleatórios, e que pôs à prova as excepcionais faculdades pianísticas de Arnaldo Estrela» (idem, 290-291).

O baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989), também com trinta anos, recebeu o terceiro prêmio, no valor de cinco mil cruzeiros novos, pela sua *Procissão das Carpideiras*, para orquestra, coro feminino (oito sopranos) e contralto solista, «obra profundamente sugestiva no seu como que folclorismo decantado, que não exclui o emprego de uma linguagem, de processos harmônicos e tímbricos inteiramente no campo de certas e aliciantes experiências actuais, de uma poesia penetrante no seu binómio voz-orquestra» (idem, 291). *Heterofonia do tempo*, para dois solistas, coro, orquestra, percussão e fita magnética, sobre um poema de João Cabral de Melo Neto, do também baiano Fernando Cerqueira (1941-) garantiu ao compositor o quarto prêmio, de três mil cruzeiros novos. Segundo Lopes-Graça, tratava-se de «obra de notável interesse no seu como que surrealismo dramático, intensa, com uma curiosa integração de dados de raiz folclórica no seu bi-serialismo estrutural» (idem, 291). Curiosamente, o quinto prêmio, de dois mil cruzeiros novos, ficou com o mais velho dentre os vencedores: o também baiano Milton Gomes (1916-1974), por *Primevos e postrídios*, para orquestra, percussão e coro vocalizado, «obra de um certo monolitismo hierático, desenvolvendo-se numa série de grandes planos horizontais sobrepostos, de uma resultante sonora complexa mas muito bem conseguida na impressiva fusão do elemento vocal e instrumental» (idem, 291-292).

Lopes-Graça também ressalta a participação ativa e animada do público, o qual «manifestava-se, tomava partido, aplaudia ou vaiava consoante as suas preferências ou discordâncias». Houve também o

Prêmio do público, atribuído a Lindembergue Cardoso e ao paulistano Aylton Escobar (1943-) pelos seus *Poemas do cárcere*, para barítono, coro e orquestra, «obra sem dúvida interessante, fazendo largo uso de processos aleatórios, mas denotando no entretanto uma certa imaturidade na integração dos seus diversos elementos compositivos» (idem, 292). Os poemas musicados por Escobar eram de autoria do revolucionário vietnamita Ho-Chi-Minh. Devemos lembrar que o Brasil estava em plena ditadura militar, contexto que possivelmente foi decisivo para que a peça ganhasse a simpatia do público. Em entrevista recente (Escobar e Krieger 2013, 377) a Edino Krieger, organizador do Festival da Guanabara, o compositor diz que «chateado com os arranhões da ditadura na carne da sua cantata inicial»,<sup>[47]</sup> teria pensado em não se inscrever para o Festival no ano seguinte, acabando por ser convencido pelo crítico Antônio Hernandez e participando com a *Missa Orbis Factor*.

Por fim, Lopes-Graça avalia os intérpretes, a começar pela Orquestra do Teatro Municipal, «nem sempre impecavelmente preparada, diga-se em verdade» (Lopes-Graça 1973, 293), o Coro do mesmo teatro, «que demonstrou excelentes qualidades», os coros femininos e os solistas, entre os quais destaca a soprano Maria Lúcia Godoy (1929-), o barítono Eladio Perez-González (1926-2020), o barítono Nelson Portella (1943-), os regentes Armando Krieger (1940-), Mário Tavares (1929-2003) e Henrique Morelembaum (1931-). Segundo o visitante-avaliador, o Festival teve «indiscutível êxito», numa «manifestação viva e dinâmica da actual música brasileira» (idem, 293).

## Um curioso depoimento

Por ocasião do VI Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado em março de 2019 na Universidade Estadual de Campinas, tomei contato, como integrante do Coro Contemporâneo de Campinas, com a peça *Divertimento coral* (2015), de Ernani Aguiar, um dos compositores homenageados. O bem-humorado texto faz referência a diversos nomes da música e literatura portuguesa e brasileira, inclusive o de «Lopes-Graça, xim xinhoiri [sic]» (Aguiar 2015, 3). Em conversa informal com o compositor durante o evento, perguntei sobre seu contato

---

47 Impedida de ser novamente apresentada.

com o músico português. Aguiar informou-me que o conheceu na casa de Guerra-Peixe, de quem era aluno, durante sua passagem pelo Rio como jurado do Festival da Guanabara. Lembrava-se de que Lopes-Graça havia ficado entusiasmado pelo «avanço tecnológico» do toca-discos de seu mestre, à época considerado um aparelho de qualidade mediana.

## Considerações finais

Levando-se em conta o caráter público ou privado e o grau de intimidade entre os interlocutores, a análise das diversas fontes sobre as duas viagens de Lopes-Graça ao Brasil, especialmente a primeira, pode trazer, à partida, a impressão de más experiências, encobertas, nas manifestações públicas, por uma aura de demagogia que em nada condiz com a valorização da verdade e autenticidade destacadas em sua postura por pesquisadores que o conheceram, como, por exemplo, Mário Vieira de Carvalho (2012) e António de Sousa (2006). Um olhar mais atento leva, contudo, a notar que as reações do viajante eram motivadas mais pelas diferentes situações que encontrava (clima, desorganização, acolhimento, riqueza cultural, criatividade) que pelas circunstâncias de maior ou menor liberdade de expressão, configurando uma vivência, acima de tudo, múltipla.

## Referências

- A Gazeta*. 1958. «O nacionalismo musical de simples indumentária vistosa ou de caráter turístico não resolverá nada». *A Gazeta*, São Paulo, 15 de setembro, 1958. Fragmento de reportagem sem indicação de autor. Fundo Fernando Lopes-Graça, Dossier de Imprensa. Museu da Música Portuguesa, C. M. Cascais. Cota: FLG-DI-A-0136.
- Aguiar, Ernani. 2015. *Divertimento Coral*. [Partitura]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Araújo, Mozart de. 1958. Carta a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 16 de março, 1958. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais. Cota: cpa 006\_004.
- Bandeira, Manuel. 1958. «Lopes Graça». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno 1.º, 24 de agosto: 3. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: FLG-DI-A-0104.

- Bulhões, Antônio. 1958. «F. Lopes Graça: Crise na música portuguesa». *Para Todos*, Rio de Janeiro, agosto. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: FLG-DI-A-0143.
- Escobar, Aylton, e Edino Krieger. 2013. «Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com Edino Krieger». *Revista Brasileira de Música* 26, no. 2: 373-386. doi: <https://doi.org/10.47146/rbm.v26i2>.
- Estrela, Arnaldo. 1954a. Carta a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, julho. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: cpe\_006\_008.
- . 1954b. 10 de maio, 1969. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: cpe\_006\_021\_01.
- Guerra-Peixe, César. 1954. Carta a Fernando Lopes-Graça. São Paulo, 11 de agosto [sic], 1954. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: cpg\_052\_009\_01.
- . 1955. «O compositor Fernando Lopes-Graça». *A Gazeta*, São Paulo, 22 de setembro, 1955. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: FLG-DI-A-0117.
- Lopes, Guilhermina. 2016. «Mostrando a casa ao visitante: a visão de seis compositores sobre a música no Brasil em entrevista a Fernando Lopes-Graça». *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: Actas*, 555-565. Sevilha, Espanha: Tagus Atlanticus Associação Cultural.
- . 2018a. «O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça». Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas.
- . 2018b. «As claridades e sombras da música portuguesa: teleologia e contingência na concepção de História de Fernando Lopes-Graça». *Anais do XXVI congresso da ANPPOM*. Universidade do Estado de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais. <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4492/1275>.
- Lopes-Graça, Fernando. 1954. Carta a César Guerra-Peixe. Lisboa, 12 de maio, 1954. Divisão de Música e Arquivo Sonoro. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- . 1958a. Carta a João José Cochofel. Rio de Janeiro, 22 de agosto, 1958. Acervo de João José Cochofel. Biblioteca Nacional de Portugal. Cotas: bn-acpc-e-e23-1868-1874) 005/006.
- . 1958b. 3 de outubro, 1958. Acervo de João José Cochofel. Biblioteca Nacional de Portugal. Cotas: bn-acpc-e-e23-1872\_0001-1-t-0/0002-2-t-0.
- . 1958c. Postal a João José Cochofel. Rio de Janeiro, 14 de agosto, 1958. Acervo de João José Cochofel. Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: bn-acpc-e-e23-1868-1874) 001.

- . 1958d. Salvador, 15 de outubro, 1958. Casa Comum Fundação Mário Soares. Pasta: 04637.005.034. Consultado em 10 de julho, 2016. <http://casacomum.org/cc/pesqArquivo?termo=%22Fernando%20LopesGra%C3%A7a%22&pag=3&nResult=20>.
- . 1958e. São Paulo, 15 de setembro, 1958. Casa Comum – Fundação Mário Soares. Pasta: 04637.005.032. Consultado em 10 de julho, 2016. <http://casacomum.org/cc/pesqArquivo?termo=%22Fernando%20LopesGra%C3%A7a%22&pag=3&nResult=20>.
- . 1958f. Bahia, 23 de outubro, 1958. Acervo de João José Cochofel. Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: bn-acpc-e-e23-1868-1874\_0011.
- . 1958g. Bahia, 25 de outubro, 1958. Biblioteca Nacional de Portugal. Cotas: bn-acpc-e-e23-1868-1874\_0012/0013.
- . 1958h. Mensagem em Livro de Ouro. Arquivo pessoal de José Eduardo Martins.
- . 1969. Carta a Francine Benoît. Parede, 11 de junho, 1969. Acervo de Francine Benoît. Biblioteca Nacional de Portugal. Cotas: bn-acpc-e-n33-842\_0001/0002.
- . 1973a. «Notícia sobre os seminários livres de música da Universidade da Bahia». In *Disto e daquilo*, 265-269. Lisboa: Edições Cosmos.
- . 1973b. *Disto e daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- . 1973c. «O I Festival de música da Guanabara». In *Disto e daquilo*, 287-293. Lisboa: Edições Cosmos.
- . 1973d. *A música portuguesa e os seus problemas III*. Lisboa: Edições Cosmos.
- . 1984. «Inquérito aos compositores brasileiros». In *Opúsculos 2*, 195-227. Lisboa: Editorial Caminho.
- . 1989. *A música portuguesa e seus problemas I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- . s.d. Postal a Manuel e Berta Mendes. Ouro Preto [data ilegível]. Casa Comum – Fundação Mário Soares. Pasta: 04637.005.030. Consultado em 10 de julho, 2016. <http://casacomum.org/cc/pesqArquivo?termo=%22Fernando%20LopesGra%C3%A7a%22&pag=1&nResult=20>.
- . s.d. Rio de Janeiro, [data ilegível]. Casa Comum – Fundação Mário Soares. Pasta: 04637.005.031. Consultado em 10 de julho, 2016. <http://casacomum.org/cc/pesqArquivo?termo=%22Fernando%20LopesGra%C3%A7a%22&pag=1&nResult=20>.
- Martins, José Eduardo. 2016. Entrevista por Guilhermina Lopes, gravação de áudio. São Paulo, 28 de outubro, 2016.
- Mignone, Francisco. 1948. Carta a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 12 de maio, 1948. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: cpm 073\_001\_01.

- Nogueira França, Eurico. 1954. Coral de Câmara na «Cultura Artística». *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.º caderno, 8 de agosto, 1954. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: FLG-DI-A-0104.
- Oliveira, Maria Lígia Becker Garcia Ferreira de. 2008. «Sérgio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte». Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- República. 1958. «Os compositores brasileiros contam com o apoio e o estímulo das entidades oficiais». *República*, Lisboa, 5 de novembro, 1958. Fragmento de reportagem sem indicação de autor. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. FLG-DI-A-0161.
- República dos Estados Unidos do Brasil. 1958. Ficha de entrada de Lopes-Graça no Brasil. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Cota: BR RJANRIO OL.0.FCN. CAIXA 295 MAÇO 7.
- Ministério da Justiça e Segurança Pública. 1958. Ficha Consular de Qualificação de Fernando Lopes Graça. Arquivo Nacional, Fundo Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras (OL). Cota: BR\_RJANRIO\_OL\_0\_FCN\_004913792 (40 e 41 de 203), cx. 295\_TMP, maço 7.
- s.a. 1958. «Músicas concretista e eletrônica devem ser encaradas como legítima experiência». *Diário da Noite*, São Paulo, 22 de setembro. Fragmento de reportagem. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais. Cota: FLG-DI-A-0137.
- Setti, Kilza. 1991. Carta a Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.
- Sousa, António de. 2006. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos.
- . 2016. Entrevista por Guilhermina Lopes, gravação de áudio. Tomar, 11 de maio, 2016.
- Vieira de Carvalho, Mário. 2012. «Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional». *Revista Nova Síntese* 7: 157-166.

## **A MODINHA LUSO-BRASILEIRA**

### UMA REFLEXÃO A RESPEITO DO(S) ENCONTRO(S) ENTRE ERUDITO E POPULAR

*Juliana Wady*

**RESUMO** A modinha foi um gênero musical presente tanto no Brasil como em Portugal, principalmente a partir do último quartel do século XVIII. Em ambos os lados do Atlântico incorporou características variadas e circulou amplamente por diferentes camadas sociais e realidades culturais atravessando, portanto, fronteiras entre os universos erudito e popular. Nesse sentido, o propósito deste trabalho é apresentar novos caminhos onde a modinha e a questão luso-brasileira se articulam com visões atuais, através de uma série de oito entrevistas, e se tornam objeto musical válido enquanto ponto de partida para a reflexão sobre a dicotomia erudito e popular.

**AUTORA** Ingressou na licenciatura em Música no Brasil, na UNICAMP, a qual teve continuidade na Universidade de Évora. Concluiu esse ciclo de estudos em 2018 e em seguida ingressou no Mestrado na mesma área, na Universidade NOVA de Lisboa, integrando o núcleo Caravelas (CESEM). Atualmente, é doutoranda na mesma instituição e bolsista FCT (UI/BD/151161/2021) no projeto “História Temática da Música em Portugal e no Brasil” (CESEM). No âmbito profissional e acadêmico Juliana Wady conta com diversas participações em conferências versando sobre a obra de Villa-Lobos e os encontros musicais luso-brasileiros.

«Quando eu penso na modinha, eu penso em música popular brasileira, mas não tenho ideia do porquê... eu não saberia te dizer isso» (Entrevistado n.º 4 2019). Esta afirmação, capaz de gerar controvérsias no meio acadêmico, toma forma no decorrer de uma das oito entrevistas que fomentaram a discussão deste trabalho.<sup>11</sup> Fator interessante e fundador nesta pesquisa foi a diversidade de significados atribuídos ao gênero luso-brasileiro, a variedade de definições e conotações dadas ao que é considerado erudito e popular e o modo como estas ideias interagem com a própria existência social da modinha. Torna-se importante clarificar que as entrevistas foram feitas a estudantes do meio universitário, detentores de conhecimento musical e que, a princípio, teriam alguma ideia formada a respeito do gênero musical em questão. Assim sendo, a partir deste recorte, a expectativa inicial ia de encontro a alguma uniformização nas respostas dos entrevistados. No entanto, o confronto de significados apresentados por estes tornou-se motivador e fundamental para a redação deste artigo. Neste sentido, antes da discussão que articula as entrevistas, torna-se necessária a apresentação de uma breve retrospectiva histórica onde são discutidas as concepções do gênero musical através de uma revisão crítica do referencial teórico.

O artigo será dividido em duas partes sendo a primeira constituída por uma contextualização conceptual da modinha, com a exposição de algumas definições apresentadas por autores de referência e a segunda pela reflexão sobre o modo como é hoje recebida a ideia de modinha, concretizada com recurso a uma série de oito entrevistas a estudantes de mestrado na área da música. A nacionalidade dos mesmos, dada a relevância internacional do gênero musical, também foi tida em conta – quatro são portugueses (n.º 1, 3, 7 e 8) e quatro são brasileiros (n.º 2, 4, 5 e 6).

Procura-se, no presente artigo, abordar a modinha por um prisma diferente dos desenvolvidos em trabalhos anteriores, discutindo não somente as questões musicais do gênero, mas os discursos formados a seu respeito. Estes são sedimentados e chegam aos estudantes da área da música que (re)criam estas narrativas com base no seu próprio conhecimento e percurso.

---

11 Com a finalidade de manter o anonimato, os entrevistados não serão identificados. Sendo, portanto, referidos através dos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8.

Concebendo a modinha como um gênero que circula em diferentes esferas sociais e como fruto de trocas culturais derivadas também do processo de colonização, como será tratado adiante, procura-se discutir as conotações atribuídas ao erudito e ao popular e as suas implicações na associação com o gênero musical em questão. Estas interações entre a modinha e os universos da música erudita e/ou popular não têm um objetivo classificatório, isto é, definir ou enquadrar a modinha em uma destas esferas, mas admitir a sua pluralidade, a partir do olhar do receptor, colaborando para trazer novos questionamentos, assim como novas perspectivas para o seu estudo.

Assim, de forma a elucidar o leitor sobre as principais problemáticas que insurgiram no desenvolvimento desta investigação, apresentam-se alguns questionamentos que são desenvolvidos no decorrer do artigo:

- Seria possível pensar na modinha em termos atuais e não somente como um gênero circunscrito a uma época e contexto específicos?
- «Com a abordagem estrófica, o canto silábico não melismático, o distanciamento face à voz operática e a poesia sentimental» (Magalhães 2018, 45) é possível pensarmos na modinha como sinal de uma espécie de «industrialização futura» aproximando-se, portanto, da música popular atual, como defende Magalhães (2018, 45)?
- Como se associa a ideia de «nacionalidade» da modinha à dicotomia erudito/popular? Ou seja, o Brasil estará associado automaticamente à ideia do que é popular e a Europa ao que é erudito?
- Ainda em relação à ideia de «nacionalidade» – considerando certa necessidade da construção de uma identidade nacional que pairava sobre o Brasil do princípio do século xx, especialmente com as discussões propostas por Mário de Andrade – consolidar-se-ia, através da modinha, uma ideia do que é música brasileira?

## **Modinha: uma retrospectiva**

Os elementos musicais e poéticos que compõem a modinha já foram abordados por diversos autores. A modinha canta o amor, o amor nas suas mais variadas facetas, nos seus altos e baixos, lamentos, angústias,

mas também alegrias e ousadas. Suas melodias são, por vezes, descendentes das grandes árias italianas, trabalhadas de forma livre e concedendo ao intérprete espaço para improvisação poética e melódica. Não exigem a instrumentação característica de uma ópera, sendo a voz acompanhada por um só instrumento (como viola, bandolim, cravo, pianoforte) e seus textos são traduzidos do italiano para o português, tornando o gênero mais acessível ao público a que se destina. Assim, a modinha torna-se adequada para ser executada em ambientes mais íntimos e/ou domésticos, que vão desde os salões da corte de D. Maria I, saraus da burguesia, teatros e *entremezes* até às casas do povo e entre os escravos. Estes últimos, por sua vez, foram recebendo e doando elementos culturais, formatando o enlace modinha-lundu e apontando para a ideia de hibridismo entre popular e erudito que circunda o tema (Almeida 2014; Bastos 2007; Magalhães 2018).

A modinha surgiu como um gênero musical presente tanto no Brasil quanto em Portugal, principalmente a partir do último quartel do século XVIII. Em ambos os lados do Atlântico, este gênero musical incorporou características das mais diversas, desde as árias italianas até as síncopas dos lundus africanos e, por isso, tratar de sua gênese é considerada uma tarefa complexa (Monteiro 2015; Morais 2009). É certo que seu surgimento, seja este no Brasil ou em Portugal, foi fomentado por um contexto de rompimento com o patronato da igreja, na atividade e criação musical, e de ascensão da burguesia que levou ao surgimento de novas exigências artísticas, também motivadas pelas ideias iluministas. Em vista disso, a modinha ergueu-se de acordo com as necessidades socioculturais daquele período. Todo este contexto histórico, essencialmente ligado a correntes de pensamento europeias, também impactou o Brasil especialmente com a chegada da família real portuguesa em 1808. Assim, a presente elite carioca foi-se formando aos moldes europeus, também musicalmente (Lima 2010; Mariz 2013; Morais 2009).

Como já referido, as origens da modinha mostram-se nebulosas, uma vez que não se consegue definir com precisão quando e principalmente onde surgiu este gênero musical. De acordo com Castagna (2004), admite-se que, na sociedade portuguesa do século XVIII, qualquer canção camerística com uma ou duas vozes acompanhadas por um instrumento poderia ser denominada «moda». Consentindo com uma relação mínima de etimologia, como também defende Mário de Andrade em *Modinhas imperiais* ([1930] 1980), o termo na sua forma diminutiva começou a ser usado com frequência a partir de 1775,

especialmente com Domingos de Caldas Barbosa (1740?-1800) e com as publicações do *Jornal de Modinhas* (1792-1796). Sacerdote, músico, compositor e poeta, Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro e foi para Lisboa em 1770, onde se acredita que tenha divulgado a modinha brasileira sob o pseudônimo de Lerenó Silinuntino. Através deste mesmo pseudônimo, publicou sua obra mais conhecida em 1799 – *Muzica escolhida da viola de lerenó* – que contém os seus poemas musicados por diversos compositores, entre eles, Marcos Portugal (Lima 2010, 17-18; Castagna 2004; Monteiro 2015; Moraes 2013; Morais 2009).

Muitas das modinhas foram inspiradas em árias e trechos de óperas – no Brasil, especialmente nas óperas de Rossini que tiveram sucesso no luxuoso Teatro Real São João<sup>21</sup> (Mariz 2013) – e a técnica do *bel canto* também se fazia presente, principalmente através de algumas ornamentações. Dentre as evidências desta influência no cenário musical do Rio de Janeiro e, assim, na composição e execução das modinhas, está o fato do compositor Padre José Maurício Nunes Garcia (importante personalidade musical do Brasil colonial) ter reescrito algumas canções do gênero (Almeida 2014; Bernardes 2001). Nesse sentido, está a investigação de Almeida (2014), intitulada *Modinhas no Brasil imperial: ornamentação sob a influência dos castrati*, a partir da qual a autora desenvolve a seguinte tese: «acredito que os *castrati* pertencentes à Capela Real influenciaram nosso mestre de capela, a ponto de Padre José Maurício Nunes Garcia reescrever algumas obras anteriormente compostas agregando maior virtuosismo e embelezamento vocal» (Almeida 2014, 2).

Além das referências à ópera, a constituição estrutural da modinha formava-se a partir da necessidade de uma música que deveria também entreter a burguesia que então se consolidava. A fim de compreender o espaço social que o gênero ocupava, torna-se necessário mencionar os dois locais de circulação musical, com repertórios e estruturas espaciais bem definidos, no Rio de Janeiro do início do século XIX: a Capela Real e o Real Teatro São João. Ambos contavam com a presença relativamente frequente do rei D. João VI legitimando, portanto, as práticas musicais

---

2 O luxuoso Teatro Real São João, o maior local de circulação da ópera italiana no país, inspirado no Teatro São Carlos, levou quatro anos para ser construído (1809-1813) e foi inaugurado no dia 12 de outubro. Em 1824 (três anos após a volta de D. João VI para Portugal) o teatro sofreu um incêndio, sendo reconstituído em formato muito menor do que o original e inaugurado com o nome de Teatro São Pedro de Alcântara (Mariz 2013).

recorrentes nestes determinados espaços (Mariz 2013). De acordo com Mariz (2013, 235), «no Rio de Janeiro, D. João tinha o hábito de comparecer aos serviços solenes de primeira e segunda grandeza na Capela Real e aos espetáculos no Real Teatro de São João». Juntamente com um contexto sociocultural que propunha «uma crescente autonomia perante as estruturas aristocráticas e eclesiásticas» (Magalhães 2018, 26), a música como parte do lazer em ambientes domésticos, como a modinha, moldava-se estruturalmente para ser interpretada em tais espaços – com a ideia de voz acompanhada por um único instrumento, tradução dos textos para a língua vernácula, caráter performático mais informal, dentre outros aspectos – ganhando um importante papel social.

Como forma de compreender como o enquadramento da modinha nas esferas da música erudita e popular se articula nos discursos acadêmicos, reflete-se, como exemplo, sobre duas perspectivas que de alguma forma vão em sentidos opostos. Almeida (2014), apresenta a ideia de que o gênero, inicialmente, teria se firmado como erudito com «exigência técnica mais simples ou mais elaborada» (idem, 6) e, somente quando se encontra com o Brasil miscigenado, passa por um processo de interculturalidade e hibridização, também através de influências africanas. Assim, segundo a mesma, a partir do final do século XVIII e do início do século XIX, há uma autonomização que passa a distinguir a modinha da «modinha brasileira», que advém principalmente da incorporação de elementos do lundu (Almeida 2014) – como as síncopas, as referências geográficas e alguns brasileirismos vocabulares (Magalhães 2018).<sup>13</sup>

Argumentando de forma contrária, Mário de Andrade declara:

[...] há no entanto um argumento que depõe muito a favor duma origem brasileira da modinha. [...] Não há exemplo duma forma musical erudita [...] ter, como forma, se popularizado [...], é muito mais evidenciável que a forma da modinha nascendo e vivendo no povo colonial do Brasil, tenha sido colhida do povo por amadores refinados ou gozadores apenas e fosse

---

3 Ao discutir o conceito de modinha brasileira, Magalhães (2018), através da investigação de fontes manuscritas, exemplifica alguns aspectos que se associam a tal vertente do gênero. Além dos mencionados ritmos sincopados, que caracterizam a música brasileira até o presente, e das menções geográficas como «a “Bahia”, do reino» (idem, 159), os brasileirismos vocabulares – definidos pelo autor como «linguagem chula oriunda do Brasil, com várias palavras exóticas de calão local, em geral, evocando sentidos provocatórios e lúbricos de forma velada» (idem, 130) – como por exemplo *sinhazinhas* e *nhônhózinhas*, acentuam a distinção que se coloca entre modinha e modinha brasileira.

então transportada pros salões e aí tivesse por deformação erudita adquirido a forma que apresentam as «modinhas de salão» daqueles tempos. [...] E assim a ária de salão sem batismo, se tornou modinha, usurpando a individualidade já com nome duma criação popular. E cresce ainda que em Portugal se falou muito nas modinhas brasileiras ao passo que no Brasil jamais em modinhas portuguesas. (Andrade [1930] 1980)

Com relação a Mário de Andrade, é válido termos em conta a discussão modernista que alarmava o meio artístico brasileiro especialmente na primeira metade do século xx, nomeadamente com relação a conceitos como o antropofagismo;<sup>4</sup> a busca pela definição de uma identidade nacional brasileira essencialmente através das artes; e a própria concepção de Mário de Andrade, expressa com ênfase na sua obra *Ensaio sobre música brasileira*, publicada em 1928. Nesta, o escritor manifesta o ideal de que «a composição brasileira deve basear-se numa pesquisa sistemática da música popular rural capaz de sugerir direções para a constituição de uma linguagem musical original, que se distinga da mera transposição de modelos europeus» (Wisnik 2007, 66-67). Assim, deve-se considerar que, naquele contexto, a tentativa de se fazer arte a partir de parâmetros nacionais poderia pressupor o afastamento de relações com a Europa.

Nesta breve retrospectiva propôs-se um quadro geral onde se apresentam algumas das características da modinha, assim como o contexto sociocultural na qual está inserida. Por fim, através dos discursos expostos acima, procurou-se exemplificar como a (re)leitura estrutural e contextual do gênero musical pode ganhar diferentes conotações de acordo com o contexto e a finalidade que envolve o próprio discurso. O mesmo acontece num panorama mais atual que é tratado na parte seguinte. Diversos fatores – como nacionalidade, percurso acadêmico,

---

4 «Tupy or not tupy that is the question» (Andrade cit. in Jobim 2015, 401), tal afirmação marcou o início do chamado Movimento Antropofágico. O termo chave, antropofagismo, etimologicamente associado a rituais de canibalismo, deu nome ao movimento que se caracterizou como uma corrente modernista, artística e literária, presente no Brasil a partir da década de 1920. A corrente modernista teve como principal agente o escritor e dramaturgo paulistano Oswald de Andrade, o qual, através da publicação de sua obra *Manifesto antropófago* em 1928, teorizou a partir da ideia de assimilação da cultura europeia, isto é, do «deglutir» da mesma que, ao ser «digerida», transforma-se em arte legitimamente brasileira: «O “Brasil Caraíba” deglutiui a Europa, transformando-a em outra coisa, em seu estômago, diferente do que existia no velho continente» (Jobim 2015, 402).

experiência musical, etc. – corroboram para a construção de concepções variadas e ricas sobre a modinha, ampliando a visão sobre o gênero musical e fomentando a discussão sobre problemáticas como a identidade nacional e as relações entre erudito e popular.

### **Modinha: uma discussão atual (?)**

O Entrevistado n.º 3 (2019) apresenta uma sólida formação acadêmica no âmbito que o mesmo considerou como sendo música popular e, ao ser questionado a respeito da definição da modinha, afirmou não conhecer o gênero.<sup>[5]</sup> Porém, seu discurso torna-se muito relevante com a associação imediata entre moda e modinha. O entrevistado admite já ter ouvido o termo «moda» no ambiente rural português, vinculando-o «a temas populares de tradição vocal». O mesmo afirma: «estou a ir simplesmente por semântica, pela palavra... poderão ser contemporaneamente gêneros bastante distintos, mas são capazes de ter talvez uma raiz comum, uma semente comum».

Apesar de utilizar o termo «temas populares», é interessante a reflexão do entrevistado na medida em que o mesmo se questiona sobre as possíveis classificações que se pode atribuir à sua ideia de moda:

Entretanto... a questão é: o que queremos dizer por música popular? Música popular pode significar muitas coisas... eu se calhar utilizaria o termo música folclórica. Por popular podemos estar a falar de música popular comercial, podemos estar a falar, talvez, de música regional, de um certo folclore. Agora, se eu falar em música folclórica já sei que estamos a falar de música folclórica, do folk, do povo. Portanto, acho que eu associo essa moda mais à música folclórica do que à música popular. (Entrevistado n.º 3 2019)

Da mesma forma, o Entrevistado n.º 1 (2019) também reconheceu a presença da palavra «moda» como relacionada, atualmente,

---

5 O Entrevistado n.º 3 (2019), português, começou na música como autodidata na guitarra. Em seguida, o mesmo afirma ter sido aluno em um «curso de jazz em Lisboa», quando, mais tarde, ingressou na licenciatura em Música Moderna – Jazz e Pop/Rock. No ano seguinte, o Entrevistado fez uma pós-graduação em produção e engenharia do som, em Londres, e atualmente se encontra no mestrado em Artes Musicais. Seu percurso profissional é voltado para a atuação musical e para a área de tecnologia da música.

com a canção em «ambientes rurais portugueses», já que ambos apresentam quase a totalidade da sua formação musical em Portugal.<sup>[6]</sup> Corroborando com este ponto de vista está a investigação de Monteiro (2018, 126) que, ao tratar da etimologia da palavra «moda», considera correta a associação do termo ao ambiente rural português: «esse gênero é proveniente das populações rurais portuguesas que migraram tanto para os grandes centros urbanos de Portugal quanto para as diversas colônias do Império Português, levando suas tradicionais canções, a que chamaram “modas”».

Acordando com a perspectiva dos entrevistados – onde existe uma relação de continuidade entre moda e modinha –, conseguimos transladar a moda (e a modinha) para a atualidade e assim dissociá-la de um período específico para a associar a um espaço (geográfico e social), o ambiente rural. Mais uma vez, o Entrevistado n.º 3 (2019), ao relatar como se consolidou a ideia do que pensa ser moda, sugere a continuidade do gênero:

Eu acho que a ideia foi criada até muito antes do meu percurso musical. Eu sou natural de uma pequena vila, no Norte de Portugal, quase em Espanha, que é muito rural: Figueira de Castelo Rodrigo. Mesmo antes de ter começado o interesse em música... apenas como apreciador amador, apenas em miúdo, com 10, 11 ou 12 anos de idade eu acho que já tinha ideia de que as pessoas falavam «ah a moda» ou «ah a modinha», «o bailinho», o «baile folclórico». [...]

Se for pela definição [de moda] que eu estou a gerar aqui... eu tenho a certeza que ainda existe! Até porque várias vezes lá na vila, nas festas populares, há o ajuntamento dos grupos folclóricos lá na zona e são feitas exposições para vários tipos de público ao vivo, ao ar livre ou em salas de espetáculo. Portanto, esse tipo de moda existe, está viva e está saudável. (Entrevistado n.º 3 2019)

Apesar da carga dita erudita que a modinha pressupõe, não só por uma associação indireta à ópera, mas também por estar presente no cenário das classes altas através dos saraus e dos salões nobres como

---

6 O Entrevistado n.º 1 (2019), português, completou seus estudos em piano no Conservatório. Mais tarde, ingressou na licenciatura em Ciências Musicais e, atualmente, frequenta o mestrado na mesma área. Seu percurso profissional é voltado para o ensino como professor de Piano e Formação Musical.

já referido, fato interessante é que durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa – mesmo sendo quatro dos entrevistados de origem portuguesa e, como os mesmos admitiram, terem o seu estudo mais voltado para a música europeia – nenhum classificou a modinha como gênero musical completamente erudito. Na tentativa de justificar e de refletir sobre a necessidade de enquadramento do gênero, é interessante considerarmos como os entrevistados articulam e, ao mesmo tempo, se questionam a respeito das definições de erudito e popular:

A minha ideia é a de que a modinha é mais popular, embora tenha sido cultivada num ambiente erudito e que tenha muita influência erudita... mas aquilo que me dá a entender é que é um estilo associado mais à prática popular que foi cultivada num ambiente erudito e com bastante influência desse ambiente, um ambiente de corte na verdade. Mas agora o que é ser erudito, não é? Eu vejo que a modinha seria erudita nesse contexto, no sentido em que era praticada na corte ou em salões nobres, ou seja, é erudita nesse sentido... o ambiente erudito é um ambiente de corte, da alta nobreza. (Entrevistado n.º 7 2020)

Na perspectiva do Entrevistado n.º 7 (2020)<sup>[7]</sup> em relação à modinha, o «ser erudito» está associado ao ambiente, ao contexto social que circunda determinada atuação, e não à estrutura musical da modinha. Ao discutir a respeito de concepções sobre popular e erudito o mesmo afirma:

[...] num universo popular é muito mais difuso, não há tanto a questão de tocar desta ou daquela forma, é simplesmente uma mistura de práticas que vão entrando dentro dos conteúdos populares musicais que vão surgir de vários lados. Enquanto que eu vejo mais a questão erudita como uma escola que tenta ensinar certos padrões de tocar e de ver a música, de olhar e de pensar a música, muito mais restritos. (Entrevistado n.º 7 2020)

Portanto, a partir desta ótica, a modinha se aproximaria mais desta «mistura de práticas» em contraposição aos «certos padrões

---

7 O Entrevistado n.º 7 (2020), português, integrou o conservatório até o sexto grau de formação, sendo os três anos primeiros voltados para o piano e os três últimos para o violoncelo. Mais tarde, ingressou na licenciatura em Ciências Musicais e, atualmente, frequenta o mestrado na mesma área. Seu percurso profissional é voltado para o ensino como professor de Formação Musical.

mais restritos»: a modinha ganha conotações eruditas através de uma dimensão contextual, isto é, relacionada com o ambiente social, e também popular, através de uma dimensão estrutural que, para o mesmo, envolve a referida «mistura de práticas».

Corroborando com este ponto de vista, o Entrevistado n.º 1 (2019) afirma:

[...] Eu vejo essa ideia da canção, que era exatamente feita para ser muito tocada, não era difícil ser interpretada e que muitas vezes apesar de ser dedicada a uma alta sociedade, eu acho que não era necessariamente elitista. Mas é um gênero que realmente suscita... Talvez a meio: porque por um lado é dedicado às massas<sup>[8]</sup> através da forma do gênero – das peculiaridades musicais do gênero – por outro lado, acabava por não ser interpretada pelas massas. Era associada a uma alta sociedade, a uma alta aristocracia, pelo menos aqui em Portugal. (Entrevistado n.º 1 2019)

É interessante termos em conta a definição que o mesmo apresenta sobre possíveis distinções entre música erudita e popular declarando que «o objeto musical não pode ser definido como popular ou erudito sem qualquer contexto. É o contexto que define» (Entrevistado n.º 1 2019). Assim, na tentativa de compreender a modinha e de justificar a sua tese, que assinala uma posição intermédia do gênero, o entrevistado também contrapõe a dimensão contextual da modinha (em Portugal) – esta sendo associada ao que o mesmo chama de «alta sociedade», relacionando-a, por isso, com um cenário erudito – com a dimensão estrutural musical, referindo que «não era difícil de ser interpretada» e considerando o gênero como dotado de uma certa simplicidade, não necessariamente num mau sentido, sendo esta relacionada ao universo musical popular.

Outro fator relevante para a construção do discurso dos entrevistados foi o ambiente em que contataram com o gênero, isto é, a partir de qual contexto – conservatório, universidade, concertos, etc. – e de que forma assimilaram o conceito inerente ao termo modinha. Como já mencionado anteriormente, o Entrevistado n.º 3 (2019), por exemplo, afirma que a sua ideia sobre o que é a moda, termo que para o mesmo tem alguma relação de continuidade com a modinha, precede o início da

---

8 Ao utilizar o termo «massas» o Entrevistado n.º 1 (2019) refere-se às classes menos favorecidas.

sua formação musical. Em Figueira de Castelo Rodrigo, sua terra natal, o entrevistado conta que já ouvia os termos *moda* e *modinha* em contextos musicais desde os dez anos de idade. Dos outros três entrevistados portugueses, dois afirmaram que formataram a principal ideia que têm sobre o gênero ao longo da licenciatura, nomeadamente nas aulas de História da Música em Portugal. O terceiro, Entrevistado n.º 8 (2020),<sup>9</sup> por sua vez, alega não conceber a *modinha* como um gênero musical – caso particular nesta série de entrevistas que será tratado mais adiante. No caso dos entrevistados brasileiros, a *modinha* parece surgir de forma mais enfática na sua formação. A maioria afirma ter tido algum contato com o gênero já através do conservatório. Além disso, destacaram a presença da *modinha* em contextos de apresentações, recitais e através da relação com outros gêneros musicais, especialmente o choro. Ao ser questionado a esse respeito o Entrevistado n.º 2 (2019)<sup>10</sup> esclarece:

Foi no conservatório e na UFPE, Universidade Federal de Pernambuco [que se concebeu a ideia do que é a *modinha*]. Na cadeira do conservatório ainda eu tinha ouvido falar sobre isso, mas na UFPE eu vi concertos sobre *modinha*, que era interpretado geralmente com piano e voz. Eu acho que no conservatório eu vi a *modinha* na história da música ocidental... se eu bem me lembro. (Entrevistado n.º 2 2019)

Nesse mesmo sentido, o Entrevistado n.º 5 (2020)<sup>11</sup> afirma:

Eu tive aula sobre *modinha* primeiro nas aulas história da música do Brasil, no conservatório e na universidade, mas era uma coisa bem abstrata. Eu

---

9 O Entrevistado n.º 8 (2020), português, ingressou aos seis anos no conservatório com ênfase em percussão e, mais tarde, em composição. O mesmo concluiu uma licenciatura em instrumento (percussão) e um mestrado em Ensino da Música também com ênfase em percussão. Atualmente, o entrevistado frequenta o primeiro ano de licenciatura em Direção de Orquestra. Seu percurso profissional é voltado para ensino e para a direção coral e orquestral.

10 O Entrevistado n.º 2 (2019), brasileiro, ingressou na música com o estudo do violão e, mais tarde, se dedicou ao violoncelo. O mesmo afirma ter frequentado o conservatório seguido de uma licenciatura em educação musical e atualmente frequenta o mestrado em Artes Musicais. Seu percurso profissional é voltado para o ensino e para atuação como violonista e violoncelista.

11 O Entrevistado n.º 5 (2020), brasileiro, afirma ter frequentado um curso técnico em flauta transversal, seguido de uma licenciatura em Educação Musical com ênfase no mesmo instrumento. Atualmente, frequenta o mestrado em Etnomusicologia e seu percurso profissional é voltado para o ensino e para a atuação como flautista em orquestra, grupos de choro, grupos de câmara, dentre outras formações.

só fui estudar mais quando eu entrei na orquestra de choro [Orquestra de Choro da Universidade Federal de Pernambuco]. Eu tive um professor que trazia isso para as aulas, falava para a gente pesquisar sobre modinha e sobre choro. (Entrevistado n.º 5 2020)

Chamado «primo-irmão da modinha» (Entrevistado n.º 6 2020), o choro é mencionado por todos os entrevistados brasileiros, que evidenciam a relação entre os dois gêneros musicais.<sup>[12]</sup> No que concerne a esta relação, destaca-se o artigo de Loureiro de Sá (2019) onde o autor reflete sobre a possibilidade da modinha e do lundu constituírem as bases do choro brasileiro. Na sua argumentação, defende que seria «bastante provável que a maneira de cantar dos modinheiros tenha sido absorvida e sintetizada pelos solistas de Choro» (Sá 2019, 6) e, segundo o mesmo, são pelo menos três as características que o choro herdou dos cantores de modinhas: «o *rubato*, cujo efeito expressivo é fundamental na prática interpretativa do Choro; o *portamento* e a ornamentação» (idem, 7).<sup>[13]</sup>

O Entrevistado n.º 4 (2019),<sup>[14]</sup> autor da primeira frase deste artigo, também confirma essa associação na tentativa de definir a modinha, afirmando:

É interessante isso, a palavra é conhecida, eu tenho uma imagem na cabeça mas na hora que você me perguntou... não sei, eu acho que seria alguma coisa ligada à música de Chiquinha Gonzaga ou daquela época, relacionada ritmicamente com o lundu talvez... e algumas heranças europeias misturadas com ritmos brasileiros. (Entrevistado n.º 4 2019)

---

- 12 Cabe referir que os quatro entrevistados brasileiros afirmaram ter prática no âmbito da música popular brasileira. Atuando em gêneros como MPB, bossa nova, samba, choro, dentre outros. Nota dos coordenadores: MPB é o acrônimo de música popular brasileira.
- 13 Loureiro de Sá (2019, 7, nota de rodapé) esclarece os termos em questão, afirmando: *Rubato ou Tempo Rubato*: «Importante recurso de expressividade na execução, envolvendo flexibilidade na escolha do tempo dentro de um compasso ou frase.» *Portamento*: «Expressão musical originada do italiano, que denota um deslize vocal ou instrumental entre duas notas dentro de uma oitava.» *Ornamentação*: «Filigrana melódica que é adicionada à música vocal ou instrumental pelo compositor ou pelo intérprete, a seu próprio critério.»
- 14 O Entrevistado n.º 4 (2019), ao descrever sua formação, afirma considerar-se «baixista popular» e «compositor de música popular brasileira». Apresenta formação superior no Brasil, com um curso intitulado «Música popular com habilitação em composição e arranjo» e atualmente frequenta o mestrado em Artes Musicais. Seu percurso profissional é voltado para a atuação como baixista em formação de banda interpretando, especialmente, gêneros da música popular brasileira.

No seu discurso, o choro surge através da figura de Chiquinha Gonzaga, importante precursora do gênero. Assim, a partir desta relação evidenciada pelos entrevistados brasileiros, é possível considerarmos duas linhas de pensamento que partem justamente desta associação – modinha-choro. A primeira, prevê a modinha como antecessora do choro, isto é, considera-se uma relação de continuidade em que o choro passa a existir incorporando características da modinha e esta, por sua vez, passa a ser um gênero «morto». A segunda linha de pensamento concebe a modinha como gênero «vivo» através do choro, considerando de tal forma relevantes as relações intertextuais entre ambos os gêneros que a modinha passa a ser (re)lembrada nos discursos verbais e musicais através, e por causa, destas relações com o choro.

Como já referido, nenhum dos entrevistados intencionou enquadrar a modinha, exclusivamente, numa esfera erudita. Os oito estudantes afirmaram que a modinha estava, de forma mais ou menos evidente, relacionada com o universo popular. Entretanto, dos quatro entrevistados brasileiros, três definiram a modinha como música popular com as seguintes afirmações:

Entrevistado n.º 2: Eu acho que a modinha é um gênero popular, ainda mais para aquela época. Mas tenho a impressão de que muitos teóricos veem isso como erudito. (Entrevistado n.º 2 2019)

Entrevistado n.º 4: Quando eu penso na modinha eu penso em música popular brasileira. (Entrevistado n.º 4 2019)

Entrevistado n.º 6: Eu acho que a modinha, para o Brasil, é a primeira vez que a música popular chega a entrar no salão. [...] Então, a modinha é a primeira vez que a música de negro, de preto, entra no salão disfarçada de algo novo, quase caricaturada como portuguesa. (Entrevistado n.º 6 2020)

Ainda que num panorama reduzido de entrevistas, torna-se relevante constatar esta associação presente nos discursos formados pelos entrevistados brasileiros. Cabe ainda esclarecer que o Entrevistado n.º 5 (2020) foi o único de nacionalidade brasileira a não «categorizar» a modinha como gênero popular. O mesmo configura-se como um dos mais bem informados a esse respeito, declarando:

É muito romântica [a modinha], as letras são voltadas para aquele amor exacerbado e isso tem muita relação com a ópera, mas ao mesmo tempo ela era executada em locais populares... não eram só os nobres que consumiam ela, as pessoas mais comuns da sociedade também consumiam a modinha. Então eu não acho que ela é «nem erudita e nem popular», eu acho que ela é erudita e é popular! E depende justamente do contexto, se ela estiver sendo executada numa sala de concertos ela vai parecer uma coisa erudita, mas se ela estiver sendo executada na cozinha de uma casa assim, voz e violão... aí as pessoas vão pensar que é popular. (Entrevistado n.º 5 2020)

Mais uma vez é mencionado o contexto (neste caso espacial) em que a modinha é apresentada – «numa sala de concertos» ou «na cozinha de uma casa». Outro aspecto interessante nesta resposta é a relativização destas esferas (erudito e popular) evidente nas palavras «aí as pessoas vão pensar que é...». Na perspectiva do entrevistado, a atribuição de significado é feita pelo participante e pelo ouvinte em função do contexto social no qual o gênero está inserido – «se ela estiver sendo executada na cozinha de uma casa assim, voz e violão... aí as pessoas vão pensar que é popular» (Entrevistado n.º 5 2020). Corroborando com a mencionada relativização das esferas erudito e popular está a afirmação «Então eu não acho que ela é “nem erudita e nem popular”, eu acho que ela é erudita e é popular!» (ibidem). Para o entrevistado o contexto torna-se de tal forma relevante que é através dele que se torna possível definir um enquadramento em ambos os universos.

Nas entrevistas feitas aos portugueses houve uma variedade maior de ideias sobre a definição do gênero musical em questão. O Entrevistado n.º 7 (2020), já mencionado, declara: «a ideia que eu tenho, se a história da música não me está a enganar, é que veio do Brasil para Portugal, mas que foi cultivada na corte portuguesa». O Entrevistado n.º 1 (2019) assume, sem ter «bem a certeza», alguma familiaridade com o termo modinha, o que realmente se constata. Segundo ele:

Modinha em Portugal [e aqui é importante enfatizarmos que o entrevistado especifica a localização da modinha que será descrita] acho que foi um gênero que esteve muito em voga principalmente no século XIX... com aquele desenvolvimento da música doméstica, com a música interpretada por mulheres em casa... e que era exatamente um gênero que era possível ser praticado em casa, por isso que era feito com piano [...] e com a voz,

eu diria que é um bocadinho equivalente ao *Lied*, à canção. A modinha era a canção. (Entrevistado n.º 1 2019)

Neste sentido, é válido constatar que, por exemplo, na tese de doutorado de Marcos Magalhães (2018) intitulada «A modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833», o autor, ao tratar o que chama de «géneros relacionados», opta por não abordar o *Lied*,<sup>15</sup> relacionando a modinha com a canção urbana no contexto europeu com destaque para França, Itália, Espanha e até com o fado português – discussão que poderia configurar-se como outro capítulo deste trabalho. Raramente explorada pelos musicólogos, longe de querer especular sobre o motivo exato desse distanciamento, a relação modinha-*Lied* poder-se-ia configurar como um importante argumento no sentido de enquadrar a modinha no erudito ou no popular, dependendo do viés de argumentação. Entretanto, dado o percurso musical apresentado pelo entrevistado em questão (Entrevistado n.º 1 2019) — pianista com formação no conservatório, licenciatura e mestrado em Ciências Musicais —, possa ser possível aferir que o mesmo, ao mencionar o *Lied*, refere-se a compositores emblemáticos neste género musical como, por exemplo, Franz Schubert, Robert Schumann ou Johannes Brahms. Se assim considerarmos, a relação entre ambos os géneros no discurso do entrevistado compactua com uma concepção que liga a modinha a um cenário erudito, uma vez que os mencionados compositores canónicos do género estão ligados a este universo. Essa mesma associação – modinha-*Lied* – surgiu nos dizeres de outros entrevistados. Ao discutirem a presença da modinha na formação musical os mesmos compararam o género a outros tipos de canção:

Entrevistado n.º 2: Eu acho que a modinha é vista muito por cima, de maneira muito vaga... uma coisa que não foi tão desenvolvida e tão sistematizada como o *Lied*... eu ouvi muito mais falar sobre o *Lied* do que sobre a modinha. Eu acho que o conservatório, por exemplo, onde eu comecei a ter a minhas primeiras disciplinas de História da Música, se baseia muito no erudito e o erudito se baseia muito na Europa, e assim uma linha puxa

---

15 Nas palavras de Magalhães (2018, 32, nota de rodapé), «optou-se por abordar, unicamente, três diferentes contextos nacionais – França, Itália e Espanha – o que não invalida o interesse de outros terrenos, também eles, de grande riqueza no que toca à canção de câmara como, por exemplo, a *ballad* na Grã-Bretanha e o *lied* na Alemanha».

a outra. [...] Mas eu acho que os musicólogos históricos podem fazer a função de colocar ou relocalar o assunto modinha nas novas disciplinas de conservatórios e universidades. (Entrevistado n.º 2 2019)

Entrevistado n.º 6: Da minha experiência, quando eu cheguei no conservatório e começava a falar de Villa-Lobos as pessoas não conheciam, para eles isso não era interessante, muito menos modinha... acho que o conservatório no Brasil só foi mudar a chave um tempo depois. Mas claro que a *chanson* ou *Lied* dominaram imenso e esqueceram de Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, porque são compositores populares, de menor valor, apesar de terem músicas com uma complexidade absurda eles se «perderam» porque se conectaram ao «muito popular», se conectaram ao choro. (Entrevistado n.º 6 2020)

Nos dois discursos acima, ambos de entrevistados brasileiros, a ideia de que o *Lied* ocupa uma posição erudita e canônica é ainda mais evidente. Nestas falas a modinha encontra-se associada ao universo popular, universo este que, segundo os mesmos, não é «tão sistematizado» nas instituições de ensino musical ou até mesmo desvalorizado neste mesmo cenário.

Em contraponto às ideias já aqui desenvolvidas, o Entrevistado n.º 8 (2020), português, apresenta uma concepção particular do termo modinha:

O termo modinha nós utilizamos mais para aquelas melodias mais... «rascas» digamos assim. Uma pessoa começa a improvisar uma música muito simples: «ah está a tocar uma modinha?» ou «ah que modinha é essa?» Dizemos que é música mais tipo... o André Rieu, nós dizemos que ele toca as modinhas da música clássica, que é aquilo que as pessoas mais gostam, mais ouvem. Agora o termo modinha como gênero musical... não estou a ver. [...] E eu escuto esse termo no meu meio musical, nas bandas, e às vezes dizemos: «oh maestro, qual que é a modinha agora?» E é qualquer marcha. (Entrevistado n.º 8 2020)

Ao descrever sua percepção sobre a modinha, o estudante (Entrevistado n.º 8 2020) revela compreender o termo não como um gênero, como fizeram os outros entrevistados, mas como uma espécie de adjetivo: «ser modinha» caracterizaria um tipo de música simples e que está no gosto popular.

Através do discurso dos entrevistados, o termo modinha se apresentou vivo de variadas formas, algumas já tratadas ao longo deste artigo, como a moda no ambiente rural português (proposta apresentado pelo Entrevistado n.º 4 2019) ou como «adjetivo», caracterizando determinada música (como tratou o Entrevistado n.º 8 2020). Entretanto, a ideia de reconstituição do gênero também se desenvolveu com ênfase em alguns dos discursos:

Entrevistado n.º 2: Na minha opinião [a modinha] existe na atualidade sim, eu assisti concertos de modinha e foi lá que eu vi pela primeira vez essencialmente como funcionava. Tive uma ideia muito mais próxima de como funcionava a modinha, uma cantora e um acompanhamento harmônico. Existe porque tem eventos com a bandeira da modinha acontecendo, pelo menos no Brasil. Mas assim... para mim existe como reconstituição. Se você perguntar se existe renascimento ainda, claro que não, mas música renascentista? Existe, óbvio, vários grupos. É nessa visão que a modinha existe ainda. (Entrevistado n.º 2 2019)

Entrevistado n.º 7: Se ela sobreviveu, sobrevive na base de uma recriação e de uma nostalgia de ir buscar a modinha. Pelo menos aqui em Portugal, pelo que eu já vi, é na base dessa recriação... Se ela é tocada com nuances novas deve ser mais no Brasil do que em Portugal, aqui é «vamos todos para o Palácio de Queluz» e toda a gente a vestir-se desta maneira e depois uma soprano que vai cantar uma modinha de Marcos Portugal. Portanto, é mais recriação do que criação. (Entrevistado n.º 7 2020)

A partir deste discurso, no qual a modinha sobrevive como reconstituição de um passado musical, algumas respostas se desenvolveram a ponto de procurar uma linha mais contínua do gênero, defendendo que a modinha não se mantém apenas como uma tentativa de retorno ao passado, mas pode existir vestindo outras roupagens e conservando em si alguma essência do seu arquétipo. O Entrevistado n.º 6 (2020),<sup>16</sup> a partir do contexto brasileiro, defende esta tese da seguinte forma:

---

16 O Entrevistado n.º 6 (2020), brasileiro, afirma ter uma formação inicial autodidata na flauta doce, em seguida, enveredou para o trompete onde atuou em bandas marciais, orquestras e ingressou no conservatório. Entretanto, o estudante afirma que o violão e o baixo sempre estiveram presentes como «bases» para a sua trajetória enquanto intérprete na música popular. O entrevistado concluiu uma licenciatura em Educação Musical e, atualmente, cursa o mestrado em Etnomusicologia. Sua experiência profissional é voltada para a atuação como baixista e

Ela está muito no imaginário das pessoas que estudam esse repertório, ninguém está compondo mais modinha... virou latim, um gênero praticamente morto, pelo menos na minha perspectiva. Mas, talvez a modernidade e a atualidade tenham transfigurado a modinha em outra coisa e aí a gente quer sempre encontrar aquelas raízes lá do passado e esquece que a modinha tem a letra, tem o sentimento que talvez... uma Dalva de Oliveira cantando a eterna disputa do conflito amoroso com Herivelto Martins tem muito de modinha naquele sofrimento, naquele sentimento exacerbado. O fado conecta isso, esse sentimento exacerbado de sofrimento, a saudade... eu não gosto de considerar que ela [a modinha] morreu, ela foi transformada em outra coisa, outra coisa na qual ainda encontramos um elo com o original... talvez ela tenha sobrevivido de outras formas, não é? (Entrevistado n.º 6 2020)

Com essa mesma perspectiva, o Entrevistado n.º 1 (2019), português, conta uma experiência curiosa relacionada com o termo modinha, também corroborando com a ideia de que o gênero teria sobrevivido com a conotação de canção:

Eu, pelo menos, acho que há muitas pessoas, principalmente mais velhas, a minha vizinha do andar de baixo é um exemplo disso, que usam o termo modinha para definirem a canção, não é? Existe também essa conotação. Eu lembro-me dela dizer que eu tocava modinhas no piano quando se referia às canções conhecidas, que ela conhecia, e se calhar que muita gente conhece. Todo tipo de canção, não só portuguesas, mas canções pop, comerciais... essa ideia da canção, música para voz e instrumento, uma melodia acompanhada. Eu diria que a senhora, provavelmente, quando estava a ouvir uma sonata de Beethoven não diria que era uma modinha, se ouvisse uma música do Rui Veloso se calhar vai dizer que era uma modinha. Pronto, basicamente, a palavra existe, mas essa conotação associada a esse gênero musical específico pode, de fato, já não existir pelo menos nos mesmos termos. (Entrevistado n.º 1 2019)

Nos dois discursos acima prevalece a ideia de modinha como canção, voz e acompanhamento, com um caráter mais sentimental. Os exemplos citados para caracterizar tal concepção se relacionam com

---

violonista ao lado de nomes conhecidos da música brasileira como Elza Soares, Seu Jorge, Naná Vasconcelos, Maria Bethânia, entre outros.

o contexto de cada país – Dalva de Oliveira para o entrevistado brasileiro e Rui Veloso para o entrevistado português –, apontando para uma convergência de ideias a respeito da sobrevivência do gênero em ambos os lados do Atlântico. A concordância entre o discurso dos estudantes brasileiros e portugueses também é demarcada quando os mesmos desenvolvem a relação entre modinha e identidade nacional. A preocupação em considerar que a modinha ultrapassa, ou ultrapassou, fronteiras nacionais foi quase unânime e apresentada de forma significativa por parte de alguns dos entrevistados:

Entrevistado n.º 5: Eu acho que considerar ela [a modinha] ambígua é respeitar essa ligação do Brasil com Portugal. Porque se a gente disser que é do Brasil a gente vai estar escondendo uma parte da história, que é a parte da colonização, a parte da cultura de lá que veio para o Brasil, pessoas de Portugal que foram morar no Brasil, crianças nasceram, novas gerações surgiram...e não só isso, mas também as pessoas que vieram do Brasil para Portugal e desenvolveram a modinha lá também. (Entrevistado n.º 5 2020)

Entrevistado n.º 6: Essa música especificamente é transnacional: Europa, Brasil e África. Acho que é um pouco disso tudo. Agora, no meu ponto de vista, a modinha sempre foi popular, ela precisa daquela roupa para entrar no salão porque existia uma espécie de barreira, não é? Como deixar o negro de lado se ele também é a raiz daquilo? Não adianta pintar o cabelo de loiro se a raiz é negra. (Entrevistado n.º 6 2020)

Ambas as respostas acima foram de entrevistados brasileiros. Ainda se torna importante salientar que, apesar da maioria dos estudantes mencionarem o lundu como relacionado à modinha, o único que evidenciou a presença africana ao tratar das «origens» do gênero, se assim pudermos chamar, foi o Entrevistado n.º 6 (2020). A seguir, a perspectiva do estudante português revela um outro ponto de vista:

Isso agora é muito complicado, porque isso vai ter a ver com a maneira que nós olhamos para o colonialismo e para o pós-colonialismo. Porque é assim, se formos olhar para o Brasil do século XVII ou XVIII como uma parte de Portugal, complica mais as coisas... Então, «esse é um estilo português porque o Brasil enquanto nação ainda não existia», mas se formos olhar para a questão da identidade brasileira, se quisermos assim chamar,

e das raízes que ela tem, poderemos falar mais de um estilo brasileiro. Eu acho que um bom compromisso é o luso-brasileiro, fica bem. Acho que vai depender muito de como que vamos olhar para estas questões de colonialismo. Eu gosto do luso-brasileiro. (Entrevistado n.º 7 2020)

Ao colocar em questão a noção de pertença de um território – «se formos olhar para o Brasil do século XVI ou XVII como uma parte de Portugal» (Entrevistado n.º 7 2020) –, o estudante evoca uma problemática importante: a ideia de posse de um patrimônio imaterial em razão da posse territorial. Nesse sentido, qual a importância de se evidenciar a «nacionalidade» da modinha? É preciso delimitar estas fronteiras? O Entrevistado n.º 1 (2019) apresentou sua concepção sobre o tema:

Eu acho que procurar uma origem ou uma «nacionalidade» para modinha pode ser importante numa perspectiva histórica e de perceber de fato como é que se desenvolveu certo gênero musical, assim como se faz com uma série de outros gêneros musicais, tenta-se perceber suas várias escolas, vários estilos e localizar no tempo e no espaço certos fenômenos e práticas. Até que ponto considerar que o gênero se originou no Brasil ou em Portugal cria um sentimento de posse? Não necessariamente. Acho que um gênero pode surgir num sítio e não é por isso que pessoas de outro país não deixam de assumir esse gênero como deles próprios e acho que tem toda legitimidade para isso se, de fato, participarem dessas práticas musicais ou culturais. (Entrevistado n.º 1 2019)

Após essa discussão, que procurou incentivar uma reflexão a respeito do quanto seria válido e do porquê de se encontrar uma associação da modinha a determinada nação, foi colocado em questão se este vínculo (da modinha como portuguesa e/ou brasileira) implicaria a ideia de estereótipos ligados a ambos os países. Questionados a respeito de uma associação quase automática, em que o Brasil estaria vinculado à música popular e a Europa à música erudita, os entrevistados responderam de forma positiva e unânime. Tanto os brasileiros quanto os portugueses admitiram a associação como certa e apresentaram justificativas interessantes:

Entrevistado n.º 7: Eu acho que é um carimbo que se atribui muito e isso vem também de uma história da música muito centrada na Europa,

principalmente França, Alemanha e por aí [...]. Numa visão macro do mundo é a Europa que recebe esse carimbo, nem os Estados Unidos recebem muito a questão do carimbo da música erudita. Mas de modo geral sim, existe uma segregação na música muito dependente do continente e do país. (Entrevistado n.º 7 2020)

Entrevistado n.º 2: Bom, na história da música parece, não é? Parece que tipo... Brasil está associado à bossa nova, choro, samba, que são gêneros populares. No conservatório quando é música brasileira sempre é dirigido para o popular. Mas ainda temos nossa bandeira, Villa-Lobos, que é uma coisa muito forte erudita tanto na Europa quanto no Brasil. (Entrevistado n.º 2 2019)

Entrevistado n.º 8: O que eu acho é que na nossa educação (conservatório, universidade), na minha educação que é ocidental e europeia, digamos assim, nós focamos muito mais em compositores europeus. Nós falamos de Villa-Lobos e mais nada, ou seja, nós não abordamos compositores da Argentina, se calhar só o Piazzolla. Acho que isso tem a ver com a nossa educação, e por isso é que nós associamos Brasil com samba, bossa nova, esses gêneros... que é o que nós ouvimos, conhecemos são as «brasileiradas», não é? (Entrevistado n.º 8 2020)

Assim, torna-se relevante questionar se estes «carimbos» (Entrevistado n.º 7 2020) corroboram a ideia de que foi o Brasil o responsável pelo caráter popular da modinha e Portugal, enquanto país europeu, incumbido da sua inclusão num universo erudito. Sem intencionar atestar ou impor quaisquer destas teorias para o gênero musical, o objetivo, e o que torna estes dados relevantes, é perceber o quanto estas relações ainda fazem sentido, isto é, como se pensam estas associações a partir da modinha.

Nas considerações finais torna-se válido assinalar alguns fatores que se destacaram no conjunto das oito entrevistas aqui apresentadas. Da parte dos entrevistados brasileiros cabe ressaltar a presença da modinha nos dias atuais. Para os mesmos, esta concepção é válida tanto a partir da ideia de reconstituição do gênero – uma vez que três dos quatro estudantes brasileiros reconheceram o mesmo como presente no âmbito performático atual (concertos, recitais de conservatório e universidade, apresentações temáticas, etc.) – quanto por meio da transformação em uma forma de «canção moderna» ou na própria

associação enfática com o choro e, portanto, a modinha teria «sobrevivido de outras formas» (Entrevistado n.º 6 2020). Além disso, todos os entrevistados brasileiros, mesmo considerando a modinha popular e/ou brasileira como foi o caso de alguns discursos, admitiram saber da presença do que chamaram erudito e/ou europeu no gênero musical, através do contato com Portugal. No caso dos entrevistados portugueses o mesmo não se verificou, sendo que somente dois destes entrevistados afirmaram que era possível a modinha ter alguma relação com o Brasil: o Entrevistado n.º 7 (2020), como já exposto, declara com alguma incerteza que a modinha poderia ter vindo do Brasil, mas que seria «cultivada na corte portuguesa» (Entrevistado n.º 7 2020) e o Entrevistado n.º 1 (2019) afirma:

Eu não sei o que é a modinha brasileira, se é que se pode chamar assim. Mas sei que a troca musical entre o Brasil e Portugal existiu e, por isso, é possível que a modinha tenha ganho uma tradição muito forte também no Brasil. Só que como em termos acadêmicos nós não estudamos música do Brasil, nós estudamos música europeia e música portuguesa, nós estudamos a modinha como gênero tipicamente português. (Entrevistado n.º 1 2019)

Com relação à modinha atualmente, para os portugueses, a mesma ganhou uma gama maior de significados, passando pelo ambiente rural português (Entrevistado n.º 3 2019), assumindo também a conotação de «canção moderna» – com o exemplo de Rui Veloso (Entrevistado n.º 1 2019) –, recebendo um caráter de adjetivo – o «ser modinha» (Entrevistado n.º 8 2020) – e relacionando-a a uma reconstituição do ambiente de corte (Entrevistado n.º 7 2020).

Este artigo intencionou discutir algumas das ideias que permeiam o conceito de modinha, procurando refletir sobre como o gênero é compreendido no meio musical e porque é percebido desta forma. Neste processo, que foi concretizado essencialmente através do discurso dos entrevistados, surgiram problemáticas que envolvem a trajetória da modinha e seu caráter sincrético, como associações a outros gêneros musicais; relações com o conceito de identidade nacional e os estereótipos que o envolvem; implicações do gênero na atualidade e, finalmente, os encontros entre os universos popular e erudito. Sem que o objetivo de enquadrar a modinha em qualquer classificação possa ser limitador e insuficiente para a sua compreensão como gênero musical,

as concepções aqui apresentadas são baseadas numa perspectiva que considera essencialmente a recepção e contribuem não só para uma reflexão sobre o próprio objeto de estudo, mas também para a compreensão da construção dos discursos informados sobre o mesmo.

## Referências

- Almeida, Adriana Xavier de. 2014 «Modinhas no Brasil Imperial: Ornamentação sob a influência dos castrati». Dissertação de mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas.
- Andrade, Mário de. (1930) 1980. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 2008. «Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: O caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado». *Congresso Internacional Fado: Percursos e Perspectivas*. Lisboa: CEPCEP/INET-md/Museu do Fado.
- Bernardes, Ricardo. 2001. «José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro». *Revista Textos do Brasil, Funarte* 12: 41-45.
- Castagna, Paulo. 2004. «A modinha e o lundu dos séculos XVIII e XIX». In *História da Música Brasileira*, 1-23. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP.
- Jobim, José Luís. 2015. «O canibalismo como apropriação cultural: de Caliban ao Manifesto Antropófago». *Gragoatá* 39: 392-408.
- Lima, Edilson Vicente de. 2010. «A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos». Tese de doutoramento em Musicologia, Universidade de São Paulo.
- Magalhães, Marcos. 2018. «A modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833». Tese de doutoramento em Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- Mariz, Vasco. 2013. «A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 174, no. 461: 235-244.
- Monteiro, José Fernando Saroba. 2015. «A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)». Dissertação de mestrado em História, Universidade NOVA de Lisboa.
- . 2018. «Modinha: um estudo etimológico sobre o termo». *Intellèctus* XVII, no. 1: 124-146.
- Moraes, Jonas Rodrigues de. 2013. «Batuques, lundu, modinha e emersão do baião no Nordeste brasileiro». *CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI* 2, no. 1: 31-51.
- Morais, Guilherme de. 2009. «Realização de baixos em modinhas do “Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores”,

editado por F.D. Milcent e P.A. Marchal – Lisboa, 1792-1797». Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

Sá, Paulo Henrique Loureiro de. 2019. «Música no Rio de Janeiro setecentista: a modinha, o lundu e a invenção do choro». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro* 26, no. 26: 1-14.

Wisnik, José Miguel. 2007. «Entre o erudito e o popular». *Revista de História* 157: 55-72.

### **Entrevistas**

Entrevistado n.º 1. 2019. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 23 de maio, 2019.

Entrevistado n.º 2. 2019. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 23 de maio, 2019.

Entrevistado n.º 3. 2019. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 23 de maio, 2019.

Entrevistado n.º 4. 2019. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 23 de maio, 2019.

Entrevistado n.º 5. 2020. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 27 de janeiro, 2020.

Entrevistado n.º 6. 2020. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 29 de janeiro, 2020.

Entrevistado n.º 7. 2020. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 29 de janeiro, 2020.

Entrevistado n.º 8. 2020. Entrevista por Juliana Wady Lopes. Lisboa, 31 de janeiro, 2020.



# O PERCURSO MUSICAL DE JOSÉ MÁRIO BRANCO E A SUA PRESENÇA NA IMPRENSA NACIONAL ENTRE 1970 E 1974

*Patrícia Lampreia Lopes*

**RESUMO** A actividade musical de José Mário Branco estendeu-se por cinco décadas, abrangendo as mais variadas áreas. O lançamento da plataforma em linha Arquivo José Mário Branco, em Junho de 2018, pretendeu tornar acessível ao público um vasto conjunto de documentos relacionados com o percurso profissional do autor, podendo constituir-se como um instrumento de apoio ao estudo e compreensão da sua obra e actividade. Neste artigo será feita uma retrospectiva da produção musical de José Mário Branco entre 1970 a 1974, que representa os anos em que o músico esteve mais activo musicalmente durante o seu exílio em Paris, tendo essa actividade chamado a atenção da imprensa portuguesa e aumentado com o seu regresso a Portugal após o 25 de Abril de 1974.

**AUTORA** Licenciada em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, detendo também uma pós-graduação em Produção Áudio e Vídeo pela mesma faculdade. É bolseira de investigação do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) desde Setembro de 2017, tendo vindo a exercer as suas funções no âmbito do projecto Arquivo José Mário Branco. Desde 2020 faz parte da equipa do Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade, que tem como objectivo conservar e organizar o espólio de José Mário Branco cedido pelos familiares à NOVA FCSH.

## **A actividade musical de José Mário Branco durante o seu exílio em Paris e o regresso a Lisboa**

José Mário Branco ocupa um lugar incontornável na música de intervenção portuguesa do século xx, como cantautor, compositor e produtor musical. A forma como transpôs para a música a realidade vivida pelo povo português durante os anos de ditadura, tornou a sua obra num verdadeiro símbolo de resistência, a par de artistas como Sérgio Godinho, José Afonso ou Adriano Correia de Oliveira.

A viver em França desde 1963, num exílio forçado para fugir ao serviço militar na Guerra Colonial, em relação à qual era expressamente contra, José Mário Branco chegou a Paris com vinte e um anos e aí viveu até se dar a Revolução do 25 de Abril de 1974. Foram quase onze anos de exílio, com encontros e despedidas na Gare de Austerlitz,<sup>11</sup> tempos solitários, de saudade e preocupação, partilhados com outros companheiros de exílio. Numa entrevista à delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian, José Mário Branco relata as primeiras noites em Paris passadas debaixo das pontes da cidade, dado que a pessoa que o devia ter recebido, por não saber exactamente o dia da sua chegada, tinha-se ausentado da morada indicada para um fim-de-semana fora do país (não nos esqueçamos das dificuldades de comunicação naquela época, sobretudo entre pessoas que partiam para o exílio e não podiam falar abertamente dos seus planos). Anos mais tarde, seria José Mário Branco a abrir as portas da sua casa em Paris a dezenas de exilados que fugiam do serviço militar e da polícia política em Portugal, dando-lhes abrigo e apoio (Fondation Calouste Gulbenkian s.d.). Embora a situação socioeconómica em França estivesse fragilizada, a liberdade de expressão não se encontrava comprometida.

A par da pobreza que se sentia nas zonas rurais francesas e da exploração a que o proletariado estava sujeito, a busca de melhores condições de vida nas cidades nem sempre resultava como esperado. A França esteve também envolvida em guerras coloniais na Indochina e depois na Argélia, com as quais muitos discordavam. Contudo, não obstante todos estes condicionamentos e fatores menos favoráveis a uma vida tranquila e generosa, a França

---

1 Estação conhecida por ser a porta de entrada da maioria dos portugueses no exílio em França, e que seria o nome da primeira canção do seu álbum de estreia *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*.

detinha uma vantagem de incontestável e incontornável valor, impossível de encontrar em Portugal: havia uma liberdade de expressão e de contestação num nível muito diferente daquele que o nosso país possuía e só viríamos a encontrar após a Revolução do 25 de Abril de 1974. (Caeiro 2012, 195)

Numa entrevista à delegação francesa da Fundação Calouste Gulbenkian, o compositor afirma que nesses primeiros anos em Paris, pouco contactou com a música e a poesia, tendo a situação mudado quando, por volta de 1963, um primo da sua primeira mulher, Isabel Alves Costa, deixou uma guitarra acústica na casa de ambos por não ter possibilidade de a levar na viagem (Fondation Calouste Gulbenkian s.d.). Progressivamente, José Mário Branco foi aprendendo a tocar guitarra sozinho, algo que fez com relativa facilidade pelo facto de, até 1960, ter estudado na escola de música Parnaso, no Porto, piano, flauta, percussão, composição, orquestração, análise musical e etnomusicologia (Arquivo JMB 2019b).

Em 1970, o compositor foi responsável pelos arranjos musicais de quatro canções do LP homónimo de James Ollivier. Mais tarde, decorria o ano de 1972, José Mário Branco fez a produção musical do LP *Adieu la mer est belle*, de Jean Sommer, músico francês de quem se tinha tornado amigo durante o Maio de 68, em Paris. A intensificação do contacto com músicos franceses viria a impulsionar de forma decisiva a sua carreira (Caeiro 2012, 150), tendo o músico participado em espectáculos por toda a França, onde interpretava principalmente repertório de outros músicos, entre os quais Léo Ferré, Patachou, Jacques Brel e Marcel Mouloudji (idem, 245). Iniciou entretanto a composição das suas próprias canções, primeiro em francês, por ser essa a realidade que o rodeava, e mais tarde em português, tendo começado aos fins-de-semana a marcar presença nas várias associações portuguesas de imigrantes por toda a Europa (RTP Palco s.d.).

As suas primeiras canções em português foram publicadas no EP *Seis cantigas de amigo*, editado por Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti através dos Arquivos Sonoros Portugueses em 1969 (Arquivo JMB 2019c). No mesmo ano é lançado o *single* «Ronda do soldadinho/Mãos ao ar», a primeira edição de *single* produzida por José Mário Branco durante o seu exílio em França.<sup>[2]</sup> Este foi difundido por inúmeras asso-

---

2 Nota dos coordenadores: sugere-se a escuta da canção, interpretada pelo seu autor no seguinte link «José Mário Branco – Ronda do Soldadinho (RTP – 1974)», YouTube, 11 de Setembro, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=a41VQmS1zmk>.

ciações de imigrantes, tendo sido trazidos para Portugal, de forma clandestina, cerca de três mil exemplares (Arquivo JMB 2019d).

A sua actividade musical desenvolveu-se principalmente a partir da década de 1970, tendo completado cinquenta anos de carreira em 2017. Estas décadas abrangem não só a produção de canções de intervenção, mas também música para cinema e peças de teatro, bem como uma longa lista de álbuns dos quais foi produtor musical. Anticonformista, nunca se resignou, nem mesmo depois da Revolução de Abril. Segundo o próprio «sou o Zé Mário Branco, 37 anos, do Porto, muito mais vivo que morto, contai com isto de mim para cantar e para o resto»<sup>[3]</sup> (Arquivo JMB 2019a).

No ano de 1971, José Mário Branco atravessava um período de grande actividade musical na sua então curta carreira artística. Em Novembro, lança o seu primeiro LP, *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*;<sup>[4]</sup> no qual canta poemas de Sérgio Godinho, Luís de Camões, Alexandre O'Neill, Natália Correia, para além dos próprios. O ano ficou também marcado pelo seu trabalho de produção e direcção musical<sup>[5]</sup> no LP *Cantigas do Maio* de José Afonso, gravado no Strawberry Studio em Herouville, perto de Paris. José Mário Branco viu o seu trabalho de produtor musical reconhecido pela imprensa da época, o número 25 da revista *Mundo da Canção* (publicado no início de 1972) fez um balanço de vários álbuns editados ao longo de 1971, referindo-se à produção do álbum como sendo:

[...] o trabalho de uma equipa, de um conjunto. Não se limitou a José Afonso e a uma certa linearidade que é peculiar no que respeita aos apontamentos que marginam o que é restritamente musical. Inteligentemente se aproveitou a experiência (e a modernidade de conceitos) que são pertença de José Mário Branco e também de Carlos Correia (Bóris), donde resultou, trecho por trecho, um tratamento específico e rigoroso, servindo por todo um gabarito técnico que, por si mesmo, não precisa de justificação. (Lívio 1972, 14)

---

3 Citação do texto da sua canção «FMI».

4 Nota dos coordenadores: o título do álbum usa o primeiro verso do soneto homónimo de Camões.

5 Nota dos coordenadores: termos utilizados pelo autor no referido álbum.

A revista *Mundo da Canção* tinha como principal premissa a divulgação da música feita por artistas portugueses e estrangeiros que, de alguma forma, cantavam palavras de denúncia e de protesto contra regimes opressivos e contra a alienação cultural, como se pode ler no seu *site* oficial.<sup>[6]</sup> Por um lado, jogava a favor desta publicação o nome da revista, que assumia um carácter popular, que ia de encontro aos ideais do regime ditatorial e, por outro lado, era impressa na cidade do Porto o que fazia também com que fosse mais fácil «evitar» a PIDE (ibidem).

Durante o ano de 1971 foi também publicado o EP *La Comune de Paris*, no qual José Mário Branco assinou a autoria da canção «Le proscrit 1871».<sup>[7]</sup> Esta canção «resultou de um pequeno espectáculo de comemoração do centenário da Comuna de Paris, no qual o autor participou em 1971 durante o seu exílio em França. A letra da canção é interpretada por José Mário Branco e pelo actor Patrick Morelli» (Arquivo JMB 2019a).

O ano de 1972 ficou marcado pelo lançamento do seu segundo LP, *Margem de certa maneira*, que continuou a apresentar canções nas quais as críticas ao regime ditatorial eram uma constante. Tenha-se como exemplo a letra da canção «Eh companheiro»:

Eh! Companheiro resposta  
resposta te quero dar  
Só tem medo desses muros  
quem tem muros no pensar  
Todos sabemos do pássaro  
cá dentro a qu'rer voar  
Se o pensamento for livre  
todos vamos libertar  
(Arquivo JMB 2019e).

José Mário Branco foi também responsável pelos arranjos e direcção musical do álbum de José Jorge Letria, *Até ao pescoço*, publicado em 1972. Num e-mail, em Novembro de 2017 (Branco 2017),

---

6 Nota dos coordenadores: *site* oficial da revista: «Página inicial» *Mundo da Canção*, última modificação em 2019, <https://mundodacancao.pt/>.

7 Nota dos coordenadores: sugere-se a audição da canção através do *link*: «Le proscrit de 1871», YouTube, 31 de Maio, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Hm53qzqhCMI>.

o compositor referiu que, nesse ano, terá também colaborado com o escritor Álvaro Guerra num projecto de álbum intitulado *Crónica* que, devido à censura, nunca chegou a ser editado. Muitas dessas canções seriam, nesse mesmo ano, integradas no LP *Margem de certa maneira*.<sup>18</sup> Em 1973 destaca-se a sua produção, como instrumentista, arranjador e director musical do álbum *Venham mais cinco*, de José Afonso, bem como a composição da canção «A cantiga é uma arma». Um conjunto de documentos presentes no arquivo mencionado, tornam possível um contacto com o método de trabalho deste compositor, permitindo uma melhor compreensão do mesmo.

[«A cantiga é uma arma»] foi composta por José Mário Branco em 1973 para o festival *Jogos Florais da Imigração Portuguesa*, realizado na Cartoucherie de Vincennes em Paris, durante o exílio de José Mário Branco em França. A letra da canção foi policopiada por José Mário Branco na véspera do festival, e colocada por debaixo dos bancos da audiência. Como resultado, no dia do festival e durante a segunda repetição do refrão, já toda a sala cantava em coro a canção, tendo sido o grande sucesso da noite. A canção acabou por ficar em primeiro lugar no concurso de canções de jogos, porém o júri não atribuiu o prémio a José Mário Branco porque, segundo lhe disseram, «um verdadeiro revolucionário não pode utilizar a expressão “eu não sabia”», que é repetida várias vezes ao longo da canção. (Lopes cit. in Arquivo JMB 2019f)<sup>19</sup>

Ainda no decorrer do ano 1973, há registo de uma colaboração de José Mário Branco com o cineasta francês Dominique Dante, num filme sobre a emigração portuguesa que nunca foi terminado (Ramos 2016). Décadas mais tarde, essas gravações serviriam como impulso para a concretização do documentário *Mudar de vida*, realizado por Nelson Guerreiro e Pedro Fidalgo, lançado em DVD em Dezembro de

8 Nota dos coordenadores: o álbum foi gravado em Hérouville, no Strawberry Studio. «Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos (mãe coragem)», integrada no presente registo, resulta da colaboração entre José Mário Branco (música) e Sérgio Godinho (texto) e alude à peça *Mãe coragem e os seus filhos* de Bertolt Brecht. Pode ouvir-se a canção no seguinte link: «Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos (Mãe coragem)», YouTube, 8 de Novembro, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=b1VZ2KvIG-Q>.

9 Esta entrada, por mim redigida refere-se a informação recolhida numa exposição realizada por José Mário Branco, a 10 de Novembro de 2018, na Casa da Cultura em Setúbal, visando a apresentação do álbum *Inéditos 1967-1999*.

2016.<sup>[10]</sup> Em 1974, José Mário Branco e José Afonso colaboraram com o documentário *As armas e o povo*,<sup>[11]</sup> que retrata os primeiros dias após a Revolução de Abril de 1974. Incluem-se duas canções de José Afonso e uma de José Mário Branco («Grândola Vila Morena», «Os eunucos» e «Perfilados de medo», respectivamente). O documentário conta também com canções de José Jorge Letria, Fernando Lopes-Graça e Luís Cília. Registos sobre a criação do GAC (Grupo de Acção Cultural) em 1974, encontram-se também no Arquivo.

As notícias da Revolução que chegaram a Paris às primeiras horas da manhã do dia 25 de Abril de 1974 eram parcas e pouco precisas. José Mário Branco e os seus companheiros de exílio aguardaram todo o dia por notícias mais concretas de familiares e amigos e, quando chegou a confirmação oficial de que o golpe militar tinha sido realizado pelo Movimento das Forças Armadas, o compositor começou a planear o seu regresso a Portugal, não sem antes ver asseguradas, de forma oficial, duas condições que considerava essenciais para que o seu regresso se fizesse com garantias: a libertação imediata de todos os presos políticos, sem excepção, e a independência dos territórios coloniais (RTP Palco s.d.). Estas condições ficaram garantidas a 29 de Abril, e José Mário Branco regressou finalmente a Portugal no final da manhã do dia 30 de Abril de 1974, no mesmo avião que Álvaro Cunhal. A sua chegada, juntamente com outros companheiros de exílio, ficou registada num vídeo onde o compositor surge abraçado a José Afonso,

10 Nota dos coordenadores: a designação completa do DVD é *Mudar de vida, José Mário Branco, vida e obra* e é editado pela Alambique. Pode ver-se o *trailer* em: «MUDAR DE VIDA, JOSÉ MÁRIO BRANCO, vida e obra (TRAILER)», YouTube, 24 de Março, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=3turCsGeKH0>.

11 Nota dos coordenadores: documentário produzido pelo Sindicato dos Trabalhadores de Produção de Cinema e Televisão, pode ser visualizado integralmente em: «AS ARMAS E O POVO (1975)», YouTube, 8 de Maio, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=BMDW0-5abbE>. Pode ler-se no *site* da Cinemateca, por ocasião do seu restauro: «As Armas e o Povo é o mais célebre filme da revolução portuguesa. Rodado durante a semana entre o 25 de Abril e o 1.º de Maio de 1974, junta as grandes movimentações de massas aos discursos de Mário Soares e Álvaro Cunhal e a libertação dos presos políticos às entrevistas de rua conduzidas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha. Assinado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, é um documento histórico inestimável, feito a quente e em cima do acontecimento por vários técnicos e realizadores portugueses. Uma obra incontornável do cinema militante europeu, *As armas e o povo* é também um manifesto sobre a relação entre cinema e política, não apenas como mero difusor dos acontecimentos, mas sobretudo como participante ativo do ato revolucionário.» «AS ARMAS E O POVO' NO FESTIVAL LUMIÈRE», Cinemateca, 7 de Outubro, 2019, <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/As-Armas-e-o-Povo%E2%80%9D-no-Festival-Lumiere.aspx>.

cantando a canção «Grândola Vila Morena» em coro com a multidão envolvente (RTP Palco s.d.).

Após o regresso a Portugal, o seu percurso musical ficou especialmente marcado pela colaboração com o GAC. Em declarações ao programa *Vejam bem* (RTP Palco s.d.), o compositor afirmou que naquela época a sua prioridade era assegurar a continuidade da mudança, uma vez que tinha passado os seus últimos anos de exílio a denunciar, em cantigas, as repressões do regime salazarista. Relata ainda que passou os meses seguintes a actuar com o GAC de norte a sul do país, dando mais de mil espectáculos, dos quais poucos foram remunerados (ibidem).<sup>12</sup>

Numa entrevista publicada pelo jornal *A Memória de Elefante*<sup>13</sup> em 1974, José Mário Branco declarou: «deixou de ser uma atitude de querer exprimir-me individualmente e tornou-se uma aspiração real a poder exprimir-me colectivamente» (Gonçalves e Silva 1974, 150), acrescentando que foi por esse motivo que uma das suas primeiras acções ao chegar a Portugal «foi ir à Sasseti e dizer que cancelava o meu contrato, porque quero estar disponível a 100 % para esse tipo de acção» (ibidem). Na mesma entrevista afirma ainda que lhe interessa «realmente encontrar camaradas com quem possa fazer um trabalho de qualidade, ao nível dos melhores profissionais, porque temos de dar lições em todos os aspectos, temos que ser os melhores em tudo. Isso vai levar tempo e é por isso que eu não estou com muita pressa de vir com discos cá para fora» (idem, 151). Ao longo desta entrevista, é notório o desejo de José Mário Branco que o povo insista na luta pela defesa da liberdade e condições de vida mais justas e nesse sentido, a canção popular enquanto género musical e grupos como o GAC podiam continuar a servir de gatilho, no sentido em que contribuía para devolver ao povo a sua identidade. É evidente o interesse dos jornalistas Mário Gonçalves e Octávio Fonseca Silva em futuros planos *a solo* de José Mário Branco, porém, o músico revela-se plenamente focado no seu trabalho com o GAC. A colaboração de José Mário Branco com este grupo durou cerca de um ano e meio e, de certa forma, essa actividade musical colectiva abriu-lhe portas para todo o seu percurso musical

---

12 Nota dos coordenadores: pode consultar-se este documentário através do seguinte *link*: «Vejam Bem», RTP, última modificação em 2020, <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>.

13 Nota dos coordenadores: jornal de música popular, jazz, erudita e rádio, publicado no Porto entre 1971 e 1974.

posterior, que foi essencialmente marcado pelo trabalho de composição de música para peças de teatro e cinema. O regresso aos álbuns *a solo* só se daria em 1982 com o lançamento do LP *Ser solidário*, oito anos após o seu regresso a Portugal.

### **A presença de José Mário Branco na imprensa periódica nacional entre 1970 e 1974**

Apesar de exilado em França, José Mário Branco marcou presença na imprensa portuguesa durante os últimos anos da ditadura, tanto em revistas de música como em jornais periódicos.<sup>[14]</sup> Analisámos onze publicações periódicas nas quais se encontra visado José Mário Branco, no período entre 1970 e 1974. Importa referir que todas as entrevistas ao compositor anteriores à Revolução de Abril de 1974 foram publicadas em periódicos que conseguiam contornar a censura. Como exemplo, veja-se o caso do semanário *Comércio do Funchal*, uma publicação regional com grande projecção a nível nacional, fenómeno que pode ser entendido pelo facto de ter ligações políticas a uma ideologia de esquerda e pelas ligações privilegiadas com os censores, conseguindo negociar com estes a publicação dos textos mais problemáticos (Nóbrega 2007). Um caso curioso é também o da entrevista de José Mário Branco à revista *Flama*, publicação quinzenal da Juventude Escolar Católica (JEC).<sup>[15]</sup> Nesta, o músico assumia a vontade de se exprimir colectivamente:

[...] será um trabalho completamente diferente. Não na sua essência. Já há muito tempo que tento defender, através do que faço, os interesses da

---

14 O levantamento dos vários momentos em que o compositor surgiu na imprensa nacional entre 1970 e 1974 foi feito no âmbito de um estágio realizado no GTCC/CESEM pelo aluno de licenciatura em Ciências Musicais da NOVA FCSH, João Tojeira, orientado por Paula Gomes-Ribeiro. Os vários documentos provenientes desse levantamento servem agora como objecto de análise para que se possa melhor compreender a forma como José Mário Branco era abordado na imprensa portuguesa durante esse período.

15 A revista tinha o apoio do Estado Novo, porém, foi proibida em 1966 através de um decreto-lei no qual foi legitimado que apenas a Mocidade Portuguesa poderia exercer funções enquanto organismo de controlo e enquadramento da juventude portuguesa, proibindo desta forma a actuação da JEC. Após essa proibição, a JEC colocou-se em oposição à ligação que se pretendia estabelecer entre o regime e a igreja católica, opondo-se a pretensões totalizantes (Soares 2008, 486).

classe trabalhadora» (Amorim 1974, 26). Afirma ainda: «há, portanto, um assumir de responsabilidade da parte dos artistas populares antifascistas, anticolonialistas e anti-imperialistas e uma adesão profunda da nossa parte às necessidades actuais de desenvolvimento do movimento democrático e popular em Portugal». (ibidem)

Depois da Revolução, foram várias as notícias sobre o regresso de José Mário Branco a Portugal. O autor foi visto como um símbolo de luta e resistência, alguém que nunca deixou de cantar as opressões do povo português, era assim uma das figuras mais esperadas no regresso à pátria. Salienta-se uma notícia do seu regresso, publicada a 30 de Abril de 1974 no jornal *República*, escrita por José Jorge Letria que à data apresentava um percurso como músico de intervenção<sup>16</sup> e também como jornalista:

[...] à hora a que lerem esta breve nota já José Mário Branco e outros exilados portugueses devem ter pisado de novo a sua terra, após muitos anos de ausência [...]. José Mário Branco cantou no exílio tudo o que lhe foi possível cantar sempre com os olhos virados para a pátria dominada pelo regime fascista. Hoje soou a hora do regresso. [...] É de facto muito diferente o ar que se respira nesta terra de liberdade. (Letria 1974a)

Na edição do dia 7 de Maio a *República* fez uma breve referência a José Mário Branco, numa nota sobre «Sérgio Godinho que em tempos foi obrigado a exilar-se em Paris onde trabalhou intensamente com José Mário Branco, ainda não regressou a Portugal» (Letria 1974b, 7). Duas notícias referem José Mário Branco no âmbito do I Encontro Livre da Canção Portuguesa, a primeira foi publicada no *Diário Popular* no dia 5 de Maio de 1974, onde é anunciado que naquela noite terá lugar «um espectáculo de música popular portuguesa», com a participação de «José Afonso, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Francisco Fanhais, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, Fausto, Luís Cília, Manuel Freire e, muito possivelmente, Manuel Alegre» (*Diário Popular* 1974); dois dias depois, a 7 de Maio, o jornal *República* noticiou esse mesmo espectáculo, organizado pelo Círculo de Cultura Teatral no Porto referindo que:

---

16 Relembramos que José Mário Branco foi responsável pelos arranjos musicais do álbum *Até ao pescoço* de José Jorge Letria, lançado em 1972.

[...] esta importante jornada da canção livre de Portugal, atraiu ao Pavilhão dos Desportos do Porto cerca de 20 000 pessoas que, entusiasmadas com a presença de cantores à [sic] longo tempo exilados, entoaram em coro cada refrão, aplaudindo vibrantemente cada frase, cada sugestão de liberdade ou de luta [...] Regressados de prolongado exílio, José Mário Branco e Luís Cília, foram recebidos com entusiasmo pelo público do Porto. (A.L 1974, 5)

Um outro tema abordado pela imprensa nacional foi o da participação de José Mário Branco no Festival RTP da Canção de 1974. No dia 17 de Julho desse ano, a revista *Flama* publicou uma entrevista a José Mário Branco, na qual o artista aborda a participação do GAC no Festival da RTP Canção com a canção «Alerta».<sup>[17]</sup> Ao longo da entrevista, fala sobre a sua participação no festival realçando, uma vez mais, o desejo de se exprimir colectivamente: «fui convidado a título pessoal. Mas como faço parte do Grupo de Acção Cultural Vozes na Luta entendi que devia estudar e decidir o convite colectivamente» (Garcia 1974, 52). Fala ainda das razões que levaram à escolha da canção «Alerta»:

[...] para nós, a opção foi a de apresentar uma canção que hoje já significa qualquer coisa para muitos trabalhadores, pois é cantada em Portugal por muitos trabalhadores em luta», prosseguindo: «Foi um acto de demarcação política. Nunca afirmámos que a nossa canção era a melhor do mundo. Afirmámos, isso sim, que a nossa canção implicitamente defende, de forma coerente, os interesses dos trabalhadores. [...]» (Garcia 1974, 53-54)

Um dos temas mais abordados pela imprensa periódica portuguesa sobre José Mário Branco diz respeito à composição e interpretação de canções, o que se verifica na entrevista realizada por Júlio Henriques publicada no semanário *Comércio do Funchal* a 29 de Março de 1970. José Mário Branco apresenta, como sempre, um discurso claro e parcial, porém sem nunca se dirigir directamente ao regime. A primeira parte da entrevista foca-se principalmente na edição do EP *Seis cantigas de amigo*, que até então era o seu único trabalho publicado. A uma pergunta de Júlio Henriques sobre a difusão cultural o compositor

---

17 Para mais informações sobre a canção consultar o arquivo *online*: «Alerta», Arquivo José Mário Branco, consultado em 14 de Dezembro, 2020, <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/alerta>.

responde: «o problema da recuperação tem um interesse enorme e, na medida em que os autores não podem proibir seja a quem for de cantar as suas canções, como seria decerto seu desejo, parece inevitável» (Henriques 1970, 140). Esta afirmação deve ser realçada, pois revela que as suas ideias já estavam bem definidas nessa fase inicial da sua carreira, sendo que ao longo das décadas seguintes continuou a exprimir publicamente a opinião contra o conceito de direitos de autor.

Na edição n.º 13 de *A Memória do Elefante*,<sup>[18]</sup> publicada em Dezembro de 1974, José Mário Branco aborda igualmente o papel da canção popular ao serviço do povo. Salienta-se a importância da arte feita pelo povo e para o povo, sem interferência do Estado. José Mário Branco é desde logo apresentado como «um dos cantores populares que mais se tem distinguido na divulgação da cultura popular» (Gonçalves e Silva 1974, 147). Os jornalistas revelam preocupação em compreender a opinião do músico sobre o papel da canção popular como arma para denunciar regimes opressivos e motivar o povo a agir, devolvendo-lhe as ferramentas que lhes tinham sido roubadas durante o período da ditadura. Esta é uma das entrevistas de José Mário Branco mais relevantes da época 1970-1974, uma vez que as opiniões que expressa sobre a importância da canção popular são transmitidas de forma assertiva e enfática: «a canção está a ser uma arma, porque comunicar com os outros é uma arma. Nós temos a possibilidade dessa comunicação de massas», e «agora ela pode ser uma expressão das lutas que levaram a isso» (Gonçalves e Silva 1974, 149).

Sobre os álbuns de José Mário Branco, identificam-se dois artigos publicados na revista *Mundo da Canção*. No n.º 25 é feita uma análise ao LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*; este artigo, publicado no início do ano 1972, foca-se essencialmente sobre os lançamentos musicais do ano anterior e, relativamente ao LP, salienta: «o profundo conhecimento musical do autor-cantor o que lhe possibilita uma renovação mais profunda não só ao nível poético como também inclusivamente ao nível musical e orquestral [...] a variedade de propostas musicais que nos são feitas que vão desde a canção medieval (balada) até à sátira musicalmente bem conseguida [...] a instrumentação

---

18 Esta revista de música era publicada sob o aval da revista *Mundo da Canção*. Nota dos coordenadores: veja-se a informação disponibilizada no site do *Mundo da Canção* sobre a referida revista: «Memória do elefante», última modificação em 2019, <http://mundodacancao.pt/historial-mc/memoria-do-elefante/>.

adoptada lançando definitivamente a música portuguesa por uma universalidade rítmico-instrumental» (Lívio 1972).

Publicado no início de 1973, no n.º 24 da referida revista, um artigo faz uma análise do LP *Margem de certa maneira*, sendo realçado o carácter das suas canções: «a distância não faz o artista alienar-se dos problemas do seu país de origem» (Lívio 1973, 6). É ainda referido que este LP é «um disco que nos demonstra, à distância, a lucidez e a percepção clara do seu autor numa canção que se quer de análise e mutação de uma realidade a que nos mantemos enraizados» (idem, 7). Note-se que este número do *Mundo da Canção* foi o primeiro a ter uma proibição expressa por parte da polícia política. Durante a apreensão da edição pela PIDE, alguns funcionários conseguiram resgatar exemplares da revista, porém, a maioria da tiragem só chegou a público após o golpe militar de 25 de Abril de 1974.<sup>[19]</sup>

Um outro tema recorrente é o da actividade musical de José Mário Branco. Numa entrevista à revista *Flama* n.º 1244 de 7 de Janeiro de 1972, levada a cabo por Adelino Gomes, refere-se que o compositor se teria dedicado em exclusivo à sua actividade musical no último ano e meio, ou seja, desde finais do ano de 1970, cerca de dois anos depois do seu primeiro contacto com músicos franceses durante o Maio de 68. No decorrer desta entrevista, José Mário Branco fala acerca do seu trabalho com o Groupe Organon, definindo-o como «uma cooperativa de produção e difusão artística que se ocupa essencialmente em promover acção cultural em ambiente urbano [...] com as crianças nas escolas e nos liceus: pomos a técnica musical duma maneira perfeitamente acessível ao dispor da necessidade que as crianças têm de se exprimirem, de extravasarem, de se afirmarem» (Gomes 1972, 14). O músico fala ainda dos seus espectáculos em associações de imigrantes portugueses: «tenho cantado também na Bélgica, na Holanda, na Itália e na Suíça para público autóctone» (idem, 13). Evitando questões de foro político, no começo da entrevista, Adelino Gomes refere que José Mário Branco terá escolhido «a música como uma das vias de intervenção e elucidacão» (idem, 10). Na publicação *A Memória do Elefante* o músico refere:

[...] temos uma prática comum, e vamos aprendendo todos os dias a trabalhar juntos e servir os interesses dos trabalhadores através de canções, o melhor

---

19 Nota dos coordenadores: informação retirada de «Historial», *Mundo da Canção*, consultado em 16 de Dezembro, 2020, <http://mundodacancao.pt/historical-mc/revista-mc/>.

que vamos podendo. Somos menos mas não somos um grupo fechado nem partidário. Participamos na luta anti-reformista e pela Revolução Democrático-Popular na frente cultural. (Gonçalves e Silva 1974, 150)

Numa entrevista ao *Comércio do Funchal*, em 1970, José Mário Branco afirma que «aquilo a que, na nossa terra, se chamou realismo, ao fim e ao cabo era apenas um enorme idealismo. E parece-me que muita gente continua a ser realista deste modo, que é pegar nos problemas do povo e mastigá-los em função dos problemas pessoais que cada um possui» (Henriques 1970, 134). Aborda ainda a publicação do *single* «Ronda do soldadinho», que à data se encontrava no prelo, revelando as suas dúvidas relativas à publicação do EP em Portugal:

[...] receio bem que ele não seja aceite como foi o *Seis cantigas de amigo...* Fazendo um auto-condicionamento ao nível da edição deste disco, direi que ele, num circuito normal, estaria condenado à nasçença. É que, aqui em Paris, tanto o Luís Cília como eu temos talvez uma grande vantagem. Essa vantagem é podermos pensar nas nossas canções, naquilo que vamos dizer com elas. Aqui a gente habitua-se pelo menos a uma atmosfera diferente. (Henriques 1970, 136)

Finalmente, é de referir a declaração do músico na entrevista à revista *Flama*, no contexto das canções «Gare de Austerlitz» e «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades». Descontente com o regime que o obrigou a procurar refúgio longe da pátria, assume a partilha de vivência com os seus companheiros de exílio: «eu, como os 700 mil portugueses que estão aqui por França, nunca abandono a ideia de que Austerlitz se transforme um dia numa estação de regresso ao meu País» (Gomes 1972, 13).

## Considerações finais

O levantamento de publicações na imprensa periódica entre 1970-1974 permite-nos concluir que as revistas e jornais de determinado segmento se mostravam interessados em acompanhar o percurso de José Mário Branco. As opiniões políticas eram abordadas, porém eram tratadas com uma certa «leveza» e, ao mesmo tempo, de forma suficientemente clara para os leitores. Depois da Revolução de Abril de

1974 é de facto notória uma mudança na forma como a imprensa portuguesa tratou José Mário Branco. O seu regresso do exílio foi seguido com especial atenção e, nos períodos seguintes, foram várias as publicações interessadas na opinião de José Mário Branco acerca do papel da canção popular, bem como sobre os seus planos profissionais futuros. Por sua vez, José Mário Branco soube aproveitar essa atenção que lhe foi dada para falar das causas que defendia e para tentar construir um país capaz de abraçar os ideais de Abril.

A força e a coerência do seu discurso marcaram a sua obra e a sua vida, nunca deixando a Revolução de Abril lhe «amansar» os valores, dando-lhe, pelo contrário, mais força e sentido. Até ao fim, José Mário Branco continuou a lutar pelos mesmos ideais de quando regressou de França e se dedicou à canção popular de forma colectiva, pois sabia que juntos somos sempre mais fortes.

A disponibilização pública de todo o seu acervo pessoal vai também ao encontro dos ideais de colectividade e partilha que sempre defendeu. O Arquivo José Mário Branco, constituído por mais de mil e quinhentos documentos, pode, desta forma, assumir-se como uma ferramenta para o estudo do seu legado. A importância da disponibilização de um arquivo musical com esta dimensão e características revela-se um instrumento essencial no sentido de potencializar uma visão mais abrangente da música de intervenção portuguesa ao longo da segunda metade do século xx.

José Mário Branco deixou-nos de forma repentina, no dia 19 de Novembro de 2019, aos setenta e sete anos de idade. Na imprensa nacional e internacional foram-se desdobrando homenagens que celebraram a vida e a obra de um dos maiores músicos portugueses do século xx. A sua morte deixa um vazio na sociedade e cultura portuguesa, resta-nos agora recordar o artista, o homem e toda uma obra sem igual, que nos lembra de lutarmos por aquilo que está certo.

As cerimónias fúnebres contaram com a presença de várias personalidades da política e da cultura do nosso país, mas foi o povo português que, em peso, se quis despedir de um companheiro de vida, entoando num murmúrio colectivo os versos da canção «Eu vim de longe, eu vou p'ra longe»:

Eu vim de longe, de muito longe  
 O que eu andei pr'aqui chegar  
 Eu vou p'ra longe, p'ra muito longe

Onde nos vamos encontrar  
 Com o que temos p'ra nos dar  
 (Arquivo JMB 2019g).

## Referências

- Arquivo José Mário Branco. 2019a. «Canção Le Proscrit de 1871». Consultado em 16 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/le-proscrit-de-1871>.
- . 2019b. «Documento oficial da escola de música Parnaso». Consultado em 10 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/documento-oficial-da-escola-de-m%C3%BAsica-parناسo>.
- . 2019c. «Seis cantigas de amigo». Consultado em 12 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/seis-cantigas-de-amigo>.
- . 2019d. «Ronda do soldadinho». Consultado em 16 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/ronda-do-soldadinho>.
- . 2019e. «Letra da canção 'Eh! Companheiro' (José Mário Branco ao vivo em 1997)». Consultado em 17 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/letra-da-can%C3%A7%C3%A3o-eh-companheiro-jos%C3%A9-m%C3%A1rio-branco-ao-vivo-em-1997>.
- . 2019f. «A cantiga é uma arma». Consultado em 17 de Janeiro, 2019. <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/cantiga-%C3%A9-uma-arma-0>.
- Branco, José Mário. E-mail enviado a Patrícia Lopes, CESEM, 17 de Outubro, 2017.
- Caeiro, Maria de Fátima. 2012. «Influências francesas na música de intervenção portuguesa nos anos 70». Dissertação de mestrado em Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro.
- Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France. s.d. «José Mário Branco – Partie 1». YouTube, 20 de Fevereiro, 2018. Vídeo, 1:09:54. <https://www.youtube.com/watch?v=n8YC1-EtoLY>.
- . s.d. «José Mário Branco – Partie 2». YouTube, 20 de Fevereiro, 2018. Vídeo, 1:09:54. <https://www.youtube.com/watch?v=rzBz-9Ujv8Q>.
- Mundo da canção. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2019. Consultado em 15 de Dezembro. <http://mundodacancao.pt/>.
- . s.d. «Historial». Última modificação em 2019. Consultado em 16 de Dezembro 2020. <http://mundodacancao.pt/historical-mc/revista-mc/>.
- Nóbrega, Tolentino de. 2007. «Jornal 'cor-de-rosa' nasceu há 40 anos no Funchal». *Público*, 2 de Janeiro, 2007. <https://www.publico.pt/2007/01/02/jornal/jornal-corderosa-nasceu-ha-40-anos-no-funchal-114737#>.

- Ramos, Jorge Leitão. 2016. «José Mário Branco: é tempo de “Mudar de vida”, com um “rap ericado”». *Expresso*, 4 de Maio, 2016. <https://expresso.pt/cultura/2016-05-04-Jose-Mario-Branco-e-tempo-de-Mudar-de-vida-com-um-rap-ericado>.
- RPT Palco. s.d. «Vejam bem”, RTP. Última modificação em 2020. Consultado em 26 de Dezembro, 2018. <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>.
- Soares, David. 2008. «A (re)definição da identidade da Juventude Escolar Católica (JEC) no final da década de 60». *Lusitania Sacra*, 2ª série, 2007-2008: 486.
- Víctor Mendes (TV1). «As armas e o povo». YouTube, 8 de Maio, 2012. Vídeo, 1:17:59. <https://www.youtube.com/watch?v=BMDWo-5abbE>.

### Periódicos

- A.L. 1974. «A canção livre portuguesa viajou até ao Porto». *República*, 7 de Maio, no. 15431: 5.
- Amorim, António. 1974. «José Mário Branco: os tempos mudam, a luta continua». *Flama*: 24-27.
- Diário Popular*. 1974. «Esta noite no Porto – I Encontro Livre da Canção Popular com a participação de José Afonso, Fanhais, José Mário Branco e talvez Manuel Alegre.”» *Diário Popular*, 5 de Maio.
- Garcia, Pinto. 1974. «José Mário Branco: uma demarcação política/a presença no festival». *Flama*, 17 de Julho, no. 1367: 52-57.
- Gomes, Adelino. 1972. «José Mário Branco: uma voz de mudança». *Flama*, 7 de Abril, no. 1244: 10-14.
- Gonçalves, Mário, e Octávio Fonseca Silva. 1974. «Entrevista a José Mário Branco». *A memória do elefante*, Dezembro, no. 13: 147, 149, 150-151.
- Henriques, Júlio. 1970. «Cantar ao vivo – encontro com José Mário Branco». *O Comércio do Funchal*, 5 de Abril, no. 2057: 133-147.
- Letria, José Jorge. 1974a. «José Mário Branco na hora do regresso». *República*, 30 de Abril, no. 15431.
- . 1974b. «Sérgio Godinho: regresso urgente». *República*, 7 de Maio, no. 15431: 7.
- Lívio, Tito. 1972. «Música portuguesa: nova fase José Mário Branco». *Mundo da Canção*, ano III, no. 25: 6-8, 14.
- . 1973. «Três álbuns importantes: uma canção significativa». *Mundo da Canção*, ano IV, no. 34: 6-7.



# FILIPE SAMBADO E A REPRESENTAÇÃO QUEER EM PORTUGAL

*Renato Oliveira*

**RESUMO** O músico português Filipe Sambado recorre a vários elementos simbólicos que resultam num afastamento da masculinidade hegemónica vigente. Isso reflecte-se nos textos e sonoridade das canções, indumentária e até nos comentários em entrevistas. Maquilha-se, usa vestidos e saias, colares de pérolas e faz música assumidamente pop, sendo este comportamento salientado pela sua não-homossexualidade. O presente ensaio propõe uma análise do referido, sugerindo que a forma como o músico se serve desses elementos permite repensar a definição do seu género. Salienta-se ainda o papel que o meio sociocultural em que o músico se insere bem como os artistas que o influenciam têm nessa construção.

**AUTOR** Licenciado em Genética e Biotecnologia pela UTAD e em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, encontra-se a frequentar o mestrado em Antropologia na mesma faculdade, tendo passado pelo Conservatório de Música do Porto, onde frequentou o curso de canto. Durante a licenciatura desenvolveu o interesse por representações de género na música e as suas indefinições, onde o transformismo tem tido um papel central. Paralelamente tem como objectivo contribuir para a divulgação do património musical português, contemporâneo ou não.

## **Introdução**

Com o objectivo de entender realidades identitárias através da expressão musical, que se assume por meio de várias referências simbólicas, pretendo observar a produção artística de Filipe Sambado, músico português da actualidade. A presente exposição tem como base a procura

pela desconstrução social de preconceitos de género e heteronormatividade, que neste caso também se produz por um assumido feminismo e uma fuga à masculinidade hegemónica. Segundo Taylor, estas ideias manifestam-se constantemente na música popular, o que a torna uma ferramenta de resistência social que recorre aos textos musicais, a sonoridades e ao conteúdo visual para se servir de simbologias e elementos que reforcem o questionamento da normalidade (Taylor 2012, 3). Apoio-me, portanto, no conceito de *queer* segundo essa acepção, a da fuga da norma vigente como forma de a desconstruir e não como forma de criar mais uma classificação para o que nos é apresentado pelo artista (idem, 14).

No caso de Sambado, vários dos elementos que desafiam as definições de género encontram-se também nas pessoas com quem trabalha e partilha o dia-a-dia, extrapolando a componente sonora e integrando-se num fenómeno social (idem, 42). A análise dos sinais que nos permitem agrupar pessoas, comportamentos, ideologias, etc., apesar de ser importante para que exista comunicação é, ao mesmo tempo, castradora porque impede constantemente a criação de novas formas de comunicar. No seguimento do trabalho de Butler com *Gender Trouble* (1990) deparamo-nos com a ideia de que o género se representa pelo que a sociedade espera, não sendo de estranhar que continue a haver a necessidade de provocar essa ruptura e que continuem a surgir artistas que se apoiem nessa temática para construir uma identidade.

### **A formação de Filipe Sambado e a sua relação artística e social no contexto lisboeta**

Filipe Sambado é um músico português nascido em 1985, cuja infância e a adolescência foram passadas entre Lagos e Elvas (Sambado 2016a). Aos dezanove anos mudou-se para Lisboa (Lopes 2016). Frequentou a licenciatura em Teatro (ramo de Dramaturgia) na Escola Superior de Teatro e Cinema durante dois anos (Sambado 2016a) e, posteriormente, fez um ano no curso de Som e Música: Produção Musical na escola Restart. No seu percurso musical, num passado mais remoto, ainda em Lagos, esteve associado ao rap, género com o qual diz agora pouco se identificar e que terá sido uma repercussão do ambiente em que vivia e da influência do primo (Sambado 2016a). Tem feito parte

de algumas bandas e participado em álbuns de outros músicos como Luís Severo e Alek Rein (Sambado 2016a). *A solo* conta com três EP: *Isto é coisa para não voltar a acontecer* (2012), *1234* (2012) e *Ups...fiz isto outra vez* (2014); e ainda dois álbuns: *Vida salgada* (2016) e *Filipe Sambado & Os acompanhantes de luxo* (2018).<sup>[1]</sup>

Para tentar compreender Filipe Sambado como artista foi necessário enquadrá-lo na cena musical lisboeta em que se insere, estando associado a um conjunto de colectivos artísticos onde a colaboração é constante e, portanto, a influência mútua também (Sambado 2015; 2016a). De facto, esta colaboração está patente no nome do segundo álbum, onde conta com a colaboração de músicos que têm participado nos concertos ao vivo dos últimos anos, intitulando-os de «Acompanhantes de Luxo» (Dias 2018). São eles Alek Rein (Alexandre Rendeiro) na guitarra eléctrica, C de Crochê (Adriano Fernandes) na guitarra-baixo eléctrica, Luís Barros na bateria (toca com Alek Rein e Sun Blossoms) e Primeira Dama (Manuel Lourenço) no sintetizador e vozes secundárias (Duarte 2018). Por sua vez, alguns destes nomes associam-se a editoras independentes como a Cafetra Records,<sup>[2]</sup> onde Sambado realizou trabalhos de produção, e que é também a editora da banda Pega Monstro, que este considera uma importante referência no panorama musical português (Sambado 2016a), Xita Records<sup>[3]</sup> (a editora de Primeira Dama) e Spring Toast Records<sup>[4]</sup> (a editora de Sambado, de Vaiapraia e de Rainhas do Baile). Ao mesmo tempo, Sambado conta com a promotora Maternidade, de que faz parte desde a fundação, intimamente ligada aos músicos Vaiapraia (Rodrigo Soromenho-Marques) e a Luís

1 Nota dos coordenadores: depois do presente artigo ter sido redigido, Sambado publicou o terceiro longa-duração *Revezo*, tendo sido lançado em CD e *streaming* a 24 de Janeiro de 2020. Neste mesmo ano, Sambado participou no Festival da Canção, como compositor e intérprete, com a canção «Gerbera Amarela do Sul». Pode ver-se a participação do cantor e compositor com a referida canção em: «Filipe Sambado – “Gerbera amarela do sul” – Grande Final», Media RTP, consultado em 12 de Dezembro, 2020, <https://media.rtp.pt/festivaldacancao/cancoes/filipe-sambado-gerbera-amarela-do-sul-grande-final/>.

2 A Cafetra Records é uma editora portuguesa, sediada em Lisboa fundada em 2008: «Cafetra Records», Bandcamp, consultado em 30 de Novembro, 2020, <https://cafetrarecords.bandcamp.com/>.

3 A editora Xita Records foi também fundada em Lisboa, em 2015: «Xita Records», Bandcamp, consultado em 30 de Novembro, 2020, <https://xitarecords.bandcamp.com/>.

4 A Spring Toast Records foi fundada em 2015 também em Lisboa: «Spring Toast Records», Bandcamp, consultado em 30 de Novembro, 2020, <https://springtoastrecords.bandcamp.com/>.

Severo<sup>[5]</sup> com quem Sambado também já colaborou por diversas ocasiões. O artista fez ainda o trabalho de produção dos álbuns *Histórias por contar* de Primeira Dama e *Mirror Lane* de Alek Rein, entre outros.

Podemos constatar que estes artistas se apresentam muitas vezes em espaços e eventos comuns, passando frequentemente pelos mesmos palcos (49 ZDB, Damas, Music Box, Vodafone Mexefest ou Sabotage). Caso disso foi o Festival Queda de 2018, promovido pela associação de estudantes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa em conjunto com o espaço cultural Anjos70, que teve início a 11 de Maio do mesmo ano. Este festival apresentou músicos das três editoras acima referidas, incluindo Filipe Sambado. A abertura do concerto promocional do último álbum de Sambado que decorreu no dia 26 de Abril no Lux Frágil foi feita por Vaiapraia e as Rainhas do Baile. Em Julho de 2018, Filipe Sambado e Os Acompanhantes de Luxo, Vaiapraia e as Rainhas do Baile e Luís Severo participaram no festival Super Bock Super Rock, actuando no palco LG BY RÁDIO SBSR.<sup>[6]</sup> Estas relações e a sua recorrência suportam a ideia de uma cena musical que vai além do contexto de concerto, acompanhando o quotidiano dos artistas envolvidos, criando uma comunidade não no sentido de identidade que os distancia das restantes cenas musicais circundantes, mas no sentido de elemento unificador (Bennett 2004, 224). A ideia de cena musical foi divulgada por Will Straw em 1991 e desenvolvida posteriormente por autores como Andy Bennett. Em «Consolidating Music Scenes», Bennett (2004) refere-nos que estes trabalhos sobre cenas musicais surgiram no seguimento do estudo da ligação da música ao contexto sociocultural quotidiano. Esta perspectiva acentua a forma como a produção e o consumo de música se relacionam e influenciam, estando intimamente ligados à estrutura social do local onde ela surge e à sensibilidade artística dos indivíduos que partilham os espaços de sociabilidade. Ao mesmo tempo, com a

---

5 Luís Severo é um músico lisboeta, com quem Sambado trabalhou na produção de álbuns mútuos. Conta com dois álbuns editados (*Cara d'Anjo* de 2015 e *Luís Severo* de 2017), tendo o seu álbum homónimo sido considerado um dos melhores de 2017 pela *Blitz*, o *Público* ou o *Expresso*, bem como trabalhos anteriores quando ainda utilizava o nome de «Cão da Morte» (entre eles *Odissipo* de 2012 e *Fim de Verão* de 2013). As suas músicas rondam temas como o amor, a vida adulta e a gentrificação que se observa em Lisboa. «Luís Severo», Bandcamp, consultado em Novembro, 2020, <https://luissevero.bandcamp.com/>.

6 «Cartaz 26.º Super Bock Super Rock», Super Bock Super Rock, consultado em 30 de Novembro, 2020, <https://www.superbocksuperrock.pt/cartaz/>.

difusão global de informação, estes músicos apropriam-se de recursos estilísticos que encontram noutros locais, misturando os contextos de onde essas influências surgiram e adaptando-as ao local onde se vão inserir, sendo que todo este fenómeno adquire uma expressão mais intensa nas camadas sociais mais jovens e que, por isso mesmo, a internet tem um papel preponderante na difusão e na criação dessas cenas (Bennett 2004, 226-228).<sup>[7]</sup>

Antes de se estabelecer em Lisboa, a maior fonte de descoberta musical de Filipe Sambado era o seu pai. Foi ele que lhe deu a conhecer Mercury Rev ou Elliott Smith, bem como outras bandas de rock anglo-saxónicas (Sambado 2016b). Ouvia também rap e hip hop, destacando nomes como Da Weasel, Mind da Gap, Farrell Williams e Dr. Dre. Sentia que a variedade musical a que tinha acesso era limitada, já que a internet não era uma ferramenta muito acessível e a compra de CDs seria dispendiosa, servindo-se apenas da MTV e da Antena 3, que lhe proporcionaram o contacto com o pop. Ouvia Justin Timberlake, TLC, Destiny's Child, OutKast e Britney Spears, «a melhor» (Sambado 2015), inspiração do título do último EP *Ups... fiz isto outra vez* (Sambado 2016a). No que diz respeito à música que faz, poder-se-á considerar que cai na vasta categoria do pop-rock, com a configuração instrumental já atrás descrita de sintetizador, guitarra e guitarra-baixo eléctricos, bateria e outras percussões. A melodia é destacada, com a voz como instrumento principal, existindo frequentemente várias linhas melódicas. Nos momentos instrumentais, o sintetizador apresenta o papel mais importante, havendo raramente a preponderância da guitarra. Existe habitualmente distorção sonora, diversas vezes na linha melódica vocal, típica de novos subgéneros com ligações ao psicadelismo. Tal distorção pode ser escutada, por exemplo, em «Roda a garrafa» (música de *Vida salgada*),<sup>[8]</sup> ao longo de «É tu», ou na segunda parte de «Em paz» (ambas de Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo). O que se designa por «música hipnagógica», que surge nos anos 2000, parece também ter influência estética em Sambado. Esta música recorre a elementos de nostalgia e à memória das últimas décadas do século xx sendo essa ideia realizada através da utilização de teclados

7 As ideias de cena translocal e cena virtual serão aqui abordadas posteriormente ao visar-se a presença do trabalho de Sambado na internet e as suas referências musicais.

8 Nota dos coordenadores: pode ver-se e ouvir-se esta canção em: «Roda a Garrafa», YouTube, 11 de Julho, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=eTeHbMWNlGM>.

dessa época, de gravações analógicas ou, pelo menos, da recriação do seu efeito, inspirados por exemplo nas sonoridades de jogos de consola (Trainer 2016, 411). O clima onírico que é por vezes utilizado para descrever a música de Sambado (Lopes 2016) poderá advir desses aspectos, bem como das extensas linhas melódicas, da repetição de elementos musicais, da voz pouco intensa ou ainda do vibrato do sintetizador, conferindo-lhe um ambiente um pouco «impressionista».<sup>[9]</sup> Esse carácter é apontado pelo próprio, referindo-se particularmente à pintura, designadamente Lautrec e Van Gogh (Sambado 2016b). No entanto, é possível encontrar também traços de um teor «impressionista» na mistura tímbrica, normalmente conseguida com a utilização de efeitos nos instrumentos, nomeadamente no sintetizador, nas linhas vocais e também nas longas harmonias que acompanham as linhas melódicas. O uso destes géneros híbridos, em que se favorece uma componente imagética pouco realista, é outra característica da sua música.

### **«Um Eu v2.0»:<sup>[10]</sup> a representação pessoal como reflexo da expressão artística**

Se na música popular temos por um lado o rock como representante de uma masculinidade padrão e por outro o pop associável ao universo feminino (Taylor 2012, 109), não se enquadrar claramente em nenhuma destas categorias acaba por possibilitar o diálogo entre ambas. O desafio à categorização de masculino e feminino são uma constante na forma como Sambado se apresenta e faz música. Já no seu primeiro EP, *Isto é coisa para não voltar a acontecer*<sup>[11]</sup> de 2012 canta, com uma voz débil e aguda, «queria tanto ser como tu és, uma gaja inteira da cabeça aos pés», texto da canção «Gaja».<sup>[12]</sup> Em *Ups...fiz isto outra vez*, temo-lo na capa a limpar o verniz das unhas. Essa prática

9 Aspas introduzidas pelos coordenadores.

10 Nota dos coordenadores: afirmação que Filipe Sambado preferiu durante uma entrevista (Sambado 2016a).

11 «Isto é coisa para não voltar a acontecer», Bandcamp, consultado em 2 de Novembro, 2020, <https://filipesambado.bandcamp.com/album/isto-coisa-para-n-o-voltar-a-acontecer>.

12 Nota dos coordenadores: pode escutar-se esta canção em: «Filipe Sambado – “Gaja”», YouTube, 20 de Novembro, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AOtan-0HM1o>.

adquiriu-a com a irmã quando, num dia de gravação desse mesmo EP, ela decidiu pintar-lhe as unhas e desde então manteve o hábito (Sambado 2016a). Sambado afirma que pinta as unhas todos os dias, cada uma de cor diferente, sendo que tem sempre duas não pintadas que estão sempre na mesma posição e fá-lo simplesmente «por mania» (Sambado 2016a). Em entrevista à *Vogue Portugal* (Sambado 2016c) acrescenta que era habitual ter também os olhos pintados e usar batom quando saía à noite. No vídeo da música «Roda a garrafa», lançado em 2017, podemos vê-lo a beber uma espécie de sopa de brilhantes roxos, de colãs, cara e unhas pintadas e cachecol de plumas, acompanhado de vários unicórnios.<sup>[13]</sup> A 10 de Agosto de 2017 apresenta uma nova música nos estúdios da Antena 3 intitulada «Deixem lá». Com esta canção, a afirmação do seu aspecto através de elementos de género ambíguos, é posta a descoberto de forma mais clara ao assumir que a roupa que veste e a forma como se apresenta podem levar terceiros a pensar que é homossexual, referindo-se a si mesmo no feminino. Nesta música, nitidamente autobiográfica, como aliás refere que todas são – autobiográficas adaptadas (Sambado 2015) – encontra-se o texto do seguinte refrão: «Deixem-me lá não ser *gay*, sou só muito vaidosa. Tu vens lascivo pra mim, mas eu ‘tou só curiosa. E se eu parecer uma mulher, o que é que isso quer dizer? Visto sempre o que eu quiser, dê lá por onde der».<sup>[14]</sup> É desta música que sai a questão fundamental deste trabalho. O que quer dizer «parecer-se uma mulher»? Pelo contexto que nos é apresentado no trabalho de Sambado, podemos concluir que para o senso comum são as unhas e a cara pintadas, as saias ou vestidos que usa em concertos. No entanto, nenhuma destas características se refere a algo que seja biológico, visto serem adquiridas posteriormente por meio da socialização. São, portanto, características impostas por um determinismo social (Butler 1990, 7) e, conseqüentemente, associando Sambado à ideia de mulher apesar de ser um indivíduo do sexo masculino. A verdade é que sabemos que as relações entre feminino e masculino não são estáveis e, ao longo da história, foram postas em causa e alteradas, mesmo no que se refere à cultura ocidental. Não

13 «Filipe Sambado – Roda a Garrafa», YouTube, 11 de Julho, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=eTeHbMWNlGM>.

14 Pesquisando a sua página na plataforma Bandcamp é possível aceder às letras das várias músicas que compõem o seu último álbum: «Página inicial», Bandcamp, consultado em 3 de Fevereiro, 2019, <https://filipesambado.bandcamp.com/>.

obstante, o poder que damos às roupas que vestimos para definir o nosso género faz com que o simples facto de vestirmos algo que não era esperado para o nosso género assuma um carácter de provocação (Taylor 2012, 84).

Sambado diz que usa tudo isto porque gosta, porque o faz sentir-se mais bonito (Sambado 2016a) e recusa que isto seja associado a provocação porque:

[...] é ofensivo que uma pessoa se sinta ofendida pela minha provocação. Isso mete em cheque a minha maneira de estar, e a minha maneira de estar não tem de ofender ninguém. Não estando eu a fazer mal ao outro, tenho de ser aquilo que me apetece ser. (Sambado 2016c)

Actualmente, Sambado diz sentir-se mais livre na sua forma de estar. O seu passado em meios socialmente mais fechados tornava a expressão da sua personalidade difícil. Ultimamente, e com a experimentação que o palco lhe permitiu, foi levando essas liberdades também para a esfera diária usando já a saia e o vestido sem a associação a concertos que existia inicialmente (Rodrigues 2018). O mediatismo obriga-o agora a lidar com a reacção das pessoas, ainda que supostamente não se sirva da forma como se veste no dia-a-dia para chamar à atenção de quem se cruza com ele. Apesar disso, agora já será impossível dizer que o que Sambado traz ao contexto *queer* é ingénua. Em entrevista ao jornal *Público* refere:

[...] muitas das coisas se deveram ao facto de o *Vida Salgada* ter sido mediático. Eu nunca levantei nenhuma bandeira, mas de repente colocam-te uma nas mãos e tu tens de pensar sobre o que queres fazer de bem com isso, porque é uma responsabilidade. É uma questão de perceber de que lado da luta é que estás, porque não podes ter um lado neutro quando as coisas são importantes. (Duarte 2018)

«Deixem lá» foi a primeira música do último álbum a ser divulgada. No que diz respeito ao vídeo desta canção, temos um indivíduo com uma máscara de extraterrestre vestido de fato, com uma posição social privilegiada numa empresa onde é admitido um outro indivíduo com uma máscara semelhante. Este segundo veste uma camisola com brilhantes e colar de pérolas e, pela ajuda que dá à equipa, rapidamente se torna popular no grupo, o que deixa o primeiro tão incomodado que

o agride por se sentir ameaçado.<sup>[15]</sup> No fim do vídeo existe uma espécie de trégua entre ambos, talvez a sugerir que estes dois indivíduos não são afinal tão diferentes. A capa desse mesmo álbum apresenta o rosto do músico e dos seus Acompanhantes de Luxo pintados a duas cores: metade rosa e metade a azul, acompanhando também aqui a dicotomia de género associada ao universo das cores, onde o azul representa o masculino e o rosa o feminino, sendo estas as únicas cores presentes. Adicionalmente, na sua página do Bandcamp,<sup>[16]</sup> reparamos numa lista de agradecimentos com mais de trinta nomes onde todos são femininos. Estes são os agradecimentos mais longos que podemos encontrar nos trabalhos do músico presentes nesta plataforma, deixando explícito o apoio que as mulheres lhe têm dado no seu percurso. Esta enumeração sugere um pendor feminista no discurso presente nestes agradecimentos, já que na verdade também refere muitos homens no seu dia-a-dia embora nenhum, além do avô a quem dedica o álbum, tenha sido incluído. Esta presença feminina chega mesmo a parecer uma necessidade, visto que à excepção do já referido vídeo musical (da música «Deixem lá») todas as personagens presentes nos restantes, além do Filipe, são mulheres. O facto de, neste último, isso não acontecer, deve-se à presença dos Acompanhantes de Luxo e à personagem de Sambado ser já uma figura andrógina e «desestabilizadora» no vídeo, ou seja, o segundo extraterrestre já referido. Por fim, temos a última música do álbum com o nome «Indumentária». Ela começa numa secção musical calma, com uma linha melódica circular na voz e no sintetizador, com pouca presença de percussão, onde a variedade rítmica está maioritariamente a cargo da guitarra. Esta primeira parte tem um carácter narrativo: «Trago as roupas o verniz, / E a minha maquilhagem, / Carrego tudo na mala, / Ando sempre em viagem» e «Nem a pistola é pró miúdo, / nem a tiara é prá menina». Segue-se o refrão, mais enérgico e ritmado, com uma presença maior da bateria. Já na segunda parte da música, inclui-se uma secção mais dinâmica, com um aumento generalizado da intensidade dos instrumentos, onde a guitarra eléctrica ganha mais presença e a voz de Sambado adquire uma intenção de confronto, acompanhando a da letra: «Gosto de

15 «Filipe Sambado – Deixem Lá», YouTube, 16 de Março, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=stRJOUIOLC>.

16 «Página inicial», Bandcamp, consultado em 3 de Fevereiro, 2019, <https://filipesambado.bandcamp.com/>.

pintar as unhas, / O que é que tens a dizer, / Gosto de dormir na cama, / O que é que tens a dizer / [...] Gosto que estejas calado, / Quando não tens nada pra dizer». Esta última parte da letra será certamente um comentário àqueles que o criticam sem grande conhecimento do seu contexto pessoal. Isto surge igualmente da parte de homossexuais que se sentem incomodados pela sua heterossexualidade (Duarte 2018).

Na verdade, não é fácil tirar ilações sobre a recepção crítica dos ouvintes ao tema da androginia. As fotografias da sua conta no Instagram<sup>[17]</sup> (que tinha, até à data Maio de 2018, aproximadamente dois mil seguidores) apresentam maioritariamente intervenções de pessoas que lhe são próximas, como a namorada, a família, ou músicos com quem vai trabalhando (como é o caso de Primeira Dama e Vaiapraia) e, portanto, para eles a sua androginia não é provavelmente uma surpresa. No caso dos seus vídeos no YouTube,<sup>[18]</sup> não têm muitos comentários, sendo estes bastante genéricos e, de modo geral, positivos, elogiando-o a ele como músico e à sua música em geral. Os comentários negativos que encontramos reservam-se apenas aos vídeos de «Ass ambado» e «Deixem lá». «Ass Ambado» é outra das produções do músico que considero pertinente salientar, sendo a que apresenta mais críticas. No vídeo desta canção, podemos ver o músico de costas, completamente nu, enquanto dança abanando apenas a anca e as nádegas.<sup>[19]</sup> A par disso temos uma imagem duplicada da sua cara, mais uma vez, maquilhada. Nos comentários pode-se ler «SOCORRO»<sup>[20]</sup> ou também «Mas que porra é essa?????».<sup>[21]</sup> Vale a pena acrescentar que, apesar de não ter sido adicionada a nenhum álbum, esta música não é propriamente ignorada pelo músico que lhe faz referência no vídeo de «Deixem lá». Quanto à letra «Ass ambado» (repare-se que soa semelhante a *É Sambado*) é uma resposta a críticas que lhe foram feitas,

17 Nota dos coordenadores: em Dezembro de 2020 tem já mais de sete mil e seiscentos seguidores: Sambado, Filipe (@filipesambado). Instagram, consultado em 12 de Dezembro, 2020, <https://www.instagram.com/filipesambado/?hl=en>.

18 Nota dos coordenadores: estes podem ser consultados no canal oficial de Filipe Sambado no YouTube: «Filipe Sambado», Canal de YouTube, consultado em 5 de Novembro, 2020, [https://www.youtube.com/channel/UC6hUJH\\_01PhUIUZDqcnbyDg](https://www.youtube.com/channel/UC6hUJH_01PhUIUZDqcnbyDg).

19 Nota dos coordenadores: vídeo disponível no Youtube: «Filipe Sambado – ASS AMBADO», YouTube, 3 de Setembro, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5RK3sRUHzkY>.

20 Sousa, Francisco, 3 de Setembro, 2017, comentário a «Filipe Sambado – ASS AMBADO».

21 Dalbert, Filipe, 26 de Outubro, 2017, comentário a «Filipe Sambado – ASS AMBADO».

escrita de forma pouco clara, mas também pouco delicada: «Podes ficar com o banzé e com os putos, tu até já nem chateias ninguém [...] e tu escorregas nesta ofensa, dê facada ou *maldizência*, cago sempre à tua beira; [refrão] Ass Ambado, Ass Ambado não faço mal a ninguém, Ass Ambado, Ass Ambado não faço mal a ninguém».<sup>[22]</sup>

Na página de Facebook criada pela Maternidade<sup>[23]</sup> para promoção do concerto de apresentação do álbum *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo*, que ocorreu no Lux Frágil no dia 26 de Abril de 2018,<sup>[24]</sup> encontra-se a comparação entre os brincos de Variações e as unhas de Sambado: «Se os brincos romperam a norma de como se tinha de Ser, as unhas do Filipe parecem destruir os sentidos atribuídos ao Ser e isto transforma o Filipe em discurso», propondo que existe uma narrativa na forma como ele se apresenta e que esta pretende quebrar as noções de como nos vemos: «é um compêndio de sons organizados na forma de hinos à possibilidade de NÓS sermos outra coisa. De sermos coisas para as quais ainda não temos nomes» (Festival F 2018). Ao mesmo tempo, a abertura desse concerto esteve, como já foi referido, a cargo de Vaiapraia e as Rainhas do Baile. Vaiapraia tem uma produção na qual existe uma nítida afirmação *queer*, com vídeos onde usa vestidos de renda e peruca loira ao estilo de bonecas de porcelana, e músicas com declarações de amor a outros rapazes. Ao mesmo tempo recorde-se que um dos Acompanhantes de Luxo tem trabalho *a solo* com o nome de Primeira Dama. Estas manifestações estão de acordo com uma ideologia pós-moderna onde a identidade assume um carácter mais fluido e onde escolhemos a nossa identidade, sendo esta facilmente influenciada por aquilo a que vamos tendo acesso social e culturalmente (Taylor 2012, 53).

Além das referências musicais que já foram apresentadas, parece-me importante enunciar algumas influências actuais que se apresentam num contexto internacional. Numa entrevista ao *site* Bodyspace pode ler-se que gostaria de tocar na abertura de concertos de Connan

22 Ainda sobre os vídeos que podemos encontrar no YouTube, a única referência que consegui encontrar a outros músicos ou bandas, que não em entrevistas está presente nas gravações feitas nos estúdios da Vodafone FM de Junho de 2016 onde ele usa uma camisola com a imagem das Spice Girls (VodafoneFM 2016).

23 Nota dos coordenadores: página Facebook da Maternidade: «Maternidade», Facebook, consultado em 12 de Novembro, 2020, <https://www.facebook.com/maternidade2014/>.

24 Nota dos coordenadores: reportagem fotográfica do evento disponível em: «Filipe Sambado II LUX», Altamont, 3 de Maio, 2018, <https://www.altamont.pt/filipe-sambado-lux/>.

Mockasin, Mac DeMarco ou Ariel Pink (Sambado 2016b). Na verdade, o primeiro e o último nome não fogem muito à estética visual que foi sendo descrita ao longo deste texto, com maquiagem e unhas pintadas em várias ocasiões, bem como salto alto ou vestidos. Nem tampouco à estética musical, sendo criadores de um pop-rock psicadélico e revivalista,<sup>[25]</sup> o que se adequa facilmente ao que já foi descrito em relação a Sambado. Segundo o próprio, o Sambado que se apresenta em palco é uma versão 2.0, mais exuberante pela sua música e, portanto, só faz sentido que essa exuberância seja acompanhada pela roupa que veste porque se ficar limitado às calças, à *t-shirt* e à camisa está a perder tudo o resto (Sambado 2016a). As suas escolhas funcionam através daquilo a que chama de cores, que são paisagens ou ambientes imagéticos evocados pelas suas músicas e conseqüentemente pelos padrões e pelas formas do que quer vestir naquele momento e não de narrativas definidas. O referido recurso à androginia, que acaba por conferir um elevado interesse estético a Sambado é algo que já faz parte da história do rock, onde a alteração de uma representação da masculinidade na música associada a indicadores de masculinidade hegemónica está muito presente no glam rock e no rock progressivo das décadas de 1960 e 1970 (Peraino 2006, 227-229), correntes musicais que acabaram por influenciar os artistas referenciados: Connan Mockasin, Mac DeMarco ou Ariel Pink. Todo este imaginário que a música de Sambado evoca entra em conformidade com a personagem que retrata nos seus vídeos e em palco, sendo «Roda a garrafa», porventura, o melhor exemplo. O que temos aqui pode ainda ser uma valorização do híbrido ou, como já referido, de um embelezamento masculino, que se prolonga para o seu dia-a-dia como expressão da sua identidade.

## Conclusões

A importância que o artista tem vindo a dar às questões de representação de género sugerem que este é um assunto que continuará a ser explorado nos seus próximos trabalhos. A linha de pensamento explanada neste texto serviu para constatar que o Sambado de hoje é resultado de algo que o ultrapassa, mas circunda, e que ele vive a sua

---

25 Ariel Pink é uma referência na música hipnagógica: «Página inicial», Ariel Pink, consultado em 2 de Dezembro, 2020, <https://www.ariel-pink.com/>.

liberdade de forma exploratória. A forma como se apresenta e a sua música fazem parte não só de uma vontade pessoal, mas também de um ambiente que propicia esse extravasamento.

Butler (1990, 6) pretendia, em parte, chamar à atenção para a libertação do género em relação ao sexo, sendo que a determinação sexual não deveria induzir a determinação do género, visto este último ser uma representação cultural. Isso legitima a possibilidade de Filipe Sambado se identificar com o género feminino, apesar de ser do sexo masculino. O que parece termos aqui segue além disso e, não sendo um caso isolado, colabora para permitir trazer outra leitura à ideia de autodefinição, afirmando que o nosso género pode ser representado da forma como desejamos. Ou seja, o que está em causa parece ser a ideia de que o género com o qual nos identificamos não precisa de ser posto em causa pela forma como o exteriorizamos, redefinindo nós próprios não só o nosso género, mas também como queremos que ele seja considerado.

## Referências

- Ariel Pink. s.d. «Página inicial». Consultado a 4 de Janeiro, 2020. <https://www.ariel-pink.com/>.
- Bennett, Andy. 2004. «Consolidating the Music Scenes Perspective». *Poetics* 32: 223-234.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cafetra Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 4 de Janeiro, 2020. <https://cafetrarecords.bandcamp.com>.
- Dias, Sara Miguel. 2018. «Filipe Sambado combate a discriminação no seu segundo álbum, com os Acompanhantes de Luxo». *Comunidade Cultura e Arte*, 20 de Maio, 2018. <https://www.comunidadeculturaearte.com/filipe-sambado-combate-a-discriminacao-no-seu-segundo-album-com-os-acompanhantes-de-luxo/>.
- Duarte, Mariana. 2018. «A liberdade está a passar por aqui». *Público*, 12 de Abril, 2018. <https://www.publico.pt/2018/04/12/culturaipsilon/noticia/a-liberdade-esta-a-passar-por-aqui-1809654>.
- Festival F. 2018. «Filipe Sambado». Texto de apresentação de um concerto. Consultado em 3 de Dezembro, 2020. <https://www.festivalf.pt/pt/agenda/51367/filipe-sambado.aspx>.

- Filipe Sambado Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 4 de Janeiro, 2020. <https://filipesambado.bandcamp.com/>.
- Lopes, Mário. 2016. «Filipe Sambado: Vida a sério em corpo de fantasia». *Público*, 17 de Junho, 2016. <https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/filipe-sambado-vida-a-serio-em-corpo-de-fantasia-1735099>
- Luís Severo Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2019. Consultado em 4 de Janeiro, 2020. <https://luissevero.bandcamp.com/>.
- Maternidade Music. «Filipe Sambado – ASS AMBADO». YouTube, 3 de Setembro, 2017. Vídeo, 2:34. <https://www.youtube.com/watch?v=5RK3sRUHzkY>.
- Maternidade. s.d. «Página inicial». Facebook, consultado em 4 de Janeiro, 2020, <https://www.facebook.com/maternidade2014/https://www.facebook.com/maternidade2014/>.
- Peraino, Judith Ann. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. California: University of California Press.
- Sambado, Filipe. 2015. «Entrevista e Atuação Filipe Sambado». Entrevistado por Manuel Matos Fernandes, e Gonçalo Cabral Ferreira. *Engenharia Rádio*, programa 402 São Rock #29, 13 de Dezembro, 2017. Áudio, 29:57. <https://www.engenhariaradio.pt/2015/12/402-sao-rock-29/>.
- . 2016a. «Episódio 57: Filipe Sambado». Entrevistado por Rodrigo Nogueira. *Mixcloud*, Até tenho amigos que são, 2016. Áudio, 1:09:35. <https://www.mixcloud.com/atetenhoamigosquesao/epis%C3%B3dio-57-filipe-sambado/>.
- . 2016b. «Filipe Sambado. Quanto do teu sal». Entrevistado por Paulo Cecílio. *Bodyspace*, 16 de Março, 2016. <http://bodyspace.net/entrevistas/661-filipe-sambado/>.
- . 2016c. «Sambadomania». Entrevistado por Tiago Manaia. *Vogue Portugal*, 4 de Março, 2016. <https://www.vogue.pt/sambadomania>.
- . 2018a. «Filipe Sambado: “As questões amorosas não são o centro da vida”». Entrevistado por Luís Filipe Rodrigues. *Time Out*, 25 de Abril, 2018. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/filipe-sambado-as-questoes-amorosas-nao-sao-o-centro-da-vida>.
- . Filipe. 2018b. «Apresentação de Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo, Lux Frágil». Facebook, 26 de Abril, 2018. <https://www.facebook.com/events/446583339094518/>.
- . s.d. «Canal oficial». YouTube. Consultado em 4 de Janeiro, 2020. [https://www.youtube.com/channel/UC6hUJH\\_01PhUIUZDqcnYbDg](https://www.youtube.com/channel/UC6hUJH_01PhUIUZDqcnYbDg).
- Sambado, Filipe (@filipesambado). s.d. «Página inicial». Instagram. Consultado em 12 de Dezembro 2020, <https://www.instagram.com/filipesambado/?hl=en>.
- Spring Toast Records. «Filipe Sambado – Roda a Garrafa». YouTube, 11 de Julho, 2017. Vídeo, 4:12. <https://www.youtube.com/watch?v=eTeHbMWNlGM>

- Spring Toast Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 4 de Janeiro, 2020. <https://springtoastrecords.bandcamp.com/>.
- Super Bock Super Rock. 2020. «Cartaz 26.º Super Bock Super Rock». Consultado em 30 de Novembro, 2020, <https://www.superbocksuperrock.pt/cartaz/>.
- Taylor, Jodie. 2012. *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*. Berna: Peter Lang AG.
- Trainer, Adam. 2016. «From Hypnagogia to Distroid – Postironic Musical Renderings of Personal Memory». In *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, editado por Sheila Whiteley e Shara Rambarran, 409-427. Nova Iorque: Oxford University Press.
- VodafoneFM. 2016 «Filipe Sambado – Tou Confuso (ao vivo na Vodafone FM)». YouTube, 26 de Junho, 2016. Vídeo, 5:29. <https://www.youtube.com/watch?v=spxYZhGBJCg>.
- Xita Records Bandcamp. s.d. «Página inicial». Última modificação em 2020. Consultado em 12 de Dezembro, 2020. <https://xitarecords.bandcamp.com>.



## ÍNDICE REMISSIVO

- ativismo 121, 126, 135  
Afonso, José 45, 212, 214, 216, 217, 220, 227  
agente(s) 19, 38, 43-46, 59, 60, 65, 72, 127-129, 134  
álbum(ns) 34, 43-45, 51, 104-106, 109-111, 114, 115, 117, 132, 145, 146, 151, 212, 214-216, 219, 220, 222, 227, 231, 232, 235-239, 241  
apropriação 82, 117, 121, 127, 133, 233  
Arquivo José Mário Branco 20, 22, 211, 213-217, 221, 225, 226  
Arquivos Sonoros Portugueses 213  
artista(s) 8, 20, 29-39, 43, 44, 46, 56, 62, 65, 67, 69, 70, 83, 131, 132, 212, 215, 220, 221, 223, 225, 229-232, 240  
audiência 18, 28, 64, 108, 125, 216  
audiovisual(ais) 20, 21, 103, 104, 112, 122-126, 128, 129, 131-134, 136, 137  
  
banda 27, 28, 30, 40, 84, 87, 95, 170, 197, 231  
banda(s) sonora(s) 112, 113, 115, 117, 121, 122, 124, 125, 127-129, 131-133, 135, 136  
Bandcamp 40, 42-45, 48, 51, 52, 132, 138, 231, 232, 234, 235, 237, 241-243  
*Blade Runner* 22, 121, 122, 124, 125, 129-131, 134-136, 139, 140  
Branco, José Mário 20, 22, 211-227  
Cafetra Records 19, 27, 28, 31, 32, 34, 37-40, 48, 51, 52, 231, 241  
  
canção(ões) 21, 27, 30, 31, 39-47, 51, 55-57, 60, 65, 67, 68, 70, 133, 148-151, 163, 164, 169, 170, 172, 173, 178, 188, 189, 193, 195, 200, 203, 207, 212-218, 221-229, 233-235, 238  
cânone 125, 128, 130  
cantor(es)/a(s) 59, 67, 160-164, 197, 202, 222, 231  
CD 143, 144, 146, 148, 149, 151, 231, 233  
cena(s) 15, 19, 21, 27-31, 35, 39, 40, 43, 46, 134, 164, 231-233  
cinema 80, 104, 105, 109, 113, 116, 117, 123-125, 214, 217, 219  
cinemático 112  
cinematográfico(s)/a(s) 80, 103, 105, 108, 109, 112, 115-117  
circuito 27, 28, 30-32, 34-37, 39, 42, 46, 224  
classe(s) social(ais) 78, 81-95, 98, 107, 122, 175  
colectivos de música independente 27-32, 34-40, 42, 44, 46, 231  
compositor(es) 15, 20, 56, 104, 112, 113, 125, 136, 145, 158-160, 162, 164, 166, 168, 169, 171-173, 175-180, 182, 184, 189, 197, 200, 206, 212, 213, 216-219, 221, 223, 231  
comunicação 11, 20, 72, 125, 144, 145, 222, 230  
comunidade 19, 28, 30, 38, 56, 63, 66, 70-73, 104, 121, 122, 126-131, 133-137, 162, 166, 232  
concerto(s) 31-39, 64, 69, 80, 85-87, 95, 104, 160, 163, 164, 166, 172,

- 176-178, 195, 199, 202, 207, 231, 232, 235, 236, 239
- consumidor(es) 20, 61-63, 73, 115, 124, 125, 127, 135, 147, 149, 151
- convenção(ões) 21, 103, 108, 109, 115, 123, 125, 129-131, 135, 136
- convergência(s) 12, 13, 18, 103, 105, 122, 123, 125
- Coro da Academia de Amadores de Música 166
- cosplay* 134
- crítica musical 80, 90, 129, 171, 172, 175
- crítico musical 63, 129, 130
- Deus Ex* 20, 121, 123-125, 129, 130, 132, 133, 136, 138-142
- disco(s) 32, 70, 145-147, 149-151, 160, 178, 181
- DIY 28, 29, 33, 34, 48, 49, 51
- editora(s) 27-30, 32, 33, 37, 38, 57, 146, 231, 232
- encenação 114, 117, 126, 135
- épico (categoria de música) 112-116
- espaço doméstico 143, 144, 146, 147, 149-151
- espaço privado 147
- espetáculo(s)/espetáculo(s) 32, 36, 63, 75, 78-80, 82, 83, 85-92, 95, 103, 190, 193, 215, 218, 220, 223
- estereótipo(s) 21, 62, 103-106, 108, 109, 113-117, 127, 129
- estilo musical 43, 64, 112, 113, 116, 117, 123, 124, 127, 131, 137, 147, 194, 205
- estúdio de gravação 31, 41, 43, 52
- Facebook 59, 70, 106, 239, 242
- fandom* 58, 61, 62, 74, 135, 136
- fã(s) 19, 20, 29, 32, 55-63, 65-68, 70-73, 104, 121-123, 126-130, 133-137
- Fearless Motivation 103-106, 109-118
- feminina(s)/o(s) 118, 171, 179, 180, 234, 235, 237, 241
- festival 63, 67, 69, 70, 72, 177, 178, 216, 227, 232
- Festival Eurovisão da Canção (ESC) 55, 57-60, 62-64, 66-73
- Festival RTP da Canção (FRTPC) 19, 55-73, 75, 221, 231
- filme(s) 104, 108, 109, 112-114, 122-125, 130-136, 147, 216, 217
- género(s)/gênero(s) musical(ais) 13, 17, 39, 42, 46, 47, 57, 77, 78, 84, 85, 122, 123, 127, 130-132, 136, 145, 149, 185-208
- Ghost in the Shell* 20, 121-125, 129-133, 136, 139, 140, 142
- Godinho, Sérgio 45, 212, 214, 216, 227
- gosto(s) 11, 17, 28, 29, 55, 59, 60, 65, 67, 68, 70-72, 77, 78, 89-91, 95, 121, 126-129, 131, 133, 135, 201
- gravação(ões) 41, 43, 70, 112, 146, 166, 216, 234, 235, 239
- hetero  
 normatividade 230  
 sexualidade 238
- identidade(s) 11, 16, 17, 19, 21, 28, 30, 31, 46, 51, 64, 73, 75, 84, 107, 121, 127, 128, 132, 133, 144, 184, 187, 192, 204, 205, 207, 218, 227, 230, 232, 239, 240
- construção identitária 27, 30, 31, 46, 61, 63, 64, 72, 107, 187, 229

- de género 21, 104, 105, 108, 117, 229, 230, 235-237, 240, 241
- queer* 229, 230, 236, 239, 242, 243
- imprensa 8, 13, 19, 20, 63, 69, 72, 75, 77, 78, 89, 95, 98, 171, 211, 214, 219, 221, 224, 225
- indústria(s) 12, 29, 30, 55, 57, 78, 108, 125, 131, 135, 150
- internet 18, 22, 69, 70, 121-123, 125, 129, 135, 233
- jornalista(s) 39, 56, 68, 79, 80, 90, 92, 95, 218, 220, 222
- letra(s) de canção(ões) 43, 56, 133, 164, 215, 216, 225, 226, 235, 237, 238
- literacia 122, 129, 135
- Lopes-Graça, Fernando 157-184
- masculinidade(s) 103-105, 107-109, 113-118, 230, 234, 240
- masculino(s) 82, 104, 107, 108, 115-117, 145, 234, 235, 237, 240, 241
- Maternidade 19, 27, 28, 31, 32, 34-38, 52, 231, 239, 242
- media* 14, 18, 22, 50, 51, 59, 62, 74, 106, 118, 121, 125, 137, 138
- mediação(ões) 121, 126, 127, 134, 135
- música ambiente 143, 145
- música brasileira 161, 163, 172, 180, 187, 203, 206, 208
- música ciberpunk 121-131, 133, 135
- música como mediação,  
na decoração 147  
na motivação 103, 104, 114, 117  
na resistência política e social 212, 215, 218, 220, 230
- nas actividades de programação informática 132, 133
- no espaço do lar 146, 147, 149
- música de intervenção (v. música como mediação na resistência política e social) 46, 212, 214, 220, 223, 225, 226, 230
- música para cinema (v. banda sonora) 214
- músico(s) 19, 21, 28, 29, 31, 37, 38, 46, 56, 80, 84, 85, 97, 161, 163, 164, 166, 171, 173, 181, 189, 211, 213, 218-220, 222-225, 229-233, 237-239
- músico-teatral(ais) 78, 79, 81, 84-87, 89
- muzak 145, 152
- Muzak 144, 145, 149, 152
- OGAE Portugal 59, 66-68, 72, 75
- ópera(s) 85, 86, 177, 189, 193, 199
- orquestra(s) 87, 131, 170, 178-180, 196, 197, 202
- ouvinte(s) 18, 111, 114, 115, 117, 127, 136, 146, 150, 170, 199, 238
- participação 18, 44, 59, 63, 67, 126, 179, 221, 227, 231
- performance* 49, 64, 75, 134, 135
- pertença 17, 20, 63, 65, 82, 114, 205
- pianista(s) 31, 158, 160, 163, 165, 166, 176, 200
- plataforma(s) digital(ais) 59, 65, 122, 146, 149
- playlist(s)* 106, 132, 133, 149
- prática(s) musical(ais) 14, 17-19, 27, 29, 31, 46, 60, 65, 73, 125
- práticas normativas (v. heteronormatividade) 107, 230
- produtor(es) 28, 29, 56, 63, 125, 127, 137, 212, 214

- produtos culturais 20, 128, 130, 135  
público(s) 15, 19, 29, 33, 63, 77, 78, 81, 84, 86-89, 91, 92, 94, 95, 97, 106, 124, 145, 147, 149, 158, 168, 172, 176, 178-181, 188, 193, 211, 221, 223
- quotidiano 14, 17, 19, 20, 39, 41, 46, 64, 89, 132, 143, 144, 152, 232
- rádio 39, 146, 149-151, 159, 218, 242
- recepção musical 55, 58, 61, 71, 127, 129, 162, 208, 238
- recital(ais) 157, 159, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 176
- redes sociais 55, 56, 62, 65, 71
- repertório 27, 31, 65, 86, 95, 128, 177, 203, 213
- Sambado, Filipe 21, 28, 31, 35-37, 39, 41, 43-45, 47, 50-53, 229-243
- sociabilidade(s) 19, 20, 55, 56, 59, 61-63, 65, 71, 72, 95-97, 146, 232
- social 11, 12, 14-17, 19, 20, 22, 29, 45, 48, 49, 60, 63, 64, 82-84, 87, 89, 91, 96-98, 110, 117, 122-126, 128, 134, 135, 150, 186, 189, 190, 193-195, 199, 230, 232, 235, 236, 239
- sociedade 11, 15, 18, 19, 21, 22, 30, 56, 57, 63, 74, 77, 78, 81, 87, 94, 97, 122, 123, 125, 164, 172, 188, 195, 199, 225, 230
- soprano 163, 164, 180, 202
- Teatro Garcia de Resende 77, 78, 80, 81, 84, 86, 88-91, 93-97, 100
- teatro(s) 13, 19, 77-98, 123, 134, 178, 180, 188, 189, 214, 219, 230
- tecnologia(s) 18, 19, 121-125, 130, 146, 192
- televisão 55, 57-60, 64, 105, 123, 125, 146
- tenor 161, 163
- timbre 112, 123, 136, 163
- tímbrico 112, 131
- utilizador(es) 104, 109, 121, 122, 124, 126, 128-132, 134-137
- vida nocturna lisboeta 31, 33, 35, 46
- videojogo(s) 113, 118, 122-125, 130, 133, 136
- vídeo(s) 56, 103-106, 109, 115, 123, 132, 146, 149, 211, 217, 235-240
- Wavemusic 149, 153
- Xita Records 19, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 37-40, 43, 51, 52, 231, 243
- YouTube 59, 106, 109, 111, 121-123, 126, 127, 129, 132, 133, 135-139, 140-142, 146, 148, 149, 153, 154, 213, 215-217, 233-235, 237-239, 242, 243
- Zara Home 143, 147, 149-151, 153, 154

**Paula Gomes-Ribeiro** é musicóloga, professora do Departamento de Ciências Musicais e investigadora do CESEM / NOVA FCSH onde coordena o SociMus – Estudos Avançados em Sociologia da Música, área na qual tem vindo a concentrar grande parte do seu trabalho de investigação. É doutorada e mestre em Musicologia pela Universidade de Paris 8 (bolseira da FCT) e licenciada pela NOVA FCSH. Fez os seus estudos musicais no Conservatório Nacional e na Academia de Santa Cecília. É autora e coordenadora de numerosas publicações, fez crítica e crónica musical para jornais, realizou programas de rádio, organizou e participou em múltiplos colóquios nacionais e internacionais. Assinou produções como encenadora, nomeadamente no TNSC.

**André Malhado** é licenciado, mestre e doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Detentor de duas bolsas de investigação do CESEM nos anos de 2017 a 2019 e atualmente de uma bolsa de formação avançada atribuída pela FCT (SFRH/BD/145674/2019). Os seus interesses de investigação incluem a sociologia da música, *media*, tecnologia, culturas digitais e audiovisuais. É membro do Grupo de Investigação Teoria Crítica e Comunicação no CESEM e coeditor da publicação *Log In, Live On: música e cibercultura na era da internet das coisas* (2018).

**Zuelma Chaves** é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH e obteve uma bolsa de formação avançada da FCT (SFRH/BD/141524/2018). Completou a licenciatura em Ciências Musicais na mesma instituição, com um ano de Erasmus na Universidade Complutense de Madrid, onde teve a oportunidade de trabalhar com Cristina Bordas Ibañez no domínio da organologia musical. Concluiu o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica sob orientação de Manuel Pedro Ferreira. As suas áreas de interesse centram-se no domínio da música antiga (cantochoão, codicologia, paleografia musical), organologia musical e terminologia. Desde 2010 tem colaborado regularmente como bolseira de investigação em vários projetos relacionados com o levantamento digital, descrição de fontes e tratamento de acervos/espólios musicais, no CESEM / NOVA FCSH.

A observação e a enunciação da música e do som como práticas sociais e instrumentos de poder e representação verificam-se em todas as épocas e quadrantes. Entre as primeiras narrativas sobre os poderes do som e o estado do conhecimento neste domínio na terceira década do século **xxi**, reconhecem-se preocupações comuns, repercutidas no tempo, e assinalam-se mudanças, particularmente no modo como se percebe e constrói o saber. A multiplicidade de vozes associada ao pós-estruturalismo, à desconstrução, ao pós-modernismo, aos estudos pós-coloniais e culturais, herança da viragem linguística que cunha as últimas décadas do século **xx**, prospera agora em terreno fértil, expandindo-se pelos vários campos e miradouros sobre a sociedade em rede. A investigação sobre música e som ganha competências interdisciplinares inauditas, remediando métodos antigos e propondo novos instrumentos intelectuais. Decorrido quase um século sobre as primeiras e substanciais publicações de Adorno, há ainda tanto por fazer. Continuamos a escrever, a rever e rescrever o presente, ou os passados no presente, porque muitas margens continuam a ser margens e outros tantos centros permanecem dominantes. Estamos agora (os académicos da área da música), em várias partes do mundo, a publicar alguns dos ensaios mais inspirados e sistemáticos sobre uma multiplicidade de circunstâncias assentes na nossa experiência da música e respetivas textualidades.

Os dez capítulos do presente livro expõem aspetos de trabalhos de investigação em curso, com particular incidência em Portugal e no Brasil, nos séculos **xx** e **xxi**. Exploram o modo como a música e o som colaboram na produção ou manutenção de padrões de interação social e agência estética, criando, legitimando ou disciplinando comportamentos. Enaltecem-se as descontinuidades, desrespeitam-se aspetos de linearidade histórica e explicações dialéticas. Discute-se a geração de grupos e redes de convicções, interesses e expectativas, perspetivas sobre o mundo observadas entre dimensões históricas, materiais e simbólicas, estruturantes da ordem social. Produzem-se questões e abrem-se, assim o esperamos, janelas de pensamento.

**Paula Gomes-Ribeiro**