

V ENEC - Encontro Nacional de Estudos do Consumo
I Encontro Luso-Brasileiro de Estudos do Consumo
Tendências e ideologias do consumo no mundo contemporâneo
15, 16 e 17 de setembro de 2010 - Rio de Janeiro/RJ

Alfama chorou: elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal

Tiago José Lemos Monteiro¹

Resumo

Embora a presença do imaginário cultural-midiático e musical brasileiro seja inegavelmente forte em Portugal, esta presença tende, muitas vezes, a ser percebida a partir da aceitação acrítica de discursos da ordem do senso comum ou mesmo bastante imprecisos. Parte-se do pressuposto de que a música brasileira possui um valor inerente à sua própria natureza, e que isso faria dos artistas brasileiros casos quase automáticos de sucesso além-mar. O objetivo deste artigo é problematizar tais discursos, mediante a proposição do esboço de um modelo analítico-metodológico para a investigação desta presença, que leve em consideração determinados fatores estratégicos, quais sejam: o caráter socialmente construído da idéia de valor cultural; os múltiplos endereçamentos da música brasileira que chega a Portugal, condicionados por variantes tais como gênero e público-alvo; e, por fim, os diversos modos de circulação e consumo dessa música, para além do registro e lançamento comercial em formato CD, incluindo-se também, nessa dinâmica, os circuitos não-hegemônicos e “alternativos”. O que este trabalho sustenta como hipótese é que, em paralelo à perda de hegemonia da música brasileira nos canais midiáticos mais hegemônicos e “tradicionais”, haveria todo um novo circuito que se abre a partir dessa presença brasileira além-mar, direcionado, por um lado, à comunidade migrante residente, em sua maioria, nos bairros periféricos e na Margem Sul da capital, Lisboa, e por outro à população turística em geral, mediante a integração da cultura e música brasileiras ao cardápio de experiências oferecidas pela cidade.

Palavras-chave: Relações Brasil-Portugal; Mídia e Globalização; Consumo cultural

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e membro do LabCULT/UFF – Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação. Bolsista Nota 10 da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa. Email: tjlimonteiro@yahoo.com.br.

Eu sou brasileira e já arranho o Português
Cheguei vai pró uma semana e já me viro com freguês
Eu sou brasileira e já me entendo com turistas
Please sit on another table, because this one is for fadistas
Aiii mas quando eu escutei cantar
Aquele chorinho delicado
Deu uma vontade de pegar
Alguém com quem dançar o fado
Ouça, mas ninguém dança o fado?
Fica quietinho a ouvir
Puxa mas no Brasil casa de fado
Não seria mole assim
No Brasil casa de fado
Não seria mole assim²

1 – Considerações iniciais

Este *paper* se insere no contexto da pesquisa de doutorado que desenvolvo junto ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense desde 2008, sobre as dinâmicas de articulação entre formas tradicionais e quadros de modernidade na música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea. Uma das abordagens norteadoras da futura tese e que constitui o foco principal do presente artigo diz respeito à presença incontestada do imaginário cultural e, sobretudo, musical brasileiro em Portugal. Em que medida o universo *pop* português dos anos 00 seria menos ou mais “afetado” pelo lugar de destaque que a música brasileira supostamente ocuparia junto ao público d’Além Mar?

Um olhar mais aprofundado sobre tais questões de imediato nos confronta com determinados discursos da ordem do senso comum que parecem mediar tanto a nossa relação com Portugal quanto a percepção que possuímos do lugar ocupado por nossa cultura midiática em terras lusas. Em reflexões anteriores (MONTEIRO, 2008; 2009a), sustento que nossa concepção de cultura portuguesa continua não apenas por demais vinculada a alguns formatos consagrados pelo viés do estereótipo (por exemplo, a figura do português ignorante e melancólico, dono de fartos bigodes, alocado atrás do balcão de uma padaria) como também, no que tange às manifestações propriamente musicais, tendendo a ser ainda hoje enxergada sob um prisma que denomino fado-folclorista. Tais percepções, contudo, vêm desconectadas das circunstâncias sociopolíticas e econômicas que muito provavelmente as tornaram possíveis (dos fluxos migratórios dos anos 40 e 50 à “política do espírito” levada a cabo pelo regime salazarista), o que deriva para uma

² “Garçonete da casa de fado”, grupo Deolinda, faixa do álbum *Canção ao lado* (2008).

compreensão destes traços culturais socialmente construídos como “essências” do “ser português”.

A tal discurso reducionista, cuja manifestação mais visível seria a invisibilidade da cultura e da música portuguesas contemporâneas no Brasil, corresponderia um cenário, ainda segundo o mesmo *approach* senso comum, no qual a cultura e a música brasileiras desfrutariam de uma posição quase hegemônica em Portugal. Tomando por base um tripé formado por telenovelas-MPB-futebol, parte-se do pressuposto de que a música brasileira possui um valor inerente à sua própria natureza, fazendo dos artistas brasileiros casos quase automáticos de sucesso além-mar; tem-se, com isso, a impressão de que a procedência *made in Brasil* de determinado artefato cultural garantiria a adesão entusiasmada por parte do público português. O que postulo neste *paper* é que o senso comum mítico (SANTOS, 2006) media não apenas a nossa percepção da cultura e música portuguesas contemporâneas, como também o olhar que brasileiros e portugueses constróem em relação à cultura e à música brasileiras em Portugal. Sucesso para quem e em que medida? De acordo com quais critérios?

Meu objetivo, nas linhas que se seguem, é delinear um modelo de análise teórico-metodológico que se contraponha às perspectivas acríticas sobre o consumo de música brasileira em Portugal, com vistas à construção de uma perspectiva que dê conta das tensões, conflitos e contradições que invariavelmente fazem parte de qualquer processo de recepção cultural e que leve em consideração determinados fatores estratégicos, quais sejam: o caráter socialmente construído da idéia de valor cultural; os múltiplos endereçamentos da música brasileira que chega a Portugal, condicionados por variantes tais como gênero e público-alvo; e, por fim, os diversos modos de circulação e consumo dessa música, para além do registro e lançamento comercial em formato CD, incluindo-se também, nessa dinâmica, os circuitos não-hegemônicos e “alternativos”.

Um primeiro movimento seria no sentido de fragmentar o próprio conceito de “música brasileira”: exatamente a quais manifestações/gêneros/artistas estamos nos referindo quando exaltamos o sucesso da música brasileira em Portugal? Qual a correspondência que pode ou não ser feita entre o êxito destes artistas em terras lusas e no Brasil (de modo a, por um lado, contornar uma eventual lógica de “dois pesos e duas medidas” e, por outro, considerar quando for pertinente o caso de artistas que desfrutam de maior receptividade em Portugal do que em seu país de origem)?

Um segundo movimento diria respeito a outra fragmentação necessária, desta feita em relação à própria ideia de “Portugal”: embora possua dimensões territoriais reduzidas se comparado ao Brasil, Lisboa e Trás-os-Montes muito provavelmente não são equivalentes em termos de receptividade à música brasileira (e se forem, há que se mapear em virtude de quais coordenadas socioculturais). Dito de outra forma, é preciso discriminar para qual Portugal a música brasileira *significa* e de que forma.

Um aspecto importante que se desdobra do segundo movimento e será abordado mais adiante tem a ver com um traço distintivo da contemporaneidade, que é a intensificação dos fluxos migratórios em escala global, dinâmica na qual Portugal desempenha um papel importante em virtude tanto das consequências do processo de descolonização dos anos 70 quanto de sua condição *fronteiriça* em relação ao restante da Europa. Sendo assim, ao fragmentarmos a noção de Portugal, caberia também ampliar a ideia de público português de modo a abrigar, sob essa rubrica, tanto o camponês alentejano quanto o caboverdiano das Fontainhas, passando pelo paquistanês do Martim Moniz e pelo *brazuca* de qualquer freguesia, sem desconsiderar, também, um eventual e hipotético turista berlinense de passagem por Lisboa – multiplicando, assim, as modalidades de consumo cultural, bem como as mediações disponíveis.

O terceiro movimento, por sua vez, configura-se como uma síntese (dialética?) dos dois primeiros: *qual música brasileira significa em que medida para qual Portugal*, e já agora, através de quais circuitos de consumo cultural e de quais modalidades de difusão midiática? Embora não deixe de causar surpresa o espaço ocupado pela música brasileira nas prateleiras da rede FNAC (espaço este quase tão amplo quanto o reservado à própria música portuguesa, e fora do âmbito da *world music*, o que por si só já configuraria uma reflexão instigante), em que medida o CD físico continua sendo a forma primordial de contato com a música brasileira, em tempos de reconfiguração da indústria fonográfica como a conhecíamos até então? De que modo alguns festivais de música, determinados programas de rádio, a programação de certos espaços menos ou mais destinados ao público migrante e/ou turista, e mesmo a música ambiente de cafés e restaurantes cria circuitos não-hegemônicos (posto que situados na periferia das mídias massivas ditas tradicionais) para a divulgação não apenas da música brasileira, como também de uma certa *imagem de Brasil*?

2 – Presença do Brasil em Portugal: apontamentos para uma genealogia

Embora não esteja dentro do escopo deste paper historicizar a presença do imaginário cultural e musical brasileiro em Portugal (só o primeiro mapeamento exigiria uma vida inteira de pesquisa e investigação), pode-se eleger a segunda metade dos anos 1970 como um período capital para a consolidação deste processo, pelo menos na configuração midiático-massiva que se verificou nos decênios seguintes e cujo perfil, sustento como hipótese, sofreu considerável transformação na virada para os anos 00³.

Se 1974 representa, para o contexto político português, o ano em que a Revolução dos Cravos pôs término a quase cinco décadas de ditadura salazarista, no Brasil o mesmo momento histórico é sinônimo de intensificação da repressão, da censura e, talvez paradoxalmente, de uma efervescência (por vezes clandestina, outras tantas amparada pela mesma infraestrutura midiática sob constante vigilância) no campo das artes em geral. O resultado desta efervescência atravessará o oceano sob diversas formas, pois o mesmo contexto que produz exilados políticos à procura de refúgio europeu exportará telenovelas cujas trilhas sonoras conterão, de novo paradoxalmente, muitos dos nomes cuja permanência no Brasil o regime militar se encarregava de tornar insustentável.

Não é à toa que o imaginário musical brasileiro que, em um primeiro momento, se consagrará em Portugal será o da assim chamada Geração MPB, que por sua vez se constitui como categoria estética e ideológica na confluência entre o grupo da Bossa Nova e aquele que despontava no âmbito dos Festivais da Canção. Muitos destes artistas, ao “desembarcarem” em Portugal (simbólica ou concretamente), fornecerão uma curiosa base poético-identitária não apenas para a geração que fez o 25 de abril como também para seus filhos (COELHO, 2007, p.13), num vínculo afetivo que se mantém até hoje. Quando o senso comum postula o “sucesso da música brasileira em Portugal”, é em boa parte à geração de Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Milton Nascimento, Gilberto Gil, dentre outros, que a expressão se refere. Quando alguns destes

A este respeito, o verbete “BRASIL EM PORTUGAL, MÚSICA DO”. da recém lançada *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (CIDRA *et al*, 2010, p.173-181) cumpre satisfatoriamente o propósito de informar, em linhas gerais e de maneira bastante didática, as diversas etapas constituintes desta dinâmica. Aos autores do verbete interessa cartografar essa presença a partir do momento em que a exportação sistemática de um imaginário musical brasileiro para Portugal torna-se possível graças ao aperfeiçoamento das respectivas indústrias fonográficas, entre 1930 e 1940, sendo portanto associada à circulação de artistas vinculados ao universo do teatro e do espetáculo e embora saibamos que as trocas musicais entre os dois países remontam a um tempo histórico muito anterior a este (TINHORÃO, 2006).

artistas, ou seus legítimos “herdeiros” (de acordo com uma dinâmica de legitimação crítica em muito dependente da percepção de um *continuum emepébístico* ao longo do tempo) incluem Portugal no roteiro de suas *digressões* europeias, é em espaços igualmente nobres como o Coliseu dos Recreios, o Campo Pequeno ou a Aula Magna (todos situados em Lisboa) que os espetáculos serão alocados.

Uma outra dimensão que corre em simultâneo à descrita no parágrafo anterior é aquela que, a partir de 1977, com a transmissão pela RTP do primeiro capítulo da primeira telenovela brasileira exibida em Portugal – *Gabriela* – encontrará nos LPs com a trilha sonora das respectivas obras um canal privilegiado para a difusão da música brasileira em terras lusas. Aqui, embora a Geração MPB também se faça presente, e com algum destaque, a exploração de repertórios musicais mais diversificados atuará no sentido de incluir correntes aparentemente díspares como o rock brasileiro dos anos 80 e determinados artistas, no Brasil, vinculados ao “brega” e às classes mais populares. Se tais “interferências” foram suficientes para fraturar a suposta hegemonia da Geração MPB, é algo que carece de maior investigação. O fato é que músicos da nova vaga do *pop* português, como Samuel Úria, mencionam trilhas sonoras de novelas da Globo que datam da segunda metade dos anos 80 como essenciais na formação de seu repertório musical⁴.

A transformação nos modos pelos quais as telenovelas brasileiras vem sendo valoradas em Portugal ao longo da última década e meia parece dizer muito sobre um processo sociocultural de ressonância mais ampla. Este processo diz respeito não apenas à redefinição do cânone musical brasileiro que é legitimado pelo público d’Além-Mar como também à mudança dos critérios a partir dos quais a cultura brasileira como um todo é percebida em Portugal. Vale destacar que tal processo não se circunscreve à relação Brasil-Portugal, antes sendo profundamente afetado pela dinâmica que envolve a entrada deste último na União Européia (e o conseqüente redirecionamento do país para o novo contexto comunitário), a consolidação efetiva de uma cultura de consumo em Portugal e a vaga neoliberal que cobriu uma boa parte do mundo norte-ocidental durante os anos 90.

É no âmbito deste último aspecto que podemos entender, por exemplo, a implantação do primeiro canal privado de televisão português – a SIC – em 1992, e de seu principal concorrente – a TVI – no ano seguinte, bem como o processo de “modernização” da

⁴ Em entrevista ao autor, ocorrida em Lisboa, a 3 de dezembro de 2009.

cidade de Lisboa, que culmina com a realização da Expo'98 e progressivamente redefine a imagem de todo o país junto à comunidade internacional, a ponto de Portugal se tornar, talvez pela primeira vez em sua história, um território *receptor* de fluxos migratórios, quando sempre se caracterizou como indiscutível pólo emissor.

As trajetórias da SIC e da TV revelam-se, assim, bastante representativas deste processo, na medida em que ambas incorporaram, na estrutura e na linguagem de sua programação, um *know how* tributado a anos e anos de consumo sistemático de audiovisual televisivo brasileiro, embora em cada emissora tal apropriação tenha produzido resultados distintos. Se coube à SIC aderir de maneira mais entusiástica aos formatos *made in Brasil*⁵, tornando-se, inclusive e pouco a pouco, um veículo privilegiado de transmissão das telenovelas e minisséries da Rede Globo de Televisão em Portugal, a TVI, em contrapartida, busca conjugar a reprodução de certos formatos com a busca por uma linguagem singular.

É notável, por exemplo, que desde o seu surgimento, a TVI tenha investido em uma produção teledramatúrgica própria, e como aqui não nos cabe entrar no mérito da qualidade (ou falta dela) de tais produtos, não é surpresa alguma que, na virada para os anos 00, a SIC veja sua hegemonia nos *sharings* ameaçada não apenas pelo fenômeno Big Brother (da TVI), como também pela audiência cada vez maior das telenovelas da concorrente.

Sendo precisos os dados que apontam uma queda de 25% nos índices de audiência das telenovelas brasileiras em Portugal (PENIM, 2009), parece-me relevante questionar se o peso do imaginário cultural/musical que tais artefatos até então transmitiam de maneira hegemônica permanece inalterado. Evidente que tais medições são dinâmicas e sujeitas a circunstâncias diversas⁶; no entanto, à sua maneira, nos levam a considerar a hipótese de uma mudança de cenário. Este é o tema da próxima seção deste paper, que parte de algumas considerações sobre a intensificação dos fluxos de pessoas – em sua dimensão

O supracitado verbete da Enciclopédia da Música em Portugal destaca o singular exemplo do Big Show Sic, produzido pelo brasileiro Ediberto Lima em sintonia com o que, em meados dos anos 90, se fazia em termos de programa de auditório do outro lado do oceano.

Em sua reta final, e desconheço até que ponto auxiliada por uma estratégica viagem de dois personagens da trama a Lisboa, a telenovela brasileira *Viver a vida* galgou algumas posições nos *sharings* e os três álbuns com a trilha sonora da novela – nesta ordem: internacional, nacional e *lounge* – despontaram no Top 10 das Compilações mais vendidas, segundo dados da Associação Fonográfica Portuguesa (semana 24 de 2010; fonte: <http://www.artistas-espectaculos.com/topafp/pt/>).

não apenas diaspórica, como também profissional e turística – em escala global para discorrer sobre as novas modalidades de consumo de música brasileira em Portugal.

3 – Um mundo em movimento: Portugal e os fluxos migratórios contemporâneos

Embora Portugal e Brasil sejam países cujas histórias se entrelaçam, dentre outras modalidades, a partir do fenômeno das migrações, ao longo das últimas duas décadas estes fluxos parecem ter assumido configurações bastante peculiares. Primeiro, porque se inserem em um contexto no qual os deslocamentos em massa de populações pelo globo não apenas se intensificam, como também adquirem outros contornos a partir de variáveis como o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, o barateamento dos vôos transcontinentais e a circulação de informação em tempo real via internet. Segundo, na medida em que tendências contemporâneas sinalizam uma inversão no sentido até então hegemônico destes mesmos fluxos binacionais. Assim, e conforme a seção anterior já anunciava, em meados dos anos 90 Portugal deixa de atuar como irradiador de populações migrantes e passa a receber cada vez mais contingentes vindos de fora, sobretudo das ex-colônias de África (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe) e do Brasil – atraídos, na maior parte das vezes, em função das semelhanças lingüísticas e de uma percepção do país enquanto porta de entrada para o restante da Europa.

Aquele que pode ser considerado o último grande movimento migratório do Brasil em direção a Portugal compreende dois perfis de migrante bastante distintos entre si: o primeiro, mais forte durante a década de 90, englobava em sua maior parte profissionais liberais dotados de alguma qualificação técnica e que atuavam, sobretudo, na área médica ou nos departamentos de comunicação e marketing de empresas portuguesas⁷. O segundo perfil, cuja presença em Portugal aumentou na virada para os anos 00, corresponde à leva de trabalhadores de reduzida qualificação que vai atuar,

Tornou-se representativo deste primeiro ciclo o *imbroglio* envolvendo dentistas brasileiros que tiveram obstruída sua entrada no país, antecipando, em certa medida, as disputas e embates que seriam acentuados alguns anos mais tarde, bem como atestando que as tensões decorrentes do contato entre Eu e o Outro muitas vezes independem de qualificação, ocupação profissional ou proximidade lingüística.

sobremaneira, junto ao setor de serviços, como garçons, vendedores, atendentes, cabeleireiros, empregadas domésticas, e por aí afora⁸.

Caminhando em paralelo a esta segunda vaga, o que se percebe é uma tendência – encampada por alguns setores da imprensa e supostamente respaldada por tensões culturais mal-resolvidas entre ambos os países (PADRÃO, 2009; RAMOS, 2008; SERÔDIO, 2009; SILVA, 2008) – ao estabelecimento de equivalências entre o aumento da imigração brasileira e a subida nas taxas de criminalidade, notadamente nas áreas de maior concentração da população migrante (em Lisboa, ao longo das linhas de Cascais e Sintra, na região costeira da Caparica, em alguns distritos da Margem Sul e nas freguesias do entorno da Bela Vista). Episódios isolados como o assalto à agência do Banco Espírito Santo em Campolide, o “arrastão” da Praia de Carcavelos e mesmo um homicídio supostamente atribuído a uma emergente facção portuguesa do PCC, muito em virtude da visibilidade midiática que adquiriram, converteram-se em evidências incontornáveis da perniciosidade inerente aos fluxos migratórios em geral, e ao brasileiro em particular. A partir de então, traços culturais atribuídos ao Brasil que são motivos de exaltação e mesmo fascínio quando o Outro está além-fronteiras – alegria, descompromisso, propensão ao questionamento das normas, o famoso “jeitinho”, dentre outros – passam a se configurar como autênticas barreiras na convivência diária com o Local, quando esse sentimento pode explodir em múltiplas tensões a partir do momento em que este Outro não apenas passa a habitar o nosso território como também a reivindicar oportunidades iguais, ou seja, transcendendo o mero direito ao reconhecimento em busca, também, pelo direito à redistribuição (BAUMAN, 2003, p. 69-81).

A relação entre Brasil e Portugal é particularmente tensa nesse sentido, uma vez que o discurso mítico do senso comum pressupõe uma ideia de “Nações Irmãs” que, no mais das vezes, encobre as muitas diferenças culturais entre os dois países: boa parte dos conflitos, inclusive, decorre da percepção distorcida de que, por falarem a mesma língua e terem um passado histórico comum, brasileiros e portugueses também compartilhariam os seus modos de estar no mundo.

A mudança de perfil não é exclusiva do migrante brasileiro, sendo acompanhada por outras vagas migratórias de trabalhadores pouco qualificados, oriundas dos países africanos de língua portuguesa e do leste europeu – é menos uma particularidade da relação Brasil-Portugal em seus respectivos contextos econômicos e mais o efeito de uma crise conjuntural em nível europeu e global, portanto.

Esta mesma hipótese, quando aplicada à presença da cultura brasileira em Portugal, pode nos ajudar na tarefa de iluminar alguns aspectos de sua nova configuração contemporânea. A possibilidade que, a meu ver, devemos considerar com alguma seriedade é a de que não foi a Música Brasileira que perdeu espaço junto ao mercado consumidor português, mas sim *uma* determinada música brasileira que, embora ainda seja dotada de legitimidade suficiente para merecer o palco do Coliseu, tende a ser interpelada como “herança”, como “influência” para gerações de músicos e melômanos portugueses, como um discurso cujo valor simbólico se encontra consolidado e estabilizado, mas que salvo raríssimas exceções encontra respaldo mercadológico condizente com este valor. Haveria uma *outra* música brasileira, portanto, cuja presença em Portugal teria aumentado ao longo dos últimos anos, e que pode ser apreendida a partir de um duplo direcionamento: por um lado, as comunidades migrantes luso-residentes e, por outro, os circuitos turísticos, aqui pensados não como entidades independentes entre si, mas naquilo que nasce das interseções entre um e outro.

Huq (2006) e Appadurai (2001) fazem coro ao afirmar que um dos traços distintivos das diásporas contemporâneas em um contexto pós-colonialista é o papel desempenhado pelas tecnologias de informação e comunicação no sentido de oferecer novos modos de articulação entre local e global, entre Eu e Outro, entre a cultura de origem e a cultura do território para onde se migra. O dilema entre abandonar os costumes de sua terra em nome da necessidade de adaptação à cultura local (ou, pelo contrário, “fechar-se” em torno de identidades reativas e essencializadas), que em outros tempos talvez se desse de modo mais radical, hoje sem dúvida se complexifica, sobretudo se o migrante em questão esteve em outros países, vivenciou outras realidades, relacionou-se com outras culturas. Com o vasto repertório disponível on line no âmbito dos programas de trocas *peer to peer* ou das transmissões *streaming*, seu (desejo de) acesso, por exemplo, à música de seu país de origem, não apenas não depende mais da adesão das indústrias fonográficas locais como também pode fomentar a criação de um circuito à margem dos canais hegemônicos no qual essa música possa transitar. Ocasionalmente, e dependendo do modo como eles se articulam com a demanda dos circuitos locais, estes pequenos circuitos podem alcançar tamanha dimensão que suas interseções com os canais hegemônicos de mídia se tornam não só inevitáveis como também requisitadas. A médio e longo prazo, é possível, inclusive, que formatos locais tidos como indevassáveis – no sentido de serem rigidamente codificados e pouco abertos a misturas – estejam bebendo

à fonte do ritmo que já não mais “veio de fora”, porquanto sua origem “pura” já não pode mais ser mapeada.

O êxito de artistas como Ivete Sangalo, Gabriel o Pensador, Zezé di Camargo & Luciano, Alexandre Pires, Leonardo, Ana Carolina, dentre outros, junto ao público português parece se inserir nesta dinâmica complexa que mistura um apelo inicialmente dirigido à comunidade brasileira residente em Portugal com eventuais transbordamentos para além deste circuito. A maior evidência de que não existe tal coisa chamada Música Brasileira, pensada como entidade totalizante, é que a trajetória em terras lusas de Ivete Sangalo (escalada para o Palco Principal das quatro edições do Festival Rock in Rio Lisboa, evidenciando o supracitado transbordamento) difere consideravelmente da de um artista como Gabriel o Pensador. Gabriel, que no Brasil sempre foi visto com alguma desconfiança pela ala mais antissistema do rap, em Portugal veio a se afirmar como um dos grandes articuladores da cena hip hop local, justamente por dotá-la de uma identidade própria, fundamentada no uso da língua portuguesa e na reapropriação de matrizes sonoras lusas. Contador (1997) e Fradique (2003) são unânimes ao afirmar que um disco como *Pratica(mente)*, do rapper Sam the Kid, com seus samplers de fados de Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, não teria sido possível sem os desdobramentos da atuação de Gabriel o Pensador em Portugal.

O par NTIC/Globalização, por vezes, se presta à adoção de discursos extremos que postularão, por um lado, a dissolução de todas particularidades culturais locais (ou sua invariável cooptação pelo mercado) sob a égide de uma hegemonia anglo-estadunidense ou, por outro, o triunfo absoluto das culturas ditas *periféricas* contra o rolo compressor representado pelas Indústrias Culturais do *centro*. Se a primeira perspectiva peca por um excesso de confiança no poder de fogo de instâncias centrais às vezes tratadas de forma vaga, como “Hollywood” ou “Grandes Gravadoras”, e a segunda igualmente erra o alvo por necessariamente pensar a atuação das culturas periféricas em termos de resistência e contra-hegemonia, ambas se equivocam ao sustentar a existência de fronteiras tão rígidas entre centro e periferia, bem como por não questionarem a posição de mobilidade que centro e periferia podem assumir dependendo do lugar de onde se olha.

Esta problematização me parece particularmente válida ao se abordar as dinâmicas de hibridização cultural, expressão que virou uma espécie de moeda corrente no discurso sobre a globalização e merece ser empregada com alguma parcimônia. Embora seja uma palavra impregnada de *movimento*, não raro a hibridização é invocada para dar conta de

processos pautados pela ideia de *fixidez*, sobretudo quando os pares centro x periferia e tradição x modernidade são adicionados à mistura. Tomando a relação Brasil-Portugal-PALOPs como exemplo, a fusão de música eletrônica com *kuduro* levada a cabo por um grupo português como o Buraka Som Sistema ou o fado temperado por ritmos moçabicanos de Mariza, revelam-se, assim, estudos de caso privilegiados para a análise das tensões e contradições embutidas no discurso da hibridização. De acordo com essa perspectiva, a percussão *tradicional* moçambicana que Mariza utiliza em algumas de suas canções atuaria no sentido de *atualizar* um formato pautado pelos discursos da *tradição* como o fado, que embora aqui assuma uma dimensão de *centralidade*, decerto esta posição não é a mesma que se verifica quando um artista como António Variações interpela o universo do fado em sua versão de “Povo que lavas no rio”, incluída em seu álbum de 1983 *Anjo da guarda*.

O caso do Buraka Som Sistema consegue ser ainda mais complexo, pois embora o *kuduro* angolano do qual o grupo se apropria não seja propriamente um ritmo tradicional, ele inegavelmente invoca uma ideia de africanidade que o senso comum tende a perceber como autêntico, dada sua vinculação com uma matriz musical supostamente não-européia (NEGUS, 1996, p. 99-135). Ao mesmo tempo, é fato que mesmo os formatos musicais tidos como mais “puros” pelo senso comum são, por sua vez, o resultado de fusões e misturas muito anteriores ao momento no qual travamos contato com eles, então é bastante provável que o *kuduro* tal qual o conhecemos já tenha atravessado tantas reconfigurações e remediações que sua raiz, se é que ela algum dia existiu, encontra-se irremediavelmente perdida. Como se isso não bastasse, o papel que as sonoridades eletrônicas desempenham na música do Buraka nos obrigam a levantar outros questionamentos: por exemplo, sobre a centralidade, ou não, da eletrônica nos mapas de significância musical portugueses (dito de outra forma, em que medida a música eletrônica também interpela determinadas marcas de *portugalidade* no discurso dos membros da cena); sobre a centralidade (ou não) da música eletrônica (e, sendo mais preciso ainda, em quais de suas inúmeras vertentes) em um contexto europeu-global; e, por fim, naquilo que nos permite pensar a música eletrônica não apenas em termos de sua *modernidade* presumida, mas também dos modos pelos quais ela também pode configurar, a seu modo, determinados *discursos de tradição*.

De posse dos argumentos acima expostos, sugiro encerrar esta seção com uma breve análise do modo como dois artistas brasileiros – a banda Cansei de Ser Sexy (CSS, daqui

pra frente) e o cantor Seu Jorge – apareceram na mídia impressa portuguesa a propósito de concertos recentes realizados em solo luso. A partir destes exemplos, espero dar conta de dois dos temas que atravessaram este paper até agora, quais sejam, os impasses da hibridização (e a hibridização como valor num contexto de globalização) e a diversificação da presença da música brasileira em Portugal (em simultâneo ao reconhecimento do valor simbólico da Geração MPB).

Fenômeno musical tornado possível em larga medida graças à internet, o CSS é uma banda *pop* brasileira que, a exemplo do grupo de hardcore Sepultura, adquiriu repercussão internacional expressando-se na língua inglesa. Sua carreira compreende dois álbuns, bem como a passagem por festivais legitimados junto ao público *indie*, como o Coachella. Em suas três passagens por Portugal, registraram atuações nos festivais (de verão) Paredes de Coura e Optimus Alive, bem como na discoteca Lux, em Lisboa. Um primeiro olhar sobre o CCS constataria que, “ao contrário das maiores exportações musicais brasileiras das últimas décadas, (...) as CSS não cantam sobre o seu país, nem são descortináveis na sua sonoridade marcas de uma nacionalidade”, e também “têm pouco a ver com outros projetos brasileiros em destaque nos últimos tempos, que se inspiram nos ritmos agrestes e canibalizados do ‘funk das favelas’, como Bonde do Rolê ou Tetine” (BELANCIANO, 2007, p.7; 2008, p. 22).

No entanto, esta aparente descontinuidade tanto em relação à “linha evolutiva” da MPB quanto a iniciativas mais contemporâneas e “híbridas” é recapturada mais adiante e convertida em valor positivo, primeiro mediante uma associação entre a origem paulistana do grupo e sua inserção numa rede de metrópoles que misturam características do “primeiro e do terceiro mundo”, e depois em virtude de uma particularidade atribuída à cultura brasileira, “a energia e o descaramento insolente com que arriscam novas mesclas, só possível porque não tem a mesma noção sagrada da história da arte, reescrevendo e colocando em causa aquilo que europeus e americanos têm pejo em transformar” (BELANCIANO, 2007, p. 7).

Aqui, percebe-se o desejo de valorização positiva do CSS a partir de traços culturais percebidos como essencialmente brasileiros (inclusive atuando como fator de diferenciação entre brasileiros, americanos e europeus). Em que se pese a fragilidade do argumento (a história do *pop* demonstra que a primazia criativa é inegavelmente multipolar), ele talvez explique o fascínio que uma certa parcela da imprensa musical portuguesa vem demonstrando em relação ao Tropicalismo, percebido como

manifestação máxima deste saudável desprezo “tipicamente brasileiro” pelas regras e cânones (LOPES, 2008, p.46).

A propósito da turnê portuguesa do cantor Seu Jorge, que é sem sombra de dúvida mais vinculado ao escopo da MPB do que o CSS, embora transite entre a legitimação crítica de um apelo mais “sofisticado” e o sucesso radiofônico de algumas de suas canções (o que faria de sua apresentação em Portugal um espetáculo com duplo direcionamento), a tônica dominante do discurso do crítico do jornal Público em relação ao cantor buscava inserir o autor do disco *América Brasil* em uma espécie de árvore genealógica da tendência brasileira à mistura na música. Nessa abordagem historiográfica peculiar, a Bossa Nova de João Gilberto teria funcionado como o momento em que a Música Popular Brasileira se afirmou enquanto tal e definiu suas bases, pavimentando o terreno para que uma “data de brazucas que, desde meados dos anos 1960, misturam feijão com arroz e hambúrguer, cria[ssem] música verdadeiramente inclassificável” (PACHECO, 2008, p. 28). A Tropicália aparece, assim, como o marco fundador de um impulso criativo que desaguará em Seu Jorge e passará por Tom Zé, Jorge Ben, Baden Powell, Chico Science, Novos Baianos, Marcos Valle, Raul Seixas e Cordel do Fogo Encantado, entre outros.

Tal perspectiva, que nomeio de *conciliatória* (no sentido de que, vinda de fora, tende a desconsiderar tensões internas, rupturas e dissensos em nome de uma aparente harmonia), tornou a aparecer em depoimento do músico português Jorge Cruz ao apresentador Henrique Amaro no programa de rádio Portugal⁹, quando aquele afirma que “o Brasil tem esse momento com o Tropicalismo, em que todos dizem, tudo bem, Bossa Nova, João Gilberto, mas nós curtimos Jorge Ben, nós achamos que o Roberto Carlos tem umas cenas *muita fixes* (sic)” e este, em seguida, arremata: “No Brasil, apesar dos movimentos que se vão sucedendo, raramente existem rupturas, (...) não há aquele desprezo necessário pelo passado, é sempre em continuidade, sempre a pensar no futuro”. Tais declarações podem ser interpretadas como um misto de ingenuidade e fascínio pelo imaginário musical do Outro, embora sejam perfeitamente compreensíveis no contexto dos discursos que cercam a presença da música brasileira em Portugal. Volto-me agora para uma exposição em torno da inserção, a meu ver representativa, das sonoridades *made in Brasil* em determinados circuitos de consumo vinculados à atividade

⁹ Edição transmitida em 19 de novembro de 2009 e disponível on line durante algumas semanas após a veiculação.

turística, e encerro o artigo, à guisa de conclusão, propondo uma reflexão acerca dos processos de contato entre os imaginários musicais brasileiro e português no âmbito da produção fonográfica lusa contemporânea.

4 – “O fado é bom para xuxu¹⁰”: espaço urbano, fluxos turísticos e a reconfiguração da tradição

Um dos pressupostos da investigação que desenvolvo junto ao PPGCOM da UFF postula que a intensificação dos fluxos migratórios supracitados, a condição de fronteira desfrutada por Portugal no contexto europeu, bem como os processos de trocas simbólicas entre atores sociais das mais diversas procedências parece estar afetando a própria dinâmica constitutiva de uma *identidade nacional* portuguesa, pensada enquanto categoria fundamentada na ocorrência de determinadas *marcas de portugalidade*. Isso não significa que o nacional esteja se dissolvendo em virtude de múltiplas hibridações, nem que identidades reativas e posturas xenófobo-essencialistas tenham deixado de se verificar; apenas nos convida a repensar os discursos em torno dos quais a *portugalidade* costumava se estruturar e como, de maneira cada vez mais intensa nas últimas décadas, estes discursos são atravessados pelo entrecruzamento de outras matrizes culturais.

Uma das arenas privilegiadas para se observar tais questões é o âmbito da atividade turística, quando não pelo fato de, sobretudo durante a vigência do salazarismo, esta ter desempenhado um papel fundamental na divulgação da *política do espírito* de inspiração rural-folclorista na qual o regime se apoiava ideologicamente (MONTEIRO, 2009b). Por outro lado, embora não diretamente promovido pelas iniciativas culturalistas do Secretariado Nacional da Informação/ Secretariado da Propaganda Nacional em virtude de sua origem urbana e “marginal”, há todo um processo de consolidação do fado enquanto “canção nacional” e gênero musical português de maior projeção internacional, notadamente no contexto europeu. O paradigma fado-folclore tornou-se não apenas um prisma a partir do qual a música portuguesa é percebida no Brasil, como também um dos itens mais requisitados do circuito turístico de uma cidade como Lisboa, por exemplo, estruturado em torno de determinadas Casas de Fado quase sempre situadas nas regiões do Bairro Alto, Mouraria e Alfama.

¹⁰ Título de uma canção do EP de estreia do Real Combo Lisbonense, cujos versos enumeram diversas referências à cultura brasileira em diálogo com o imaginário fadista.

No entanto, mesmo no âmbito de um formato musical extremamente codificado e associado à tradição no sentido mais fundamentalista da palavra como o fado, têm-se percebido, pelo menos desde a década passada, a intensificação de um processo de dessacralização do gênero, que passa, entre outros fatores, pela revisão do papel social atribuído às figuras do passado (as celebrações em torno dos 10 anos de morte de Amália Rodrigues foram paradigmáticas neste sentido), pela visibilidade midiática alcançada por uma nova geração de jovens fadistas (de Camané a Carminho) e, mais importante, por uma maior abertura à “contaminação” do fado por outras matrizes musicais, como a música dos PALOPS (haja vista a supracitada referência à Mariza) e mesmo a canção brasileira. Não deixou de ser surpreendente presenciar, durante uma noite de fados na *hype* Tasca do Chico, situada no Bairro Alto, uma performance da música “Veja bem meu bem” (de Marcelo Camelo fase-Los Hermanos, embora creditada à Maria Rita, “a filha da Elis Regina”, pelo mestre de cerimônias da sessão, e traduzida para o português de Portugal como “Veja lá meu bem”) perfeitamente adaptada à gramática de Carlos do Carmo e congêneres.

Mesmo os bairros originalmente associados ao circuito turístico do fado parecem se tornar mais porosos à convivência com outros gêneros musicais, em parte graças à suposta decadência das casas mais “tradicionais” amparadas no formato jantar + espetáculo. É no castiço bairro de Alfama, tantas vezes tematizado nas letras de diversos fados, por exemplo, que estão situados os espaços no qual uma certa música brasileira se faz presente como parte integrante da programação cultural e turística da cidade de Lisboa. No Ondajazz, por exemplo, como o próprio nome indica, privilegiam-se os gêneros aparentados do formato jazzístico, com espaço generoso reservado para a Bossa Nova e o samba, performatizados em sua maioria por músicos brasileiros residentes em Portugal.

No mesmo quarteirão do Ondajazz, por sua vez, fica o Lusitano Clube, coletividade centenária que se encontrava em estado de abandono até passar a sediar, toda terça-feira há quase dois anos de maneira ininterrupta, a já célebre Roda de Choro de Lisboa. O grupo que comanda o espetáculo, contudo, existe desde o ano 2000, e no ano passado contabilizou mais de uma centena de apresentações na capital portuguesa. Sua formação é mista – três portugueses e dois brasileiros, como misto também é o som do conjunto: a “intromissão” de um acordeon aproxima algumas canções da sonoridade de alguns ritmos tradicionais portugueses, como o vira, o malhão e o corridinho. O público que atende ao Lusitano Clube, ao contrário do que se esperaria, é menos composto por brasileiros e

mais por turistas de passagem pela cidade (70% dos presentes vêm de fora de Lisboa) ou estudantes participantes do programa Erasmus.

A iniciativa faz parte um projeto de dinamização da região de Alfama, majoritariamente habitada por uma população mais idosa sem hábitos noturnos. E na percepção dominante em relação ao gênero musical em pauta, são comuns argumentos que exaltam “o som, quase sempre delirante, (...) autêntico frenesim de movimento, suor e tontura, marcado pelo ritmo louco do pandeiro” (GIMBA, 2009), “a meio caminho entre o ambiente gaiato e apaixonado das danças tradicionais europeias e o calor e a sensualidade das aulas de kizomba” (PIRES, 2009), nos quais o Brasil, mais uma vez, parece atuar como mediador estratégico na triangulação Brasil-Portugal-PALOPs.

5 – Considerações finais

Aproximando-me do final deste *paper*, é chegada a hora de alguns arremates, bem como da identificação de algumas linhas mestras que podem configurar futuras abordagens. Dos três movimentos que constituem minha proposta de desconstrução crítica da expressão “presença música brasileira em Portugal”, talvez seja possível desdobrar, ainda, um quarto movimento, que as dimensões deste artigo não conseguiram abranger e que vai pensar o músico – brasileiro ou português – como simultaneamente consumidor e produtor de artefatos culturais *afetados* por um contexto de intensas trocas simbólicas. Assim, se por um lado defender a existência de um intercâmbio musical entre Portugal e Brasil no âmbito transatlântico me parece pouco adequado (haja vista que a palavra intercâmbio pressupõe uma via de mão dupla, e a presença inexpressiva/ ausência quase total da música portuguesa contemporânea no Brasil torna a relação entre ambos os imaginários musicais bastante assimétrica), por outro a atuação convergente de brasileiros e portugueses (e angolanos, e moçambicanos, e goeses, e romenos, e muitos *etc*) em um mesmo território (digamos, Lisboa) pode ser capaz de fomentar apropriações diversas.

Especificamente em relação a esta entidade chamada “presença da música brasileira em Portugal”, os efeitos destes processos podem assumir múltiplas formas: há um quê de possivelmente polêmico numa afirmação deste calibre, mas quando uma cantora carioca grava um álbum composto por versões “abrasileiradas” do grupo Madredeus (PACHECO, 2007), ou quando o duo brasileiro Couple Coffee relê as canções do trovador de

intervenção Zeca Afonso a partir de uma perspectiva híbrida, ou ainda quando as versões “bossa nova” de clássicos do cancionero *pop* luso feita por Márcia Barros em um disco sintomaticamente intitulado *Bossa Nossa* (PACHECO, 2009) alcança tamanha repercussão que motiva a edição de um segundo volume, isto talvez tenha tanto a ver com a “presença da música brasileira em Portugal” quanto os acenos à obra de Caetano Veloso na sonoridade de uma banda de rock portuguesa contemporânea como Os Quais ou o trabalho solo de JP Simões, cuja devoção a Chico Buarque se manifesta não apenas nas incontáveis regravações de canções deste último, mas também em suas composições próprias.

Aproveitando o gancho proporcionado pela menção a JP Simões, é curioso perceber como, se a maneira brasileira de “plasmar” a identidade lusa se dá mediante a reprodução caricaturada do sotaque, no âmbito da música portuguesa contemporânea são freqüentes exemplos de artistas que recorrem à prosódia *brazuca* na performance de algumas canções. Estas relacionam-se, quase sempre em alguma medida, com algum aspecto do imaginário cultural do Brasil: em um nível mais imediato, costumam ser regravações de clássicos da MPB (o minimalista *Phados*, de Lula Pena) ou da Bossa Nova (*Você e eu*, de Teresa Salgueiro), embora narrativas mais incomuns também se verifiquem, como é o caso da canção “Garçonete da Casa de Fado”, do grupo Deolinda, epígrafe deste *paper*.

À guisa de encerramento, gostaria de tecer algumas considerações sobre o método e o alcance do presente artigo, resultado de sete meses de investigação junto ao Instituto de Estudos Jornalísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação da professora Isabel Ferin Cunha, e de intensa pesquisa de campo na cidade de Lisboa, entre os meses de agosto de 2009 e fevereiro de 2010. Da primeira ressalva, depreende-se a base fundamentalmente hemerográfica dos dados em que baseei minha análise, o que não significa que algumas entrevistas em profundidade, bem como a minha presença em concertos, festivais e eventos congêneres ou mesmo a fruição de determinado programa de TV também não tenham contribuído para enriquecer ou complexificar a perspectiva adotada. Da segunda ressalva, advém o caráter necessariamente lacunar, tanto no âmbito espacial (Lisboa) quanto temporal (sete meses), de algumas proposições. Não sendo as dinâmicas de consumo de música brasileira em Portugal o foco majoritário da minha pesquisa de doutorado, antes constituindo um possível eixo de abordagem para minha discussão sobre identidade nacional, tradição e modernidade no *pop* português contemporâneo, contudo, acredito

que a formulação de perguntas e o levantamento de problemas e questões possam ser mais frutíferos, pelo menos neste primeiro momento, do que a obtenção das respostas definitivas.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, A. La modernidad desbordada. Montevideo: Trilce, 2001. p. 17-61.

BAUMAN, Zygmunt. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.

CIDRA, R.; TILLY, A. e MOREIRA, P. Brasil em Portugal, Música do. In: CASTELO-BRANCO, S. Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (A-C). Lisboa: INET/Círculo de Leitores, 2010. p. 173-181.

CONTADOR, António Concorde & FERREIRA, Emanuel Lemos. Ritmo e poesia - os caminhos do rap. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997. pp 161-177

FRADIQUE, T. Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

HUQ, R. Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world. London, New York: Routledge, 2006.

NEGUS, Keith. Popular music in theory: an introduction. London: Wesleyan University, 1996.

MELO, D. Salazarismo e cultura popular (1933-1958). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/UL, 2001.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Muito além da 'Casa Portuguesa': uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal. Matrizes – revista do programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, p. 227-241, jul-dez 2008.

_____. Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o “senso comum mítico” e nosso (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea. In: I COLÓQUIO BINACIONAL BRASIL-PORTUGAL/XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2008, Natal. Anais...

Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0208-2.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2009.

_____. “Como é linda a minha aldeia”: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009, p.1-15.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. Intercâmbio Brasil-Portugal na área de cultura popular & De como o fado-dança virou canção. In: _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: 34, 2006 (2 ed.). p. 27-58.

Referências hemerográficas

BELANCIANO, Vitor. Cansei de ser sexy: diversão sem limites. Público, Lisboa, 30 mar. 07. Ipsilon, p. 4-9.

_____. Sushi e caipirinha com Cansei de ser sexy. Público, Lisboa, 04 jul. 08. Ipsilon, p. 22-23.

COELHO, Alexandra Prado. O que é que o Chico tem? Público, Lisboa, 13 abr. 07. Ipsilon, p. 12-15.

GIMBA. Chorinho feliz. Blitz, Lisboa, n.31, jan. 09, p.14.

LOPES, Mario. Duas revoluções, o mesmo Brasil. Público, 23 maio 08. Ipsilon, p. 46-47.

PACHECO, Nuno. Mylene ou os dias da madredeusa. Público, Lisboa, 13 jul. 07. Ipsilon, p. 14.

_____. Seu Jorge pôs a América dentro do Brasil. Público, Lisboa, 11 jan. 08. Ipsilon, p. 26-28.

_____. Pop portuguesa e a bossa dela. Público, Lisboa, 20 fev. 09. Ipsilon, p. 17.

PADRÃO, Isaltina. Polícia marítima reforça vigilância na Praia de Carcavelos. Diário de Notícias, Lisboa, 17 ago. 09, p. 16.

PENIM, F. Paraíso perdido. Correio da Manhã, Lisboa, 24 set. 09, p.43.

PIRES, António. Os músicos que mais trabalham em Lisboa. Time Out Lisboa, Lisboa, n.99, 5-11 ago. 2009, p. 55

RAMOS, Isabel. Cadê o sonho europeu? Correio da Manhã, Lisboa, 17 ago. 08. Correio de Domingo Magazine, p. 42-43.

SERÔDIO, Alexandra. Igreja preocupada com má imagem associada à comunidade brasileira. Jornal de Notícias, Lisboa, 13 ago. 09. s/p.

SILVA, Marta Ramos. Brasil ao sol da Caparica. Correio da Manhã, Lisboa, 28 set. 08. Correio de Domingo Magazine, p. 48-52.