‘Que se dane o rock’n’roll, isto é folclore’ ou a ‘moderna tradição’ do pop/rock português contemporâneo – o caso Flor Caveira[1]

Tiago José Lemos Monteiro[2]
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro

RESUMO

No âmbito de uma pesquisa sobre a atual configuração dos intercâmbios culturais e musicais entre Portugal e Brasil, o objetivo deste artigo é investigar em que medida a articulação de determinadas marcas identitárias da editora discográfica portuguesa FlorCaveira (surgida em meados da década de 90, mas apenas nos últimos cinco anos alcançando uma projeção midiática para além dos circuitos culturais percebidos como “underground” ou “alternativos”) se insere num contexto de afirmação de um certo *lugar do nacional* característico da música massiva portuguesa contemporânea, seja na opção deliberada pelo canto em português, na adoção consciente de uma estética low-fi/ *do it yourself* ou na apropriação de formatos e matrizes menos ou mais legitimados da “tradição” musical lusa.

PALAVRAS-CHAVE: relações Brasil-Portugal; música, mídia & mediações; consumo cultural; tradição & modernidade.

1. Considerações iniciais

> Nestes dias tive tempo p'ra pensar/ Se a tradição estará mesmo para acabar / E cheguei à conclusão fundamental / Que nesta história da canção tradicional / É bonita ouvi-la vir de alheia mão / Mas mais bonito ainda é vir do próprio coração / Se depois tem que resultar num bem comum / Isso não nos pode pôr problema algum / Que o colectivo que há em cada um de nós / Não tem, porra, apenas uma voz/(...) Perguntei ao sangue a minha tradição/ E o sangue respondeu com esta canção (“Tradição”, B Fachada, do EP *Viola braguesa*)

Este *paper* insere-se no contexto da minha atual pesquisa de doutorado, junto ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, sobre a música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea no âmbito do pop/rock a partir, entre outras variáveis, da forte presença do imaginário musical

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas (DT 6 – Interfaces Comunicacionais) do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O título faz referência a um verso de “Isto é folclore”, canção do álbum *IV* (2008) de Tiago Guillul, bem como ao conceito de Renato Ortiz (1988), cuja pertinência para a reflexão que aqui se apresenta ainda está para ser explorada a contento.

[2] Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, membro do LabCULT - Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação da UFF e Bolsista FAPERJ Nota 10. Email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.

brasileiro em Portugal. Dada a importância dos estudos de caso para a exploração de hipóteses de fundo mais geral, optei por delimitar o foco deste artigo à editora discográfica portuguesa Flor Caveira, que embora exista desde o final da década de 1990, apenas nos últimos cinco anos vem obtendo alguma projeção midiática em nível nacional.

O ano de 2009 assinalou o momento em que alguns artistas e bandas vinculados a esta pequena gravadora "independente", sem sede fixa e com *staff* de funcionários girando em torno de cinco pessoas (para além dos próprios músicos), operaram a sempre tão discutida travessia do *underground* para o *mainstream*, passando dos CDs e EPs distribuídos à porta dos shows ou obtidos por encomenda direta para o balcão das principais *megastores* de Lisboa e do Porto; das apresentações em caves de Igrejas, clubes de bairro e pequenas salas para o *line up* de festivais de renome como o Sudoeste ou o Super Bock em Stock; do My Space e do Facebook para (por vezes) extensos perfis nos suplementos culturais mais legitimados e de maior visibilidade da imprensa portuguesa (BONIFÁCIO, 2008, 2009; LISBOA, 2008; LOPES, 2008) .

Embora mais de cinco séculos de história nos unam a Portugal, e no plano político-diplomático as relações entre os dois países sejam marcadas por um sentimento de cordialidade, nossa concepção de cultura portuguesa ainda parece por demais atrelada a determinados "sensos comuns míticos" (GEERTZ, 2007; SANTOS, 2006), pautados por estereótipos e evocadores de um Portugal do passado, habitado por fadistas melancólicos e camponeses rudes, atravessado de norte a sul por aldeias "portuguesas com certeza" e castelos cujas fundações remontam à época da expansão ultramarina.

Em contrapartida, a presença da "moderna" cultura brasileira em Portugal vem se intensificando ao longo dos últimos trinta anos, de modo que talvez possamos afirmar que o outrora *centro* político-econônico converteu-se em *periferia* no âmbito cultural e midiático, sobretudo no que tange à imensa popularidade desfrutada, em terras lusas, por nossas telenovelas ou determinadas vertentes da nossa música popular (MONTEIRO, 2008b). Sustento, portanto, que uma reflexão em profundidade sobre a cultura e a música popular midiática portuguesa contemporânea pode contribuir para o alargamento das nossas perspectivas sobre a atual configuração dos fluxos musicais em nível global e, por conseguinte, sobre o papel da cultura brasileira nessa dinâmica.

Na medida em que se constituiu, desde há muito, no entrecruzamento de diversas matrizes culturais e musicais oriundas não apenas do restante da Europa e do mundo

anglo-estadunidense, como também de África e do Brasil, a música portuguesa contemporânea revela-se, dessa maneira, um meio a partir do qual podemos pensar os processos de construção de valor, hegemonia simbólica e identidade em escala global a partir de um local determinado. Local este que, em conseqüência da promoção sistemática de tais "discursos tradicionais" (inclusive como política oficial do governo português na área do turismo e cultura) ou mesmo da pouca atenção que o próprio meio acadêmico português dedica às manifestações da cultura midiática lusa, acaba por ser preterido ou ignorado como objeto de investigação, em detrimento de sociedades (semi)periféricas cujo potencial irradiador de tendências é percebido como mais significativo, sendo portanto mais "visíveis" (MONTEIRO, 2009a).

O fato de Portugal constituir-se numa sociedade semi-periférica e de fronteira (SANTOS, 2006) autoriza-nos a considerar o país como um *locus* privilegiado para se perceber tais questões. Pois se a fronteira alterna momentos de menor ou maior permeabilidade no que diz respeito aos fluxos de pessoas, mão-de-obra e capitais, ora bloqueando, ora concedendo o direito à entrada e à permanência legalizadas em território nacional, o mesmo acaba por ocorrer em relação às matrizes culturais que acompanham estes fluxos – com o diferencial, talvez, de estas últimas serem menos sujeitas ao controle operacionalizado por órgãos como o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. Tal noção vem a ser complementada pela ideia de semi-periferia, que outorga a Portugal uma posição intermediária (e, ocasionalmente, de intermediação) entre discursos cujo traço hegemônico tanto mais varia quanto mais se alteram as dinâmicas de atribuição de sentido e construção de valor simbólico em nível mundial.

Em suma, o que proponho com esta breve contextualização é o deslocamento de perspectiva ou, se preferirmos, a descentralização do olhar: pensar os fluxos de apropriação, fusão, produção, circulação e consumo de conteúdos e matrizes culturais e musicais a partir da música portuguesa contemporânea, na relação simultaneamente tensa e simbiótica que ela estabelece, por um lado, com determinadas particularidades locais e, por outro, com estruturas e dinâmicas do âmbito global.

2. Que Portugal é este? A questão da identidade nacional no pop português dos anos 00

Olhar para as atuais configurações do universo musical popular midiático global a partir deste pequeno país no extremo ocidental da Península Ibérica implica, portanto, levar em consideração uma série de aspectos: em primeiro lugar, o levantamento das matrizes musicais no âmbito do pop/rock que, no momento, desfrutam de posições hegemônicas na dinâmica dos fluxos acima mencionados; segundo, a cartografia das matrizes culturais que, dada a referida condição semi-periférica de fronteira assumida pelo país ao longo das últimas duas décadas, "atravessam" o Portugal contemporâneo e contaminam (sem qualquer acepção pejorativa) as apropriações que são empreendidas pelos diversos agentes sociais atuando em terras lusas; terceiro, e último, de que maneira este processo de sucessivas reapropriações e reconfigurações de matrizes negocia sentidos, lugares de fala e, portanto, espaços de poder com determinadas formas culturais percebidas (posto que assim foram construídas) como "nacionais", dotadas de uma *portugalidade* por vezes tomada como dado natural-essencial, outras tantas questionada em sua condição de discurso.

Pensar Portugal em termos de "essência" é equívoco que não se restringe ao âmbito do senso comum, freqüentemente se infiltrando mesmo na reflexão filosófico-sociológica mais bem intencionada a respeito da identidade nacional (LOURENÇO, 1991, 2001; GIL, 2005)[3]. O resultado desta adesão exponencial ao senso comum é que o pensamento sobre a cultura portuguesa, em suas mais variadas manifestações (literatura, cinema, música), acaba por adotar acriticamente concepções bastante reducionistas de uma portugalidade imaginada, que só é válida na medida em que se abre à pluralidade de configurações abrangidas pelo conceito – olhar este que a própria adesão ao senso comum se encarrega de obstruir.

Colocando esse impasse em termos concretos, veja-se o discurso do fado como música nacional e a associação metonímica de determinadas características de certos fados (tradição, saudade, melancolia, aceitação resignada do destino, espera sebastianista) à noção mais ampla de "ser português". Ora, basta um exame atento de outros formatos musicais[4] (restrinjo-me, por proximidade, ao blues e ao tango) para se concluir que tais sentimentos não são, em nenhuma medida, exclusivos do fado, antes revelando o caráter *a priori* híbrido dos gêneros musicais do que a tradução de uma

[3] Tomemos como exemplo aquilo que o historiador Rui Ramos (*apud* FERNANDES, 2010, p.25) chama de "antropomorfização de Portugal" ou a recorrência de expressões como "alma", "espírito" nas inúmeras tentativas de "psicanálise coletiva" do país devidamente problematizadas por Santos (2006).

[4] Ou mesmo de fados não necessariamente amparados por estas características, que podem ir do clássico "A casa da Mariquinhas" de Alfredo Marceneiro ao novo "A Bia da Mouraria", de Carminho.

suposta essência lusa. Contudo, a partir do momento em que este discurso circula e se retroalimenta ao longo das décadas, sendo, por vezes, suportado por políticas culturais oficiais do Estado português, mesmo a contestação desse discurso parece basear-se na percepção do mesmo como verdade inconteste. A própria consolidação de uma cultura pop/rock em Portugal, de meados dos anos 60 até os dias de hoje, ocorre na tensão sempre constante entre este e outros discursos sobre o "nacional" e a apropriação de matrizes musicais vindas do "estrangeiro".

Tais considerações se tornam particularmente importantes para a compreensão do atual panorama do pop/rock português, visto que os artistas e bandas que despontam ao longo do último decênio surgem num contexto de intensa reflexividade da música portuguesa em relação a ciclos, movimentos e estilos de épocas anteriores. Se desde os anos 80 é possível falar na existência de uma cultura midiática lusa (pelo menos nos termos do que, contemporaneamente, se entende por cultura midiática), é durante a década de 90, com o estabelecimento dos canais de televisão privados e a prosperidade econômica trazida pela entrada na União Européia e por uma maior abertura do país aos mercados globais, que esta cultura busca se consolidar. A reflexividade "conectada" dos anos 00, somada à existência de um vasto repertório tornado cada vez mais acessível, parece inaugurar um momento em que a configuração da cultura midiática lusa tende a se dar de modo mais plural, aberto a fusões e hibridações diversas, mas sem abandonar de todo a busca por essa tal portugalidade que – felizmente – ninguém sabe muito bem definir o que é.

A interpelação desta portugalidade passará, portanto e no mais das vezes, pela reaproximação com certas matrizes e formatos tradicionais outrora associados quer a uma visão de mundo imobilizante ou passadista – para o qual decerto muito contribuiu o uso político-estratégico que foi feito destes formatos à época do regime salazarista (ALVES, 2007; MONTEIRO, 2009a), quer a gêneros considerados "menores", sob o questionável prisma da qualidade estética ou do apelo popular que abertamente sustentavam. A convergência destes vários impulsos contribui para a criação de um cenário no qual o folclore rural, nas suas mais variadas manifestações (viras, corridinhos, desgarradas, cantares ao desafio, hinos religiosos, dentre outros) afirma-se como discurso passível de apropriação mais estética do que propriamente política[5], e em que mesmo formatos urbanos critica e culturalmente deslegitimados (a despeito da

[5] Distanciando-se, portanto, daquilo que pregavam os artistas de intervenção que buscavam na "genuína tradição musical do povo português" as armas para combater o regime ditatorial de António Salazar (1928-1974).

ampla adesão popular despertada por eles, sobretudo nos subúrbios das grandes cidades e nas aldeias do interior), como o nacional-cançonetismo e a canção romântica dos Festivais televisivos, o rock *easy listening* dos anos 60[6] e mesmo o difamado *pimba*[7] são revisitados, re-valorados e assumidos como matriz de influência.

Por outro lado, a questão do cantar em português deixa de ser vista como uma barreira e passa a desempenhar um papel estratégico na articulação desta nova identidade para a música portuguesa contemporânea no âmbito do pop/rock, em parte como forma de marcar um corte geracional em relação à década anterior, quando o êxito de bandas como Silence 4, Blind Zero a The Gift ajudou a consolidar um discurso hegemônico segundo a qual o inglês havia se tornado o idioma preferencial das bandas portuguesas de pop/rock[8]. Embora as razões pelas quais a década de 90 testemunha o surgimento de inúmeras bandas de moderado sucesso que cantam em inglês não sejam consensuais, é possível que alguns ecos tardios do movimento grunge, bem como a eterna expectativa da internacionalização da música lusa, tenham contribuído nesse sentido[9].

Parece inegável que, na virada para os anos 00, o discurso da hegemonia da língua inglesa começa a dar sinais de esgotamento, abrindo espaço para que o pop/rock cantado em português venha a ocupar um nicho de mercado até então pouco

[6] Alguns exemplos exteriores ao recorte deste *paper*: "São seis e parecem que saíram da capa de um single de 45 rotações dos anos 60. (...) Vestem fatos impecáveis, feitos à medida. (...) Tocam rock'n'roll à antiga, com surf, garage e ié-ié pelo meio. Pode parecer uma contradição, mas talvez não fosse possível Os Tornados existirem noutra década. Hoje há a RTP Memória, a internet e uma cultura que gosta de ir atrás do que veio antes" (NOGUEIRA, 2009, p.62). "Pegam em música historicamente desconsiderada e, enquanto parte de uma geração as vem legitimando (...), os Tornados descobrem-lhe uma vitalidade insuspeita" (LOPES, 2009, p.24).

[7] Embora já existisse numa "forma incorporada" (desde as ancestrais cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas até os duplos sentidos do sanfoneiro Quim Barreiros, em atividade desde os anos 70), o Pimba apenas se nomeia como tal a partir de meados dos anos 90, quando o até então desconhecido Emanuel lança a canção "Pimba, pimba" ("E se elas querem um abraço ou um beijinho, nós pimba, nós pimba"). É uma espécie de "música popular para o verão", consistindo basicamente em hits dançáveis, a base de teclados eletrônicos, concebidos para animar os arraiais e romarias que atravessam Portugal de lés-a-lés entre julho e agosto, de temática ora romântica, ora brejeiro-humorística, ora de exaltação das belezas naturais e humanas do interior do país. Os artistas mais representativos desta vertente da música portuguesa são José e Ana Malhôa, Tony e Mickael Carreira, Ágatha, Ruth Marlene, Nel Monteiro e Toy, dentre outros (MARQUES, 2006).

[8] Ou de que, ao contrário do que a geração dos anos 80 havia sustentado, a língua portuguesa e a linguagem do pop/rock não "combinavam" entre si. Para uma discussão acerca desta disputa, ver Monteiro (2008a).

[9] Contudo, se examinarmos a historiografia do pop/rock em Portugal, verificaremos que a dicotomia cantar em português/cantar em inglês está longe de ser exclusiva dos anos 90, antes nos remetendo para os primórdios do gênero em Portugal, quando já então se verificava uma tensão entre os grupos que optavam por compor em língua inglesa ou mimetizar conjuntos à época em voga (como Shadows, Searchers e Beatles), e os que buscavam, através do canto em português e da incorporação de referências (históricas, literárias, sociais) da cultura lusa, produzir uma música mais próxima dessa suposta portugalidade (DUARTE, 1984). Da mesma forma, reduzir a década de 90 às bandas que cantam em inglês é colocar sob rasura tudo aquilo que não se enquadra nesta regra: por exemplo, o *boom* midiático do hip hop português (majoritariamente cantado na língua de Camões), o êxito de bandas como Clã, Ornatos Violeta e Pedro Abrunhosa & Bandemónio; e o início do processo de dessacralização do fado e sua consequente aproximação do universo da música pop (cujo exemplo mais significativo talvez seja o sucesso do grupo Madredeus).

explorado[10]. E de acordo com a velha lógica segundo a qual os movimentos musicais parecem obedecer a ciclos de vinte anos, será no retorno a um certo imaginário associado aos anos 80 que essa "nova vaga do pop/rock português", versão anos 2000, irá buscar seus interlocutores[11].

Também não há consenso em relação ao evento que marca esse ponto de virada, e mesmo ciente de que a busca por "pais fundadores" no mais das vezes tende a ser bastante cruel para com a genealogia dos fatos, é provável que um dos primeiros sintomas de mudança de paradigma tenha sido o surpreendente êxito do Projeto Humanos, reunião de Camané (fadista da "nova geração"), David Fonseca (*frontman* do Silence 4) e Manuela Azevedo (vocalista do Clã) em torno das canções inéditas de António Variações, icônica figura do pop português oitentista, cuja breve trajetória midiática (quatro anos, dois álbuns) vem sendo alvo de considerável interesse durante a última década (MONTEIRO, 2009b).

Mais do que assinalar o momento em que o pop/rock luso cantado em inglês cede espaço aos artistas e bandas que se expressam em português, contudo, o êxito dos Humanos me parece bastante representativo da configuração que a própria música portuguesa como um todo assumiria nos anos vindouros, algo patente desde a própria formação do grupo: um fadista, um ícone do pop/rock cantado em inglês e uma figura-chave do pop/rock de expressão portuguesa. Os anos 00 constituirão, portanto, a caldeira onde estas diversas vertentes irão se misturar, e na qual a editora discográfica Flor Caveira, abordada na próxima seção deste *paper*, vem assumindo ares de discreto protagonismo.

3. Religião, *panque roque* e mercado: uma "nova vaga"?

Embora exista formalmente desde 1999 e a trajetória artística de alguns de seus fundadores remonte ao início dos anos 90, a editora discográfica Flor Caveira (FC,

[10] Por mais que o último decênio tenha registrado um aumento da visibilidade dos artistas pop/rock que cantam em português, entretanto, alguns dos nomes contemporâneos que melhor desempenho apresentam nas tabelas de vendas de discos ou cuja recepção, por parte da crítica, tende a ser mais entusiástica, expressam-se em inglês (são os casos de David Fonseca, The Legendary Tigerman, Micro Audio Waves, Sean Riley & the Slowriders, entre muitos outros).

[11] É o caso d' Os Golpes, cujo CD de estréia, *Cruz vermelha sobre fundo branco*, recupera em muitos aspectos o imaginário de bandas dos anos 80 como os Heróis do Mar e a Sétima Legião: na invocação de personagens e símbolos da história portuguesa, nos uniformes e na maquiagem usados pelos músicos em palco e na percussão de tons marciais presente em algumas canções. Liderados por Manuel Fúria, Os Golpes integram o elenco da gravadora Amor Fúria, espécie de irmã da Flor Caveira no que diz respeito à opção pelo canto em português e ao diálogo com a música tradicional portuguesa. Diz a letra de "O arraial": "Isto é folclore/ Disfarçado de roque ene role/ Golpe a golpe/ Inventamos Portugal".

daqui para diante) apenas começa a ganhar visibilidade midiática a partir de 2006. Até então, o alcance do "roque enrole" defendido por nomes como Tiago Guillul, Samuel Úria, Guel, e por bandas como Os Pontos Negros parecia restrito aos arredores do subúrbio lisboeta de Queluz, aos frequentadores da Igreja Batista em cuja cave os músicos costumavam ensaiar e gravar seus CDs-demo, ou aos eventuais melômanos exteriores a esse universo mas que, através sobretudo da internet (nas páginas pessoais do My Space ou no blog de Tiago Guillul), tomaram conhecimento da singular mistura de punk hardcore, trovadorismo em baixa fidelidade e pregação religiosa[12] promovida pela FC dos primeiros anos.

De meados de 2008 em diante, contudo, o elenco da FC torna-se presença constante em determinados veículos midiáticos apontadores de tendências musicais no âmbito da música pop em Portugal, como o suplemento Ípsilon do jornal Público e o programa Portugália, apresentado por Henrique Amaro na emissora de rádio Antena 3. Um dos acontecimentos que decerto ajudou a detonar esse interesse pela FC foi o sucesso do álbum "Magnífico material inútil" (2007) dos Pontos Negros, primeira obra simultaneamente vinculada à editora e lançada por uma *major* (no caso, a EMI-Valentim de Carvalho). Funcionando como evidência de que a relação entre *underground* e *mainstream* é menos conflituosa do que muitas vezes se acredita, a trajetória dos Pontos Negros é bastante representativa do modo como uma certa vertente do pop/rock português contemporâneo vem desenvolvendo estratégias de busca por visibilidade: antes do lançamento de "Magnífico material inútil", a banda já possuía uma considerável base de fãs no meio por onde a produção da FC circulava, alimentada por um EP e um CD homônimos prévios muito bem recebidos pela crítica especializada, mas que só podiam ser adquiridos em algumas poucas lojas de perfil "indie-alternativo", como a Flur ou a Louie Louie (ambas em Lisboa) ou encomendados diretamente à gravadora.

A assinatura com a Valentim de Carvalho ajudou a projetar o nome da banda, tornou o novo álbum facilmente encontrável em qualquer *megastore*, mas não representou um corte dos Pontos Negros em relação à antiga casa. Saudados por parte

[12] A profusão de referências à religião não é casual, visto que um dos elementos de ligação entre os membros da "primeira geração" da gravadora é o fato de todos professarem a doutrina calvinista. Tiago Guillul, espécie de mentor do projeto, inclusive atua como pastor responsável pela Igreja de São Domingos de Benfica, e seu site *Voz no deserto*, um dos pioneiros da blogosfera portuguesa, alterna posts sobre música e cultura pop com comentários sobre os evangelhos ou aforismos de cunho religioso. Curiosamente, o que a princípio poderia funcionar como entrave à circulação do discurso destes artistas num país em que a influência da doutrina católica ainda se faz notar com alguma força, não raro atua como "detalhe pitoresco" nos diversos perfis da FC feitos pela imprensa lusa.

da imprensa como "os Strokes portugueses"[13] (LOPES, 2008, p.62-63), nas diversas entrevistas feitas com o quarteto o nome da "família" Flor Caveira é constantemente mencionado, o que ajudou a fomentar o interesse não apenas pelo catálogo antigo da editora, como também pelos novos projetos de Tiago Guillul (o álbum *IV*) e daqueles que integravam uma espécie de "segunda geração" da FC (João Coração, B Fachada[14] e o projeto Diabo na Cruz).

A música editada pela FC é de difícil categorização. Embora ecos do gospel possam ser identificados em alguns álbuns, sobretudo nos primeiros discos de Tiago Guillul, seja na companhia dos Lacraus ou dos Borboletas Borbulhas (pois conforme afirmação de Samuel Úria, para os protestantes a musicalidade associada ao louvor surgiria como um dado quase que "natural"), no mais das vezes o discurso religioso aparece camuflado sob camadas e mais camadas de guitarras furiosas e vocais guturais (o longa duração *Cinco subsídios para o panque roque do Senhor* [2006)] é exemplar nesse sentido).

Mais do que o supracitado elemento religioso, é provável que a identidade da editora FC repouse sobre dois pilares ainda mais fundamentais: todos os artistas a ela vinculados optam pelo canto em português e cada um tenta, à sua maneira e a partir das matrizes musicais que lhe são mais caras, reapropriar-se de certos elementos da tradição musical lusa, atualizando-a e fundindo-a com tendências contemporâneas da música massiva, sejam estas o folk *low-fi* ou o som global, Africa-via-Brooklyn, de bandas sempre muito bem referenciadas no circuito *indie* português como Vampire Weekend ou Dirty Projectors, tudo isso permeado por um espírito *do it yourself* tributário das origens *punk* da FC[15].

Ao mesmo tempo, e embora o público majoritário da FC, aquele que legitima crítica e culturalmente a produção da editora seja a classe média urbana e universitária

[13] Para além dessa aproximação com a sonoridade dos Strokes, o próprio nome da banda acaba por ser um trocadilho visual com o White Stripes de Jack e Meg White.

[14] Bernardo Fachada lança um EP (*Viola braguesa*, 2007) e um CD (*Um fim de semana no pônei dourado*, 2008) com o selo da FC. Seu álbum seguinte, *B Fachada* (também de 2008), já é editado por outra pequena gravadora, a Mbari, o que pode representar um desejo de aproximação do artista com outro universo, mais associado à música experimental/exploratória.

[15] Não à toa, os álbuns parecem fazer questão de tornar pública a informação de que foram gravados em caves de Igreja ou mesmo nas casas dos próprios músicos, sem muitos recursos. Alguns exemplos: "Este disco foi gravado (...) antes e depois do almoço que a Ana Rute Cavaco teve a gentileza de preparar" em *Samuel Úria & as velhas glórias* (2005); "Meios técnicos: gravador de 4 pistas; tardio, localizado e moderado uso do digital *culéditepró* (sic)" em *O outono melancólico dos Borboletas Borbulhas* (2003); "A 3ª.faixa do disco (...) é uma gravação muito caseirinha, com sintetizadores manhosos (...), uma guitarra de três contos e um sample roubado aos Hot Chip" em *Samuel Úria em bruto* (2008) ou ainda "Este disco foi gravado com os músicos cantando e tocando os seus instrumentos ao vivo na sala de estar da casa da família Heleno. (...) A sessão foi registrada directamente para o minidisc" em *A sessão de Água de Madeiros dos Ninivitas* (2004).

frequentadora do circuito alternativo lisboeta (que passa por espaços como a Galeria Zé dos Bois, no Bairro Alto; pelo Cabaret Maxime, na Baixa ou pela Livraria Trama, no Largo do Rato), os músicos a ela vinculados defendem a feitura de canções simples e diretas no que tange ao conteúdo das letras, musicalmente mais próximas de formatos populares como o pimba do que da suposta sofisticação lírico-formal da geração de cantautores dos anos 70, como José Afonso, Sérgio Godinho, Fausto e contemporâneos. Ao mesmo tempo em que aponta nomes como Bob Dylan e Leonard Cohen como fontes de inspiração no trabalho com as palavras e afirma recusar o excesso de metáforas e rebuscamentos que tanto caracteriza uma certa vertente "popular" da música portuguesa dita "séria", o trovador Samuel Úria propõe que "mesmo um disco tido por árido como o *Fados do Apocalipse contra a Babilônia* (2002), de Tiago Guillul, possui faixas cujas estruturas são muito parecidas com as do *Rapaziada vamos dançar*, de Emanuel", o que resultaria numa música "fácil de ouvir, mas difícil de digerir"[16].

As estratégias de construção de sentido da FC não se resumem às letras ou aos aspectos musicológicos das canções. Passam, por vezes, pela parte gráfica dos álbuns e pelo imaginário que evocam, do preto e branco austero de *Mais dez fados religiosos de Tiago Guillul* (2003, FIG. 1) à colagem *punk* presente em *Tiago Guillul quer ser o leproso que agradece* (2004, FIG. 2), passando pela releitura da capa do clássico álbum *Goo*, do Sonic Youth, pelos Pontos Negros em seu primeiro EP (2007, FIG 3)[17]. Merecem destaque, também, os dois álbuns lançados por B Fachada (FIG. 4) com o selo FC, em cujas ilustrações de capa parece nítida a interpelação de um universo popular-kitsch que, em conjunção com alguns outros fatores (a modulação da voz, o recurso a instrumentos musicais característicos do folclore do norte, como a viola braguesa, o gosto pelos versos de inspiração proverbial[18] e mesmo alguma semelhança na fisionomia do rosto), vem favorecendo certas comparações entre Fachada e António Variações[19].

---

[16] Úria provavelmente aqui se refere a uma faixa como "Fado da minha vizinha", cujo ritmo é ditado por um xilofone e um reco-reco que em muito se assemelha às sonoridades *pimba*. Em *Tiago Guillul quer ser o leproso que agradece*, a malícia pimba vem insolitamente misturada com personagens bíblicos na faixa "Ananias e Safira": "Ai chega chega chega/ Ai tira tira tira/ Eu faço de Ananias/ Tu fazes de Safira".

[17] Alguns EPs editados pela FC, sobretudo os da primeira "fornada" constituem, por si só, um objeto bastante interessante: protegidos por capas cuidadosamente pensadas em termos de design gráfico e identidade visual, encontram-se CD-Rs identificados à mão e que não ocasionalmente apresentavam algum tipo de defeito nos *players* dos eventuais compradores!

[18] Cofronte-se os versos de "Monogamia", faixa incluída na coletânea *Novos talentos FNAC 2009* ("E porque já não tenho idade/ Pros caprichos da Maria/ Vou deixar a monogamia/ E dedicar-me à castidade") com os de "Onda morna", gravado por Variações no álbum *Anjo da guarda*, de 1982: "Mergulha na minha onda/ Vais ver que te sentes bem/ Não é quente nem é fria/ É o morno que te convém".

[19] Diz Tiago Pereira, diretor do documentário *Tradição oral contemporânea*, que segue B Fachada por uma viagem às regiões de Trás-os-Montes onde o etnomusicólogo Michel Giacometti fez algumas de suas célebres recolhas nos

FIGURAS 1, 2, 3 e 4 – capas dos álbuns *Mais dez fados religiosos de Tiago Guillul* (2003), *Tiago Guillul quer ser o leproso que agradece* (2004), *Os Pontos Negros EP* (2007) e *Viola Braguesa* (B Fachada, 2007). Estas e as demais ilustrações possuem como fonte a seção "Encomendas" do *website* da gravadora Flor Caveira (http://encomendas.florcaveira.com/) e foram acessadas em 20 jan. 2010.

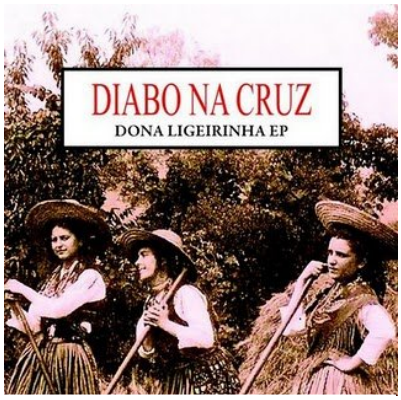

FIGURA 5 – capa do EP *Dona Ligeirinha* (2009), do Diabo na Cruz.

Mas talvez seja o grupo Diabo na Cruz aquele que melhor sintetize, para uma audiência massiva, a proposta de fusão entre "formas tradicionais" e "quadros de modernidade" característica da FC e de alguns outros nomes da nova vaga do pop/rock português. O EP *Dona Ligeirinha* já fornecia algumas pistas nesse sentido: a começar pela faixa-título, uma espécie de vira encompassado por guitarras, passando pela capa (FIG. 5), uma fotografia em tons de sépia e de cunho etnográfico na qual se vê três jovens moças com trajes típicos do Minho em plena lida camponesa. Saudado pela Time Out Lisboa como "a coisa mais fascinante que por cá já se escutou desde o projeto Humanos" (Tavares, 2009, p.56), o som do Diabo na Cruz é definido a partir do cruzamento de referências múltiplas, "Fausto[20] *on acid*, Algarve *meets* Brooklyn, (...) uma *joint venture* entre o Rancho Folclórico de Aljezur e os Franz Ferdinand" (*id. ibid*)[21].

FIGURA 6 – capa do CD *Virou!* (2009), do Diabo na Cruz.

anos 60: "(...) Giacometti foi à procura dos velhinhos com um gravador, enquanto o Variações já tinha os velhinhos todos dentro dele e, de repente, transformou aquilo tudo. O Fachada não tem os velhinhos todos dentro dele, mas a abordagem é semelhante. A tradição oral é transmitires o que vives, passá-lo de geração em geração, alargá-lo e criar combinações infinitas" (LOPES, 2009).

[20] Cantor-compositor ainda em atividade, associado à geração do 25 de abril e em cuja obra também se faz notar um desejo de atualização da tradição musical portuguesa, como se verifica no álbum *Por este rio acima* (1982).

[21] Não é a primeira vez que o som da FC tenta ser mapeado a partir de coordenadas tão díspares quanto "rock'n'roll descarnado, guitarras africanas, gospel, folclore elétrico e ecos de José Afonso", segundo o jornal Público, ou situado

Já no recém-lançado longa duração de estreia do grupo, não acidentalmente intitulado *Virou!*, todo o encarte do CD é pontuado por referências a personagens "típicos" que habitam o álbum: Dona Ligeirinha, o Shõ Gonçalves, D. Fuas Roupinho, a Dona Isilda, o "tal Antunes", a Lebre, o Diabo, as beatas, o fidalgo Roedor, e por aí afora. De mãos dadas com tais imagens de tradição, por fim, a provocadora capa (FIG 6) sugere a intromissão da modernidade ao ostentar o desenho de uma quase típica rapariga minhota (não fosse pelos óculos escuros) que, durante o característico movimento do vira, acaba por levantar a saia mais do que o permitido e nos revela um detalhe de sua roupa íntima.

4. Considerações finais

> (...) Não caiamos na óbvia armadilha com que o clichê da cultura popular nos presenteia. Nada disto [a atual cena pop/rock portuguesa] é um "movimento", nada disto é uma "cena". Chamar-lhe-ia sobressalto, um sismo sem vítimas que repõe a arquitetura no seu devido lugar. Sim, está a acontecer algo na música portuguesa (...). Isto aconteceu-nos e continuará a acontecer – apenas isso e isso é muito. Porque, por todos eles, vale a pena estar aqui, agora (LOPES, 2009).

Este *paper* é atravessado por uma inquietação (positiva) no que diz respeito ao caráter fluido dos cânones e à postura sempre interessada, nunca neutra, de quem escreve a(s) História(s). Sob esta perspectiva, a fala do jornalista e crítico musical Mário Lopes parece nos fornecer uma excelente matéria-prima para novas reflexões. Tais considerações são particularmente válidas quando o objeto de determinada investigação está inscrito no presente imediato, sem que sistematizações ou categorias prévias tenham sido delineadas.

Decerto seria possível preencher mais algumas páginas explorando as conexões entre a música da Flor Caveira e outras manifestações do panorama pop/rock português contemporâneo; opto, contudo, por encerrar esta reflexão propondo algumas questões e hipóteses.

Ficam ainda por esmiuçar as interseções entre estas canções, nos dizeres de seus próprios criadores, tão imbuídas de portugalidade e a música brasileira. O histórico das relações e intercâmbios musicais entre Portugal e Brasil afeta a produção da Flor

"entre Farinha Master e Bruce Springsteen", para Henrique Amaro (os trechos de críticas acima transcritos encontram-se em um adesivo colado à embalagem do álbum *IV*, de Tiago Guillul).

Caveira? Julgo que sim, embora não de uma forma tão direta ou explícita quanto no trabalho de outros artistas portugueses contemporâneos, como JP Simões ou da banda Os Quais (em que, respectivamente, se percebe um diálogo muito forte com a obra de Chico Buarque e o Caetano Veloso dos últimos discos). Mas talvez essa presença se dê de maneira mais sutil, por exemplo, na evocação de um "modo brasileiro" de se brincar com as palavras e usar a língua portuguesa. Este discurso aparece com alguma freqüência, tanto na fala do radialista Henrique Amaro quanto na de Samuel Úria[22], que apontou o nome de Chico César como uma de suas maiores influências na área da composição, e precisa ser tão levado em conta quanto questionado em investigações futuras.

A intensificação dos fluxos de pessoas, discursos, significados e afetos em escala global, processo este de importância fundamental para a compreensão dos tempos que correm, pode estar no cerne da fragilização ou mesmo da falibilidade de certas categorias até então estáveis e a partir das quais estávamos acostumados a pensar nossa relação com o mundo – como, por exemplo, a própria noção de "cultura nacional", cada vez mais tensionada. Em que medida, portanto, o fato de o bilhete de identidade dos músicos registrar "nacionalidade: portuguesa" continuará ou não sendo representativo, no sentido de assinalar a presença de determinadas "marcas nacionais" internacionalmente reconhecíveis? Colocando a questão de outra forma, a quem ou a quais manifestações a categoria "música portuguesa" poderia ser aplicada, e quais as "marcas de portugalidade" a que poderíamos recorrer com vistas a uma maior precisão desse conceito? Ou será que o simples fato de tais questionamentos surgirem já não funcionaria como indicativo de que a macronarrativa de uma "cultura/ música portuguesa" também demanda uma problematização, visto que termina por aprisionar, ou totalizar, manifestações tão díspares entre si quanto desprovidas de uma mesma "essência" comum que não o supracitado rótulo "nacional"?

REFERÊNCIAS

ALVES, Vera Marques. "A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo. **Etnográfica** – revista do Centro de Estudos de Antropologia Social do ISCTE. Lisboa, v.1, n.11, maio 2007, p. 63-89.

[22] Em entrevistas ao autor, respectivamente nos dias 9 out. 2009 e 3 dez. 2009, em Lisboa.

BONIFÁCIO, João. Canção a canção eles inventam um país. **Público**, Lisboa, 21 nov. 2008. Ípsilon, p.6-12.

_____ . Samuel vai dar cabo de Úria. **Público,** Lisboa, 14 ago. 2009. Ípsilon, p.10-12.

DUARTE, António A. **A arte eléctrica de ser português** – 25 anos de rock'n Portugal. Lisboa: Bertrand, 1984.

FERNANDES, José Manuel. "Em Portugal o excesso de Iluminismo produziu muitas vezes o obscurantismo". **Público**, Lisboa, 22 jan. 2010. Ípsilon, p. 22-25.

GEERTZ, Clifford. **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2007.

GIL, José. **Portugal, hoje:** o medo de existir. 3 ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

LISBOA, João. Canções de protesto. **Expresso**, Lisboa, 13 dez. 2008. Actual, n.1885, p.22-25.

LOPES, Mário. Eles eram o segredo mais bem guardado da Igreja Baptista de Queluz. **Público**, Lisboa, 03 out. 2008. Ípsilon, p.18-19.

_____. Os Tornados têm pose de galã e pinta de canalha. **Público**, Lisboa, 12 jun 09. Ípsilon, p.24-25.

_____. **B Fachada canta a tradição entre Lisboa e Caçarelhos**. Disponível em http://ipsilon.publico.pt/musica/texto.aspx?id=220351. Acesso em 25 jan 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade:** psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

_____ . **A nau de Ícaro & Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Francisco Manuel. **O pimba** – um fenômeno musical. Lisboa: Setecaminhos, 2006.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. **"De que vale o 'Terra à vista' se o barco está parado?":** uma reflexão sobre a trajetória midiática do pop/rock luso-brasileiro: ruídos, assimetrias e diálogos possíveis. Trabalho submetido ao I Encontro de Música e Mídia. Recife, 2008.

_____ . 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.

_____ . "Como é linda a minha aldeia": o papel do 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.

_____ . "Entre a Sé de Braga e Nova York" ou "formas tradicionais" e "quadros de modernidade" na música popular midiática portuguesa – o caso António Variações. **Comunicação & Sociedade**, ano 31, n.52, jul./dez. 2009, p.267-289.

NOGUEIRA, Rodrigo. Um Tornado no Cabaret. **Time Out Lisboa**, Lisboa, n.103, 16 a 22 set 09, p.62.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

TAVARES, João Miguel. Diabo na Cruz – Dona Ligeirinha EP (crítica). **Time Out Lisboa**, Lisboa, n.99, 19 a 25 ago 09, p.56.