



Percursos do pop português contemporâneo na Last.fm: novas dinâmicas de recomendação musical e classificação por gênero¹

Tiago José Lemos Monteiro²

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar os modos pelos quais a interpelação, por sistemas on line de recomendação musical como a Last.fm, das sonoridades de expressão pop/rock produzidas em Portugal hoje contribui para a elaboração de “outra biografia” do universo pop luso, mediante o estabelecimento de conexões e filiações genealógicas situadas à margem das historiografias e perspectivas tradicionais. Metodologicamente, parto de uma discussão sobre o mecanismo de *tagging* utilizado pela plataforma com vistas ao mapeamento dos fluxos de sentido musical que decorrem da inserção de nomes representativos da nova vaga do pop//rock luso no sistema de busca da Last.fm, no contexto de uma pesquisa de doutorado sobre tradição e modernidade configurando novas *portugalidades musicais*.

PALAVRAS-CHAVE: Música portuguesa; Sistemas de recomendação musical; Last.fm; Gêneros musicais.

1. Considerações iniciais

O presente texto insere-se no contexto de uma investigação de doutorado sobre a música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea, a partir da articulação entre formas tradicionais e quadros de modernidade configurando novas e múltiplas possibilidades identitárias em tempos de globalização. Seu objetivo consiste na análise dos modos pelos quais as sonoridades de expressão pop/rock produzidas em Portugal hoje, ao serem interpeladas por sistemas on line de recomendação musical (AMARAL, 2007; SÁ, 2006, 2009) como o Last.fm – recorte metodológico adotado pelo artigo – terminam por elaborar uma espécie de “biografia não-oficial” do universo pop luso, mediante o estabelecimento de conexões e filiações genealógicas situadas à margem ou em constante tensão com as historiografias e perspectivas tradicionais construídas pela imprensa ou mesmo pela academia.

Dado o nosso desconhecimento em relação à produção fonográfica lusa exterior ao universo do fado e dos formatos derivados da tradição rural, e talvez em virtude da relativa escassez de estudos sobre o universo do pop/rock no âmbito acadêmico

¹ Trabalho apresentado no DT 5 – Multimídia do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor efetivo do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.



português, metodologicamente esta reflexão se questiona em que medida as consagradas instâncias da crítica musical e da classificação por gênero ainda preservam a legitimidade de outrora, sobretudo a partir do momento em que a esfera pública (EAGLETON, 1991) circunscrita ao âmbito da produção e do consumo de música pop, em Portugal, parece se deslocar para espaços outros que não aqueles até então unicamente autorizados a emitirem juízos a respeito de tais artefatos (NUNES, 2004). Isto não significa que lugares como o da crítica (seja ela jornalística ou acadêmica) e discursos como o do gênero tenham se tornado obsoletos ou perdido a validade enquanto critérios de distinção ou orientação para consumo de música (BOURDIEU, 1983, 1986, 1989, 2007; FRITH, 1996; HESMONDALGH, 1998; JANOTTI Jr & CARDOSO FILHO, 2006; NEGUS, 1996); apenas dão conta de uma reorientação sofrida por tais processos a partir de possibilidades abertas pelas novas tecnologias de informação e comunicação.

O artigo divide-se, assim, em três momentos de reflexão: o primeiro discorre sobre o caráter recente (e incipiente) dos estudos no âmbito da *popular music* em Portugal, revelando o aparente descompasso entre as tendências hegemônicas de consumo registradas, por exemplo, pelos rankings da Associação Fonográfica Portuguesa e os artistas e bandas que determinados setores da imprensa musical legitimam em seus textos críticos; o segundo momento inicialmente discorre sobre a permanência do gênero como critério de taxionomia musical para depois se deter no mecanismo do Last.fm e nos modos pelos quais uma certa narrativa histórico-biográfica sobre a música lusa pode ser “escrita” a partir do sistema de *tagging* proposto por ele; por fim, a terceira seção busca testar hipóteses anteriormente expostas mediante o mapeamento da inserção de nomes representativos da “nova vaga” do pop/rock luso dos anos 2000 no sistema do Last.fm e a análise das conexões e filiações que aí se estabelecem.

2. Legitimidade e espaço público do pop/rock português contemporâneo

A música portuguesa não existe. O que existe é música sendo feita no retângulo de aproximadamente 92 mil km² espremido entre o Oceano Atlântico e a Espanha usualmente (re)conhecido como Portugal. Esta música pode assumir diversas formas, pelo que me parece impossível, além de inadequado, tentar reduzir ou confinar tamanha diversidade sonora a cinco ou seis elementos comuns supostamente capazes de unificar,



sob um mesmo rótulo “nacional”, manifestações tão díspares entre si quanto o fado, a música tradicional de matriz rural ou os duplos sentidos maliciosos do cancionero pimba, apenas para me limitar às definições de música portuguesa que o nosso senso comum se habituou a considerar.

Esta seria uma primeira provocação. A segunda: não é que, em Portugal, não se ouça música portuguesa, conforme escutei de diversos informantes com os quais estive em contato ao longo de quatro anos de investigação sobre o cenário pop/rock luso contemporâneo. É que parece haver um descompasso entre aquilo que as instâncias legitimadoras (posto que legitimadas, ou vice-versa) subscrevem e promovem como “música portuguesa de qualidade” e os conteúdos que, de fato, circulam na mídia massiva d’Além-Mar (NUNES, 2002). A estes últimos, os discursos críticos hegemônicos (da imprensa especializada, de setores da academia, dos próprios músicos, produtores e demais atores sociais envolvidos neste circuito) costumam reservar, não sem um certo ar de resignação, o estigma de “diversão para as massas” – quase sempre incultas – “*xungarias* para os emigrantes”, “sucessos pré-fabricados” e que tais. Ecoando a mesma distância entre as elites esclarecidas e o povo que Boaventura de Sousa Santos (1995) identifica como sintoma da condição semi-periférica de Portugal, também a constituição de uma esfera pública em torno da música portuguesa, sobretudo em suas vertentes pop/rock, acaba por reproduzir o fosso de sentido entre o que toca nas rádios, frequenta os *tops* de vendas e os programas matutinos de TV e gera comoção nas festas de verão, e os artistas e bandas efusivamente endossados por críticos de música, suplementos culturais e eventuais investigadores no âmbito da *popular music*.

O contexto atual parece corroborar uma evidência apontada por Pedro Nunes (2004), em sua tese de doutorado sobre a crítica pop/rock em Portugal: uma vez que a crítica portuguesa não se mostrou capaz de articular uma esfera pública em torno de seus discursos e práticas, a função de *gatekeeping* desempenhada pelos jornalistas em questão acaba sendo norteada menos pela ideia do crítico como “formador de opinião” e mais pela constituição do crítico enquanto “árbitro do gosto”, em que a expressão de caráter personalista (de contatos, referências e matrizes culturais) parece suplantar a inserção das mesmas num contexto sociocultural mais amplo (EAGLETON, 1991). A considerável visibilidade midiática alcançada (nos termos acima descritos, vale reforçar, e por vezes circunscrita aos suplementos Público, do jornal Ípsilon, e Actual, do semanário Expresso), ao longo dos últimos três anos, pelos músicos vinculados à



gravadora independente Flor Caveira se apresenta como o sintoma mais recente da configuração desta microesfera pública à portuguesa.

Sendo a consolidação de uma cultura de consumo em Portugal um fenômeno consideravelmente recente, não é de se admirar que apenas no último decênio tenha se iniciado o processo de redescoberta e revalorização das matrizes pré-União Europeia constituintes de uma cultura do entretenimento em Portugal. Muito antes do euro, do surgimento dos canais de TV privados (SIC e TVI, na primeira metade da década de 90) e da releitura com trilha sonora hip hop do clássico queirosiano *O crime do Padre Amaro* arrastar mais de 350 mil espectadores aos cinemas, já havia conjuntos *ié-ié* emulando Beatles, Stones e Shadows³; vencedores do Festival RTP da canção estrelando longas-metragens musicais⁴; grupos de baile de aldeias do interior adotando guitarras elétricas como forma de aproveitar a conjuntura mercadológica favorável a determinado formato musical. Entre 1974 (ano da revolução que pôs termo a 48 anos de ditadura salazarista) e meados dos anos 80, contudo, bastava manifestar o desejo de remexer nestas matrizes ou pretender ressignificá-las para que o contexto político autoritário dos anos do Estado Novo pelo qual muitas delas matrizes foram estrategicamente apropriadas quase fosse capaz de reviver por milagre nefasto – razão mais do que suficiente para que as reflexões em torno do patrimônio musical massivo e midiático luso tenham demorado pelo menos 20 anos para se constituírem de fato, e ainda assim de forma bastante presas às dicotomias de outrora (BARRETO, 1997).

De que maneira determinadas particularidades do cenário contemporâneo, como o protagonismo das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação e a reconfiguração de certas práticas de produção e consumo de música podem interferir nos modos pelos quais a história da música massiva e midiática lusa é escrita e reescrita a cada dia que passa, não apenas pela alocação de artistas e bandas em compartimentos estanques por atores tradicionalmente legitimados, mas também pelas dinâmicas de escuta e fruição que se des-locam, des-lizam pelas brechas abertas por ferramentas como os softwares de trocas de arquivos *peer to peer* e os sistemas de recomendação como o *Last.fm*?

³ Tendência hegemônica dos primórdios do rock em Portugal, a apropriação desta matriz anglófona deu origem a bandas de considerável sucesso intramuros no decorrer da década de 1960, como foi o caso dos Sheiks e do Conjunto Acadêmico João Paulo. Hoje, bandas como os portuenses do Tornados vêm relegitimando a estética *yé yé* dos primórdios, tanto na sonoridade das músicas quanto em aspectos da performance e indumentária de seus integrantes.

⁴ Refiro-me em particular ao cantor António Calvário, vencedor do primeiro Festival RTP da canção e que, entre 1964 e 1970, estrelou pelo menos quatro longas-metragens de comprovado êxito de bilheteria em Portugal: *Uma hora de amor*, *Rapazes de táxis*, *Sarilhos de fraldas* e *O amor desceu em pára-quadras*, alguns deles em parceria com a também cançonetista Madalena Iglésias.



Dito de outra forma: na ausência de uma tese, de um compêndio acadêmico ou de uma “Árvore Genealógica da Música Pop Portuguesa” (embora diante de uma profusão de coletâneas e compilações que anunciam “O melhor...” dentro de cada gênero ou formato) elaborada pelos atores sociais legitimados supramencionados, que “outras histórias” do pop luso são narradas nos entretexos dos dispositivos de música on line? Quais conexões, laços de parentesco, aproximações estilísticas ou semânticas são construídos por estes sistemas – o Last.fm será o *locus* de observação adotado por esta análise – e de que modo tais processos abrem novas possibilidades de reconhecimento para a música portuguesa além-fronteiras?

3. Sistemas de recomendação musical e a reconfiguração das taxionomias de gênero

Se tomarmos por base o tripé formulado por Janotti Jr. (2003) a partir de Frith (1996), segundo o qual um gênero musical se configura como orientação para o mercado na articulação entre regras técnico-musicológicas, regras econômicas e regras semânticas, talvez consigamos cartografar o campo de forças constituinte de discursos que, por vezes, deslegitimam ou negam a vinculação de determinados artistas às coordenadas de um dado gênero. Posto que os mapas de significância que norteiam cada ouvinte dependem das mediações socioculturais que nos conformam enquanto consumidores de música, a recusa em se classificar uma dada banda como sendo “de rock”, por exemplo, pressuporia o reconhecimento – supostamente evidente não apenas para o ouvinte em questão como também para os demais do que seria, de fato, autorizado a habitar o escaninho do gênero em questão. Não é (apenas) de convenções de execução e performance que declarações deste naipe se tratam, nem talvez (unicamente) das condições de produção e circulação de tais artefatos; muito provavelmente, é no deslizar do reconhecimento semântico que a valoração se insere, permitindo a mobilidade das fronteiras e as múltiplas disputas pelo direito de significar⁵ que constituem, dentre outras atribuições, uma das funções da crítica cultural historicamente legitimada (EAGLETON, 1991).

Muito se fala do modo como determinadas características do momento contemporâneo estão dissolvendo antigas certezas. Para além do fato de esta suposta “dissolução”, no meu entender, ser mais antiga do que aparenta (ou talvez sejam as

⁵ Tomo a liberdade de utilizar a expressão cunhada por Bhabha (1998) a propósito das dinâmicas de construção identitária para me referir àquilo que considero um dos pilares da atividade da crítica.



certezas que nunca foram tão sólidas assim), interessa-me questionar como, em vez de *dissolução*, seja mais pertinente falar em *deslocamento*. Lojas físicas de CD (e CDs!) podem estar se transformando em artigos raros, mas mesmo um cliente da Amazon ou um usuário do Souseek que se veja diante de um típico caso de desambiguação (dois artistas homônimos, porém estilisticamente distintos entre si) pode se ver compelido a recorrer à boa e velha classificação de gênero para encontrar aquilo que procura. Ainda que rotulações “tradicionais” como pop, rock, eletrônica e respectivas subdivisões convivam a paredes meias (de zeros e uns) com categorias mais difusas e impressionistas como “dark”, “rainy”, “ethereal”, “powerful” e afins, permanece o desejo (ou a necessidade, ou os dois) de se classificar as coisas. E ao classificar, informo menos sobre aquilo que classifico do que sobre o classificador em questão – por exemplo, que lugar ocupo dentro de uma certa dinâmica de legitimação e gosto? Sou autorizado (por quem? mediante quais critérios?) a emitir tais julgamentos? Quem endossa meus posicionamentos e de que modo eles podem afetar outras disposições de consumo?

Práticas de consumo cultural e, especificamente, musical, sempre dependeram da atuação de mediadores estratégicos, que podiam ser tanto o crítico legitimado da revista X ou do blog Y quanto aquele amigo próximo que, por compartilhar o mesmo repertório que nós ou apenas por re-conhecer o nosso gosto, nos indicava a audição do disco A ou da banda B na certeza de que apreciaríamos a experiência. Interessa-me perceber, portanto, como mecanismos do naipe do Last.fm, longe de inventarem a roda ou revolucionarem os modos pelos quais se escuta música, atualizam e/ou desdobram determinadas características que, em alguma medida, sempre estiveram ali. A “novidade”, se assim podemos chamá-la, é que no caso dos sistemas de recomendação musical on line, a função mediadora é “transferida” para um software, embora a alimentação da base de dados deste software também seja, ela mesma, dependente da intervenção do elemento humano, e de todas as microesferas de mediações simbólicas que daí derivam. Portanto, a despeito de aparentemente delegarmos à “máquina” a missão de antecipar o interesse do ouvinte, perceber nossos gostos e recomendar a audição de algo que vá nos interessar, os filtros que tornarão tal procedimento possível são fundamentalmente socioculturais.

Inegável que as tecnologias digitais parecem, senão terem resolvido, pelo menos atenuado certos impasses em relação à produção, à distribuição e, sobretudo, ao armazenamento de fonogramas. Da necessidade que um dia tivemos de prateleiras e



mais prateleiras para armazenar discos de vinil, passando pela aparente otimização de espaço físico proporcionada pelo advento do CD e chegando ao cenário contemporâneo, no qual praticamente tudo que se deseja ouvir pode ser encontrado – e, por vezes, armazenado – on line (ferramentas como o Grooveshark ou o próprio Last.fm chegam a dispensar a obrigatoriedade de um HD de muitos gigabytes), o trajeto percorrido foi no sentido de uma reconfiguração dos espaços e contextos tradicionais de consumo de música. Recuso, contudo, a hipótese da desmaterialização e congêneres: pelo contrário, o que se tem é a produção de novas materialidades e novas formas de experimentar música, sem que com isso se desfaçam as lógicas de hierarquizações e distinções em torno dos modos mais “corretos” e dos menos “adequados” de se consumir determinada canção (STERNE, 2003). A resolução de tais impasses, por sua vez, não solucionou – e talvez até tenha intensificado, dada a ampliação da oferta – a demanda por critérios de seleção e orientação de consumo. Ou seja, mais do que nunca, mediadores se fazem imprescindíveis.

No caso do Last.fm, a lógica que norteia o sistema de recomendação é o sistema de *taggins* – ou “tagueamento”, se quisermos aportuguesar a expressão. *Tags* são espécies de “etiquetas que descrevem o conteúdo dos documentos a partir de categorias criadas pelo próprio usuário do sistema” (SÁ, 2009, p.10) e que, em múltiplos níveis, articulam dimensões de classificação aparentemente mais subjetivas, vinculadas a modos de percepção particulares (o *mood* de uma dada canção; contextos de escuta que se revelam mais pertinentes para uma certa finalidade, e assim por diante), a sentidos socialmente negociados, como é o caso das rotulações de gênero mais tradicionais e dos critérios propriamente técnico-musicológicos decorrentes de uma análise “especializada”. Consoante os três “modos de uso” possíveis a partir dos quais se pode utilizar o Last.fm – como rádio on line, em que a escuta se dá diretamente no navegador; mediante download e instalação de *plugin* que permite a habilitação do serviço de *scrobbling* (faixas armazenadas pelo indivíduo em seu computador e executadas em seus respectivos players passam a “alimentar” seu perfil na Last.fm, na medida em que o software identifica as músicas mais ouvidas e parte desta informação para criar novas recomendações); ou ainda como uma comunidade virtual (com listas de amigos, “vizinhos” mensurados a partir de afinidades musicais, caixas de mensagens e afins) – é a lógica das *tags* e a maneira pela qual o ouvinte se relaciona com elas que irão pautar o próprio funcionamento do sistema.



Antes de verificarmos como tais questões se manifestam a partir de uma análise empírica da inserção da música portuguesa na Last.fm, gostaria de tecer algumas considerações finais sobre o método empregado para a elaboração deste mapeamento. Inicialmente, optei por efetuar o download do *plugin* habilitador do *scrobbling*, de modo a levar em consideração em que medida o acervo de música portuguesa que possuo no meu computador afetaria a configuração das playlists. Em seguida, trabalhei a partir da inserção de determinadas palavras-chave no campo de busca do *plugin* (que, por sua vez, fornece as opções “Artista” ou “Tag”), e registrei detalhadamente a playlist que se constituía a partir de então ao longo de uma hora de reprodução ininterrupta, nomeadamente através das *tags* associadas às faixas executadas e dos artistas cuja escuta me era sugerida a partir de um critério aproximativo. A análise dos resultados foi pautada pelos seguintes parâmetros: qual a natureza das conexões propostas; em que medida as *tags* atribuídas contribuía para a construção de um sentido genealógico do pop português; e, por fim, que mediações pareciam estar em jogo na composição de uma dada playlist.

4. “This is how guitars are supposed to sound”: o pop/rock luso dos anos zero na Last.fm

Os desdobramentos da minha exploração do mecanismo do Last.fm se revelaram surpreendentes, pelo caráter imprevisível de algumas conexões, pela ausência deliberada de resultados que de alguma forma eram esperados e, por fim, pela necessidade de reorientação do percurso diversas vezes durante a sondagem.

O primeiro dado que inseri no campo de busca do Last.fm foi o nome de António Variações, ícone do pop português da primeira metade dos anos 1980 que já me serviu de tema para uma reflexão anterior (MONTEIRO, 2010a) e cujo legado, atualmente, vêm sendo recuperado por diversos nomes da nova vaga do pop/rock luso. Ao contrário do que esperava, a primeira canção a ser executada não era da autoria de Variações (“Voz Amália de nós”, do cantor e compositor bracarense, seria apenas a décima terceira da playlist), mas sim um lançamento recente do GNR, intitulada “ai Tunes” (*sic*), grupo de rock surgido mais ou menos à mesma época que Variações. Critério semelhante (artistas surgidos na década de 80, a “década do boom” mercadológico do rock em Portugal) parece justificar a presença de nomes como Rui Veloso, Rádio Macau e Pop Dell’Arte na mesma playlist.



Pouco usual, embora não totalmente desprovida de lógica, é a dupla aparição do cantor Carlos Paião (“Souvenir de Portugal”, “Eu não sou poeta”), nome mais afeito ao circuito dos festivais de música da RTP e à estética cançonetista do que ao universo do rock (Paião seria uma espécie de José Cid – que por sua vez também aparece na playlist, com a balada “A rosa que te dei” – sem o background do Quarteto 1111 e das experimentações com sintetizadores), embora este tenha sido um imaginário com o qual o próprio Variações diversas vezes dialogou. Surpreendeu-me a ausência de faixas do projeto Humanos, empreendimento de meados dos anos 2000 que reuniu o fadista Camané, David Fonseca e Manuela Azevedo (da banda pop/rock Clã) em torno das canções inéditas de Variações – um surpreendente êxito mercadológico e midiático que alguns apontam como significativo ponto de virada na retomada da língua portuguesa como idioma possível do pop em Portugal.

Por vezes, o mecanismo do Last.fm proporciona instigantes aberturas ao imponderável. Talvez em virtude do sobrenome artístico pouco usual do cantor, a busca por Antonio Variações agregou à playlist as “Variações em ré menor” do guitarrista erudito Carlos Paredes, o que por sua vez parece ter autorizado a inclusão de nomes da atual vaga que, em alguma medida, dialogam com o âmbito do fado e da música tradicional, nomeadamente pelo viés da fusão com sonoridades eletrônicas (A Naifa, “Calças vermelhas”) ou jazzísticas (Dead Combo, “Tejo walking”).

No que tange aos nomes contemporâneos, o trovador *lo-fi* B Fachada, que diversos setores da crítica costumam associar à figura de António Variações (seja pela modulação da voz, pelo recurso a instrumentos musicais característicos do folclore do norte, como a viola braguesa, pelo gosto por versos de inspiração proverbial ou mesmo em virtude de alguma semelhança na fisionomia do rosto), comparece duas vezes (com “Tradição” e “Anthony”). As *tags* atribuídas às faixas de Fachada também fornecem material para reflexão: das mais convencionais (portuguese, folk) às mais inesperadas (“freak folklore”, prazenteiro), é de se notar, também, a menção da editora discográfica independente FlorCaveira como *tag*, algo que se repetirá nas demais playlists quando o artista em pauta for vinculado à Amor Fúria, espécie de “prima” da FlorCaveira e celeiro de artistas como Os Golpes, Os Quais e Capitães de Areia – o que pode denotar o reconhecimento das respectivas gravadoras como detentoras de determinadas marcas de autoridade, conforme já discutido por mim noutra ocasião (MONTEIRO, 2010b). Ainda a propósito d’Os Golpes, o quarteto liderado por Manuel Fúria indiscutivelmente merece o prêmio de *tag* mais criativa da sondagem, e que exemplifica à perfeição o



caráter subjetivo e difuso de alguns critérios taxionômicos no âmbito dos sistemas de recomendação musical – “this is how guitars are supposed to sound”.

As playlists geradas a partir de expressões de cunho mais generalista, como “música portuguesa”, “rock português” e “pop português” foram as que produziram resultados mais instigantes, o que em alguma medida corrobora a minha hipótese de tese sobre a complexificação da idéia mesma de *portugalidade musical* enquanto discurso homogêneo. Antes de mais nada, a expressão “pop português” ofereceu como retorno um pedido de desculpas pela inexistência de “conteúdo suficiente para executar esta transmissão”. A playlist “Rock português”, por sua vez, composta em sua totalidade por 16 canções, repetiu duas vezes as mesmas faixas de The Gift, Silence 4 e David Fonseca (lembrando que este último desponta no cenário midiático luso em meados dos anos 1990 como *frontman* do Silence 4, e os três se afirmam como nomes mercadologicamente expressivos do pop/rock português cantado em inglês) e registrou ampla frequência de bandas – até então desconhecidas por mim – vinculadas ao punk hardcore, ao ska, ao metal e ao rock progressivo (Nürband, Forgotten Sketches, Punksinatra, Diabolo, 1327).

Uma particularidade desta playlist é que ela congregava desde artistas que possuem ampla visibilidade e constituem sucessos incontestáveis de vendas Além-Mar a bandas *tagueadas* como “under 2000 listeners”, ou seja, que provavelmente buscam ampliar sua visibilidade através de mecanismos como o do próprio Last.fm. Faixas em inglês representaram quase 90% da playlist – a exceção curiosa consiste numa versão de “Eu vim de longe, eu fui p’ra longe”, do veterano trovador (de esquerda) José Mário Branco, pelo Punksinatra. “Veteranos” como Xutos & Pontapés (com três décadas de carreira) e Rui Veloso, que a historiografia mais ortodoxa do gênero em Portugal tende a saudar como o “pai” do rock português, entretanto, sequer apareceram relacionados como artistas semelhantes àqueles efetivamente executados, o que pode funcionar como indício da possibilidade, aberta pelos sistemas de recomendação musical e plataformas⁶ afins, de uma reescritura dos cânones, a partir de critérios mais fluidos e fronteiras mais móveis.

A expressão “música portuguesa”, por sua vez, foi a que gerou a playlist mais plural. Nem tão plural a ponto de abarcar os artistas populares-românticos vulgarmente

⁶ Em sintonia com Amaral (2009, p. 6), adoto o termo plataforma “por seu uso relacionado aos serviços da web; por seu sentido computacional relacionado ao software e aos sistemas operacionais (...) e, principalmente pela carga simbólica relacionada aos meios de transporte e de comunicação, (...) como [locais] onde há oportunidade de expressão de idéias, performances e discursos”.



rotulados como *pimbas*, mas diversificada o suficiente para ir do hip hop de Boss AC (“Que Deus”) ao rock do The Gift (“Question of Love”), passando pelas parceiras entre a fadista pop Dulce Pontes e o maestro Ennio Morricone (“Barco abandonado”) e pelo inevitável José Cid (“Nossa Senhora do Tejo”). O perfil hegemônico da playlist (tanto no que se refere às faixas efetivamente tocadas quanto aos nomes que eram apontados por algumas *tags*), contudo, é composto por artistas situados numa espécie de entrelugar midiático, bastante característico dos modos pelos quais se dão as dinâmicas de legitimação e visibilidade no âmbito da música massiva portuguesa: nomes que não estão nem tanto ao mar do *pimba* no que diz respeito ao caráter inversamente proporcional entre êxito de mercado e apreciação crítica, nem tanto à terra daqueles que, a despeito de desfrutarem de ampla receptividade por parte da imprensa especializada, transitam por circuitos midiáticos de alcance restrito. Habitam este espaço intermediário figuras como João Pedro Pais, Santos & Pecadores, Anjos, Paulo Gonzo, Ezspecial, Pólo Norte, dentre outros, todos presentes na supracitada playlist e que, em alguma medida, aproximam-se daquilo que o senso comum, no mais das vezes pejorativamente, nomeia de *pop*. As *tags* atribuídas a estes artistas buscam reforçar determinados aspectos da performance dos mesmos (“grande voz”, “best voice”, “love songs and ballads”), bem como reforçar a relação afetiva estabelecida com as canções (“sempre actual”, “just great”). Um outro registro que causa surpresa é a adesão de alguns usuários à *tag* “tuga” – contração de “portuga”/“português”, originalmente concebida com finalidades depreciativas e muito utilizada no contexto da Guerra Colonial como forma de nomear o inimigo colonizador – aqui empregada como marca identitária denotando positividade. Há inclusive uma *tag* “tugacaos” aplicada à versão do Punksinatra para a canção de José Mario Branco.

O caráter poroso das fronteiras entre os gêneros musicais fica explicitado quando inserimos no campo de busca artistas que, por transitarem entre diversos registros e formatos, afirmam-se como difíceis de serem classificados dentro de um único escaninho, o que por vezes faz com que eles apareçam relacionados, pela plataforma, como semelhantes a uma série de artistas que muito pouco ou quase nada possuem de comum entre si (nunca “testei” o Last.fm com David Bowie, mas imagino que tal experiência produziria resultados semelhantes). Foi o que aconteceu neste mapeamento quando, após catorze menções relacionadas a nomes tão díspares quanto Carlos Paião, Deolinda, João Pedro Pais e o grupo de rock progressivo 1327, resolvi criar uma playlist dedicada a Jorge Palma.



A trajetória de Jorge Palma remonta ao final da década de 1960, quando integrava, como tecladista e cantor, o grupo pop/rock Sindicato. Como artista solo, atuou como arranjador no âmbito da música popular portuguesa pós-25 de abril, participou do Festival RTP da Canção, andariçou pelo mundo, flertou com a canção acústica, com o jazz e o blues, eletrificou-se (na época da banda Palma's Gang), mergulhou no ostracismo em virtude de problemas com álcool e drogas (o que lhe rendeu fama de “maldito” e tornou-o uma figura simpática ao universo do rock), compôs canções-tema de telenovelas e recuperou o prestígio comercial e a visibilidade midiática com o êxito de vendas do álbum *Voo nocturno* (2007) e da balada “Encosta-te a mim”. Talvez em virtude desta atuação em várias frentes, Jorge Palma transite tão facilmente entre os domínios de diversos gêneros, razão pela qual tanto na playlist “António Variações”, quanto na “música portuguesa” ou “rock português” o nome do artista tenha aparecido com frequência.

Finalmente decidido a criar uma playlist a partir de Jorge Palma, esta acabou por se revelar, paradoxalmente, menos plural do que de início supus. Tendo como pilar diversas bandas vinculadas à gravadora Amor Fúria (Os Golpes, Os Quais, Feromona), bem como alguns expoentes do neo-trovadorismo luso cantado em inglês (The Weatherman, Old Jerusalem), as duas faixas que mais encaminham a playlist no sentido da diversidade presumida cabem à Deolinda (“Fon-fon-fon”) e ao grupo de música *klezmer* (a despeito de seus integrantes não professarem o judaísmo!) Melech Mechaya. Da autoria de Jorge Palma, contudo, não foi executada nenhuma faixa – o mais próximo que a playlist chegou do imaginário interpelado pelo artista foi a algo insólita versão de Rui Reininho, vocalista do GNR, para “Bem bom”, canção vencedora do Festival RTP de 1982 e consagrada pela voz – e pelos corpos – do provocante quarteto feminino Doce.

“Fenômeno” semelhante foi verificado quando da criação de uma playlist a partir do grupo Deolinda, cujas conexões com o universo do fado foram por mim discutidas em reflexão anterior (MONTEIRO, 2011). A despeito de não carregar as marcas estilísticas de um agrupamento fadista, é inegável que o conjunto liderado por Ana Bacalhau estabelece diversas interseções com o imaginário do gênero, seja na iconografia dos encartes dos álbuns (dois lançados até o momento, muito bem recebidos pela crítica e registrando vendagens expressivas) ou mesmo nas letras de algumas canções (“Fado Toninho”, “O fado não é mau”). Musicalmente, por sua vez, o Deolinda se aproxima mais da matriz fadista que vem de Alfredo Marceneiro, Hermínia Silva e



das marchas de Lisboa do que do estilo de câmara consagrado por Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, algo manifesto no mote “cantar a tristeza rindo” que o grupo adota como lema. Por fim, o apelo do Deolinda junto ao público jovem, expresso na presença constante em festivais como o Sudoeste TMN e o Noites Ritual do Porto, em alguma medida autorizam aproximações entre o quarteto e o universo pop/rock.

A playlist Deolinda – que, por razões operacionais, fui obrigado a fracionar em duas playlists de meia hora cada – materializa estes trânsitos: há fado, sim, mas o fado de sabor alentejano com tintas brasileiras de António Zambujo (“Aquela janela virada pr’o mar”), ou o fado hibridizado com eletrônica do M-Pex (“Phadistikal”), ou ainda o fado minimalista de Lula Pena (“Rosa”, “Senhora do Almortão”); e há rock, na versão baixa-fidelidade do Feromona ou de Azevedo Silva, como também na vertente melancólica de inspiração *nickdrakeana* do Old Jerusalem e no *mood* festivo do “Feeling alive” de Gomo, para não citar os onipresentes Golpes, talvez o nome mais recorrente a aparecer nesta sondagem, tanto na condição de “artistas semelhantes” como no quesito “faixas de fato executadas”.

5. Considerações finais

Esta investigação assume-se como uma sondagem exploratória empreendida por alguém cuja familiaridade com a discussão sobre plataformas on line é não apenas recente como também incipiente. Detive-me pouco na exposição dos detalhes acerca do mecanismo de funcionamento do Last.fm primeiro por considerar que outras pessoas já fizeram isso antes (e de forma mil vezes mais consistente do que eu seria capaz de fazer) – os textos de Sá (2006; 2009) e Amaral (2009) foram fundamentais no sentido de me conferir alguma segurança na entrada em território tão inóspito; segundo, porque desde o princípio esta reflexão se assumiu como um questionamento em torno das novas dinâmicas de escuta e classificação musical, e dos modos pelos quais estas novas dinâmicas podem afetar a percepção que se tem de um imaginário musical sobre o qual pouco sabemos e cujo primeiro contato tende a se dar, majoritariamente, sob o viés do clichê e do estereótipo.

Evidente que o resultado do mapeamento aqui apresentado revela muito mais sobre a minha condição de pesquisador-ouvinte do pop/rock português contemporâneo do que alguma verdade universal a respeito da música lusa e seus ouvintes numa perspectiva *lato sensu*. Quanto a isso, vale lembrar que o download do *plugin* e a



habilitação da função *scrobbling* durante o mapeamento adicionou uma nova camada de mediação às diversas que já atravessavam o processo de escuta: fosse o meu HD repleto de faixas de Roberto Leal, Ana Malhoa ou Amália Rodrigues e decerto a playlist “música portuguesa” adquiriria uma configuração consideravelmente distinta.

Em razão do exposto, e igualmente em função do pouco tempo disponível para a realização do mapeamento, diversos aspectos que poderiam ser contemplados foram deliberadamente postos sob rasura. Por exemplo, até que ponto “banir” uma música da playlist implicaria a reconfiguração das conexões até então estabelecidas? De que modo e em quanto tempo a atribuição de uma determinada *tag* redefiniria a inserção de uma dada faixa numa playlist específica? Eu demandaria o auxílio de toda uma equipe (e pelo menos uns dois anos) para levar esta tarefa a cabo. Em contrapartida, os quatro anos de imersão no universo da música popular massiva e midiática lusa me autorizam a lançar uma nova perspectiva de olhar para um recorte que já me acompanha há bastante tempo. Que o caráter incompleto de algumas conclusões sirva de estímulo à elaboração de reflexões futuras.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. Categorização dos gêneros musicais na Internet - Para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma social Last.FM. In: FREIRE FILHO & HERSCHMANN (Org.). **Novos rumos da cultura da mídia**. Indústrias, produtos e audiências. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, v. 01, p. 227-242.

_____. **Plataformas de música online**: práticas de comunicação e consumo nos perfis. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

BARRETO, Jorge Lima. **Musa lusa** – vulgata das músicas portuguesas contemporâneas. Lisboa: Hugin, 1997.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**, Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre, São Paulo: Zouk/EdUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A origem e a evolução das espécies de melômanos. In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 122-135.

_____. “The Forms of Capital”. In: Richardson, J. G. (ed.) **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Greenwood Press, New York: 1986. pp. 241-258.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa, Rio de Janeiro: Difel, Bertrand, 1989.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.



FREIRE FILHO, João. Música, identidade e política na sociedade do espetáculo. **Interseções**, n.2, p. 303-327, dez. 2003.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI JR, Jeder . **Aumenta que isso aí é rock'n'roll** - mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

JANOTTI JR, Jeder & CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João & JANOTTI JR., Jeder (orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006. p. 11-23.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Entre a Sé de Braga e Nova Iorque ou formas tradicionais e quadros de modernidade na música popular midiática portuguesa o caso António Variações. **Comunicação & Sociedade (C&S)**, v. Ano 31, p. 267-289, 2010.

_____. **‘Que se dane o rock’n’roll, isto é folclore’ ou a ‘moderna tradição’ do pop/rock português contemporâneo – o caso Flor Caveira**. Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2010.

_____. **Tudo isto (ainda?) é fado ou A tradição (já) não é mais o que era: reconfigurações de um gênero musical entre a raiz e o pop**. In: VII Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2011, Salvador. VII Enecult - Anais, 2011.

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

NUNES, Pedro. “É Português? Não gosto”: ideologias e práticas dos jornalistas de música face à música Portuguesa e à crise da indústria discográfica. **Fórum sociológico**, n. 7/8, Lisboa, 2002. Disponível em http://forumsociologico.fcsh.unl.pt/PDF/Dossi%C3%AA_artigo6optimizado.pdf. Acesso em 20 set. 2011.

NUNES, Pedro. **Popular music and the public sphere: the case of portuguese music journalism**. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Film and Media, University of Stirling. Scotland, 2004.

SÁ, Simone Pereira de. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, cenas e mídias. **Revista Razon y Palabra**, vol 15, México, 2006. Em <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n52/21Pereira.pdf>.

_____. **“Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney!” Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos sistemas de recomendação musical**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

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