



Mediações luso-brasileiras A jornada afetiva de Roberto Leal e algumas questões de identidade imigrante no filme *Milagre, o poder da fé* (1979)

*Luso-brazilian mediations
Roberto Leal's affective journey and some
issues on immigrant identity in the film
Miracle, the power of faith (1979)*

Tiago José Lemos Monteiro¹

RESUMO *Milagre, o poder da fé* é um longa-metragem brasileiro de 1979, dirigido por Hércules Breseghelo e protagonizado pelo cantor português Roberto Leal. Sua trama, de contornos autobiográficos, narra uma história de superação que promove valores como o trabalho abnegado, o sacrifício pela família e a redenção pela fé. Sustento como hipótese que um filme como *Milagre* se insere numa tradição de artefatos midiáticos endereçados à comunidade imigrante lusa residente no país, como o nacional-cançonetismo dos anos 1960 e 1970, no âmbito do qual o cantor Roberto Leal desempenha um importante papel de mediador cultural e afetivo.

PALAVRAS-CHAVE Imigração portuguesa no Brasil; Roberto Leal; música portuguesa; cinema luso-brasileiro.

ABSTRACT This paper focuses on the brazilian feature film *Miracle, the power of faith (1979)*, directed by Hércules Breseghelo and starring the portuguese singer and songwriter Roberto Leal as the main character. Its autobiographical plot tells the story of a humble portuguese immigrant whose dream of becoming a famous singer leads him through a journey in which certain values are celebrated, such as self-denied labour, to sacrifice in the name of family, and redemption by faith. My hypothesis is that *Miracle* takes its place on a lineage of several films and, mainly, musical works which are addressed to the immigrant portuguese community living in Brazil. I also discuss the role of mediator played by Roberto Leal, in its cultural and affective dimensions.

KEYWORDS Portuguese immigration in Brazil; Roberto Leal; portuguese music; luso-brazilian cinema.

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 2010, atua como Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o Núcleo de Criação Audiovisual e o curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Autor do livro *Tudo isto é pop* (Editora Caetés, 2013), sobre as articulações entre formas tradicionais e quadros de modernidade na música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea. A tese de doutoramento que resultou no livro foi contemplada pelo Prêmio Funarte 2012 de Produção Crítica em Música e obteve menção honrosa na 8ª edição do Prêmio CES para Jovens Cientistas Sociais de Língua Portuguesa, atribuída pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. E-mail: tjlmonteiro@yahoo.com.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Português teu passaporte/ Já nem é preciso ter/ Porque Deus já deu a sorte/De nasceres português/(...)/Tu tens na cara um sorriso triste/E quem resiste a esse teu olhar/Que às vezes fala de uma saudade/De outro tempo ou de algum lugar/(...)/E mesmo pobre, quando pões a mesa/Pões a fartura de tudo o que tens/ Nossa Senhora reza do azulejo:/"Eu te projeto, bom português" ("Português sem passaporte" in Roberto Leal [1983]).

As representações audiovisuais de Portugal e da cultura portuguesa, no Brasil, costumam ser pautadas por determinados formatos congelados no tempo e que, por sua vez, incorporam certa perspectiva sobre a ideia de tradição. Tais representações parecem decorrer, em alguma medida, da expressiva presença de contingentes migrantes que acorreram em massa para o Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, aos quais boa parte delas costumava ser endereçada. Sendo a maioria destes migrantes oriunda de regiões rurais do interior de Portugal, nas quais é significativa a ocorrência de modalidades de canto e dança usualmente rotuladas como "folclóricas", é compreensível que, ao serem apropriados pelas mídias populares massivas, estes formatos assumam características híbridas, situadas entre o "tradicional" e o "moderno" (MONTEIRO, 2008a, 2008b, 2009a, 2009b).

Nesse contexto, é praticamente impossível ignorar a figura do cantor Roberto Leal, espécie de mediador privilegiado entre a comunidade lusa residente no Brasil e as matrizes musicais e culturais do território de origem desses mesmos migrantes, sobretudo durante as décadas de 1970 e 1980. Reconhecido por canções como "Bate o pé", "Arrebita" e tantas outras que, a exemplo do

nacional-cançonetismo promovido à época do Estado Novo salazarista, fundiam ritmos tradicionais portugueses a determinadas marcas estéticas da canção popular massiva, Roberto Leal sempre ocupou um entrelugar junto ao público: visto como português pelos brasileiros e como brasileiro pelos portugueses, o cantor viveu um relativo período de entressafra durante os primeiros anos do novo século, mas recentemente viu sua popularidade aumentar em Portugal, após exitosa participação em um reality show humorístico da emissora RTP².

Se, por um lado, estabelecer uma relação metonímica entre a música portuguesa e Roberto Leal é um equívoco; por outro, ignorar o papel que o cantor desempenhou ao longo de mais de 30 anos de carreira significa lançar numa zona de sombra todo um repertório de representações que, para o bem ou para o mal, pautou a percepção que nós, brasileiros e, sobretudo, aqueles de ascendência lusa, inicialmente temos do que seria a música produzida em Portugal. Muito em função das constantes participações do artista em programas de auditório, como os apresentados por Abelardo "Chacrinha" Barbosa e Edson "Bolinha" Curi, durante os anos 1980, é comum que jovens, hoje na faixa dos 20-30 anos, conservem lembranças nítidas da figura de Roberto Leal e ainda associem o repertório do cantor a uma definição

2 O falso reality show O último a sair, criação do humorista Bruno Nogueira, desfrutou de ampla repercussão nas redes sociais no ano de 2011. Hiperbolizando não apenas os diversos clichês constituintes deste gênero de programa, como também algumas características estereotipadas da identidade portuguesa. O último a sair apostou na desconstrução da persona pública do cantor Roberto Leal, que "venceu" o programa e atingiu o status de ícone pop em sua terra natal após décadas sendo considerado um "português brasileiro" (ESSINGER, 2011).

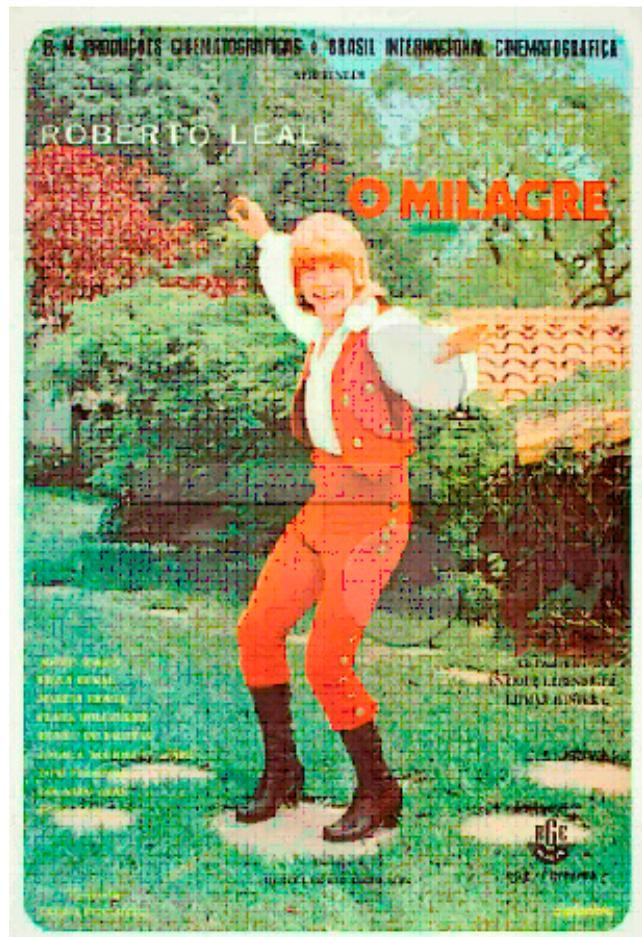


abstrata de música portuguesa, nesse sentido (e apenas nesse sentido, posto que são matrizes estéticas e de sentido completamente distintas) aparentada do fado e das danças de cariz folclórico, como o vira.

Este trabalho parte de um objeto bastante específico (e singular) com a finalidade de investigar algumas condições de ocorrência do senso comum mítico (SANTOS, 2006) sobre Portugal consagrado no Brasil, unindo cinema e música, e mediado pela experiência migrante. Trata-se do longa-metragem *Milagre, o poder da fé* (FIG. 1), produção de 1979 dirigida por Hércules Breseghelo e protagonizada por Roberto Leal, então no auge da sua popularidade junto ao público brasileiro³. A trama, de contornos declaradamente biográficos e roteirizada por Marcia Lúcia, mulher do cantor, narra a história de uma humilde e “típica” família portuguesa emigrada no Brasil, cuja sala de estar é decorada com um Galo de Barcelos e ostenta flâmulas do Vasco da Gama e da Portuguesa de Desportos na parede (FIG. 2). O patriarca dessa família, que é deficiente visual, alimenta o sonho de ver o filho, feirante, se tornar um cantor de sucesso e o desejo de regressar a Portugal para cumprir uma promessa feita a Santo Ambrósio. Após uma série de percalços, o protagonista finalmente atinge seus objetivos, e, então, viaja para Portugal com o pai, local no qual ocorre o milagre anunciado no título.

³ Até o presente momento não há registros de que *Milagre, o poder da fé* tenha sido lançado comercialmente em DVD. Mesmo o Canal Brasil, habitual janela de veiculação de obras cinematográficas de apelo mais popular, como as produções da Boca do Lixo paulistana, não conta com o filme em sua grade de programação. Aos interessados, o longa pode ser assistido na íntegra no YouTube, em http://www.youtube.com/watch?v=BAyE8btW_dQ.

FIG. 1 - Pôster do filme *Milagre, o poder da fé*.



Fonte: http://www.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_0558.jpg. Acesso em: 03 fev. 2014.

Divido este artigo em dois blocos: no primeiro, teço algumas considerações sobre as representações hegemônicas da cultura portuguesa no Brasil, a partir do endereçamento de alguns produtos à comunidade imigrante; no segundo bloco, detenho-me no *Milagre* de Roberto Leal, tentando abordá-lo a partir de três variáveis-chave que me parecem fundamentais para compreender tanto o apelo do longa quanto o êxito da trajetória musical do cantor no Brasil: as variáveis nostálgica, turística e a simbólica, que perpassa as anteriores e lhes confere unidade.

“Como é linda a minha aldeia”: afetos migrantes e o papel do nacional-cançonetismo na consolidação de um imaginário sobre Portugal

De todas as matrizes culturais que constituem o discurso a partir do qual os brasileiros constroem sua narrativa identitária, a componente lusitana talvez seja aquela mais pautada por uma ideia de tradição. Diferentemente da matriz negra ou indígena, entretanto, em que o discurso da tradição assume, no mais das vezes, um caráter de resistência táctica, necessário à consolidação de posturas contra-hegemônicas, no que diz respeito à cultura portuguesa a tradição será pensada, quase sempre, como sinônimo de um apego nostálgico e, portanto, imobilizante, a um passado distante e mitificado.

Se nos propusermos a refletir, durante breves dois minutos, a respeito das imagens e representações que associamos a Portugal ou à cultura portuguesa, talvez sequer problematizemos a frequência com que certas marcas de passado são acionadas, de tão naturalizadas que tais formas se constituíram. Quando pensamos em Portugal na condição de destino turístico, por exemplo, são os azulejos, as quintas, os vinhedos, os castelos, o velho casario do Porto, os bonecos típicos em miniatura e os souvenirs do Santuário de Fátima que predominam sobre os centros comerciais, os trens de alta velocidade e as construções modernas, como o Oceanário de Lisboa ou o Pavilhão da Expo. A recorrência de tais elementos parece-me estar vinculada, em alguma medida, ao perfil dos fluxos migratórios que tiveram o Brasil como destino prioritário durante o século XX (MONTEIRO, 2008a, 2008b).

Se, desde 1500, os fluxos de pessoas oriundas de Portugal em direção ao Brasil se dão de for-

ma frequente, a sistematização de tais processos ocorre de maneira mais intensa a partir da chegada da Corte Portuguesa de D. João VI, em 1808. O que este fluxo instaura de forma particular, dada a conjuntura europeia daquele período (com o exército de Napoleão às portas de Portugal), é o início da construção de uma certa ideia de Brasil, agora pensado não apenas como a colônia distante, mas, também como terra de oportunidades, um prolongamento além-mar (e com dimensões continentais) da então metrópole. Prosperar no Brasil, sobretudo no desenvolvimento de atividades de comércio, e aproveitando a presença facilitadora da autoridade real, começa a se afirmar como alternativa plausível ao cenário de estagnação econômica e incerteza política que vigorava em Portugal à época.

De acordo com levantamento efetuado por Rodrigues (2007, p. 1), contudo, em comparação com os 15 mil portugueses que vieram para o Brasil com a Corte de D. João VI, durante a década de 1960 o país chegou a registrar uma população de 1,6 milhão de migrantes. Alguns saíram de Portugal em situação de exílio, na condição de opositores do regime autoritário chefiado por António de Oliveira Salazar, mas a grande maioria consistia em pequenos proprietários rurais e comerciantes que se encontravam em situação de penúria desde os anos 50, quando todo o setor primário da economia sofreu as consequências de um processo de concentração de capitais e oligopolização que levou pequenos produtores agrícolas a verem a emigração como única saída (LOBO, 2001; SECCO, 2004).

De imediato, a singularidade dos fluxos migratórios entre Portugal e Brasil já instaura um traço particular na relação entre o migrante e o nativo. Pelo fato de o ambiente se revelar mais propício para a



elaboração de discursos que irão valorizar as semelhanças e continuidades entre os dois países, a relação de poder entre as esferas não é radicalmente assimétrica e nem se dá sob o signo da opressão. Em consequência, ocorre que as narrativas identitárias diaspóricas lusas apenas ocasionalmente se viram compelidas a adentrar a arena de “disputa pelo direito de significar” (BHABHA, 1998) no qual o discurso da identidade costuma se constituir, a partir do momento em que esse se expõe à interferência das outras identidades que também participam da contenda. Apenas por força de circunstâncias específicas (como na célebre eliminação do Brasil por Portugal na Copa do Mundo de 1966, quando houve relatos de discriminação explícita e ameaça de boicote aos estabelecimentos comerciais de origem lusa) ou sob contextos de crise econômica e/ou diplomática (como quando a imigração maciça gerou nos locais o temor de que seu emprego fosse subitamente “roubado” por um português), percebe-se a existência deste Outro, e isso quase nunca se dá sem ser pela mediação do estereótipo.

O português que desembarca no Brasil para se engajar em atividades de comércio e transporte por volta dos anos 1940 já detém um status distinto daquele que desfrutava da condição de autoridade colonial, o que não significa que aquele não possa ter sido percebido pelos locais a partir dos efeitos que a presença e a atuação deste último proporcionaram em outras épocas. A prosperidade econômica alcançada por muitos dos migrantes da primeira metade do século XX, contudo, não oblitera o fato de estes portugueses serem majoritariamente vistos como força de trabalho barata, atravessando o oceano para desempenhar funções que os locais desprezavam. Não à toa, à medida que o século XX avança, sobretudo em sua segunda metade, as atividades outrora desempenhadas por migrantes

portugueses passam a ser ocupadas por migrantes nordestinos e oriundos de regiões da periferia urbana, como a Baixada Fluminense – a célebre figura do “portuga da padaria”, de lápis atrás da orelha, fartos bigodes, blusa regata do Vasco da Gama e um pendor incontrolável para a trapaça nos negócios parece ter sido substituída, no imaginário local, por representantes de outras identidades étnicas e/ou regionais subalternas.

A representação estereotípica do português migrante circa 1960 possui como trilha sonora um formato musical bastante específico, que em alguma medida faz convergir a iconografia do fado e das manifestações folclóricas – tradutoras de uma espécie de essência lusa, segundo o senso comum – para um mesmo universo sonoro que, diferentemente desses, assume-se como vinculado ao espectro do popular massivo e midiático: o nacional-cançonetismo. Coube ao nacional-cançonetismo ora ajudar a reproduzir uma série de estereótipos do nosso senso comum mítico sobre Portugal, entre eles a figura do português “pobre, mas honrado” e da “casa portuguesa com certeza”, que se apoiavam na exaltação de banalidades e assim ajudavam a obscurecer a real situação política e econômica do país (sendo, nesse sentido, bastante estratégica ao regime de Salazar), ora efetuar apropriações deste discurso sob um viés patriótico-afetivo e direcionado ao ouvinte migrante (MONTEIRO, 2009a, 2009b).

Ele seria “nacional”, portanto, em virtude da promoção sistemática de valores compreendidos como essenciais do caráter português, em sintonia com a cartilha da “política do espírito”⁴ do Salazarismo; e

4 A “política do espírito” na qual se fundamentava ideologicamente o regime salazarista se apropriou do discurso folclorista no sentido de legitimar nacional e internacionalmente o conservadorismo do regime,

“cançonetista” por se apoiar no formato canção – sobretudo o da chanson francesa, com suas orquestrações e harmonias características – e plasmá-la a determinados elementos da música tradicional e/ou folclórica portuguesa, como a guitarra ou a concertina, numa espécie de síntese entre o rural e o urbano que garantia a essa música uma projeção midiática considerável. Em outras palavras, é possível arriscar que a cultura do entretenimento em Portugal, se não nasce com o nacional-cançonetismo dos anos 1950 e 1960 (os espetáculos de revista e os artistas ligeiros a eles vinculados já estavam em voga desde pelo menos a década de 1940), certamente consolidou-se a partir dele.

Após a queda do regime, em 25 de abril de 1974, Portugal experimentou um breve período de euforia política que, no âmbito cultural, traduziu-se num aumento da presença midiática dos cineastas e cantores de intervenção (CORREIA, 1984). Com a contrarrevolução de novembro de 1975, que pôs um freio na pretensão socialista do Movimento dos Capitães, reascendeu ao poder uma corrente política mais conservadora e disposta a ampliar a abertura (sobretudo econômica) de Portugal para o restante da Europa. Nesse contexto, consolida-se uma nova forma de nacional-cançonetismo, agora atendendo a disposições eminentemente mercadológicas e atrelada à sedimentação da imagem de

mediante a estetização deliberada das tradições do mundo rural e sua eleição como síntese máxima da continuidade identitária lusa ao longo da história. Ao mesmo tempo, tal política cultural fornecia, para a comunidade internacional de resto bastante ressaabiada frente à manutenção do império colonial português na África, a imagem de um país de cores alegres e vibrantes, habitado por gente de índole pacífica e humilde, a despeito da extrema pobreza a que eram submetidas muitas das regiões campesinas nas quais o regime de Salazar ia buscar seus mananciais de autenticidade (cf. ALVES, 2007; MELO, 2001).

Portugal como destino turístico, cujo exemplo mais representativo talvez seja o cantor e compositor Roberto Leal, sobre o qual discorrerei na seção seguinte, a propósito do longa *Milagre*, o poder da fé, que articula alguns dos valores enumerados acima.

Tradição, trabalho, família, fé: *Milagre*, um road movie à portuguesa

O apelo que determinados artefatos midiáticos endereçados à comunidade lusa emigrada no Brasil possuem junto ao seu público-alvo é atravessado por um paradoxo fundamental: ao mesmo tempo em que tais artefatos visam despertar, no migrante, a nostalgia pela terra distante, que neles será, quase sempre, representada de maneira idealizada e mitificada, a própria condição de ocorrência da migração é fomentada por uma “falta”, por algo que Portugal não pôde oferecer e que, por isso, levou o indivíduo a emigrar. Em função dessa ambivalência, ocorre que, tanto no âmbito musical quanto no audiovisual, serão predominantes as narrativas apaziguadoras em relação à terra de origem, nas quais todo vestígio de contradição social será neutralizado em favor da celebração dos finais felizes, e que terá na predominância das comédias e dos musicais em relação aos dramas, épicos e documentários, a sua manifestação mais concreta.

Em seu mapeamento analítico dos intercâmbios cinematográficos entre Brasil e Portugal durante as décadas de 1930 e 1940, Heloísa Paulo (2011) destaca o papel das entidades associativas (Casa de Viseu, do Minho, das Beiras, dentre outras) e de determinados veículos jornalísticos (com destaque para *A voz de Portugal*) no reforço da obrigação quase patriótica que o imigrante português teria de assistir a tais produções, cujo circuito acabava por ser bastante limitado, graças à baixa adesão do público



não-migrante, que muitas vezes encontrava dificuldades em entender a prosódia lusitana ou mesmo o sentido de certas expressões locais. A despeito disso, e sobretudo quando as retrospectivas de cinema português eram organizadas com finalidades político-diplomáticas, tais filmes alcançavam expressivos resultados de bilheteria, mormente quando ostentavam, em seu elenco, figuras já familiares do público, como os cantores Amália Rodrigues, Alberto Ribeiro ou os atores Vasco Santana e Beatriz Costa.

O recorte temporal escolhido pela autora, contudo, não avança para além dos anos de Estado Novo salazarista, quando o próprio fenômeno da emigração para o Brasil sofre considerável declínio. Em consequência disso, ocorre uma espécie de congelamento das trocas simbólicas, que ao longo dos três decênios seguintes, se limitará a reproduzir os modelos dos anos 1930-1950 – não favorecendo, portanto, a atualização de determinados imaginários. Sintomático desse processo é o programa *Seleções portuguesas*, o *Show da Malta*, produção independente retransmitida pela extinta TV Corcovado (Rede OM, a partir de 1992) nas manhãs de domingo até meados dos anos 90, que atuava como porta-voz das notícias da “*terrinha*” junto à comunidade migrante residente no Brasil. Hoje, este espaço parece ser ocupado por uma atração intitulada *Assim é Portugal*, produzida e apresentada por José Carlos Pereira e levada ao ar pelo canal por assinatura TV Net Cidade, às 19h30 de domingo e com reprises durante a semana em horários aleatórios.

De alguma forma, *Assim é Portugal* preenche a lacuna deixada pelo finado *O show da Malta*: com o suporte da agência de turismo Galtur (empresa sediada no subúrbio carioca, cuja origem lusitana é subliminarmente denunciada no próprio nome da empresa) e contando com o patrocínio de diversos empreendimentos comerciais administrados por

portugueses há muito radicados no Brasil (como a importadora de vinhos *Beirão da Serra*), o programa é nitidamente destinado à comunidade dos migrantes lusos que aportaram no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. A escolha dos destinos turísticos visitados pelo apresentador (aldeias da região do Minho, Trás-os-Montes e Beiras), bem como a trilha sonora dos programas (guitarradas, ritmos tradicionais e mesmo os duplos sentidos do sanfoneiro Quim Barreiros) condizem com o público a que *Assim é Portugal se dirige*, transbordando uma certa nostalgia manifesta por aqueles que, depois de anos no Brasil, talvez nunca tenham tido a oportunidade de regressar à terra de onde partiram.

O apelo nostálgico presente em um programa como *Assim é Portugal* também funciona como elemento-chave para que possamos compreender a atuação de Roberto Leal como mediador estratégico entre a cultura portuguesa e os migrantes lusos residentes no Brasil. Seu repertório é composto, em linhas gerais, por baladas românticas e canções de exaltação do patrimônio natural e humano das regiões interioranas de Portugal (sobretudo do Norte minhoto e Transmontano, de onde provinha a imensa maioria dos imigrantes), e cuja sonoridade bebe tanto em fontes e matrizes “tradicionais” (o vira, o corridinho, o *Rei-de-Gaio*) quanto “modernas” (do pop anglófono às orquestras de inspiração franco-italiana), passando por elementos “étnicos” como a música árabe ou africana. E se, nos dias de hoje, realizar um voo intercontinental não mais parece uma possibilidade tão distante assim para o emigrado, é preciso levar em conta que, até meados dos anos 1980, poucos eram aqueles que tinham acesso a tal modalidade de deslocamento, razão pela qual quaisquer produtos que estreitassem o contato entre o emigrado e sua terra de origem possuíam grande receptividade.

FIG. 2 - Reforço identitário: as bandeiras do Vasco da Gama e da Portuguesa de Desportos.



Fonte: captura de tela do filme Milagre, o poder da fé.

Milagre, o poder da fé foi rodado majoritariamente em São Paulo, de acordo com os característicos valores de produção da Boca do Lixo paulistana. Seu diretor, Hércules Breseghelo, e boa parte dos técnicos são egressos da região situada no centro de São Paulo que, durante os anos 1960 e 1980, converteu-se em um expressivo polo de criação voltado a um cinema assumidamente popular massivo, feito à margem das dinâmicas oficiais de financiamento estatal articuladas pela Embrafilme: orçamento limitado, recursos técnicos algo precários, e uma narrativa de fácil comunicação com o público, pela

via do melodrama. Entretanto, e diferentemente de outras produções da Boca que, mais ou menos à mesma época, também se utilizaram de Portugal como cenário⁵, em Milagre a ambientação não é meramente circunstancial, ou então uma forma de filmar na Europa a baixo custo. Trata-se de uma produção nitidamente endereçada à comunidade lusa residente no Brasil, a exemplo do que longas como A severa (1933) e

⁵ Corpo e alma de mulher, de 1983, e o primeiro segmento do longa em episódios Caçadas eróticas, de 1984, ambos dirigidos por David Cardoso, possuem sequências rodadas n'Além-Mar – alguns planos, inclusive, são reciclados de um filme para o outro.



Fado, história d'uma cantadeira (1951) outrora promoviam.

Não à toa, um filme como *Milagre*, o poder da fé estrutura sua trama a partir de um objetivo bem definido por parte de seu protagonista: proporcionar ao pai idoso e deficiente visual a oportunidade de regressar a Portugal com vistas ao cumprimento de uma promessa. Toda a jornada do personagem de Roberto Leal, pontuada por inúmeros percalços, se dá tendo esta “viagem de volta” como horizonte último. Em cerca de hora e meia de projeção, o cantor é enganado por um dono de gravadora oportunista; tem o dinheiro surrupiado por uma cigana; sofre bullying de um grupo de motociclistas arruaceiros; e vê seus singles recém-lançados encalharem, pois, segundo um executivo da indústria fonográfica com quem Roberto conversa durante um jantar, “a música portuguesa anda em baixa no Brasil”. Além disso, o protagonista é obrigado a esconder suas origens humildes, e mesmo seus irmãos começam a desconfiar se o sucesso algum dia lhe baterá às portas.

Perpassando a jornada de Roberto Leal, está a ideologia do trabalho abnegado que, durante décadas, estruturou o modo como a “identidade essencial” do emigrante português era construída perante a sociedade, sobretudo nas décadas áureas da emigração massiva. De antropólogos a jornalistas, menos ou mais vinculados ao espectro político-ideológico do Salazarismo, diversos discursos foram formulados no sentido de ressaltar a “enorme capacidade de adaptação a todas as coisas, ideias e seres” do emigrante português, seu “vivo sentido da natureza, (...) [seu] fundo poético e contemplativo” e, por fim, o fato de o português “colocar o coração acima de todas as coisas” (DIAS, 1971 apud SANTOS, 2006, p. 59-60). Noutras ocasiões, o português é descrito como alguém que

faz da terra o seu leito de nações. Estende não apenas as fronteiras de sua pátria, mas as fronteiras do seu corpo, sob o céu da nova pátria, que continua a ser a mesma. Leva e impõe, rudemente, os mesmos hábitos, o mesmo idioma, a mesma ternura ou o mesmo carinho áspero como sua pele. O português acredita que a humanidade, como o amor, é universal. O português acredita, como as Escrituras, que de um sangue são todas as nações dos homens (texto de autoria de David Nasser na contracapa do LP *Portugal do meu amor* [1967], trilha sonora original do filme de Jean Manzon).

Imbuído por esse espírito, o roteiro de *Milagre* atua no sentido de reforçar os valores que este mesmo senso comum mítico diagnosticado por Boaventura de Sousa Santos historicamente sustentou, no qual o núcleo familiar desempenha um papel-chave e a tradição funciona como um manancial de referências simbólicas capazes de garantir a sobrevivência do emigrado em um novo território. Por diversas vezes ao longo do filme, o personagem de Roberto Leal é persuadido a lançar-se comercialmente com outro tipo de música, ao que ele responde, de forma insistente, que só aceita o contrato se for para gravar música portuguesa. A “virada” do protagonista ocorre após sua aparição em diversos programas de TV, como o de Chacrinha e Lolita Rodrigues, a partir de quando sua carreira deslança e as condições para a tão sonhada viagem a Portugal são reunidas.

Engana-se quem pensa, contudo, que o destino do personagem de Roberto Leal é uma ideia abstrata de Portugal. Mais do que apenas regressar ao país de origem, a meta do cantor é retornar à aldeia transmontana de Vale da Porca, onde passou os primeiros anos de sua infância. Essa nos é relatada por meio de breves flashbacks idílicos, nos quais se vê o pequeno Roberto Leal brincando fe-

liz pelas ruas da aldeia enquanto os adultos trabalham na lavoura. Em uma espécie de eco tardio da idealização mítica da ruralidade empreendida pelo regime de Salazar, há um diálogo entre Roberto e o empresário que o acompanha na viagem, travado na esplanada de um café lisboeta, no qual o cantor reclama que já está há mais de uma semana na capital e ainda não se sente em Portugal. Ou seja, o verdadeiro Portugal não reside nos centros urbanos, onde é possível identificar a presença massiva de diversos quadros de modernidade, mas sim no isolamento de uma aldeia do interior, local por excelência da permanência das formas tradicionais.

Milagre, o poder da fé guarda semelhanças com outro filme rodado mais ou menos à mesma

época e igualmente endereçado à comunidade portuguesa emigrada no Brasil: trata-se de Portugal... minha saudade, comédia dramática dirigida (em parceria com Pio Zamuner) e estrelada por Amácio Mazzaropi em 1973, aqui adaptando seu clássico personagem do Jeca à história de dois irmãos gêmeos separados quando crianças, ainda em Portugal. Sabino, que vive no Brasil e trabalha como feirante, é constantemente humilhado pela família da nora, até que acaba sendo internado num asilo; é quando Agostinho, que permaneceu em Portugal e prosperou nos negócios, resolve visitar o irmão, encetando alguns quiproquós que, a exemplo de Milagre, culminam com a viagem de Sabino a Portugal. Enquanto o longa de Mazaroppi

Lateral de avião da TAP (FIG. 3); a Torre de Belém (FIG. 4); Roberto Leal a caminho de Fátima (FIG. 5) e do Castelo de Guimarães (FIG. 6): um itinerário singular. Fonte: captura de tela do filme Milagre, o poder da fé.





fez mais de dois milhões e trezentos mil espectadores⁶, o filme estrelado por Roberto Leal obteve pouco mais de 940 mil⁷- bastante aquém aos padrões mercadológicos da Boca do Lixo, portanto.

Tanto Milagre quanto o longa de Mazaroppi abusam de tomadas panorâmicas aéreas da cidade de Lisboa, com destaque para monumentos turísticos como a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos; ambos os filmes fazem “escalas estratégicas” no Santuário de Fátima, resultando em planos que parecem saídos da mesma trama; há uma ênfase quase explícita no papel desempenhado pela TAP (Transportes Aéreos Portugueses) na ligação territorial entre os dois países, sendo recorrentes os planos das laterais dos aviões da companhia (e atendendo, portanto, a um outro endereçamento possível para tais filmes, que seria o de fomentar a condição de Portugal como destino turístico, numa época pré-União Europeia, na qual o país não se afirmava como opção prioritária para tais finalidades, exceção feita à região do Algarve, tradicional zona balnear sempre muito bem referendada pelos turistas de veraneio oriundos da Europa do Norte); nos dois filmes, por fim, não se percebem quaisquer vestígios da situação política ou social de Portugal de então (“silêncio” mais flagrante no filme de Mazaroppi, que é de 1974 – ano da Revolução dos Cravos, que pôs fim ao Estado Novo, portanto –, mas no qual se vê, durante a sequência da visita de Sabino à Praça de Touros do Campo Pequeno, um car-

taz que ostenta os dizeres: “Evento patrocinado pela Fundação Salazar”) [FIG. 3 a 6].

Diferentemente de Portugal...minha saudade, entretanto, que parece mais interessado no lado “urbano” do país (talvez como contraponto à cidade do interior de São Paulo na qual a primeira metade da trama se passa), em Milagre é a aldeia transmontana, seus habitantes e costumes, que atrai a câmera de Breseghelo. A sequência final do filme, ambientada em Vale da Porca e durante a Festa de Santo Ambrósio, destaca as danças e atividades laborais da cidade, num registro bem próximo do documentário etnográfico, antecipando o encontro entre Roberto Leal e seu pai no interior de uma Igreja, onde subitamente o patriarca recupera a visão [FIG. 7]. O “milagre” propriamente dito é seguido pela consagração do artista perante os habitantes da aldeia, numa performance em praça pública que encerra o filme, sinalizando a preponderância do esforço abnegado e da persistência, devidamente alimentada pela jornada de volta às origens, sobre o próprio desígnio divino [FIG. 8]. Como todo manual de autoajuda que se preza, Milagre, o poder da fé vaticina que, para se alcançar o sucesso, é preciso olhar para o interior.

6 Disponível em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em 17 jan. 2014.

7 Disponível em http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_nacionais_entre_500_mil_e_1_milhao_por_publico_210807.pdf. Acesso em 17 jan. 2014.

Romaria de Santo Ambrósio (FIG. 7) e performance de Roberto Leal para os habitantes de Vale da Porca (FIG. 8): milagre e consagração. Fonte: captura de tela do filme *Milagre, o poder da fé*.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propósito da pesquisa de doutorado que estava desenvolvendo na época, tive a oportunidade de assistir a um pocket-show de Roberto Leal durante minha residência em Lisboa, em 2009, o que apenas serviu para corroborar minhas suspeitas de que a nossa percepção da música lusa está congelada no tempo. Faz pelo menos meia década que o cantor abrandou os trejeitos e alterou o repertório cançonetista de outrora, tendo lançado dois álbuns dedicados ao repertório musical da região de Miranda do Douro (*Canto da terra*, de 2007, e *Raiç/Raiz*, de 2009), com diversas faixas cantadas no idioma mirandês e contando com a participação de músicos vinculados ao universo das “músicas do mundo”, como o flautista Rão Kyao e o grupo Galandum Galundaina. A campanha de marketing do último disco, inclusive, propunha aos fãs que escolhessem um “novo nome” para o cantor, condizente com a “virada” que disco *Canto da terra* havia representado (MIRANDA, 2009). O próprio espaço no qual o show se realizou – o Cabaret Maxime, que usualmente abriga shows de rock e música eletrônica (quando não sedia

as performances músico-humorísticas do administrador da casa, o multimídia Manuel João Vieira) – já denotava a inserção do cantor num outro circuito. E, no entanto, a última aparição de Roberto Leal na TV brasileira (no programa *Estrelas*, da Rede Globo de Televisão) apresentou o cantor ensinando a receita de um bacalhau à lagarareiro, temperado com performances dos inevitáveis “Tiro liro” e “Arrebata”.

Durante muito tempo, neguei a significância de Roberto Leal para o estudo dos intercâmbios musicais e simbólicos entre Portugal e Brasil, como se a simples evocação do nome do artista fosse suficiente para consolidar ainda mais os estereótipos sedimentados entre nós. Hoje, percebo que a figura de Roberto Leal desempenhou e, arrisco dizer, ainda desempenha um importante papel mediador junto a um segmento bastante específico de imigrantes portugueses residentes no Brasil, no sentido de estreitar os laços que os mantinham vinculados à terra de origem, sobretudo numa época em que os fluxos globais de informação não eram tão instantâneos quanto hoje.



Evidente que constatar tal protagonismo não nos exime do exercício do olhar crítico em relação a tais produtos, na medida em que esses são pausados por elevada dose de ambiguidade, contendo, em iguais medidas, elementos emancipadores (no questionamento do “lugar” marginal ocupado pelo imigrante, por exemplo, aqui autorizado a “transbordar” sua atuação para além da comunidade de origem) e outros tantos que reforçam determinadas posições sociais conservadoras – sobre tradição, família, religião, trabalho. Tal postura nos permite, ainda, lançar luz sobre artefatos midiáticos que, por força de alguns processos de silenciamento, são relegados às margens do cânone, o que me parece ser o caso de Milagre, o poder da fé (e também, em alguma medida, do longa de Amácio Mazzaroppi), aqui representando por metonímia todo um cinema brasileiro popular massivo que, ao acenar para a comunidade imigrante lusa residente no país, reforçou mitos e articulou pertencimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

CORREIA, Mario. Música popular portuguesa: um ponto de partida. Coimbra: Centelha/Mundo da Canção, 1984.

ESSINGER, Silvio. Arrebitando de novo. O Globo, Rio de Janeiro, 17 ago. 2011. Segundo Caderno, p. 1.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Imigração portuguesa no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2001.

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

MIRANDA, Luís Leal. De Gulpilhares à Gulbenkian em quatro passos. In: Informação, Lisboa, 01 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.ionline.pt/conteudo/26673-de-gulpilhares--gulbenkian-em-quatro-passos>>. Acesso em: 26 jun. 2011.

PAULO, Heloísa. A colónia portuguesa do Brasil e o cinema no Estado Novo: meios e limites de um veículo de propaganda. In: TORRAL, Luís Reis. O cinema sob o olhar de Salazar. Coimbra: Círculo de Leitores, 2011. p. 117-136.

RODRIGUES, Flávia. A safra de profissionais que está a chegar, ó pá! Brasil está na sua quarta leva de imigrantes portugueses. Desta vez, recebe executivos. O Globo, Rio de Janeiro, 24 fev. 2008. Boa Chance, p. 1-3.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Muito além da ‘Casa Portuguesa’: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal. MATRIZES, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, v. 2, n. 1, p. 227-241, 2008a.

_____. Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o senso comum mítico e o (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea no Brasil. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2008: Comunicação e Cidadania, Braga: LUSO-COM/SOPCOM/CECS, v. 8, n. 8, p. 21-35, 2008b.

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

www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/349/319>. Acesso em: 06. out. 2011.

_____. “Tricanas às margens do Tejo”: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem de Portugal como destino turístico sob a égide do Salazarismo. In: CONGRESSO DA FEDERAÇÃO LUSÓFONA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 8., 2009, Lisboa. Anais... Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2009b. Mídia digital.

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

SECCO, Lincoln. A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português. São Paulo: Alameda, 2004.

Referencias filmográficas:

Milagre, o poder da fé. BRESEGHELO, Hércules. Brasil: 1979. 95 minutos.

Portugal... minha saudade. MAZZAROPI, Amácio & ZAMUNER, Pio. Brasil: 1974. 100 minutos.

Mediações luso-brasileiras. A jornada afetiva de Roberto Leal e algumas questões de identidade imigrante no filme Milagre, o poder da fé (1979)

Tiago José Lemos Monteiro

Data de envio: 15 de fevereiro de 2014

Data de aceite: 14 de junho de 2014

