

Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música

Susana Sardo
Sérgio Godinho
Pedro Faria de Almeida

“Eu sou um homem meio sem pátria... A minha pátria é a humanidade (...)

Nós somos praticamente 100 milhões de seres humanos falando uma língua comum. E a nossa poesia é comum (...) nós temos os mesmos problemas, a mesma tristeza intrínseca, que é uma tristeza de conhecer o nosso semelhante de uma maneira que outros povos não conhecem, temos assim a mesma doçura para viver, uma certa necessidade de se comunicar que outros povos não têm... Nós somos os últimos povos que amam e que cantam e que escrevem uma poesia direita que tenta dizer qualquer coisa.”

Vinícius de Moraes, 19 de Dezembro de 1968,
reunião informal em casa de Amália Rodrigues

A presença do Brasil no quotidiano português através da música expressa-se em contextos muito diversos. De entre eles, as festividades do Carnaval e da Passagem de Ano (*réveillon*) constituem momentos privilegiados onde parece ter sido construído um repertório central (Nettl, 1995) a partir da década de 1960, que todos os anos retoma o protagonismo, apesar de alterado no próprio país de origem. Mas a música do Brasil encontra-se também em espaços de fruição semiprivados

– como bares ou restaurantes com música ao vivo onde predomina um repertório associado à Bossa Nova –, em espaços de concerto com a presença de cantores como Adriana Calcanhotto, Ivete Sangalo ou Daniela Mercury e, ainda, nas parcerias que cantautores portugueses estabelecem com os seus congéneres brasileiros, como é o caso de Eugénia Melo e Castro ou de Sérgio Godinho, aqui invocando um universo mais associado à MPB (Música Popular Brasileira) onde sobressaem Caetano



“Que enfoque podemos oferecer aos processos de negociação e de viagem das músicas entre estes dois países permanentemente ‘à solta, num bilhete de ida-e-volta?’”

Veloso, Chico Buarque ou Maria Bethânia. As novelas brasileiras adquirem ainda um papel singular ao fazerem aceder as bandas sonoras que as acompanham, editadas em disco, aos primeiros lugares no *top* de vendas de música em Portugal, incluindo agora outro tipo de música mais localizada, como a sertaneja ou caipira.

Ao longo do século XX¹, a *música brasileira* – aqui entendida como o repertório musical relativo à música popular, veiculado pelo mercado fonográfico e, hoje, pelos diferentes *media* – foi adoptada pelos portugueses como uma espécie de lugar de deslumbramento. Especialmente nos últimos 20 anos, ela parece constituir um dos poucos argumentos consensuais em relação à condição de “brasileiro”, hoje localizada num território emocional ambivalente que circula entre a paixão e o medo. Na verdade, durante quase todo o século XX, o “brasileiro” representava, sobretudo, o português que tinha conseguido o sucesso no “país irmão”, regressando a Portugal como um indivíduo sofisticado, mais moderno e economicamente fortalecido. A imagem do Brasil, nesse sentido, como terra de oportunidades, não se afastava muito da veiculada por Pero Vaz de Caminha na carta que escreveu a D. Manuel em 1500, descrevendo o Brasil como “terra grande e formosa (...) de muy bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho”. Porém, o fluxo recente de brasileiros que escolhem Portugal não como espaço de retorno mas como espaço de imigração – invertendo de alguma forma a rota atlântica da “terra de oportunidades” – converteu o Brasil no país com maior representação no quadro das comunidades imigradas em Portugal, atingindo em 2009 o expressivo valor de 116 220 indivíduos (1,17% da população portuguesa), ou seja, 25% da população estrangeira residente no país (fonte: INE). A crise económica mundial, que entretanto transformou Portugal num dos países mais penalizados da União Europeia, converteu a comunidade brasileira, a par com outras de grande expressão como as da Europa Central, numa ameaça laboral e social. A imagem do Brasil em Portugal é hoje, para os portugueses – e disso dão conta

trabalhos exemplares como os de Wellington Lisboa (2008), Eneida Leal Cunha (2002), Beatriz Vitorio (2005) ou Igor Machado (2003) –, uma imagem de desassossego. É uma imagem que em 20 anos transformou o Próspero num Caliban, retomando a proposta de Sousa Santos para se referir aos modos como os portugueses desenvolveram os seus próprios modelos de pós-colonialismo (Sousa Santos, 2001).

Apesar deste estado crítico e desta aparente situação de “marginalidade” que o brasileiro parece ter adquirido no imaginário português, a música brasileira hoje, tal como no passado, continua incólume e parece resistir a todas as ameaças e ostracismos, permanecendo num espaço de mediação que é, também, uma espécie de lugar de conciliação. Em muitos casos, ela deixou de ter um lugar visível e fragmentário, situando-se em territórios ocultos definidos pelo diálogo estético e emocional entre músicos dos dois lados do Oceano, como que construindo um património comum e, portanto, *despatrializado*. Como olhar então para os circuitos e trânsitos musicais entre Portugal e o Brasil? Que enfoque podemos oferecer aos processos de negociação e de viagem das músicas entre estes dois países permanentemente “à solta, num bilhete de ida-e-volta”?

ENCONTRO, CONFRONTO E CONCILIAÇÃO

O uso da música durante o processo de colonização portuguesa tornou-se explícito quando a investigação histórica neste domínio nos permitiu perceber que os portugueses aplicaram sobre a música o que Susana Sardo designou, noutra trabalho, como a “política dos três pés”: Proibição, Permissão e Promoção (Sardo, 2011). Na verdade, na tentativa de erradicar um conjunto de práticas quotidianas que consideravam hostis ao processo de catequização cristã – um dos instrumentos da colonização portuguesa –, os portugueses proibiam o uso das músicas locais, promoviam a implantação de música europeia que levavam em viagem e eram, de alguma forma, permissivos em relação à emergência de novas sonoridades que a teoria



2. “Figurinhos de uma banda de música de Regimento nos reinados d’El Rey D. João V e D. José I (e que também tinha armada), oferta do Sr. Abade de Castro”
Cota: PT - AHM - DIV - 3 - 26 - 18684 - 11 - 01

*“... durante parte das
décadas de 1960 e 1970,
a partilha de uma condição
ditatorial entre os dois
países contribuiu certamente
para o estreitamento
de afinidades...”*

do pós-colonialismo veio a designar por “híbridas”. A música era, assim, uma espécie de intermediária num processo de “tráfico de afetos”, como está claro, no caso do Brasil, nas próprias palavras de Caminha em 1500: “(...) este dia andaram, sempre ao som de um tamborim nosso dançaram e bailaram com os nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus”.

Quando, em 1808, a Corte portuguesa se transferiu para o Brasil num processo sobejamente conhecido que definiu um espaço de 12 anos de governação da Metrópole a partir da Colónia, levou também consigo a então Charanga da Brigada Real da Marinha, impondo um modelo de agrupamento musical instrumental que se disseminou por todo o país (Pereira, 2010; Binder, 2006; Souza, 2003). Fernando Binder designa os agrupamentos instrumentais que resultaram deste processo de transplante como *brasões sonoros* da aristocracia, uma vez que eles não só se reproduziram no quadro militar mas, e sobretudo, foram modelares na criação de agrupamentos civis que vieram a ter repercussões importantes na criação de géneros musicais que são hoje representativos da “música brasileira”. Aqui se incluem o choro, o frevo, o maxixe e o próprio samba, entre muitos outros, que são o testemunho mais evidente de um processo criativo emanado no seio dos grupos de chorões – grupos mais pequenos saídos das bandas filarmónicas brasileiras – que usavam os múltiplos recursos “impostos” pela aristocracia como forma de mimetizar a Metrópole, para criar novas sonoridades e novas formas de corporalidade.

Será errado pensar que o trânsito da música entre Portugal e o Brasil se fez unicamente a partir destes registos documentados historicamente. Na verdade, a centralidade da escrita enquanto fonte aparentemente fidedigna de informação histórica tem definido um tipo de posicionamento que obvia todas as outras formas de contacto e cujo testemunho não é possível localizar no tempo. Mas sabemos ainda que o modo como a escrita centraliza define também um modo de significação do real, sem que isso corresponda exatamente a uma verdade

histórica (Le Goff). Portanto, se é mais ou menos possível localizar no tempo a viagem da Charanga da Brigada Real da Marinha portuguesa para o Brasil e o modo como foi implantada como modelo, já não é possível – embora seja perceptível e provável – perceber como se definiram outros trânsitos musicais para os quais os registos escritos ou ditos são inexistentes. Sabemos, porém, que, entre Portugal e o Brasil, este vaivém musical, ora determinado por relações hegemónicas de poder exercidas pelo aparelho colonial, ora resultado de contactos informais, de adoções, de partilha e de exclusões, foi gerador de frutuozos diálogos discursivos que encontraram na música empatias estéticas particulares e formas de conciliação e de intertextualidade singulares.

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da cultura de massas, potenciado pelo estabelecimento dos *media* e da indústria discográfica como importantes fatores de contacto entre culturas, propiciou uma aceleração dos processos de transculturação e diluiu definitivamente as fronteiras da geografia musical. No Brasil, em finais da década de 1950, definia-se a Bossa Nova, movimento que constituiria um fenómeno-chave no desenvolvimento do panorama cultural do Brasil, a partir do qual a disseminação da música popular brasileira a nível internacional conheceu um impulso decisivo. Embora nesse período o regime salazarista vigente em Portugal limitasse, em grande medida, a exposição dos portugueses ao exterior, as diretivas da “política do espírito” e do aparelho censório não impediram que a influência da música brasileira se fizesse sentir, ainda que timidamente, no cenário musical português. Os exemplos mais evidentes deste processo estão expressos no trabalho guitarrístico de Fernando Alvim com Carlos Paredes e Pedro Caldeira Cabral, no qual se podem discernir, sobretudo em termos harmónicos, recursos muito similares aos utilizados por João Gilberto, ex-líbris da guitarra bossa-nova.

Por outro lado, durante parte das décadas de 1960 e 1970, a partilha de uma condição ditatorial entre os



3. e 4. João Gilberto, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, criadores do movimento Bossa Nova

“(...) o fascínio exercido por música feita em Portugal faz-se notar na obra de alguns músicos brasileiros.”

dois países contribuiu certamente para o estreitamento de afinidades, favorecendo assim uma maior abertura à receção da música do Brasil. Além das afinidades propiciadas pela resistência ao inimigo comum que de ambos os lados do oceano se designou por Estado Novo, também afinidades estéticas se tornavam evidentes. Por um lado, a eclosão da Bossa Nova, com o impacte dos trabalhos de João Gilberto em finais dos anos 1950, havia sugerido uma abertura de perspectivas que permitia o desenvolvimento de uma linguagem modernizada para a canção brasileira, permeável a múltiplos diálogos e influências que ultrapassavam os territórios (geográficos e estéticos) de consenso. Como consequência do exemplo da Bossa Nova, outras experiências de questionamento de fronteiras se consubstanciariam, por exemplo, no movimento da Tropicália e no trabalho de Hermeto Pascoal, que, como no caso da Bossa Nova, contribuíram para a construção do universo multifacetado e eclético chamado “Música Popular Brasileira”. Em Portugal, simultaneamente, o movimento da balada oferecia uma alternativa não só ao fado de Coimbra, como também à música promovida pelo regime e pelos *media* como “nacional”, e sugeriu caminhos dela diversos, atentando às vizinhanças e com elas interagindo. O exemplo destes desenvolvimentos, especialmente visível no papel de José Afonso, em breve inspiraria outros músicos que, como ele, dariam continuidade a uma procura de abordagens estilísticas e estéticas que acabariam por redefinir em grande medida os contornos da canção feita em Portugal. São exemplo, entre outros, os trabalhos de José Mário Branco, Sérgio Godinho e Fausto Bordalo Dias². Numa interessante coincidência com o caso brasileiro, uma parte significativamente heterogénea da produção musical em Portugal era, já em meados na década de 1980, frequentemente apelidada de “Música Popular Portuguesa” no discurso de músicos, críticos e jornalistas (Correia, 1984), embora, como importa clarificar, não se trate de uma estrita adaptação da acepção brasileira ao caso português.



5. José Afonso

O UNIVERSO DE ENTRE-SÉCULOS

A partir da década de 1990, a música brasileira conquistou um público inegavelmente crescente em Portugal, ganhando um espaço cada vez mais significativo nos *media*, em concertos, festivais, restaurantes e bares. O trabalho de Daniela Mercury *Feijão com Arroz* (1996) foi, em 1998, recorde de vendas de música brasileira em Portugal, atingindo 6 discos de Platina com 247 000 cópias vendidas. A propósito do sucesso de Mercury e do axé³ em Portugal, João Govern refere na revista *Visão*: “(...) Os DJs viram-se obrigados a colocar música brasileira nas discotecas. No meu tempo de jovem, a única que tocava – e de vez em quando – era ‘Lança Perfume’, da Rita Lee” (Gonçalves, 1999).

Durante os anos 1990, a música brasileira teve um crescimento de 75% no mercado discográfico português, sendo que a música de carácter dançante ganhou um

protagonismo sem precedentes, com os sucessos de nomes como Netinho ou Banda Eva, para além da própria Daniela Mercury. Os universos estéticos aqui representados são extremamente diversos e flutuam entre a chamada “música brega”, onde se inclui, por exemplo, Iran Costa – igualmente disco de Platina em 1998 –, e o trabalho de músicos que Govern designa como “cultuados”, como é o caso de Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque e Gilberto Gil⁴.

Mas a receção da música brasileira em Portugal não se circunscreve aos espaços de espetáculo ou discográficos onde circulam músicos brasileiros. Ela revela-se também num universo de intertextualidade detetável na adoção que alguns músicos portugueses fazem de repertório ou de traços estilísticos associados à música brasileira. São disso exemplo grupos vocais como Vozes da Rádio ou TetVocal (que, em 1996, editaram o álbum *Desafinados*, dedicado a clássicos da Bossa Nova), grupos *pop-rock* como os Clã (que, para além das parcerias desenvolvidas com o poeta e músico brasileiro Arnaldo Antunes, evidenciam manifestas influências do movimento Tropicália) e Belle Chase Hotel (que, desde o primeiro álbum, *Fossanova*, editado em 1998, demonstram uma forte proximidade com a música brasileira). Também a carreira a solo de JP Simões evidencia uma inequívoca influência do universo bossa-novístico e, em especial, de Chico Buarque. O próprio fado, cujo epíteto de “canção nacional” lhe oferece uma espécie de capa impermeável a outras músicas, tem em Cristina Branco uma intérprete versátil, que canta, por exemplo, “Sonhei que estava um dia em Portugal”, do cantautor brasileiro Moraes Moreira, líder do grupo Novos Baianos. A este nível, um caso ainda mais notório é o de António Zambujo, cujo assumido fascínio por João Gilberto é visível na interpretação de algumas canções, tanto a nível harmónico, como da própria instrumentação e emissão vocal.

No universo mais próximo do jazz, Mário Laginha, Bernardo Sasseti e Afonso Pais manifestam uma determinante influência de músicos da MPB, sendo



6. *Chorinho Feliz*, de Maria João e Mário Laginha

que o guitarrista Afonso Pais (também ele um adepto da música de João Gilberto) acabaria por gravar em parceria com o compositor Edu Lobo. Já em 2000, aquando da comemoração dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil, Maria João e Mário Laginha gravaram, por encomenda da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, o álbum *Chorinho Feliz*. A música que o constitui denuncia referências cruzadas no âmbito do triângulo atlântico Portugal-África-Brasil, no qual se destacam, particularmente, a participação de vários músicos brasileiros e, em alguns casos, a mimetização de géneros como o choro, o forró e o samba.

Justamente às portas de cinco séculos de contacto entre os dois países, o público de Portugal e do Brasil pôde testemunhar uma ilustração particularmente enfática de afinidades musicais e de experiências de conhecimento mútuo através do programa “Atlântico”, projectado por Eugénia Melo e Castro⁵. O programa acolheu conversas e parcerias musicais entre músicos portugueses e brasileiros que partilhavam canções em dueto, apresentados pela própria Eugénia Melo e Castro ao lado do produtor e compositor brasileiro Nelson Motta. Os catorze episódios de “Atlântico”, gravados em 1998, seriam exibidos em Portugal em 1999 (através da RTP) e no Brasil em 2000 (pela tv Cultura).

Desde o início do novo milénio, a proximidade desenvolvida para com o universo da música popular brasileira tem sido evidenciada pelo trabalho de alguns músicos que vêm gravando discos inteiramente dedicados a repertório do Brasil. Para além dos já citados TetVocal, são notórios os casos de José Peixoto com Fernando Júdice (*Carinhoso: A música de Pixinguinha*, 2002), Pedro Jóia (*Jacarandá*, 2003, em parceria com figuras cimeiras da música popular brasileira), Teresa Salgueiro (*Você e Eu*, de 2007, composto sobretudo de repertório associado à Bossa Nova) e Maria João (o disco *João*, de 2007, é integralmente dedicado a releituras de repertório brasileiro), entre outros. Desde a segunda metade



7. Eugénia de Melo e Castro e Ney Matogrosso

da década de 2000, o duo Couple Coffee (formado pela cantora Luanda Cozetti e pelo baixista Norton Daiello, ambos brasileiros residentes em Portugal) tem-se afirmado como exemplo de interação musical luso-brasileira, não só por centrar o seu repertório na revisitação de música de autores brasileiros e portugueses (vejam-se os álbuns *Co'as Tamanquinhas do Zeca*, editado em 2007, e *Young and Lovely – 50 Anos de Bossa Nova*, editado em 2008), como também por realizar várias parcerias performativas com músicos portugueses, como Jorge Palma, Vitorino ou JP Simões. Também, entre músicos emergentes, esta ligação ao repertório brasileiro continua evidente, como ilustra o trabalho conjunto da cantora Sofia Vitória e do pianista Luís Figueiredo, intitulado *Palavra de Mulher*⁶ e integralmente dedicado à releitura de canções de Chico Buarque.

Se as últimas décadas demonstram a permeabilidade do público português à música brasileira de forma particularmente notória, o fascínio exercido por música feita em Portugal faz-se notar na obra de alguns músicos brasileiros. O caso de Caetano Veloso é particularmente evidente e interessante, dado que continua a incluir no seu repertório fados associados a Amália Rodrigues, para além de já ter emulado o género em composições suas, como é o caso da célebre “Os Argonautas”⁷. Mas, ao nível da partilha composicional e interpretativa, este

texto centraliza a sua análise no caso particular de Sérgio Godinho e no modo como o ato criativo da composição e interpretação testemunha, por vezes de forma não imediatamente visível, o modo como a música permite aceder a níveis de diálogo e de interlocução que diluem todas as fronteiras de pertença e de fragmentação e a transforma num território de partilha democrática. Partindo deste entendimento, a análise aqui proposta centra-se agora num universo contemporâneo onde a visibilidade de um relacionamento entre Portugal e Brasil é, porventura, mais implícita: o dos cantatores. Duzentos anos após a viagem da Charanga da Armada Real para o Brasil, procuramos entender como os cantatores portugueses se inspiram no universo brasileiro, invertendo, por um lado, a rota atlântica da viagem da música e, por outro, estabelecendo diálogos empáticos com os seus congéneres brasileiros que mais não são, talvez, do que um espelho dessa possibilidade linda que a música tem de ser partilhada, misturada, adotada e dada porque ela é, acima de tudo, sentida.

DIÁLOGOS NA PRIMEIRA PESSOA

Sérgio Godinho tem revelado na sua música afinidades com universos muito diversificados, entre os quais a música popular brasileira é referência importante em múltiplos aspetos. Por exemplo, a sua *performance* vocal assenta, tal como a *performance* vocal bossa-novística ilustrada por João Gilberto, numa contenção quanto a projeção, ênfatizações e vibrato. Os seus frequentes jogos fonéticos, vocabulares e de prosódia, por vezes tão perto da oralidade, indiciam evidentes proximidades com os bossa-novistas e com Chico Buarque, igualmente visíveis no uso de recursos harmónicos e melódicos e nos arranjos instrumentais. Mas, para além dos aspetos ligados à sua criatividade pessoal, a proximidade com o Brasil faz-se sentir ainda através de parcerias na autoria de canções ou na própria *performance*. O primeiro caso é particularmente evidente no álbum *Coincidências*, editado em 1983 e constituído quase integralmente

por canções feitas em parceria com músicos brasileiros de renome, como Chico Buarque, João Bosco, Milton Nascimento, Ivan Lins e outros. A *performance* conjunta com artistas brasileiros percorre algumas das canções do disco *O Irmão do Meio*, editado em 2003, em que Sérgio Godinho reinterpreta canções suas com músicos convidados, entre os quais figuram os brasileiros Caetano Veloso, Zeca Baleiro, Milton Nascimento e Gabriel o Pensador.

Mas mais importante do que este lado visível da obra de Sérgio Godinho, na sua relação com o Brasil, é procurar saber como se define a experiência de um cantor português quando, no processo de composição e de interpretação musical, desenha as suas opções e se revê em universos sonoros e estéticos que o inspiram e que transforma em seus. Até que ponto o Brasil é efetivamente inspirador para Sérgio Godinho? De que forma a adoção de uma linguagem dialogante com o universo estético e sensível da música brasileira constitui efetivamente um ato consciente? Ou será que ela representa, em vez disso, uma experiência de partilha de algo que não se revê nas categorias fragmentárias de algo que é brasileiro ou português, sendo, ao mesmo tempo, um território de convivência de um património que se tornou comum e, portanto, *despatrializado*?

A voz de Sérgio Godinho é a terceira neste texto por ordem de escrita, mas não, seguramente, por ordem de autoria ou de inspiração. É a ela que damos agora lugar, procurando saber, através da experiência vivida, o modo como um cantor português se revê nesta relação com o Brasil. Assim, contornamos todos os preceitos académicos e transformamos a experiência em conclusão porque, efetivamente, as palavras sentidas do Sérgio são o epílogo certo do que este texto pretende dizer:

“De certo modo, era fatal eu ir ter à música brasileira. Fatalidade desde já genética, tendo tido uma avó brasileira que, à mesa numa casa burguesa do Porto, fazia sempre questão de ter farofa para salpicar qualquer



8. Sérgio Godinho e Milton Nascimento

prato nortenho. Foi com ela, e também com a minha mãe, que bebiu dessa herança, que aprendi modinhas e ditos brasileiros, expressões coloquiais que tinham feito o trânsito de além-mar e voltado transformadas.

Uma delas, contada já mais tarde pela minha mãe, era a frase ‘Cá se vai andando com a cabeça entre as orelhas’ que me encarreguei de divulgar em canção, suscitada de raiz por esse dito. Para ela, criei uma personagem de ‘velha rija’, de pouca cultura mas muita esperteza de vida, e dei-lhe, assim como às amigas, nomes familiares da minha infância. Adozinda, Zulmirinha e outras eram mulheres que conhecia, e até o nome Amelinha era o da minha mãe Amélia. A música tem ressonâncias dos ritmos minhotos que, aliás, muito influenciaram a música nordestina brasileira. E não foi por acaso que, n’ O irmão do meio, chamei o Zeca Baleiro, maranhense de origem, a interagir comigo no tema. Ele sentiu-se como ‘peixe na água’ e, de facto, essa versão ganha essa força acrescida dos diferentes sotaques e maneiras de interpretar. De resto, foi também por causa dessa possibilidade de cruzar ‘línguas e linguagens’ que procurei para esse disco o Caetano, o Milton e Gabriel o Pensador, com resultados que perfizeram as minhas melhores expectativas.

Também o meu pai alimentava o meu gosto pela presença musical brasileira, trazia para casa discos de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Maysa, que me fizeram gostar desde cedo dessas conjugações de



9. *Coincidências*, de Sérgio Godinho

palavras de um outro português com músicas de uma forte intenção melódica e harmónica. E trazia também os poetas. Foi no começo da adolescência que Manuel Bandeira, Drummond de Andrade e Vinícius entraram na minha vida (e acho que já não vão sair...).

E de repente, com a bossa nova, descobri música quase da minha idade, o João Gilberto e o Antonio Carlos Jobim, o intérprete e o compositor perfeitos. Maravilha. Fartei-me de torcer os dedos e as cordas da guitarra a tentar chegar às harmonias complexas do Jobim e de outros bossa-novistas eméritos, desde já Carlos Lyra e Menescal. E procurar cantar com aquele grau de proximidade do João Gilberto, aquela maneira de lançar a frase num estilo solto-tenso, como ninguém mais consegue (eu não consegui). Ou com aquela displicência da Nara Leão, que parece que canta sem nenhum esforço, moderníssima.

Depois, já em Paris, foi o grande aparecimento do Chico Buarque e do Caetano Veloso, esse, sim, mesmo da minha idade. Penso que se reconhecem um ao outro como génios, e são de géneros tão diferentes. O Caetano mais vivencial, praticando o que canta com o rasgo das influências heterogéneas, e o Chico deitando aos nossos pés clássicos absolutos, instantâneos e perenes, inspirados na tradição e inovando brilhantemente dentro de códigos estritos.

Tornei-me amigo deles de maneiras muito distintas e, no entanto, mesmo quando não os vejo por anos, sei que há terra firme, como com o Ivan Lins e, claro, o Milton Nascimento, com quem fiz algo que me dá orgulho ouvir e cantar, ‘A barca dos amantes’.

O *Concidentes* foi um processo conturbado porque interrompido pela minha segunda prisão no Brasil. Era para ser um disco inteiramente de parcerias luso-brasileiras, e acabaram por não se concretizar as parcerias prometidas com o Caetano e o Paulinho da Viola. Mesmo assim, parecia-me curto. E o todo do disco acabou por mostrar outras vertentes do momento de forma que estava a viver. Ganhou com isso.

Do *Coincidências* é também a parceria com o Chico, *Um tempo que passou*, onde inverte a regra, letra minha e música do outro, para pedir ao Chico uma letra sobre uma música minha. Sabia que ele gostava de trabalhar assim com os seus parceiros, e é esse o meu método também: estender a manta musical e escrever frases e palavras por cima. Prezo muito essa canção, sabe bem cantá-la (a vantagem de falar de canções escritas em parceria é que as posso elogiar em nome do meu parceiro...). E também a tocante canção feita e cantada com o Ivan Lins, ‘O que há-de ser de nós!’, com uma introdução de oboé e piano do João Paulo que, logo ali, lhe estabelece o clima. É o disco de uma experiência que me vai na alma, porque fui ativamente ao encontro de influências minhas, cruzei linguagens através dos territórios comuns, e, no fim de contas, correspondi a um desejo que tinha para cumprir.

Como disse antes, também a música nordestina mexeu profundamente comigo. Encontrei universos poéticos, rítmicos e melódicos tão próximos do meu Minho (sou portuense, mas também um pouco minhoto) que acabei por incorporar essas duas linguagens na minha maneira de compor e ver-sejar. Luís Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro, o forró, o baião são parte do meu património. E a Bahia, outro tanto. A coisa não para.

Pare-se com uma palavra para o chorinho, para o grande Ernesto Nazareth, que transitava entre o popular e o erudito, e que compôs coisas perfeitas como o *Odeon*, ou o *Apanhei-te cavaquinho*. E para o eterno Pixinguinha, autor, com João de Barro como letrista, da mais eterna e maravilhosa canção brasileira, o *Carinhoso*. Diga-se que o consenso é nacional, e estará tudo dito.

Só por isso, e pela farofa, valeu a pena conhecer o Brasil.

NOTAS DE RODAPÉ

1. Sobre a presença de músicos brasileiros em Portugal e a circulação da música em espaços públicos como concertos, programas de rádio ou televisivos, ou através da indústria do disco, veja-se o artigo “Música do Brasil em Portugal”, da autoria de Rui Cidra, António Tilly e Pedro Moreira, publicado na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século xx*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.
2. Legitimando esta partilha de afinidades com o exemplo de José Afonso, refira-se que, no repertório do espetáculo conjunto de José Mário Branco, Sérgio Godinho e Fausto Bordalo Dias intitulado “Três Cantos” (2009), estava incluída uma canção de José Afonso, a única daquele concerto cuja autoria era alheia aos três cantautores.
3. A designação axé tem origem em práticas ritualísticas do candomblé e ubanda, e foi adoptada no quadro da música popular brasileira como um território

de múltiplas confluências estéticas onde se encontram o frevo, o forró, o maracatú e alguns géneros de música do Caribe, como o calipso. A sua divulgação e internacionalização ocorre fundamentalmente a partir de 1992, com o lançamento do trabalho de Daniela Mercury *O Canto da Cidade*.

4. O facto de, em 1992, Antonio Carlos Jobim ter atuado no Mosteiro dos Jerónimos com a presença do Presidente da República e de outras figuras de Estado atesta esta dimensão de culto à qual estão associados vários músicos brasileiros no país, reiterada pela atribuição do título de Doutor *Honoris Causa*, em 1993, a Antonio Carlos Jobim pela Universidade Nova de Lisboa e, em 2006, a Gilberto Gil pela Universidade de Aveiro.
5. A carreira de Eugénia Melo e Castro constitui um exemplo cabal da aproximação entre músicos portugueses e brasileiros. Esta relação de proximida-

de manifesta-se na sua produção não apenas pela abordagem de repertório previamente interpretado por músicos brasileiros conhecidos do grande público, como também pelo estabelecimento de parcerias autorais e performativas com alguns deles, dos quais se destacam Wagner Tiso, o duo Kleiton & Kleidir e cantautores como Caetano Veloso, Chico Buarque e Ney Matogrosso.

6. Em fase de gravação discográfica, à data de escrita deste artigo.
7. O fado “Saudades do Brasil em Portugal”, que Vinícius de Moraes dedicou a Amália Rodrigues em 1968, é um exemplo anterior de composição ao estilo do fado por um compositor brasileiro, como seria também o “Fado Tropical” da autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, lançado em 1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, L.A.M., “O brasileiro: ausência e presença no Portugal oitocentista”, in *Os Brasileiros de Tornaviagem no Noroeste de Portugal*, Lisboa, CNDP, 2000.
- BINDER, Fernando Pereira, *Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889*, Tese de Mestrado, UNESP, São Paulo (Brasil), 2006.
- CIDRA, Rui; TILLY, António e MOREIRA, Pedro, “Música do Brasil em Portugal”, in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século xx*, Salwa Castelo Branco (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, vol. 1., 2010, pp. 173-181.
- CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um ponto de partida*, Coimbra, Centelha-MC/Mundo da Canção, 1984.
- CORTESÃO, Jaime, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- COSTA, Jorge Paixão da, *Telenovela: Um modo de produção. O caso português*, Lisboa, Lusófonas, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal, “O Brasil no imaginário português”, revista *Semear*, vol. 6, 2002. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_11.html>.
- CUNHA, I.F.), “A revolução de Gabriela: o ano de 1977 em Portugal”, 2003. http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=762>.
- CUNHA, I.F.; SANTOS, C.A. (coord.), *Media, Imigração e Minorias Étnicas*, Lisboa: Observatório da Imigração, 2004.
- *Media, Imigração e Minorias Étnicas II*, Lisboa, Observatório da Imigração, 2006.
- FINOTTI, Ivan, *Ritmos Portugueses Perdem Espaço* (Reportagem Local), 1998, in http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500_10.htm (consultado em 30 de janeiro de 2012).
- GONÇALVES, M.A., *Daniela Mercury Vira Febre Portuguesa*, 1999, in http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500_11.htm (consultado em 30 de janeiro de 2012)
- LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, Campinas, UNICAMP, 1990.
- LISBOA, Wellington, “Imagens do Brasil em Portugal:

- mitos e mídia na construção de identidade”, in *Revista de Estudos em Comunicação*, Curitiba, vol. 9, n.º 20, setembro/dezembro de 2008, pp. 267-275.
- LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.
- MACHADO, I.J. de R., *Cárcere Público: Processos de exotização entre imigrantes brasileiros no Porto, Portugal*, 184 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~igor/public/carcere%20publico%204.pdf>>.
- PEREIRA, Vera, *Música e Poder Simbólico – A Banda da Armada como paradigma nacional*, Lisboa, Comissão Cultural da Marinha, 2010.
- RIBEIRO, M.C.; FERREIRA, A.P. (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, “Entre Próspero e Caliban”, in RAMALHO, M.I.; RIBEIRO, A.S. (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Afrontamento, 2001, pp. 97-156.
- SARDO, Susana, *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, identidade e emoções em Goa*, Alfragide, Texto Editores, 2011.
- SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo, *Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: De José Maurício a Gottschalk a além, 1808-1889*, Tese de Doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Brasil, 2003.
- VITÓRIO, Beatriz da S., *Imigração Brasileira em Portugal: A identidade cultural nas margens do dizer*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

DISCOGRAFIA EXEMPLIFICATIVA

- BELLE CHASE HOTEL, *Fossanova*, NorteSul, 1998.
- *La Toilette des Étoiles*, NorteSul, 2000.
- BRANCO, Cristina, *Ulisses*, Emarcy Records, 2005.
- CLÁ; GODINHO, Sérgio, *Afinidades*, EMI-Valentim de Carvalho, 2001.

- COSTA, Iran, *Dance Music*, Vidisco, 1995.
- COUPLE COFFEE, *Co'as Tamanquinhas do Zeca*, Transformadores, 2007.
- *Young and Lovely – 50 anos de Bossa Nova*, Transformadores, 2008.
- FREIRE, Manuel, *O Sangue Não Dá Flor*, Tecla, 1978.
- GILBERTO, João, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.
- *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.
- *João Gilberto*, Odeon, 1961.
- GODINHO, Sérgio, *Canto da Boca*, PolyGram, 1981.
- *Coincidências*, PolyGram, 1983.
- *O Irmão do Meio*, EMI-Valentim de Carvalho, 2003.
- JOÃO, Maria, *João*, Universal Music Portugal, 2007.
- JOÃO, Maria; LAGINHA, Mário, *Chorinho Feliz*, Universal Music Portugal/Verve, 2000.
- JÓIA, Pedro, *Jacarandá*, Zona Música, 2006.
- JÚDICE, Fernando; PEIXOTO, José, *Carinhoso – A música de Pixinguinha*, Zona Música, 2002.
- MERCURY, Daniela, *Feijão com Arroz*, Sony/BMG Brasil, 1996.
- PAIS, Afonso, *Subsequências*, Enja Records, 2008.
- PAREDES, Carlos, *O Mundo segundo Carlos Paredes: Integral 1958-1993*, EMI-Valentim de Carvalho, 2002.
- RODRIGUES, Amália; MORAES, Vinícius de, *Amália / Vinícius*, EMI-Valentim de Carvalho, 1970/2001.
- SALGUEIRO, Teresa, *Você e Eu*, EMI Music Portugal, 2007.
- SIMÕES, J.P., *1970*, NorteSul, 2007.
- TETVOCAL, *Desafinados*, EMI-Valentim de Carvalho, 1996.
- ZAMBUJO, António, *Outro Sentido*, Ocarina, 2007.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

2. Arquivo Histórico Militar;
3. e 4. © António Nery
5. © Roberto Santandreu
6. e 9. Arquivo Universal Music Portugal S.A.