

GUITARRAS COMO TRISTEZA

2 JULHO 94

HÁ SEMPRE ALGUÉM QUE RESISTE.
MAS SE A CANÇÃO COIMBRÃ RESISTIR À PERDA DE ANTÓNIO PORTUGAL
É PORQUE ELE A SOUBE RENOVAR

Texto de RUI ROCHA



A revolução de que António Portugal foi o animador renovou tanto os modelos musicais como o conteúdo das letras

DE CHOFRE, «O António Portugal, que morreu... A notícia cai casual, inevitável destino em dia aziago. Ao silêncio do choque sucede uma guitarra, choro oriental a começar um «Fado Alentejano». Guitarras como tristeza, não tocam, fazem lembrar. «Comoveu-se quando confraternizávamos com os descendentes dos portugueses em Malaca»; há oito dias, António Brojo chegou com ele ao Porto depois da digressão pelo Oriente, Bangkok, Malásia: «Não acreditei que tornasse a ser guitarrista, ficou hemiplégico, mas este desenlace foi tremendo.»

António Portugal nasceu na actual República Centro-Africana. Por acaso, que a família era de Penacova e foi criado em Coimbra. Ainda existia na sua mocidade a Alta, histórica mistura de becos e ruelas em torno de dois fulcros, o Largo da Fonte da Sé, onde Eça pintou o seu Antero hagiográfico, e a Porta Férrea mais a sua Rua Larga, saudade dos amores do estudante, conservada num fado e em algumas fotos velhas — fora as memórias que morrem. Foi nesse centro da Academia, onde hoje pontifica a monumentalidade estúpida da Biblioteca Geral, etc., que António Portugal encontrou o seu mestre da guitarra, Flávio Rodrigues, com seu irmão Fernando, barbeiros de profissão e guitarristas de amor, «Flávio, que o António considerava um dos maiores guitarristas de sempre», diz Manuel Alegre, cunhado e companheiro de lides e poesia.

Ainda conheceu Artur Paredes (pai de Carlos), a referência da «Idade de Ouro» do fado de Coimbra, que, «vibrando os dedos em garra/ despedaçava a guitarra/ punha as pedras a chorar», e seria ele a transmitir essa herança, «os gritos de cristal e oiro/ que o Bettencourt alto erguia» (José Régio, «Balada de Coimbra»). José Afonso gravou assim os seus primeiros discos, bem tradicionais, «Contos velhinhos de amor», até um fado com letra sua, dito *das Águias*.

«Esteve em todas, foi talvez a única pessoa que acompanhou permanentemente tudo o que se passou com o fado de Coimbra», afirma o compositor José Niza, que o conheceu nos tempos de estudante e que prepara uma reedição em 8 CD da memória da música coimbrã, de Artur Paredes a Portugal — a hoje, portanto.

E passou-se muito, com Portugal, e graças a ele. António Portugal, que ainda conheceu Paredes, o autor da «Balada de Coimbra», que se formou no tempo de António Brojo, ao som das serenatas cantadas pela voz única de Augusto Camacho, é da geração de Luís Góis, de José Afonso, de Adriano Correia de Oliveira. Foi na Faculdade de Medicina de Lisboa, por altura da crise académica de 1962, que o jovem Adriano cantou a sua «Trova do Vento que Passa», versos de Manuel Alegre: «Foi ao som do seu timbre inconfundível que toda uma geração cantou o não» ao fascismo, à ditadura, à guerra colonial. Os cantos heróicos de Lopes Graça cediam o lugar à balada, aos coros acrescentava-se uma consciência mais individual da desgraça, da servidão.

«Tínhamos uma pequena tertúlia na minha casa», recorda António Brojo, «eu já era assistente e o António frequentava o liceu, onde era companheiro do Zeca Afonso e do Luís Góis. Um dia pediu para passar, e tinha tais qualidades que ficou a tocar connosco.» Eram serenatas na Emissio-



PIERRE HYBRE / ARIMAGE

na Regional de Coimbra e, sobretudo, uma edição de dois discos de 78 rotações, onde também cantava Fernando Rolim: «Já há muitos anos que não havia edições discográficas de fado de Coimbra.» Cava- ra-se um fosso com a geração dos anos 20 e 30, a de António Menano e Edmundo de Bettencourt, de Armando Góis e Paradela de Oliveira.

Em 1954, Brojo, o 1º guitarrista (hoje vice-reitor da Universidade), parte para a Suíça a continuar a carreira académica, para só regressar em 1958. Adivinharia a perturbação que Portugal com o seu grupo — Zeca, Góis, Costa Brás, Levy Baptista — ia lançar no mundo suave das serenatas ao luar? Se José Afonso, nos primeiros discos, evoca o tom cristalino de Bettencourt («se não estivesse lá o nome, muita gente não distinguia», comenta José Niza), António Portugal, com todos eles, vai reencontrar a meada do fado político que entrara em Coimbra pela voz de Menano, vindo da propaganda patriótica da Grande Guerra, «Já se ouviu na terra inteira/ a voz da Pátria a bradar», e continuada com «Samaritana», expoente do anticlericalismo criado em Lisboa e imortalizado por Bettencourt.

A revolução de que o grande guitarrista foi o animador subverteu tanto os padrões musicais como o conteúdo das letras. «Na sua 'Aguarela Portuguesa' e depois nas 'Variações em Lá Maior' afirma provocatoriamente a dissonância», escreveu Manuel Alegre na sua apresentação do espectáculo de

Tempos de Coimbra

DE HILÁRIO, «rosa de outrora, só resta o nome». A tradição coimbrã do fado começa aos nossos ouvidos com António Menano, e aí trai as suas origens, do fado de revista à canção de sala de visitas (de que sobreviveram algumas interpretações suas acompanhadas ao piano). Edmundo de Bettencourt, que dá uma voga inesperada a «Samaritana», é o grande adaptador da canção popular ao registo próprio de Coimbra (por exemplo, «Lá vai Serpa, lá vai Moura»). É provavelmente também ele que traz pela mesma via uma certa saudade açoriana: «A tristeza tem uma filha/ que se chama saudade.» Também a letra se ajusta ao gosto, como na «Canção da Beira», de Menano, cheia de requebros «Belle Époque»: «Ai, dava a vida de bom grado/ Ó minha criança louca/ Por um beijo incendiado/ Da tua divina boca.» O cânone do repertório romântico só se solidifica no pós-guerra, deixando de lado, por exemplo, brincadeiras menos «elevadas» como o «Fado da Lua»: «E se chega ao casamento/ Não é amor em Lua Cheia/ É amor em Quarto Minguante». Entra então em força o tema da cidade e do fim de curso, num conjunto de fados inseparáveis da voz única de Augusto Camacho: «Adeus, adeus ó Coimbra/ de encantos, de amor/ de sonho e canção», que cria uma nostalgia que não encontrávamos na geração dos anos 30: «Quando em noites de luar/ Minha capa aos ombros ponho/ Sinto que vou enterrar/ Minha alma num lindo sonho.» É esta elaboração ultra-romântica que António Portugal vai ao mesmo tempo preservar e ultrapassar. Preserva-a na sua guitarra, herdeira da de Artur Paredes, ou na recriação de clássicos como «O Sol anda lá no Céu» cantado por José Afonso, ou ainda na afirmação da letra antiga do «Fado Hilário», substituída nos anos 50 pela versão «Alberto Ribeiro» e de que o cantor Alexandre Herculano, um dos contemporâneos de Portugal, deixou uma interpretação exemplar. O «Coimbra Quintet», com Luís Góis a cantar, Brojo e Portugal à guitarra, Aurélio Reis e Mário de Castro à viola, marcou esse momento de recuperação da memória urbana. Sem esquecer a tradição que vinha de Bettencourt, e que continuaria com a apropriação da toada beirã «Eu vi a Amélia». O fim da Alta e das suas «repúblicas» prenuncia o fim de uma certa boémia, que a guerra colonial, consciencialização política à força da juventude, enterra definitivamente. É nesse fim do «Choupal até à Lapa» que Portugal, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira intervêm e, sem renegar o legado romântico, o transformam na balada raivosa de «Bairro Negro», ou na marcha do «Trovador», ou no hino triste: «Mas há sempre uma candeia/ Dentro da própria desgraça/ Há sempre alguém que semeia/ Canções no vento que passa.» ■



9 de Abril passado, no Centro Cultural de Belém: «É uma guitarra de ruptura, que a si mesma se subverte e se transforma. Há nela a raiva surda, a inquietação, por vezes a cólera, a busca de outros ritmos e de outras formas.»

Com a música, foi também o destino do canto coimbrão (António Portugal nunca gostou do termo «fado») que se alterou. É por essa altura, fim dos anos 50, que ele se transforma na guitarra do seu país: «Guitarras do meu País/ Lágrimas encordoadas [...] Em soluços transformadas/ Se nos curvam a cerviz/ Cantai de novo as espadas/ Guitarras do meu País.» Esta canção é exemplar dessa segunda fase do seu trabalho (depois da primeira, a da transmissão tradicional, observa José Niza): há anos que ele nos dizia que o disco de que fazia parte, **Flores para Coimbra**, era o grande momento na evolução ►

Manuel Alegre, António Bernardino e António Portugal no Festival de Arte e Cultura de Expressão Lusófona em Saint-Denis (Paris), Abril de 1994: uma das últimas fotos

EQUIPE-SE PARA GANHAR

Não fique de fora. Conheça a linha de televisores e videogravadores da SAMSUNG. São equipamentos que incorporam as últimas tecnologias, preparados para ganhar todos os desafios de qualidade, tecnologia e performance em qualquer parte do mundo. Faça parte desta equipa. O resultado é um só: você ganha em satisfação, prazer e conforto. Prepare-se para ganhar. Ligue um SAMSUNG.



SAMSUNG
ELECTRONICS

T.V. • VIDEO • HI-FI

► do fado, e lamentava que ninguém o conhecesse: a Censura proibira a passagem na rádio de todas as faixas.

Político na sua vontade de liberdade, nunca permitiu a utilização propagandística da sua guitarra, da canção que preservara e renovara. Foi da Comissão Nacional de Apoio aos Presos Políticos, subscreveu a lista da CDE em 1969, viveu a crise académica desse ano como vivera a de 1962. Membro do PS desde o 25 de Abril, fez parte da Comissão Directiva da Câmara de Coimbra depois da Revolução (presidida por Carriington da Costa, falecido também esta semana num acidente aéreo em Abidjan). Foi deputado à Assembleia Constituinte talvez o período de maior distância da guitarra. Mas nunca deixou que esse património de todos, essa música muito sua e universal, fosse usada para além da beleza e da força que dela fizeram «**uma das armas da sua geração**» (Manuel Alegre).

No início dos anos 70 dera início, com António Brojo, a um projecto que só terminaria muito mais tarde: **Tempo(s) de Coimbra**, seis discos de revisão do fado, com uma marca muito especial: os dois últimos dedicam-se às guitarradas, o último ao seu projecto de vida: **Dos Anos 50 aos Anos 80 nas Guitarras de António Brojo e António Portugal**, a terminar com uma obra-prima, que se diria uma última palavra, o «Duetto Concertante»: «**Tendemos para uma harmonização completa, fizemos a meias essa composição em que os solistas dialogam através de guitarras**», diz Brojo, ainda hesitante na passagem ao tempo passado, tão recente.

Não foi. Nem o trabalho com José Niza para a antologia de música coimbrã esgotava os projectos em curso. Havia uma outra obra em preparação: «**Só tenho pena de não ter podido completar os dois LP, só das nossas guitarras, que eram o nosso testamento guitarrístico**», diz António Brojo. Gravou metade.

«Amigo/ maior que o pensamento,/ por essa estrada amigo vem/ Se alguém houver que não queira/ trá-lo contigo também// Em terras/ em todas as fronteiras/ seja bem vindo quem vier por bem/ Seja bem vindo quem vier por bem».



Aurélio Reis, António Brojo, António Portugal e Luís Filipe: quatro grandes de um quarteto exemplar

JOÃO AZEVEDO

Imagem

A MORTE de António Portugal, encarnação modelar da guitarra coimbrã e de toda a tradição que nela se foi condensando ao longo destes últimos dois séculos, deixa-nos aquela espécie de vazio doloroso que é a de uma perda simultaneamente individual e geral. Perdemos um músico excelente que marcou decisivamente a nossa música popular urbana dos anos 60 e 70, mas perdemos também uma trave-mestra desse universo cada vez mais frágil e mais difuso que é o da guitarra portuguesa e, especificamente, o da guitarra de Coimbra.

O desaparecimento de António Portugal faz-me, pois, ao mesmo tempo, evocar aquilo que desse universo com ele se encerra e identificar aquilo que, sem ele, ainda nos resta. Ou, por outras palavras, agora que, sem António Portugal, ficamos sem o expoente mais representativo da tradição guitarrística coimbrã, no que ela tem de maior fidelidade a si própria, fico, curiosamente, com a sensação de que a essência dessa tradição acaba por estar hoje representada, por estranha contradição, por alguém para quem ela nunca representou senão um ponto de partida para uma evolução ferozmente pessoal.

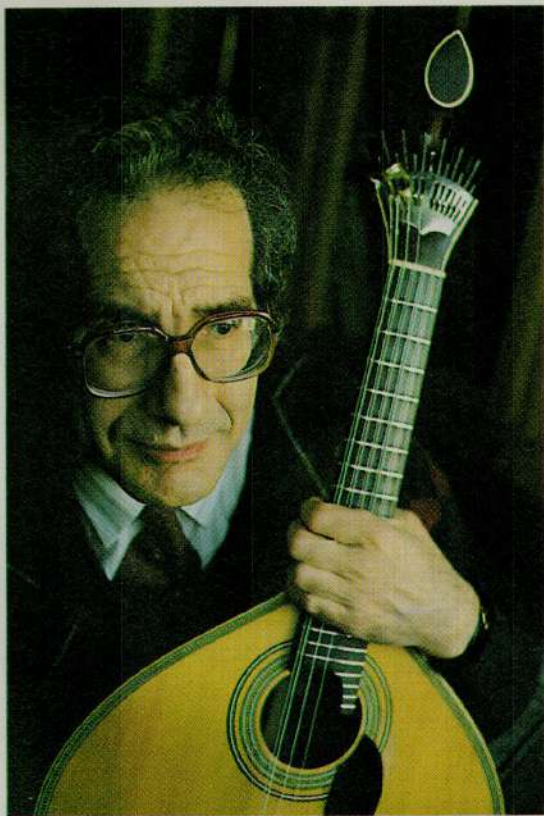
Refiro-me, claro está, a Carlos Paredes, muito embora tenha a noção clara de que se trata de um caso verdadeiramente singular no panorama musical português do nosso tempo e, por isso mesmo, ilude todas as tentativas de classificação académica simplista. Na sua música, ponto de encontro de referências estéticas múltiplas e diversificadas, entrecruzam-se de forma intrincada a veia popular e a filiação erudita, as raízes mais portuguesas e as influências mais cosmopolitas, o respeito pela tradição e um fluxo criativo sempre profundamente original e inovador, formando uma teia densa em que nenhum destes elementos se pode destacar de forma autónoma.

Talvez por isso, Paredes seja, pela sua constante abertura ao acto de aprender, um eterno discípulo, mas sem que se lhe possa atribuir nenhum mestre individual específico. A influência da guitarra de Coimbra — e em particular da de seu pai, Artur Paredes —, está por certo presente de forma relevante na sua música, mas de uma forma de tal modo reprocessada que não podemos aqui falar propriamente de uma relação pedagógica decisiva entre ambos. É verdade que a tradição do fado de Coimbra constitui uma referência importante em certos aspectos do estilo de Carlos Paredes, como o lirismo intenso das suas linhas melódicas, o seu «élan» rítmico cheio de um «rubato» muito característico, a sua preferência pelas tonalidades menores. No entanto, há outras vertentes da música tradicional de expressão portuguesa que se combinam com esta raiz coimbrã: o gosto pelas melodias modais a evocar os romances populares da Beira Baixa, a ornamentação melódica elaborada cujo carácter melismático aponta para o exemplo do canto alentejano e, até, por vezes, uma presença da expressão dorida e sensual da morna cabo-verdiana.

É interessante verificar, contudo, que, se a música de Carlos Paredes é iminentemente portuguesa, é-o mais pela combinação muito pessoal de todos estes elementos diversos do que pela adesão directa às convenções próprias de qualquer das tradições e géneros específicos que absorveu. E é precisamente este portuguesismo tão autêntico que está mais no todo do que em qualquer das partes, que afinal faz dela, em última análise, uma mensagem de plena universalidade, que tem encontrado repercussão nos contextos culturais mais distintos e aparentemente menos permeáveis a um produto cultural tão idiossincrático.

Por outro lado, quem conhece Carlos Paredes sabe bem que a música erudita ocupa um lugar de destaque na sua vivência musical quotidiana, ao contrário das visões simplistas que, porventura, prefeririam ver nele um fenómeno popular «puro». Lembro-me, por

e contra-imagem



LUÍZ CARVALHO

Carlos Paredes representa, paradoxalmente, o essencial da tradição guitarrística coimbrã

exemplo, do entusiasmo com que tantas vezes me falou da sua paixão pelo repertório pianístico do Romantismo, nas gravações dos grandes pianistas da escola russa, em especial de Sviatoslav Richter, e é verdade que as frases longas e tensas da escrita musical romântica não deixam de estar, também elas, muito presentes na sua música.

No plano erudito, contudo, Paredes sempre se interessou em particular, como seria natural, pela história do seu instrumento, sobretudo pela informação histórica e pelo repertório que nos chegaram em ligação com o respectivo antecessor directo, a chamada guitarra inglesa, que se tornou um instrumento de salão favorito nos principais centros urbanos europeus da segunda metade do século XVIII.

Além de conhecer e tocar as obras barrocas dos italianos Giardini e Geminiani e do nosso António da Silva Leite, não me posso esquecer de um longo telefonema seu, há cerca de dez anos, em que tive o privilégio de o ouvir tocar ao telefone o andamento lento de um dos concertos para violino de Mozart, numa versão para guitarra de que acabava de ter conhecimento através de um manuscrito setecentista, talvez trazido de Viena para Portugal pelo duque de Lafões.

Mas, apesar desta sua cultura musical tão sólida, Paredes sempre fez questão de se apresentar como um músico popular, considerando mesmo incompreensível o respeito e a admiração profundos que por ele manifestavam tantas personalidades do meio musical erudito, a começar pelo saudoso João de Freitas Branco. Por várias vezes lhe

sugeri que escrevesse um método de ensino da guitarra portuguesa, lembrando-lhe que ninguém conhecia tão bem os segredos do instrumento, e a resposta foi invariavelmente a de que a guitarra não se prestava a um método racional e sistemático de aprendizagem: a única maneira de a aprender a tocar era, em sua opinião, passar primeiro por um período de imitação directa do exemplo do professor e depois percorrer o mesmo caminho de procura pessoal de soluções técnicas e artísticas que ele próprio trilhara. E dizia isto com um sorriso tímido, como se se envergonhasse da minha sugestão de que poderia ele ser o mestre de um instrumento perante o qual continuava a sentir-se um mero discípulo, acrescentando de forma sentida: «**O meu amigo não se esqueça de que eu sou um analfabeto musical e de que um analfabeto não pode ensinar a ler!**»

A modéstia de Carlos Paredes é, aliás, qualquer coisa de proverbial no seu exagero desmesurado, que passaria por falsa modéstia se não fosse a sinceridade evidente de que se reveste, uma sinceridade que está na própria essência de todos os aspectos fundamentais da vida do autor. Na energia vital da sua actividade de criador, como na sua entrega física e emocional completa como intérprete, há uma autenticidade em que, curiosamente, transparece ao mesmo tempo uma certa candura, e ambas se reconhecem, por sua vez, na sua cor-fiança sem reservas numa opção político-ideológica em que sempre foram mais importantes os propósitos generosos de reforma social do que uma preocupação de análise crítica atenta dos modelos institucionais que historicamente deles decorreram.

Mestre sem discípulos, Carlos Paredes não tem continuadores directos. De resto, é curioso verificar a contradição aberta que existe entre a comunicabilidade sem limites da sua música, que parece transpor todas as barreiras socioculturais e todas as fronteiras geográficas, e a extrema individualidade — se não mesmo o extremo individualismo — que sempre tornou tão difícil a Paredes a interacção artística com outros músicos. As experiências que lhe ouvi de diálogo com grandes expoentes de outros géneros musicais resultaram quase sempre numa clara impossibilidade de encontro de um código comum, com Paredes a soar inconfundivelmente iguai a si próprio e o seu parceiro de ocasião esvoaçando, cheio de boa vontade, em torno deste bloco maciço de individualidade artística sem nele conseguir penetrar. A linguagem musical de Paredes tem demasiado de entrega pessoal para que ele próprio consiga moldá-la conscientemente a determinantes estéticas que lhe são exteriores e que, por isso, seriam sempre para si qualquer coisa de «contra natura». No fundo, só um músico que, além das qualidades artísticas próprias, tenha ao mesmo tempo um enorme talento de acompanhador consegue adaptar-se a este discurso solitário, o que terá sido, precisamente, o grande mérito de um Fernando Alvim ou de uma Luísa Amaro.

E, contudo, raros terão sido os criadores musicais portugueses das últimas décadas, em qualquer género, que tanto tenham marcado, como referência imprescindível e querida, o nosso imaginário musical e o nosso prazer elementar de ouvir música.

Do Carlos Paredes que, felizmente, temos ainda connosco ao António Portugal que, infelizmente, acabamos de perder vai um percurso que não é linear mas que é inevitável: o que liga, até certo ponto, como imagem e contra-imagem, no seio de uma mesma base de partida, a continuidade à ruptura, a fidelidade imediata à recriação idiossincrática. Fica-nos a incógnita angustiante de avaliar até que ponto a própria medalha, no seu conjunto, abrangendo imagem e contra-imagem, não estará ela própria em sérios riscos de se desvanecer perante um padrão de consumo musical cada vez mais massificado, num mercado em que a identidade cultural portuguesa é a menor das preocupações em jogo.

RUI VIEIRA NERY