

SOFIA VIEIRA LOPES

sofievieiralopes@gmail.com

INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGIA – CENTRO DE ESTUDOS EM MÚSICA E DANÇA /  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

## PORTUGAL NO CORAÇÃO – MÚSICA E PERFORMANCE NO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO ENQUANTO VEÍCULOS DE NARRATIVAS IDENTITÁRIAS

### RESUMO

Este artigo é resultado do trabalho realizado no âmbito do Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia (FCSH-UNL), financiado pela FCT e orientado pelo Professor Doutor João Soeiro de Carvalho. Pretende-se analisar de que forma a música e a *performance* no Festival RTP da Canção veiculam discursos identitários nomeadamente no que respeita à saudade. Apresentam-se algumas linhas gerais para compreensão desta problemática, assim como algumas linhas de pensamento relativas à *performance* e à forma como as memórias são mediadas através de uma “*performance utópica*” (Dolan, 2001).

Este artigo está dividido em três secções, sendo as duas primeiras de carácter teórico relativas à saudade, à Europa, à Eurovisão e à *performance*. Na terceira parte, apresento uma análise à canção portuguesa concorrente ao Festival Eurovisão da Canção de 1996 como forma de verificar o modo como é apresentada uma narrativa identitária num contexto internacional, cruzando a análise da música e da letra com uma reflexão em torno do conceito de lusotropicalismo (Freyre, 1953).

### PALAVRAS-CHAVE

Festival RTP da Canção; Festival Eurovisão da Canção; identidade; saudade; lusotropicalismo

---

### INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

A televisão é sem dúvida um *medium* privilegiado para a transmissão de comportamentos expressivos. Desde 1956 que o Festival Eurovisão da Canção (FEC) é um evento que congrega milhões de telespetadores dentro

---

<sup>1</sup> *Portugal no Coração* é o título da canção vencedora do Festival RTP da Canção em 1977.

e fora da Europa, promovendo “a união pela diferença” e a “construção de pontes”<sup>2</sup> culturais entre países. Pela sua longevidade e pela sua dimensão, este é um campo em constante definição baseado em premissas que estão muito para além da música<sup>3</sup>. No Festival Eurovisão da Canção (FEC) e no Festival RTP da Canção (FRTPC) as várias identidades nacionais e europeias são expostas num *display* mediático. A partir do alargamento do Festival Eurovisão a Leste, o interesse dos académicos internacionais<sup>4</sup> tem vindo a crescer e a sua importância na mediação de discursos identitários através da música e da performance é amiúde debatida. No contexto português, a investigação sobre a relevância do Festival RTP da Canção no campo da chamada “música popular” (Castelo-Branco & Cidra, 2010) está em curso com o trabalho por mim realizado no âmbito do meu Doutoramento em Etnomusicologia (FCSH-UNL), tendo sido lançada a discussão com a entrada sobre o Festival da Canção na *Enciclopédia da Música em Portugal* (2010) (Cesar & Tilly, 2010). Por outro lado, o trabalho publicado por Mangorrinha (2015) assenta na importância deste concurso no que respeita às questões sociais: “à impressão generalizada de que o FEC é estética e intelectualmente pobre, os autores [Raykoff & Tobin, 2007] contradizem-na, demonstrando que o concurso tem tido uma relevância significativa para as transformações sociais, culturais e políticas na Europa do pós-guerra” (Mangorrinha, 2015, p. 17). Deste modo, considero fundamental o estudo do Festival RTP da Canção e da sua importância enquanto mediador identitário no contexto da Etnomusicologia.

A reflexão teórica apresentada na primeira e segunda partes deste artigo serve de base para análise das narrativas identitárias apresentadas na canção e performances analisadas na última parte. O exemplo escolhido, a concorrente portuguesa ao Festival Eurovisão da Canção 1996 – *O meu coração não tem cor*, interpretada por Lúcia Moniz, aparece num contexto de consolidação da posição portuguesa numa União Europeia cujas fronteiras se alargavam a Este. Pretende-se assim contribuir para a compreensão das estratégias dos autores, intérpretes e produtores do Festival RTP da Canção na construção musical e performativa como mediadora de discursos identitários. Porém, e uma vez que este é um trabalho ainda em desenvolvimento, as questões aqui levantadas serão futuramente cruzadas com o

<sup>2</sup> Slogan da edição Festival Eurovisão da Canção 2015.

<sup>3</sup> Para um conhecimento do Festival Eurovisão da Canção no âmbito dos estudos culturais, aconselha-se a leitura de Raykoff & Tobin (2007) e Fricker & Gluhovic (2013).

<sup>4</sup> No âmbito da Etnomusicologia, interessa considerar o trabalho de Bohlman (2004, 2007) e Tragaki (2013).

discurso direto dos intervenientes, uma metodologia crucial no domínio da Etnomusicologia.

## A SAUDADE

Se uns acreditam que a saudade é um sentimento unicamente português, outros defendem que essa é uma visão essencialista e errónea (Leal, 2000). Apresento aqui duas perspetivas antagónicas da questão, mas é necessário salientar a constante discussão acerca deste assunto e as diversas nuances na sua abordagem. Todavia, a verdade é que o discurso saudosista está patente em inúmeras criações no âmbito da música popular e está presente nos discursos quotidiano e académico.

Com Teixeira de Pascoaes (1998), no início do século XX mas com raízes anteriores, surge no panorama literário e filosófico português uma nova corrente de pensamento – o saudosismo – fundamentando-se na literatura popular e exaltando as glórias dos descobrimentos. No entender de Leal (2000), a invenção da saudade a partir de Pascoaes é um novo paradigma na psicologia étnica portuguesa. Uma mudança operada por poetas e não por etnólogos; um movimento literário e artístico contra o cosmopolitismo (Leal, 2000, p. 273) e por isso importa distinguir entre saudosismo como sistema filosófico e saudosismo como expressão cultural (Botelho, 1990, p. 6). Desde então, diferentes argumentos têm vindo a ser apresentados.

Durante o Estado Novo, o resgate do fado do seu contexto marginal e a sua apropriação enquanto canção nacional faz a saudade reemergir enquanto estereótipo discursivo para a “alma portuguesa” (Leal, 2000, p. 277), beneficiando da difusão dos média e da emigração. Os discursos nacionalistas e saudosistas enfatizaram a ligação entre saudade, desejo, tristeza, mágoa e ausência; a união do material com o espiritual, do passado com o presente.

No pós-revolução de 1974, a saudade é vista por alguns agentes como uma ferramenta de perpetuação dos discursos reacionários e neste contexto, a canção vencedora do Festival RTP da Canção de 1977, *Portugal no Coração*, que dá título a este artigo, é um exemplo curioso. Os autores, Ary dos Santos (Félix, 2010) e Fernando Tordo (Silva & Tilly, 2010), atrevem-se a dizer: “Portugal é ter a vontade de acabar com a saudade” e Paulo de Carvalho (integrante do conjunto “Os Amigos”) canta este verso sozinho, com uma entoação próxima do fado, muito mais perceptível na versão gravada em Portugal e emitida pela RTP do que na versão interpretada ao vivo na Eurovisão. No entanto, em simultâneo com esta visão de corte com o

passado, como afirma Leal, a saudade parece voltar gradualmente à vida e cultura portuguesas (2000, p. 219).

Para Eduardo Lourenço, a saudade é uma imagem “que de nós mesmos temos forjado” (1978, p. 12) e para Leal é uma tradição inventada, uma versão da cultura portuguesa que alguns portugueses produzem para o estrangeiro (2000, p. 280). É o resultado da tendência de construção e circulação de símbolos nacionais:

apesar de dirigidos a toda a população nacional, na verdade estes são seletivamente apropriados por determinados grupos culturais e sociais que os reproduzem enquanto símbolos do seu próprio entendimento acerca de um sentimento geral: “ser-se português”. (...) O que é português não é a própria saudade, mas a forma como determinadas pessoas continuam a falar a seu respeito enquanto algo especificamente português. (Leal, 2000, p. 282)

Lourenço vê a saudade como um símbolo negativo nos discursos identitários, produto de um “irrealismo pródigo”. No seu entender,

as nações, com a responsabilidade histórica da gente portuguesa, não podem imobilizar-se extaticamente, nem devem iludir-se infantilmente; têm que desentranhar sucessivamente da massa das suas tradições e aspirações um ideal coerente com a conjuntura histórica, que exprima e defina o seu estar mudável em concordância com o seu ser permanente. (Lourenço, 1978, p. 17)

Mesmo com a publicação de artigos que desconstroem a saudade como “capital cultural nacional” (Lôfgren, 1989 citado em Leal, 2000), no âmbito da música popular estas perspetivas mais críticas não têm tido expressão significativa e as canções vencedoras no Festival RTP da Canção em 1989, 1991 e 1996, são exemplo disso. Aqui e tal como em Pascoaes (1998), combinaram-se a memória do passado e o desejo no futuro, a tristeza e a esperança.

## EUROPA, EUROVISÃO E PERFORMANCE

Para compreender as dimensões em que o Festival RTP da Canção se desenrola, importa ter em consideração os contributos de alguns autores relativamente à problemática das identidades na Europa e na Eurovisão, assim como do papel da performance como veículo para a mediação de discursos identitários.

Sassatelli considera que, desde o final da II Guerra Mundial, a ideia de Europa e a sua identidade têm-se sustentado na procura de instrumentos de legitimação simbólica para simular uma sensação de pertença e partilha (Sassatelli, 2002, p. 436). A autora adverte:

a cultura não pode ser a “cola” da integração Europeia; pelo contrário, a ideia de identidade europeia é por vezes apresentada enquanto algo prejudicial, uma vez que poderá pôr em perigo a diversidade cultural considerada uma das características fundamentais da Europa. (Sassatelli, 2002, p. 439)

A Europa e a sua identidade assentam numa natureza dialógica que integra as diferenças sem as homogeneizar, o que contribui para uma expressão da unidade (Morin, 1987 citado em Sassatelli, 2002). A diferença é considerada um valor cultural e não apenas uma base de cooperação. Todavia, a identidade europeia como identidade múltipla tem sido criticada como uma solução formal sem substância, um ícone de conteúdo ambíguo com múltiplas interpretações (Sassatelli, 2002, p. 440) e um tropo para um novo triunfalismo eurocêntrico (Sassatelli, 2002, p. 439). Para uma eficiente transmissão discursiva, e tal como Tragaki afirma, os média têm sido fundamentais para a afirmação de uma ideia de europeidade: “as políticas audiovisuais têm sido um dos pontos-chave para criar a Europa enquanto narrativa popular mestra e a televisão tem sido capitalizada como um dos campos mais poderosos para a invenção de novos símbolos” (Tragaki, 2013, p. 3).

O Festival Eurovisão da Canção é um dos primeiros programas televisivos de legitimação de uma “cultura e comunidade europeias” e possivelmente ainda um dos mais importantes. Pela sua natureza de corte com a rotina, é considerado um *media event* (Bolin, 2009) e, por isso, um campo privilegiado para a transmissão de símbolos identitários de naturezas diversas. Devido a este caráter mediático, os académicos alertam-nos para a existência de uma grande dose de simulação (Baker, 2008, p. 174). As representações identitárias passam por um processo de simplificação, criando imagens facilmente reconhecíveis além-fronteiras: “as representações beneficiam das construções televisivas da nação em detrimento da complexidade da própria nação” (Baker, 2008, p. 174). Neste contexto de “diferença domesticada” (Appadurai, 1996 citado em Sassatelli, 2002) é performada uma fantasia de autoexibição – a imagem de uma nação como um todo diferenciado e ao mesmo tempo integrado numa Europa cosmopolita e num contexto global (Baker, 2008, p. 211). Segundo Shay, estamos perante um “controle taxonómico da diferença” (Shay, 2002 citado em Baker, 2008,

p. 177). Deste modo, a música é pensada de forma a combinar sentimento e entretenimento (Dyer, 2002), diferença e proximidade. Transformam-se símbolos culturais em *mediated memories*: “atividades e objetos que produzimos e apropriamos através das tecnologias mediáticas para criar e recriar uma sensação de passado, presente e futuro de nós próprios em relação aos outros” (Djick, 2007, p. 21). Constrói-se uma performance utópica (Dolan, 2001) que congrega “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983) através da mediação de memórias (Djick, 2007) evocadas para despoletar emoções e delimitar fronteiras entre o “eu” e o “outro” (Ahmed, 2004 citado em Pajala, 2013). A expressão das diversas identidades nacionais e de uma identidade europeia comum e partilhada assente na diferença poderá ser um dos principais problemas na criação musical e performativa devido às premissas musicais, televisivas e económicas que a regem. Na introdução ao estudo etnomusicológico mais recente, a editora Dafni Tragaki alerta-nos para a centralidade da música e da performance neste *display* e nesta negociação identitários: “a performance musical contém um nível de realidade de onde as subjetividades europeias constantemente emergem, enquanto as cosmovisões estabelecidas são negociadas, contestadas, invertidas ou reafirmadas através das canções” (Tragaki, 2013, p. 3).

Os fatores aqui descritos são cruciais para a compreensão dos processos de mediação de identidades presentes no Festival RTP da Canção. Nas canções analisadas durante a preparação deste artigo (1977, 1989, 1991, 1996) encontro duas estratégias distintas:

- 1) uma conceção musical e performativa baseada em elementos sonoros, visuais e musicais distintivos, associados à cultura popular portuguesa (por exemplo, 1977 e 1996);
- 2) um discurso saudosista e essencialista patente na letra de uma canção com uma estética musical próxima do *pop* internacional (1989 e 1991).

## 1996 – O MEU CORAÇÃO NÃO TEM COR

Em 1996 coube a Lúcia Moniz representar Portugal no Festival Eurovisão em Oslo com a canção *O meu coração não tem cor*, da autoria de José Fanha<sup>5</sup> (letra) e Pedro Osório<sup>6</sup> (música, orquestração e direção de orquestra).

<sup>5</sup> Autor de poemas e espetáculos teatrais e televisivos. Participou, com José Afonso, Francisco Fanhais, Carlos Alberto Moniz, entre outros, nos denominados “Cantos Livres” antes e depois da Revolução de 1974 (consultado em <http://www.nonio.uminho.pt/netescrita/autores/jfanha.html>).

<sup>6</sup> Compositor e diretor musical de programas da RTP; orquestrador da *Tourada* (vencedora do Festival Eurovisão da Canção 1973). Cantou com Carlos Alberto Moniz (pai de Lúcia Moniz) no grupo Outubro que “representava um repertório enformado pelo teor político que refletia a função social interventiva

A canção é composta por três secções musicais, uma Ponte e Refrão. Pelas suas características musicais e estéticas e pelo contexto performativo, esta canção é facilmente integrada na denominada “música popular” (Castelo-Branco & Cidra, 2010) e na categoria “música ligeira” (Moreira, Cidra & Castelo-Branco, 2010), apresentando elementos musicais tanto de carácter cosmopolita como da denominada “música tradicional portuguesa” na aceção de Castelo-Branco (2010). Nas secções A, B e C encontramos elementos que remetem para géneros sul-americanos (o uso de congas, por exemplo), enquanto a inspiração na música tradicional portuguesa se encontra principalmente na Ponte e no Refrão.

Neste caso, não só a música é essencial para criar um imaginário identitário, como a letra é um elemento fulcral na construção da narrativa nacional. Apresenta uma mensagem forte e muito comum nos discursos em torno dos Descobrimentos, do colonialismo português e do lusotropicalismo de Gilberto Freyre (1953). Foi traduzida para inglês sem alterar o seu conteúdo, ao contrário do que tinha acontecido com outras canções (por exemplo, com a tradução, a canção de 1989 – *O Conquistador* do grupo Da Vinci – passou de uma exaltação dos Descobrimentos para uma canção de carácter amoroso). A postura face ao outro, assente na tolerância e na miscigenação é, na canção representada por Lúcia Moniz, retratada como uma característica intrínseca dos portugueses, uma mensagem que facilmente se integra nos discursos europeus e eurovisivos, aludindo a uma função apaziguadora da música (“O que está longe fica perto nas cantigas<sup>7</sup>”). A letra de *O meu coração não tem cor* é um exemplo claro da apropriação dos discursos sobre o lusotropicalismo de Freyre (1953), adaptada pelo Estado Novo no final dos anos 1950 como resposta à crescente crítica internacional relativamente à política colonial portuguesa. Consequentemente, e acompanhando o que é postulado por Martins quando este refere: “num contexto pós-colonial, mas uma vez liberta da componente colonialista em que o Estado Novo português enredou o luso-tropicalismo, a figura da lusofonia convoca hoje uma comunidade transnacional, com propósitos político-culturais” (Martins, 2004, pp. 11-12), a canção representante de Portugal no Festival Eurovisão 1996 assenta num discurso sobre a lusofonia, uma vez que este conceito está intimamente ligado à noção

---

da expressão musical próxima dos estilos da música popular portuguesa.”; em 1994 agraciado com a Ordem do Infante D. Henrique (Tilly, Latino & Silva, 2010, p. 956).

<sup>7</sup> António Guterres, então Primeiro-Ministro, no vídeo que antecede a performance de Lúcia Moniz em Oslo vai ao encontro do conteúdo da letra da canção, quando deseja “que a música seja cada vez mais um fator de paz e de aproximação entre os povos”. Este é o único ano em que as interpretações no Festival Eurovisão da Canção foram precedidas de um discurso por parte dos governantes.

de lusotropicalismo. A visão apresentada na canção corrobora a opinião do mesmo autor quando este afirma que “num e noutra caso, com efeito, prevalece a ideia de que o progresso e a cultura resultam da miscigenação das etnias, e também da miscigenação de memórias, tradições e paisagens” (Martins, 2004, p. 9). Num contexto que Martins poderá considerar de “globalização cosmopolita” como é o Festival Eurovisão, Portugal apresenta uma visão de “globalização multiculturalista” (Martins, 2004, p. 9). Nesta canção, é representada uma atitude de reciprocidade do português para com os outros povos que, tal como Freyre destaca, é “única em povo europeu moderno” (Freyre citado em Castelo, 2011, p. 265), uma vez que a integração portuguesa nos trópicos teria estado assente na adoção e divulgação de diversos aspetos culturais locais. Importa ainda salientar que neste caso é descrito o que Castelo salienta no seu texto: “note-se, porém, que a plasticidade do português não se revela exclusivamente na adoção de valores alheios, mas também ‘na adaptação de valores europeus, transformados ou modificados, aos meios tropicais’” (Castelo, 2011, p. 270) que se materializa no refrão “Vem juntar o teu ao meu sabor (...) Que o meu coração não tem cor”. A canção evidencia assim o pioneirismo dos portugueses na aproximação geográfica e cultural e combina o desejo do passado projetado no presente, tão próximo do discurso saudosista e símbolo-chave da construção identitária entre Portugal e as ex-colónias (Leal, 2010). Canta-se assim, “O modo português de estar no mundo”, baseado no amor e não na força (Castelo, 2013).

Aparecem expressões típicas de um país cuja vida esteve associada ao mar (“estamos de maré”) que a tradução para Inglês não conseguiu captar. Ao longo da canção são referidos géneros musicais portugueses e locais associados aos Descobrimientos, ligados a verbos que definem o seu carácter: “chora-se o fado” em contraste com o samba que se dança<sup>8</sup>, por exemplo. Numa “festa tricontinental”, fazem-se referências a instrumentos musicais tradicionais portugueses, sul-americanos e africanos, entre outras alusões multiculturais. A identidade portuguesa é caracterizada tanto pela multiplicidade de influências como pela sua influência noutras culturas, performando a opinião de Castelo relativamente ao nacionalismo português: um nacionalismo baseado sobretudo no orgulho da história nacional e, concretamente, na história dos descobrimientos, afirmando-se a sua natureza anti-racista e ecuménica (Castelo, 2013). Retrata-se, deste modo, um português hospitaleiro e emocional que sente uma “saudade

<sup>8</sup> Fica aqui esquecido o carácter dançável que também o fado já teve antes da sua apropriação como canção hermética.



desordeira” de um passado grandioso e a escrita no presente enfatiza a permanência dessas características. Portugal é caracterizado por uma visão essencialista e utópica, por um coração sem cor e “descompassado”, muito próximo do carácter emocional do indivíduo português descrito por Pascoaes (1998), mas assente nos ritmos regulares e repetitivos da música tradicional portuguesa, nomeadamente na ponte e refrão. Aqui, a música e a orquestração de Pedro Osório caracterizam a identidade nacional ligada a uma matriz rural: destaca-se o timbre dos cavaquinhos, os bombos lembram a tradição dos Zés-Pereiras e a flauta *piccolo* remete-nos para a prática da Flauta e Tamborileiro, por exemplo. Pelo seu valor identitário e visual, os cavaquinhos e os bombos aparecem em palco mas não são estes os instrumentos amplificados.

É importante salientar as diferenças entre as performances ocorridas no Festival RTP da Canção e no Festival Eurovisão da Canção. No primeiro, um dos elementos masculinos do coro aparece em palco com um teclado eletrónico que no Festival Eurovisão da Canção foi substituído por um bombo. Também os fatos de Lúcia e dos coristas sofreram alterações: na atuação em Oslo, os trajes destacam as cores da bandeira nacional e apresentam bordados “tradicionais”. Os elementos visuais aparecem assim para enfatizar a atmosfera folclórica e a modernidade é substituída pela “tradição”. As escolhas dos agentes decisores não terão sido alheias ao facto de, para um contexto internacional, e uma vez que a canção seria interpretada em português, a componente performativa ter uma maior eficácia na transmissão da mensagem veiculada.

Lúcia Moniz surge em ambas as atuações com uma presença jovial e uma interpretação condizente com o carácter alegre da música. Uma voz limpa que dá destaque à mensagem da letra, mas com alguns problemas técnicos numa canção que apresenta algumas dificuldades.

A canção portuguesa foi considerada uma das favoritas e Lúcia uma das mais simpáticas participantes. Porém, a canção terminou em 6.º lugar, mas esta era até 2017 a melhor classificação de Portugal na Eurovisão. Nas opiniões recolhidas no YouTube<sup>9</sup>, verifica-se que uma das causas apontadas para a derrota de uma canção que “diz muito sobre a alma lusitana” (segundo um dos comentários) foi a forte presença dos países do Leste Europeu. Mangorrinha (2015) considera que nesse ano as questões identitárias tiveram um maior destaque através da utilização de elementos folclóricos pelos países de Leste e a música portuguesa enquadra-se neste contexto.

<sup>9</sup> Chama-se a atenção para o facto de estes comentários terem sido feitos muito *a posteriori*.

Resta verificar se os autores desta canção, a RTP e o júri nacional que a escolheu enquanto representante de Portugal tinham consciência desta tendência. Surge assim uma questão que importa confrontar com os diversos intervenientes: Quais foram os pressupostos que presidiram à escolha desta canção e desta intérprete por parte do júri do concurso português?

É importante lembrar que esta era a 31.<sup>a</sup> presença da RTP no Festival Eurovisão e que os autores eram experientes em eventos como este. Por outro lado, é de destacar que os autores eram também presença assídua nos encontros de *baladeiros* ligados à canção de intervenção, cujo discurso assentava na “procura das raízes folclóricas”<sup>10</sup>. Quais terão sido os pressupostos dos autores desta canção?

A união de uma Europa de diferenças é representada em 1996 por um Portugal multicultural. Porém, e segundo Mangorrinha, a divulgação da canção para a indústria, imprensa e público internacionais foi muito deficiente: “a RTP não estava interessada em ganhar” (Mangorrinha, 2015, p. 59). Subsistem assim algumas dúvidas que interessa clarificar, uma vez que a mensagem passada pela canção é tão próxima do discurso de tolerância veiculado pelo próprio Festival Eurovisão: De que modo terá sido compreendida a mensagem veiculada por esta canção? De que forma os europeus poderão ter partilhado esta “união pela diferença” que se canta na canção interpretada por Lúcia Moniz? Com uma canção tão contundente no discurso que viria a ser o símbolo da Expo 98, quais as razões para a falta de estratégia comercial? Qual terá sido o papel da indústria musical?<sup>11</sup>

## CONCLUSÕES

Tanto no Festival Eurovisão da Canção como no Festival RTP da Canção, as diversas “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983) são constantemente configuradas por pressupostos que muitas vezes são alheios aos telespectadores.

Na canção analisada combinam-se elementos da música tradicional portuguesa, referências multiculturais e elementos *mainstream*, criando simultaneamente diferentes “comunidades imaginadas”. A coexistência destas diferentes referências tenta enquadrar a canção no contexto

<sup>10</sup> “Foi o valor estético da música e da canção regional, tal como Lopes-Graça o sublinhou, que foi despertado após a revolução. (...) em função desse mesmo valor estético, selecionaram, reconstruíram e apresentaram o discurso da canção regional como modo de intervenção social (...) sublinhado o valor da cultura popular de proveniência rural” (Côrte-Real, 2010, p. 226).

<sup>11</sup> Para uma compreensão da indústria da música em Portugal, aconselha-se a leitura de Losa (2010).

internacional e, ao mesmo tempo, transmitir uma mensagem identitária facilmente reconhecível nacional e internacionalmente. Aqui, a saudade e a lusofonia são propositadamente configuradas pelos agentes decisores para uma representação da nacionalidade num contexto altamente mediático como o Festival Eurovisão.

Os Descobrimientos são lembrados, acriticamente, como sinónimo de tolerância e a identidade portuguesa é retratada em função do seu passado e presente multiculturais – uma memória do passado projetada no presente e no futuro. O coração sem cor caracterizado nesta canção é, na verdade, um coração de múltiplas cores, recriando os discursos lusotropicalistas de Freyre. A saudade de um passado onde as diferenças convivem pacificamente aparece aqui como um símbolo identitário. A identidade nacional é configurada, torna-se numa memória mediada que é posta em *display* e que é perpetuada pelos média de forma a coadunar-se com os discursos de tolerância europeus e eurovisivos.

Neste final de século XX, a canção escrita com o intuito de representar Portugal não só ao nível nacional como no Festival Eurovisão apresenta um discurso assente em ideias apropriadas pelo Estado Novo, mas que não deixam de estar presentes nos discursos atuais. Num contexto de consolidação da posição de Portugal na Europa, retrata-se um país cujo pioneirismo na tolerância cultural tem raízes ancestrais. Porém, e como aponta Martins (2004), os discursos sobre o lusotropicalismo de Freyre (1953) e o atual conceito de lusofonia tocam-se e, por isso, mesmo parecendo descontextualizado o discurso veiculado na canção poderia fazer sentido no momento em que a Europa assistiu à integração de países do anterior Bloco de Leste. Numa canção que congrega ritmos e instrumentos tradicionais com elementos cosmopolitas e contemporâneos, o autor da letra transmite uma mensagem de multiculturalidade, dando como exemplo o caso do mundo lusófono. Imagina-se este mundo lusófono para projetar uma europa “unida na diferença”, transmitindo esse imaginário a milhões de telespectadores não só na Europa como em todo o mundo. Retoma-se a ideia de Freyre: “o Português, criando um novo mundo não só na América, como na Ásia, na África e até na Oceânia, fez desse mundo, sob todos os aspectos, uma combinação de diversidade com unidade” (Freyre citado em Bastos, 1998, p. 424). É transmitida e reificada uma estereotipação do povo português, consubstanciando o que Martins (2004, p. 9) advoga e quando remete para Roland Barthes relativamente aos processos da linguagem na história. Com a projecção mediática dos dois festivais, assiste-se à difusão de uma versão simplificada do lusotropicalismo, tal como tinha acontecido nos anos 1950,

uma ideia que “foi entrando no imaginário nacional contribuindo para a consolidação da auto-imagem em que os portugueses melhor se reveem: a de um povo tolerante, fraterno, plástico e de vocação ecuménica” (Castelo, 2011, p. 273). Esta “fantasia de auto-exibição” cantada coaduna-se com as identidades nacional e europeia que Portugal pretende forjar e mediar, integrando o local e o global, o que Meyrowitz (2005) denomina de “glocal”. Deste modo, esta “performance utópica” vem ao encontro dos discursos europeus, mediando uma diferença enquanto valor cultural e não apenas uma base de cooperação.

## ANEXO

O meu coração não tem cor

### A

Andamos todos a rodar na roda antiga  
 Cantando nesta língua que é de mel e de sal  
 O que está longe fica perto nas cantigas  
 Que fazem uma festa tricontinental

### B

Dança-se o samba, a marrabenta também  
 Chora-se o fado, rola-se a coladeira  
 Pela porta aberta pode entrar sempre alguém  
 Se está cansado diz adeus à canseira

### C

Vai a correr o corridinho  
 Que é bem mandado e saltadinho  
 E rasga o furaná, faz força no malhão  
 Que a gente vai dançar sem se atrapalhar  
 O descompasso deste coração

### PONTE

E como é, e como é, e como é  
 Vai de roda minha gente  
 Vamos todos dar ao pé!

### REFRÃO

Estamos de maré vamos dançar  
 Vem juntar o teu ao meu sabor

Põe esta canção a navegar  
Que o meu coração não tem cor  
(BIS)

**A**

Andamos todos na ciranda cirandeira  
Preguiça doce e boa vai de lá vai de cá  
Na nossa boca uma saudade desordeira  
De figo de papaia e de guaraná

**B**

Vira-se o vira e o merengue também  
Chora-se a morna solta-se a sapateia  
Pela porta aberta pode entrar sempre alguém  
Que a gente gosta de ver a casa cheia

**C**

Vamos dançar este bailinho  
Traz a sanfona ou o cavaquinho  
A chula vai pular, nas voltas do baião  
Que a gente vai dançar sem se atrapalhar  
O descompasso deste coração

**PONTE**

E como é, e como é, e como é  
Vai de roda minha gente  
Vamos todos dar ao pé!

**REFRÃO**

Estamos de maré vamos dançar  
Vem juntar o teu ao meu sabor  
Põe esta canção a navegar  
Que o meu coração não tem cor  
(BIS 2x)

**CODA**

E vai de volta, vai de volta p'r'acabar  
Que o meu coração não tem cor

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of Nationalism*. Nova Iorque: Verso.
- Baker, C. (2008). Wild dances and dying wolves: simulation, essentialization and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6, 173-189. doi: 10.1080/15405700802198113
- Bastos, C. (1998). Tristes trópicos e alegres luso-tropicalismos: das notas de viagem em Lévi-Strauss e Gilberto Freyre. *Análise Social*, XXXIII(146-147), 415-432.
- Bohman, P. (2004). *The music of European nationalism. Cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Bohman, P. (2007). The politics of power, pleasure, and prayer in the Eurovision Song Contest. *Muzikologija (Musicology)*, 7, 39-67. doi: 10.2298/MUZ0707039B
- Bolin, G. (2009). Media events, Eurovision and societal centers. In N. Couldry; A. Hepp & F. Krotz (Eds.), *Media events in a global age* (pp. 124-138). Abingdon: Routledge.
- Botelho, A. (1990). *Da saudade ao saudosismo*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Castelo, C. (2011). Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. *Blogue de História Lusófona*, Ano VI. Retirado de <https://tinyurl.com/yb7ehxly>
- Castelo-Branco, S. (2010). Música tradicional. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 887-895). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. & Cidra, R. (2010). Música popular. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 875-878). Lisboa: Círculo de Leitores.
- César, A. J. & Tilly, A. (2010). Festival RTP da Canção. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 501-504). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Côrte-Real, M. S. J. (2010). Canção de intervenção. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 220-228). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

- Dolan, J. (2001). Performance, utopia, and the “utopian performative”. *Theatre Journal*, 53(3), 455-479.
- Dyer, R. (2002). *Only entertainment*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Félix, P. (2010). José Carlos Ary dos Santos. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 1178-1180). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Freyre, G. (1953). *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Fricker, K. & Gluhovic, M. (Eds.) (2013). *Performing the “new” Europe. Identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Leal, J. (2000). The making of saudade: National identity and ethnic psychology in Portugal. In H. Dekker & Wijers (Eds.), *Roots & Rituals: The construction of ethnic identities* (pp. 267-287). Amsterdão: Het Spinhuis.
- Lourenço, E. (1978). *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Losa, L. (2010). Indústria fonográfica. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 632-643). Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Mangorrinha, J. (2015). *A cultura eurovisiva: canções, política e o caso português*. Lisboa: Instituto Europeu Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa [eBook]. Retirado de <http://pt.calameo.com/books/001827977a102829a2050>
- Meyrowitz, J. (2005). The rise of glocality: new senses of place and identity in the global village. In K. Nyíri (Ed.), *A sense of place: the global and the local in mobile communication* (pp. 21-30). Viena: Passagen Verlag.
- Moreira, C. & Castelo-Branco, S. (2010). Música ligeira. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 872-875). Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Pascoaes, T. (1998). *Arte de ser português*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pajala, M. (2013). Europe, with feeling: the Eurovision Song Contest as entertainment. In K. Fricker & M. Gluhovic (Eds.), *Performing the “new” Europe. Identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 77-93). Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Raykoff, I. & Tobin, R. D. (Eds.) (2007). *A song for Europe. Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Sassatelli, M. (2002). Imagined Europe. The shaping of an European cultural identity through EU cultural policy. *European Journal of Social Theory*, 5(4), 435-451.
- Silva, H. & Tilly, A. (2010). Fernando Tordo. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 1270-1272). Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Tilly, A.; Latino, A. & Silva, J. (2010). Pedro Osório. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no Séc. XX* (pp. 954-957). Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Tragaki, D. (Ed.) (2013). *Empire of song. Europe and nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham (MD): Scarecrow Press.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

- Martins, M. L. (2004). Lusofonia e luso-tropicalismo. Equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários. Conferência inaugural no X Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa, São Paulo. Retirado de [http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/1075/1/mmartins\\_LusotropiLusofonia\\_2004.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/1075/1/mmartins_LusotropiLusofonia_2004.pdf)
- Castelo, C. (2013). O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio. Retirado de <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>

### Citação:

Lopes, S. V. (2017). Portugal no Coração – Música e performance no Festival RTP da Canção enquanto veículos de narrativas identitárias. In R. Ribeiro, V. de Sousa & S. Khan (Eds.), *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade. Livro de atas* (pp. 150-165). Braga: CECS.