

UNIVERSIDADE ABERTA



**A canção como arma: José Afonso, Sérgio Godinho e José Mário Branco,
entre *Cantigas do Maio* (1971) e *FMI* (1981)**

Joaquim de Sousa Rodrigues Anacleto

Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados - Literatura e outras artes

2021

UNIVERSIDADE ABERTA



**A canção como arma: José Afonso, Sérgio Godinho e José Mário Branco,
entre *Cantigas do Maio* (1971) e *FMI* (1981)**

Joaquim de Sousa Rodrigues Anacleto

Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados - Literatura e outras Artes

Orientada pela Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello
e com coorientação da Professora Doutora Paula Mendes Coelho

2021

Resumo, *palavras-chave*

Esta dissertação tem como propósito estabelecer plataformas, comparatistas e outras que surjam como identicamente legítimas, entre as obras lírico-musicais de José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho, no âmbito da sua intenção interventiva, nas áreas política e social, e tendo como objecto-base essas suas produções artísticas entre dois momentos que se consideraram charneira, no âmbito e pressuposições deste estudo: a gravação do disco *Cantigas do Maio*, de José Afonso, em 1971 (com edição nesse mesmo ano) e da canção *FMI* (escrita em 1979, gravada em 1981, ao vivo, e editada em 1982).

O cerne da investigação, após uma prévia incidência sobre os conceitos fundamentais da canção enquanto *opus* político, procurará entender de que forma, a par de outros papéis (sociais, estéticos, funcionais) inerentes à forma “canção”, esta alcança envolver-se directamente nos processos que espelha, isto é, que analisa e crítica, descortinar os mecanismos que potenciam o nexos causal entre a intencionalidade da canção e a sua recepção, mormente ao nível da eficácia da transmissão da mensagem acima do ruído metafórico e das assimetrias culturais, ou outras, verificadas entre a criação e a fruição.

Buscar-se-á, pois, responder tão só a uma pergunta basilar: até onde alcança a canção política, no movimento (mental, físico, pessoal, social) que se desenha entre o que sonha e o que faz?

Palavras-chave:

comparatismo
canto
poema
canção
música
política
protesto
intervenção

Abstract,
Key words

This paper aims to establish different platforms, either comparative or others that appear as similarly legitimate, between the lyrical and musical works of José Afonso, José Mário Branco and Sérgio Godinho, within the reach of its intervention intents, both political and social. The base source material upon which this analysis will be carried out is their artistic creations between two pivotal moments for the scope and reach of this investigation: the recording of the album *Cantigas de Maio*, by José Afonso, in 1971 (released that same year) and of the song *FMI* (written in 1979, recorded in 1981 and released in 1982).

The focus of the investigation, following an initial incidence on the fundamental concepts of the song as a political *opus*, will be to understand the way in which the “song” format, alongside its other roles (social, aesthetic, functional) achieves a direct involvement in the processes it mirrors, namely the analysis and the critique. The intent is to fathom the mechanisms that potentiate the causality between the song and its reception, especially in what regards the efficacy of the message above the metaphorical noise and the cultural asymmetries which can occur between its creation and its fruition.

Thus, the aim of the work will be to answer a basilar question: how far does the political song reach within the (mental, physical, personal and social) movement it conjures, considering what it dreams of and what it ultimately achieves.

Key words:

comparatism
chant
poem
song
music
politics
protest
intervention

Résumé, *Mots-clefs*

Cette thèse a l'intention d'établir des plateformes, comparatives et autres qui apparaissent identiquement légitimes, entre les oeuvres lyriques et musicales de José Afonso, José Mário Branco et Sérgio Godinho, dans le cadre de son intention interventionniste, dans les domaines politique et social, ayant comme matière de base pour l'analyse ces productions artistiques entre deux moments considérés dans le cadre et les hypothèses de cette étude: l'enregistrement de l'album *Cantigas do Maio* de José Afonso en 1971 (édité pendant la même année) et la chanson *FMI* (écrit en 1979, enregistré en direct en 1981 et éditée en 1982).

L'objet de l'enquête, après l'abordage précédent des concepts fondamentaux de la chanson comme *opus* politique, cherchera à comprendre comment, à part d'autres rôles (sociaux, esthétiques, fonctionnels) inhérent à la forme "chanson", elle atteint, l'implication directe dans les processus qu'elle reflète, c'est-à-dire qui analyse et critique, dévoilant les mécanismes qui renforcent le lien imprévu entre l'intentionnalité de la chanson et de sa réception, notamment en termes d'efficacité de la transmission du message au-dessus du bruit métaphorique et des asymétries culturelles ou autres, vérifiées entre la création et la réalisation.

Nous chercherons donc à répondre à une seule question fondamentale: jusqu'où va la chanson politique, dans le mouvement (mental, physique, personnel, social) qui se dessine entre ce que vous rêvez et ce que vous faites?

Mots-clefs:

- comparatisme
- chant
- poème
- chanson
- musique
- politique
- manifestation/protestation
- intervention

Aos que de todas as maneiras lutaram, lutam e lutarão contra a injustiça e em prol da liberdade: simples, terrena, sã.

Ao meu filho Alexandre: na esperança de que, por aqui e por tudo, venhas um dia a tomar de mim testemunho válido e perene.

A gratidão, não sendo um sentimento difuso, concretiza-se às vezes na ausência de objecto: agradecemos a alguém — mas o quê, exactamente? Será que avaliamos com rigor e justiça o que de facto recebemos de outrem, em determinada circunstância? Ou trata-se apenas de uma suposição conjuntural, impressionista e discursiva — a que não será alheia, aliás, a mui comum forma hiperbólica dos encómios (“sem o qual não seria capaz de”, “foi fundamental para”, “o extremoso cuidado posto na”, etc.), a fazer-nos lembrar que, tal como na morte, não há no reino da sabedoria pessoas más, e um elogio (o agradecimento reveste muitas vezes a forma de um) é campo fértil e generoso para o exagero.

Costumo dizer, mecanicamente já, que o melhor bem se faz sem ver a quem (um princípio que andaré próximo dessa cegueira que deveria ser ainda apanágio da senhora da balança vendada), por isso agradecer a pais e familiares (esposa, primos, tias, filhos), um agradecimento que abarca a vida toda, soará a redundância, como absurda será a toada reverencial a animais de estimação num “antropomorfismo” pós-moderno e urbano de quem não precisa deles para sobreviver, ou até ao dono do café onde, na esplanada, ensaiámos os primeiros acordos do estudo em causa, “sempre com a espuma certa a sobrenadar a bica curta, sempre com uma palavra amiga”.

Assim, desprovido intencionalmente das muletas da banalidade ou da evidência, resta-me exprimir o meu mais sincero agradecimento a:

Umberto Eco, que nos deu um dia um guião muito especial para estas lutas, ainda e sempre válido, com o qual é possível discordar de inúmeras formas, mas que nem assim perde a sua capacidade (e qualidade) motivadora;

discordando de Eco, precisamente, à minha orientadora, Maria do Rosário Lupi Bello, pela lucidez, generosidade e singeleza no trato, que muito prezo, neste tempo de brutos;

à minha coorientadora, Paula Mendes Coelho, que prefiro ver, em primeira instância, como a mãe ideológica deste mestrado, que o foi (e a quem peço desculpa por ser espécie-de-filho ao lado e tão arisco);

a todos os envolvidos neste processo, que são sempre mais do que é possível contabilizar, mas que sabem sempre quem são; e, evidentemente, à própria Universidade, enquanto facto mas também como edifício: mental, teórico, dinâmico.

Um bem-haja a todos, e um futuro.

DAS RAZÕES DE SER

Há duas circunstâncias, indeléveis, que me trouxeram a este lugar, a este momento e a este rol de pensamentos encadeados em prosa, escrita em forma de deambulação, de passo livre mas em ruas perfeitamente estruturadas, dado que já vividas. A primeira prende-se com um momento juvenil de dramático devaneio, ocorrido em 1977, e que teve como pano de fundo alguma da música sobre a qual esta reflexão se faz.

Três anos depois da revolução de Abril, dezasseis anos já feitos, naturalmente rebelde e inquieto, as circunstâncias de Portugal-país afiguravam-se-me pouco abonatórias do sonho que tinham sugerido, e assim, munido de tanta coragem quanto de egoísmo e estupidez, decidi(mos) fugir de casa, eu e mais três amigos, um deles uma rapariga, relevo-o pelo inédito que terá, ao tempo e no local.

Aos dezasseis anos, a minha ignorância do mundo era imensa, pelo que a minha arrogância era directamente proporcional. Em simultâneo, ainda não adquirira ferramentas (intelectuais, emocionais, cognitivas) capazes de traduzir essa inquietação que me ocupava os pensamentos e me condicionava os actos. Fugir de casa, apesar de se tratar de um gesto eivado de juvenil ingenuidade, soava também, pelo seu extremismo, a um momento de desespero.

Tínhamo-nos preparado, mentalmente, até mesmo fisicamente, para dar esse passo extremo, mas o substracto real do nosso sonho vinha da música: o imaginário, o motor do mundo, a vontade de luta, a crença no futuro, tudo isso tinha o imediatismo e a força de uma canção: só dente por dente vale, meter um pauzinho na engrenagem, a liberdade está a passar por aqui.

Por isso, quando as autoridades policiais nos levaram para o posto à sua guarda e nos separaram, eu e outro dos meus companheiros no bar/sala de convívio, o terceiro no corredor e a rapariga numa sala mais ao fundo, não tivemos outra maneira de sabermos uns dos outros senão cantando. E a canção escolhida começava deste modo: a morte saiu à rua num dia assim. Não a morte como ela é, mas, no nosso caso, como ela nos (a)parecia.

Afinal, o 25 de abril tinha acontecido há três anos, mas os polícias eram ainda os mesmos do dia 24, e o sentido do protesto mantinha-se vivo. As revoluções não são momentos, mas processos, e a nossa estava suspensa. Só restavam as canções, a memória e a vontade. Do mais, foi a História que se viu e a Democracia que se vê.

*

A segunda circunstância, muito mais próxima no tempo e da pessoa que agora sou, concretizou-se então em 2015, quando, na sequência de uma proposta pessoal, a mesma foi aceite e os sonhos

tomaram forma. Constava a dita da reactivação de um organismo designado com o nome OCP - Observatório da Canção de Protesto, o qual havia sido já lançado em 2007, com alguma pompa e circunstância, mas logo de seguida esquecido na escuridão de uma qualquer gaveta burocrática.

Na apresentação que fiz da minha visão para esse projecto referi que, a ser, não deveria constituir-se apenas como observatório, nem somente da canção, nem tão só do protesto, mas creio que alguém saltou a leitura desse parágrafo. O OCP renasceu assim a partir de uma série de reuniões preparatórias, entre parceiros entretanto convocados para o efeito, dos quais se destacaram dois institutos universitários com valências directamente relacionadas com o projecto (etnomusicologia e História contemporânea), e os quais criaram, juntamente com os outros intervenientes, e depois de prolongados debates, um documento fundador, que ainda hoje persiste como pedra basilar orientadora da actividade do Observatório.

Não demorou muito, no entanto, para que o projecto fosse tomando direcções que me pareceram pouco consentâneas com as suas possibilidades reais, pelo que, dada a minha resistência a essa linha de orientação, suponho, me vi afastado do mesmo. Não me sendo imediata nem pacificamente grata tal situação, foi-se tornando, todavia, aceitável, até se tornar condição pela qual me sinto ao dia de hoje agradecido (com efeito, causa enorme desgaste, emocional e físico, perorar em causas as quais se bem-quis e, entretanto, se passou a descrever).

Nada disso obstou, porém, ao meu interesse pelo canto de incidência política, e foi por essa intenção que considerei a hipótese, agora materializada, de um texto, breve que fosse, limitado como não poderia deixar de ser, naturalmente incompleto, como convirá aos possíveis futuros, mas centrado na substância, riquíssima, em Portugal (sem detrimento do que neste campo existe e acontece por esse mundo afora), da música que se faz sobre a coisa política, mormente a canção, sua ponta de lança numa terra que é então a terra toda, até a que se chama mar.

DO ESTILO

A escrita que se vai seguir não será, provavelmente, a mais ortodoxa, atendendo ao seu propósito. Quarenta e seis anos de prática literária (contabilizando os anos em que a escrita foi só pensamento) não serão, assim, a melhor recomendação para um texto que se pretende pautado pelo rigor e a objectividade. Mas também não obsta, diga-se em abono da verdade, essa madrasta da justiça, a que esse rigor e objectividade sejam concretizados.

Deste modo, procurou-se, sem agravo ou perda para ciência ou metodologia, algum brilho estilístico, mormente retórico, dado que o pensamento se moveu amiúde nos enredos mais delicados da criação estética, a musical sobretudo, pelo que pareceu equilibrado produzir-se alguma beleza neste laboratório, sempre que a isso a narrativa se predispôs — breves apontamentos, instantes, por assim dizer, à guisa de antídoto (sem o entendimento da beleza que lhe está subjacente, o deserto não passa de um imenso areal), coisa tão comum neste tipo de estudos que, conquanto ensaísticos e de empenhamento pessoal, bastas vezes se espraíam por alguma aridez tão só utilitária, mas não em absoluto necessária.

Pelo que, não sendo esse o caminho primeiro deste escrito, não deixou ela de fazer (a beleza, é sempre da beleza que se fala neste passo), desde que possível, a sua bordadura distinta no seio do discurso: pela palavra, como é óbvio, mas, primeiramente, pelo próprio pensamento que a enformou.

Da retórica acima apontada, a ter acontecido — e que mal não trará, supõe-se, a mundo algum —, valor terá, efectivo, se servir enfim de veículo de comunicação à busca da certeza exequível (a ciência, o método, o rigor): em primeiro lugar, a dos factos; e, de seguida, a da leitura destes, que se procurou fazer sempre à luz de justificativos creíveis, mesmo que decorrentes, aqui e ali, de aspectos aparentemente mais intuitivos, porque inerentes à própria fruição estética dos materiais em ponderação, as canções.

Para lá das eventuais idiossincrasias do discurso, surgiu, em fase já tardia da sua elaboração (o que obrigou a um árduo mas profícuo processo de remontagem dos textos, segundo uma organização diversa da que assistira à sua escrita original), e como configuração mais lógica, a enunciação fragmentária, perante alguma incapacidade pessoal de elaborar uma explanação similar ao contar de histórias que a História geralmente ensaia: simples e ao longo de uma fita temporal lógica.

Preferiu-se crer assim que, a quem lesse, faria sentido esse jogo de referências cruzadas, e que, no saborear da leitura (presunção pessoal, não há como não a assumir), seria possível, por mim, na ausência de mim, elaborar esse percurso que persistiu em escapar-me, tornando-o afinal fácil.

Perante o atrás referido, supõe-se que não será de estranhar, igualmente, a recusa em considerar como válido, pelo menos para uso pessoal, o último acordo ortográfico submetido a aprovação pelos países de língua oficial portuguesa, incluindo Portugal, pelo que a escrita será feita segundo o que antes acontecia (exceptuando a grafia do nome dos meses, se a mesma ocorrer, e a qual o autor, já muito antes desse acordo, grafava com minúscula, por nenhuma razão outra senão a de um gosto pessoal, que considera que a maiúscula pouco mais tem sentido que a começar as frases, ou para distinguir, como já referido, as pequenas histórias da grande História, mesmo que esta seja feita daquelas).

Uma nota ainda, enfim, para a remissão de todas as notas e similares para o rodapé mais próximo, sempre que tal se mostrou possível e funcional. Decorreu essa opção da imensa impressão (pouco abonatória) que decorre, para o autor, de textos onde o emaranhado de referências é tal que não dificulta a leitura, antes a impede, da forma que se pretende, supõe-se, que seja: escorreita, fluída e autónoma. As referências mantêm-se, apenas mudaram de casa. Para melhor, espera-se.

O meu pedido de benevolência, pois, para o incontornável facto de ser quem incontornavelmente sou: uma espécie de trovador do silêncio pendente em mão de espadachim. Resta a dúvida: entre a espada que corta e a que simplesmente espeta.

ÍNDICE¹

CHAVE(S) DE LEITURA

Uma leitura (feita à posteriori, como não podia deixar de ser) deste texto, mormente dos títulos e, concomitantemente, da sua organização, relevou, ou revelou, que o mesmo carecia de alguma tradução, até para os que da mesma língua são.

Traduzindo: para alguém *exterior* ao texto, a pergunta que se colocou foi: fará ele sentido, na sua forma fragmentária e delimitada por títulos mínimos, todos eles (intermédios, principais, mínimos) mais “literários” que realmente operantes?

Esta condição de legibilidade, resultante no caso de uma alteridade *sui generis*, aquela que melhor ou mais profundamente justifica o comparatismo que nos legitima aqui, pareceu, por via dessa interrogação, não ter sido atendida. Era como se se estivesse a mostrar um caminho a alguém, no meio da noite mais escura, mas com as luzes apagadas: “segue em frente durante 20 metros” não é o mesmo que *ver* esses 20 metros. Como poderia esse alguém avançar sem tropeçar, sem se magoar, sem (atendendo ao caso) se quedar em alguma perplexidade?

A ideia fundamental subjacente a um estudo destes é, provavelmente, simples: a de iluminar coisas (ideias, acontecimentos, momentos e saberes). Com este quadro de referências, e atendendo ao facto de que é possível que este não se tenha dado por preenchido, aproveita-se agora o ensejo organizativo do índice que se segue para, a partir dele, fazer uma leitura que permita — a redundância não é propositada, mas também não soa mal — lê-lo.

Procurando fazer curta o que poderia ser uma longa história, a opção pela fragmentação discursiva, já referida no discurso sobre o estilo (nada que a história do pensamento não nos tenha proporcionado já, em doses de enorme generosidade, de Barthes a Pascal, de Wittgenstein a Nietzsche — não se suponha, todavia, neste enunciar, uma qualquer veleidade de *pares*, mas tão só a constatação de um processo com boas referências) foi, em determinado momento, o método dinâmico que permitiu *efectivamente* o desenvolvimento do projecto, o qual, de outra forma, soçobriria, por certo, às procelas que o assediaram, mormente as que decorreram de factores tão díspares como tenham sido a impossibilidade de recorrer a fontes primárias, a sua dimensão — o que parece simples nem

¹ Os números a seguir aos títulos referem-se aos números das páginas onde os mesmos ocorrem.

sempre o é, e o estudante em presença arriscou um passo aparentemente maior que a perna — e, Ortega *oblige*, o homem e as suas circunstâncias.

Assim, eis-nos perante um dilema: desmontam-se os andaimes e apresenta-se a casa pronta, seja ela o que for, ou aproveitam-se ainda para redesenhar as janelas, afinal mais pequenas do que seria necessário e as paredes de facto pediam?

Não há outra solução senão a clareza. Decidiu-se então pelo risco de tentar explicar as partes e deixar o julgamento a quem em definitivo lê — mesmo que, como quando se tem de explicar a substância de uma piada, isso possa acabar por a destituir do seu sentido primordial (que decorre da espontaneidade); do seu *poema* íntimo, a cantar como uma canção.

Dando de barato que as próprias didascálias, apostas a cada capítulo e subcapítulo, sempre que tal se revelou pertinente, podem não ser suficientes, ou até confundir o sentido da narrativa, importa agora recuar ao patamar inicial, o das intenções, e revelar o esqueleto do edifício que ousámos construir (usa-se o plural justamente porque “eu” é eu, mas um eu que se preencheu de outros, até ser o que calhou ser).

A organização é simples, então: três partes. Sendo que

A PRIMEIRA

é uma introdução, definida por dois momentos fundamentais, o primeiro relativo aos processos metodológicos e a alguns conceitos, nomeadamente o de “canção” (fundamental para esta estrutura diegética), que não ancora simplesmente no texto, isto é, na literatura, na *poesis*, mas antes a liga a essoutra *poética* da coisa musical, infável e indefinível; e as envolventes pragmáticas do que aqui se pretende estudar: as condicionantes históricas (como nasce a canção política em Portugal durante a vigência do Estado Novo) e as expressões estéticas (como é que essa canção toma forma e se faz acção), com algum rodapé para as questões de enquadramento político;

A SEGUNDA

é constituída pelo *corpus* principal do trabalho, que se pode condensar em outros dois momentos basilares (depois de um enquadramento feito a partir de alguns antecedentes históricos, no caso o disco-charneira de José Afonso e primeiro marco inerente a esta narrativa, *Cantigas do Maio*):

- A análise do enquadramento sociopolítico da escrita de canções políticas pelos autores convocados a terreiro, sendo que se une, no mesmo esteio, referências distribuídas entre o pessoal (influências, formas, refrões, humor, etc.), com outras de teor mais colectivo (como sejam as que se referem às equipas de gravação e produção, de artes gráficas, etc.), com alguma deriva para processos colectivos ainda mais substantivos (as questões do espectáculo e do associativismo, por exemplo)

- e a substância de facto da dissertação, as CANÇÕES, analisadas em duas vertentes, primeiro de circunstanciação (temáticas inerentes às mesmas) e depois de análise (as canções propriamente ditas, distribuídas por cada um dos autores considerados, da seguinte forma: canção-base; outras canções políticas importantes; canções gravadas após abril; canções comparadas (entre os três autores) e canções de algum modo inesperadas, políticas mas com elementos que as tornam singulares), concluindo-se com referência a um projecto e a uma circunstância peculiares: o GAC - Grupo de Acção Cultural, cuja vocação foi totalmente política e objectivamente panfletária, e as canções escritas “por encomenda”, ou seja, no caso, para teatro e cinema; encerra-se esta parte com a segunda baliza temporal que se escolheu para confinar o estudo: a canção *FMI*, de José Mário Branco;

e A TERCEIRA,

enfim, a mais simples e linear, constituída pela conclusão do processo: verificação dos pressupostos que o motivaram, e considerações finais.

É possível constatar que há temas recorrentes (que se repetem, pois), não necessariamente num crescendo analítico, mas antes entretecendo uma teia de hipóteses constatada (exemplos: as referências ao disco *Cantigas do Maio* ou ao programa de televisão *Zip-zip*, as considerações sobre a voz de José Afonso, as achegas à noção de canção, bem como de canção “política”, entre várias outras), e que eventualmente seriam difíceis de gerir, narrativamente, de forma tão objectiva (cirúrgica, dir-se-ia) como se tentou alcançar aqui. É óbvio que não há formas perfeitas, e portanto também esta padece de defeitos, mas pareceu ser, perante a complexidade formal do tema em análise, a mais adequada, atendendo ao que se pretendia verificar, em última instância: a canção, enquanto agente activo e funcional de intervenção política.

Crê-se que, com esta chave, que procura transpor o que é do campo do implícito para o do explícito, e assim facilitar entendimentos e obstar a ambiguidades e equívocos, se

valorizará o trabalho desenvolvido, dado que o clarifica e objectiva, pelo que qualquer interpretação feita sobre o mesmo padecerá, ela própria, de uma muito menor imprecisão.

*

resumo, palavras-chave, *ii*
dedicado, *v*
agradecido, *vi*
das razões de ser, *viii*
do estilo, *x*
índice, *xii (chave(s) de leitura - xii)*

Epígrafe, *1*

I. Introdução **EMOLDURAMENTO**, *2*

capítulo 1 METODOLOGIAS, *3*

1.1 Enquadramentos, *4*

Onde se reflecte acerca das questões que motivaram este estudo, o percurso feito para entender a pergunta a fazer e os meios empregues para alcançar a resposta

- A PERGUNTA, *4*
- FONTES, *5*
- ESTADO DA ARTE (investigação, edição, educação, memória), *6*
- O QUE NÃO É, *8*
- O QUE SERÁ, *11*
- CIRCUNSTANCIACÃO, *12*
- PRETERIDOS, *13*
- ANÁLISE (processos), *16*
- DO ZELO INTERPRETATIVO, *20*
- COMPARATISMO, *22*
- DE CRIAR PENSAMENTO NOVO, *23*

1.2 Conceitos, *24*

Onde se discorre acerca da natureza da canção: distinção entre canção política, canção de intervenção e canção de protesto; as diferentes formas de canção “comprometida” ao longo da História; a canção como forma híbrida: implicações, limites, vantagens

- MÚSICA E LINGUAGEM, *26*
- A PALAVRA ENQUANTO SOM, *27*
- CANÇÃO E EMOÇÃO, *28*
- CANTO E INTERVENÇÃO, *30*
- CANÇÃO POLÍTICA, *331*
- DA BALADA E DA NOVA CANÇÃO PORTUGUESA, *335*
- FUNCIONALIDADES, *36*

capítulo 2 ENVOLVENTES, *41*

2.1 Históricas, *42*

Onde se analisa o enquadramento sociopolítico do fenómeno em estudo: regime (salazarismo) e guerra colonial

- DAS CAUSAS (REGIME, ESTADO NOVO E FASCISMO), *42*

- DOS EFEITOS (*A emigração e o exílio; A guerra colonial; A prisão política, os assassinatos, (a tortura), a constante perseguição das pessoas discordantes do regime; A liberdade restringida, as proibições, a censura, o isolamento territorial-existencial; Conservadorismo e autoritarismo*), 44

2.2 Estéticas, 49

Onde se procede ao enquadramento estético, referindo os diversos caminhos da música ligeira nas décadas de 70 e 80 (começo) em Portugal

- PRESSUPOSTOS, 49
- MÚSICA TRADICIONAL E MÚSICA POPULAR, 50
- NACIONAL-CANÇONETISMO, 53
- FESTIVAL DA CANÇÃO, 54
- VECTORES DA TRANSFORMAÇÃO, 55
 HUMBERTO DELGADO, 55
 LUTAS ACADÉMICAS, 556
 ZIP-ZIP, 57
 MAIO DE 68, 58

II. Desenvolvimento FOCALIZAÇÕES, 59

capítulo 3 PROLEGÓMENOS, 60

Onde se busca descortinar as primícias da obra de José Afonso antes de *Cantigas do Maio*, situada entre o tradicionalismo da canção de Coimbra e os novos rumos ditados pela consciência política do cantor, e se ensaiam alguns apontamentos sobre cada um dos autores, na perspectiva da sua obra e no período dado

GENEROSIDADE, 61
ANTES DE MAIO, 62

3.1 Processos, dinâmicas, 63

Onde, no âmbito do ponto anterior, se analisa a substância das canções, tendo em conta alguns pontos de contacto entre elas (processos formais, envolventes e circunstâncias)

- INFLUÊNCIAS, 63
- FORMAS, 66
- REFRÕES, 68
- HUMOR, 69
- PERSONAGENS, 70
- VOZES, 71
- EQUIPAS, 73
- CAPAS, 75

3.2 Dinheiro, eficácia, poder, 79

Onde se enquadram três aspectos que, por serem transversais (no tempo e nas pessoas) e funcionais, merecem um tratamento diferenciado

- EDIÇÃO, 79
- ESPECTÁCULO, 79
- ASSOCIATIVISMO, 81

capítulo 4 LABORATÓRIO, 83

Onde se concretiza o encontro de todas as vertentes deste estudo, ao encontro do que lhes dá sentido (as canções), com verificação prévia das temáticas que as enformam

COMPROMISSO, 84
MAPEAMENTOS, 86

4.1 TEMÁTICAS, 89

- TRABALHO, 89
- EMIGRAÇÃO, EXÍLIO, 89
- GUERRA, 90
- MULHER, 91
- AMOR, 92
- REGIME E LUTA, 95
- LIBERDADE, 96
- UTOPIA, 96

4.2 CANÇÕES, 99

REFERÊNCIA, 99
GEOGRAFIA(S), 100

4.2.1 CANTIGAS DO MAIO, 101

4.2.2 INDEPENDENTES, 103

- *Grândola, vila morena* (Coro da primavera; *A morte saiu à rua*; *Venham mais cinco*; *O que faz falta*; *Alípio de Freitas*), 104
- *Engrenagem* (*Por terras de França*; *Qual é coisa qual é ela* (elogio do comunismo); *Eu vim de longe, eu vou para longe* (“Chulinha”), 112
- *Liberdade* (*Que força é essa*; *O meu compadre*; *Sul, norte, campo, cidade*; *Bico calado*), 116

4.2.3 COMPARADAS, 122

- *Os índios da meia-praia* (JA) vs. *Organização popular* (SG)
- *Independência* (SG) vs. *Um homem novo veio da mata* (JA)
- *Nevoeiro* (JMB) vs. *Os demónios de Alcácer-Quibir* (SG)
- *De não saber o que me espera* (JA) vs. *Ser solidário* (JMB)

4.2.4 INESPERADAS, 128

- *Queixa das almas jovens censuradas* (SG/JMB)
- *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (Camões, Jean Sommer, JMB)
- *Eh! Companheiro* (SG/JMB)

4.2.5 G.A.C., 134

4.2.6 F.M.I., 135

III. Conclusão **BALANCETE**, 137

Onde enfim se procurará plasmar as principais resultantes deste estudo, sob um título que busca registar a ideia de incompletude inerente ao mesmo

ROL BIBLIOGRÁFICO, 144

ANEXOS

- I. Líricas das canções analisadas, 2
- II. Links para as canções analisadas (youtube), 35
- III. Discografias em paralelo, 38
- IV. Portugal – Edições de discos em 1971, 41
- V. 40 melhores álbuns dos anos 70 em Portugal, 47
- VI. 40 melhores álbuns dos anos 80 em Portugal, 49
- VII. Portugal – Discos mais vendidos – 1981, 51

*Adriano vai na memória
dos séculos que há na canção
que persiste em ver na História
o reverso desta ilusão.*

*Vai a glândula cantando o Zeca
o Sérgio está mais gordinho
o Fausto ficou careca
e eu feito num desalinho.*

*O GAC perdeu o pé
tropeçou, caiu no poço
canta o Graça um fado em ré
diz o Branco um Padre-Nosso.²*

² http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/inventario.htm

I. Introdução

EMOLDURAMENTO

.../ não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta.³

³ ECO, Umberto, *Como se faz uma tese*, 2017: 36.

capítulo 1 METODOLOGIAS

1.1 ENQUADRAMENTOS

onde se reflecte acerca das questões que motivaram este estudo, o percurso feito para entender a pergunta a fazer e os meios empregues para alcançar a resposta

A PERGUNTA

Todo o constructo académico de maior monta buscará responder a pelo menos uma pergunta. De onde decorre que à pergunta errada não corresponderá uma resposta certa, mas tão só uma resposta qualquer, quiçá a uma pergunta que não chegou a ser feita.

Na construção deste ensaio, várias vezes a pergunta mudou, enquanto se explorava toda a informação disponível sobre a matéria de facto e se iam encontrando respostas, múltiplas, díspares, complexas, as quais por sua vez interrogavam a pertinência dessa questão-chave.

Neste momento, supôs-se possível enfim equacionar a definitiva, que seria, simplesmente: de que forma influenciam as canções políticas os seus ouvintes — ou, de outro modo: como é que uma canção pode ser um agente de mudança? — com algumas alíneas de circunstância:

Que mudanças reais alcançam provocar?

Que elementos dessas canções promovem essa influência e essa mudança?

Como é que tais circunstâncias se verificam nas canções dos três mais importantes autores (cantores-intérpretes) da música portuguesa de carácter político-interventivo, e como é que elas, canções independentes (porque de autores diversos), mas eventualmente interligadas, na sua substância, criam tal valor acrescido?

Em suma: será a cantiga uma arma, de facto? E se for, que tipo de arma será?

Anseios e *praxis*, eis aquilo com que nos iremos debater.

Vai repetindo a *vox populi* que o diabo está nos pormenores, ao que acrescenta ainda que se sabe muito não é por ser sábio, mas por ser velho. Este conto que aqui se conta é no tempo que se inscreve, pelo que de repente soou como possível que a árvore pudesse estar a tentar esconder a floresta: que a pergunta certa fosse antes o pormenor que nos impediria de fazer aquela que se encontrava enrolada na raiz da nossa inquietação.

Na representação teatral chama-se “marcação” às indicações dadas pelo encenador para desenvolver a acção: movimentação em palco, o momento em que o actor A se vira

para o actor B e diz o texto X, a maneira como olha, a forma como fala, a celeridade ou o vagar desses trânsitos e gestos, a iluminação da cena, as entradas musicais ou simplesmente sonoras, enfim, tudo o que não é puramente texto, ou cenografia e adereços. A marcação começa por ser um esboço mecânico, um bocado com o alinhavo para a costura: na roupa acabada, só a costura resta, o alinhavo é retirado e é como se nunca tivesse existido. Mas está lá, impressa, a sua função: no trabalho acabado, sem mais. No bom teatro (bom no sentido de bem executado, em função da estética de onde parte), a marcação não se vê, nem sequer se sente. Será por isso que se diz que o teatro é vida.

Na literatura, os autores mais preguiçosos recorrem a fórmulas, que de tão usadas, lhe retiram uma das suas maiores qualidades: a capacidade de surpreender. É uma literatura que, por isso, de algum modo deixa de o ser. Às vezes nem nos apercebemos de tal: como os autores, também nós, leitores, nos encontramos em parte anestesiados pelo lugar-comum, a ponto de deixarmos de os aperceber, se nos falhar a atenção.

Mais que a vida do teatro, a vida da vida tem marcações que são tão bem encenadas pelo acaso que nem se notam. Mas como nem tudo é acaso, de vez em quando algo emperra, e essa marcação fica visível. Ou o tecido é tão frágil que a linha de alinhavar deixa marca nele, indistigável. Ou o escritor vislumbrou mais um céu plúmbeo, ou desenhou mais uns seios de alabastro, ou alguém subiu para cima, ou choveu copiosamente, ou alguma coisa acontece paulatinamente.

Seja o que for, mesmo as obras-primas sobrenadam a imperfeição. Apercebê-la e ainda assim admirar essas obras podia ser a missão última desta dissertação: o registo do momento em que algo desafina (e não, necessariamente, a música). Em que há uma parte da história que nunca é contada. Em que se procura escapar aos erros de simpatia, às verdades feitas (e como tal aceites), ao repetir de consensos que só existem porque decorrem de uma repetição. Essa clareza é a que se procurará alcançar, sempre que possível, que necessário, desde que soe frutuosa ou salutar.

FONTES

Para além da evidente e necessária inquirição bibliográfica, seja em obras relativas à área específica da música, mormente da canção, popular ou urbana, seja em outras de carácter mais genérico (dicionários, enciclopédias, monografias) ou de enquadramento teórico (conceitos basilares, metodologia, comparatismo, história contemporânea), todo o

labor de análise decorreu, na sua essência, de um debruçar focado sobre as canções dos três autores convocados para este confronto, ou, dizendo melhor, porque mais justo, encontro, com especial e incontornável enfoque nos textos das mesmas, essa parte imediatamente legível do binómio canção.

Em paralelo, pareceu de enorme importância o recurso, sempre que tal se revelou oportuno, à opinião e reflexão dos autores expressa em discurso directo (principalmente através de entrevistas, dadas a órgãos de informação diverso, *in illo tempore*).

Aquém da fundamentação teórica, mas no seu âmbito, procurou-se ainda relevar, na perspectiva comparatista (não no *corpus* desta dissertação, mas pelo seu tema), a importância dos estudos temáticos enquanto coadjuvantes da História das Ideias, e do valor e interesse dos mesmos para a compreensão de fenómenos mais latos mas nos quais se encontram incontornavelmente inseridos (a narrativa historiográfica geral, os enquadramentos políticos e sociais; a inscrição no tempo de realizações e de acontecimentos concretos).

ESTADO DA ARTE (investigação, edição, educação, memória)

A literatura registada em Portugal sobre a canção política, mormente sobre os seus autores e sobre os eventos históricos onde marca presença, embora não sendo inexistente, também não avulta. Pelo menos não do modo como acontece já na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos da América, eventualmente porque são os dois países onde a música popular (um termo que se usa aqui em vez do de “música ligeira”, conceito este que prefigura uma espécie de desvalorização que não confere com o seu valor real) atingiu um patamar de criação, consumo e profissionalização como em nenhum outro lugar. Em terras lusas, esse factor de menorização constituirá porventura o maior entrave motivacional à elaboração dessas obras, como se lhes tivesse inerente, pelo objecto, uma menor qualidade artística e estética, se colocado em confronto com outras formas mais elitistas da cultura e das artes. É um debate que não interessa para o caso ter ou alimentar, nem que seja pelas suas ramificações de natureza sociológica, quiçá política, mas que se estará a acontecer, com alguma vivacidade, em sede própria, mormente nos meios académicos, e por via de actos que reafirmam a necessidade desse debate (a atribuição do prémio Nobel da Literatura ao escritor de canções Robert Zimmerman, mais conhecido pelo pseudónimo Bob Dylan, é o exemplo mais altissonante e próximo disso mesmo).

Serão de assinalar, no entanto, algumas obras de monta, as quais se têm vindo a somar, a pouco e pouco, para a constituição de uma biblioteca dedicada mais substantiva. Relativamente aos três autores em análise, haverá assim a salientar: de José Afonso, a edição de um livro com todas as suas canções (a par do livro de poemas e canções), com as respectivas pautas, líricas e acordes (para guitarra), e o esforço de memória e recolha que constitui o recheio do *site* da AJA, a associação que lhe foi dedicada por amigos, companheiros e admiradores; de Sérgio Godinho, o livro das líricas das canções, há muito esgotado, um livro de canções (necessariamente incompleto) — pautas, líricas e acordes — e, de alguma forma, a sua biografia *Retrovisor*, escrita pelo jornalista Nuno Galopim, e com consultoria do próprio; de José Mário Branco, a biografia, já antiga (*O canto da inquietação*, de Octávio da Fonseca Silva) mas, principalmente, a disponibilização do seu acervo *online*, por mérito do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, da Universidade Nova de Lisboa) e do próprio autor, que completaram esta hercúlea tarefa (mais de mil documentos catalogados) em 2018.

Aproveita-se o ensejo para elencar o que faltará ainda de importante, porventura: reflexões mais aturadas sobre a forma “canção” (a canção política a afirmar-se como capítulo de um universo bem mais lato), nomeadamente monografias dedicadas a artistas (individuais e grupos), com mais análise das suas criações e menos substância biográfica (o que não quer dizer que esta seja de desprezar, apenas não esgota as possibilidades, pelo menos quando se pensa num sentido simultaneamente mais abrangente e mais focado).

Quer isto dizer que apesar de haver obras editadas, mais ou menos rigorosas, sobre fado, rap e hip-hop, bem como sobre momentos específicos da música moderna (o rock, os anos 80, os discos que marcaram determinada época), seja numa perspectiva sociológica ou etnomusicológica, consoante o objecto sob o escalpelo, sente-se, acima dessas possibilidades, a falta da constituição de um *corpus* analítico estritamente musical⁴ (estrutura, técnicas de composição, comparatismo aplicado, esmiuçamento das líricas, dos processos técnicos de gravação, etc.) e da criação de mais *livros de canções* (cancioneiros de autor, colectâneas), o que decorre, por certo, de a música popular ser ainda, no nosso país,

⁴ Há, editada em livro (depois de devidamente adaptada), uma tese de mestrado onde, embora de forma não exaustiva, estas questões são abordadas. Para que se entenda o alcance perverso da carência acima referida, o livro chama-se *O pimba*, a forma moderna de nacional-cançonetismo, e foca sobretudo o cantor Emanuel, um arauto desse formato, e o seu trabalho quer de compositor quer de intérprete: como se de um cantautor da modernidade se tratasse, quando é claro que essa hipótese não corrobora com o real.

um parente pobre da enorme e complexa família cultural, como atrás já vimos: tem valor de mercado, mas não merece sequer um enquadramento pedagógico a montante, isto é, uma educação musical sólida, a qual, como é por demais evidente, seria de começar nos anos primeiros do percurso escolar de todas as crianças — mas essa é mais uma questão que não tem cabimento aqui, pelo que será deixada para outras instâncias.

Como nota final desta alínea, haverá ainda a destacar: por um lado, algumas teses e dissertações acerca de fenómenos à margem da música em si — principalmente de envolventes relativas à canção política —, mas fundamentais para a sua existência e divulgação (sobre o programa televisivo *Zip-Zip*, sobre a revista *Mundo da Canção*, sobre a edição em Portugal antes do 25 de Abril⁵, entre outros temas importantes para a fixação de um panorama histórico); por outro, algumas obras de colectânea (*Canta, amigo, canta*, um recenseamento exaustivo de artistas e suas edições discográficas, e sintomaticamente subintitulada “Nova canção portuguesa (1960-1974)”, de João Carlos Callixto) ou dicionarização (*Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, elaborada sob a orientação da Dra. Salwa Castelo-Branco⁶, com a colaboração de uma plêiade inúmera de autores e investigadores, entre outros, e que se constitui como obra de grande importância, pelo seu alcance e dimensão), obras estas todas elas referidas na bibliografia final deste escrito, como não podia deixar de ser.

O QUE NÃO É

Constata-se facilmente que na prossecução de uma qualquer tarefa, mormente desta natureza, de estudo e reflexão (e de balanço, releve-se, dado que se procura neste íterim alcançar alguma forma de *ponto de situação*), é mais fácil às vezes definir o que não consta do que o que é — porque, como disse o poeta, “se hace camino al andar”⁷, e o caminho desenha-se mais pelas opções de recusa de todas as direcções menos de uma, de todas em detrimento de essa que enfim se concretizou.

⁵ Ver referência a links para esses trabalhos na bibliografia, secção “webgrafia”.

⁶ Doutora em Etnomusicologia pela Columbia University (Nova Iorque); professora no Departamento de Ciências Musicais e coordenadora do INET-MD ns FCSH-UNL (cf. referido na tábua autoral na própria obra, Vol. A-C, p. XIX).

⁷ António Machado, poeta espanhol (1875-1939). Versos presentes no poema “Proverbios y cantares XXIX”, do livro de poemas *Cantos de Castilla* (1912). Ganham especial notoriedade ao serem musicados pelo cantor popular Juan Manuel Serrat (1943, -), também espanhol.

Assim, este estudo não pretende constituir-se como espécie de nota biográfica dos autores visados — por mais que seja inevitável uma ou outra circunstanciação nesse sentido. Será de considerar já, aliás, e é preciso deixá-lo bem claro, que é esse enquadramento biográfico (e tal é mais notório no caso José Afonso, que tem mais bibliografia produzida sobre a sua figura e obra) que está na base da produção de tanto texto a resvalar a par e passo para o panegírico.

Entende-se que os biógrafos, a par de outros estudiosos da obra de José Afonso, mas também da de Sérgio Godinho ou de José Mário Branco, como já mencionado, tenham uma afinidade — um apreço, uma admiração até — especial pelos biografados, mas que, a partir de características do carácter ou comportamentais (como sejam as sempre referidas distrações de José Afonso (o sair à rua com uma meia de cada cor, o sempre parecer alheado), a suposta fama de “maluco” (Coimbra), o humor afiado, alguma irascibilidade súbita mas logo amenizada⁸), tentar, de forma subtil embora, extrair o segredo do génio ou, melhor (pior?) ainda, a certeza deste (os génios são sempre distraídos, quer dizer, a distração surge então como garante da genialidade, pelo que alguém atento nunca poderia ser genial), é no mínimo uma forma básica de desonestidade, nem sequer intelectual. Assim sendo, recolheu-se desses obras conteúdos acima de tudo factuais, ou reflexões que demonstrassem clara isenção, evitando-se assim juízos de valor mais próximos do prejuízo que da justiça.

De igual modo, não se pretende, mormente por falta de conhecimentos teóricos especializados, uma visão focada nos aspectos técnico-musicais das obras em análise — conquanto esses aspectos venham a ser referidos, embora de forma menos incisiva e profunda do que seria desejável.

Por outro lado, tal como não se conseguiria aqui aprofundar *in extremis* esses pormenores musicais das canções em estudo, uma abordagem centrada exclusivamente no texto, no verso, no poema, não será mote para o pensamento exposto, posto que a canção é criação e objecto híbridos, de uma complexidade maior que a que resulta da simples soma das partes, e que não se esgota numa só linguagem, podendo convocar, na sua efectivação viva (a interpretação em espectáculo), uma terceira linha de substância semiótica: a do autor no duplo papel de emissor e receptor de si próprio (a canção, depois de fixada, é recriada pela interpretação).

⁸ PIMENTEL, 2014: 14.

Não se pretende com este estudo, ainda, determinar as matrizes do pensamento político dos autores (um complexo de ideias demasiado emaranhado para o propósito que aqui nos traz — à laia de exemplo, José Afonso desde sempre descartou, da natureza da sua acção, o substracto ideológico (“nunca fui um teórico”, afirma)⁹ —, mas tão só o que resulta de pensamento ou sensibilidade política das e nas canções escolhidas para uma interpretação mais cuidada, a par de todas as outras que, no plano de trabalho que presidiu a esta construção, são passíveis de constituírem assunto de interesse complementar, nessa mesma lógica.

Não se procurará, na mesma senda, fazer uma explanação do universo da canção de protesto no mundo, sequer em Portugal, mas tão só o enquadramento dos três autores em estudo nesse universo, que conseguem eles ser, em simultâneo, a continuidade, a clivagem e o que de melhor se fez nesta área (não significando isso que tenham o exclusivo dessa qualidade, mas antes a constância na mesma).

Não é uma análise semântica ou lexical, mesmo que seja impossível contornar de todo alguma observância nesse sentido: não de forma sistemática, analítica, linguística, estruturalista ou outra qualquer possibilidade inerente a uma qualquer escola de pensamento ou percepção, mas na perspectiva da recepção, feita não no tempo real das obras (publicadas ano após ano, e não todas de uma vez), antes numa visão antológica, o que permite perceber de imediato o que é singular e o que se repete, o que está presente e o que poderá faltar.

Não é uma análise sociológica, ou de história contemporânea: não se equacionarão enquadramentos sociais de forma específica e estatística (as comunidades para as quais JA, por exemplo, actuava ao vivo, as suas condições de vida, esperanças, carências) nem movimentações políticas de âmbito governativo ou de contrapoder. Pontualmente, é certo, poder-se-á fazer referência a acontecimentos determinantes, mas não serão vistos por um prisma historicista, antes de enquadramento, motivação ou limitação.

Não é, sequer, uma análise semiótica: a evidência sígnica, simbólico-metafórica, só interessará a este estudo tida enquanto indutora de eficácia comunicacional. Ao contrário do que se foi tornando pensamento comum, conquanto a recepção de qualquer obra seja fundamental para a sua efectivação, ela só toma sentido por via de uma codificação rigorosa (a obra não é, de facto, aberta, é *focada*: ler ao lado do sentido íntimo da narrativa é perder a mensagem a jusante, o que tornaria a escrita ineficaz, na sua intenção).

⁹ SALVADOR, 2014: 77.

A propósito destas subtilezas da comunicação, faz-se já um reparo de circunstância: a escrita de JMB e de SG são mais consentâneas que a de JA nesta correspondência entre a emissão e a recepção, por um lado; e por outro, o antes e depois do 25 de abril são particularmente significantes: tendo em conta que os dois primeiros, com edições em Portugal mas residindo no estrangeiro, estavam menos sujeitos às represálias e perseguições da polícia política, pelo que a sua escrita (de texto) não foi afectada por essa condicionante, é no mínimo curioso verificar que JA, apesar de ter aumentado o seu acervo de canções com linguagem mais directa e conotativa, continuou a optar, na maior parte das vezes, pelo recurso às figuras literárias de estilística e ao verso elaborado, numa clara afirmação da sua matriz poética, ao arrepio de qualquer empenhamento nas causas políticas, e afirmando sentes a maioridade da sua criação, para lá do mero compromisso utilitário.

Enfim, por certo que não será ensaiado nenhum tentame de análise psicanalítica, por muito que se possa supor uma ligação entre a separação dos pais e o apelo à mãe em *F.M.I.* (JMB¹⁰), a hipocondria recorrente ou a prática do judo como seu contraponto (JA), ou uma fixação inesperada e centrípeta no próprio processo criativo (SG). As motivações para uma obra artística não “explicam” a obra realizada (imaginemos, por um instante, e só como exercício meramente ilustrativo, o quadro *Guernica* (claro que se remete aqui para “Guernica” enquanto tema, e não para o quadro em si), se fosse pintado por Almada Negreiros, e facilmente entenderemos que seria uma obra completamente diferente da pintada por Picasso), ou só explicam, se tanto, alguns, breves aspectos desse processo, pelo menos nas suas limitações ou opções basilares.

O QUE SERÁ

Embora José Saramago tenha dito que a palavra de que mais gostava era a palavra “não”¹¹, talvez não seja despiciendo dar agora, em contrapartida, um lugar ao “sim”. Pelo que, depois de um rol de tantos “nãos”, expresso atrás de forma supõe-se que clara, haverá pelo menos quatro intenções de base a declarar, e a saber, no âmbito deste estudo:

¹⁰ Daqui em diante, serão usadas abreviaturas das iniciais do nome de cada um dos autores, tal como são conhecidos junto do público: JA para José Afonso (“Zeca” soaria, neste contexto, e se calhar em outros mais, um abuso de confiança, dado que um tratamento familiar desse teor, íntimo quase, com alguém com quem nunca se privou, parece no mínimo pouco educado), JMB para José Mário Branco e SG para Sérgio Godinho.

¹¹ <https://caderno.josesaramago.org/159478.html>

- Que seja dado um contributo o mais próximo do definitivo do conceito de canção política, nas suas diversas variantes;

- Que se entenda a canção como um complexo (semântico, semiótico, codificado) com um valor *de per se* e não apenas como a justaposição de sons e de texto (palavras, estas igualmente som), ou seja, uma forma em que os seus elementos constituintes, embora analisáveis em separado, só ganham verdadeira eficácia juntos;

- Que fique demonstrado que a canção, como todas as formas de arte, têm sempre uma funcionalidade anexa à sua razão de existir;

- Que dessas funcionalidades ressalte, no caso, a que se refere à agitação, à promoção da ética, da consciência social e política, bem como a coesão de grupo, fim último e limite natural das suas possibilidades.

No mais, será labor de continuidade e cuidado: explanação das exceções a cada um dos “não” atrás elencados, bem como, à boa maneira da teórica dos conjuntos, a percepção dos pontos de junção e de disjunção aplicáveis de forma sistémica aos três autores e às suas criações musicais colocadas a par. Ir-se-á a essa demanda sem preconceito ou juízo de valor prévio, ou seja, é fundamental que sejam as próprias canções a falar, eventualmente também pela voz das circunstâncias que presidiram ao seu parto.

CIRCUNSTANCIACÃO

A escolha dos autores em estudo (de facto, das suas obras), de *per se* e comparativamente, tornou-se uma evidência “temática” a partir de algumas premissas e constatações incontornáveis:

- A maturidade “exemplar” de José Afonso como referência;

- A similaridade de percursos de JMB e de SG, ambos de idades próximas (JMB dois anos apenas mais velho), ambos emigrados para França, ambos fugidos ao regime e à guerra ultramarina colonial, ambos com antecedentes educacionais e vivenciais que os expunham à “possibilidade” artística;

- A apetência de JMB para a “encenação” musical, e a necessidade de José Afonso dessa apetência a concretizar-se sobre as suas canções;

- Uma mesma postura política dos três autores, pelo menos no que aos princípios diz respeito;

- Enfim, as obras balizadoras elas mesmas: o disco *Cantigas do Maio*, de JA (que consigna igualmente o primeiro encontro, efectivo e efectivante, de JA com JMB); entretantes, JMB edita nesse mesmo ano o seu longa-duração de estreia (gravara antes um EP e um single, este já de pendor político), a par de SG, também com um EP de estreia e logo de seguida o seu primeiro LP, sendo que ambos desenvolvem ainda algumas parcerias, principalmente presentes nos discos de JMB; e a canção *F.M.I.*, esse roubo telúrico de JMB, que por sua vez encerra, ideologicamente, um período criativo muito específico e por certo muito característico, dominado por preocupações políticas constantes, uma revolução ainda a acontecer e as diversas vontades, por vezes contraditórias, de regresso à estabilidade político-social do país.

PRETERIDOS

Poder-se-ia ter convocado a terreiro outros autores e/ou cantores de relevo (alguns porventura injustamente relegados, entretanto, para um plano secundário, no universo da canção, do espectáculo e da criação artística *tout court*). Porquê então estes músicos e não outros? Porque não Francisco Fanhais¹², Fausto, Tino Flores, José Niza, José Jorge Letria, José Barata Moura, Fernando Tordo, Samuel, todos eles autores e/ou cantores das mesmas preocupações e de estéticas próximas, ou pelo menos cruzadas?

Por diversas razões, uma para cada artista (relevou-se Fanhais, em nota baixa, apenas porque se achou factualidade para o fazer), mas todas de igual modo válidas: Fausto ainda não se revelara em pleno (primeiro disco, com o autor ainda em busca da sua voz íntima, em 1970, e o segundo só em 1974), e só começa a tocar com JA (e a produzir discos seus) mais tarde; Tino Flores é cantor bissexto (não chega a fazer carreira, torna-se mecânico de automóveis); José Niza não é figura de proa (aliás, é mais no papel de produtor que se notabiliza, apesar de dois discos importantes de que é autor mas não intérprete (*Gente de aqui e agora* (1971), interpretado por Adriano Correia de Oliveira, e *Fala do homem nascido* (1972), um disco conceptual a partir de poemas de António Gedeão, pseudónimo do poeta e

¹² Na crítica ao primeiro disco do cantor pode ler-se: “Disco muito pobre musicalmente em que a música se limita apenas a ser pano de fundo, comentário musical ainda que débil e demasiado simplista, outras vezes errado. /.../ disco donde se nos fica uma grande monotonia musical /.../” (MC, Ano II, Nº 15). Se bem que uma crítica que enuncia uma opção estética como “errada” não seja, provavelmente, muito de considerar, não deixa no entanto de relevar alguns aspectos, incontornáveis, que secundarizam a importância de Fanhais enquanto autor e até mesmo intérprete: a voz trabalhada ao estilo gregoriano mas com falhas (amadorismo), a submissão ainda à estética baladeira (resistência à mudança), a própria escolha das líricas, a configurar uma incapacidade de gerar empatia ou clivagem, como seria de esperar de uma “nova” canção portuguesa.

professor Rómulo de Carvalho, e interpretado por Tonicha, Samuel, Carlos Mendes e Duarte Mendes), José Jorge Letria e José Barata Moura são frutos do tempo não perenes (o primeiro seguiu uma outra carreira, o segundo afirmou estatuto na música para crianças), Fernando Tordo “sai” do Festival da Canção e ficará para sempre “constrangido” pela *húbris* lírica de Ary dos Santos, Samuel surge já na segunda volta do carroucel da revolução e, enfim, outros, como Manuel Freire, Francisco Naia (e o próprio Samuel), formam o *corpus* mais evidente desse lugar simultaneamente de movimento e de cristalização que é o dos baladeiros: um lugar onde SG e JMB nunca estiveram, e de onde JA já há um tempo largo começara a sair, se é que alguma vez ele chegou a lá estar (o fado coimbrão não é necessariamente baladeiro, nem mesmo troveiro, mas tão só e exactamente fado, que é uma outra música) — aliás, é nesse processo de fuga para a frente que se tornou quem foi, ou é.

Sem pretensões de listar exaustivamente, é impossível, no entanto, não referir de forma mais particularizada os nomes de Adriano Correia de Oliveira e de Luís Cília. O primeiro, dotado de um timbre digno de nota (“uma das vozes mais belas e emotivas de toda a canção portuguesa”¹³), acaba por perder para os escolhidos deste estudo o facto de ser mais intérprete que autor (o grosso dos temas de Adriano é construído sobre as líricas de vários poetas, do seio dos quais se destaca, com naturalidade e evidência, Manuel Alegre, o qual se veio a revelar um autor com especial apetência para a criação de líricas cantáveis efectivas e organicamente muito funcionais). Todavia, seria injusto não referir que Adriano será, porventura, de entre esses que se fizeram na balada e evoluíram para a canção nova, o primeiro cantor de intervenção e protesto como tal claramente assumido, e que sempre assim permaneceu.

Já Luís Cília, embora devedor a similares pergaminhos de autoria partilhada (também ele abre portas a vários escritores poetas que não apenas ele próprio, contabilizando-se, num universo de cerca de 190 canções (de facto, 28 destas são composições instrumentais, e não canções), apenas 12 com líricas de sua lavra¹⁴), tem ainda a particularidade de ter escrito sempre sem o sufoco presencial do quotidiano português da época: a polícia política, a censura, o cerco constante que o regime fazia aos que o contestavam.

¹³ CALLIXTO, 2014: 173.

¹⁴ http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/ordenadaporpoeta.htm

Não foi possível determinar com clareza o ano em que foi efectuado o recenseamento apresentado na página da internet acima referida, pelo que os números apresentados podem conter algumas incorreções, mas é de crer que o objectivo pretendido não sairá beliscado por essa circunstância.

Essa “abertura” retira-lhe a validade, se é que assim podemos considerar essa circunstância, do recurso à metáfora como matéria comunicante, e, em contrapartida, uma maior responsabilidade na explanação das ideias que defende, dado que não pode escudar-se por trás da estilística, mas antes se vê obrigado a uma comunicação mais pragmática; ou, como terá sido bastas vezes o caso, a um canto mais simplificado, com ideias mais directas, mas por isso mesmo mais pobres. Poderá obstar-se que, tal como já referido, também JMB e SG fizeram o seu percurso inicial em França; mas, em contrapartida os seus discos foram editados em Portugal (aliás, deram lugar a premiação: SG conseguiu, com *Sobreviventes*, o seu disco de estreia (formato LP) o galardão de “melhor disco do ano”, Prémio de Imprensa, e, em virtude deste, o de “melhor autor do ano”, em 1973), enquanto que os de Cília, pelo menos até 74, tiveram sempre edição estrangeira, ou seja, tanto JMB como SG são, desde a primeira hora, cantores portugueses em Portugal, mesmo que ausentes fisicamente.

Será ainda de referir que nenhum deles se destaca musicalmente: as canções de Cília valerão mais pela intenção que pela expressão (acusam-no, alguns, de não saber cantar¹⁵, e é facto que a sua forma peculiar de colocar a voz não é propriamente a mais cativante para o ouvinte comum, mas o que será mais de relevar será a falta de um jeito próprio para a canção amiga de ser cantada em coro, a canção de comunhão, como se pretende que a canção política seja, de alguma forma), e as de Adriano, muito enfeudadas à matriz do fado coimbrão, à sua dolência melancólica e quase deprimente, acabam por não descolar no imaginário popular, que anseia, mau grado o que daí possa decorrer de imediatismo e de fugacidade, por novidade e diferença.

Por outro lado, os já referidos baladeiros, vítimas involuntárias de uma nomenclatura que José Afonso achou por bem criar, em determinado momento, para distinguir das demais a dita nova música que se propusera escrever, chamados à liça da ribalta muito por via do programa televisivo *Zip-Zip* (será referido com mais pormenor mais adiante), só pontualmente se destacam: se é verdade que a canção *Pedra Filosofal*, de Manuel Freire, com letra (poema) de António Gedeão, granjeia uma grande notoriedade junto do público — mas, sejamos objectivos, o seu contrário também se verifica¹⁶ — a verdade é que se trata de

¹⁵ “/.../ MC – Isso foi uma imagem que se foi divulgando e foi ficando...; LC – Que eu canto mal?...; MC – Ora bem...; LC – Isso é outra prova de má vontade. O problema é que enquanto as pessoas passam o tempo a criticar e a dizer mal uns dos outros eu tenho trabalhado.” Entrevista de Luís Cília a Mário Correia, revista *Mundo da Canção*, Ano XI, agosto/setembro 1980.

¹⁶ “Em primeiro lugar, e por unanimidade, foi decidido sublinhar a pior canção do ano “Pedra Filosofal”, de Manuel Freire, que se destacou das outras candidatas ao título pelo pretensiosismo lírico-musical apoiado e

uma canção mais bem-intencionada que incisiva, quase bonacheirona, de melodia empastelada e enfática, de uma doçura à beira do excesso, e com uma finalização mais próxima de um ideário nacional-cançonetista de imitação (do universo francês, principalmente) que revolucionário, isto é, focado, combativo e frugal (outros diriam altissonante, ou algo similar, procurando evidenciar a diferença que vai entre a arte e o panfleto).

Sem se pretender deixar algum prémio de consolação aos que subtilmente vão resvalando para o anonimato dos *happy few*, aquela graça amarelada e costumeira dos “poucos mas bons”, perante plateias quase vazias, remata-se este fragmento com a hipótese de o êxito ser, a par do talento, uma questão de oportunidade, seja ela sorte ou outro qualquer acaso: na adaptação para banda desenhada¹⁷ do livro de Manuel Vázquez Montalbán *La soledad del manager* (1977), pode ouvir-se, à página 28, enquanto se lê, um personagem que diz: “Sou especialista em pintores de segunda. Sabe o que os separa, por vezes, dos de primeira? /.../ Nada. A história da arte está cheia de injustiças amargas. Uma época consagra valores e transmite-os em bloco à seguinte... Nunca se verifica se foi injusta ou não a classificação original. No estúdio de Velásquez havia pelo menos dois discípulos que pintavam como ele...”

Mantendo-nos por mais um breve instante no reino da banda desenhada, espera-se, como os heróis da mais famosa aldeia gaulesa do mundo ficcional, que o céu não nos caia em cima da cabeça, ou seja, que das afirmações aqui feitas não fique comprometido o sentido de humildade que deve ser o pressuposto das certezas relativas.

ANÁLISE (processos)

Dado que o corpo interventivo, na canção política, é a lírica e não a música (embora esta se constitua como o cimento emocional que permite às palavras serem ainda mais incisivamente o que são, uma questão que iremos abordar de forma mais concreta adiante), aventou-se a hipótese de recorrer a um software dedicado de análise de conteúdo, mas perante a pequena quantidade de textos em presença (algumas centenas de versos, apenas),

camuflado por uma hábil e eficaz campanha de promoção publicitária. Esta canção foi distinguida também como detentora duma das mais pobres e desencantadas músicas e dum dos mais balofos, falsos e reaccionários poemas (de António Gedeão) do ano”. in Revista *Mundo da Canção*, Ano II, Nº 16, p. 20.

¹⁷ Edição portuguesa: *A solidão do executivo*, de Hernán Migoya e Bartolomé Seguí, Levoir (em parceria com o jornal *Público*), 2019, Lisboa.

e a curva de aprendizagem do mesmo, demasiado longa e complexa para o fim a que se destinaria, optou-se por uma leitura “à mão”, isto é, uma abordagem de cada texto no seu todo, e só depois particularizando alguns aspectos, tais como a estrutura, a rima ou a (ir)regularidade do verso, entre outros.

Com efeito, uma pesquisa fundamentada, suponhamos, na maior incidência de determinadas palavras, poderia facilmente esbarrar na inconclusão: que significaria, suponhamos, um número significativo de incidências da palavra “não”? Que se trataria de uma canção dominada por um espírito negativista? Ou, antes, pela negação de algo contra a qual a canção “protestaria”? Parece difícil inferir algo tão substantivo apenas de uma matriz lexical (é possível fazer toda uma canção a negar algo sem nunca usar a palavra “não”, por exemplo), pelo que, a dado momento deste processo, e já quando a reflexão mais objectiva incidia sobre a matéria-prima constituída pelas canções, foi notório que, mais que a palavra que se repetia, o que se tornava referencial era a palavra que surgia única: há uma rola em JA (“*Canta rola tua amargura/ manhã moça ... nunca mais vem*”, *Mulher da erva*) e outra em SG (“*Olhai a linda Joana/que linda que ela vai/com pombas no vestido/que muito bem lhe cai/e rolas na garganta/que ao cantar encanta*”, *A linda Joana*) que não são, de modo nenhum, a mesma, nem da mesma forma arrulham, para fazer a canção.

Tornou-se de imediato óbvio que o recenseamento da singularidade deveria prevalecer sobre a repetição, neste estudo: que só essa configuraria os elementos “estrangeiros”, isto é, diferentes, que seria possível observar nas escritas de cada um dos autores, pois há palavras que são sem par, seja em cada autor seja de um comparado com os outros, e poderão ser esses vocábulos, por vezes, os pontos de luz que nos irão iluminar a inteligência da interpretação que se fará das canções.

Não quer isto dizer que se desdenhe, de alguma forma, do tipo de análise primeiramente enunciado: esse tipo de observação, fundamentado nas incidências linguísticas, por um lado, e na interpretação do conteúdo, por outro, com o recurso a ferramentas estatísticas dedicadas (embora mais afins à metodologia das ciências sociais, convenhamos), produz resultados muito precisos e confiáveis, assim a hipótese a confirmar ou a verificar, conforme acontece no método experimental, seja claramente expressa. Mas o seu uso para a percepção e catalogação de outros factores e variáveis, aponta para uma captação do real mais na perspectiva sociológica (por via de indicadores maioritariamente sociográficos, acima de tudo) que na que buscamos entender: a intenção, a recepção, a

eficácia — tendo em atenção essa ideia que o pós-modernismo (um conceito ele próprio volátil) parece de algum modo abominar: a mensagem — obviamente tomada na sua perspectiva congruente, substantiva e construtiva, e não como arremedo simbólico de superfície (as agora tristemente famosas *fake news* mais não são que a versão recauchutada das antigas intrigas palacianas e cortesãs, e da capacidade conspirativa do boato, enquanto elemento do jogo de gestão do poder).

É evidente que esses factores de diferenciação (classe social, classe económica, actividade, habitat, background dos músicos e dos diversos agentes musicais, etc.) terão, em determinados momentos, o seu relevo, mas não é preciso usá-los como *tour de force* para demonstrar o que se explica por si só: antes do 25 de abril, num país sem classe média afirmada, quem mais escuta o cantor que protesta com a sua canção é na sua maioria assalariado — operário, camponês —, pequeno-burguês ou intelectual/estudante; a alta burguesia, os poderes, não querem saber que essa canção existe, sequer.

É então porque o objecto deste estudo é esse e não outro que se preferiu optar por uma leitura empírica das canções — acima de tudo *das canções*, note-se, é reparo que não deixará de ser feito e repetido —, procurando o rigor mas não descurando o papel do ouvinte, em primeira instância: simultaneamente emotivo (próximo) e analítico (distanciado). É patente o risco de algum impressionismo na criação do discurso que possa decorrer dessa análise, mas vejamos, como contraponto metodológico, um exemplo que poderá ser esclarecedor, por um lado, das dificuldades de uma metodologia e, por outro, das virtudes da que se irá utilizar.

Num estudo relativamente recente¹⁸, com recurso a software específico e tendo como base de estudo 49 canções, as quais se encontravam unificadas por estilo e propósito (marchas de Lisboa) — “do mesmo género e estatuto”, diz-se nesse texto —, pode ler-se, após a aturada laboração de investigadores e computadores (pág. 9):

“/.../ a primeira classe demarcada na árvore de classificação caracteriza-se pelos vocábulos “Tejo”, “velha/o(s)”, “nova”, “Alfama”, “colina”, etc. Considera-se que se evoca, contemplativamente, o panorama pitoresco da cidade, filtrando-se, de forma sentimental e imaginativa, os elementos particulares que o compõem”.

¹⁸ GONÇALVES, Ana, “Uma aproximação analítica à canção: ensaio de aplicação de uma análise semântico-lexical”, in GUERRA, 2017: 83-96.

Dando como certo que o “velha/o(s)” se referem a coisas e não a pessoas (se não, e seguindo o mesmo raciocínio, seria possível então passar a considerar os lares de idosos como pitorescos), nada nos permite, dos termos em presença, tirar ilações como essa de transformar o descritivo (o que se “vê”; ver: “perceber pela visão, enxergar, olhar para”, segundo o dicionário) no qualificativo (o que se “contempla”; contemplar: “fixar o olhar em (alguém, algo ou si mesmo), com encantamento, com admiração”), sendo que para contemplar é preciso ver, mas ver não implica necessariamente qualquer contemplação.

Para abreviar um exemplo que já vai mais longo que o desejável: dos arquétipos ligados à iconografia e história da cidade de Lisboa, nada transparece do registo de ocorrências dos vocábulos em presença, nem sequer dos próprios vocábulos: a percepção da contemplação referida decorre antes de um conhecimento prévio, vivencial, dos locais, pessoas, sentimentos e dinâmicas inerentes às marchas populares, as quais por sua vez são expressão desses espaços físicos e dessas vivências muito concretas. Esses vocábulos, descritivos, nominais — “colina”, “Tejo”, “Alfama” —, têm assim um pendor “turístico”, isto é, para turista ver, embora ao mesmo tempo bastem ao autóctone para convocar afeições (o que se mostra *ao outro* é motivo de orgulho e apreço pessoais e apela a emoções específicas, embora não explícitas).

Ou seja: tendo havido a percepção de que, embora considerando o rigor posto na análise de conteúdo, a sua interpretação pode decorrer de outros factores, foi então esse um risco que se procurou não correr (até porque a dimensão do estudo não justifica um processo tão complexo e minucioso), antes assumindo-se claramente todos os *a priori* subjacentes a quem analisa, na prossecução de *a posteriori* não maculados de subjectividade.

Uma vez mais ainda, não significa o que atrás ficou dito que não se procure achar, para cada autor, uma ou várias palavras-chave que, mais que definir as suas escritas, possa esclarecer as suas inquietações, pois que estas são a pista mais directa para uma compreensão mais profunda das próprias canções.

DO ZELO INTERPRETATIVO

Atendendo à matéria-prima desta investigação — as canções, com certeza, mas também todo o universo de envolventes, colectivas e individuais, que as condicionam e de algum modo as transformam —, quase se torna evidente que não há ciência que chegue para

produzir, de forma clara, as respostas pretendidas, pelo que não se lerá aqui nenhuma desse tipo, nenhuma prova de que *Grândola, vila morena* esteve na origem de uma revolução, que a liberdade está sempre a passar por aqui, apesar de a canção exigir que, para que essa passagem se concretize, se aprenda a nadar, ou que “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” tem implícito um carácter de urgência.

O próprio JA deu esta resposta¹⁹, eventualmente errada (“errada” na medida em que aceitar sequer a hipótese da ideia de mito é contrária a tudo o que sempre disse e fez), a uma pergunta que não chega sequer a ser enunciada (Salvador retoma o tema em *O rosto da utopia*, um outro livro seu sobre JA, e aí já enuncia a pergunta, explicitamente²⁰): “Eu, um mito? Só sinto que sou mito quando me falam disso.” Do mesmo modo, algo só se torna em alguma coisa quando se enuncia essa possibilidade de ser — o que não quer dizer que não seja outra coisa qualquer. Poderá parecer confuso este raciocínio, mas um exemplo concreto será por certo a melhor forma de o esclarecer.

Tomemos a canção *Venham mais cinco*, ainda de JA, para nos mantermos na mesma toada. Viseu (2014: 117) refere-a como sendo uma canção que “faz um forte apelo à união, à luta contra o regime e à celebração da vitória”, o que não sendo falso (existe o apelo à união e à resistência, e alguma subtil alusão a alguma celebração — o vinho com que se brinda, a rusga como festa, o *tiririri* feliz...), não é completamente verdadeiro (não há, em nenhum verso, um apelo directo à luta contra o regime, antes um apelo ao próprio regime para, simplesmente, zarpar). De seguida, na interpretação propriamente dita do tema, afirma (idem, 121):

“Um apelo à luta. Este sentido é transmitido pelos vocábulos vinho e rusga: o vinho simboliza a transformação, pois o sumo da uva tem o poder misterioso de se transformar e de transformar aqueles que o bebem, em algo mais potente. /.../ rusga remete para todas as rusgas e perseguições que a PIDE realizava. /.../ pode ainda sugerir um convívio fraterno de comemoração dos ideais concretizados”.

A elaboração interpretativa prossegue, de fio a pavio da lírica, mantendo o tom analítico que acima se mostra. Podemos começar pelo mais simples: em momento algum se enuncia a palavra vinho, nessa letra, mas tão só “branco ou tinto” (que o autor lê, assim: “com vinho, o povo celebra vitórias, festeja e também esquece as derrotas. Esta expressão demonstra que a cor é indiferente à luta e à confraternização”).

¹⁹ SALVADOR, 2014: 54.

²⁰ SALVADOR, 2006: 80.

Será escusado referir que a generosidade interpretativa de Viseu não colhe, perante os factos em verso: tal como *Grândola, vila morena* não é uma canção “sobre” a liberdade, *Venham mais cinco* não é uma canção “sobre” a luta política. Como veremos mais adiante, aquando da análise de algumas das suas canções, JA raras vezes escreveu canções “sobre” o que quer que fosse, taxativamente, mas antes canções onde os assuntos, como nas cebolas, se dispunham por camadas, apreensíveis na medida de cada estrato significante: a metáfora, a imagem, a “contra-metáfora” (o verso “surreal” que servia para despistar a censura, ou simplesmente como jogo poético, sem qualquer outra intenção, explícita ou oculta), a elisão (uma das “sabedorias” de construção lírica de JA é, precisamente, a sua fuga ao explicativo/narrativo, um defeito formal que enterrou não poucas canções de outros autores, ditas e ditos de “protesto”, nos sofás do tédio).

Enfim, Viseu alcança o sentido do termo “rusga” (festa, pândega, diversão), mas relega-o para o campo da alternativa, preferindo, ao som da palavra rusga, ouvir os passos pesados da polícia política. E, contudo, bastar-lhe-ia ter substituído o termo pelo que significa a nível popular, regional, para perceber que a rusga do seu dicionário não se coadunava com o verso: “Nesta rusga = pândega/não há lugar para os filhos da mãe”, ou seja, neste convívio não é bem-vinda gente de má índole (os esbirros do regime). Embora não seja despiciendo que a opção pelo termo possa ter ocorrido por contraste com o outro significado da palavra, a rusga de festa em vez da rusga contra a festa.

Os cinco que se convida a vir, esses serão, provavelmente, os dedos de uma mão (e uma quantidade adequada: sete ou oito também servia, é certo, mas depois haveria que “explicar” o porquê desses números, sete pelo misticismo?, oito por ser um infinito em pé?), é um aperto de mão, um cumprimento que é um reconhecimento de um entre iguais, é um amistoso e franco “vamos beber um copo juntos” — um momento de partilha, de cumplicidade em ambiente informal; é o povo a ser povo, e nada mais que isso. Haverá quem remeta para a proibição que o regime impunha aos ajuntamentos, mas essa proibição, de facto, nunca existiu dessa forma: o que existia era uma limitação ao direito de reunião, o qual nunca foi expresso em letra de lei por nenhum número; o que era vulgar era a polícia referir que mais de três (três, e não cinco, não sete ou oito) pessoas juntas era já um ajuntamento²¹.

²¹ SANTOS, 2019: 193-194.

COMPARATISMO

O comparatismo, pedra charneira deste estudo, mais que para uma interdisciplinaridade, tem vindo a derivar, mau grado outras intenções possíveis dos seus teorizadores, principalmente depois do momento “crítico” encenado por René Welleck em 1958, para uma multidisciplinaridade incontornável (as diversas matérias, tal como os afluentes de um rio, concorrem para a definição do rio principal, e não para se (re)definirem entre si), dado que os estudos interdisciplinares, por exemplo, por vezes chamados a terreiro para estas questões, não são necessariamente comparatistas.

A História ajuda a situar um determinado artista — peguemos, para concretizar e assim se tornar mais fácil a explanação deste raciocínio, no caso de José Afonso e da criação das suas primeiras baladas, no contexto do fado coimbrão. Numa perspetivação histórica, portanto, dir-se-ia que essa dita “nova canção” surge no contexto das lutas estudantis de 62-69 — análise que não teria qualquer implicação na percepção dos factores que levaram à própria renovação formal de José Afonso, que aconteceu antes numa perspectiva fundamentalmente musical, como foram as influências de Artur Paredes (1899-1980) (pai de Carlos Paredes, representante de uma de três gerações de notáveis guitarristas de Coimbra), e Edmundo Bettencourt (1899-1973), cantor e letrista²².

No caso específico deste estudo, será assim de destacar, como disciplinas que inevitavelmente se cruzarão, a musicologia e a etnomusicologia; a História, mormente a História Contemporânea; a Sociologia; a Ciência Política; enfim, a Teoria da Literatura. Não serão explícitas, a maior parte das vezes, a sua presença, e o porquê de tal é evidente, mas carecerá, porventura, de alguma explicação. Na verdade, seria impossível incorporar as diversas disciplinas segundo as suas metodologias específicas — uma multidisciplinaridade de rigor exigiria a presença de especialistas de cada uma das áreas envolvidas —, pelo que, na impossibilidade da perfeição, resta esperar que seja inteligível, mesmo que só sob formas implícitas, o facto de que determinado pensamento ou afirmação são subsidiários de determinada área do conhecimento. Sem que tal obste aos parâmetros comparatistas *tout court*, por certo os enriquecerá, e a este projecto igualmente.

²² Entradas para ambos na *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX*, pp. 141 e 967.

DE CRIAR PENSAMENTO NOVO

Sem laivos de pretensiosismo, procurar-se-á, sempre que que possível e ao arrepio de qualquer imperativo, ultrapassar o anátema da escuridão sem brilho, ou seja, do trabalho exemplar, quiçá, mas desprovido de ideias inéditas, ou no mínimo próprias. Ou seja, realça-se as potencialidades da produção de “pensamento novo”, para lá de uma mera investigação que eventualmente alcança apenas iluminar um ou outro aspecto do estado da arte do tema ao momento do estudo (o mestre como mais que um *faber*, senhor de um *míster* — um *faber* que reflecte, ou é capaz de reflectir, sobre a natureza profunda do conhecimento que pratica e infere).

É do conhecimento comum que esse tipo de “novidade” é antes apanágio e *sine qua non* de teses mais avantajadas, como são as de doutoramento, ou, no extremo oposto quase, daqueles *papers* mais singelos que se vão escrevendo na antevisão dessas mesmas investigações, ou nas suas margens, enquanto desenvolvimento pontual de linhas de pensamento que de alguma forma colidiriam com esse pensamento principal. Nada nos garante êxito nesse passo desta missão: num mundo em que a escala conta cada vez mais, há sempre alguém que já escreveu isso, que já disse isso, que já pensou isso. Aquilo. Aqueloutro. Se assim for, que sobre espaço pelo menos para um sorriso de compreensão, neste tempo em que a Biblioteca tende aceleradamente para o infinito e cada vez mais menos gente sabe muito de muita coisa, e já nunca tudo de uma só.

1.2 CONCEITOS

*onde se discorre acerca da natureza da canção:
distinção entre canção política, canção de intervenção e canção de protesto;
as diferentes formas de canção “comprometida” ao longo da História;
a canção como forma híbrida: implicações, limites, vantagens*

É provável que nenhum país alcance viver sempre em democracia. Em Portugal, no mais conturbado dos séculos, aconteceu-lhe exactamente o contrário: uma ditadura — se considerarmos que a monarquia prévia à república não o era também, à sua maneira: sucessão familiar, ausência de escrutínio popular, direito divino, centralismo, autoritarismo.

Todo o sistema que vive da imposição, seja lá do que for, desencadeia espontaneamente forças de reacção contrárias (Arquimedes assim o disse e comprovou, embora em outro contexto), não de igual dimensão, como no princípio do matemático grego, porque a forma guerrilheira não tem nunca os meios nem a força bruta de um exército ou de uma polícia, mas com uma mobilidade maior, porque os exércitos são máquinas pesadas, e a fome de liberdade não.

A mobilidade, num Estado policial, policiado, alcança ter assim a determinação do vento: que é ar — desse mesmo ar por onde se propaga o som; e é nesse exacto ponto — som, resistência, voo, música, palavra — que nos achamos a interrogar — a História, a arte, a existência de um país e de um povo — e a dar, enfim, a modesta resposta que constitui este estudo.

Do lado da guerrilha cantada, ou seja, daquela que fez da canção a sua arma — complexa na sua hibridez, por não ser só texto, e por não ser só música, arma ainda mais por isso — procurou-se, como já se viu, achar nomes, de entre os possíveis, que não só tivessem uma dimensão mais ou menos consensual, pertinente (tendo previamente em conta que a ideia de consenso é bastas vezes um logro, já que o que acontece, nas questões de escolha, muitas vezes não é a tanto a concordância, mas a cedência pontual) e que, de alguma forma, se relacionassem entre si, antes mesmo da teia de relações que se procuraria descortinar a jusante.

Às vezes tenta-se, na defesa de uma ideia para lá dos factos (a casa a construir-se pelo telhado, dir-se-ia) extrair da realidade elementos que permitam corroborá-la, pese não obstante que daí possam só resultar falácias, mormente pela ausência de outros que, ficando de fora, não concordem supor a validade, em pé de igualdade, do contrário dessa ideia.

Poder-se-ia, pois, ter forçado a nota, procurar outras relações, definir como charneira um calendário ou rol de eventos alternativos, mas não pareceu ser esse o caminho mais próximo da verdade requerida.

Evitando cair na generalização, algo duvidosa, de que tudo é política (sentido teórico: tudo o que diz respeito à *polis*), ou que tudo é político (sentido prático: a governança, os mecanismos formais do poder em exercício), não será despiciendo relevar o carácter eminentemente social da canção, antes sequer de ser considerada na sua substância artística, carácter esse que decorre de um sentido liminarmente pragmático.

O conceito “a arte pela arte” (se é que podemos na verdade falar, no caso, de um conceito, em vez de um pressuposição, mais almejada que efectiva), romântica na sua origem, e que apodaria a criação artística de uma magnífica inutilidade, é uma visão que ocorre do lado do criador, mas não necessariamente do lado do receptor do que é criado; para este, tomado como indivíduo ou como colectivo²³, o objecto artístico reveste-se sempre de alguma utilidade, mais ou menos explícita — o que é diverso, note-se, de uma arte dita *utilitária*, que colocaria o ónus da sua existência na intenção que presidiria à sua criação.

Com isto pretende-se dizer que a canção, quando acontece ser forma de intervenção política intencional é uma canção *utilitária*, na medida em que a função que visa cumprir se concretiza, em primeira instância, na sua concepção. Não se infira daqui que tal ideário obste ao valor estético dessa canção — tal só se verifica em canções de intento mais directo, panfletário, canções essas que são escritas atendendo a momentos e acontecimentos muito específicos, muitas vezes como resposta e não como pergunta (a canção política procura constituir-se como estímulo para a acção e a comunhão, pelo que o contrário, a acontecer, é apenas sinal de se estar a viver uma realidade transitória e instável, com uma dinâmica muito específica, como se verificou logo a seguir ao 25 de abril: não faz sequer sentido que a prossecução de um objetivo político possa diminuir esteticamente uma obra artística, e tal é facilmente verificável se escutarmos uma dessas canções anos depois da sua escrita.

Um exemplo imediato, de tantos outros possíveis? *Teresa Torga* (1976), de JA: uma canção misteriosa e subterrânea, criada a partir de um *fait-divers* (uma mulher nua na rua e

²³ Ao contrário do que se costuma inferir da linha esquemática da comunicação — emissor, canal, mensagem, receptor —, a recepção, a lógica perceptiva do espectador, do fruidor, também tem uma dimensão colectiva, a qual bastas vezes é negligenciada, ou apenas apercebida na sua potencialidade, mas conviria começar a perguntar, dado que há uma resposta concreta a esta questão: se uma canção (que é diferente para quem a escuta relativamente a quem a compõe), for ouvida por, digamos, por duzentas pessoas, haverá efectivamente duzentas percepções diferentes dessa canção?

um fotógrafo a registrar-lhe a nudez, em busca da sua oportunidade de fama fácil). Muitos anos depois, mesmo já não sabendo quem foi Teresa Torga nem o que lhe aconteceu, mesmo sem conhecermos esse acontecimento que deu origem a esta canção, ela tem ainda o condão de nos perturbar e envolver (constitui-se aliás como momento ímpar no canto de JA, mais ainda porque assente num registo discreto, quase velado, de grande força telúrica). Temos assim que à putativa utilidade da canção responde a sua eficácia (o ser escutada, pedida, repetida, aplaudida), e à sua possível perenidade a sua beleza formal.

Será ainda assim avisado começar antes por enquadrar o género canção no universo bem mais lato da arte musical (independentemente do texto que a compõe, o qual, cantado, é ainda música), e depois a canção política no universo da canção *tout court*.

MÚSICA E LINGUAGEM

Correndo o risco de meter demasiado rente a foice em seara alheia:

A música, nas suas possibilidades metalinguísticas, não pode, todavia, ser traduzida, ela própria, *em* ou *por* conceitos exclusivamente linguísticos (haverá a veleidade de o tentar em casos de análise, como esta em presença, mas o mais provável é ficar-se aquém). “Descrever” a música é o primeiro passo para uma deturpação do texto musical.

No entanto, em contrapartida, pode a música ser entendida como uma linguagem de direito próprio, dado que admite uma paragramática (sem muito rigor nem esgotamento de possibilidades, sugere-se: vocabulário: notas e acordes; morfologia: claves, pautas, armações de clave, timbres; sintaxe: escalas, sequências de acordes, contraponto), mas uma linguagem desprovida de objecto, ou melhor, de sentido (se considerarmos que a estética não é, em sim, um objecto, mas uma circunstância, a das opções): as relações causais entre notas musicais e significados (emoções, ideias) é dificilmente verificável, pelo menos de forma exacta ou concludente.

Dir-se-á em contraponto (uma técnica musical, aliás) que o mesmo acontece com uma língua: a um curso de água que nasce numa montanha e desagua num oceano poderia chamar-se “colher”, em vez de “rio”, dado que ao som [‘ri.u] não corresponde nenhuma realidade específica (na semiótica já foi sobejamente observado esse desfasamento entre significado e significante), mas tão só uma convenção: rio = curso de água limitado por margens, com uma nascente e uma foz, etc. Reequacione-se: numa língua o significante remete para um significado; já na música, o mais longe que se consegue ir nesse sentido é

no campo emocional, subjectivo (o tom maior como “alegre”, o menor como “triste”, as dissonâncias como “inquietações” (que é preciso “resolver”) — na entrada seguinte falar-se-á destas percepções com maior acuidade).

Embora as línguas não sejam de igual modo paradigmas de certeza ou precisão, é possível limitar cada variável sua a um número finito, restrito, de interpretações, pelo que se pode considerar que uma língua se constitui como um processo de comunicação fiável; a variante subjectiva decorre mais de articulações a montante (figuras de estilo, conotação, dinâmica evolutiva — novas palavras, por exemplo, em contraposição à ausência de novas notas; mas se as notas forem tidas como espécie de letras, então as palavras da música serão antes as sequências musicais e, dado que a música tem uma capacidade inata para a polifonia — um pouco como as artes de palco (teatro, dança, de certa forma também o cinema), onde podem ocorrer em simultâneo diversos eventos —, prefigura-se um “dicionário” potencialmente infinito) que dos elementos básicos *de per se*.

Na música, essa subjectividade, porque ligada directamente ao campo emocional, extrapola para lá da compreensão racional, e enferma assim de erro intermitente a gramática correlacionada. Esse factor de “erro” decorre nada mais nada menos que do gosto pessoal — portanto, do gosto de quem ouve ou, mais propriamente, da sua percepção —, e o gosto está condicionado por demasiadas condições não verificáveis ou controláveis.

A PALAVRA ENQUANTO SOM

Na busca de uma definição suficientemente lata mas não tão abrangente que perdesse o foco no seu objecto intrínseco, parece lícita esta citação:

Música = *df* sons temporalmente organizados por uma pessoa, com o propósito de enriquecer ou intensificar a experiência, por meio da entrega activa (p. ex., ouvindo, dançando, executando) aos sons, considerados primariamente ou em grande medida como sons.²⁴

Como por certo se entenderá desta definição, a língua (falada, cantada), só entendida enquanto som alcança o estatuto da sua musicalidade, isto é, só esquecida dos seus significados alcança ser música: só quando a fonética “perde” o dicionário é que a palavra se faz som (há uma brincadeira infantil de antanho, que consiste em repetir a mesma palavra inúmeras vezes, até que o som dessa palavra tantas vezes enunciado acaba por se desprender

²⁴ AAVV, GUERREIRO, 2012: 56.

do seu sentido). Na canção, a palavra, sendo embora dotada de sonoridade própria, só alcança tornar-se música quando modulada no sentido da criação de frases musicais. Sendo que tanto a língua como a música podem ser entendidas, no caso, como autónomas (a palavra pode ser só dita, mas carecerá então de musicalidade; a música pode ser entoada, mas sem palavras não é canção), a existência da canção depende, essencialmente, de um processo simbiótico: são as características intrinsecamente fonéticas da língua que lhe permite tornar-se, por via da música, parte fundamental da canção.

CANÇÃO E EMOÇÃO

A canção, ou, de um modo mais abrangente, toda a palavra que, sendo som, pode adquirir características musicais (a ópera seria o caso mais evidente, se a reduzirmos, na perspectiva da recepção comum, às árias que a compõem, tomadas como espécie de canções interligadas por uma temática comum), constitui-se como uma construção híbrida, em que o significado (concreto) das palavras se converte em notas musicais (abstractas, no que ao sentido diz respeito) e gera uma nova forma, em que a abstracção dos sons colhe sentido das palavras e as palavras se deslocam para o limiar do sentido.

Em termos harmónicos (acordes e suas sequências) e melódicos (escalas e suas variações), a abstracção musical não é tão evidente como se poderá supor²⁵. Geralmente (e para não irmos mais longe nos domínios do universo harmónico, que se pode revelar de uma prodigiosa complexidade), os acordes menores remetem para música que apelidamos (passe-se a aparente ingenuidade e primarismo da classificação) de “triste”, e os acordes maiores para música que designaríamos, em contrapartida, de “alegre”. Dirão alguns que tal se deve a um processo, lento e de centenas de anos (no caso da música ocidental), de criação de um convencionalismo, de um formalismo que levou a que habituássemos o nosso ouvido a fazer essa distinção dual, menor-triste, maior-alegre, e, conseqüentemente, afinássemos o nosso sentir por esse ouvido pré-formatado. Poderemos no entanto contra-argumentar que esse processo se fez e formalizou justamente porque as matrizes emocionais de determinados sons nos convocavam para sentimentos de tristeza, e outros para sentimentos de alegria. Seja qual for que tenha sido o processo de aquisição dessa percepção e desse sentir, a verdade é

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cAliQRVxsU&feature=youtu.be>

que a reacção dos indivíduos a essa dicotomia, mormente os que são produto da cultura ocidental, é por demais evidente para não ser considerada como efectiva.

A par desta circunstância, que não é de somenos importância, temos a pedra basilar da canção, aquela que raras vezes é referida mas que é o cerne da sua existência: a canção, definindo-se por uma lírica e uma melodia (todo o arranjo, toda a roupagem, toda a oscilação rítmica ou de andamento, são, pelo menos na lógica estrutural e primordial da canção, quase de secundária importância (ver-se-á mais tarde que na constituição da canção enquanto objecto artístico acabado todos os factores inerentes são entretanto de valor considerável) — uma aceleração de andamento, imagine-se, poderá adulterar o sentido de uma melodia, mas não a sua substância: as notas serão as mesmas), é, antes e acima de tudo, canto: é na voz que ela se concretiza e toma sentido.

A canção, na sua essência artística, de síntese da palavra poética, de depuração (ou excesso) dos sons, de aproveitamento do silêncio enquanto referente de todo o som-música, de valorização da palavra pela sua omissão (ou pelo contenção do seu excesso), é, para lá das componentes estéticas e emocionais, de todas as artes a que se resolve mais facilmente num exercício de estilo utilitário: acompanha a labuta, o tempo monótono da condução de um carro, enquadra e promove a dança, enquadra o tempo eminentemente prático de uma simples ida às compras (os peritos em marketing conhecem muito bem a importância da escolha da música certa para o incremento das vendas nas superfícies comerciais de diversa dimensão), estimula o convívio, preenche vazios. A canção gera catarse, cimenta colectivos, alimenta partilhas. A canção política, a ser eficaz, iria ainda mais longe: congregaria comunhão, mobilizaria vontades.

Tendo isso em conta, é perfeitamente legítimo supor, que, no universo das ideias mais complexas, como são as que se prendem com as regras basilares (que não básicas, note-se) da nossa convivência em sociedade, as canções possam desempenhar um papel, dada a sua forma sintética (o tempo standard para uma canção moderna ronda os três minutos) e imediata, e a sua capacidade de “furar” através do *modus vivendi* sem perda de eficácia (ao contrário de um filme, para o qual temos de olhar para o ver, ou um livro, para o qual temos de olhar para o ler, a música chega-nos e torna-se legível independentemente de estarmos a desempenhar outras tarefas, como seja limpar a casa ou olhar para o mar ou pintar um quadro).

CANÇÃO E INTERVENÇÃO

O que se pretende dizer é que a canção, padecendo da ambiguidade decursiva de ser o somatório de duas linguagens distintas, cada uma delas com as suas idiossincrasias específicas (a língua é simultaneamente som e grafia, abstracção e significado; a música é simultaneamente abstracção e modulação emocional, escrita e imaterialidade), está para lá das linguagens que a constituem, ou seja: é uma soma com um resultado maior que as partes e, conseqüentemente, um constructo diferente dessas partes, situando-se para lá delas, num plano de significado e comunicação diversos.

E é nessa mestiçagem, nesse terreno híbrido e dual que é o fundamento da canção, que esta ganha a sua eficácia: a canção é uma construção racional potenciada pela componente emocional que decorre do elemento musical que a enforma. Verifica-se algo de semelhante em outros géneros musicais onde este “casamento” ocorre, como a ópera; e, se quiséssemos estabelecer um paralelismo, embora grosseiro, com a literatura enquanto forma, diríamos que a canção é como um conto e a ópera como um romance, pelo que as complexidades formais de um e outro género são necessariamente diferentes. Não obstante, o que na canção se perde em sofisticação ganha-se por outro lado em imediatismo. É esse imediatismo, aliás, que completa o que poderíamos apelidar de “triângulo operativo da canção”: síntese, objectividade e emoção, são essas as pedras basilares que imbuem a canção da sua enorme capacidade interventiva.

Um quarto elemento ainda, se assim o quisermos considerar (a “quarta parede”, como no teatro, se pretendermos, ao mesmo tempo, estabelecer um nexos comparatista de algum interesse formal), que é a *representação* (e que seria o elemento extemporâneo que reorganiza os outros três), ou seja: a interacção com o público, aliada à repetição íntima, mental, pessoal *mas* colectiva, que daí decorre *in illo tempore*; porque a canção é gravável (passível de ser fixada num suporte físico, analógico ou digital), e pode desse modo repetir-se e escutar-se vezes sem conta, para lá da sua execução “ao vivo”, que assim se constitui antes como cimento peculiar, ele próprio emocional, porque *experienciado*, e por isso potenciador dos efeitos da canção no ouvinte mesmo fora desse contexto de partilha (os espectáculos são, essencialmente, isso: espaços de partilha).

Haverá, pois, que ter em conta, em qualquer elucubração que se faça desta temática, que, se por um lado, a canção não tem capacidade para, autonomamente, gerar qualquer

transformação social, a verdade é que consegue concorrer para a mesma, mormente pelo elo de ligação que logra estabelecer entre emissor ou receptor, ou seja, a ênfase na eficácia do processo reside mais em quem recebe do que em quem dá.

CANÇÃO POLÍTICA

“There are two primary approaches by which music can convey political content. The first is “representational”, and this is by far the most direct method of linking music with a political perspective. Representational political music presents a clearly defined political point of view that corresponds with the composer’s intent with respect to music. /.../ “Associational political music” is somewhat of a mirror image of its representational counterpart. Associational political music is the result of activities by individuals who are normally not involved in the original composition of the music.”²⁶

A constatação acima configura os dois aspectos fundamentais da canção enquanto canção política: a intencional e a circunstancial (porque tudo intervém em tudo ou, como escreveu SG, embora de forma um pouco mais dubitativa, “*se isto anda tudo ligado*”), sendo que, no excerto referido acima há uma subtileza oculta, todavia de enorme importância: a canção que se torna política acima de tudo por intervenção de terceiros, eventualmente pelo seu aproveitamento para fins outros diversos dos que estiveram presentes na sua génese (é o caso de *Grândola, vila morena*, embora essa seja uma canção que prefigura as duas situações²⁷). Esta questão do “aproveitamento”, que poderia ser um subcapítulo deste estudo, só não o será porque de facto a canção política em Portugal foi criada, desenvolveu-se e agiu sempre dentro de um contexto monolítico (o país e a sua condição), com uma expressão dual simples (o regime e a resistência ao mesmo) e um percurso político linear e perfeitamente claro (as canções institucionais, mormente os hinos, a par das cançonetas inconsequentes ligeiras, indutoras de uma realidade inócua que, de facto, não correspondia à realidade *tout*

²⁶ BROWN, 2008: 4.

²⁷ Em tudo diferente do que sucedeu com a canção *Parva que sou*, do grupo Deolinda, a qual, por falta de canções políticas *de facto*, foi eleita artificialmente por uma certa intelectualidade jornalística lisboeta como espécie de hino do desconforto causado pela intervenção da Comissão Europeia, do BCE e do FMI (a famigerada “troika”) em Portugal, entre 2011 e 2014. O logro decorre de uma situação *sui generis*: a canção não é representativa senão de uma determinada classe e, dentro dessa classe, apenas de algumas pessoas. Os Deolinda, no entanto, escreveram a que será, porventura, uma das melhores canções políticas portuguesas da modernidade, *Movimento perpétuo associativo*, que denuncia, de forma hílare e focada na coisa política, a forma *laissez-faire* do povo português relativamente à que dessa decorre, a coisa pública.

court; e as canções que se opunham a esse estado de coisas, fosse de uma forma mais agreste ou mais lírica).

Torna-se pertinente fazer, atendendo ao “caso” português, um ponto de situação das designações relativas à canção política: canção (ou música) de intervenção, canção (ou música) de protesto, canção de resistência, canção de réplica (JA), canto livre, canção de esquerda, são algumas das expressões que são utilizadas para cunhar essa canção.

Dirão alguns que tal não seria necessário, que essa nomenclatura, tão de circunstância, não passaria de um preciosismo; e talvez haja algum discernimento nessa objecção — apesar da ausência de debate sobre a funcionalidade desse tipo de canções — canção “de”, “do”, “da” —, porque é disso que se trata: de um funcionalismo prisioneiro da intenção.

Será esta definição importante, de facto? Provavelmente não. Mas a definição do que “não é” sê-lo-á, porventura, para obstar aos equívocos que sempre ocorrem em casos que tais — e se houver indefinição, haverá equívoco, na certa.

Ultrapassada a veleidade de supor que se poderia determinar o modo como a canção política *consegue* ser objecto de transformação social (não é esse, sequer, o propósito primordial deste escrito), ao invés do que seria razoável, que é registar a forma como ela *pretende* ser esse objecto, e antes ainda de se entrar, na segunda parte do estudo, pela reflexão acerca do que, por esse prisma, poderá ser considerado como efectivo (os seus elementos constitutivos com capacidade persuasiva, retórica, empática, etc.), será sem dúvida profícuo determo-nos, se bem que de forma não exaustiva, em algumas ideias e conceitos prévios que importa, porventura, fixar, interrogar ou tão só entender.

Assim, em primeiro lugar, uma pergunta terá de ser feita: de que *política* falamos quando falamos de política? E que canção será uma canção *política*? De que forma se distingue das outras, que o não são? Não se dará crédito a afirmações que, de tão generalistas, se tornam redutoras: dizer, como já atrás se referiu, que todas as canções são políticas ou que todas são de intervenção (ver adiante alocução de Carlos Mendes) é uma forma simplista de escamotear a questão.

Para começar, a canção política dificilmente será doutrinária (as doutrinas são construções complexas, e o panfletário só por necessidade da acção a convoca a terreiro, mas sempre de forma pobre, sempre em perda). A desfiliação de JMB de um partido político

passou por aí²⁸ (conquanto tenha ele próprio passado por processos de preconceito contra terceiros similares a esse (a recusa em produzir um disco de Adriano Correia de Oliveira é, crê-se, um deles), mas a realidade faz-se tantas vezes da contradição como da coerência, e o tempo é como a água do rio que passa debaixo de uma ponte, não se repete).

A canção política é-o, então, porque decorre de uma intenção. Todas as canções são políticas porque todas interferem na *polis*, na *res publica*, mas só são verdadeiramente políticas as que interferem com intenção (as outras fazem-no em diferido e ao sabor de um acaso, que, por definição, não é controlável). Na intenção política, entretanto, podem observar-se algumas variantes que interessa catalogar: a canção política que protesta (a intervenção é, basicamente, uma declaração de valores e intenções contrária ao *status* estabelecido); a canção política que intervém (já consigna algumas soluções, análises secundárias — contexto social, porventura um qualquer elemento educacional ou de consciencialização); a canção política que desta dá sinal por usos e costumes, sendo que pode ir, nesse desbravar de terreno íngreme, da narrativa mais pungente à sátira mais acutilante.

A maior parte das canções políticas é mais de intervenção que de protesto. O protesto, genericamente, é panfleteiro, pragmático, ruidoso. A intervenção, pelo contrário, é reflexiva, bastas vezes irónica, demonstrativa ou descritiva, subtil.

A designação “canção de resistência” não parece muito eficaz: aponta para uma canção que reage, em vez de agir, ou seja, passiva. Vista de outro ângulo, essa resistência poderá ser considerada como interventiva, pelo que a designação nomearia uma redundância.

Das outras designações listadas, “canção de esquerda” só poderá ser oriunda dos seus detractores; “canto livre” é uma apropriação de uma expressão bem delimitada no tempo (o tempo do chamado PREC, Processo Revolucionário em Curso, e cunhada na sequência de uma ideia propagada por um partido político, o PCP), não uma designação *a priori*; e as considerações algo vagas de JA acerca da questão, enfim, não são muito relevantes (valem mais pelo enquadramento do próprio autor que pela reflexão passível de sair de uma qualquer designação, ou vice-versa).

²⁸ No âmbito de um concurso (“Jogos florais da emigração portuguesa”) com uma canção expressamente escrita para o efeito, *A cantiga é uma arma*. “No fim, nos bastidores, Eduíno Vilar [organizador] chamou-o ao lado e disse-lhe: “A tua cantiga é porreira, as pessoas apanharam-na à primeira, mas eu já estive a falar com o júri, tu não podes ter o primeiro prémio. Eles queriam dar-te o primeiro prémio mas eu opus-me, porque um verdadeiro revolucionário não pode dizer “eu não sabia”.” SILVA, 2009: 43.

Aproveita-se o ensejo para abrir um parêntesis e defender a pertinência e o valor da canção dita panfletária. Os próprios cantores de intervenção — e nenhum foi imune a tal condenação — desconsideravam essa forma específica da canção política como sendo falha de qualidade, no que a equiparavam, estranhamente, à canção baladeira, afinal o seu ponto de partida (é facto que se SG e JMB escapam a esse anátema, principalmente por via das circunstâncias que os “estrangeirou”, não se sabe como teriam começado e evoluído as suas composições se tivessem permanecido em Portugal), porventura por causa da sátira que sobre esta foi feita no programa *Zip-Zip*, esse programa que, ao mesmo tempo... a divulgava!²⁹

Se a canção política, por muita qualidade artística que tenha, contempla quase sempre um elemento utilitário (o protesto, a intervenção, a crítica) e prefigura um programa, por pouco definido que seja (no caso e ao tempo, o objectivo último seria, seja como for, o derrube do regime, como veio a acontecer, mas os passos ensaiados em cada canção política não apontam objectivamente para isso, ou seja, não consignam uma acção política concertada e “guerrilheira”), a canção panfletária só ganhou sentido concreto depois do 25 de abril (seria difícil cantar “panfletos” sob a alçada da censura, ou estes teriam então um alcance muito reduzido, e mais que a qualidade, o que estaria então em causa seria a sua eficácia), ou os autores mais conscientes da sua condição artística, a qual muito provavelmente sentiam como mais válida que o alcance, por via desta, da sua intervenção política (JA refere várias vezes essa incerteza acerca do valor transformador das canções, que por isso também lhe parece inflacionado), tomam a própria balada como panfletária, dada a sua por vezes parca qualidade, esquecidos, ao abrigo de avaliações não necessariamente claras, de dois factores fundamentais para o êxito das suas demandas: a generosidade desses autores de segunda e terceira linhas, muitas vezes motivada por esses que os desconsideravam, e, ainda mais determinante, a importância do efeito de escala,

²⁹ Este absurdo, que mais adiante se reavaliará, faz lembrar esse outro, que faz já parte da mitologia afonsina, de o seu nome ser assinado em forma de anagrama (no caso, simplesmente ao contrário, ÉSOJ OSNOFA, com acento e tudo), no suplemento mensal “A mosca”, de O diário de Lisboa, dirigido por Luís Sttau Monteiro. De facto, mesmo dando de barato que os censores do regime pudessem ser algo falhos de entendimento, um nome assim, inexistente, por certo que chamaria a atenção de algum mais afoito, que leria sem problemas o enigma e por certo o denunciaria de imediato. Ou seja, é uma “lenda” que terá passado uma vez, se tanto, às ditas malhas da censura, mas se foi mais vezes não terá sido por ignorância, mas por displicência.

consequência do aumento exponencial, na praça pública, desses autores e cantores do “sonho que comanda a vida”³⁰.

Será bom de ver que o “protesto” dos artistas-preocupados-com-a-arte contra os seus congéneres sem tais preocupações se focava, acima de tudo, na simplicidade estereotipada das suas obras (dando de barato que haveria uma simplicidade genuína) e, principalmente, no afã videirinho de alguns artistas, a reboque da ocasião, da “moda” do momento (essa atitude, de autêntica ausência de carácter, tornou-se mais evidente ainda no pós-25 de abril, com toda a sorte de artistas a procurarem distanciar-se da sua matriz original, a música fútil e alienante, ligeira e comercial, com o recurso à pressa ao léxico do momento, liberdade, povo, revolução). Daí o conceito de panfleto que lhe era apostado: o panfleto não reflecte, apenas profere palavras de ordem; não planeia, é tão só acção momentânea e espontânea. A canção panfletária, no fundo, padece do “defeito” do próprio imediatismo a que dá resposta, e do qual decorre a sua condição de produto descartável e de putativo baixo valor. Defeito que é, em simultâneo, a sua qualidade: sem imediatismo não ocorreria a funcionalidade que se lhe desejava adstrita.

Tirando os casos de flagrante oportunismo, de facto condenáveis, ignorar ou minimizar a importância da canção-panfleto não parece, todavia, acertado, dado que teve um papel a desempenhar, e por certo alcançou comunicação com públicos ainda não preparados para canções com outro nível de elaboração conotativa.

DA BALADA E DA NOVA CANÇÃO PORTUGUESA

Atendendo à terminologia usada em alguns escritos e no discurso de alguns autores, a diferenciação que se verifica entre “balada” “e nova canção portuguesa”, sendo que esta seria a que Nuno Galopim³¹ (*Retrovisor*, SG) apelida como a que decorre de uma hipotética “geração de 71”, atribuindo essa designação a alguém que depois não especifica, ou seja, gerações à parte, José Mário Branco, Sérgio Godinho e... mais que José Afonso, *Cantigas do Maio*, a diferenciação, dizia-se, é mais na forma que no conteúdo. E, convenhamos, é fundamental.

³⁰ Não se pode pedir a quem dá o que pode que alcance o que só alguns podem: *Alcoentre* (Ary dos Santos, Fernando Tordo), e *Por terras de Trás-os-Montes*, de JA, são dois temas “panfletários” de recorte superior, e o GAC – Grupo de Acção Cultural, sob tutela de JMB, foi o colectivo que mais “panfletos-canções” produziu à época.

³¹ GALOPIM, 2006: 47.

A balada, por muito que pudesse veicular um discurso político incisivo, padecia de anemia – a mesma, aliás, que a linha da frente (JA, JMB, SG) atribuía, de igual modo, à música dita ligeira de então: os fados “desgraçados”, o ié-ié inconsequente, as inúmeras cançonetas de amores perdidos ou falhados, de ciúmes ou conformismos.

No entanto, “balada” (trova, no dizer algo medievalista de Manuel Alegre) e “nova canção portuguesa”, definem dois momentos de um mesmo movimento, que começa na simplicidade formal por razões óbvias e evolui, por outras e diversas razões (entre as que vão de ser a evolução uma coisa natural às de a evolução ser uma coisa necessária, perante o cançonetismo vigente que, sendo anódino, não era por isso menos requintado — o recurso a arranjos orquestrais era recorrente), para formas musicais mais complexas e mais elaboradas, sendo que a rivalidade com esse cançonetismo asséptico exigia que, à falta de meios para uma justa equitativa, o valor fosse alcançado por outros meios.

Essa simplicidade da balada — uma guitarra, uma voz, uma lírica, um canto — tem, de facto, óbvias limitações, mas a sua eficácia é inegável: o ouvinte não é sujeito a distrações formais (instrumentos solistas, arranjos complexos, coros), a transportabilidade está assegurada (basta uma viola num saco e um megafone que seja, para amplificar a voz, ou, melhor ainda, uma sala em silêncio, somente a escutar, e nenhuma amplificação), o próprio espectáculo não necessita de se cingir a salas formais e tecnicamente equipadas.

Em compensação, o aumento do número de instrumentos, num crescendo distinto mas não impante, representa não só um novo patamar no entendimento e prática da arte musical, quiçá poética, mas uma manifestação de poder: a que decorre do colectivo — um colectivo que, iremos vê-lo, várias vezes e de variadas formas, terá uma importância determinante no processo de enraizamento da canção política na consciência das massas, tomando por isso novos valores e nova eficácia.

FUNCIONALIDADES

Fale-se, enfim, do papel da canção política: do que ela representa, de facto, no cômputo mais geral das resistências e outras lutas políticas levadas a cabo em sociedades atingidas pelo anátema do autoritarismo (é bom de ver que essa função, em democracia, em liberdade, apontará para outros problemas e terá outras formas de ser equacionada). O levantamento feito por Mário Correia³², dando voz aos actores primeiros desta gesta musical,

³² CORREIA, 1984: 86-104.

os autores/cantores, é bastante completo, pelo que se fará desses depoimentos sùmula, a mais objectiva que for possível. São convocados a terreiro várias opiniões, cada uma fruto de uma sensibilidade diferente, o que só pode servir para enriquecer o diálogo, bem como as possíveis conclusões a retirar deste. Por um momento, que não se repetirá, ir-se-á então, simplesmente, enunciar um rol de opiniões (um levantamento que, não sendo exaustivo, procurará ser, no mínimo, significativo) e, entremeadas, a sua brevíssima leitura:

Carlos Mendes:

“A canção é sempre de intervenção. Quer dizer, pode não ser uma canção de raiz panfletária, mas é sempre uma canção de intervenção, porquanto desde o momento em que se fala está-se, evidentemente, a dizer coisas, a intervir”.

A chave desta intervenção está na palavra “evidentemente”: se é uma evidência, então configura um pensamento tautológico, ou seja, inútil; é o tipo de constatação que consagra a realização humana como *acima* do natural (todo o artefacto criado pelos seres humanos confira uma singularidade, o que, por sua vez, indicia novas sacralizações, ao arpejo do divino: é a *religião* do homem).

Adriano Correia de Oliveira:

“/.../ o canto de intervenção é aquele que consegue encontrar a sua razão de ser, como reflexo da situação política do país, nas formas de luta dos trabalhadores, das massas populares pelo avanço político na sua luta por melhores condições de vida, etc. Em suma, é aquele que consegue a sua razão de ser e os meios de que se socorrem nessa luta, e nas posições ideológicas que melhor servem esses interesses, nomeadamente dos extractos mais progressistas dessas camadas. /.../ Por um lado, arranja aí os seus temas e, por outro, vai ao seu encontro /.../”.

A palavra-chave, em Adriano, é “etc.”. Toda a sua alocução é impessoal, e decorre claramente de um catecismo partidário (no caso, do PCP, de que era militante). A osmose entre artistas e povo, arte de uns e anseios de outros, acaba por sofrer alguma mácula quando se infere dos “extractos mais progressistas dessas camadas” uma estratificação da massa popular, conforme a sua alfabetização política (não andarà longe, no contraponto, a noção marxista, e classista, de *lumperproletariat*), mas, por outro lado, adverte para o valor, positivo, de um processo dialógico que daria maior genuinidade à criação da canção interventiva.

Manuel Freire:

“/.../ a canção, para mim, é uma forma de dizer coisas às pessoas. Mais: uma maneira de levar as pessoas a debruçarem-se sobre os seus próprios problemas. Importa, no entanto, salientar que as soluções devem ser encontradas pelos próprios interessados, através da prática quotidiana, da discussão colectiva e da acção das suas formas de organização”.

A palavra-chave deste trecho é “devem”. Depois da entrada inócua (a arte afirmativa, que “diz” coisas), afunila a ideia: a arte persuasiva, que “leva” as pessoas a algo. Para concluir na arte imperativa, mas de consultoria — o que as pessoas *devem* fazer, se bem que isso seja lá com elas — dentro de uma lógica que não anda longe do funcionalismo público: *praxis*, colectivo, organização. A percepção do real enunciada por Manuel Freire é simultaneamente displicente e confusa.

Sérgio Godinho:

“O canto de intervenção procura trazer à tona uma série de problemas que nós achamos importantes. Uma canção é um concentrado e pretende dizer em pouco tempo uma série de coisas. A própria repetição da canção, por vezes, torna-se eficaz. /.../ há vários tipos de canto de intervenção /.../ a chamada canção de circunstância é de todas a mais directa contendo palavras de ordem alusivas a situações pontuais que as pessoas vivem em determinados locais”.

A palavra-chave, desta feita, não foi enunciada, mas seria a que existe entre objectividade e acutilância: a canção problematiza questões; a canção é uma fórmula sintética, logo de grande poder comunicante; a canção ganha força pela ritualização (a repetição “litúrgica” quer da sua execução quer da escuta); enfim, o conceito de canção panfletária, isto é, vista na perspectiva político-partidária, é anulado por um conceito muito mais conforme com o real: o de “canção de circunstância”, ou seja, a que é escrita para responder a circunstâncias específicas.

José Afonso:

“A canção de intervenção /.../ é uma tentativa de infiltração na marcha social, ou melhor, na luta de classes. Combate à inércia à partida, é igualmente uma relação entre a canção em si própria e as massas populares a quem se deve dirigir e provém de uma outra relação que não tem a sua origem apenas na música mas numa dinâmica que se estabelece no preciso momento em que se canta. Afinal só existe canto de intervenção quando todos estes factores existem. Tudo se resume nisto: para quem é que nós cantamos e em que circunstâncias é que cantamos?”

Como seria de esperar, não há palavra-chave em JA, mas antes ideias-chave (como, também se verificou com SG): trata-se de uma canção de luta; de uma canção que vale por si e em relação; de uma canção que se concretiza no pleno do contexto: canção, cantor, público, local, sendo que é da conjugação destes que pode resultar a eficácia pretendida.

Luís Cília:

“Eu acho que a canção pode ter uma certa importância, na medida em que os discos — a voz — circulam muitas vezes em lugares onde um tipo não pode ir e o jornal não pode chegar.”

Não será transcrito, mas Cília passa ainda por considerações acerca da qualidade (o público vai-se tornar mais exigente) e do fado (e, em sequência, da música popular: na sua

opinião, Alfredo Marceneiro seria, pela sua autenticidade, revolucionário), mas a palavra-chave é “circulam”, isto é, a capacidade de penetração da canção em círculos de atenção onde outros meios, como seja o livro, que é moroso na absorção, ou o jornal, que é plurissignificante de uma forma quase alienante (difunde notícias, opiniões, publicidade e propaganda, sem distinguir esta daquelas), costumam a entrar — e nesta constatação se alcança, enfim, uma das razões da eficácia da canção enquanto veículo de transmissão de ideias: não exige nenhum esforço adicional.

De novo José Afonso:

“Isso de *intervenção* parece de facto uma abstracção, mas é a palavra que nós encontramos para designar o nosso tipo de cantigas, o nosso tipo de acção, que é simultaneamente acção de cantores, de homens políticos, de dinamizadores — tudo isso entre aspas, porque duvidamos também dos limites e da projecção dessa acção. /.../ A canção de intervenção implica um envolvimento como identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas por mais heterogéneas que sejam, mas nas quais ele como cantor de certo modo intervém. Mas ele não intervém apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político.”

JA abrange, de uma só penada, um conjunto de factores fundamentais, pelo que uma vez mais não se encontrou uma palavra-chave do discurso. Em primeiro lugar, a nomenclatura: o “nome” da canção não é o mais importante (será, porventura, só uma questão académica); a canção não vale por si só, mas no contexto de acção do próprio cantor (é por isso que há um rol significativo de canções, pós-25 de abril, que enunciando embora um discurso “revolucionário”, ao sabor dos tempos que então se viviam, o faz num contexto contrário, burguês e oportunista, uma boca que ri mas não os olhos). Enfim, há uma relativização no discurso de JA (“entre aspas”, como ele diz) que reafere as possibilidades e limitações da canção política: se reportamos à premissa da canção como arma, o que JA nos diz é que é apenas a arma que pode ser, e não aquela que porventura se poderia querer que fosse.

José Mário Branco:

“/.../ as pessoas materializam num objecto estético a sua luta /.../ Mas parece-me necessário nós não abdicarmos do outro campo /.../ que é o da propaganda ou da luta ideológica, ou seja, as canções que abordam temas gerais, os temas de estratégia, de afirmação de uma ideologia revolucionária. E também canções que abordem o problema do amor de uma certa maneira, canções do quotidiano e até da natureza”.

A considerarmos uma palavra-chave, em JMB, teria de ser “ideologia”. Todo o discurso do autor se faz nesse sentido, e os demais temas (que são todos, a bem dizer: amor, quotidiano e natureza abarcam tudo o que porventura poderá ter interesse para a escrita de

uma canção), seguem na esteira desse primeiro, adjectivado pelo sentido revolucionário. Não fosse a imensa arte de JMB e este seu entendimento teria resultado em canções apenas sofríveis. Todavia, é evidente que estas considerações só ganham justiça se feitas no âmbito do tempo que se vivia então (*circa* 1976), o qual o próprio autor acabaria por rever e reavaliar, em trabalhos e caminhos futuros.

Para não se alongar mais este momento, refira-se ainda, sem comentários (guardar-se-ão, numa perspectiva mais abrangente, para a conclusão deste estudo), Paulo de Carvalho (“A canção, em Portugal, nesta altura deve ser uma canção de aviso. De aviso e de ajuda em relação a determinada camada do nosso público”), Fernando Tordo (“A canção tem múltiplos papéis a desempenhar. A canção não é só uma canção implicada politicamente. A canção tem também de ser um puro divertimento para as pessoas. /.../ o público em Portugal está um pouco saturado de um certo tipo de canção de características mais ou menos engagés, como se costuma dizer, portanto com um certo envolvimento político. Mas também é verdade que se essas canções não forem feitas se perde terrenos em termos culturais”), Carlos Mendes (“Em determinadas alturas sinto necessidade de fazer canções panfletárias e faço-as /.../ Mas esse não é o meu trabalho permanente /.../ Além disso, esse género de canções pode criar à partida uma brecha, do tipo *é panfletário, não presta* e as pessoas deixam logo de as ouvir, o que não sucede com as outras canções de intervenção”) e, enfim, e de novo, Sérgio Godinho (“Em Portugal, em virtude das condições políticas do fascismo, nomeadamente da censura, a canção constituiu um factor importante de reunião. Conseguir reunir as pessoas em redor de temas concretos e, paralelamente, levou-as a tomar consciência mais aguda dos problemas do fascismo /.../ É evidente que a canção é um meio de propaganda de ideias. No entanto, não devemos nem subestimar nem sobrestimar a sua importância”) e, para rematar, José Mário Branco, numa declaração que se optou por destacar:

“O papel da canção de intervenção está extremamente ligado aos aspectos visíveis da luta social, da evolução da sociedade em que se vive. A canção, para que se considere de vanguarda é sempre um reflexo comum a todas as formas de expressão artística num meio onde é produzida. Constitui um reflexo daquilo que é o criador, da sua própria experiência de vida, do seu carácter. /.../ Quando Paulo de Carvalho, a Amália Rodrigues, o Zeca Afonso ou eu próprio cantamos qualquer coisa, a canção está a ser uma arma, porque comunicar com os outros é uma arma. Nós temos a possibilidade dessa comunicação de massas. Isso é que é a arma. Depois vamos ver ao serviço de quem ela está. Na cantiga eu digo que a canção é uma arma por isso. E depois tudo depende da bala e da pontaria; quer dizer, tudo depende realmente ao serviço de quem ela posta.”

capítulo 2 ENVOLVENTES

2.1 HISTÓRICAS

*onde se analisa o enquadramento sociopolítico do fenómeno em estudo:
regime (salazarismo) e guerra colonial*

“É importante que esses putos novos saibam que o fascismo não era só um sistema político, mas que era também um modo de vida que nos envenenava a todos e que conspurcava aquilo que existia de mais caro, mais imediato e mais sincero em todos nós...”³³

DAS CAUSAS

REGIME

O regime, instituído formalmente em 1928, vindo de um momento ditatorial ditado pelo descalabro da governança à época, mercê de uma república ainda imberbe, é, ele próprio, fruto dos tempos:

- Mussolini em Itália, Hitler na Alemanha, guerra civil em Espanha e, enfim, Franco;
- O império colonial a rebentar pelas costuras e a ameaçar retirar protagonismo ao país no jogo de poderes da comunidade internacional;
- A revolução russa de 1917, a par de alguns desequilíbrios financeiros supranacionais, com especial destaque para o singular descalabro bolsista norte-americano, em 1929, e que só uma guerra seria capaz de resolver (ou tal pensaram, pelo menos, os políticos da época), colocaram o regime português numa posição de significativa fragilidade que urgia resolver.

A simpatia pelos movimentos europeus de sinal fascista, por parte da governança, *versus* a contrapartida do nosso aliado clássico e histórico (o qual, todavia, nos tinha colocado perante um *ultimatum* humilhante — ou assim o consideraram os republicanos portugueses do momento — em 1890); a omnipresença da Igreja na defesa de valores conservadores e dos aspectos mais imobilistas da sociedade e da governação, dos quais tomava uma boa parte da sua razão de ser (o pastor e as suas ovelhas; a família tradicional; a humildade dos simples; os castigos de deus); a nossa História glorificada, a reforçar um espírito mítico de missão que não se coadunava com o real que as lutas armadas iniciadas em 61, nas ditas províncias ultramarinas e, primeiramente, com o claudicar sem mérito nas

³³ TELES, 2009: 61.

possessões em território indiano, também nesse ano), todos esse factores se conjugaram para que se criasse um regime autoritário, manipulativo e profundamente injusto. A própria segunda guerra mundial, desencadeada a partir de uma tendência europeia circunstancial para as derivas autoritárias, veio ajudar a consolidar este estado de coisas, com realce para a entretanto oficializada e ambígua neutralidade portuguesa, que colocou o país, malgrado a escusa e recato de presença na guerra, numa bolha isolacionista.

ESTADO NOVO E FASCISMO

Nas primícias do século em curso tem vindo a debate a ideia de que o regime que imperou em Portugal entre 1926 e 1974, sendo que é justo fazer distinção entre o período que vai de 1926 a 1933, inequivocamente apelidado de Ditadura Nacional³⁴, e o Estado Novo, de 1933 a 1974, não seria um fascismo (principalmente este último, o mais consentâneo com essa possibilidade), mas antes uma qualquer outra forma de regime autoritário, sem suportes identitários com o formato de origem (Mussolini) ou a deriva racista austro-alemã (Hitler).

Essa tentativa de branquear um regime que durante 48 anos abafou um país inteiro e as suas legítimas ânsias de futuro, para lá de desonesto e intencionalmente manipulativo, não logra negar a substância de facto do regime: as limitações ao usufruto da liberdade (colectiva e individual); a defesa de um sistema de valores avessos ao sentido do pensamento republicano, laico na essência; a existência de uma polícia política e de presos políticos, torturados e alguns assassinados; as manipulações eleitorais; as inadequações na gestão económica que tiveram como consequência mais directa um surto migratório muito significativo, nos anos 50 e 60; enfim, uma guerra de índole colonial (de tal modo que Portugal foi a última potência europeia que, enfim impotente, descolonizou, ainda assim com erros crassos no processo, veja-se a evolução de alguns desses processos para sangrentas guerras civis), da qual resultaram 8.289 mortos e 15.507 outros soldados com deficiência permanente (física e psicológica), famílias amputadas ou destroçadas e um indeterminável sofrimento desnecessário.

Trata-se de uma falsa questão: a possibilidade de o Estado Novo não ser um fascismo *strictu sensu* não lhe retira a matriz fascista que o enforma nem o iliba do autoritarismo que foi de facto seu apanágio. Não sendo esta questão imediatamente relevante para este

³⁴ <http://www.politipedia.pt/ditadura-nacional-1926-1933-2/>

exercício, pareceu, no entanto, de alguma pertinência destacá-la, dado que, na sequência dessa hipotética tentativa de branqueamento, poder-se-ia pensar que as canções de JA, JMB e SG, entre as de muitos outros, a par de muitos livros e outras obras artísticas críticas do estado das coisas então vividas, seriam um exagero, desprovidas de objecto real. E, nesse branqueamento paralelo, enveredar-se por uma desvalorização artística desses autores e de suas obras (como será possível constatar na parte conclusiva deste estudo, onde se referem manobras para amenização da carga “virulenta” de determinadas obras artísticas, no caso musicais, através de processos de canonização e homenagem ou de rendição dos próprios artistas às mordomias do apreço institucional, e que mais não são que estratégias para formatar anormalidades incómodas).

Sendo um simulacro de Estado de direito, não deixava por isso de assentar numa série de mecanismos de funcionamento que lhe davam eficácia, apesar de carentes de legitimidade moral (o Estado Novo regeu-se, mais ainda que qualquer regime democrático, pelo uso ostensivo e intensivo da lei, mas tratava-se de uma lei sem esse fundamento democrático, e cujo exorbitância era, ao invés, o garante da sua parcialidade, expressa no conhecido rodapé “a bem da Nação”, usado para concluir, à laia de cumprimento, os documentos oficiais de então).

DOS EFEITOS

Perante tal maniqueísmo, esticado no tempo (e são os tempos novos que vão enformar a inquietação, por ausência de “um mundo lá fora”, que estava vedado a quem não podia sair do país e, por uma guerra em que não se queria combater), protesta-se enfim, contesta-se, reflete-se e expõe-se, claramente e de forma focada, tendo em atenção as temáticas que poderiam ter eco mais imediato entre a avantajada hoste dos que ouviam essas canções, todos os insatisfeitos, todos os oprimidos, todas as vítimas do regime.

Ressaltam, das pequenas agruras do dia-a-dia, dos pequenos espinhos que o regime ia colocando no caminho quer de incautos quer de prevenidos, algumas linhas de força que, pela sua dimensão, acabam por ser dominantes, tanto como alvos das contestações como reflexo concreto na vida do colectivo que era a população portuguesa. Temos então, a considerar, por esta via:

A emigração e o exílio

Sendo dois fenómenos diferentes, em alguns casos acabaram por coincidir. A emigração começa por ser o que sempre foi: a partida para outras terras em busca dos meios de subsistência que não se conseguiam alcançar na terra de origem.

O exílio, esse, tem outras motivações: decorre de uma fuga do território nacional para outros países por razões políticas, sendo que o exílio como fuga à guerra colonial tem simultaneamente razões políticas (a discordância contra a guerra e suas motivações) e existenciais (o desejo de sobrevivência).

A guerra colonial

Uma guerra para a qual não contam as serenas considerações de Lao Tze (talvez por isso sejam antes cada vez mais aplicadas ao mundo empresarial, em detrimento dos cenários efectivamente bélicos, dado que as guerras modernas têm condições completamente diferentes das do passado), mas variáveis como a origem dos soldados (um número imenso de mancebos retirados directamente das aldeias mais remotas do país), um recrutamento compulsivo e abusivo, um cenário desfavorável (exército regular contra a guerrilha, em territórios mais consentâneos com esta), uma polícia política no terreno, tanto junto da população civil como nas bases militares, um assumir de valores que não conseguiam colmatar os mortos em combate (a condecoração de mães de filhos e maridos mortos, no Terreiro do Paço, a 10 de junho — o então chamado “dia da raça”, e que era transmitida na televisão —, constituía um espectáculo lúgubre, pungente e a vários títulos desmoralizador: não motiva ninguém ver uma mãe ou uma viúva a chorar a sua perda), a condenação internacional, o apoio de outras potências aos agentes beligerantes hostis a Portugal e, acima de tudo, a completa improcedência, injustiça e disfuncionalidade desse confronto, enfim, não havia factor que não contraindicasse o conflito, que não o condenasse como irrazoável, que não anunciasse a derrota ou um decorrer sem fim à vista.

A prisão política, os assassinatos, (a tortura),

a constante perseguição das pessoas discordantes do regime

A PVDE (1933), depois PIDE (1945), depois PIDE-DGS (1969), torna-se um Estado dentro do Estado, um aparelho repressor por excelência, ao serviço do regime e contra todos os que se lhe pudessem ou quisessem opor. A ideia de uma polícia política implica, na sua

gênese, que o pensamento, mormente o político, mormente o livre, carece de ser policiado, dado que as ideias são ou podem ser perigosas. Alcança-se aqui um grau zero da tentativa de controlo: a do próprio pensamento. Partindo desse pressuposto, a polícia política pode tudo o que achar por bem fazer, com o alibi da defesa do Estado na fila da frente.

*A liberdade restringida, as proibições, a censura,
o isolamento territorial-existencial*

Para lá do controlo paternalista fundamentado na unidade familiar, no ascendente do homem sobre a mulher e nos pressupostos da fé e da humildade, a ausência de liberdade decorria não só das proibições, mas da pressão das convicções “oficiais” e do opróbrio resultante de não se lhes obedecer.

A par, verificava-se uma relação dúbia entre os poderes (político, judicial, religioso), com as consequentes ambiguidades na gestão social: a independência dos poderes, constatável numa qualquer democracia saudável, era, pelo contrário, no Portugal de Salazar e depois de Marcelo Caetano, um terreno de múltiplas osmose e compadrios, sendo que as polícias (PSP e GNR, esta de base paramilitar, a primeira com maior vocação para as zonas urbanas) acabavam por se submeter à eminência parda da PIDE, essoutra eminência parda da igreja era de igual modo cúmplice do poder político (advogavam similares valores morais, pelo menos em teoria) e o poder político geria sem pudor o poder judicial, ou seja, este não podia agir fora dos ditames da decisão política.

Conservadorismo e autoritarismo

Não sendo em si um não-valor, dá sinal da tendência geral de uma sociedade, não só de como é mas, se calhar ainda mais importante, do que não deixa ser.

Assim sendo, o autoritarismo será, porventura, o elemento-base do regime. O Estado ordena, comanda, obriga, reprime, manipula, ameaça, adula, controla, agride, mente, usa e abusa. Todos os Estados o fazem, mas é neste caso, durante 48 anos, como um simulacro de remédio (a *autoritas* do Estado é, na verdade, um placebo) que, tomado em dose excessiva, mata mais do que cura.

*

Desta smula de condicionantes político-sociais surgem então as reacções, nas letras das canções, e destas se estabelecem as bases para o comparatismo, que mais adiante se irão explorar com mais pormenor, a saber:

- O que faltava: liberdade e justiça;
- O que fazia (ou não) andar o mundo: o amor, o dinheiro, o poder, o trabalho;
- A guerra colonial.

*

Como notas de circunstância deste verbete, dois breves apontamentos ainda, um de memória e outro de circunstanciação. Para que se entenda a que ponto o regime atrofiadamente musculado de Salazar era soez, a lista de proibições que impunha abarcava coisas tão díspares como o acesso à cultura (com determinados discos, livros, espectáculos e filmes inacessíveis), os direitos políticos (proibição de partidos políticos para l do que alimentava a governança), os direitos das mulheres (as mulheres casadas só podiam viajar para o estrangeiro com consentimento dos respectivos maridos, as professoras só podiam casar se os futuros maridos auferissem de um rendimento superior ao seu, estavam proibidas de usar bikini e, como seria de esperar, não tinham direito ao voto) e os costumes (desde a famigerada licença de isqueiro  proibição do consumo de coca-cola, valia de tudo um pouco).

No livro³⁵ que serviu de base para esta nota são elencadas, de forma suavemente enganadora, (isto é, para leitores que não alcançarão por essa via o absurdo de um regime, de uma existência, do rol de vivências que enforma a vida), um conjunto genérico de proibições que decorreram do exercício do direito no Estado Novo.

Ao engano iríamos, caso não tivéssemos em conta que também em democracia se proíbe — e faz sentido que assim seja. Só se alcança, contudo, o sentido destas proibições — a sua base eminentemente política, digamos assim —, quando as começamos a considerar uma a uma: para l do folclore das proibições de circunstância (andar de bicicleta sem licença), importa acima de tudo joeirar dessas as que incidiam sobretudo sobre a liberdade de agir e de exprimir, com especial incidência sobre a condição feminina.

³⁵ SANTOS, 2019.

Segunda: tal como os grandes felinos na savana, a moverem-se à vista daqueles outros animais que intentam matar e comer, segundo a lógica de vida, mesmo que parecendo-nos cruel, ou tal como os nazis no gueto judeu de Varsóvia³⁶, na sua negação, o cerco constante, mas não definitivo, promovido pela PIDE sobre todos os opositores do regime, com especial ênfase sobre os produtores de matéria capaz de gerar movimentos ou catarses coletivas (artistas em geral, músicos em particular), era indutor de um constante alerta e, configurando uma perseguição não necessariamente efectuada, mas potencialmente efectuável, de um estado próximo da alucinação paranóide: um grupo de amigos num café, a conviver, e logo alguém avisava: “cuidado com as palavras, aquele ali (e apontava um fulano ao balcão) é pide”. E o “pide”, tal como a leoa que não se disfarça de zebra à vista da gazela que cobiça, ali continuava, sereno, certo de que esse dedo acusatório não teria efeito sobre si, de que forma fosse, mas que a sua opinião, o seu “relatório”, a sua denúncia, sim — a demonstração do seu poder sobre outros: outros que ele podia denunciar como tendo feito algo, dito algo, até pensado algo, em desconformidade com os ditames do regime.

Esta circunstanciação pelo aleatório dá bem nota do alcance do sistema repressivo do Estado Novo: embora sem atingir os requintes de malvadez do seu congénere nazi, era maquiavélico o bastante para não deixar espaço à tranquilidade, à prossecução do fluxo natural da vida. Não se trata de uma política, mas de um clima; de uma ideia, mas do seu sufoco; de aritmética, mas tão só de cálculo de probabilidades.

³⁶ “/.../ oito judeus de Varsóvia foram executados por tentarem sair do ghetto em busca de comida. /.../ Um outro diarista do ghetto, Emanuel Ringelblum, escreveu que durante a execução dos oito judeus, um grupo de oficiais SS ficou a assistir à cena, «fumando calmamente os seus cigarros e comportando-se com o maior cinismo ao longo de toda a execução».” in GILBERT, Martin (?), *A segunda guerra mundial* (vol. 3). Alfragide, Lisboa: Edições D. Quixote e jornal Expresso.

2.2 ESTÉTICAS

onde se procede ao enquadramento estético, referindo os diversos caminhos da música ligeira nas décadas de 70 e 80 (começo) em Portugal

PRESSUPOSTOS

Poder-se-ia dizer, como alguma ironia, que é sabido que não foi José Afonso que inventou a canção política. Nem sequer nasceu esta em Portugal (sendo que não se sabe onde esse parto terá ocorrido, dado que a canção que protesta e luta não tem uma estrela a guiá-la, mas antes a mais densa escuridão). Ironias à parte, pretende-se lembrar, que não debater, que provavelmente remonta a tempos bem antigos, o atrevimento de contestar os abusos de poder, os erros, o que deveria funcionar e no entanto só avaria.

Quanto muito seria de algum interesse tentar perceber do que desse cancionero de protesto e intervenção do passado poderia ressumar para os autores em estudo. Se atendermos ao que de tais antecedentes ressalta, como os trovadores de raiz provençal (com especial destaque para as canções de escárnio e maldizer), o fado (republicano, no século XIX; operário ou social, nos três primeiros decénios do século XX), algumas canções de cante alentejano e algumas outras avulso, ao longo de séculos, e de que restou alguma memória e, enfim, a música popular tradicional, conforme foi recolhida por Michel Giacometti, e algumas composições de Fernando Lopes-Graça (ver verbete seguinte), será facilmente verificável que essas canções não constituíram matéria de facto na constituição dos universos musicais de JA, SG ou JMB. Podemos, todavia, assinalar uma breve e curta excepção, em JMB, aliás denunciada na sua primeira gravação discográfica, curiosamente apoiada por Fernando Lopes-Graça: um disco de canções medievais (*Seis cantigas de amigo*, 1967, EP), mais pela forma que pelo conteúdo, e que se irá posteriormente reflectir em canções do autor como *Nevoeiro*, *Cantiga do fogo e da guerra* e *Engrenagem*.

Os cantores de intervenção foram, de algum modo, criações do regime que contestaram. Sem se pretender aprofundar muito essas relações de causalidade, dado que não só não é esse o nosso fito como nada nos permite afirmar que todos eles não iriam produzir um percurso artístico de igual grandeza à que efectivamente fizeram, caso as circunstâncias fossem outras, resta-nos a hipótese, legítima (que morte “sairia à rua” sem a morte do pintor Dias Coelho?; que liberdade seria cantada a passar por aqui, caso lhe fosse natural esse

passar?; que vampiros a comer tudo, numa terra que nem sequer os tem?), de supor que algumas canções só existiram porque existiu um regime, em Portugal, que foi particularmente opressivo para o seu povo, mas, principalmente, imagem perversa dos nossos piores defeitos, em detrimento dos nossos melhores valores (a ditadura é flor pútrida que só cresce em pântano favorável).

Na prossecução da chamada “nova canção portuguesa” estiveram então alguns pressupostos-chave, a saber:

- A ligação aos valores populares genuínos;
- A qualidade (musical, mas também poética — e, nesta senda, a adaptação de alguns poetas, cujas obras fossem passíveis de se converter em canção e tivessem, para lá da exigida qualidade, essoutra de reflectir criticamente sobre as coisas e o mundo);
- A não-gratuidade da escrita musical (um manifesto contra a música de entretenimento, fútil, arredada do real, banda sonora de uma realidade alternativa, onde a dor maior residiria, talvez, nos males de amor, ou nas angústias existenciais filhas do ócio).

MÚSICA TRADICIONAL E MÚSICA POPULAR

Os valores populares seriam os da tradição. Eduardo Paes Mamede (pertenceu ao GAC e produziu o disco *Por este rio acima*, de Fausto, outra obra de referência da música popular portuguesa moderna) disse:

“Música tradicional é aquela que é criada pelo povo anónimo, transmitida, em geral, por tradição oral ou auditiva e que se encontra ligada a aspectos lúdicos, cerimoniais ou religiosos das comunidades. /.../ Por outro lado, entendo que a Música Popular é aquela que é feita por indivíduos cuja autoria é devidamente assinalada e inspirada, directa ou indirectamente, pela tradição musical do seu país de origem, num trabalho de estilização de ritmos, harmonias e melodias em simbiose com as suas próprias influências musicais urbanas e universais”³⁷.

Não se pretendendo colocar uma teoria por cima de outra só porque sim, por uma mera questão de nomenclatura (já se fez isso que baste na definição do que será a canção política), eventualmente fastidiosa, não se deixará no entanto de mencionar a hipótese de reconverter as definições, aliás claramente expressas, de Mamede, “tradicional” e “popular”, respectivamente para “popular tradicional” e “popular urbana” (urbana não no sentido de

³⁷ CORREIA, 1984: 43-44.

polis, tout court, mas de lugar diverso do espaço rural). Decorre este afinamento das distinções de duas circunstâncias: por um lado, porque a “miscenização” musical (as influências) e a (re)produção em série (em função do consumo) potenciam uma música diversa da que decorre das vivências (laborais, de lazer, religiosas, festivas), sendo antes uma música que as delimita (daí o logro do “folclorismo” enquanto emblema do regime, mormente do seu ideólogo, António Ferro, e da sua “política do espírito”); e por outro, da necessidade de precisar que “tradicional” não é o contrário de “popular”, pelo que, a haver alguma distinção, seria mais entre o popular e o erudito — e, mesmo aí, há espaço ainda para algumas ambiguidades (veja-se como o jazz, começando por ser inicialmente uma deriva do blues, uma música “popular tradicional”, evolui depois para formas claramente elitistas, próximas, em alguns casos, na escrita, quiçá na leitura, da música erudita moderna).

Como já se constatou aquando da tentativa de fixação de conceitos, principalmente o de “canção política”, de novo se verificam alguns equívocos na crítica feita à “folclorização” do folclore português (o conceito é usado *a posteriori* para designar um processo diferente, mais conivente com uma apropriação não-destrutiva desse acervo patrimonial musical³⁸), ou seja, à apropriação feita pelos teóricos culturais do Estado Novo do folclore tradicional português, do Minho ao Algarve (a implosão de ranchos folclóricos, à época, é provavelmente a expressão mais cabal desse processo), seu processamento e posterior regurgitação na forma de um produto anódino, para consumo das massas e carente de identidade genuína. Pelo menos assim o consideraram Fernando Lopes-Graça, um autor e pensador da área da música erudita (é possível supor que tenha passado pela música popular por influência de Michel Giacometti, com quem desenvolveu alguma laboração de pesquisa e recolha e, de forma ainda mais específica, de Bela Bartók, que o terá influenciado em algumas das suas escrita musical³⁹).

Fernando Lopes-Graça considerava o nosso folclore pobre (pelo menos em comparação com o de outros países⁴⁰), abominava o fado (ser-lhe-ia, por certo, bastante

³⁸ CASTELO-BRANCO, 2010: 511.

³⁹ “/.../ o interesse que passou a suscitar-lhe a música tradicional portuguesa, a que não foram estranhos o encontro com Bartók (breve mas emotivo), a forte impressão causada pelas suas obras, que o surpreenderam como uma alternativa à ideologia do “folclorismo” e do “nacionalismo” /.../”, Enciclopédia da música portuguesa no Século XX, 2010: 710.

⁴⁰ “É certo que a canção portuguesa não possui a perfeição formal, a elaboração larga, o classicismo da canção francesa, da canção inglesa, da canção alemã, nem mesmo porventura da canção espanhola”. LOPES-GRAÇA, (?): 41.

penoso, ver hoje o fado tornar-se mais um dos constructos que compõem a longa lista do património imaterial da humanidade), algo que tinha em comum com JMB, mas que este superou, com os resultados que se conhecem, principalmente enquanto produtor do/no género. As suas duas incursões na área, mais a primeira que a segunda, convenhamos (*Marchas, danças e Canções: próprias para géneros vocais ou instrumentais populares*, de 1946, e *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras: compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa*, de 1960, sendo que foi principalmente do segundo que resultaram algumas canções ainda hoje ouvidas, estimadas e ciclicamente recriadas), no afã de resgatar a pureza da música do povo das mãos dos seus exploradores, resvalaram, no enquadramento teórico que as justifica, para a inconsequência, quando Lopes-Graça se arrogou a pretensão de por eles, por essas canções, populares ou heróicas, acrescentar à música folclórica algo que lhe faltaria (torna-se latente o conflito incontornável entre o purismo da fixação das formas originais e a tentação da releitura, ou seja, a passagem do folclórico ao popular com tempero erudito pelo meio), e assim só esperava que o povo reabsorvesse essas alterações até que elas passassem ao anonimato da autoria — aquele que, precisamente, caracteriza(ria) a verdadeira música folclórica, antes de qualquer intervenção externa⁴¹.

Tal como na canção panfletária, tornou-se notório (e não se o referiu nesse momento para não gerar repetição) um certo constrangimento na nomeação, isto é, evitou-se citar nomes e exemplos: no caso da canção panfletária, de seus autores e dessas suas canções de alegada má escrita; no caso do folclore, a comparação entre o “bom” e o “mau” folclore, mas com exemplos concretos. Convenhamos que uma afirmação como a que foi feita por José Barata Moura (“Arremedos de pseudo-folclore com camisas de renda e penteados às ondinhas é qualquer coisa de terrível”⁴²) não colhe no terreno do rigor: falar da forma para elidir o conteúdo é estratégia mais da casa da má língua que da crítica. Ou seja: faltou, em algum momento, um confronto sério entre a música tradicional, anónima e tocada, eventualmente, com recurso a instrumentos rudimentares, e a sua reciclagem em formas mais

⁴¹ “(...) por muito satisfeitos nos daríamos, considerando o nosso escopo plenamente alcançado, se alguma vez estas canções passassem ao anonimato das verdadeiras canções populares, provando-se assim a necessidade delas e enriquecendo-se o nosso folclore poético-musical com alguns aspectos que ele quase inteiramente desconhece”, in prefácio de *Marchas, danças e Canções: próprias para géneros vocais ou instrumentais populares*, citado em RAPOSO, 2007: 27.

⁴² CORREIA, 1984: 180.

burguesas, no mínimo, mais endinheiradas (o violino e o acordeão em vez do cavaquinho e o adufe). Nesse processo houve alterações melódicas, harmónicas ou líricas sensíveis e gravosas? Os arranjos retiraram que tipo de genuinidade à música original? De que forma? Quem determina ou tem efectiva capacidade, enfim, para determinar o “bom” e o “mau” de um arranjo, de uma composição, de uma interpretação, para lá das evidências de superfície (as incompetências técnicas, a monotonia melódica, o mau casamento entre palavras e música, entre várias outras possibilidades)?

Note-se ainda que essa releitura da matéria-prima para a construção de nova música continua a ser o projecto de grupos e artistas de música popular que trabalham, ainda hoje, sobre o repertório tradicional — e o facto de garantirem que estudaram as canções a fundo e o próprio povo do lugar e que procuraram manter fidelidade aos originais e que os movem as melhores das intenções não é, de facto, garante de nada: tanto falha o bem como o mal-intencionado, o voluntário como o intencional. Mas estarão, por certo, caucionados: a sua música popular urbana só remotamente influenciará a música popular tradicional, à qual vai buscar temas e motivos, porque parte de lógicas existenciais muito diversas.

Acerca do que o povo pensa de tudo isto não há, de facto, ainda, memória ou registo dignos de nota.

NACIONAL-CANÇONETISMO

Ao tempo em que José Afonso, o mais velho dos três cantautores⁴³, escreve a sua primeira canção de índole claramente contestatária (*Vampiros*, 1963), o país musical é dominado, por assim dizer, por uma forma de canção que arriscaríamos designar como irrelevante. O jornalista João Paulo Guerra⁴⁴ teve um bom momento quando a apelidou de “nacional-cançonetismo”, com o termo “cançonetismo” a remeter para cançoneta, coisa pouca, menor, quase menos que canção. De facto, não será de menosprezar o utilitarismo da cantiga, que não se limitava ao protesto: o fascismo também escreveu hinos, e o *status quo* vigente (esse da música ligeira, radiofónica, do disco *single*, das festas e do cantar e dançar ao ritmo da moda) outros tantos.

⁴³ A propósito de cantautor: um conceito “traduzido” do anglo-saxónico *singer songwriter*, que mais tarde Sérgio Godinho abreviou e, muito ao seu estilo, renomeou, no título de um disco seu, como “escritor de canções”, opção todavia mais imprecisa, convenhamos, dado que há muitos escritores de canções — talvez a maioria — que de facto não as interpreta (o que não é o caso de SG, lembremo-lo), e configura assim uma minimização da sua complexidade artística, ou pelo menos um abreviamento, eventualmente desnecessário.

⁴⁴ <https://industrias-culturais.hypotheses.org/20383>

É evidente que a passagem do tempo gera clássicos “instantâneos”, seja de que natureza for, até de canções vazias de sentido, primárias na construção ou imitações de outras (a canção *Ele e ela*, com interpretação de Madalena Iglésias⁴⁵), mas como popularidade só rima com qualidade, não a consigna, nada logra transformar, sem mais, simples obras em obras-primas.

Em 1971, ano da gravação e edição do álbum *Cantigas do Maio*, a situação da música ligeira em Portugal, pelo menos no que concerne a vendas, era francamente atípica. Em abril, o *top* destacava, e só para referir a música nacional (a outra, a estrangeira, e a sua prevalência nos gostos dos ouvintes, levar-nos-ia para considerações muito mais vastas, e não consentâneas com o que aqui se pretende alcançar): duas canções (em 20 possíveis) nos singles e EP's, e nenhuma entrada nos LP's. Em outubro, o cenário repete-se, com oscilações mínimas. Eventualmente terá havido melhores representações da produção interna por alturas do Natal, uma época festiva tradicionalmente propícia à venda de discos, mas o que sobressai é que a música portuguesa parece não ter apoio dos próprios portugueses, mesmo com o beneplácito do regime e a inocuidade que a caracterizava; que esse facto, a dominância da música estrangeira no top nacional, indiciava já um anseio de abertura (mas, em contrapartida, um processo cada vez mais intenso de colonização cultural); que, inesperadamente, e em contramaré (como a formiga no carreiro, na canção de JA), das canções no top uma é de Tonicha e outra de Paulo de Carvalho, ambas editadas pela etiqueta ligada ao programa *Zip-Zip*.

FESTIVAL DA CANÇÃO⁴⁶

Para o melhor e para o pior, e tirando as tardes televisivas de domingo da RTP, canal único e a preto e branco (a cor só surge em 1980, curiosamente com a transmissão de um Festival da Canção), onde se exibiam, por horas, dezenas de ranchos folclóricos (a par dessa atracção que eram as corridas de touros televisionadas, entre outros divertimentos tidos ou servidos como populares, como o futebol e o ciclismo), o Festival da Canção não era apenas um festival, mas o acontecimento musical, nacional, do ano. Isso era de tal modo que tanto

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GLi0qW6flqo>

⁴⁶ <https://journals.openedition.org/lerhistoria/805?lang=es>

JMB⁴⁷ como SG participam no evento (SG só como compositor, embora — é possível que beneficiasse já de uma visão mais lúcida do evento e não se tivesse querido comprometer em nome próprio), assim como muitos outros músicos e compositores da área da canção de intervenção, que aproveitavam a ocasião para se lançarem ou para consolidarem a carreira prévia.

JA, que terá participado, mas sem apuramento, na edição de 1968 desse Festival⁴⁸, com a canção *Vejam bem*, deu por si mais tarde a comparecer, real e fisicamente, num outro evento similar, mas desta feita no Brasil (Festival da Canção do Rio de Janeiro⁴⁹), com a canção *A morte saiu à rua*, e onde parece ter-se sentido algo vilipendiado, por diversas razões que pareceriam justas, caso esse festival fosse um concurso com a necessária credibilidade (aliás, o episódio da ida de JA ao Brasil decorre de uma circunstância surrealizante, ou “surrealizada”, digamos, afinal ao gosto do artista⁵⁰) e, enfim, em 1979, no denominado Contra-Festival da Canção, em Bruxelas.

VECTORES DA TRANSFORMAÇÃO

O surgimento de uma resposta artística, musical, à ditadura que era o governo de Salazar, não foi um processo repentino ou imediato, mas antes paulatino, na sequência de uma série de factores que, vistos à distância, podemos considerar como concorrentes para um mesmo fim, se bem que na verdade independentes entre si, seja nas motivações seja nos actores ou nas consequências.

HUMBERTO DELGADO

As eleições de 1958 para a Presidência da República terão sido, para muitos, inesquecíveis. Apesar do seu assassinato em 1965, o general Humberto Delgado, a sua figura, a sua campanha, os seus discursos, continuaram a ecoar na consciência e na lembrança de todos os que ansiavam por uma mudança radical nas cadeiras do poder.

⁴⁷ Marcos Cardão, «*Pois Claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975-1982)*», *Ler História* [En línea], 67 | 2014, Puesto en línea el 15 julio 2015, consultado el 13 julio 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/805>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.805>

⁴⁸ SALVADOR, 2014: 247. E também: <https://tributozecafonso.blogs.sapo.pt/vejam-bem-grande-premio-tv-da-cancao-121091>

⁴⁹ SALVADOR, 2014: 246-247.

⁵⁰ SALVADOR, 2014: 246.

Assim sendo, essa campanha eleitoral acaba por se constituir como rastilho de uma explosão que se pode escutar em vários tempos, nem lentos (não há uma acção contínua e concertada, essa é antes levada a cabo pelos movimentos clandestinos políticos, encabeçados, como é óbvio, pelo Partido Comunista Português, dada a dimensão da sua implantação, embora clandestina, na sociedade portuguesa) nem rápidos (os acontecimentos pontuais de maior relevo não nascem de um projecto político, mas tão só de uma insatisfação premente de determinados sectores da sociedade — uma vez os estudantes, de outra os operários; primeiro os intelectuais, depois os artistas; antes a literatura, de seguida a música; e por aí fora —, pelo que o seu fulgor é mais momentâneo que perene), mas por certo audíveis sem sombra para dúvidas: a ousadia de Delgado fez estremecer o regime, e o recurso à solução última do assassinato para o silenciar comprova-o à sociedade.

LUTAS ACADÉMICAS

Na sequência do processo eleitoral atrás referido, e, por certo, de um desconforto cada vez maior sentido em alguns sectores, destaca-se a população estudantil universitária de Lisboa e de Coimbra (não se irá elencar todos os pormenores, actos e motivações, mas tão só recensar o descontentamento e o seu papel e valor no contexto de uma sociedade).

Em Lisboa, em reacção às comemorações do Dia do Estudante (1962), os alunos ocupam a cantina da Universidade clássica, com a consequente resposta repressiva do governo.

Em Coimbra, um diploma⁵¹ do governo e um artigo de um aluno⁵² numa publicação periódica universitária (a revista *Via Latina*) tornam-se razões bastantes para desencadear uma série de confrontos entre os estudantes, as autoridades e partes da sociedade civil (como a Igreja), que culminaram mesmo em confrontos directos.

Enfim, em 1969, novo movimento de contestação, desta feita por ter sido proibido de discursar, numa inauguração, o presidente da Direcção Geral da Associação Académica.

Em todos esses momentos críticos (1956, 1958, 1961, 1962 e 1969), o processo foi o mesmo: os estudantes procuraram autonomia e modernidade, o regime reprimiu. A

⁵¹ O Decreto-Lei 40 900, de 1956, que visava coartar a actividade da Associação Académica coimbrã.

⁵² RAPOSO, 2007: 41-45. O artigo, de 1961, extrapolava para lá da questão da independência da Associação Académica, recuperando para o debate um tema que até então era silenciado: o papel das raparigas (portanto, da mulher) na Academia, se não mesmo na sociedade em geral.

Academia tornou-se assim um terreno fértil para a canção contestatária: onde se poderia, de facto, encontrar potencial coro de tão grande e unânime dimensão?

*ZIP-ZIP*⁵³

Será talvez difícil de acreditar, mas um programa de televisão teve o condão de mudar o mundo. É claro que não mudou realmente o mundo, mas o mundo mudou com ele. O programa *Zip-zip*, da autoria de Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raul Solnado, foi emitido entre maio e dezembro de 1969 no canal único da televisão portuguesa, RTP, e constituiu uma autêntica pedrada no charco da música nacional de então: abriu portas ao que, com ele, ou por ele, se transformou no por alguns designado como “movimento baladeiro”. Acerca deste, e do próprio programa, há um equívoco (mais que possível, provável) que os próprios “baladeiros” foram alimentando, até aos dias de hoje, com especial destaque para os três protagonistas deste estudo, e que foi o carácter satírico das intervenções que Raul Solnado fez, no programa, relativamente a essas canções. Já se tinha feito referência a essa circunstância aberrante (sejamos honestos: que nível de perversidade é preciso alcançar para convidar para o baile a rapariga que não sabe dançar, só para expor a sua inépcia?), mas repete-se a mesma porque não parece credível: tal como ao bobo da corte, a quem (quase) tudo era permitido, inclusive dizer que o rei ia nu (não fosse haver, na história, uma criança a antecipar-se), ao ridicularizar um determinado tipo de personagem mas ao mesmo tempo dando-lhe tempo de antena, os autores/actores do programa conseguiram matar vários coelhos de uma só cajadada: apresentaram, ao arrepio da censura (omnipresente, todavia), para a maior audiência possível, canções de crítica que de outro modo muito pouca gente ouviria; fizeram a crítica dos “baladeiros”, que se levavam demasiado a sério e que padeciam de alguma soturnidade, pouco consentânea com a novidade que pareciam pretender defender; e, enfim, salvaguardaram, por via dessa ambígua caricatura, a continuidade do próprio programa televisivo onde tudo isso acontecia.

53

[Zip Musica e Televisao no preambulo da democracia em Portugal/links/5d6fe4b992851cacdb2155b0/Duas-horas-vivas-numa-TV-morta-Zip-Zip-Musica-e-Televisao-no-preambulo-da-democracia-em-Portugal.pdf](https://www.repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/10541/2/zip-musica-e-televisao-no-preambulo-da-democracia-em-portugal/links/5d6fe4b992851cacdb2155b0/Duas-horas-vivas-numa-TV-morta-Zip-Zip-Musica-e-Televisao-no-preambulo-da-democracia-em-Portugal.pdf)

MAIO DE 68

Principalmente para os artistas portugueses emigrados, exilados, refugiados em terras estrangeiras, principalmente francesas, JMB, SG, Luís Cília, Francisco Fanhais, o maio de 68 terá sido um momento libertário por excelência.

É facto que, se considerarmos o caso do assalto ao paquete *Santa Maria*, em 1961 (curiosamente o ano de começo da chamada guerra colonial, ou guerra de libertação, segundo o outro lado da contenda), pelo capitão Henrique Galvão e uma equipa de cidadãos mais empenhados, digamos assim (os que hoje alguns chamariam de “activistas”) — um acto revolucionário “romântico” (na medida da sua inconsequência), mas significativo, dado que demonstrativo das falências do regime e, acima de tudo, da existência de uma oposição real e efectiva —, o acto, também revolucionário, também romântico, desse maio parisiense de excepção, poderá não ter constituído uma novidade absoluta, para esses emigrantes esclarecidos, mas a sua dimensão alcançou muito para lá da simples coutada lusitana, antes assentando arraiais no mundo inteiro, dado que o Ocidente se afirmava ainda, mesmo que de forma cada vez menos convicta, como centro desse mundo.

O maio de 68 não chegou a chegar a Portugal (tal como não chegaram a chamada “primavera de Praga” ou o Civil Rights Movement norte-americano), mas os portugueses em Paris, os que não dependiam de serem *concièrges* de edifícios burgueses nem prisioneiros dos bairros de bidons e dos parcos salários inerentes, deram nota profunda do acontecimento. Provavelmente, o mais atento às possibilidades desse interlúdio de barricadas e palavras de ordem profundamente diferentes terá sido SG: a sua capacidade de integrar pedaços inteiros de mundo nas suas leituras não terá deixado passar em branco um momento desta grandeza.

II. Desenvolvimento
FOCALIZAÇÕES

*Se é cada coisa para seu lado
ou se isto anda tudo ligado*
Sérgio Godinho

capítulo 3 PROLEGÓMENOS

onde se busca descortinar as primícias da obra de José Afonso antes de Cantigas do Maio, situada entre o tradicionalismo da canção de Coimbra e os novos rumos ditados pela consciência política do cantor, e se ensaiam alguns apontamentos sobre cada um dos autores, na perspectiva da sua obra e no período dado

GENEROSIDADE

Deveria ter sido esta a primeira palavra a ser escrita (e portanto lida) neste estudo: *generosidade*. Um desprendimento que é, acima de tudo, de ideais e sonhos, de debates e conceitos, de acções ou ambições, a substância que ressuma desses cantores, autores e artistas que, com o seu labor, lutaram pelos outros: sem recompensa outra que não a de acharem que estavam a fazer o que era justo; bastas vezes com sacrifício da sua estabilidade económica⁵⁴, da sua vida pessoal, até da sua liberdade (uma vez mais, JA, preso entre abril e maio de 1973, em Caxias).

Os cantores de protesto e intervenção, os cantores políticos e comprometidos foram, acima de tudo, de uma dádiva ímpar, daquela que dá sentido à humanidade, feita de uma coragem única, quase à beira da loucura, dada a desproporção dos envolvidos no confronto. Mesmo que se contraponha que toda a atividade artística contém, no seu cerne, o altruísmo da entrega — o artista dá-se *à* e *na* sua arte, até porque essa arte estaria insatisfeita e incompleta sem alguém a recebê-la (mas note-se: a oferenda do artista é de facto uma singularidade, porque conforma, em dado passo do percurso da elaboração das suas obras, um contraponto de egoísmo calculista: a criação tem inerente, quase sempre, tanto de vaidade quanto de profissão de modéstia) —, aquilo de que aqui se fala é de natureza diversa: o artista que confronta a lei para afirmar justiça é a sua vida que põe em causa, nesse desafio, lançando-o assim para lá da simples exposição (a arte é, sem dúvida, isso: exposição — a par do engenho, da expressão, do imperativo estético e do inexplicável): a expressão de um compromisso voluntário, de natureza sociopolítica, é certo, mas essencialmente existencial. Nada obriga, apesar disso o imperativo moral impõe-se. E o artista, neste entretanto, não só se dá como se rende, em nome do colectivo, e por causa dele (repare-se que não se está a falar de uma qualquer forma de martírio, sofrido e monolítico, mas de alegria, partilhada e plural, e de risco, maioritária e potencialmente perigoso).

⁵⁴ O caso de JA é paradigmático: descartado pelo regime, vive de cuidados de amigos, e de explicações, dado que o ensino oficial é-lhe entretanto vedado, depois de uma experiência africana, moçambicana, que tanto o eleva como acaba por o limitar, e, enfim, para que nem tudo fosse mau, da tença da editora, inteligente o bastante para manter essa sua galinha de ovos mais dourados que de ouro — ao contrário do que se talvez se creia, o protesto interventivo vendia, pois que tinha uma clientela alargada e certa.

ANTES DE MAIO

Antes de *Cantigas do Maio*, José Afonso já gravara cerca de 24 discos (5 singles, 15 EP's e 4 LP's, uma contabilidade não muito objectiva, dado que ao tempo se editava e reeditava quase sem critério, de tal modo que dois discos com o mesmo nome e do mesmo autor poderiam não ter o mesmo repertório, principalmente nas gravações do início de carreira⁵⁵), e a sua reputação de autor de canções e, principalmente, de cantor, já estavam bem firmadas. Depois de *Balada de outono*, uma canção dita diferente da toada coimbrã habitual (mas não tão diferente assim, a bem ver: para o ouvinte comum, não há dissemelhança sensível entre um qualquer fado de Coimbra da época — Coimbra é tradição, etc., e o que é tradicional é-o porque não muda — e aquilo que JA apelidou de “balada” — um pouco como acontece no *flamenco* ou no *blues*, onde só um músico do estilo ou um ouvinte com um ouvido muito treinado consegue distinguir as subtis diferenças entre estilos de composição e de interpretação de diferentes artistas), começaram a pouco e pouco a surgir, no seu repertório, canções de outra índole, e de outro mister. Dado que não é sobre esse período que nos iremos debruçar, pareceria todavia injusto deixar passar em claro algumas das canções que se tornaram, e justamente, emblemáticas do autor. Assim, relevamos, pela sua peculiar substância política, as seguintes: *Os vampiros*, *Menino do bairro negro*, *Vejam bem*; *Vai, Maria, vai*; *Canta, camarada canta*; *Traz outro amigo também*; *Canto moço*; *Os eunucos*; *Avenida de Angola*.

⁵⁵ Como exemplo, há de José Afonso três discos diferentes intitulados *Baladas de Coimbra*, sendo que o primeiro, de 1962, é constituído por 4 canções: *Menino d'oiro*; *Tenho barcos, tenho remos*; *No lago do breu*; *Senhor poeta*. Os outros dois, ambos de 1963, contêm, respectivamente, as seguintes canções: *Os vampiros*; *Canção vai... e vem*; *Menino do bairro negro*; *As pombas*; e o outro: *Canção vai... e vem*; Selecção de baladas (*Os vampiros*, *Menino do bairro negro*, *Quadras*); *As pombas*, *Canção longe*). O músico de apoio (Rui Pato) está presente em todos os discos, e todos eles foram gravados no mesmo local (Mosteiro de S. Jorge de Milreu, Coimbra).

Esta informação encontra-se no catálogo da exposição *Desta canção que apeteço* (pp. 23-24), dedicada à obra discográfica de JA, e apresentada ao público em primeira instância em Grândola, em 2011, continuando todavia patente, em vários outros locais, em virtude de um programa de itinerância promovido pela AJA – Associação José Afonso.

3.1 PROCESSOS, DINÂMICAS

onde, no âmbito do ponto anterior, se analisa a substância das canções, tendo em conta alguns pontos de contacto entre elas (processos formais, envolventes e circunstâncias)

INFLUÊNCIAS

Se buscarmos influências estrangeiras na música de qualquer um dos autores que se encontram sob o escrutínio deste estudo, depressa se tornará claro que tais influências raras vezes se verificam.

A utopia em *Grândola, vila morena*, por exemplo, (re)lida em confronto com essoutra canção emblemática que é *Blowing in the wind*, de Bob Dylan, mas sobretudo com *Imagine*, de John Lennon, e sem sequer se considerar o evidente distanciamento musical entre essas três canções (cante vs. folk vs. pop) é francamente pragmática (o que não deixa de configurar uma quase irónica contradição, “o pragmatismo da utopia” valia só por si um estudo anexo): não há na canção de JA qualquer hermetismo ou indefinição (nenhuma consideração ambígua como essa que defende que “blowing in the wind” é uma resposta eventualmente satisfatória às questões que coloca), nenhuma ingenuidade político-social como a que propõe “imagine all the people/living life in peace”. Não está em causa a validade das causas convocadas por essas canções, mas apenas a ingenuidade inerente a algumas — não nos objectivos, mas na forma das propostas: “imagine there’s no countries”, uma possibilidade a vários títulos louvável, mas que teria de vencer um sem número de resistências globais até poder ser sequer uma hipótese plausível de realidade — algo muito diferente do terra-a-terra da canção afonsina: “o povo é quem mais ordena/dentro de ti ó cidade” é de uma simplicidade exemplar, e não exige nenhum pensamento aprofundado a circunstanciar os versos: *nous sommes l’état* poderia ser então, tão só, a divisa anexa; algo para lá do mero jogo das fronteiras, ainda tão caras a tantos.

Se atentarmos em matrizes de influência reais, teremos algo bem mais simples: a José Afonso, o fado de Coimbra, numa primeira fase, a música popular depois e sempre e, enfim, a música africana (moçambicana, angolana)⁵⁶. Não se lhe descortinam, claras ou significativas, outras influências: mostra-se claramente impermeável à *chanson* francesa,

⁵⁶ JA refere (entre outros depoimentos feitos no mesmo sentido), na entrada de *Milho verde*, no espectáculo de 1983 no Coliseu de Lisboa, a semelhança entre os ritmos da Beira Baixa e os ritmos africanos, sobretudo os de Angola. Aos 25:39:
<https://www.youtube.com/watch?v=ERXpCjwvny0>

que em outros autores foi evidente (Fernando Tordo à cabeça), e só por simpatia parece ter assimilado um ou outro aspectos da escrita musical galaico-portuguesa, muito por influência daquele que se veio a tornar um dos seus maiores amigos, Benedicto García Villar, ou não tivesse sido na Galiza, terra de origem deste, que JA estreou ao vivo, em 1972⁵⁷, a sua canção *Grândola, vila morena*.

JA refere, entre outros depoimentos feitos no mesmo sentido, na entrada de *Milho verde*, no espectáculo de 1983 no Coliseu de Lisboa⁵⁸, a semelhança entre os ritmos da Beira Baixa e os ritmos africanos, sobretudo os de Angola. Mas, ao contrário do que comumente é considerado como factor de valoração na escrita de canções em JA, no caso as influências africanas, não parecem ser estas, na verdade, recursos de forma e estilo que alcancem na verdade essa qualidade: os ritmos africanos chegam a redundar em puerilidade, dado que, tal como na sua origem (mas diferentemente na intenção, na função social da música, que, em toda a África dita negra, se encontra muito ligada à dança), se prolongam indefinidamente, mas no caso de forma desnecessária, diluindo a canção — o cerne da canção, o seu sentido lírico — e retirando-lhe eficácia comunicacional, no que à substância política diz respeito⁵⁹. No famoso concerto do Coliseu, de 1983, no tema *Papuça*, cuja segunda parte se desenvolve segundo esse tipo de ritmos, é notório que JA não é dançarino, ou, pelo menos, não entende de imediato o sentido profundo da dança enquanto elemento de catarse comunitária⁶⁰ e, subsequentemente, a proposta dançável é endereçada ao público, mas pergunta-se: porque iríamos dançar depois ouvirmos cantar “o estilo não se empresta/e nada tem sentido/A tua falta, meu papuça/se podes ou não podes/tanto faz”? Só se nada fizesse sentido, mas supõe-se que não é aí que a canção pretenda chegar.

José Niza, no livreto que acompanha o disco *Venham mais cinco* (edição em CD, 1996), remete-nos todavia para um outro aspecto, mais razoável, ou funcional, da dimensão africana em JA: não tanto a estrutura das canções (o desenho harmónico, principalmente), mas tão só dos seus elementos rítmicos, ou seja, a presença de instrumentos de percussão em algumas canções, mesmo naquelas sem qualquer outra referência africana, melódica ou rítmica: “/.../e indo de encontro à *obsessão* do Zeca pelas percussões que marcaram o cantor

⁵⁷ PIMENTEL, 2014: 116.

⁵⁸ Aos 25:39: <https://www.youtube.com/watch?v=ERXpCjwvny0>

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uoUiPrmF930>

⁶⁰ SALVADOR, 2014: 202.

através das suas sucessivas passagens por África — o Zé Mário trouxe de novo para o estúdio o percussionista Michel Delaporte /.../”.

Enfim, será ainda de considerar, como influência subliminar, as vivências africanas do autor, não necessariamente musicais, mas tão só existenciais: a experiência da terra, dos elementos naturais, das gentes. JA diz que foi aí que se tornou cantor político.

*

A JMB as sortes ditaram-lhe outras andanças: a música medieval; a música francesa da época (a tal *chanson* que acima se apontou: Jacques Brel, Georges Brassens, Serge Regianni); e, de forma muito incisiva, Kurt Weil (presença notória principalmente nas canções para teatro, bem como nas que escreveu para o GAC, sem descurar algumas das que escreveu em nome e para uso próprios, principalmente as que redundaram de alguns espectáculos teatrais já referidos⁶¹). Enfim, o fado (este merece considerações mais aprofundadas em outro capítulo, dado que solicita opiniões de Lopes-Graça, do próprio JMB e de outros, no enquadramento histórico desse género musical, pelo seu valor referencial incontornável).

Na estilística, há predominância de alguns temas: a morte (a questão do sentido?), a persistência e o labor; as crenças (deus, na juventude; o homem — visto segundo os anseios do comunismo —, depois).

De SG, finalmente, haverá a considerar como substracto de influência (e note-se que SG foi, dos três, o mais desejoso de “ter” mundo, isto é, de obter do mundo tanto quanto este tivesse para lhe dar, de conhecimento e experiência), alguma música anglo-saxónica (mais notória nos três, quatro discos iniciais, e agora, enfim, em fim de carreira, na opção pelo combo⁶² que o acompanha ao vivo e em disco, mais próximo de uma banda de pop-rock que de um acompanhamento para música popular urbana); música francófona (Brel, principalmente; um cantor de facto de ascendência belga), música brasileira (Chico Buarque, principalmente, Caetano Veloso e Noel Rosa, entre por certo vários outros), e depois uma miríade de autores e artistas, que, não sendo influências directas e constantes, reflectem

⁶¹ <https://www.discogs.com/Jos%C3%A9-M%C3%A1rio-Branco-A-M%C3%A3e/release/6434005>

⁶² Combo = “Pequena formação de jazz cujo número não excede oito músicos”. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 2201. Por extensão, qualquer pequeno grupo de música moderna, de qualquer género.

muito da sensibilidade do autor, nem que seja pelo labor empregue na constituição desse cancionero pessoal⁶³.

FORMAS

Seja na música de JA seja na de JMB ou na de SG, as construções formais das suas canções não se distendem por um leque muito variado de influências ou matrizes. Poder-se-ia argumentar que as várias condicionantes da canção (duração, dinâmica estrofes/refrão, ou as que decorrem de conceitos como o de depuração) assim o permitem e assim o pedem, mas, perante a regra, poderíamos sempre lembrar as canções-poemas de Leo Ferré (*Ne chantez pas la mort*, 7:31; *Les amants tristes*, 10:25; *Il n'ya a plus rien*, 16:08), ou algumas canções de Bob Dylan de índole mais narrativa (*Desolation row*, 11:24; *It's alright, ma (I'm only bleeding)*, 7:33; *Hurricane*, 8:33 (LP version); e a actualíssima (2020) *Murder most foul*, 16:54), só para citar dois exemplos simples mas efectivos.

Ao arrepio dessas excepções, as canções seguem linhas estruturais com poucas variantes, é certo, mas onde se podem vislumbrar, em cada autor e entre cada um, algumas outras oscilações sensíveis que convém ilustrar.

Em JA, algumas marcas da música popular tradicional tornam-se evidentes, na construção estrófica, pelo recurso quase constante à quadra ou a suas variantes (oitavas, principalmente, mas também a outras engenharias do verso cantado, como sejam a repetição de versos). Nas excepções, encontramos o uso de tercetos (e a variação em sextilhas) e de quintilhas, os mais frequentes, a dísticos, a septilhas, etc. Os versos são de métrica variada, mas regular (dominam os heptassílabos — redondilha maior), dentro de cada canção. Talvez o que mais se destaque ainda seja a extensão dos poemas: em JA, são quase sempre curtos, pelo que ou se resolvem pela repetição ou dão mais espaço (de facto, tempo) às canções para o desenvolvimento de aspectos estritamente musicais. A referência aos elementos naturais, principalmente o mar, é uma constante em JA, sem que por isso se possa concluir por uma dinâmica de dominância: a paisagem, o local, o momento, são acima de tudo demonstrações

⁶³ Pessoalíssimo, aliás, se atentarmos no facto de que, conforme consta no seu *Caríssimas 40 canções*, um misto de crónicas e dedicatórias (estas sob a forma das próprias canções que releve, as quais depois levou mais longe, aliás, com interpretações da sua lavra que também foram registadas em disco), se passeia por uma boa parte da música popular ocidental, tanto nacional como estrangeira, tanto local como transatlântica, pelo que tanto podemos escutar, sob essa sua batuta, José Afonso como Chico Buarque, Amália ou Elvis, Tony de Matos e Paul Simon, The Doors e o Conjunto de António Mafra, Violeta Parra e Frei Hermano da Câmara.

de uma forte ligação ao que constitui a matriz do indivíduo popular: uma forte, intensa ligação ao mundo primordial e prévio ao humano.

Entretanto, alguma construção lírica de carácter surrealista, com a escrita a fazer-se muitas vezes, por automatismos e associação livre de ideias (processo criativo que começou a praticar ainda em Coimbra, às vezes ao desafio, no contexto das Repúblicas), outro factor que costuma ser relevado quando se quer destacar o autor enquanto poeta, leva a canções em que o ouvinte acaba por perder o pé do sentido. Alguns exemplos disto, entre muitos outros (e note-se que se recolhem os versos de canções com algum ónus explícito de intervenção ou circunstância política): *Nefretite não tinha papeira* (“Manolo era o rei do fandango/do fandaguilho picado/Maria se fores ao baile/leva o casaco castanho”), *Era um redondo vocábulo* (“Pelos degraus de Laura/a tinta caía/no móvel vazio”).

Com efeito, JA está muitas vezes no limiar da “incomunicabilidade” imediata: é o que de melhor terá a poesia, provavelmente — e o pior (*ut pictura poesis, ut musica poesis*, mais não são aqui que fórmulas de uma expressão artística a concorrer para a abstracção, ou seja, uma similitude relacional que remete para uma origem comum, a substância antes da expressão). É evidente que é essa liberdade criativa que lhe permite voar mais alto que a maioria (circunstância que se procurará não relevar, dado que parece ser uma componente que adulteraria uma análise objectiva), tal como é o que, por outro lado, retira alguma efectividade ao pendor interventivo de algumas das suas canções. Na verdade, JA concretiza-se crítico e político de outras formas. Que fique desde já claro que esta constatação não retira qualquer valor à sua escrita: apenas se aponta que, por via de uma criação quase elitista (o poema em fuga de rimas e ritmos populares, ou já esperados, distancia-se do vulgo), que depois se declara a um público quase sempre povo, a canção política de JA é desde logo outra coisa. E se ela, a sua *poesis*, não está acima, como se disse, estará por certo ao lado, ou, com maior rigor ainda, em *outro* lado.

Para concluir, uma leitura mais cuidada das canções afonsinas dá-nos nota do recurso, reiterado, a um léxico relacionado com esse mundo natural já atrás evocado, ao qual JA empresta ou do qual retira cambiantes emocionais de variada índole: águas e rios e mar, dominantes; montes e serras, ventos e brisas e bosques, noites e luas. Esta opção dá-nos acima de tudo pistas para a especificidade, mais existencial que criativa, de JA, que o leva escolher Azeitão para morar, em detrimento de uma qualquer cidade⁶⁴, e, em consequência,

⁶⁴ TELES, 2009: 33.

da forma como no processo criativo ele acaba por exprimir, embora de forma depurada, o âmago do seu sentir, para lá dos possíveis ditames da coisa política.

Como será expectável⁶⁵, também JMB e SG recorrem à quadra com frequência, mas nota-se, aqui e ali, a exploração de recursos discursivos mais complexos, principalmente em SG, cuja “veia” urbana lhe dá ensejo de experimentações fora do quadro mais clássico da canção (exemplo: a canção *2º andar, direito*, de 1978).

Indo antes por partes, destaque primeiro para JMB, que, com o seu sentido da “orquestração” (para lá das encenações que promove, na construção do edifício instrumental que suporta as canções, são-lhe particularmente gratas as soluções corais, expressão de um colectivo que JMB não se cansa de perseguir, a música como expressão idealizada dessa comunhão dificilmente verificável na vida prática), busca construir edifícios acima de tudo de grande rigor. Note-se que o termo orquestração, que poderia remeter, erroneamente, para um qualquer tipo de solução hiperbólica, significa em JMB uma dimensão de grandeza que pode corresponder até a uma quase rarefação instrumental (relativamente a *Cantigas do Maio*, chega a argumentar com o editor, que protestara alguns custos, que estes se referiam não aos instrumentos que usara nos arranjos das canções, mas, ao contrário, os que tivera de retirar para lhes garantir a eficácia).

Tal como SG pergunta “pode alguém ser livre/se outro alguém o não é?”, JMB parece igualmente perguntar, em contraponto: pode alguém ser feliz se outro alguém não o é? Daí a inquietação que o assombra, e que lhe deu, inclusive, uma canção: JMB é, desde o começo, um autor que se projecta no todo, no colectivo; mesmo quando se coloca na balança do dever e haver da vida, é só para reivindicar aquilo que sabe que não terá, embora a isso tivesse direito: paz de espírito, equilíbrio, sentido.

REFRÕES

Se há elemento de uma canção que se destaca pela sua capacidade comunicativa, catártica, até mesmo simbólica, é o estribilho, ou refrão: uma frase ou frases que periodicamente se repetem (as estrofes repetem-se na dimensão, não necessariamente na forma, principalmente no que à lírica diz respeito — SG, aliás, aponta essa circunstância das

⁶⁵ O compasso, uma medida de tempo usada em música para dividir peças musicais em partes iguais, tem como forma dominante, na música popular, o quaternário (subdivisão em quatro tempos), ao qual determinadas formas poéticas se adequam melhor que outras.

variações efectuadas sobre alguns versos como parte substantiva do seu *savoir-faire* artístico), tanto na música como nas palavras, e que intenta resumir, de alguma forma, o sentido da canção, através de uma ideia unificadora, simples e directa.

Como será bom de entender, os refrões não obedecem a nenhuma outra forma que a da repetição, mau grado as excepções já dadas como possíveis: há refrões com variantes quer na música quer nas líricas; há canções que começam com o refrão, em vez das estrofes; há canções que repetem o refrão inúmeras vezes, outras que só o repetem no final das estrofes constituintes de cada parte da canção. E há canções sem refrão: novamente recorrendo a *Grândola, vila morena*, é fácil apercebermo-nos de não tem um refrão verbal, embora se possa considerar que tem um refrão musical (e as estrofes pares da canção serão, pois, o que mais se aproximará de um “estribilho”).

Das que têm refrão, as mais efectivas serão, no âmbito da mensagem política, as de SG, o qual tem uma apetência natural para a “fórmula certa”, que quer JA quer JMB não alcançam com a mesma facilidade (um dos refrões mais famosos de JA é revelador dessa sua dificuldade em achar a frase certa para traduzir o “espírito” de cada canção: “Eles comem tudo e não deixam nada” é, afinal, uma redundância (realmente, se “eles” comem tudo, então é lógico que não deixam nada). Não que daí venha mal ao poema: a redundância acaba por funcionar como um reforço da ideia, e não uma mera repetição da mesma por outros meios.

A escrita de SG é caracterizável por essa capacidade de captar o momento em que a ideia (a síntese) encontra a prática (a vida “real”), ou desta ressuma, sem por isso cair nos terrenos dúbios do chavão, antes construindo um fenómeno curioso e inverso: é das canções de SG que por vezes passam para o real quotidiano expressões, como “cá se vai andando com a cabeça entre as orelhas”, “a vida é feita de pequenos nada” ou “isto anda tudo ligado”. Chega a fazer uma dupla gincana, como acontece com “hoje é o primeiro dia do resto da tua vida”, que começa por ser algo que nem sequer é da sua lavra⁶⁶, depois transforma em canção e de seguida devolve ao real, que a reutiliza a partir ou para de novo(s) contexto(s).

HUMOR

Todos, JA, JMB, SG, em algum momento, usaram o humor como ferramenta na escrita das suas canções. A sátira, mais ou menos velada, mais ou menos mordaz, sempre

⁶⁶ “/.../ é uma frase que me é naturalmente atribuída, mas o que é irónico é que nem sequer é minha. Existia desde há muito e eu, aliás, faço questão de assumir isso na canção: e vem-nos à memória uma frase batida...” GALOPIM, 2006: 76.

foi, convenhamos, apanágio das criações artísticas críticas de todos os tempos, indo do poema ao teatro, da narrativa à canção, conseguindo até dar sinais de existência na pintura e restantes artes plásticas. Chega-se a estranhar que não tenha sido usado por nenhum dos autores com mais incisão, dadas as possibilidades metafóricas do discurso humorístico e as fragilidades (éticas, formais, funcionais) dos seus putativos alvos.

SG revela-se o mais constante na prática irónica, seja na criação de personagens caricaturais (falar-se-á disso na entrada seguinte) seja, como se viu atrás, no recurso estilístico à frase feita, ou idiomática, ou repescada do uso quotidiano e popular, processo de escrita que se analisará adiante com mais minúcia, e que constitui uma das singularidades, felizes, de SG.

José Afonso, para a causa do humor, investiu mais na via surreal em alguma da sua escrita, como já se constatou, isto é, optou por uma demonstração eventualmente centrada no absurdo (o que, para lá de configurar uma manifestação de liberdade poética, teve ainda o condão de, simulando hermetismo, isto é, linguagem codificada, dar à censura muito afazer para nada).

JMB, o mais contido dos três, só pontualmente abandona essa postura e dá azo não ao riso mas tão só a um ou outro esgar sorridente (um tema quasi folgazão, jocoso, como *Casa comigo Marta*, com texto e música dessa jaez, tem afinal lírica de SG): há nele uma seriedade formal, hierática quase, tanto estética como de conduta, que só de tempos a tempos se deixa desarmar, de tal modo que apenas em canções mais actuais, e ainda assim poucas (*O papão do anão*, *Onofre*, ambas de 2014), ele baixa as defesas e se permite aligeirar o discurso ao ponto do sorriso aberto.

PERSONAGENS

Também todos, em algum momento, recorreram ao artifício narrativo da criação de personagens⁶⁷, com nome próprio ou estereotipadas, para veicular ideias ou circunstâncias: “o homem da gaita”, Gastão (JA), o charlatão, Mariazinha, Marta (JMB); (a linda) Joana, o

⁶⁷ É curioso verificar que este processo foi também usado com alguma frequência por Jorge Palma, um autor que, como SG, se expande por várias abordagens estilísticas e valências (músico, arranjista, cantor, produtor) e com o qual SG virá a criar um espectáculo conjunto, em 2015 (conferir em <https://www.discogs.com/Jorge-Palma-Sérgio-Godinho-Juntos-Ao-Vivo-No-Theatro-Circo/release/8112469>), no qual interpretam canções um do outro e outras em dueto, numa interacção entre artistas que já teve outros exemplos e que tem vindo a revelar-se do agrado do público mais mainstream.

senhor marquês, o charlatão, o homem dos sete instrumentos, Barnabé, Etelevina, Rita, o homem-fantasma (SG)⁶⁸.

Sendo que a JA parecem agradar mais as pessoas reais, em detrimento das efabulações (*Cantar alentejano*, sobre Catarina Eufémia e a sua morte; *Teresa Torga* sobre a actriz e fadista Maria Teresa Gomes Baptista⁶⁹ e o seu momentâneo devaneio mental; *Alípio de Freitas* acerca do próprio e da sua prisão no Brasil; *Como se faz um canalha*, sobre Aventino Teixeira e a sua deriva política⁷⁰), com a necessária excepção (a de Gastão, que era perfeito), e a José Mário Branco os colectivos (*Por terras de França*, *Engrenagem*, *Eh! Companheiro* — esta embora com letra de SG — e quase todas as canções de *A mãe*).

Em contrapartida, é José Mário Branco o autor que mais (se) reflecte nas suas canções, expondo-se, no seu pensamento, nas suas dúvidas, nas suas contradições e anseios (*Inquietação*, *FMI*), num processo de lucidez analítica e autocrítica, que SG também pratica mas que opta antes por diluir em observações de passagem (*aprendi a matar bem mais do que penso; e o que vejo não é nada/se cá dentro não o penso; que a luz destoutra ribalta/às vezes não me seduz/às vezes não me faz falta*)⁷¹.

VOZES

Correndo o risco de se propor a leitura do livro do fim para o princípio, há, na formação da matéria-prima lírico-musical em análise, dois factores que decorrem mais da essência de cada um dos autores que de qualquer aprendizagem ou sequer vontade: a primeira, é a personalidade de cada um, e a forma como esta integrou os elementos da causa política e os transformou em expressão artística. Como é evidente, este aspecto só nos ocupa alguma atenção na medida em que é quase tão determinante como a própria música, no que

⁶⁸ SG constitui-se, aliás, como um verdadeiro “rei dos títeres”: ele manipula e os personagens manifestam-se, dançam, acontecem; é facto que procurou defender a “sua” Etelevina como um personagem praticamente real (até em livro, no seu primeiro romance), mas é evidente que se trata somente de uma construção literária, a qual configura, por sua vez, uma espécie de alter-ego do autor no feminino, uma figura arquetípica que lhe permite manifestar algumas ideias que só dessa forma tomam validade (eventualmente, o contraponto rebelde à tranquilidade burguesa de que usufrui na sua vida real).

⁶⁹ <http://diasquevoam.blogspot.com/2010/12/teresa-torga.html>

http://vejambem.blogspot.com/2006/12/teresa-torga_27.html

<http://diasquevoam.blogspot.com/2014/11/teresa-torga.html>

⁷⁰ <https://www.dn.pt/dossiers/politica/a-revolucao-de-abril/noticias/aventino-teixeira-faleceu-1210145.html>

<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=Tc1329>

⁷¹ Das canções *Aprendi a amar*, *Cantiga do Camolas* e *Espectáculo*, respectivamente.

ao efeito gerado no público, nos vários públicos da canção política, diz respeito, mas a esse propósito far-se-á resenha mais minudente no capítulo derradeiro deste estudo. No mais, é de crer que, ao longo deste solilóquio, e sem cair na alienação que tantas vezes decorre do apontamento biográfico, se foi, ao longo destas páginas, dando nota não do comezinho mas do funcional e, principalmente, como se disse acima, da relação entre ser e fazer.

O segundo factor a considerar, e não, por certo, o menos importante, dado que é complemento do outro e sua consubstanciação, é a voz; de facto, as vozes. É do foro comum exaltar o timbre único de JA, e se bem que todos nós tenhamos também uma voz particular, distinta, a sua é-o de uma forma especial. Não é singular, em absoluto, dado que há cantores, principalmente cantores populares, e que cantaram ou cantam inclusive um repertório semelhante, de música tradicional (minha amora madura, etc.), àquele que JA chamou a si para lhe dar a sua interpretação, que têm tiques, digamos assim, de dicção, colocação, respiração ou outros, similares a JA. Mas é diferente: porque vai mais além, porque se apurou na prática e no tempo, até ganhar a densidade que se lhe reconhece como só sua. (Faça-se um exercício muito simples: se ouvirmos JA não a cantar, mas a falar, entre canções, na gravação no Coliseu em 1983, apercebemo-nos de imediato da força, firmeza e complexidade do seu timbre, aliadas a uma clareza quase inesperada — dificilmente alguém diria tratar-se de uma pessoa debilitada pela doença, como ele já estava nesse momento).

JMG tem antes um tom cavo, de barítono, quase soturno, de uma densidade igualmente assinalável, mas de uma outra textura: uma voz cheia de intenção e empenhamento (a intencionalidade didática em JMB leva-o a estragar as piadas, na ânsia de que as mesmas sejam entendidas⁷²).

Já SG, não tendo a extensão vocal de um cantor puro (em contrapartida, os agudos e falsetes de JA são famosos, e é o próprio JMB que afirma que, na tentativa de o imitarem, quase deram cabo da sua voz, ele e todos os outros cantores da mesma tarimba), tem um timbre imediatamente identificável, e um bom domínio das dinâmicas entre graves (voz narrativa, principalmente) e agudos (*cantabile*).

A par das idiosincrasias estilísticas de cada um, é a sua voz que, primeiramente, acaba por marcar a diferença, essa que deixa marca e apela a audições mais atentas, repetidas, e que apela a que as canções sejam entoadas em coro, bastas vezes.

⁷² “ Onofre é o nome português para o botão on-off”, diz JMB, a meio da canção.
in <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/resistir-e-vencer>

EQUIPAS

A criação musical — e a de canções não será excepção —, decorrerá, porventura, na maioria das vezes, de um acto solitário, mas quer o processo de lhe dar indumentária (os arranjos) quer o processo de a interpretar para um público (espectáculo) ou numa gravação (disco) carecem, em compensação (tal como acontece, com mais propriedade ainda, no teatro, no cinema, na dança), de uma construção, de um labor colectivos, e é nesta apetência para o trabalho e o usufruto grupais que realmente se concretiza.

Músicos incipientes, ideias cansadas, má tecnologia ou mal utilizada, toda essa bateria de erros que já se elencaram aquando da reflexão sobre a música tradicional e popular, todos esses são factores que concorrem, potencialmente, para o desaire: a canção, que pode porventura ter nascido bela, singular, com a frescura da diferença ou da harmonia, torna-se numa criatura anémica, aborrecida, a caminho do anonimato mais próximo.

Seria de uma enorme falta de discernimento não se realçar o papel desses colectivos multidisciplinares: os músicos executantes, os produtores (artísticos, que não executivos, que bastas vezes acumularam o papel de arranjistas, e por este se destacaram) e os técnicos, principalmente os de estúdio, que se esforçaram por dar à música o som de que a música precisava.

Começando por estes, é impossível não referir o papel incontornável de José Fortes, que só terá a seu desfavor, passe-se o termo, o não ter estado aos comandos da mesa de mistura e das restantes máquinas nas sessões de gravação de *Cantigas do Maio* — mas a História faz-se tanto de encontros como de desencontros, pelo que muito se redimiou (gravou, de SG, *À queima-roupa*, *De pequenino se torce o destino* e *Canto da boca*; de JMB, *A mãe* e *Ser solidário* e, após 1981, *A noite* (com Fernando Abrantes e Jorge Barata); de JA, mas só posteriormente a 1981, *Ao vivo no coliseu*, *Como se fora seu filho* e *Galinhas do mato*). Imprescindível ainda foi, nesta área específica da música popular, e muito a par com o de José Fortes, o trabalho de Moreno Pinto (de JA, *Com as minhas tamanquinhas*, *Enquanto há força* e *Fados de Coimbra e outras canções*; de SG, *Pano-cru* e *Campolide*), bem como o de Rui Novais (este quase sempre em colaboração com José Fortes) e Jorge Barata.

Na masterização, outro processo técnico do qual depende muito a qualidade de um disco (José Fortes não concordaria provavelmente com esta afirmação, mas, hoje em dia, à excelência técnica prefere-se a eficácia comercial, e a masterização tem essa capacidade de

mascarar algumas inépcias a montante, no processo de produção de um disco, daí uma boa parte da sua importância actual), sobressai António Pinheiro da Silva (de JA, *Eu vou ser como a toupeira*, *Coro dos tribunais*, *Enquanto à força* e *Fura fura*; e, depois de 1981, de JMB, *Resistir é vencer*, e de SG, *O irmão do meio* e *Tinta permanente*).

Na área da produção, haverá que fazer um especial destaque para José Mário Branco, nem que fosse por esse projecto seminal que foi *Cantigas do maio*, a par dos dois primeiros discos em nome próprio. Mas outros nomes são de relevar, como seria de supor: José Niza, que trabalhou com José Afonso (*Eu vou ser como a toupeira*, 1972; *Venham mais cinco*, 1973; *Coro dos tribunais*, 1974; *Com as minhas tamanquinhas*, 1976) e Adriano Correia de Oliveira (*Gente de aqui e de agora*, 1971); Fausto, que, para lá da carreira em nome próprio, produziu José Afonso (*Coro dos tribunais*, 1974; *Enquanto há força*, 1978) e, muito por “culpa” de uma obra maior da música portuguesa, *Por este rio acima*, do supracitado Fausto, Eduardo Paes Mamede, já referido em outro passo deste ensaio por este mesmo motivo.

Relativamente à habilidade de ser músico executante, JA afirma que toca mal guitarra⁷³, JMB é mais tecnicista (e muito em particular focado na encenação das canções), e SG usa a guitarra como muleta⁷⁴ (a par do seu óbvio papel de instrumento de composição, dadas as suas capacidades harmónicas), antes de, mais tarde, e gradualmente, dela se libertar, para investir mais claramente na performance de palco, física, gesticulada, pondo o corpo ao serviço da música e das palavras que a preenchem.

Perante este cenário, seria desonesto não construir uma nota mais, acima do rodapé, que releve a importância dos variados e muitos músicos que, em tempos diferentes e de diferentes formas, acompanharam, ajudaram, enriqueceram e construíram a obra destes três compositores, fazendo assim parte do que intrinsecamente os torna únicos.

Não se busca nesta nota exhibir uma qualquer forma de elogio, mas tão só uma mera constatação: as canções de JA, JMB e SG não seriam o que são, e provavelmente não teriam atingido os públicos que atingiram nem atravessado incólumes o atrito do tempo caso a forma como foram vestidas — arranjadas, em todas as formas: escolha dos timbres,

⁷³ “Sei só dois ou três acordes de viola, de modo que componho de cor, imagino as melodias.” TELES, 2009: 33.

⁷⁴ “/.../ sempre senti que a guitarra, para mim, é um instrumento de suporte. E, embora haja aquela imagem, dos dias do PREC, de mim com a guitarra, sinto que não preciso dela para cantar, excepto quando isso tem um sentido expressivo”. GALOPIM, 2006: 66.

qualidade da execução, tonalidade, ritmo, fraseados, enfim, tudo o que cada canção tenha pedido, em cada momento, para ser o que realmente era (como a pedra que, diz-se, esconde já a escultura que sairá dela) —, caso a forma, dizia-se, a execução, as ideias musicais, tivessem sido porventura outras. Como diz certa publicidade, não seria mau, mas não seria a mesma coisa. Os exemplos são tantos que por certo bastarão apenas uns poucos para dar boa conta do que atrás se afirma: o violino de Carlos Zíngaro em *Os demónios de Alcácer-Quibir*, de SG; o baixo eléctrico de Christian Padovan em *Maio, maduro Maio*, de JA; o piano de Gilbert Roussel em *Eh! Companheiro*, de JMB).

Mais até que no labor de estúdio (onde, apesar das pressões inerentes ao facto de o tempo ser dinheiro, e por sinal, no caso, bem caro, é sempre possível emendar uma nota ao lado, um problema de tempo, uma estridência inusitada), a presença dos músicos fez-se notar nos espectáculos, inúmeros, no período medeia entre o 25 de abril e o 25 de novembro.

Fica então para memória neste apontamento que já vai longo, um remate enfim singelo, dado por estes versos de B. Brecht, mesmo que dirigidos a outros interlocutores e a outros (des)equilíbrios de forças:

*Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis,
Mas foram os reis que transportaram as pedras?*

CAPAS

Na luta contra o Estado Novo, fosse de forma activa, pela intervenção, ou de forma passiva, pela resistência, o *corpus* artístico nacional que a esse fim se propôs não se conformou às propostas musicais, antes se moveu, transversalmente, por todas as formas artísticas (se bem que algumas tivessem, como é óbvio — e esse é o caso da canção —, uma maior eficácia comunicativa): a música, sim, mas a literatura também; e o cinema, o teatro, as artes plásticas, quiçá a dança e a banda desenhada.

Verifica-se então, no que a esta investigação diz respeito, um entrosamento de alguns artistas plásticos e *designers* gráficos com os cantores e compositores e seus discos, mormente na concepção das capas, *inlays* e restante envolvente visual.

As capas dos discos de JA começaram por ser padronizadas, ao gosto da época: uma imagem do cantor em cenário natural (rua, próximo de um rio, com paisagem por trás), tal como acontecia com o seu nome artístico, que era antecedido de um incontornável “doutor”, distintivo de um estatuto social diferenciado, relativamente a outros cantores de proveniência

popular. Em *Cantares do andarilho*, (e não *de* andarilho, como surge referido em alguns locais) inicia-se a mudança, a qual todavia só toma contornos de irreversibilidade no disco seguinte, *Contos velhos rumos novos*, um *concept* gráfico muito cuidado, e de grande expressividade. Nos nove discos seguintes (até *Fados de Coimbra e outras canções*), a fasquia manter-se-á sempre muito elevada, e todos os discos, vistos no seu conjunto, explicitam algo que entretanto se constituiu como uma evidência: a enorme complexidade do universo musical de JA (uma complexidade que só é inteligível se considerarmos todos os elementos da forma “canção”: a lírica, a música, a interpretação, os arranjos). Não se esmiuçarà disco a disco e capa a capa, porque esta nota, perante a diversidade dos materiais, tornar-se-ia desnecessariamente longa, mas há algo que importa referir: não há capa que deixe de referir algo político, seja o que for, nem uma que se limite a isso. E tal feito diz muito da sorte que JA teve em encontrar não bem quem o soubesse ler, mas, mais importante ainda, que o tenha conseguido respeitar.

JMB surge num e de um contexto muito diferente, no espaço e no tempo, pelo que o grafismo dos seus discos se concretiza de modo diverso. Os dois primeiros discos, gravados no estrangeiro e antes de 25 de abril de 1974, têm uma imagem comum: o preto dominante, alguns apontamentos de branco, numa mancha gráfica espartana e grave: não se trata de uma negritude simples, de base, mas antes trabalhada, estilizada, intencional; é o negro da condição portuguesa, do cantor emigrado, da guerra ultramarina. Em *A mãe – 12 canções de José Mário Branco*, de 1978, mantém-se ainda uma estética similar, embora se faça sentir já a dominância do branco (da luz) no universo imagético que subjaz à obra musical.

Entre os discos do autor abarcados por este estudo, a incursão pela cor, embora discreta (um grafismo demasiado “gráfico”, a vermelho, coadjuvado por um *lettering* primário e algo infantil, em primeiro lugar devido à fonte tipográfica escolhida para o título e nome, e passando por um trocadilho eventualmente desnecessário (solidário/solitário) no título, dado que não passa de um jogo de palavras) só chega a acontecer em *Ser solidário*, facto que, não bastando para abalar a lógica estética de JMB, ainda assim dá ao embrulho final da gravação um ar de certo modo amador, no que às artes gráficas diz respeito.

A estética gráfica inerente à obra de JMB incide, ao contrário da de JA, na matéria política, ou melhor, no que desta decorre de negativo para a condição humana: só há direito à cor num mundo em que o negro não domina. JMB, tal como o mundo inteiro, nunca chegou

a viver essa realidade, mas nos últimos trabalhos já logra um semblante mais próximo da alegria: nas capas de *Correspondências* (1990), onde surge a sorrir abertamente; na cor de arte plástica de *Resistir é vencer* (2004); no disco *Inéditos 1967-1999* (2018), onde surge de novo a sorrir, ao sabor da sua idade (tranquila), e com um *inlay* finalmente à altura da música que circunstancia, equilibrando sabiamente a informação que apresenta com a forma como o faz.

Já SG, embora tenha iniciado um percurso artístico-musical paralelo ao de JMB, aponta para soluções diferentes deste, como não podia deixar de ser, se atendermos ao facto de que são ambos artistas, entre si e por si, claramente distintos. Deste modo, embora o primeiro disco, “*Os sobreviventes*”, grafado assim mesmo entre aspas, se paute pela contenção cromática (é a preto e branco, mas com dominância do branco), a figura retratada é a de um SG sorridente, em pose quase para o fotógrafo (e a fotografia), jovem e vivaz quanto baste.

Os dois discos seguintes têm ambos capas que num caso decorrem de um equívoco (*Pré-histórias* resolve-se numa espécie de caricatura, a fazer lembrar o cartoonista Mordillo, e é público que o próprio SG ficou desagradado com esta embalagem) e no outro, à *queima roupa*, apenas de um gosto no mínimo duvidoso (uma imagem gráfica, que nem real, de um corte de tronco de árvore, com os veios a salientarem-se e, no lugar onde estaria um hipotético nódulo da madeira, sobressai antes a foto tipo passe, a preto e branco, de SG, a três quartos e desta feita com uma seriedade no semblante desprovida de sentido, atendendo ao fim a que se propõe e ao disco que é, incisivo mas por certo não obscuro). Só daqui em diante, nos discos seguintes, SG recuperará a eficácia que se espera de um rosto (uma capa é um *rosto*: a face visível de algo que é, na verdade, outra coisa, e que por isso, por ser parte mas não todo, não deverá servi-los mal, ao todo e à substância).

Que se pode inferir desta diversidade aparentemente inconsequente (sendo que, todavia, as capas de discos, como as de livros, se não estiverem inseridas numa colecção sujeita a um grafismo identitário e normalizador, ou decorrentes de um único *designer*, não têm de confirmar uma qualquer lógica de conjunto)? Em primeiro lugar, que SG pensa cada disco como um tempo conceptual, mas não como um artefacto conceptual: tirando as bandas sonoras e similares, sujeitas aos ditames do *media* para o qual colaboram (cinema, teatro, televisão), os seus discos, como outros de JA e de JMB são, em primeira instância,

colectâneas de canções ao sabor do momento, pelo que soará legítimo que neles sejam feitas experiências em outros aspectos criativos inerentes à canção: as capas dos discos, os arranjos, a forma dos espectáculos resultantes desses discos, e tudo o mais que seja passível de releitura. SG, um insaciável cultor da variedade e da novidade, mostra-se, uma vez mais, coerente com os seus princípios estético-vivenciais, até em alguns desequilíbrios nos resultados obtidos (um pouco como acontece na vida, onde não se ganha sempre, nem sempre se perde).

Seja como for, o que sobressai desta colaboração formal, estética e, atendendo à matéria em processo de embalamento, digamos assim, funcional, é o entrosamento significativo, ou seja, o valor acrescido que o grafismo logra alcançar: qualquer que fossem as capas aplicadas aos discos de qualquer um dos autores, elas entrosariam sempre com a matéria-prima musical, dando-lhe não sentido, que já o tinha de sobra, mas identidade: uma matriz identitária visual que se iria aliar, de forma quase simbiótica, à matriz espectacular, promovendo, enfim, meios de ligação e de coesão grupal ainda mais afirmados (ao contrário dos livros, que, por via de reedições em editoras diferentes costumam ganhar novas roupagens, é raro um disco mudar de roupa por esse processo, pelo que esse processo identitário perdura no tempo quase sem oscilações — só a passagem do formato vinil para CD configura algumas perdas — , e permite-nos, ainda hoje, “regressar” ao tempo em que esses discos foram ouvidos e visto pela primeira vez, com a subsequente carga emocional inerente à memória a ser despoletada de cada vez que isso acontece).

3.2 DINHEIRO, EFICÁCIA, PODER

onde se enquadram três aspectos que, por serem transversais (no tempo e nas pessoas) e funcionais, merecem um tratamento diferenciado

EDIÇÃO

JA, depois do regresso da sua aventura professoral moçambicana, passou a ter um bom, ou se não bom pelo menos seguro, contrato de edição — não perfeito, não o melhor, mas um que lhe permitia uma renda regular, e que, se não lhe deu o retorno devido (JA queixa-se de contas mal feitas, nomeadamente as que se referiam a direitos de autor, e a atrasos nos pagamentos, ou mesmo a sua inexistência (refere, a dada altura, a carência dos 10% relativos a vendas de discos acima dos 10 mil exemplares), pelo menos permitiram-lhe gravar sempre (um disco novo a cada Natal, excepto no de 1975, mas por opção sua).

As questões do produto musical como objecto consequente da lógica capitalista (reprodução mecânica, massificação, lucro, *showbiz* e suas obrigações, como entrevistas, actuações televisivas, acções promocionais) pareceram não se lhe pôr — até porque algum tipo de purismo dogmático em excesso significaria a sua própria inexistência enquanto artista (uma percepção do artista como um trabalhador, ao qual é devido pagamento pelo seu suor, digamos assim, ter-lhe-á apaziguado alguns possíveis escrúpulos, embora o processo de autocritica e autodesvalorização em que por vezes caía (as canções não tinham valor, ia deixar as cantigas, etc.⁷⁵) indicasse que talvez isso não fosse tão líquido assim.

Já a JMB e a SG essas dúvidas quase não se colocavam, ou melhor, colocavam-se de outra forma.

ESPECTÁCULO

A criação do CAC (Colectivo de Acção Cultural), em 1 de maio de 1974, circunstanciou os diferendos entre os que tomavam a sua arte como um trabalho e os que a tomavam, em primeiro lugar, como um serviço a uma causa (o que não quer dizer que os primeiros não tivessem em conta essa consideração, e vice-versa, só que, uns e outros, com proporções diferentes na importância dada a cada um desses elementos motivadores). JMB,

⁷⁵ “Quando cheguei a Portugal, fui imediatamente contactado pelo Adelino Gomes, /.../ que me faz uma entrevista e que em diz que era muito importante o meu regresso... /.../ E eu disse, olhe, há muito tempo que perdi completamente o contacto com estas coisas, a música; sou professor, ou estou decidido a ser professor até à ponta dos cabelos”. SALVADOR, 2014: 91.

mentor do grupo, defendia não só a profissionalização dos músicos, mas inclusive melhores condições, principalmente técnicas, atendendo às circunstâncias incríveis em que muitas vezes os espectáculos decorriam⁷⁶. Reivindicação que SG⁷⁷, aliás, também subscrevia.

De JA, não há notícia clara dos cachets por ele cobrados, mas é quase certo que tenham sido, na maioria, próximos do *pro bono*: transporte, dormida, refeições. É verdade que JA não terá feito ponto de honra em ser pago em género, sequer, mas a sua posição era ambivalente; a sua ida para o ensino, embora tenha acabado por constituir umas das experiências que mais lhe preencheu as expectativas, aconteceu muito, e primeiro, sob a égide da necessidade: a de sustentar a família. Note-se que se, por um lado, colocou algumas objecções ou incomodidades na área das actuações ao vivo, já não o fez na da edição, pelo que se poderá considerar alguma contradição nas suas razões.

Entretanto, o PREC (como foi designado o agitado período pós 25 de abril de 1974, e que teve a sua conclusão a 25 de novembro do ano seguinte), tanto acentuou (porque tudo era então exacerbado) como atenuou (porque tudo decorria de outras urgências) este desejo de profissionalismo dos cantores políticos, pelo que a questão se manteve, embora (re)colocada com algum vagar, dado que não decorria de um mero acto de vontade, mas tão só da criação de uma estrutura capaz de lhe dar resposta.

Como é sabido, como seria lógico que acontecesse, essa profissionalização, com as devidas implicações para todo um conjunto, lato, de profissionais de vária ordem (som, luminotecnica, gravação de imagem, a par de serviços anexos, como o design gráfico e os *media*, a par de outros mais pragmáticos e basilares, como os de alojamento, restauração, transporte, etc.) só começou a acontecer já noutra âmbito, após o chamado *boom* do rock português, nos começos da década de oitenta, o qual promoveu finalmente a criação de um circuito de concertos paralelo, ou sobreposto, ao que já havia (o das festas populares e dos bailes, acima de tudo), dado que agora destinado a novos públicos e a novas apetências (os UHF terão sido a primeira banda portuguesa a actuar com recurso a um PA⁷⁸ próprio).

⁷⁶ Algo que, todavia, começou por não ser assim, ou melhor, que não era contestado nem sugeria desprimor: “José Niza também assinalou a novidade desse quase desaparecimento da guitarra, substituída pela viola “heróica” (a “viola às costas”), cf. se refere em PIMENTEL e VIEIRA, 2010: 59, quando cita CORREIA, 1984: 20-21, que se preteriu, apesar de ser a fonte mais próxima do depoimento original, por aquele ter uma melhor apresentação da ideia referida.

⁷⁷ “/.../ uma ideia feita no tempo do PREC, aquela coisa do cantor com a violina. Nessa altura, a urgência de tocar, de dialogar e uma certa falta de estruturação, porque não havia estruturas e meios, fez-nos andar exclusivamente de viola ao ombro.” GALOPIM, 2006: 44.

⁷⁸ P(ublic) A(dress): sistema de som para espectáculos de média ou grande dimensão.

ASSOCIATIVISMO

Imediatamente a seguir ao 25 de abril, os artistas da canção censurada e do espectáculo cancelado sentiram a necessidade de se unir para darem resposta mais eficaz, rápida e coerente às solicitações políticas do momento, a par da já referida migração para um contexto profissional, ou profissionalizante. Abaixo, lista-se algumas dessas associações (geralmente constituídas sob a forma de cooperativa, uma figura jurídica que parece ter colhido consenso entre os demais), e que, noutra contexto, se nos dedicássemos a verificar o movimento de aderentes e associados entre umas e outras, verificaríamos que foram quase sempre os mesmos, os actores, numa girândola de entradas e saídas próximas da vertigem.

O que motivou essa movimentação tão peculiar e objectivada? Se antes do 25 de abril havia um inimigo e uma causa comuns, com o advento da liberdade o reposicionamento político pela via partidária, principalmente à esquerda do espectro político que se começava então a consolidar (a direita, tirando as iniciativas “institucionais e democráticas” que redundaram nos partidos de centro e centro-direita, como o PPD e o CDS, procurava ainda recuperar do rude golpe que o 25 de abril lhe impusera), extremou posições, em função das linhas mestras orientadoras de cada grupo, movimento ou facção. Essas linhas orientadoras foram assim, em virtude das suas idiossincrasias, razão bastante para desentendimentos (entre JA e JMB, por causa das posições de ambos relativamente ao MPLA, mas de facto o diferendo calou mais fundo que esse *fait-divers*), ostracismos (como sucedeu a Adriano Correia de Oliveira), controlos partidários acima das motivações artísticas, aproveitamento de oportunistas e toda uma série de atritos mais ou menos declarados que não só não tiveram resultados visíveis suficientes (destaca-se, pelo sua militância, o GAC, de que falaremos mais perto do fim deste capítulo) como acabaram por retirar força anímica ao movimento que assim se pretendia constituir.

Este episódio, eloquente na sua prosódia, acaba por ser paradigmático de muitas outras variações e oscilações na sociedade portuguesa desse tempo. Se fizermos o recenseamento dos vários colectivos criados então, e ao longo de alguns anos, com referência ao nome de alguns dos constituinte e fundadores (C.A.C. – G.A.C. (1974) – JMB; CANTO LIVRE (1975): J. J. Letria, Luís Cília, Fernando Tordo, etc.; FAPIR - Frente de Artistas Populares e intelectuais revolucionários (1975) – Hélder Costa; 1976 – TOMA LÁ DISCO (1976): Fernando Tordo, Ary dos Santos, Carlos Mendes, Joaquim Pessoa; ERANOVA

(1978): (Camilo Mortágua), Francisco Fanhais, José Afonso, Sérgio Godinho; CANTARABRIL (1979): Carlos Mendes, J. J. Letria, Luís Cília, José Barata Moura, Ary dos Santos, Carlos do Carmo (e ainda a UPAV, mas esta em 1983, portanto algo arredia do âmbito deste trabalho), o que ressalta é uma vontade de constituir colectivos que defendessem os seus membros, até aí, no âmbito do processo revolucionário (e antes, ao ritmo dos jogos de gato e rato da censura), autênticos joguetes nas mãos do improvisado, do entusiasmo do momento, das más condições de trabalho (estas cooperativas, como já se viu, e mesmo que não partindo idealmente desse pressuposto, procuravam celebrar o artista como um trabalhador, no caso intelectual, pelo que merecedor de condições e retribuição justas), mas que fossem, em paralelo, expressão de determinadas linhas de pensamento político, ou seja, procurando congregar “tropas” de diversos quadrantes, tendo em vista os combates presentes (ainda contra os resquícios do fascismo; em alguns casos mais bastiões que resquícios, de facto) e futuros (a conquista do poder, no âmbito do processo de normalização democrática que acabaria por se impor).

capítulo 4 LABORATÓRIO

onde se concretiza o encontro de todas as vertentes deste estudo, ao encontro do que lhes dá sentido (as canções), com verificação prévia das temáticas que as enformam

Se, como já exposto, a canção de natureza política nasceu, em Portugal, da própria circunstância do regime político em vigor, contra que coisas se protestava? Em que errava e transgredia o poder instituído, para ser contestado a ponto de mobilizar os próprios artistas, geralmente tão absortos em outras problemáticas, como sejam a beleza, os ritmos complexos ou as dissonâncias? Que distorção dos valores tão insuportável merecia a atenção de uma simples cantiga? Enfim, qual seria o objecto do protesto, da intervenção e da luta que poderiam enformar tais canções?

A aparente retórica das questões atrás colocadas não é, de facto, retórica — nem inocente, tampouco: um protesto, uma contestação, nunca são vazios de sentido (nem quando falham, no alcance ou na forma), e decorrem de uma anomalia, de uma perturbação, de algo que busca reequilibrar-se: a distopia inerente a uma vida social distorcida (pelo medo, pela mentira, pela hipocrisia) remete sempre para a possibilidade de crime. E a sociedade portuguesa era, ao tempo, criminosa; porque prevalecia no domínio de uns sobre os outros, de uma forma terrivelmente injusta.

COMPROMISSO

Terá por certo algum significado o facto de nenhum dos três autores em observação serem filiados em partidos políticos (JMB ainda o foi, em 1961, no partido que consubstanciava a maior oposição à ditadura salazarista, o Partido Comunista Português, chegando a ser preso por isso mesmo, em 1962, mas desvinculou-se ainda nesse ano).

JA⁷⁹ ainda foi abordado nesse sentido, mas alegou a sua condição de classe para declinar a oferta, defendendo por isso a sua impossibilidade de obediência a uma disciplina partidária que poderia sob pressão comprometer, (mais tarde, chegou a afirmar que era o seu próprio comité central, numa clara alusão à cúpula dirigente do PCP, e à sua própria independência).

Em contrapartida, todos apoiaram, de algum modo, movimentações, grupos ou partidos mais à esquerda do próprio PCP. SG, embora simpatizante, como se constatou já,

⁷⁹ “Independente no sentido mais político do termo: não ligado a qualquer mecanismo de poder (político ou económico), mas comprometido, até ao pescoço, com todas as causas justas, com a conquista da liberdade, com a maioria da canção portuguesa”. TELES, 2009: 89.

das opções de esquerda, nunca se confirmou como sócio de nenhum partido⁸⁰, mas ainda assume compromissos com o BE (Bloco de Esquerda), nomeadamente no apoio à sua candidata presidencial mais recente (2021), Marisa Martins. JMB foi elemento fundador da UDP (União Democrática Popular), do qual mais tarde, e juntamente com outros partidos, redundou o já referido BE. E José Afonso, para lá de uma substantiva aproximação à LUAR, Liga de Unidade e Acção Revolucionária (chegou a gravar um single, nessa esteira), que afirmou: “A LUAR foi efectivamente o grupo político com quem mais me irmanei” (Salvador, 115), deu resposta positiva às solicitações do MFA (Movimento das Forças Armadas), por entre o PREC e em conjugação com Camilo Mortágua, na defesa do que apelidavam de democracia directa, uma hipótese de governança para lá do esquema partidário. Foi ainda apoiante activo da candidatura à Presidência da República de Otelo Saraiva de Carvalho (parece ter-lhe sido mais grato um apoio expresso a figuras, em vez de a organizações), o que esteve na origem de um episódio lamentável, na vila de Grândola, com um grupo de elementos locais do PCP a apelidarem o cantor de “esquerdista”⁸¹ e a interromperem uma sua actuação em palco, ao ponto de não lhe ser possível continuar o espectáculo, numa completa inversão dos valores que seria expectável dominarem à época. O diferendo, surdo, entre José Afonso e o PCP, teve ainda um novo episódio, com o convite para tocar na Festa do Avante a ser endereçado apenas (e só) para o ano de 1980.

Em consonância, nenhum dos três se assume como cantor de protesto. JA, a par de alguns dos seus defensores mais acérrimos (ou lúcidos, consoante a forma como forem encarados), considera mesmo que esse epíteto é redutor e pretende circunscrevê-lo numa área de actuação específica e restrita, retirando-lhe poder de intervenção real. Essa negação do espartilho “protestante” decorre do facto de que todos se vêem, artisticamente, para lá dessa circunstância: o protesto, a intervenção, fazendo sentido, mas não fazem o único sentido de um artista. A fórmula interventiva, intrínseca à sua condição, concorre, repare-se, para a sua própria diluição, assim do seu esforço resulte a liberdade tão almejada. Ou seja: embora haja necessidade de se manter alerta e desse estado vigilante porventura criar novas

⁸⁰ “/.../ não me passava pela cabeça pertencer a um partido. É uma coisa que não me é nada natural. Gosto de pensar pela minha cabeça, mesmo que isso possa ser criticado como individualismo. Mas é assim. Gosto de me relacionar com as causas e as pessoas de uma outra maneira, mais solta, e estar à vontade com o que critico. Tenho uma maneira de estar perante os fluxos políticos com um pé um bocadinho de fora, para sentir o que está a acontecer”. Galopim, 2006: 63.

⁸¹ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Esquerdismo>

canções de intervenção, o artista que intervém cantando busca que essa intervenção promova o fim da sua própria necessidade.

Temos assim que o *engagement* de um artista, mormente de artistas que colocam a sua arte ao serviço de causas específicas — sociais, políticas, colectivas —, não depende de um compromisso com estruturas rígidas, como o são as partidárias, capazes até de agir disciplinarmente sobre os seus associados, mas do compromisso com determinadas ideias, e, acima de tudo, com as pessoas em geral. Corrobora-o o facto de nenhum dos três autores/intérpretes ter uma obra exclusivamente dedicada à temática política. E exige-o, porventura, a independência inerente ao acto criativo.

MAPEAMENTOS

No arco temporal definido para este estudo, e como já se viu, José Afonso gravou sete discos⁸², José Mário Branco sete (sendo que só três são de originais intrinsecamente pessoais e os restantes quatro resultantes de encomendas, e desse modo integrados num outro segmento do universo criativo do autor), e Sérgio Godinho outros sete.

Nesses discos de José Afonso contabilizam-se 81 canções, nos de José Mário Branco 60 e nos de Sérgio Godinho 75. Será ainda de referir que José Mário Branco, enquanto mentor e autor mais activo, pelo menos nos dois primeiros discos, do projecto GAC - Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta, diluiu a sua autoria no colectivo, pelo que abordaremos essa circunstância (bem como a das BSO para filmes e teatro já referidas, pela sua componente de “encomenda”, isto é, algo suscitado por intervenção de terceiros) numa outra linha de pensamento distinta da do restante universo dos discos e canções assinados por si, pois que esse processo de expressão colectiva, de canções debruçadas no imediato e bastas vezes panfletárias, nos conduz a um dos aspectos cruciais a considerar, ou seja, a canção enquanto protesto e intervenção imediatos mas também perenes, efectivos mas subtis, por si só mas à mercê das circunstâncias.

⁸² Oito, se contarmos com “Fados de Coimbra”, de 1982, embora se trate de um disco com temas essencialmente de outros autores — só um é de José Afonso —, que vale mais pela atitude e opção estética que designa que pelo repertório que o constitui, e que, constituindo-se como um gesto artístico de algum saudosismo — uma espécie de regresso às origens (José Afonso não o considera saudosista, mas como entender de outra forma?) —, não deixa de ser também um balanço e o fecho de um percurso, sendo que tudo o que daí para a frente veio a ser já foi outra coisa, testamento, despedida, desafio à morte, até mesmo maturidade, se assim o quisermos entender.

Das canções acima indicadas, temos, para cada autor, as seguintes incidências em canções clara e objectivamente políticas⁸³:

JOSÉ AFONSO (32 canções)

De CANTIGAS DO MAIO (4)

Cantar alentejano - Grândola, vila morena - Maio maduro maio - Coro da primavera

De EU VOU SER COMO A TOUPEIRA (4)

A morte saiu à rua - O avô cavernoso - Eu vou ser como a toupeira - Por trás daquela janela

De VENHAM MAIS CINCO (4)

Adeus ó Serra da Lapa - Venham mais cinco - A formiga no carreiro - Gastão era perfeito

De CORO DOS TRIBUNAIS (5)

Ailé! Ailé! - Não seremos pais incógnitos - O que faz falta - Lá no Xepangara - Só ouve o brado da terra

De COM AS MINHAS TAMANQUINHAS (8)

Os fantoches de Kissinger - Os índios da Meia-praia - O homem da gaita - O dia da unidade - Chula da Póvoa - Como se faz um canalha - Em terras de Trás-os-Montes - Alípio de Freitas

De ENQUANTO HÁ FORÇA (5 + 1 com autoria partilhada)

Enquanto há força - Um homem novo veio da mata - Arcebispiada - Barracas ocupação - [Eu, o povo] - Viva o poder popular

De FURA FURA (1)

Fura fura

JOSÉ MÁRIO BRANCO (21 canções)

De MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES (2 + 6 com autoria partilhada)

Nevoeiro - Casa comigo Marta

De MARGEM DE CERTA MANEIRA (3 + 2 com autoria partilhada)

Por terras de França - Engrenagem - Aqui dentro de casa

De A MÃE (12)

As canseiras desta vida - Águas paradas não movem moinhos - Remendos e côdeas - 1º de maio - Qual é coisa qual é ela (elogio do comunismo) - ABC (elogio da aprendizagem) - Os meninos de

⁸³ Os critérios que presidiram a esta selecção é simples e sem mistério: em algum momento de cada canção, se não em toda ela, é abordada alguma situação que, dada a sua natureza, podemos considerar como política (ver mais adiante o verbete TEMÁTICAS): a condição feminina, o racismo, a liberdade, a situação real, o colonialismo e a descolonização, o fascismo, o PREC — enfim, tudo o que fosse passível de crítica ou (re)leitura. As canções de que não se fez selecção, nesta primeira triagem, não foram preteridas, passaram apenas para um outro plano interpretativo, sendo que algumas irão também ser abordadas, no quadro que se achou por bem usar para situá-las, segundo as suas idiossincrasias próprias.

amanhã (elogio do revolucionário) - Nada os salvará - Camarada Maria Rodrigues - O terceiro amigo - Cantiga de alevantar - Aquele que está vivo não diga nunca “nunca”

De SER SOLIDÁRIO (4 + repetição de uma partilhada)

Eu vim de longe, eu vou para longe («chulinha») - Eu vi este povo a lutar (confederação) - Ser solidário - F.M.I. (nota: teve edição em E.P.; incluído neste disco só na edição de 2017)

SÉRGIO GODINHO (28 canções)

De OS SOBREVIVENTES (5 + 2 com autoria partilhada)

Que força é essa - A-A-E-I-O - Que bom que é - Senhor marquês - Maré alta

De PRÉ-HISTÓRIAS (3)

Aprendi a amar - Até domingo que vem - O homem dos sete instrumentos

De À QUEIMA-ROUPA (7)

Liberdade - Cão raivoso - O meu compadre - Os pontos nos iis - De coração e raça – Independência - O grande capital

De DE PEQUENINO SE TORCE O DESTINO (6)

Foi a trabalhar - Sul, norte, campo, cidade - Um tractor - Organização popular - Os demónios de Alcácer-Quibir - Bico calado

De PANO-CRU (4)

O primeiro dia - O galo é o dono dos ovos - Venho aqui falar - Lá isso é

De CAMPOLIDE (2)

Cuidado com as imitações - Vivo numa outra terra

De CANTO DA BOCA (1)

Sempre foi assim

Este elencar de canções poderia induzir-nos em erro: se em dado número de canções só uma parte destas é de índole política, então as outras seriam de natureza diversa. Não é facto que se verifique, no entanto: toda a produção dos três autores, principalmente a que foi feita antes do 25 de abril, é de índole política — se não explícita, pelo menos implícita: pelas sonoridades convocadas; por alguns versos de intenção outra diluídos por entre líricas aparentemente anódinas; pela atitude, enfim, dos próprios autores, o seu comprometimento, até quando a soar aparentemente difuso (o imperativo estético a sobrepor-se ao ditame ético e/ou funcional). O que não é político é então, no mínimo, novo; ou seja, reage e contrapõe-se ao “velho” do regime e dos seus cantores; e torna-se político também, por isso mesmo.

4.1 TEMÁTICAS

Do encontro entre as falências do regime, o ensejo de intervir e as prerrogativas da liberdade criativa, aconteceu algumas temáticas terem-se tornado dominantes, ou pelo menos necessárias, embora em diferentes proporções e valores em cada um dos autores. Apresentam-se de seguida, de entre essas temáticas, as que pareceram ser as mais relevantes, nas canções atrás listadas.

TRABALHO

Mulher da erva (alusões) (JA), *Que força é essa* (SG), *Descansa a cabeça estalajadeira* (SG), *Foi a trabalhar* (SG), *De coração e raça* (que tem ainda componentes relativas ao exílio) (SG).

(Em JMB surgem referências em algumas canções do disco *A mãe* e nas canções do G.A.C.).

O conceito de trabalho aparece retratado sobretudo em SG, talvez porque seja o autor que tenha do trabalho um sentido mais premente; talvez por causa da necessidade de assegurar a sobrevivência no contexto adverso da emigração (SG, a par de homem dos 7 instrumentos, foi também homem de 7 ou mais ofícios); talvez porque tenha do trabalho um sentido paralelo de perfeccionismo, o qual, inclusive, não cessa de referir no discurso... relativo ao seu trabalho, precisamente.

A ideia do trabalho enquanto *locus* da exploração do homem pelo homem, todavia, é JMB que o evoca com maior propriedade, primeiro em *Engrenagem*, numa sentido mais existencial, e depois, de forma mais pragmática, em toda a escrita para a peça/disco *A mãe*; e, será de bom tom não esquecer, em *FMI*, em notas esparsas mas de grande efectividade.

Dado que adiante se falará da temática “mulher”, convirá lembrar ainda que não há uma canção, destes autores, que refira explicitamente a condição feminina no mundo do trabalho, mormente as discrepâncias salariais entre homens e mulheres (as quais ainda hoje subsistem).

EMIGRAÇÃO, EXÍLIO

Por terras de França (JMB), *Romance de um dia na estrada* (SG).

É evidente que só JMB e SG poderiam abordar este tema de forma congruente: JA foi um emigrante “cá dentro” (Moçambique era “nossa”), e portanto, apesar da grande

intuição que lhe assistia, não lhe seria fácil traduzir “cançoneticamente” a realidade da emigração portuguesa em França e em outros países. O próprio SG acabou por ter do assunto uma visão muito *sui generis*, pessoal mas distanciada.

Uma vez mais, é JMB que põe o dedo na ferida, evocando um lugar mítico de referência (a gare de Austerlitz, retratada no instrumental de abertura do seu primeiro disco, e lugar de chegada a Paris de milhares de emigrantes portugueses) e a própria saga do emigrante enquanto personagem de uma diáspora (“vou andando por terras de França”, canta, num tom de escoteiro airoso, mas que acabará por esbarrar no tom menor e mais contido e mais realista, digamos assim, do refrão).

Do exílio, não há memória cantada que tenha subsistido ou feito escola: o exílio não se canta, dado que é mais opção que obrigação (a maioria dos exilados, fortemente politizados, era-o para continuar a sua luta política sem as interferências imediatas do regime).

GUERRA

Cantiga do fogo e da guerra (1971, SG/JMB)

Mas também: Ronda dos paisanos (1964, JA), *Ronda do soldadinho* (1969, JMB), *Menina dos olhos tristes* (1969, JA)

Poderá parecer estranho, mas num país que sustentou durante treze anos uma guerra colonial, a qual, aliás, foi um dos motivos determinantes para a insurreição revolucionária de 25 de abril de 74, a escassez de canções de condenação da guerra é ainda hoje algo que surpreende. Por certo seriam das mais censuradas, feroz e rapidamente (“traição à pátria” é epíteto que logo surge à cabeça, sendo que não deveria ser, na verdade, fácil de aceitar), mas é facto que também outras canções o foram (JA chegou a estar praticamente todo “proibido”), pelo que, no mínimo, poderiam fazer “carreira” na clandestinidade.

A ideia do PCP de estimular os seus militantes a fazerem a guerra para doutrinar politicamente os seus camaradas de armas (a tal circunstância que afastou JMB desse partido e o colocou na senda do exílio), numa lógica de luta global e maniqueísta entre as forças de esquerda e de direita, segundo as linhas teóricas mais ortodoxas do marxismo e do leninismo, denuncia uma visão ainda pouco esclarecida, provavelmente até entre os próprios cantores políticos, da legitimidade dessa guerra ultramarina.

JA diz que é em África, nomeadamente em Moçambique, que se tornou cantor político, mas não o afirma dizendo que tal aconteceu porque achou que era preciso lutar pela libertação daqueles povos. Implícita e atavicamente, aqueles territórios eram nossos, e é possível supor que alguns, artistas e outros, por muito democráticos que fossem, pudessem acreditar que deveriam continuar a sê-lo, assim as populações locais fossem tratadas, e repare-se que se trata apenas de um exemplo *sui generis*, com justiça e equidade, ou com urbanidade e respeito, ou qualquer outro grupo de valores que no ocidente fossem ou sejam tidos como válidos, no campo dos direitos humanos.

MULHER

Num universo predominantemente masculino⁸⁴ (cantores, músicos, compositores, técnicos de várias ordens), é quase inevitável que o tema do amor, dos mais celebrados na música ligeira, se veja aqui confrontado pelo contraponto inesperado da condição feminina. Não é fácil, todavia, descortinar, em qualquer um dos autores, uma presença significativa da mulher, não só na sua múltipla condição de amante/amada, de companheira, mas como igual e, primeiro que tudo, como simplesmente mulher.

Mário Correia, a propósito, escreveu um opúsculo⁸⁵, onde procura relevar algo que de facto não existe: das vinte e seis canções por ele listadas, só em duas podemos encontrar claramente expressa um aspecto da condição feminina (*Teresa Torga*, “mulher na democracia/não é biombo de sala”), mas mesmo essa Teresa é mais que Teresa Torga: é o próprio fotógrafo que, com sua máquina, abusa dela e da sua condição (não só de fragilidade, mas feminina), pelo que toda a abordagem consigna, em primeiro lugar, um contexto político-social; e, uma excepção notável, *Avenida de Angola*, que aparentemente se refere à condição feminina num contexto de exploração sexual (prostituição).

⁸⁴ Não é essa, no entanto, uma verdade absoluta: houve bastantes artistas femininas que de algum modo compuseram e interpretaram canções de pendor político ou, no mínimo, espelhando preocupações de carácter social (CALLIXTO, 2014). O que de facto se verifica é que, nos anos mais difíceis, aqueles que foram os de luta declarada contra o regime, não tiveram possibilidades de carreira. Ou enveredavam pela música ligeira (o caso de Tonicha, que ainda antes do 25 de abril canta Ary dos Santos e Patxi Andión, mas cujo repertório até então assenta fundamentalmente em música popular, é sintomático desse clube não de “menina não entra” mas mais de “menina só entra se”) ou só depois do 25 de abril lhes foi possível ter voz de facto activa (significativos de igual modo os casos de Luísa Basto, Maria Guinot e Amélia Muge (a qual aliás se iniciou nas lides musicais num dueto com a irmã) e, de forma muito peculiar, o de Maria do Amparo, amparada, digamos assim, no dueto que formou com o marido, Carlos Alberto Moniz).

⁸⁵ CORREIA, 2013.

As outras, ou têm a mulher como figurante (arquetípica, simbólica, abstracta) (*Maria Faia*) ou referem-na de novo na lógica de um papel, político ou social, como vítima ou agente (*Cantar alentejano*, mulher morta no confronto com a autoridade (mas poderia ser um homem, ou seja, um acontecimento trágico-político tendo um homem como protagonista): Catarina não é apenas Catarina, mas a mulher que foi assassinada por um agente do regime, e assim representa todas as mulheres mortas ou humilhadas nas mesmas circunstâncias, o que parece ser uma defesa da condição feminina, mas acaba por ser antes uma deriva para a abstracção (a mulher em vez de *uma* mulher, específica, resulta numa Catarina sem rosto próprio).

Idem para *A mulher da erva*, que poderia ser antes um ganhão, de terra em terra em busca de sustento; idem para *Vai, Maria vai*, cuja temática não se esgota na “visão” feminina, podia ser um “Manuel”, igualmente a mandos de seu patrão), ou resolvem-se na distância do poema antigo (Camões, *Endechas a bárbara escrava*) ou do canto tradicional, pouco identitário nesta perspectiva (*Achégate a mim, Maruxa*). No fundo, tratam-se de elaborações líricas sobre a figura feminina. Se há uma que prevalece, se bem que estilizada, ou estereotipada, como referência ímpar, é a mãe, essa *mater* ancestral que antecede em muito qualquer culto mariano.

No fundo, falta um olhar mais pragmático⁸⁶, e se JA não o teve é porque ou não quis, não soube ou a questão o ultrapassava, de algum modo. Pecar-se-ia todavia por defeito caso não se referisse um verso da canção *Os fantoches de Kissinger*⁸⁷, a todos os títulos basilar e intenso: “Valor à mulher primeira na luta que nos espera”. JA não era autor para muitos circunlóquios, e este simples verso prova-o: é uma declaração de respeito como não há muitas iguais (esse “valor” a ecoar o famoso “respect” cantado por Aretha Franklin).

AMOR

E se das mulheres pouco consta, que será então do amor? Embora todos tenham casamentos (ou as similares uniões de facto, ao estilo da época, isto é, sem os direitos que

⁸⁶ http://cite.gov.pt/pt/acite/disparidadessalariais_05.html
<https://www.publico.pt/2020/11/10/politica/noticia/diferenca-salarial-homens-mulheres-52-dias-trabalho-pago-1938645>
<https://eco.sapo.pt/2020/08/29/que-pais-tem-menor-diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres/>

⁸⁷ <https://www.discogs.com/José-Afonso-Com-As-Minhas-Tamanquinas/release/2038926>

mais tarde se conseguiram por equiparação) e filhos, o amor parece estar arredado das suas preocupações estéticas.

JA é publicamente púdico⁸⁸. Mesmo uma canção que vagamente dedicou a Zélia⁸⁹, sua segunda mulher, está no limiar da abstracção: não há um sentimento objectivo, pessoal, dirigido, carnal ou o que for; tal como com a malograda Catarina, tanto podia ser Zélia como Maria ou Fernanda: a falta de particularização universaliza-as, mas retira-lhes, em simultâneo, aquele toque de humanidade subjacente ao facto de serem pessoas de carne e osso, que gera empatias e compreensão.

Seria possível supor que tal contenção decorreria de uma necessidade de recato, de protecção da vida íntima e familiar, por a mesma ficar assim mais vulnerável, e sujeita assim à devassa da polícia política, a tomá-la como ponto fraco dos artistas e instrumento de controlo destes, mas a mulher de JA está sempre com ele, acompanha-o até para as suas actuações; a sua relação não é, portanto, segredo, e essa cautela, ou a sua utilidade, não se verificam na prática. E, seja como for, cantar o amor não implicaria cantar os seus próprios, mas tão só o sentimento como algo passível de ser cantado.

Resta-nos então acreditar — e a hipótese aparenta ser credível, para lá das razões decorrentes da sua personalidade — numa deliberada fuga ao tema, por ser ele dominante na música comercial e pueril da época.

Deste modo, temos em JA um discreto momento lírico que, pela sua singularidade (um momento muito subtil, expresso numa brevíssima nota de intimidade conjugal, que JA deixa escapar e que não significa nem mais nem menos do que diz: simplesmente um instante de inquietação, ao qual contrapõe uma aparente beatitude), merece destaque: na canção *A presença das formigas*, (*Coro dos tribunais*, 1974), os versos “Maria que eu tanto prezo/e por modéstia me ama/a longa noite de insónia/às voltas na mesma cama”, em que, não obstante a dicotomia prezar/amar, tão subentendida quanto ambígua, o amor alcança ser enfim expresso.

⁸⁸ “José Afonso envolverá sempre com uma névoa de silêncio esta sua primeira experiência conjugal. Um véu que estendeu a toda a sua vida afectiva, como se vivesse mergulhado num profundíssimo pudor”. SALVADOR, 2014: 33.

⁸⁹ “/.../ *Maria*, dedicada a Zélia /.../ é de uma discrição absoluta, como que a respeitar as regras do recato medieval trovadoresco.” SALVADOR, 2014: 35

Também JMB é algo avesso à expressão de sentimentos outros que não sejam os da reflexão sobre si, geralmente num processo ligado à autocrítica ou ao autoconhecimento, como já atrás fora referenciado (*Margem de certa maneira; Travessia do deserto; Fado Penélope*) ou sobre a condição humana (*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades; As canseiras desta vida; Fado da tristeza*). Tal como em JA, os nomes femininos são mais referenciais que efectivos (tal como naquele, uma Maria valerá tanto como uma Inês), de onde decorre que prevalece o contexto sobre a condição.

Sobressai, todavia, no seu repertório, uma canção (*Treze anos, nove meses*) em que, por uma vez, dá espaço ao lado mais terreno dos sentimentos íntimos, amorosos, ainda que, como sempre, lidos à luz do contexto (expresso na dicotomia dentro/fora): “às vezes melhor, outras vezes pior/ fomos acertando o pensamento/ E a vida lá fora/ é que nos dava a cor/ p’ra pintar o amor/ que estava dentro”.

SG é quem então ensaia a excepção. Em sete discos, quinze canções (só uma não sendo da sua autoria, outra singularidade a assinalar) versam sobre matéria amorosa, de diferentes formas e em diferentes conjunturas:

- *Paula* (despedida)
- *Romance de um dia na estrada* (sexo, vagabundagem, liberdade)
- *A noite passada* (enamoração)
- *Aprendi a amar* (o amor em tempo de luta)
- *A minha cachopa* (elogio da amada)
- *Assim como um postal para o Canadá* (exactamente isso, um postal)
- *Bacalhau basta* (sexo, namoro)
- *Uma cantiga de amor* (diálogo dos enamorados)
- *O namoro* (letra de Viriato da Cruz, música de Fausto)
- *Feiticeira* (sedução e sexo)
- *2º andar, direito* (casal desavindo, reconciliação)
- *Mudemos de assunto* (diálogo — monólogo, de facto — com base amorosa)
- *Espectáculo* (o cantor mostra-se para a amada; a 3ª estrofe)
- *Eu contigo* (mais sexo, velado; é uma canção um bocado pateta, mas musicalmente muito interessante)
- *Espalhem a notícia* (da maternidade)

E se o faz é porque por certo não teme que a sua efabulação, a sua percepção da coisa amorosa, se possa alguma vez confundir com os amores cantados por essoutras canções estereotipadas contra as quais (também) escreve, dado que o faz ao abrigo do cunho

inimitável da sua autoria. Acima de tudo, porque parece valorizar de forma muito particular essa temática e essa vivência.

REGIME E LUTA

Houve canções que buscaram confrontar os poderes vigentes, suas leis e seus abusos, outras que funcionaram antes como uma espécie de espelho (necessariamente distorcido, é bom de ver) colocado frente a esses poderes, para que se pudessem rever nessa imagem sonora e percebessem não o que eram, mas que havia quem conseguisse ver para lá da mentira e da aparência que consignavam, escoras do regime que não só o sustentavam como alimentavam.

Quando JA designa as suas canções políticas como “canções de réplica”, à falta de, no momento, achar melhor termo para as nomear (e note-se que esse ensejo de nomeação só surge por interpostas vontades, ou seja, como resposta a perguntas que lhe são dirigidas), não se refere ele, especificamente, à música, quer dizer, a réplica de que ele fala é como o contra-ataque num jogo de futebol: uma estratégia legítima, possível e de resultados facilmente verificáveis. É evidente que a definição adiantada por JA não colhia na realidade: o regime não fazia jogo limpo, e por isso as canções de confronto eram inevitáveis, porque a estrutura do Estado Novo convertia qualquer formiga fora do carreiro numa ameaça. E, todavia, JA cantou essa formiga. Como cantou um certo “avô cavernoso” (é impossível não lembrar os *cartoons* de Abel Manta, perante esse título). Como cantou o pintor Dias Coelho, assassinado (estranha-se não haver qualquer canto sobre Humberto Delgado, o que eventualmente poderá decorrer de alguma desinformação instilada pelo regime nos órgãos de informação da época, o que poderá não ter percebido a certeza e dimensão do crime).

De JMB, para lá de, naturalmente, *A cantiga é uma arma* (que será referida com mais pormenor quando se falar do GAC), destaca-se *Engrenagem* (que mais adiante será analisada).

A abordagem de SG é mais esparsa, mais existencial, e como se trata de um autor eminentemente “prático”, é na urgência do processo social, complexo, do pós-25 de abril, que ele acha terreno fértil para exercer em pleno o seu pensamento político, ou, melhor dizendo, crítico (*O meu compadre, Os pontos nos iis, De coração e raça, Independência, O grande capital*, entre mais umas tantas de similar sinal).

LIBERDADE

O arauto da liberdade, vista na sua forma pragmática, funcional, terrena, popular, simplesmente humana, é SG, que não se prende com grandes idealizações (não tem um programa político espartilhado, na génese das suas canções), mas tão só com “o que o povo quer”. E assim, anuncia-lhe que “a liberdade está a passar por aqui” (*Maré alta*), e que sentido precisa ela de ter (*Liberdade*).

As variações de JMB sobre o tema nunca largam o lastro filosófico existencialista (*Perfilados de medo, A morte nunca existiu, Margem de certa maneira*), nos antípodas desse pragmatismo que se viria a revelar mais do agrado das “multidões” e que seria mais necessário no pós-revolução (mas é facto que JMB resolveu essa questão através do GAC, essa espécie de alter-ego seu para a concretização de “canções de circunstância”, como lhe chamava SG).

De JA, bastaria *Coro da primavera* para o referenciar, não fosse ser ele próprio, num todo, um imenso canto à liberdade. Adiante far-se-á mais essa leitura.

UTOPIA

Não há pensamento utópico em SG: é um autor pragmático, de pés assentes no chão, como se usa dizer; o mais longe que se abalança a ir, no campo da subjectividade, é ao mundo dos sentimentos e das emoções: o amor; a amizade, embora um pouco menos. Será por aí que fará muito do seu caminho futuro, enquanto autor. As suas idealizações são assentes, na maior parte das vezes, no distanciamento, não no sentido brechtiano do tema (ele não se distancia de si para representar algo, mas antes exprime algo — um sentimento, uma situação, uma personagem — que em primeira instância apercebe em si próprio), mas no do observador, que se coloca em perspectiva para melhor entender o real: esse real que tantas vezes é ilusório, até trapaceiro, e que ele escarpeliza tão bem; observa, reporta e sintetiza — o que não quer dizer que se coloque fora da acção, antes pelo contrário: é nesse ser e ser o outro que ele alcança validade moral, a par da estética, que passa por outros meios e elaborações, mas que é complexa e de grande validade musical (nem na maior proximidade à balada ele é “baladeiro” e, nesse aspecto, tanto SG como JMB representam inexoravelmente uma modernidade, não só concreta como capaz).

Já o pensamento utópico, em JMB, é uma construção de raiz religiosa, por assim dizer (aquilo que JA deseja que seja, e já lá chegaremos, JMB acredita que será): nasce de uma fé, que começa por se referir à igreja (católica, apostólica, romana) e transita sem atritos,

como consta num livro que lhe foi dedicado⁹⁰, para o comunismo: *ecce homo* é o mesmo, filho de deus, mas somente homem; que se transforma no homem tomado no seu todo, na sua humanidade, o homem no centro do seu próprio mundo.

Assim, é natural que à ideia do poder popular (expresso na fórmula “democracia directa”) ele prefira considerar antes os órgãos do poder popular, ou seja, enquanto JA advoga as tomadas de decisão colectivas sem intermediários, a organização de bairro, a não-representação (tal como dos jornalistas, JA desconfia dos partidos e dos políticos, e provavelmente só fará duas excepções incondicionais, com Camilo Mortágua e Otelio Saraiva de Carvalho), JMB acredita no poder organizado, na ideia de que o poder é do colectivo (de tal modo que JMB, por momentos, rejeita a sua produção anterior ao GAC, por não representar a verdade da expressão popular que constituiria seu alibi de autenticidade, e advogue a assinatura das canções do GAC pelo grupo e não pelos seus verdadeiros autores), ou seja, que o povo é quem mais ordena, sim, mas num sistema de delegação, como seja o do voto.

É assim natural que JMB aceite escrever canções para a peça *A mãe*, onde uma das canções tem como espécie de subtítulo, ou epígrafe, para que não subsistam dúvidas, “elogio do comunismo”. Tal como é quase natural que JA, depois de *Grândola, vila morena*, escreva *É para Urga* (curiosamente uma canção da “banda sonora” de uma outra peça de Brecht, *A excepção e a regra*, e escrita para a mesma em 1966, a partir de lírica do próprio Brecht), e levada à cena em Moçambique nesse ano.

Como a falua que “vinha lá de Istambul”, da mesma forma em *Utopia*, nessa “folha da palma que afaga a cantaria”, e tal como na de Thomas More, a geografia do sonho remete para a distância (a utopia, a clássica, aponta de algum modo para um lugar — de facto um não-lugar, se quisermos ser coerentes com o sentido do étimo — e a sua natureza decorre dessa longinquidade, a prenunciar de algum modo o inalcançável). JA gostava de discordar desse impossível, de pensar na utopia como algo realizável (mais adiante citar-se-á *ipsis verbis* esse seu pensamento), mesmo que não conseguisse equacioná-la para lá do enquadramento lírico-musical: há de facto, convenhamos, uma diferença substantiva entre um músico e um político.

⁹⁰ “/.../ Foi a partir daí que /.../ José Mário Branco se tornou membro do Partido Comunista Português /.../. Sob a mesma bandeira da luta contra a pobreza, passou naturalmente da Acção Católica para o partido, sem o mínimo conflito interior”. SILVA, 2000: 25.

Não se fecharia bem este verbete sem uma referência a dois poemas, um de Manuel Bandeira⁹¹, *Vou-me embora para Pasárgada*, e outro de Mendes de Carvalho⁹², *S. Romão*, que de alguma forma circunstanciam ou iluminam os versos de JA: Pasárgada, S. Romão, são dois outros não-lugares cuja existência se situa, principalmente, no tempo. Ao contrário de JA, a utopia aqui toma do real o que interessa para a construção de um ambiente surreal quase, e tem sobretudo relação com a infância e o pensamento que lhe subjaz (Pasárgada: “Lá eu sou amigo do rei”; S. Romão: “Em S. Romão cada um é rei de si mesmo/ e lá os reis a valer não têm qualquer realidade”), no primeiro mais nostálgico (“E quando estiver cansado/Deito na beira do rio/ Mando chamar a mãe-d’água/Pra me contar as histórias/ Que no tempo de eu menino/ Rosa vinha me contar”, no outro mais fantástico, quase irónico (“O nome deste lugar anfíbio é fictício/ para que não o descubram os turistas/ que andam sempre com o nariz no ar/ e não seja enviado em cartaz para o estrangeiro/ e nem sequer o descubra o Manuel Bandeira/ que é amigo do rei de Pasárgada”).

Qual a correlação, então, entre estes dois poemas, subsidiários das terras imaginárias de Preste João, e o vago ambiente exótico, oriental com tempero norte-africano, com que JA desenha a sua canção testamental? A indeterminação: depois da defesa de uns quantos valores basilares (a fraternidade, a igualdade; e, enfim, a frontalidade, “a palavra forte e justa”), como se processaria de facto a utopia? Nenhum deles sabe, pelo que todos acabam por se encontrar no mesmo ponto: na liberdade. Poética, no mínimo. A concretização da utopia faz-se no usufruto da liberdade enquanto valor supremo, ou primordial. O que a utopia não resolve são os destinos colectivos, dado que não há destino, apenas caminhos (“Que outro fumo deverei seguir/ na minha rota?”, canta JA). A utopia é, enfim, um estado de espírito, e eventualmente a única forma de se alcançar o devir da História, esse “fim” que outros vaticinam, mas por outras razões aparentemente menos nobres.

⁹¹ https://www.ebiografia.com/manuel_bandeira/

⁹² <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=106&doc=8551&mid=2>

4.2 CANÇÕES

REFERÊNCIA

Num prefácio crítico que enquadra uma colectânea das letras de canções dos discos de Sérgio Godinho, significativamente intitulado *Canções de Sérgio Godinho* (um livro onde não se escuta música alguma, eis um reparo que de imediato calha fazer, pois que desse título decorre que a canção seria, antes de mais, a sua lírica, o que não é por certo verdade), o professor Arnaldo Saraiva⁹³ lança uma pedra matricial, embora infelizmente infértil, porque sem prole digna de nota (Fernando Lopes-Graça desenvolve alguns ensaios dentro da área, mas a sua erudição trai-lhe a percepção, por vezes, e seja como for não incrementa essas reflexões com outras mais a jusante), do que poderia ser uma crítica não-impressionista do objecto artístico “canção”, a qual, não isenta embora de alguns arroubos de estilo mais acalorados (no caso mais da casa jornalística ou professoral que científica), procura, de forma lúcida e crítica fazer o retrato do universo do autor, conjugando os diversos factores que determinam a complexidade da sua canção, alguns comuns a outras formas artísticas, como as influências, mas outros claramente intrínsecos, como sejam os que decorrem do carácter único do autor — aquele que afinal o distingue de outros autores-intérpretes; ou seja, a sua criatividade —, dando-nos a percepção do que é ou possa ser a canção, lida com lucidez e respeito, com interesse e desinteressadamente.

É tese desta dissertação, não a única mas por certo não a menos importante, que a canção, e nunca será demais repeti-lo, tem um valor próprio — próprio lido aqui como autónomo e intrínseco; que a essência da canção não se resume ao texto mas antes à simbiose, mais ou menos conseguida, entre o texto e a melodia que o veicula (pelo menos numa primeira instância — falou-se lá mais para trás disso, do diabo e dos seus pormenores), que é o que é a canção, e não o mero enunciar da palavra cantarolada (o *rap* não é canção, a poesia dita não é canção); que a canção, como qualquer obra de arte (assume-se neste passo a cultura popular, a arte popular, a denominada “baixa cultura”, por oposição a outra que seria “alta”, elitista, como se se tratasse por isso de uma forma mais “legítima” de arte), cumpre uma função, seja ela qual for, e que essa função se esclarece no momento da

⁹³ Porto Editora – *Arnaldo Saraiva* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-06-25 14:54:47]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$arnaldo-saraiva](https://www.infopedia.pt/$arnaldo-saraiva)

recepção, ou seja, no momento em que deixa de ser apenas do artista e passa a pertencer a quem quer que a receba e aperceba.

GEOGRAFIA(S)

Nenhum deles escapa de si próprio, mas todos eles são reinvenções permanentes desse ser-próprio que é inerente a cada ser humano. Nestes autores de canções há temas a que se retorna, vozes com timbres inconfundíveis, arranjos que soam a imagem de marca (a opção de JA de não utilizar piano nas suas canções, referida por SG em documentário televisivo⁹⁴, aliás uma verdade não absoluta: na verdade, foi usado piano em pelo menos três canções de JA: *Gastão era perfeito* e *Era um redondo vocábulo*, do disco *Venham mais cinco*, e em *Mulher da erva* (piano eléctrico), do disco *Cantigas do Maio*); a força do colectivismo expressa por JMB no recurso a soluções corais de grande densidade; a inquietação pela novidade nas opções de abertura a músicos vindos de quadrantes muito diversos, patentes quer nos discos de SG, enquanto autor, quer nas suas parcerias, onde prevalece, como é óbvio, o equilíbrio ditado pela partilha.

Assim sendo, como catalogar uma obra, a obra de qualquer um destes artistas, sem cair no risco de um qualquer constrangimento formal? Rigorosamente o contrário do que seria ciência: a distorção dos factos para servirem uma teoria.

Não se procura aqui confirmação de nenhuma, mas tão só o levantamento da caça nos coutos onde uma canção desafiou um poder. Constata-se, observa-se, no máximo aventam-se hipóteses. Assim, a plurissignificância das obras de JA, JMB e SG é o primeiro garante das suas potencialidades quase ilimitadas. Nenhum escreveu só canções políticas, nenhum encarou sequer o seu trabalho como um comício interminável. JA, aliás, referia-se ao mister de fazer canções como a algo próximo do trabalho manual, e SG repete-se várias vezes, como numa certeza, quando fala no (seu) carpinteirar da canção.

De tudo isto decorre que, após muitas voltas dadas ao prisma da realidade, se optou finalmente por algumas linhas-mestras no labor da análise, com consciência porém de tudo o que ficará em perda, pelas opções feitas. Teremos então, e tendo em conta os elementos constituintes da canção — lírica, melodia, arranjos e interpretação —, o caso isolado de um

⁹⁴ <https://blitz.pt/videos/2020-08-20-Sergio-Godinho-O-Zeca-Afonso-nunca-usou-um-piano-dizia-que-era-um-instrumento-nobre-VIDEO>

disco, tomado na sua totalidade (*Cantigas do Maio*); depois, um primeiro grupo de estudo onde se fará o levantamento de temáticas comuns aos três autores, em função do que poderão ser as bases de uma escrita de protesto e intervenção, de onde decorrerá enfim o estabelecimento de paralelismos comparatistas entre várias canções em que se tenha dado conta da presença dessas temáticas partilhadas — ou, em contrapartida, da sua ausência; depois, um outro momento, constituído por canções politicamente emblemáticas de cada um dos autores (as mesmas ou outras, ou ambas as possibilidades); de seguida, serão revistas algumas canções de perfil tido como inesperado, por razões várias, mas consideradas, no âmbito deste estudo, como paradigmáticas (pelo que, por isso, merecem destaque); e concluir-se-á com referências ao caso GAC e ao papel de JMB nesse colectivo. A concluir, uma análise de circunstanciação da canção *FMI*.

Nesse percurso, buscar-se-á fazer ainda o levantamento (pontual, que não exaustivo) de alguns sinais que nos permitirão entender melhor o universo estético de cada um dos autores em presença, bem como, espera-se, a forma como essas opções pessoais contribuíram de forma mais ou menos incisiva para estatuir o processo de comunicação com o público, ou seja, de proceder à entrega da mensagem ao destinatário com o mínimo de ruído possível.

4.2.1 CANTIGAS DO MAIO

A nova canção portuguesa, baladeira ou já a escapar a essa forma, debate-se, pela simplicidade das formas a que recorre, no confronto com a música do regime ou que o regime aceita, ligeira, bem produzida, bem orquestrada, e busca um lugar digno no debate acerca da qualidade. Ou seja: é possível fazer música de intervenção de qualidade? A primeira resposta a essa questão, cabal, e por isso balizadora desta investigação, é *Cantigas do Maio*, de JA.

Tal como não se irá observar, ao pormenor, todo o disco onde a canção *FMI* está inserida (apesar da sua edição independente em vinil, em paralelo), o disco *Cantigas do Maio* não será focado na sua totalidade — porque, como já ficou claro no capítulo inicial, aquando da tentativa de elencar pela transparência o putativo objecto deste estudo, só as canções de conteúdo político, explícito ou velado (sendo que a velatura em questão tanto se poderá referir aos eufemismos metafóricos da linguagem poética cifrada que buscava furtar-se à

censura, como a breves, meros momentos líricos de referenciação política mais ou menos dispersos em *corpus* de outro(s) sentido(s) ou densidade), serão consideradas.

Cantigas do Maio é comumente considerado um disco-charneira no panorama da música ligeira portuguesa, por um conjunto de razões que convirá explanar, dado que as mesmas enformam o exame em presença.

Em primeiro lugar, é o primeiro disco de JA com arranjos complexos, isto é, não apenas centrados na voz e na guitarra, mas recorrendo a um conjunto de instrumentos mais variado (JA já havia feito algumas experiências nesse sentido, em *Traz outro amigo também*, mas o grau de sofisticação aqui atingido não tem paralelo). A sua singeleza e eficácia não decorrem apenas da complexidade, mas outrossim da simplicidade (o já proverbial retirar de instrumentos, mais caro que colocá-los, que JMB argumentou aquando do debate acerca dos custos da gravação do disco). E não se esgota nesse passo em forma de *blague* a riqueza arquitectónica da gravação: o falso arranque em *Senhor arcanjo*, que poderá ser considerado um estratagema para espantar (no sentido de afastar) a censura (como levar a sério um disco que começa com um falso arranque?, diriam os do lápis azul), mas que pode ter sido antes uma amostragem (qualquer coisa situada entre a ingenuidade e a presunção), um vislumbre do *making of* (o ambiente de trabalho, o método, a sonoridade), décadas antes deste se tornar moda (e preferencialmente no cinema), num engenhoso processo de falsa dessacralização da coisa artística.

Cantigas do Maio é um momento tão marcante e tão cheio de potencial que chega a servir de pedra de toque para uma eventual “canonização” de JA (uma outra forma de dizer “neutralização”, diria ele), mormente por via daqueles prémios de “carreira” que lhe chegaram a atribuir, e que solicitavam, implicitamente, que o autor se aposentasse (o que veio a acontecer, mas por outras razões). É o disco de *Grândola, vila morena*. É o disco do imenso *Coro da primavera* (por certo não a marcelista). É o disco da quase sensual *Cantigas do Maio*, do doloroso *Cantar alentejano*, do inesperado *Milho verde* — e poder-se-ia continuar a enunciar, os temas todos, sem espaço para erro nos encómios. Mas o mais certo seria dizer que é o disco do encontro de vontades mais poderoso até aí ensaiado na música portuguesa, e que, mal viu a luz do dia, toda a gente tomou consciência disso mesmo.

4.2.2 INDEPENDENTES

(José Afonso)

Ao arrepio da metodologia rejeitada (contabilização lexical e análise das incidências, principalmente), todavia sob o seu beneplácito, a contradição será ainda um motor da ideia. Eis então que, sem o rigor que implicaria uma observação sistemática, não se poderá deixar em claro uma constante nas canções afonsinas e que revela um dos alicerces do seu pensamento político-social: o que decorre do uso frequente dos termos “companheiro/a”, “irmã/ão” “amigo/a”, como espécie de pedra de toque de várias das suas canções (*Adeus ó Serra da Lapa*; *Alípio de Freitas*; *Barracas ocupação (2ª canção)*; *Canta camarada* (letra popular); *Canto moço*; *Chamaram-me cigano*; *Chula da Póvoa* (na quadra de Miraldina); *Coro da Primavera*; *Grândola, vila morena*; *Menina dos olhos tristes* (Reinaldo Ferreira); *O pastor de Bensafrim*; *Por trás daquela janela*; *Que amor não me engana*; *Tecto na montanha: Traz outro amigo também*; *Um homem novo veio da mata*; *Eu, o povo*).

Dado que nem só de palavras se faz uma canção, JA é igualmente pródigo em desenhar caminhos entre estas e os sons, de tal forma que não é umas nem outros. Fala-se do recurso à onomatopeia, que assume variadas formas, desde o básico “lálalá” (*Coro dos caídos*, canção de 1964) ao famoso “turituri” de *Venham mais cinco*. É uma solução que não se esgota, como é óbvio, nesses dois temas, antes acompanha, transversalmente, toda a obra de JA (*Lá no Xepangara*, *Maião maduro maio*, *Moda do entrudo II*, *Não é meu bem* (olarilolela), *Natal dos simples* (papara), *No comboio descendente* (néninó), *O país vai de carrinho* (naninanimô), *O que faz falta*, *Os índios da meia-praia*, *Ronda das mafarricas*, *Gastão era perfeito* (dibarabidubara), *O canarinho*, *Era um redondo vocábulo* (uuuuuuuu).

Finalmente, para concluir esta ronda por algumas das constantes verificadas no autor, há uma outra que temos de considerar, porque ela é reflexo não só de uma forma de reflectir a política, ao tempo — uma forma de *esquerda*, dado que se apoia numa linguagem apontada a alvos de *direita* (simplifica-se por questões de afirmação de uma dicotomia facilmente acessível) —, como da própria forma de pensar de JA, condicionado pela matriz estereotipada da época, mas para todos os efeitos histórica (a História, tal como a escrita de ficção, apoia-se mais na excepcionalidade que na rotina).

Acontece então que JA incorpora, nas suas líricas, uns quantos chavões, os quais, pela sua natureza intrínseca, têm o condão de serem simultaneamente de comunicação

imediate (um valor no momento em que a canção tinha, mais que nunca, um pendor interventivo, porque tinha liberdade para o ter, finalmente) e acríticos (uma dialética com tese, pouca antítese e nenhuma síntese), ou seja, desviados da elaboração que, por exemplo, SG pratica, mais liberto do convívio com os actores militantes que foram por muitos anos os companheiros mais próximos de JA. As palavras que denunciam esta condição são, sem veleidades de procurar compor um catálogo completo, “canalha” (*Chula da Póvoa, Como se faz um canalha, Coro da primavera*), “corja” (o que faz falta), “besta(s)” (*Foi na cidade do Sado, Os fantoches de Kissinger*); e outras de natureza mais ou menos preconceituosa: “Arreia, polícia, arreia/que o Totta Açores paga bem” (*Foi na cidade do Sado*), “Os falcões das avenidas são/os meninos nazis /.../ Blusão de cabedal preto/sapato de bico ou bota/barulho de escape aberto/lá vai o menino-mota /.../ Gosta de passeio em grupo/ no Mercedes do papá” (*O país vai de carrinho*), “Militares colonialistas/de colarinhos à Texas” (*Viva o poder popular*).

GRÂNDOLA, VILA MORENA

Provavelmente, *Grândola, vila morena* foi uma das canções portuguesas acerca da qual já mais se escreveu, de uma forma ou de outra, e possivelmente aquela de que, à proporção, menos se terá dito de justo ou verdadeiro, atendendo ao volume da opinião produzida. Entende-se porquê: a canção, quando é ou atinge o estatuto de hino, começa a existir num plano de fábula: resolve-se na catarse, no inconsciente colectivo, concretiza-se para lá dos seus significados concretos; torna-se, enfim, ícone de um pensamento para-religioso, o qual, convenhamos, não dialoga bem com a racionalidade (mas que, por outro lado, não desdenha do lirismo).

Não é uma canção intrinsecamente política — quer dizer, na óptica da canção capaz de intervir imediata e objectivamente, reportando a uma qualquer realidade, reprovável, injusta ou o que quer que pudesse gerar um protesto —, mas é, porventura, a mais política das canções (isto sem desprimor de quaisquer outras de igual dimensão; aliás, nem será considerada como acima de quaisquer suas congéneres: esse tipo de comparação é completamente avesso ao que se pretende seja uma leitura lúcida).

Porque apela não a uma realidade (a *Grândola* real não é a da canção, mas apenas uma diminuta fracção daquela: como em tantas outras comunidades de um país oprimido — mas o mesmo acontece em democracia, que não seja por isso —, a fraternidade cantada

convivia com o egoísmo, a indiferença, a inveja, a hipocrisia, a traição até — a PIDE tinha mais simpatizantes que “sócios”), mas a uma realidade almejada — uma utopia.

Não será, porventura, por acaso que, anos mais tarde (embora fora do arco temporal escolhido para delimitar este estudo, não há como não atender aos fenómenos de osmose a que a condicionante existencial invariavelmente nos obriga) JA escreve uma outra canção, claramente intitulada *Utopia*, a qual, perseguindo ainda esse ideal utópico, já não o faz no mesmo plano de efabulação: *Utopia* é de um lirismo difuso, e que só em instantes se cruza com *Grândola, vila morena*; aquela busca ver por entre reverberações quase místicas, esta ancora-se num real depurado, um nicho, um momento singular na fita do tempo.

E que real é esse? Nada mais que aquele em que se exprimem como exequíveis os ideais fundadores (a canção pauta-se, de facto, por uma simplicidade desarmante, tendo em conta que remete para questões complexas): a fraternidade (*em cada esquina um amigo/ em cada rosto igualdade*) como condição de justiça (de equidade); o primado do colectivo sobre a representatividade (*o povo é quem mais ordena*); a *polis* como espaço existencial e universo concentracionário, na medida em que transformado pela vontade humana (a vila de Grândola tornando-se, pois, “cidade” simbólica, lugar maior de civilidade e estrutura, mas de igual modo cidade-mundo, a sinédoque da cidade como mundo); e, enfim, o compromisso do próprio autor na defesa — seria mais justo dizer na vivenciação profunda — desses ideais, assumido como algo não meramente formal, mas no seu fundamento de ancestralidade (*à sombra de uma azinheira que já não sabia a idade*, isto é, tão velha como a humanidade, a dar uma sombra por uma vez não aziaga), seu testemunho, a mesma igualdade no seu próprio rosto.

Em termos formais, é uma canção de construção simples (quadras), com recurso todavia a um estratagema de inversão das estrofes (de duas em duas, a estrofe par começa com o último verso da anterior). Haverá quem aponte para a forma chamada *leixa-pren*, ou, em alternativa, para essoutra do paralelismo⁹⁵ (recursos habituais na estilística da poesia medieval, mormente nas cantigas de amigo e de amor), mas crê-se que, embora esses recursos estilísticos estejam realmente presentes, nos encontramos antes perante espécie de reciclagem dessas formas antigas, que redundam numa construção típica do poetar popular alentejano, com relevo para a motivação do cantar ao despique (aqui apenas formal: o “despique” em *leixa-pren* é interno, e nem sequer regular, como logo no início do parágrafo

⁹⁵ <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-paralelismo-nas-cantigas-de-amigo/34518>

se deu nota, tal como o paralelismo fica por concretizar, por ausência de refrões evidentes), em que cada cantor pega no último verso do que o precede e, a partir dele, retoma e reconstrói a narrativa (bons cantadores fazem crescer a história, maus andam às voltas sem saírem do lugar): JA demonstra uma vez mais a sua arte, ao fazer as inversões estróficas sem cair no logro do *ipsis verbis*: nenhuma das estrofes que inverte a anterior o faz de forma cega, a inversão não decorre de nenhum automatismo facilitista ou desprovido de sentido)⁹⁶.

Musicalmente, *Grândola, vila morena* é uma canção “pura”: uma melodia, uma lírica, um canto. Tirando os passos sobre a gravilha, em marcação rítmica que, segundo JMB, começou por ser de ganhão e acabou marcial, por um erro técnico. Algo que no entanto parece duvidoso, dado que teria havido ensejo de fazer atempadamente a correcção desse erro (ele fala de “distracção” ao tempo das misturas, o que de facto não confere com as suas metodologias rigorosas e de grande atenção ao pormenor, a confirmá-lo as suas notas de produção ao longo da sua longa carreira; ou então o erro não existiu, e não haveria então lugar para corrigi-lo nem para relevá-lo, pois, como “acaso feliz” (foi, curiosamente, esse som de marcha militar que, entre outros factores, levou à sua escolha para canção-senha do 25 de abril⁹⁷), mas tal só seria possível de deslindar se tivéssemos acesso à gravação por pistas do tema, o que parece não ser possível, pelo que a dúvida persistirá, e podemos supor então um certo romancear dos factos, a desenhar o (um) mito⁹⁸.

Essa *pureza* de que se fala é de tal modo incisiva e determinante que será unânime, crê-se, que, apesar de ser uma canção com imensas versões, dentro e fora de fronteiras, não terá uma que lhe faça verdadeiramente justiça. Porque é uma canção fechada em si mesma, na sua fórmula, autossuficiente, sem família evidente. A pretensão de JMB, ao sugerir a JA que a conduzisse à sua forma definitiva (as alterações de lírica — uma quadra que sai, depois uma outra que entra — que tinha sofrido entretanto, desde a primeira escrita, não são tão

⁹⁶ Esta curiosidade na construção da lírica criou à canção, aliás, um *handicap* que, não fosse o percurso entretanto feito, não a recomendaria para hino: já faz parte do anedotário nacional os enganos na letra quando se canta em grupo, em ocasiões onde cai bem cantá-la.

De igual modo, há tendência, natural, dado o empenho que se coloca no canto (também observável quando se canta o hino nacional, mas aí o acompanhamento instrumental salva a interpretação da armadilha emocional), e porque o mesmo é feito *a cappella*, de começar a canção num tom muito alto, e depois, nas notas realmente altas, como a maior parte das vozes não as alcança, assiste-se a um fenómeno estranho, como se fosse um gira-discos a perder rotações, até se chegar a um tom mais confortável, e que deveria ter sido o inicial.

⁹⁷ SALVADOR, 2014: 191-192.

⁹⁸ Ligação para um vídeo que, de modo mais ou menos divertido, põe praticamente em causa a hipotética narrativa “mitificante” de JMB: <https://www.facebook.com/watch/?v=655499991936526>

determinantes, para o resultado final, como essa revisão musical), foi que, a partir do que se lembrava das suas vivências de campo juvenis, a revisse à luz do cante alentejano. Mas a canção não é claramente cante, aproximando-se antes, melodicamente, de outras canções populares mais ligeiras (não é que o cante seja um canto monolítico, mas as canções alentejanas são mais variadas que essa fórmula dominante no Baixo Alentejo, com o ponto e o alto a antecederem o coro, a qual, aliás, não foi sequer usada na gravação do tema) como por exemplo *Ó rama ó que linda rama*, do cancionero tradicional alentejano (é possível que não seja mera coincidência que, das primeiras dez notas de ambas as melodias, só a primeira de *Rama* seja diferente e as outras nove coincidam, mesmo que com durações e em escalas diferentes).

Assim, desde a versão interpretada, por ponto de honra, pela Banda da SMFOG (Sociedade Musical Operária Grandolense) que a viu nascer (a charanga filarmónica⁹⁹, carregando na estridência dos metais e numa acentuação rítmica no caso primária, dado que, pela natureza dos instrumentos que elenca, dificilmente poderia executar outra, roça o crime de lesa-majestade, dado que esvazia a canção da energia que lhe é peculiar: a da firmeza e da frontalidade) até às versões rock (entre outras, UHF¹⁰⁰), que laboram num equívoco, que é supor que todas as canções aceitam ter um formato rock e sobreviver, passando pelo pretexto da sua nomeação em composições jazzísticas e outras de diversa índole¹⁰¹, não há uma que ombreie, sequer, com a original. Esta dificuldade da/na recriação é outra circunstância invulgar desta canção.

Perguntar-se-á, a concluir: imaginando que, depois do Primeiro Encontro da Canção Portuguesa (29 de março de 1974), se este não calha a concluir com *Grândola, vila morena*, mas com *Venham mais cinco*, suponha-se, e a canção-senha para a revolução fosse antes essa, que destino teria *Grândola, vila morena* no largo espectro da banda sonora da resistência, da revolução, do PREC, da contestação à troika? Como protestar cantando “Venham mais cinco/de uma assentada/que eu pago já”, uma canção quase feliz? Far-se-ia grande ênfase naquele refrão ambíguo, “não me obriguem a vir para a rua gritar/ que é já

⁹⁹ Note-se que nada se tem contra a filarmónia ou as associações que a representam e praticam, mas é facto que, sem instrumentos adicionais, há repertório que não se lhe adapta sem perda: a falta de alguns timbres fundamentais na música moderna, como sejam as cordas ou o piano, bem como uma tendência para a criação de arranjos pouco imaginativos, isto é, que se rendem ao “classicismo” da banda tradicional, faz com que os resultados deste tipo de colectivos fiquem bastas vezes aquém do esforço despendido para os alcançar.

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=2hpUXul9Ies>

¹⁰¹ <https://blitz.pt/listas/2020-04-25-25-de-Abril-25-versoes-de-Grandola-Vila-Morena.-De-Espanha-a-Finlandia-do-punk-ao-jazz>

tempo d'embalar a trouxa e zarpar”, por ser a rua, por ser uma manifestação, por se estar a gritar? Grândola vila morena prevaleceu por acção da própria censura, que negara essoutras alternativas (*Trás outro amigo também, Venham mais cinco*) por as ter proibido de passar na rádio. Há no acaso uma beleza indizível, e que raras vezes se alcança entender.

outras canções políticas de JA

Antes de abril

CORO DA PRIMAVERA

Uma das canções maiores de JA. Tal como em *Maio maduro maio*, sente-se a impressão digital, ou melhor ainda, a batuta de JMB, dada pelo baixo, que já vimos ser apanágio da sua estilística, mas, neste tema, mais ainda pelo refrão, coral sem ser excessivo, ainda assim épico. A voz de JA tem uma clareza e uma cristalinidade exemplares. Os sopros (flauta e trompete), desenham fraseados que são “clássicos” imediatos, ou seja, contribuem para a “imagem de marca” do som JA (a canção é sua, convém lembrar), que ele irá manter em gravações futuras. A lírica assume em simultâneo um tom combativo e de esperança, principalmente a que decorre da junção de vontades (“ergue-te ó sol de verão/somos nós os teus cantores”). Aliás, o título, onde se realça a ideia de coro e a inerente natureza deste (com a vitalidade primaveril em destaque: é ao próprio sol que se canta, no que se poderia considerar um hino pagão declarado), é claramente indiciador dessa disposição. O paganismo, aliás, na sua forma mais idílica, pré-dionisíaca, se é que assim o podemos exprimir, tem ainda expressão em dois tercetos que, embora encenando uma sequência de clichés, acabam por soar frescos, originais até (“Venham lavradeiras/mondadeiras/*deste campo em flor*// Venham enlaçadas/de mãos dadas/*semeiar o amor*”). São expressão, dizia-se, como toda a lírica, aliás, de um rigor formal (métrico, melódico, dinâmico) irrepreensível: mesmo a negação do ambiente “pop” das estrofes, inesperadamente cortado pela suspensão, antes de refrões, por via de uma acentuação totalmente diversa da estrutura anterior, dá a esta canção um estatuto de excepção que ainda hoje é inteligível, sensível e evidente.

A canção concretiza enfim uma ideia exposta já em outro tema, instrumental, *Canto da primavera*, de 1964. No site da AJA, cita-se, a propósito, o próprio JA (“Consultem-se os comentários ao *Canto jovem* [*Canto moço*] do qual o *Coro da Primavera* é a introdução coral e orquestral”), mas a sua ideia é mais relativa a intenções ou a pulsões e sentidos

peçoais que a realidades verificáveis: são, musicalmente, duas canções distintas, o “canto moço” realmente jovem e apontado a jovens, o “coro” em definitivo mais maduro, mais adulto, mais universal.

VENHAM MAIS CINCO

Quase se consegue ver nesta canção o JA que ficou conhecido como “Zeca”, de boina campesina e os olhos piscos e risonhos que lhe conhecemos das muitas imagens que deixou (uma questão que se colocou, sem resposta ainda, foi qual a doença de olhos que lhe pedia óculos). É uma canção descontraída (trata de um narrador que convida os amigos para beber um copo, e que paga a rodada, como se faz nas tabernas de todo o país — as que ainda sobrevivem, embora o hábito tenha passado para os botequins mais modernos), apenas denunciando esse baixar de armas convivial num refrão que relembra o porquê de ali estarem, juntos, a partilharem uma bebida e uma cumplicidade evidente — um refrão intencionalmente ambíguo (“é já tempo de embalar a trouxa e zarpar”... mas quem? — claro que qualquer bom leitor entenderia que, não sendo JA dado a emigrações de qualquer tipo por moto próprio, quem teria de zarpar seria outro).

Esteve quase a ser escolhida como senha para o 25 de abril, e teria funcionado tão bem como outra qualquer que valesse tão só como sinal para essa circunstância específica, mas, à distância, parece que o seu espaço de intervenção é realmente outro: não combativo, mas comemorativo, de partilha, de encontro (o 25 de abril acabou mas *não* começou por ser tudo isso). É uma canção, nas estrofes, de um comedimento exemplar, tanto de *per se* como na tradução da *persona* que JA era, enquanto artista: alguém com a percepção do *bigger than life* que lhe assistia. E que ele negava, peremptoriamente, como é óbvio. Mas não se convida à libação sem consequências, é sabido.

A MORTE SAIU À RUA

É, por certo, uma das mais aguerridas, furiosas, indignadas canções de JA. Outras terá de grande incisão, principalmente as que escreveu (mas não todas, será bom que se tenha isso em conta) para os discos *Com as minhas tamanquinhas* e *Enquanto há força* (os seus discos tidos como, mais que políticos, politizados), as que alguma vez compôs mais próximas da superficialidade panfletária. Não é a primeira morte que pranteia (já em *Cantar alentejano* o fizera, embora numa toada algo diferente, mais próxima de uma elegia não-

fúnebre), mas desta feita clama claramente por vingança, e afirma mesmo que os assassinos não ficarão impunes. É uma promessa comprometedora, perante os vampiros do costume, mas assume-a com clareza, e acaba premiado, se é que assim podemos afirmá-lo: num processo rocambolesco, autor e canção, esta, acabam por ser aprovados para participar num festival da canção no Rio de Janeiro. A experiência só será profícua para JA na medida em que reafirma, perante si próprio, o conhecimento do circo mediático, como agora se diz, que já então se montava à sua volta.

De novo, e como tantas vezes em JA, são as imagens da ruralidade que sobressaem (o mundo natural, o mundo tradicional, o mundo-raiz, o país-nação): “o vento que dá nas canas do canavial/e a foice de uma ceifeira de Portugal”. Mas desta feita a cólera é tal que são convocados outros actores para a condenação do crime: da calçada urbana onde o sangue cai até à curva da estrada onde há covas feitas no chão, do som da bigorna (do operariado, portanto, mesmo que do domínio da artesanaria) à condição do pintor que foi assassinado, é como se a canção dissesse: venham ver, não há como não ver isto, e isto reclama a mais liminar das vinganças: “só olho por olho e dente por dente vale”. Não é uma canção de protesto, não é uma canção de intervenção. É tudo isso e um grito de dor efectiva, que clama por revolta e vingança para colmatar essa dor (esse “rio de sangue” que “de um peito aberto sai”, para concluir em recobro e, uma vez mais no seio do colectivo que se convoca à luta, na serenidade dessas rosas que “florirão /.../ duma nação”).

depois de Abril

O QUE FAZ FALTA

Na senda da muito conhecida e já atrás referida *Canto moço*, uma vez mais uma contrapartida a esta tendo na mira um público com outra maturidade, eventualmente o proletariado das zonas fabris da cintura industrial da região de Setúbal (Seixal, Barreiro, Almada e, claro, a cidade capital do distrito). A canção, divertida, nem por isso menos incisiva nos alvos que define (avisar, animar, acordar, empurrar, agitar, libertar — dar poder à malta, um eufemismo para povo, visto não como entidade política, mas vivencial).

“Quando o pão que comes te sabe a merda”, ouvido a décadas de distância do momento original, soa algo ingénuo (usar um termo de calão numa canção seria então, para quem o fazia e para quem o ouvia, algo de extraordinário, percebe-se, mas é um *statement*

imaturu, a roçar o adolescente), mas é apenas um momento, e a canção, no seu todo, redime-se por esse simples e directo “o que faz falta” que o povo tomou de imediato como seu. Jovens e menos jovens, ontem como hoje.

ALÍPIO DE FREITAS¹⁰²

Esta canção abarca simultaneamente várias vertentes: o foco num personagem; o personagem que é não um estereótipo, mas alguém real, alguém que está realmente a sofrer a prisão que a canção refere; uma situação que se passa num país estrangeiro, mas com o qual Portugal tem uma relação óbvia, histórica, de cumplicidade e partilhas várias (deixam-se os atritos e diatribes para outras núpcias). Faz parte de um lote mais ou menos volumoso de canções “repentistas” de JA — repentistas no sentido de que nascem não de uma qualquer elaboração intelectual ou sensitiva ou sentimental, mas de casos que diríamos quase *fait divers*, histórias sintomáticas que JA retira, ou melhor, apercebe, da vida real, e logo tem o ensejo de as transformar em canções, quase ao nível das parábolas bíblicas, embora desprovidas do fundamento estritamente moral destas. Alípio de Freitas¹⁰³, um padre antifascista preso em 1970 no Brasil, ao tempo sujeito a um regime de ditadura militar, chega ao conhecimento de JA, personagem e factos, e a canção nasce. Curiosidade: a melodia e a acentuação rítmica fazem lembrar mais os ritmos de alguma América Latina (Chile, principalmente) que os requebros típicos do som brasileiro, seja samba, bossa nova ou MPB (música popular brasileira)

A lírica é “noticiosa”, e de bom jornalismo: factual, simples e directa, só extravasa para lá da circunspeção neutral na condenação desse regime que, como cá antes, aprisiona pessoas por aquilo que pensam e em que acreditam — mas, sem esse extravasamento, que canção seria então? A conclusão, enfim, é exemplar: “Baía da Guanabara/ Santa Cruz na fortaleza/ está preso Alípio de Freitas/ homem de grande firmeza”. Este “homem de grande firmeza”, que é em simultâneo o afirmar de uma admiração incondicional, remete para todos

¹⁰² Sobre a canção, escutada pelo seu protagonista: “Voltei para a minha cela e lá abri o pacote. Continha jornais portugueses, entre eles o Expresso e uma cassete com músicas de um cantor, que eu desconhecia, chamado José Afonso. /.../ Quando o gravador começou a debitar a última música, achei que não estava a ouvir bem. /.../ Com o coração apertado, a emoção a subir-me pela garganta, as lágrimas a quererem saltar-me dos olhos, quando o gravador se calou, encostei a cabeça na mesa de cimento à minha frente e chorei, chorei, até as lágrimas secarem. Afinal, nunca estivéramos sós na dura e aparentemente interminável guerra que travávamos contra a ditadura militar. Muitos, muitos e em muitos lugares do mundo estavam a lutar connosco.” FREITAS, Alípio, “O povo não falha”, in *Às vezes não tenho jeito para falar de amigos*, p. 14.

¹⁰³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Al%C3%ADpio_de_Freitas

aqueles que, presos pela PIDE e sujeitos a tortura, saíram vencedores por nunca cederem. A par do herói-cantor, são eles, esses heróis da resistência, os que justificam a luta, os que garantem: “Não importa que me matem/ outros amigos virão”. Note-se que os versos não dizem “outros como eu virão”, ou coisa semelhante. Outros amigos. E nesta “amizade”, tudo se torna diferente, tudo toma outro sentido. Porque não é simplesmente a amizade de ser amigo, mas a que se acha justificada por decorrer do que se acredita ser justo.

(José Mário Branco)

JMB, um homem dividido entre duas igrejas, ou, dizendo de outro modo, entre uma fé (nos homens) e uma dúvida (existencial), poder-se-ia dizer que tem como palavras-chave da sua acção, estética e pensamento, um substantivo que se transmuta em verbo: respectivamente, morte e morrer. Não é uma obsessão, mas antes um pano de fundo (a incidência pontual na ideia “mãe” decorre, não obstante o aparente desfasamento de sentido, da mesma raiz sensitiva). Esse conhecimento e essa consciência da morte traduz-se, no seu caso, e apesar de tudo o que disse acerca da soturnidade da música portuguesa contra a qual escrevia (o choradinho do fado, a canção dos males de amor, a tristeza ou a saudade “à portuguesa”), em algo profundamente português, por vezes de uma melancolia atroz, quase, por vezes de uma solidão aparentemente impossível de se lhe escapar.

Não se julgue por isso, no entanto, que toda a música de JMB está prenhe desse pessimismo, latente ou evidente, antes pelo contrário: há uma parte da sua luta, uma boa parte, aliás, que é tanto íntima, pessoal, como projectada para os outros e, sendo-o, mergulha no mesmo companheirismo que JA tantas vezes cantou, de formas e com cambiantes diversos. Vejamos como isso se fez em JMB. Porque, como é evidente, a história de um não é a história do outro: apenas se encontraram, num momento singular.

ENGRENAGEM

Trata-se de uma canção que remete para, se conjuga, dialoga, com outras canções de JMB da mesma época: *Nevoeiro* (com um registo medievo), *Cantiga para pedir dois tostões* (com um registo próximo do rock), mesmo *Perfilados de medo* (lírica de Alexandre O’Neil), não pelo tema ou temas, mas pela dinâmica e estrutura: a toada repetitiva, inquieta, obsessiva quase, com uma energia tensa e agreste que só se resolve no refrão, encontrará eco,

provavelmente, e fora então do universo peculiar do autor, em pelo menos uma outra canção, esta de JA (*De não saber o que me espera*, 1979) e, enfim, em nenhuma de SG, cuja escrita, inclusive nas canções onde a *spoken word* ou a acentuação rítmica dominam, se pauta essencialmente pelo entretecer melódico.

Neste tema, em particular, a cadência coordena com a alusão à monotonia alienante do trabalho mecânico (as linhas de montagem das fábricas, as rotinas produtivas e de manutenção no mundo rural), *um minutinho a descansar/a vida inteira a trabalhar*, o cangaço que tanto serve ao boi como ao *serventio* (um aparente neologismo cunhado por JMB, mas facilmente inteligível). Toda a ladainha, todo este mecanicismo que vai “do berço à cova sem parar”, todo este determinismo em que uns são exploradores (o tubarão, que segura o anzol) e outros são explorados (a sardinha, que morde o dito), resolve-se, enfim, no contraponto do companheirismo: a vida uniforme e mecânica, montada sobre rodas dentadas, precisa de um pauzinho para a fazer descarrilar, respirar, (re)viver, e nesse descarrilamento encontram-se os amigos, os que pensam como nós, os que se dispõem a fazer connosco uma e a mesma viagem. É, simultaneamente, uma canção de resistência, de coesão e de sabotagem. E Essa sabotagem, esse meter do pauzinho na engrenagem, esse acto deliberado de indução de uma avaria num sistema já ele próprio anquilosado (por outros motivos, embora), é uma proposta inédita na música de intervenção política à época, porque propõe acção, acção concreta, e não se limita a lançar uma denúncia sobre uma qualquer realidade sombria, ou a despejar metáforas sobre o medo: há que conseguir companheiros para a mesma luta, e há que lutar. E isto, esta combatividade, esta determinação, é algo de radicalmente novo na canção que se fazia em Portugal (ou para Portugal, ou em português) na altura.

outras canções políticas de JMB

Antes de abril

POR TERRAS DE FRANÇA

Uma canção que por certo dificilmente envelhecerá, não porque não tenha arranjos que eventualmente virão a soar datados, mas porque tem uma melodia ao nível das canções infantis, as mais duradouras: invoca e convoca a ideia de marcha, não na forma militar

costumeira, antes em passo de passeio, alegre, despreocupado, porque feito numa terra que, embora sendo estrangeira, é apresentada como acolhedora.

Esta paz é enganadora: a condição que se evoca, sendo a do emigrado, não se faz sem as desvantagens dessa condição: a distância da terra-mãe (“não foi por vontade nem por gosto/que deixei a minha terra”), o ganha-pão em condições precárias (“nossa miragem de abundância”), o aparente determinismo inerente aos deserdados (“enquanto o fidalgo enche a pança/o Zé Povinho não descansa”). Esta condição soa tanto mais irónica quanto é cantada sobre a melodia que descrevemos em primeira instância. Mas talvez o cerne significativo da canção seja antes outro, que liga com a última canção do disco anterior de JMB, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”: a mudança, sem mais; quatro vezes repetida, a palavra, quatro vezes aliada à palavra “sempre”. À mudança que se impõe, natural, contrapõe-se a que se lhe opõe, pelo desejo de mudar. A canção, uma vez mais, ludibria-nos: apesar do refrão em tom menor, a constatar o *fatum* substantivo que a enforma, a sua verdadeira força, nomeadamente interventiva, decorre dessa mudança, que ocorre por um acto de vontade. O tom das estrofes não é apenas descontraído e airoso: é confiante.

Depois de abril

QUAL É COISA QUAL É ELA (ELOGIO DO COMUNISMO)

Inserida na banda sonora da peça *A mãe* e demarcada pela temática da peça, JMB consegue, apesar dessa limitação, criar uma série de canções — das quais esta é uma das mais bem conseguidas, sem que decorra desprimor para outras do disco, como sejam *As canseiras desta vida*, *Cantiga de alevantar* ou *Aquele que está vivo não diga nunca “nunca”* — com grande eficácia comunicacional ao nível das ideias, principalmente das ideias políticas: dado que as canções são inseridas num contexto narrativo concreto (há trabalho, exploração, greves, traições e covardias, medo e coragem, tomadas de consciência, dialética, acção), a transmissão das ideias tem assim um suporte adicional (e são elas só por si sustento das ideias que a peça espelha e representa, numa simbiose a vários títulos feliz), o que dá às canções um valor interventivo inestimável. Esta, em particular, apesar do título pragmático (do subtítulo, melhor dizendo), prima pela subtileza: nunca em momento algum, ao longo dos seus versos, a questão se coloca taxativamente. A maiêutica pergunta, o panfleto afirma, esta letra demonstra. Não a teoria, nem sequer a *praxis*: os resultados. Com

um alerta: é uma labuta que se estende no tempo (e o tempo parece ser um vector da maior importância na obra de JMB), pelo que afirma: “Abre os olhos para o futuro/olha o fruto já maduro/na raiz da tua condição”. O trabalho, em JMB, não é assalariado, mas *cosa mentale*.

EU VIM DE LONGE, EU VOU PARA LONGE («CHULINHA»)

Poder-se-ia de algum modo considerar esta canção como o *hors d'oeuvre* antes de *FMI*: se esta finca pé num presente muito específico, embora a partir de um passado próximo (de 24 de abril de 74 a 24 de novembro do ano seguinte, poder-se-ia dizer), marco geodésico em balanço, e a partir do qual urge nova mudança (JMB propõe-nos a sua, mas é só um exemplo, não exactamente um exemplo a seguir), *Eu vim de longe* é o dia seguinte retratado enquanto causa, como se fosse um futuro imediato a fazer um *flashback*: se, em *FMI*, à pergunta “valeu a pena?” o autor responde que sim, que valeu *Grândola* e todas as lutas, em *Eu vim de longe* recupera-se, pela memória, dois momentos específicos dessas lutas: a esperança ao tempo do regresso (“quando o avião aqui chegou”) e a desesperança de 25 de novembro (“e o mês de novembro se vingou /.../ foi um sonho lindo que acabou”).

Uma das coisas mais interessantes que acontece na escrita de JMB é a sua fé (um termo que se usa aqui na sua assumida ambiguidade): ao contrário de SG, que mantém sempre a cabeça fora de água, JMB mergulha fundo, muitas vezes (JA também, mas no substrato poético; JMB, simultaneamente pragmático e idealista, é antes na vida que o faz), mas depois volta à tona: tem sempre esperança, coragem, determinação e crença.

Nesta canção em particular demonstra-o: o refrão “Eu vim de longe /.../ eu vou para longe” marca o preciso momento em que, perante o passado e o presente, nessa terra de ninguém que é o agora, ele faz duas afirmações cruciais: “eu vou” significa que não desistiu, que a luta apenas mudou de cenário, de terreno, de momento (assume-se aliás como não-derrotado); e a outra, mais que uma afirmação, é uma tomada de posição: não se pode prosseguir caminho sem ajustar contas. É isso que esta canção, tal como *FMI*, é: um longo, metódico e implacável ajuste de contas; nesta mais tranquilo, na outra mais frenético.

(sérgio godinho)

SG, quando saiu de Portugal, refractário convicto, e foi para França, viu-se na contingência de ter de trabalhar para garantir o seu sustento. Mesmo a sua pretensa veia de

vagabundo, mais ao estilo de Kerouac que de um qualquer indigente (as origens familiares e as bases culturais alguma coisa não-de delimitar e pedir), não subsistiria sem o fundamental: alimentação e abrigo. Nessa lógica, é facilmente inteligível (e constatável, como se verá) que o trabalho, enquanto valor, e trabalhar, enquanto acto, constituem um dos pilares que enformam a sua escrita, o seu pensamento e a sua acção. Com efeito, todo o seu percurso é balizado pela exploração dos mecanismos que presidem ou podem promover a sua escrita de canções (entre outras atividades artísticas que sempre praticou e que sempre o atraíram). Essa curiosidade, a par de um talento autêntico e incontornável, ajudam-no a consolidar uma estratégia expressiva que se virá a revelar muito frutuosa e eficaz: diz o povo que mais depressa se apanham moscas com uma gota de mel que com um galão de fel, e é essa a “forma” de SG: tudo dizer sem nunca ofender, ser assertivo em vez de acintoso. Esta lógica faz tanto mais sentido quanto decorre de uma experiência de vida efectiva: SG sabe que tudo é passageiro, e que a verdade de hoje será amanhã relativizada: a sua parcimónia e sensatez, por alturas do 25 de abril, são já a expressão desse entendimento do real tal como é (e não será por acaso que um dos seus discos, mais tarde, se chamará, precisamente, *Na vida real*).

LIBERDADE

Quando SG canta, em *Liberdade*, “só há liberdade a sério quando houver/liberdade de escolher e decidir”, tal juízo de valor é, e ele sabê-lo-á melhor que ninguém, mais fruto da época que da lucidez: mesmo excluindo a questão de um qualquer pensamento filosófico que poderia interrogar o próprio conceito de liberdade, a “escolha” e a “decisão” da canção têm a ver, como é óbvio, com a transição de um regime onde tal não é possível para um outro em que essa possibilidade é a sua razão de existir, e sabe-se que a prática da democracia, conforme o edifício funcional, burocrático, legislativo, se vai erguendo, e o funcionamento do mundo moderno, global, complexo, superpovoado, se vai afirmando, na prossecução de problemas que cada vez admitem menos soluções, torna, tornou esse “só há liberdade a sério” num momento de retórica, por mais bem conseguido que tenha sido.

Quando, em contrapartida canta “a paz, o pão, habitação, saúde, educação”, ou seja, quando a paz, o pão, a habitação, a saúde e a educação — funções do Estado, em boa parte, pelo menos no mundo europeu — são chamados ao primeiro plano, o da justiça social, estamos, por inesperado que possa parecer, no mesmo estrato de pensamento que presidiu,

embora com outros alicerces formais, à escrita de *Grândola, vila morena*. Embora *Liberdade* não se afirme, nem de facto nem em pretensão, como uma canção utópica, é-o, de algum modo: diríamos então que é a face pragmática da utopia programática resumida nas quadras da canção de JA. *Liberdade* poderia existir sem *Grândola, vila morena*, mas é esta que lhe dá verdadeiramente sentido.

Pelo catecismo neoliberal, nenhum dos requisitos da lista que SG apresenta na sua canção seria categórico — ou sê-lo-ia, assim alguém pagasse o preço: a paz tem um, o trabalho outro, a habitação, a saúde e a educação idem (se quiséssemos fundear o navio ideológico em águas ainda mais claras, o Estado-Providência que SG defende, em detrimento do que acontece em países como os EUA, com um serviço de saúde erigido pela e sobre a iniciativa privada, ligam directamente à solidariedade que JA advoga contra a cegueira dos mercados).

O tema da liberdade parece ser central nas motivações de escrita de canções políticas de protesto, mesmo quando não é enunciado, e poder-se-ia supor que, sendo condição *sine qua non* para a construção de tudo o mais no edifício democrático, tal não é necessariamente verdade. É evidente que a liberdade, com a sua capacidade de apelar para o arquétipo mitológico (o paraíso, antes de se dar por perdido, é o lugar da liberdade maior, a que decorre do não-saber, do não-conhecer, do não-pensar), ou seja, para o lugar da inocência, projecta tal apetência para a liberdade pragmática, a que se pratica no plano existencial, como valor social e sob enquadramento político. Daí decorre que, como valor interligado a um absoluto¹⁰⁴, ela possa ser idealizada, de forma quase naïve (Paul Éluard, *Liberté*: “Et par le pouvoir d’un mot/ je recommence ma vie/ je suis né pour te connaître/ pour te nommer/ liberté”), servir de pretexto para uma declaração de amor, mesmo que enviesada (Moustaki, *Ma liberté*: “Ma liberté/ toi qui m'a fait aimer/ même la solitude /.../ ma liberté/ pourtant je t'ai quittée/ une nuit de Décembre/ j'ai déserté les chemins écartés/ que nous suivions ensemble/ lorsque sans me méfier/ les pieds et poings liés,/ je me suis laissé faire/ et je t'ai trahi pour une prison d'amour/ et sa belle geôlière”) ou até para resolver um embaraço de falta de repertório (Richie Heavens em Woodstock, em 1969, naquele momento incrível em

¹⁰⁴ A liberdade, em si, é sem limites, excepto os que decorrem de impossíveis; temos liberdade até de matar alguém — irmos presos por causa disso não obsta assim a que tenhamos liberdade para praticar tal crime.

que transformou a canção tradicional (gospel) *Motherless child* numa outra, *Freedom*, ainda hoje celebrada).

Esta liberdade idealizada, palavra de ordem, sonho que seja, é sem sombra de dúvida um bom veículo de comunicação: diz-se liberdade e toda a gente entende, ninguém fica a pensar na natureza profunda do que é (seria) ser livre. Entretanto, na espuma dos dias, é preciso algo mais: a liberdade, sozinha, é uma conquista estéril, não produz felicidade, não perdura, não se reproduz em continuidade.

O contraponto da liberdade é a justiça. Onde não há justiça não há liberdade. Onde a pirâmide de Maslow (passe-se a tergiversação teórica assim enunciada) não é satisfeita, não há liberdade. E onde não há liberdade não há justiça. Não se trata de um dilema, de um paradoxo ou de uma manifestação tardia de um qualquer *Ouroboros* (ou da tão portuguesa pescadinha de rabo na boca): basta que coexistam ambas, pois que uma não nega a outra.

O regime autoritário português criado por Salazar era um espaço mental sem liberdade nem justiça. A democracia pode não ter justiça nem liberdade, mas tendencialmente procura-as (da mesma forma que os regimes totalitários objectivamente as sonégam). A canção de SG é, por isso, de uma lucidez incontornável: não se alcança o topo da pirâmide sem resolver as etapas anteriores. Olhando a organização do som da canção, a sua premência, como diz a lírica (*esperar tantos anos torna tudo mais urgente*), a orgânica rock da secção rítmica e a guitarra com efeito *wah-wah* (uma sonoridade com uma dinâmica que não se consegue ignorar¹⁰⁵), sinais de uma modernidade inédita no espaço da canção política portuguesa, se não mesmo em toda a canção nacional, geralmente mais branda e acima de tudo tradicionalista (por estranho que pareça), tudo isso acentua o sentido das palavras, a sua incisão, o seu carácter de contemporaneidade¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O nome do efeito é uma onomatopeia, criada a partir da sonoridade que produz, “uá uá”, a qual se consegue acionando um pedal para cima e para baixo, o que faz com que o efeito seja não só repetido mas soe igualmente mais rápido ou mais lento, variações essas que permitem alcançar curiosas oscilações tímbricas nas canções, seja em abordagens rítmicas seja em desenhos melódicos.

¹⁰⁶ De tal modo que, em 2018, SG intitula a sua próxima digressão com esse nome, “Liberdade” — com o tema-título, como é evidente, em destaque.

outras canções políticas de SG

Antes de abril

QUE FORÇA É ESSA

Uma canção sem dúvida poderosa, quer na lírica quer na construção musical. De que trata? Interpela um hipotético trabalhador, o qual é confrontado com a sua condição, com especial enfoque na de explorado, condição essa que assiste ao trabalho assalariado. SG não tem nada contra este, mas tudo, provavelmente, contra a exploração. Há, nesta escrita “didáctica” (a canção é demonstrativa, retórica até), laivos da influência de Brecht, um autor que, a par do seu muito próximo e produtivo colaborador musical, Kurt Weil, influenciou muitos outros, em toda a Europa mas também nos Estados Unidos.

Foi recuperada para o disco de SG *O irmão do meio* e para o espectáculo *Três cantos*, construído a partir das vozes de JMB, SG, Fausto e coro. JMB procurou dar-lhe, por outra via, a dimensão que a canção já tinha, na simplicidade da melodia original: o libelo, a incisão, o entendimento.

Curiosamente, é uma das poucas canções “magoadas” de SG. Com efeito, a dor, em SG, não costuma existir: quando chega à canção, já passou por um processo de elaboração tal que já não corresponde a um sentir, mas antes a um pensar. Neste caso, não há filtragem: o “vi-te a trabalhar” e o “que força é essa” são expressão de uma proximidade perturbadora: é quase como se víssemos SG a pôr a mão no ombro de alguém, preso na roda do seu mister, e o interpelasse directamente, olhos nos olhos. Essa uma das virtudes maiores desta canção: a frontalidade. SG, durante três minutos, torna-se aquele que interpela (terá sido por isso que JA, *in illo tempore*, elogiou a canção), o que não deixa de ser proeza de monta, para um homem de apenas 27 anos.

Depois de abril

SUL, NORTE, CAMPO, CIDADE

Às vezes há questões que nunca são abordadas — questões que, pela sua natureza demasiado simples ou demasiado complexa, ou por outra razão qualquer (como não se saber como fazê-lo bem), nunca se constituem como tema de uma qualquer obra artística, seja pintura, poema, filme ou canção. O diferendo nacional entre norte e sul (nascido das

condições históricas que estão na génese do país, mas que não é exclusivo de Portugal, praticamente todos os países têm o seu norte e o seu sul), entre campo e cidade (entre letrados e iletrados, entre pensamento e força, trabalho e usufruto, corpo e mente), dicotomias que desde há muito são palco de piadas, questiúnculas, rivalidades e incompreensões de parte a parte, e que acabaram por se tornar um pouco parte do nosso “folclore”, não é assunto fácil de ser tratado a cantar e em três ou quatro minutos. E, no entanto, carecia (carece) de ser feito, pois que se trata de uma competição insana, primeva e disfuncional: Portugal tem, números redondos, 560 km de extensão (latitude), 280 km de largura (longitude), 92 mil km quadrados (Açores e Madeira incluídos), 10 milhões de habitantes, clima ameno, relevo sem excessos andinos, rios sem caudal amazónico, cidade capital que parece um bairro de outras, mais cosmopolitas, como sejam Tóquio, Nova Iorque, S. Paulo.

SG, com a sua *verve* única (e a sua lucidez, e a sua acuidade), consegue tocar em todos os pontos da ferida, sem que por isso tenha de doer seja a quem for: numa canção que apela à unidade, ou que define a diferença como um factor de união, e não de clivagem, o “truque” passa pela procura do agente que lucraria com esse diferendo: “Gente do sul, gente do norte,/ gente que quer sair do nada,/ há uma classe exploradora,/ e há uma outra que é explorada”. Mas o mais interessante, provavelmente, ainda não foi dito: é, muito provavelmente, das canções políticas de SG, a que mais actual se mantém, seja em que tempo for, porque as circunstâncias que assistiram à sua concepção não se alteraram de forma substancial.

BICO CALADO

SG considera este um tema menor¹⁰⁷. Tem-se agora a oportunidade de promover a discordância, se tal parecer legítimo, e assim será feito. Para lá de ser uma canção entusiasmante, no ritmo e na melodia (com uma componente física, dançável, que não é de todo desprezível), a lírica é, como aliás em toda a escrita de natureza política do autor, de uma assertividade quase inaudita, para o tempo. Aliás, fica-se a pensar que há uma perspicácia e um bom senso na escrita de SG que se encontra em falta na escrita de canções actual — se calhar até nas dele próprio.

A melodia das estrofes é de uma agilidade surpreendente (de certa maneira, faz lembrar, na sua “habilidade” formal, canções outras como *O meu compadre* (ver a seguir) e,

¹⁰⁷ GALOPIM, 2006: 67.

principalmente, *Cuidado com as imitações*, todas num tom tão chocarreiro quanto airoso e bem resolvido) e confirma aquilo que o próprio SG garante como verdade do seu método criativo: as melodias surgem-lhe antes das palavras. De facto, só assim se alcança que possa escrevê-las com esta fluência e complexidade. Na apoteose inerente a um fim de actuação, num ambiente festivo, esta canção seria (não a única, como é evidente, mas constitui-se como boa candidata) a escolha perfeita para o fazer: admite repetições longas sem acusar cansaço, promove a danceteria e, acima de tudo, não se perde em miserabilismos. SG terá as suas razões para não gostar desta canção, mas o público, provavelmente, não concordaria, se ele a tocasse uma vez mais, em cada espectáculo.

O MEU COMPADRE

Numa altura crucial do processo revolucionário em curso (*à queima roupa*, o disco onde esta canção se inclui, foi lançado em 13 de outubro de 1974¹⁰⁸), SG, por certo entusiasmado, como todos os outros actores em cena que não eram do *outro* filme, permitia-se, contudo, manter o distanciamento necessário para procurar entender o que se estava realmente a passar, para lá das aparências, e principalmente do bruaá mediático que já então se fazia sentir. Num tempo de esperança, em que já não há que defrontar a negritude do regime caído, as questões que se colocam, ancoradas nos vários quotidianos que se entrelaçam e vivem (o trabalho, as instituições, os media, o confronto com as forças ainda afectas ao regime anterior, a economia, as relações internacionais, entre tantas outras) são, necessariamente, outras. SG convoca um personagem, da vasta galeria que irá constituir, ao longo dos anos, como espécie de caderneta de cromos, “o meu compadre”, para lhe falar, ou melhor, para nos falar de umas quantas questões que o outro tenta escamotear. Este outro, este compadre (note-se que não é, como em JA, um “vampiro”, mas um igual, só com a diferença de ser rico, ou seja, o ónus da conversa contada pela canção assenta acima de tudo sobre o capital, as suas motivações e os seus agentes, a par de uma tentativa de branqueamento dessas mesmas motivações: “eu cá sou democrata”, diz o compadre, ao que o narrador responde “democratas assim tem a gente de sobra/ a vender a banha da cobra e a afinar o latim”. Este tu cá tu lá atravessa toda a canção, num linguarejar de sabor popular (“a gente pagava as favas”) que ajuda a criar laços identitários com o ouvinte, predispondo-o assim para a “mensagem” (a ideia de mensagem aplicada a uma obra artística é, de facto,

¹⁰⁸ <https://www.discogs.com/Sérgio-Godinho-À-Queima-Roupa/release/2260644>

reduzida) dominante da canção: a desconfiança. Ou melhor: o alerta para a necessidade de desconfiar dos que, com falinhas mansas (a expressão não é usada, mas está subentendida), se recriam à luz das novas circunstâncias, e nesse trânsito buscam levar os incautos à certa, que é como quem diz, tentam minar os processos democráticos, ao tempo ainda no seu início, e por isso particularmente vulneráveis (“vamos, vamos, vamos tomar cuidado/ com promessas assinadas em papel molhado”). Esta canção, como tantas outras de SG, consegue a proeza de ser simultaneamente panfletária e intemporal, ou seja, consegue misturar uma linguagem de e para o momento, enquanto, pela forma como a encena, lhe dá perenidade para outros tempos e outras situações eventualmente similares ou próximas: promessas assinadas em papel molhado são nada mais que o lugar-comum dos contratos modernos, aquela advertência para as letras pequeninas que toda a gente conhece mas ninguém lê.

4.2.3 COMPARADAS

OS ÍNDIOS DA MEIA-PRAIA (JA) vs. ORGANIZAÇÃO POPULAR (SG)

Estas duas canções, ambas de 1976, herdeiras e mentoras do que o PREC terá sido, remetem para um tema que, no âmbito das acções revolucionárias que nesse período foram levadas a cabo: a organização popular (o nome do tema de SG não deixa lugar para dúvidas); ou seja, a possibilidade de o povo, organizado (comissões de moradores, comissões de trabalhadores), usar o poder que lhe pertencia legitimamente, mesmo que de forma informal, para concretizar reivindicações perante o poder instituído, ou para realizar actos em seu benefício.

No caso de SG, e enfeudando claramente à sua canção *Liberdade*, prosseguem as considerações programáticas, desta feita de forma didática — SG “explica”, depois de enunciar alguns factores de enquadramento, que “pouco a pouco nasceu a ideia/ de formar comissões de moradores elegíveis em assembleia”, ou seja, faz a narrativa objectiva de uma realidade específica. Há assim qualquer coisa, em simultâneo, de manual de instruções e cartilha, nesta sua canção, e por isso ela soa tão “panfletária”, nessa sua linearidade. Aliás, o refrão assim o indicia, de forma clara: “vamos p’ra a frente com a organização popular”, não sem ensaiar um twist ao estilo do autor, quando remata: “vencer é lutar”.

Mais adiante, refere ainda: “fizemos projectos /ocupamos casas e erguemos tectos/com a população/e até alguns architectos”. Este último verso é muito importante para a compreensão da leitura política de SG, não quando ele prefere juntar a sua voz ao muito antigo universo do escárnio e maldizer (o riso sempre foi uma das melhores armas contra a ditadura e a intolerância), mas quando aborda a ideia política pura e dura, não ideológica, mas pragmática. SG é, como já vimos, um cultor do trabalho (do trabalho criativo, entenda-se), tendo da canção um conceito de construção — de, como ele diz, carpintaria¹⁰⁹; pelo que o que da canção decorre é antes de mais a noção do trabalho bem feito, o qual só se alcança por via de um esforço colectivo. Difícil doutrinar melhor que isto, só com recurso a ideias políticas.

A canção de JA, em contrapartida, é um labor de amor (apropriando-nos nós dessa expressão mais comum em língua inglesa, “a labour of love”), de tal modo que ele próprio a diz como sendo “da melhor que sei e faço”.

É uma canção longa, em termos líricos (provavelmente a mais extensa de JA: 112 versos, em 28 quadras, para a versão de filme; cantada: 16 quadras, 64 versos). Esta questão da extensão remete-nos de imediato para a essoutra da monotonia: como ser longo sem aborrecer? Há várias respostas possíveis a esta questão, quando se trata de canções, sendo que a maior parte delas passará, quase inevitavelmente, pelas variações estruturais, os arranjos, os contrapontos da lírica vs. as frases musicais, as dinâmicas. JA faz uma opção completamente diversa: mantém a música inalterada, do princípio ao fim (arranjo, melodia, ritmo), apenas lhe contrapõe, de tempos a tempos (de quatro em quatro quadras, quatro vezes) um arranjo de coro sem palavras, com vozes femininas.

A canção vive e sobrevive, assim, por duas razões: a primeira porque a própria lírica, sendo narrativa, mantém o interesse do ouvinte, em busca de resolução; e porque tem uma cadência *dançável*. Essa espécie de intermitência do movimento bailado, impressa na textura da canção, no seu próprio desenho melódico, permite-lhe vivenciar o tempo de uma forma “dilatada”. A canção tem tendência para crescer no tempo.

Já a resolução, não chega de facto a acontecer, a não ser por uma “moral da história”, que se resolve melhor no conjunto das estrofes todas, as cantadas e não cantadas, na quadra

¹⁰⁹ “/.../ é uma canção que tem muita carpintaria. /.../ Gosto muito dessa noção da carpintaria. Aprendi-a com tipos como o Brassens, mais tarde o Chico Buarque... Gosto que uma canção seja bem carpinteirada, o que não impede que não tenha depois surpresas, irreverência, desvarios, e de repente uns pregos de fora”. GALOPIM, 2006: 77.

“eram mulheres e crianças/ cada um c’o seu tijolo/ “Isto aqui era uma orquestra”/ Quem diz o contrário é tolo” que na canção propriamente dita: esta aponta antes para uma continuidade do enredo, a história ainda não terminada (“inda a banda vai na estrada”). Facto interessante: se virmos o documentário¹¹⁰ que motivou a escrita da canção, JA não teve sequer grandes dificuldades a escrever esta lírica: está tudo lá, na vida, nas imagens; o seu maior esforço não foi, pois, escrever, mas escolher.

INDEPENDÊNCIA (SG) vs. UM HOMEM NOVO VEIO DA MATA (JA)

O problema do colonialismo — uma questão de enorme complexidade, que ainda não descolou da consciência quer de colonizadores quer de colonizados, com especial destaque para os respectivos traumas colectivos (a descolonização em si, a independência, as guerras coloniais, as guerras posteriores por via da reivindicação do poder) — achou eco, como seria de esperar, nas preocupações dos artistas comprometidos.

Dos três que são a nossa matéria de facto, JA “fez” a tropa, mas SG e JMB escapara-lhe, principalmente à sua consequência, a guerra. SG, que acerca do tema só escreve um tema que nem sequer musica (*Cantiga do fogo e da guerra*), e JMB que não vai além, mas fora do âmbito escolhido (é uma canção de 1969), da ainda assim significativa *Ronda do soldadinho*.

Após o 25 de abril, e posto em marcha o raras vezes pacífico processo de descolonização (salvou-se o de Cabo Verde, país cuja diáspora se assemelha estranhamente à portuguesa), as antigas colónias apresentavam um novo enquadramento sociopolítico que, no quadro da solidariedade entre os povos, José Afonso decidiu cantar, tomando partido — no caso, relativamente à realidade angolana, e a um dos partidos em disputa pelo poder (uma questão que, entre outras, levou ao afastamento de JMB, que defendia outra ideias para o novo país¹¹¹). A opção de JA não será a mais avisada, dado que pressupõe uma forma, velada

¹¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=qEONIsQTs_k e <https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/indios-da-meia-praia/>

¹¹¹ Na sequência dos acordos do Alvor (1975), de onde redundou a declaração de independência de Angola, JA decidiu-se por uma atitude de apoio ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), sob a esfera de influência soviética, “o que fez com que se incompatibilizasse politicamente com alguns dos seus companheiros. Entre estes contou-se José Mário Branco, que teve “na altura grandes reservas em relação ao modo como se processou a independência de Angola e às jogadas do imperialismo soviético em África”. Ele próprio confirmou que se afastou de então de José Afonso por motivos de natureza política e ideológica”, PIMENTEL, 2010: 127, o que foi corroborado por JA: “Sou amigo do Zé Mário /.../mas não foram só diferenças

que seja, de ingerência nos assuntos de um Estado soberano (porque “quem diz que sim, quem diz que não/são os movimentos de libertação”), mas não deixa de ser uma expressão pessoal sincera e corajosa, dado que iria angariar, com ela, tanto apoiantes como detractores.

Sérgio Godinho, ao tempo sempre focado na necessidade de lucidez, de uma leitura distanciada, faz uma abordagem muito mais inócua (o que hoje apelidaríamos de “politicamente correcta” — mas que é, *ipsis verbis*, realmente politicamente correcta, porque afirma, sem subterfúgios, que “África é dos africanos/já chega quinhentos anos”. Este pragmatismo irrepreensível era, incontornavelmente, necessário, por muito que a alguns custasse encará-lo: o império acabara; e os retornados, os quadros do Estado, incluindo os nados lá mas expulsos ou em fuga, com medo de represálias, não tinham outro remédio senão aceitá-lo (“E ainda anda tanto português/a dizer talvez, a dizer talvez/a dizer talvez, a dizer talvez /e a dizer "pois sim"/e a dizer "pois é" /e a dizer "que remédio" /e a dizer "Rodésia" /e a dizer "mas sabe"/e a dizer "que pena"/e faz e acontece”). A canção ganha ainda um maior relevo dado que foi editada em 1974 (13 de outubro), logo a seguir à independência da Guiné-Bissau (11-09-1974), e constituía, na medida das suas possibilidades e limitações, uma força de pressão para apressar ou dar por concluído o processo — com todas as virtudes e defeitos que poderiam decorrer dessa pressa, mas isso é já outra questão.

Temos então JA que se centra nas pessoas, no guerrilheiro que vem da mata e não é senão um homem, simples, a querer voltar à sua vida normal, e SG, que se focaliza no processo, na sua necessidade e justiça, e sem o qual esse homem nunca poderá voltar a ser o que era, como não será quem poderia ser. Nenhuma das formas é perfeita, dado que exclui a outra, mas ambas se complementam, dando um sentido maior à soma das partes.

Um pouco à margem deste duo em confronto directo, não é possível deixar passar em claro uma canção de JA que se constitui como um momento demonstrativo de uma crueza e de uma crueldade inauditas, não do compositor, mas da realidade que ele nessa canção retrata. *Lá no xepangara* é um binómio único, pela contradição entre a música e a lírica, ou melhor, entre a música e a substância da lírica.

de sensibilidade que nos separaram, porque também houve questões de ordem política.” SALVADOR, 2014: 188.

NEVOEIRO (JMB) vs. OS DEMÓNIOS DE ALCÁCER-QUIBIR (SG)

A figura de D. Sebastião, de proa na mitologia nacional (da pior mitologia, se pensarmos no potencial de inconcretização que encerra), é um alibi para a inação e o conformismo, dado que se fundamenta numa espera, mau grado Pessoa e o seu místico-lírico quinto império a caucioná-lo —, para mais pedido emprestado à saga arturiana, quando esta salvaguarda em Avalon o rei mortalmente ferido, vivo assim mas oculto em brumas, a aguardar chamamento para uma nação em crise. O Estado Novo cultivou, no entanto, o culto a este tipo de figuras históricas, na prossecução de uma heroicidade a vários títulos suspeita, mas garante da grandeza da pátria, juntando num *bouquet* de improbabilidades e narrativas romanceadas os elementos de coesão da nação, depois mentores de uma guerra que se avizinhava, inglória.

Assim sendo, não será de estranhar que a figura messiânica do malogrado rei constituísse um alvo apetecível a quem quisesse pôr um pauzinho na engrenagem do sistema. JMB fê-lo em primeira instância (*Nevoeiro*, do seu primeiro disco de longa duração), em tom agreste, de raiz medieval (muita da sonoridade desse tempo tem impressa na sua constituição uma estridência bélica, a roçar o desagradável, principalmente causada pelos instrumentos de sopro, como a inevitável charamela), e com um enredo fúnebre evidente: o nevoeiro está lá, o navio chega ao cais, o rei vem morto.

Cinco anos depois, Sérgio Godinho, por via de um filme e da sua banda sonora, retoma o tema, desta feita, e por sua lavra muito própria, em tom completamente diferente: numa demonstração cada vez mais segura da sua gramática criativa, vocabulário e sintaxe incluídos, transforma o rei morto num personagem contemporâneo, quase a roçar o plebeu, a própria História de Portugal relida à luz da vulgata noticiosa e publicitária da época e, de forma inexorável, inapelável, e recupera-o na forma de uma espécie de boneco, patético, caprichoso, desprovido de sentido, demonstrando à boca cheia o que se costuma dizer: o ridículo mata. Mais que continuar a discorrer sobre o tema, parece avisado dar antes a palavra a Arnaldo Saraiva, e de forma alargada, dado que perorou sobre este de forma muito assertiva:

“Os demónios de Alcácer-Quibir é um bom exemplo disso [do uso de frases feitas para buscar novos efeitos]: D. Sebastião leva um cavalo “atuhlado de livros de história”, hipotecou a nação “por dez réis de mel coado”, “foi mandar vir para uma terra distante”, “levou tantas na pinha” (porque “o mouro é que jogava em casa”), conta “tim tim por tim tim”, a tuberculose manda-o “para o galheiro”, “e etcetera e tal viva Portugal”. O efeito é de tal ordem que o rei-soldado, o rei-jovem, o rei-mártir, se transforma, na canção de Sérgio Godinho, num rei-bufo, bobo (anti-rei)

de um povo fantasmático que também o é ao fazer dele um herói e ao acreditar nele e no seu regresso.”

Em contraste com a lírica, e apesar de não o parecer, é um tema que foge, musicalmente, ao universo costumeiro de SG: pontilhado de inquietação, principalmente pelo violino irrequieto de Carlos Zíngaro (já referido antes precisamente por este tema e a sua interpretação nele, sem dúvida inspirada) e pela melodia por si criada, vagamente arabizada, a fazer lembrar, remotamente embora, algo que é quase uma constante na música anglo-saxónica, em grupos e artistas que geralmente resolvem as suas composições em tons maiores e atitudes superlativas, mas a quem acontece a excepção de um momento agreste e irrepetível: Bruce Springsteen (*Adam raises a Cain*), Eagles (*Life in the fast lane*), Queen (*Dead on two legs*), Pink Floyd (*Money* e *Have a cigar*), Supertramp (*Crime of the century*).

DE NÃO SABER O QUE ME ESPERA (JA) vs. SER SOLIDÁRIO (JMB)

Embora aparentemente sejam duas canções díspares, com pouco ou nada em comum, e com certeza não tendo sido escritas à vista uma da outra (mesmo que a de JA tenha sido gravada antes e pudesse, por isso, ser influência, não parece que de facto o tenha sido), é possível, no entanto, e sem forçar a nota, achar um ponto de contacto entre elas: a noção de vivência que a ambas assiste. A de JA só no título afirma incerteza: na verdade, e tal como a canção de JMB, refere um percurso, que vem do passado e verifica no momento presente.

Curiosamente, numa canção já de fim de caminho, JA constrói uma música quase ansiosa, enquanto que a de JMB é tranquila, satisfeita quase. Não sendo testamentais, nem uma nem outra, o seu carácter de balanço, para dois homens com uma diferença de idade significativa (doze anos), ou seja, com perspectivas de vida bem diversas, principalmente JA, já com a sua doença diagnosticada, mortal e sem cura (não saber o que o esperava é um eufemismo para a hora incerta da morte certa, e de si como reflexo do outro: um eu que é um tu, para um nós que é cada um).

Musicalmente, verificam-se algumas discrepâncias formais entre ambas as canções que parecem dignas de nota: a canção de JA pauta-se por uma espécie de urgência “a trote”, muito próxima de alguma escrita, desgarrada e sintética, de Brecht/Weil (que JA conhecia e com quem já convivera, mas que JMB frequentava mais amiúde); já a de JMB é antes condescendente e, diga-se, um pouco pretensiosa (perorar em causa própria não é sinal de bom causídico — bastaria ter omitido a palavra “solidário” —, ou, como se costuma dizer,

fazer o bem é sem ver a quem). Apesar disso, o momento menos bom da canção de JMB não é a lírica, que só tem essa pecha, menor, a “incomodá-la”, mas o arranjo instrumental final, passadista e até de algum mau gosto musical (fala-se aqui de um fraseado solista a fazer lembrar o pior desse subgénero que a história da música moderna e ligeira conhece como “rock sinfónico”), o que, no autor em questão, soa em absoluto surpreendente, porque acontece ao arrepio das suas lógicas estético-políticas.

Nada disto verdadeiramente importará, a bem dizer, para o valor de cada uma das canções, nem por si nem em relação; nota-se, acima de tudo, uma vitalidade inesperada em JA, e um cansaço inusitado em JMB — exactamente no inverso da substância musical de cada uma das canções. Não é artisticamente, pois, que estas canções se confrontam, mas antes, pela interposta pessoa dos seus autores, existencialmente. Fazem-nos lembrar algo de enorme importância e que até agora não se referenciou: a humanidade dos criadores. Há um humanismo que, mesmo não sendo filosofante, nos engloba a todos, e os artistas não são sobre-humanos, como é sabido.

4.2.4 INESPERADAS (canções com lírica e/ou músicas alheias)

JOSÉ AFONSO (25 canções)

- *Sete fadas me fadaram* (António Quadros)
- *Ó minha amora madura* (popular, letra e música)
- *No comboio descendente* (Fernando Pessoa)
- *Coro dos tribunais* (B. Brecht, adapt. Luís Francisco Rebello)
- *Eu marchava de dia e de noite* (B. Brecht, adapt. Luís Francisco Rebello)
- *Ali está o rio* (B. Brecht, adapt. Luís Francisco Rebello)
- *Eu, o povo* (João Barnabé, aliás António Quadros; música c/Fausto) [também elencada no verbete “Mapeamentos”]
- *A acupuntura em Odemira* (música c/Fausto)
- *Quanto é doce* (popular, letra)
- *As sete mulheres do Minho* (popular, letra)
- *O Cabral fugiu para Espanha* (Helder Costa (discurso); popular, letra)
- *De quem foi a traição* (Helder Costa, letra)
- *Quem diz que é pela rainha* (popular, letra)
- *Na catedral de Lisboa* (popular, letra)
- *Achégate a mim, Maruxa* (tradicional galega)
- *Senhora que o velho* (Nicolau Tolentino)
- *Saudades de Coimbra* (Afonso de Sousa/Mário Faria Fonseca)
- *Fado d'anto* (António Nobre/Francisco Menano)
- *Senhora do Almortão* (Popular Beira-Baixa)

- *Mar alto* (Edmundo Bettencourt/Mário Faria Fonseca)
- *Fado da sugestão* (Felisberto Ferreira)
- *Inquietação* (Edmundo Bettencourt/Alexandre Resende)
- *Fado dos olhos claros* (Edmundo Bettencourt/Mário M. Fonseca)
- *Vira de Coimbra* (popular)
- *Crucificado* (Edmundo Bettencourt/Fortunato R. Fonseca)

Das 25 canções registadas no período que medeia entre *Cantigas do Maio* e *Fados de Coimbra e outras canções* e que não são em exclusivo da sua autoria, seja a letra seja a música (só há, entre elas, uma versão limpa, isto é, sem a sua intervenção na autoria, sendo que se trata de um tema popular, “Minha amora madura”, aliás com uma soberba interpretação, com relevo para a dobragem de vozes, a contenção de arranjos, o fraseado de uma filigrana irrepreensível), o que releva, em JA é a incidência de temas (músicas) ou líricas populares. Mas acontece também o inesperado, como a adaptação do poema de circunstância de Fernando Pessoa, *No comboio descendente*, cuja adaptação à forma musical JA concretiza de forma muito bem conseguida: um comboio que não faz(ia) pouca-terra, mas antes mastigava a linha entre o tédio e a indiferença — e assim é a própria a música, uma lengalenga só animada pelo “turiruriruri” típicos do autor.

Das outras canções, os fados de Coimbra são produto de um JA ainda com o Dr. (doutor) inscrito na capa dos discos, não do outro, aquele a que depois chamaram Zeca. Já a maioria dos temas que criou para o disco *Fura fura* são, embora quase todos com uma carga política evidente, dependentes do fim a que se destinavam (peça de teatro), pelo que parte do seu sentido se dilui, porventura, fora desse contexto específico.

Resta então destacar *Coro dos tribunais* (letra de Bertholt Brecht, traduzida por Luís Francisco Rebello), uma canção de luta inesperadamente vigorosa, violenta quase (algo que, todavia, ocorre com alguma frequência nos escritos do autor original), se bem que igualmente grave e sombria (apesar de ter sido editada em 1974, já depois do 25 de Abril), o que denota a sua composição como anterior a essa data (foi, de facto, escrita em 1966, tal como *É para Urga* e *Eu marchava de dia e de noite (fala o comerciante)* para a peça *A excepção e a regra*).

José Afonso não é um homem “moderno”, não intelectualiza as referências folclórico-tradicionais, limita-se a “sê-las”: opta por melodias que lhe agradam (malhão, amora madura, resineiro) e que soam bem com a sua voz. Não é possível afirmá-lo com certeza, mas ninguém o poderá negar, crê-se, pelo que se mantém a hipótese. Tal como é

crível que determinados poemas alheios tenham sido musicados assim: por acaso; à procura de algo; em função de uma encomenda mais ou menos (in)formal.

JOSÉ MÁRIO BRANCO (13 canções)

- *Cantiga para pedir dois tostões* (Sérgio Godinho, letra)
- *Cantiga do fogo e da guerra* (Sérgio Godinho, letra)
- *Queixa das almas jovens censuradas* (Natália Correia, letra)
- *Casa comigo Marta* (Sérgio Godinho, letra)
- *Perfilados de medo* (Alexandre O'Neill, letra)
- *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (Camões, Jean Sommer música)
- *Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos (mãe coragem)* (Sérgio Godinho, letra)
- *Sant'antoninho* (Jean Sommer, música)
- *A morte nunca existiu* (António Joaquim Lança)
- *Eh! Companheiro* (Sérgio Godinho)
- *Não te prendas a uma onda qualquer* (Bertolt Brecht, letra)
- *Linda Olinda* (Mário Jorge Bonito, letra)
- *Sopram ventos adversos (maiden voyage)* (Manuela de Freitas, letra)

Diferentemente de JA ou de SG, as adaptações de JMB (13, no total dos discos na bancada, se não considerarmos as líricas partilhadas por JMB com a mulher) são quase todas claras, nas suas motivações: em primeiro lugar, as canções escritas a partir de líricas de SG (note-se que o contrário não aconteceu, o que quererá dizer que JMB, ao tempo, estaria provavelmente mais empenhado no desenvolvimento das suas qualidades enquanto compositor, músico e arranjista); depois, as escolhas de circunstância (Camões, Natália Correia, Alexandre O'Neil, António Joaquim Lança (sendo que a circunstância em questão é, no caso, o próprio processo de aprendizagem: JMB apoia-se nos “valores seguros” de poetas consagrados para experimentar as suas qualidades musicais — tendo um dos “painéis” fixos, tornava-se-lhe mais fácil, por certo, explorar o outro, o da escrita musical); e, enfim, uma segunda linha de circunstancialidade (Bertolt Brecht, Mário Jorge Bonito, Manuela de Freitas).

SÉRGIO GODINHO (4 canções)

- *O charlatão* (música de José Mário Branco)
- *Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos* (música de José Mário Branco)
- *O'Neill* (alguns poemas com endereço) (letra de Alexandre O'Neill)
- *O namoro* (letra de Viriato da Cruz, música de Fausto)

SG é o mais parco em colaborações (apenas quatro), algo que viria a resolver de uma forma completamente diferente nos anos vindouros. O seu crescimento musical, que aconteceu a par do de JMB, permitiu-lhe, ainda assim, algumas colaborações entre ambos, a ponto de terem incluído duas canções feitas “a meias” (*O charlatão* e *Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos*) nos seus discos de estreia (JMB, mais parcimonioso, colocou uma delas só no seu segundo disco, editado dois anos depois do primeiro). Antes de uma abordagem mais pormenorizada às canções que parecem mais interessantes politicamente, será de relevar que se optou não considerar nenhuma das atrás enunciadas, *O Charlatão* porque, embora canção icónica (de SG, principalmente), não chega a descolar da sátira que lhe dá sentido — a charlatanice não é atributo distintivo de nenhuma confissão política, sequer; e a outra, espécie de parábola indecisa entre as lições morais bíblicas e um certo imaginário brechtiano, acaba por soar insuficiente, e musicalmente muito “construída”, isto é, pouco natural.

Enfim, em SG sobra uma canção única, em que não é autor de nada senão da interpretação — mas foi o bastante para a tornar uma referência (nem o autor, Fausto, nem o Trovante, que fez versão sua, lograram alguma vez incutir ao tema a orgânica, a pulsação, a vida — é precisamente isso, vida — que SG lhe deu). *O namoro* é uma canção de uma ternura imensa, maior ainda porque não cai na armadilha da lamechice (faz lembrar, no seu tropicalismo implícito, *O meu pé de laranja lima*, de Mauro de Vasconcelos, um romance onde o pendor sentimental da narrativa é gerido, com rigor quanto baste, até ao limite do aceitável), e narra a história de um rapaz enamorado por uma das “moças mais lindas do bairro operário”, a qual o rejeita, sendo que um dia, depois de várias peripécias (“andei barbado, sujo e descalço /.../ e perdido me deram”), num baile, aceita dançar com ele e dá-lhe o sim do namoro que ele tão desesperadamente lhe pedia. A interpretação de SG é, a vários títulos, primorosa: consegue narrar, cantando, com o recurso a toda uma panóplia de inflexões, o percurso do enamorado, da esperança ao desespero, da alegria ao desalento, e enfim ao esplendor da vitória, em que o único triunfo efectivo é o do saciar enfim do amor correspondido enfim saciado.

DESTAQUES

QUEIXA DAS ALMAS JOVENS CENSURADAS

Uma composição de José Mário Branco sobre lírica de Natália Correia, tem uma escrita musical que acentua, reforça e traduz, de forma eficaz, o carácter contidamente explosivo das palavras da poetisa¹¹². Não deixa, no entanto, de fazer lembrar *Pedra Filosofal* (Gedeão/Freire), por terem ambas as canções um similar formato de litania quase valsada, o enunciado muito longo de Gedeão (que em Natália se torna antes encadeado de imagens entre o real, o absurdo e o surreal), a linha melódica a escorrer para a negritude em JMB. É, no entanto, uma canção poderosa, interpretada no limiar do histrionismo (JMB percorre toda a canção numa contenção que chega a soar irrespirável) e “vence” a pedra filosofal sem esforço, não no campo da popularidade, que essa são outros ditames que a determinam, mas no da genuinidade (há de facto, qualquer coisa de “plástico”, de somente construído, na canção de Freire, que não a recomenda). Dado o verso de pendor marcadamente lírico, isto é, não “panfletário”, é uma canção que, acima de tudo, vive da mitologia que ela própria criou: uma melodia “clássica”, uma poética composta sobretudo com versos e palavras-chave e, importa referi-lo, uma interpretação sem mácula.

MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES

Contrariando alguma da doutrina do próprio JMB, que advogava que a canção não devia estar ao serviço da poesia, ensaia nesta um exercício de estilo particularmente bem conseguido: primeiro, porque é uma obra desenhada a seis mãos: música de Jean Sommer, lírica de Luís de Camões e, para lá do canto, lírica adicional do próprio JMB; porque se trata de musicar um soneto, cuja estrutura musicalmente irregular (duas quadras e dois tercetos — que seriam muito mais facilmente musicáveis, para que se entenda melhor, se fossem, dois grupos de uma quadra e um terceto cada, entre outras hipóteses possíveis) configura sempre um problema técnico-melódico, por via das assimetrias estruturais que implica, mas

¹¹² Dão-nos a capa do evangelho/ E um pacote de tabaco. /Dão-nos um pente e um espelho/ Pra pentearmos um macaco. // Dão-nos um cravo preso à cabeça/ E uma cabeça presa à cintura/ Para que o corpo não pareça/ A forma da alma que o procura. // Dão-nos um nome e um jornal/ Um avião e um violino. / Mas não nos dão o animal/ Que espeta os cornos no destino. // Dão-nos marujos de papelão/ Com carimbo no passaporte. / Por isso a nossa dimensão/ Não é a vida. Nem é a morte.

que no caso é muito bem resolvido; porque alcança claramente um dos objectivos dessa “nova música” portuguesa que JMB se propunha fazer, uma música vivaz, vigorosa, e não essoutra sorumbática da balada precedente, que parecia ela própria fruto do regime que a fizera germinar.

Apesar de o poema camoniano ser de natureza quase contemplativa (o poeta constata, *liricamente*, a natureza do tempo e os seus efeitos (*tempus fugit*), com os habituais paralelismos e recursos estilísticos afins, de autor e de época (seja como for não nos alongaremos nessa análise, dado que avultam os estudos camonianos, em geral, e sobre este soneto em particular), elaborando tão só uma constatação, a abordagem rítmica ao estilo da marcha, a percussão, os metais (e, mais que estes, destaca-se o chilrear alegre da flauta de bisel), dão-lhe um tom festivo e de movimento que é acentuado pelos versos do refrão escritos por JMB, a contrariar o poema (a dizer: “não obstante este dizer o que diz, nós dizemos o contrário”) e cantam a mudança não com as suas nuances antitéticas (o poema de Camões tem, de algum modo, um timbre pessimista) mas como mudança *tout court*, a mudança necessária, a mudança como valor em si. A mudança que se queria que acontecesse em Portugal, e é nesse entendimento que a canção ganha o seu significado político. A resolução técnica do problema “soneto” é feita, entretanto, através da substância porventura a mais antiga da música: a repetição (da primeira parte do último verso de cada quadra; do último verso, duas vezes a primeira parte, de cada terceto).

EH! COMPANHEIRO

Esta é uma canção a vários títulos exemplar e ímpar: tem a mesma dimensão épica dos grandes hinos libertários, da *Marselhesa* à *Internacional*. Parece ser feita, de facto, da mesma substância dessas duas canções, que já estão para lá de serem somente canções: recicla com inteligência as possíveis influências de Kurt Weill e estruturalmente, quer dizer, na melodia e no arranjo rítmico-harmónico, alcança soluções de uma enorme eficácia comunicacional; congrega, apela ao colectivo, rejeita a linearidade significante e constitui-se como uma “canção de escuta” de elevado valor estético (grafa-se o conceito de “canção de escuta” como sendo aquela que, embora intervindo, não convoca a participação activa do ouvinte no canto “em coro”, na catarse colectiva, mas antes lhe pede uma escuta atenta, para que desta faça entendimento fino do que lhe é assim transmitido, e que não é uma qualquer ideia basilar, mas antes uma outra, de complexidade e sabedoria).

*

GAC – GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL VOZES NA LUTA

O GAC – Grupo de Acção Cultural - Vozes na luta, já referido em outro passo deste escrito, no âmbito das cooperativas artísticas que se constituíram (e de igual modo se desfizeram) após o 25 de abril, foi uma iniciativa de JMB e provavelmente o colectivo musical politicamente empenhado mais eficaz nesse tempo e processo que acompanhou e do qual, de algum modo, desenhou a banda sonora mais substantiva, não de fundo, mas imediatista. Acabou por ser uma “testa de ferro” para a criatividade de JMB, embora não se deva por isso menosprezar a importância do grupo, quer no seu todo quer no âmbito de outros valores individuais em presença, que posteriormente vieram a dar provas disso. A sua acção foi sempre muito focada politicamente, na raiz e na hora do acontecimento, como uma espécie de periódico crítico-analítico de momentos cruciais do processo então em concretização; não o revolucionário, mas o seu contrário. É por isso que compuseram a canção *Alerta*, espécie de epígrafe de todo o seu trabalho. Dissidentes, alguns, de uma esquerda mais moderada, ou mais formal (a do PCP), a sua militância acabou por lhes criar algumas dificuldades comunicacionais, mormente com públicos menos abertos ou preparados para uma leitura mais politizada de toda a realidade (nesse aspecto, SG é de uma eficácia superior). Seja como for, são panfletos de uma genuinidade incontornável, e testemunhos vivos de uma época crucial na história contemporânea portuguesa.

A CANTIGA É UMA ARMA

Não será por acaso que esta canção surge incluída no repertório do GAC e não num qualquer disco em nome próprio de JMB. Escrita antes de quase todas as outras, é uma canção cândida, apesar de algumas más vontades que lhe assistiram, desde o nascimento: construída sobre uma melodia à “jogos florais” (a fazer lembrar algumas composições do ex-padre Fanhais), consegue no entanto resolver-se numa melodia que obsta pontualmente a esse *handicap* (oiça-se, tendo esse fim em conta, o segundo verso de cada refrão, ou seja a sua resolução melódica, para entender o *twist* que é feito para um outro plano significante, musicalmente falando). No mais, é uma canção festiva, irónica (“eu não sabia” é uma ironia), fácil e comunicativa. Não será a melhor, mas funciona. De tal modo que nos leva uma vez mais à interrogação primordial que nos pôs neste cenário, e que iremos mais adiante tentar responder em definitivo e com a maior clareza: será a canção uma arma, ou poderá sê-lo?

FMI

Mais que uma canção, é o que se pode começar por dizer desta mini-epopeia, de tal modo única que não tem versão de estúdio: tão dependente da carga emocional que lhe é subjacente que só em espectáculo foi possível concretizá-la de forma credível. A sua duração (25:01, distribuídos por duas partes, mas interpretadas num só acto), o discursivo *vs.* o cantado, o furor *vs.* a parcimónia, a espada em chamas *vs.* a cruz vazia (enfim, o profano *vs.* o religioso, esta uma das linhas existenciais e criativas do autor), o prosaico *vs.* o lírico, qualquer que seja a dicotomia, dentro do âmbito deste ajuste de contas com a História, está presente.

Numa primeira abordagem, o que nos poderá surpreender, mais que qualquer outro factor, é então a duração: 25 minutos correspondem, grosso modo, a 8 canções “normais” (de cerca de 3 minutos cada). Na verdade, a duração não é um problema em si, mas a monotonia sim: como conseguir manter o interesse do ouvinte/espectador durante tanto tempo (questão que, lembre-se, já tinha sido colocada aquando da análise de *Os índios da Meia-praia*)? Dado que a música não tem praticamente variações nenhuma (a segunda parte é como se fosse já outra composição, e funciona de facto como resposta e contraponto à primeira), o que a fez prevalecer e ganhar um estatuto quase mítico? Por uma vez, podemos dar a primazia à palavra, no binómio lírica-música: a grande força, telúrica, política, emocional, desta canção, decorre do verbo (JMB chama-lhe “um texto”).

As palavras, em *FMI*, são de duas ordens: de um lado, convocam elementos e personagens da vida política nacional e estrangeira para confronto, em função das suas ideias e acções; e do outro, de forma que poderíamos apelidar de “teatral”, desenham uma atitude crítico-analítica que, essa sim, é particularmente inovadora: JMB, ao arrepio de qualquer projecto colectivo, arroga-se (e reivindica) o direito de ser *feliz* (!) — isto sem abdicar da sua atitude política de base, doutrinária, profundamente convicta, agressiva e, no caso, muito sarcástica, de tal modo que chega a pôr em causa aquilo em que ele próprio acredita ou, pelo menos, a aparência dessa crença. Tão cáustica que se converte, pois, em autocrítica. E é nesse processo que a canção resvala para a segunda parte: um momento quase angustiante, a oscilar entre a quebra emocional mais profunda e todo um processo, ele também penoso, de recuperação de uma dignidade que poderíamos apelidar de “pública” (JMB expõe a sua intimidade mais profunda neste acto, mas, com um público a assistir, poderíamos dizer que

estamos em presença de uma canção “pornográfica”): não que demore a fazê-lo, mas o momento da quebra é deveras pungente, quando se constitui como o culminar de um processo de exaustão e ruptura.

Antes de lá chegarmos, contudo, convém perceber o que se passa na canção, ou seja, o que lhe dá a sua real força anímica. Dado que interpretada só a voz e guitarra, isto é, sem a muleta costumeira de JMB, o baixo, a arquitectura (e a funcionalidade) da canção decorre, organicamente, do ritmo: *FMI* é uma canção furiosa e catártica que, caso fosse escrita sobre outro subgénero qualquer (fado, balada, canção pop), se perderia algures, mais perto do começo do que do fim. Na verdade, a guitarra serve só para dar esse contraponto rítmico, amusical quase, dado que o verdadeiro ritmo está já nas próprias palavras, pelo encadeado dos significados, ou das rimas, ou das muletas de circunstância (“não é, filho?”), o próprio refrão (à volta do acrónimo FMI, e que acaba por se resolver, em algum momento, já sem mais palavras, só essa, “FMI”, seguida da melopeia de um refrão esvaziado, porque a “mensagem” já está passada — porque a mensagem é outra: “FMI” é só um título, e um pretexto). JMB quer fazer contas com a História, principalmente com a recentíssima, principalmente com a portuguesa. E consegue-o, na perspectiva da esquerda (porque essa é também a sua): uma esquerda que se advoga, como mártir, indigna de ser feliz (o que quer que isso seja) se toda a gente não o for, ou seja, que se nega a possibilidade de o ser, dada a impossibilidade desse unanimismo. É contra isso que JMB fala, canta, vocifera e grita: contra a ditadura dos princípios sobre as práticas.

A segunda parte, como se referiu antes, é já outra canção: contemporiza, devaneia por lirismos algo inconsequentes ou, no mínimo, desnecessários, dado que acabam por minar a força anímica da primeira parte, e só se redime no retorno à “figura pública”, a que, apesar de todas as dúvidas, erros e anseios frustrados, não hesita em responder, num espalhafato surdo:

“Valeu a pena?

Valeu”.

Um pouco como quando se pergunta a alguém “voltarias a fazer tudo igual?” e essa pessoa nos responde “sim”, mas de facto não: JMB, no mínimo, é possível que voltasse a fazer tudo diferente, para aprender o mesmo sem perder tempo nem se perder em angústias (um dos problemas da crença é a incerteza, se a mesma decorrer de um acto racional, e não de fé).

III. Conclusão

BALANCETE

A verdade é que muitos dos pressupostos políticos e sociais que ditaram a criação de tantas canções do Zeca voltaram a instalar-se no nosso quotidiano¹¹³.

¹¹³ TELES, 2009: 24.

Onde enfim se procurará plasmar as resultantes principais deste ensaio, as quais não resultam necessariamente de um qualquer processo de corroboração de uma tese prévia, mas antes a expressão conclusiva de um percurso pragmático, de análise cuidada e de busca de sentidos até agora não registados: tal como o caminho marítimo levou alguns navegadores à América quando buscavam a Índia, também nós não sabemos ainda a que ilha aportaremos, por muito que nos pareça que no horizonte se vislumbra, fundamentalmente, Utopia.

Mais que uma conclusão, exercita-se antes um balancete, porque representa um momento provisório; porque há sempre mais pensamento por elaborar ou conhecimento para adquirir; porque a construção do saber se erige num palimpsesto multifacetado (não só escrita, mas signo; som, mas imagem; reflexão e percepção).

Façamos então o relatório, neste momento incontornável do dever e haver. O que se pretendeu demonstrar, e supõe-se que de forma conseguida, foi tão só (trata-se de uma repetição, mas está-se sob a égide de um pensamento circular, pelo que é inevitável voltar ao início):

- A necessidade de fixar um (ou o) conceito de canção política, em detrimento de outras designações, por certo de alguma justiça, mas parciais no sentido (como sejam canção de protesto, canção de intervenção e outras): o valor da canção, enquanto objecto decorrente de uma criação de ordem estética conducente a um fim interventivo tem, no cume das hipóteses, uma conotação política, e é nesse universo (em oposição ao da canção de entretenimento, entre outras) que deve ser entendida;

- Que a canção é, mais que uma mera justaposição de um texto a uma melodia, um complexo significante em que o todo é maior que as partes;

- Que o imperativo estético não obsta a uma possibilidade da arte enquanto funcionalidade, que é nessa funcionalidade (que pode ser tão só meramente estética) que a maior parte das vezes o objecto artístico se concretiza, e que a funcionalidade mais evidente da canção política é a de intervenção no espaço de partilha, principalmente no que diz

respeito à capacidade de gerar coesão de grupo (juntou-se neste ponto dois da premissa inicial).

Relativamente ao primeiro ponto, verificou-se que todas as outras designações são parciais (dependem de factores exógenos, como sejam as circunstâncias, o imediatismo, a natureza da atitude ao tempo da sua escrita e outras similares), ou seja, que carecem de universalidade e, conseqüentemente, comprometem a possibilidade transgeracional, isto é, a intemporalidade, pelo que supõe-se terá ficado demonstrado que as canções, sejam de protesto, intervenção ou de outro sinal qualquer são, antes de mais, *políticas*. Todavia, não parece que venha defeito ou desvalor conceptual se outras nomeações forem utilizadas, como seja “canção de intervenção”, se a canção for escrita com o intuito de intervir, ou “canção de protesto”, se pelo contrário o seu sentido decorrer de uma qualquer discordância peremptória acerca de algo, mormente de uma injustiça ou de um erro.

Acerca do segundo ponto, é possível que ainda subsistam algumas dúvidas na demonstração de resultados (a teorização não alcança a percepção empírica), pelo que há um exercício que se pode, entretanto, fazer e que soará inequívoco, pela certa: experimente-se, com qualquer canção, *dizer* a lírica e *cantar* a lírica (cf. a melodia original). Se não se notar diferença alguma entre uma forma e outra, só poderá ser por um problema de afinação do declamador-cantor, ou um caso grave de surdez.

O terceiro ponto toca um ponto particularmente sensível no que diz respeito aos objectos artísticos, principalmente pelos que defendem a ideia de uma arte acima de tudo descomprometida, ideia essa que não confere com o real: não há forma de a arte não se comprometer com o mundo e a sociedade onde é feita, pelo que é na maneira como intervém no todo, na comunidade, que ela toma o seu mais profundo sentido, dado que se confronta com os seus anticorpos, a par dos seus coadjuvantes. Procurou-se demonstrá-lo através da apresentação de um tipo de canção específica, acima de tudo comprometida com um tempo e uma ou mais vivências peculiares, e que por isso tem na componente estética apenas um dos seus elementos constituintes: *Grândola, vila morena*, sempre pronta para servir de exemplo, se fosse apenas uma melodia (isto é, sem palavras), seria anódina (aliás, essa é parte “fraca” das canções: as melodias, os arranjos, só alcançam o seu valor subjectivo quando apercebidos no âmbito do binómio “canção”, de tal modo que há imensas canções que se fossem reduzidas tão só à sua essência melódica soariam vazias de conteúdo,

monótonas e sem interesse de maior). Crê-se ter sido demonstrado, aliás, que, para lá do talento individual que preside à feitura das canções, o processo de apropriação de uma canção para a usar com determinado fim é um processo que engloba diversos factores, alguns intrínsecos à coisa musical em si, e outros extrínsecos, mas profundamente ligados a essa matriz estético-lúdico-funcional.

Poder-se-á então, para concluir, retomar o tema-título e tornar por essa via a pergunta fundamental: se a canção é uma arma. Mesmo recorrendo ao argumento retórico do significado da palavra em si, “arma” (“instrumento, mecanismo, aparelho ou substância especialmente preparados, ou adaptados, para proporcionar vantagem no ataque e na defesa numa luta, batalha ou guerra”, ou “qualquer argumento que se use, ou que estrategicamente se guarde, para tentar vencer ou ao menos defender-se numa discussão, debate ou disputa verbal”, mas principalmente “meio de favorecer ou prejudicar alguém, alguma coisa ou doutrina”¹¹⁴, difícil será negar à canção essa possibilidade, mormente se vista no contexto de um universo mais lato de interacções e acções várias.

Este estudo foi isso que procurou ajudar a entender. Aliás, é o próprio JA que o afirma, em entrevista¹¹⁵: “/.../a música é comprometida quando o músico, como cidadão, é um homem comprometido. Não é o produto saído do cantor que define esse compromisso, mas o conjunto de circunstâncias que o envolvem com o momento histórico e político que se vive e as pessoas com quem ele priva e com quem ele canta”. Tal como, a dado passo, dá conta de que é por causa desse comprometimento, não da causa mas do agente, que a intervenção acontece¹¹⁶.

A canção *nunca* é só a canção, pelo que foi possível identificar pelo menos quatro factores que concorrem para que a esta se possa apor essa qualidade de “arma”: a canção em si, ou seja, a natureza da sua retórica comunicacional (o seu “tema”, por assim dizer); o comprometimento do seu autor na(s) causa(s) que a canção advoga; a circunstância histórica ou existencial (a eficácia sofre oscilações, quando a canção é ouvida fora do contexto onde ou para a qual foi criada); e a circunstância da partilha e da recepção (o sentido catártico da canção é alcançado na partilha de e em grupo e apoia-se num processo semiótico de

¹¹⁴ AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2005: 832.

¹¹⁵ TELES, 2009: 99.

¹¹⁶ “/.../ mas qualquer sítio para onde me deslocava e as próprias situações de escândalo a que a minha presença dava lugar eram, por vezes, muito mais úteis do que uma simples sessão de cantigas.” SALVADOR, 2014: 109.

codificação e descodificação que promove a coesão grupal; uma cumplicidade que potencia a força desse grupo e o predispõe a acções específicas, no âmbito das suas lutas).

Desta constatação decorre que a canção só alcança o valor de “arma” quando conjugada com outros factores que estão para lá da sua própria substância, pelo que o mais correcto será tentar colocá-la ou perspectivá-la, no amplo exército das lutas sociais, em função do papel que pode representar (a gradação que se segue não está necessariamente correcta, em termos estritos de estratégia militar, mas crê-se que serve de exemplo suficiente para o que se procura aclarar — passe-se, aliás, a comparação com as estruturas militares, principalmente da infantaria, imagens de um belicismo que não se subscreve, aliás): pertenceria assim à divisão dos objectos culturais, à brigada dos processos de catarse, ao regimento da força anímica, à companhia do usufruto lúdico e ao pelotão da imaterialidade. Vale por si, mas potencia-se, de forma exponencial, em relação.

E, algo de muito importante e ainda não inteiramente esclarecido: tem de facto carácter interventivo, porque atravessa *todos* os aspectos de se ser humano, emocional e sentimentalmente. É dessa capacidade de transversalidade e de osmose (a canção executa um processo de transporte do sentido através do filtro do sentimento, gerando emoções) que decorre o seu poder. E, também, a sua tremenda eficácia.

*

Não há nas ciências humanas nada como a água a ferver a cem graus centígrados (ao nível do mar), a velocidade *Mach IV* (medida ao metro por segundo), a variedade isotópica (e catalogada) do carbono, a resistência (milimetricamente mensurável) do aço à tracção, o valor (infinito) de *Phi*. Há certezas, sem dúvida, mas que não decorrem de um qualquer rigor realmente científico. Ou seja: têm tão só a exactidão da credibilidade que conseguem gerar. Uma obra de arte gera credibilidade pela beleza que sustém, pelos valores que consubstancia, enfim, pelo edifício estético-moral que a enforma.

Na palavra lida, no silêncio da nossa intimidade de leitores, não há som senão mental — a garganta não funciona, só a memória dos sons. As palavras não soam, são mudas, são só significado e significante.

Quando o som surge, por via da palavra dita de viva voz, a intenção — ênfase, postura, interpretação — prevalece sobre a musicalidade. Aliás, só por acidente a voz que declama, declara, profere, alcança qualquer expressão que se possa considerar musical. Tem o seu valor, por certo. Mas não é canção. É por isso que o *rap* (“rhythm and poetry”, lembremo-lo), e é importante relembrá-lo, não faz canções. Ou melhor: é por isso que o *rap*, pressionado pelos imperativos melódicos e delicodoces do *mainstream* (cristalizado nos modelos mecânicos da canção *pop* para consumo em massa), dos espartilhos comerciais, da lógica do mercado, começou enfim a produzir canções (com estrofes, melodias e refrões cantados) e, simultaneamente, assinou o seu fim enquanto expressão artística independente. Tornou-se *business*, e é apenas (mais) um produto. Há quem queira ver esse género musical como o legítimo herdeiro da canção política que se propôs entender mais profundamente, mas esse é apenas mais um equívoco da contemporaneidade de que, dada a escassez de espaço, apenas damos esta nota, para memória futura.

Tendo sempre como horizonte próximo o objecto desta investigação, é possível que, se tenha chegado, porventura, pontualmente, mais longe que o pretendido. Porque, como tudo se encontra ligado entre si, às vezes não se consegue espreitar por uma janela sem nos debruçarmos dela, perigosamente que seja. Porque ao pensamento, que é livre como o vento, nada lhe apaga a luz, e ele segue caminho por si só. Porque, vindo de longe, é sempre para longe que vamos.

Estas paráfrases de alguns versos de algumas canções dos três autores estudados não pretendem servir como álibi para algum possível excesso, mas tão só para lhe dar sentido.

Torna-se difícil, hoje, para quem não viveu esses tempos, entender o que seria existir sequer sob a alçada do fascismo. Todos os anos, em abril, a 24, a 25, comemora-se a reconquista da liberdade, mas já muito poucos se lembram verdadeiramente de como era não a ter, já cada vez menos se lembram do preço da vida enquanto irrespirável. Quase cinco décadas bastaram para nos expor perante o espelho do pior de nós, para nos esquecermos do que foi ir do preto e branco de antes ao “ao vivo e a cores” do depois.

O pós-25 de abril, imediato, político, é uma enorme mancha de injustiças, de conflitos, de guerrilhas mesquinhas entre facções ou famílias, no jogo interminável do assalto ao poder: os revolucionários de antanho são os gestores de agora, e é evidente que o real se tornou

espaço e tempo de perda, apesar de haver, na contramão, proveitos apreciáveis a considerar.

Nesse oscilar da balança da vida, onde fica afinal a canção, o sonho, a luta? Na fita do tempo. No próprio cansaço (José Afonso falaria de paciência), que clama por novas canções. No melhor e pior de nós. Como sempre, aliás.

Ao José Afonso, ao José Mário Branco, ao Sérgio Godinho. Obviamente que. Nunca serão demitidos.

“Esta canção é um pouco aquilo que eu imaginei pudesse ser
uma sociedade sem oprimidos nem opressores.
Eu creio que essa utopia se pode realizar.”¹¹⁷

¹¹⁷ SALVADOR, 2014: 23 (JA no espectáculo do Coliseu de Lisboa, 1983, a propósito da canção *Utopia*, feita para a peça *Fernão, Mentos?*, de Helder Costa, e incluída no disco *Como se fora seu filho*, também de 1983).

ROL BIBLIOGRÁFICO¹¹⁸

- ◆ AAVV (2005), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates
- ◆ AAVV, CASTELO-BRANCO, Salwa (direcção) (2010), *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX* (4 Vols). Lisboa: Temas & Debates/Círculo de Leitores
- AAVV, GUERRA, Paula (coordenação) (2015). *More than loud – Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento
- AAVV, GUERREIRO, Vítor (organização, tradução e introdução) (2012). *Filosofia da música*. Lisboa: Dinalivro
- AFONSO, José (2000). *Textos e canções*. 2ª edição, Lisboa: Relógio d'Água Editores, Lda.
- AFONSO, José (2011). *Todas as canções*. 2ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim
- ◆ BARDIN, Laurence (2018). *Análise de conteúdo*. 4ª edição, Lisboa: Edições 70
- BOUCOURECHLIEV, André (2003). *A linguagem musical*. Lisboa: Edições 70
- BROWN, Courtney (2008). *Politics in music*. Atlanta: Farsight Press
- CALLIXTO, João Carlos (2014). *Canta, amigo canta – Nova canção portuguesa (1960-1974)*. Lisboa: Âncora Editora

¹¹⁸ Se parece interessante constituir um acervo bibliográfico dividido por blocos temático-funcionais, por outro lado, para consulta, uma listagem geral fará mais sentido. Mas como constituir uma sem comprometer as outras – ou seja, como facilitar a leitura sem anular os grupos bibliográficos? O ideal seria então uma listagem geral que permitisse “ler” em simultâneo determinada obra como pertencendo a determinado bloco. A opção de recurso a diferentes tipos de letra, diferentes cores, diferentes tamanhos de fonte ou o negrito vs. o tipo normal, para lá de não compaginar com as regras da Academia relativamente à apresentação da bibliografia em estudos deste teor, não se coaduna com o que se poderia chamar de dever de equidade devido às diversas obras apresentadas, dado que, eticamente, no seu valor intrínseco e absoluto, todas funcionam como iguais. Enfim, o recurso a uma nota por entrada, no início ou no fim, através de uma letra (R, S e O, para, respectivamente, obras de Referência, obras Secundárias e Outras obras, ou a mesma diferenciação mas com números, por exemplo 1, 2 e 3, o que seria, aliás, uma classificação ainda mais abstracta, isto é, mais isenta), tem todavia o senão de introduzir algum ruído nas entradas, as quais são essencialmente constituídas por letras e números. Assim, surgiu a ideia de uma diferenciação gráfica, também de identidade abstracta, e que não interfere na leitura das referências bibliográficas, a saber: os sinais gráficos de referência de tópicos (“bulletpoints”, em inglês), e que no caso serão os seguintes:

- Um círculo, obras de Referência
- Um quadrado, obras Secundárias
- ◆ Um losango, Outras obras

E é possível que assim se consiga, por uma vez, agradar a troianos, gregos, até a romanos.

- ◆ CARMELO, Luís (2003). *Semiótica – Uma introdução*. Mem Martins: Publicações Europa-América
- CHION, Michel (1997). *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget
- CORREIA, Mário (1978). *Daniel Viglietti – A América Latina canta e luta*. Porto: Edições Mundo da Canção
- CORREIA, Mário (1984). *Música popular portuguesa – Um ponto de partida*. Coimbra/Porto: Centelha/MC-Mundo da Canção
- CORREIA, Mário (2012). *Adriano Correia de Oliveira – Um trovador da liberdade*. 2ª edição. Porto: Estratégias Criativas
- CORREIA, Mário (2013). *As mulheres cantadas por José Afonso*. Sendim: Sons da Terra
- FUBINI, Enrico (2018). *Estética da música*. Lisboa: Edições 70
- ◆ ECO, Umberto (2017). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 20.ª edição, Barcarena (Oeiras): Editorial Presença
- ◆ ECO, Umberto (2017). *O signo*. 2ª edição, Barcarena: Editorial Presença
- ◆ ECO, Umberto (2015). *Apocalípticos e integrados*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, Lda.
- GODINHO, Sérgio (2012). *60 canções*. Lisboa: Assírio & Alvim
- GODINHO, Sérgio (2012). *Caríssimas 40 canções*. Lisboa: Abysmo
- GALOPIM, Nuno (2006). *Retrovisor – Uma biografia musical de Sérgio Godinho*. Lisboa: Assírio & Alvim
- GUERREIRO, Mercedes, LEMAÎTRE, Jean (2014). *Grândola vila morena – A canção da liberdade*. Lisboa: Edições Colibri
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2018). *A Música e o Inefável*. Lisboa: Edições 70
- LETRIA, José Jorge (2016). *Não se engana o coração*. Lisboa: Clube do Autor Editora
- LETRIA, José Jorge (2017). *Zeca Afonso – O que faz falta*. Lisboa: Guerra & Paz
- LOPES-GRAÇA, Fernando (??). *A canção popular portuguesa*. 3ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América
- LOPES-GRAÇA, Fernando (2006). *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edições Cosmos

- LYNKEY, Dorian (2012, paperback edition). *33 revolutions per minute – A history of protest songs*. London: Faber and Faber Limited
- MOURA, José Barata (1977). *Estética da canção política – Alguns problemas*. Lisboa: Livros Horizonte
- PIMENTEL, Irene Flunser (texto), VIEIRA, Joaquim (direcção) (2014, reimpressão). *Fotobiografias Século XX – José Afonso*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores
- RAPOSO, Eduardo M. (2007). *Canto de intervenção 1960-1974*. 3ª edição, Lisboa: Público, Comunicação Social, S.A.
- RAPOSO, Eduardo M. (2014). *Cantores de Abril*. 2ª edição, Lisboa: Edições Colibri
- SALVADOR, José A. (2006) *José Afonso o rosto da utopia*. 4ª edição. Porto: Edições Afrontamento
- SALVADOR, José A. (2014). *Zeca Afonso – Livra-te do medo*. Porto: Porto Editora
- Saraiva, Arnaldo (estudo crítico, organização e notas) (1983). *Canções de Sérgio Godinho*, 2ª edição (actualizada). Lisboa: Assírio & Alvim
- SANTOS, António Costa (2019). *Era proibido*. Lisboa: Guerra e paz, Editores, S.A.
- SILVA, Octávio Fonseca (2000). *José Mário Branco – O canto da inquietação*. Porto: MC – Mundo da Canção
- TELES, Viriato (2009). *As voltas de um andarilho*. 2ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim
- TINHORÃO, José Ramos (1997). *As origens da canção urbana*. Lisboa: Editorial Caminho
- VISEU, Albano (2014). *A simbologia das palavras – Os sentidos implícitos nas canções de Zeca Afonso*. Lisboa: Chiado Editora

CATÁLOGOS E OPÚSCULOS

- *Andarilho, poeta e cantor* (1994) (exposição e catálogo)
- *Desta canção que apeteço* (2011) (exposição e catálogo)
- AJA – Associação José Afonso (coordenação) (2012). *Às vezes não tenho jeito para falar de amigos*. Setúbal: Associação José Afonso (publicação: opúsculo)
- AJA – Associação José Afonso (coordenação) (2017). *Insisto não ser tristeza*. Setúbal: Associação José Afonso (publicação: revista)

INTERNET/WWW (sites consultados pela última vez a 30-07-2021)

Link para teses

Zip-zip:

- https://www.researchgate.net/profile/Sofia-Vieira-Lopes-2/publication/277239457_Duas_horas_vivas_numa_TV_morta_Zip-Zip_Musica_e_Televisao_no_preambulo_da_democracia_em_Portugal/links/5d6fe4b992851cacdb2155b0/Duas-horas-vivas-numa-TV-morta-Zip-Zip-Musica-e-Televisao-no-preambulo-da-democracia-em-Portugal.pdf

Edição fonográfica nos anos 60 e 70 (Hugo Castro)

- <https://run.unl.pt/bitstream/10362/9397/1/Dissertação%20de%20Mestrado%20-%20Hugo%20Castro%20%28n%2027%20453%29.pdf>

Revista Mundo da Canção

- https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6872/1/TESE%20FINAL%20COMPLETA%20E%20REVISTA%20-%20JANEIRO_JOAO%20SOUSA.pdf

Sobre o Estado Novo e o fascismo

- <https://ensina.rtp.pt/artigo/foi-o-estado-novo-um-regime-fascista/>
- <https://observador.pt/opiniao/fascismo-e-salazarismo/>
- <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/30-mar-2019/mussolini-era-um-paradigma-para-hitler-e-salazar-10741147.html>
- <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/17731>
- <https://tvi24.iol.pt/politica/salazar/estado-novo-teve-origem-fascista>
- <https://www.abrilabril.pt/nacional/museu-salazar-chamam-lhe- apenas-estado-novo-nunca-falam-em-fascismo>
- <https://expresso.pt/cultura/nem-fascista-nem-salazarista-salazarento=f883860>
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_\(Portugal\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_(Portugal))

Vídeo-livros:

José Afonso Maior que o pensamento – 1. Uma história de Resistência. Lisboa: RTP Edições
José Afonso Maior que o pensamento – 2. Uma história de Liberdade. Lisboa: RTP Edições

A cantiga era uma arma (2014)

Guerreiro, Nelson, Fidalgo, Pedro (realizadores) (2014). *Mudar de vida – José Mário Branco, vida e obra*. Lisboa: Alambique (distribuição)

OBRAS DISCOGRÁFICAS EM ANÁLISE

JOSÉ AFONSO

Cantigas do Maio (1971)

Eu vou ser como a toupeira (1972)

Venham mais cinco (1973)

Coro dos tribunais (1974)

Com as minhas tamanquinhas (1976)

Enquanto há força (1978)

Fura fura (1979)

[*Fados de Coimbra e outras canções* (1981)]

SÉRGIO GODINHO

Os sobreviventes (1971)

Pré-histórias (1972)

À queima-roupa (1974)

De pequenino se torce o destino (1976)

Pano-cru (1978)

Campolide (1979)

Canto da boca (1981)

JOSÉ MÁRIO BRANCO

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades (1971)

Margem de certa maneira (1973)

A Mãe (1978)

[*Marchas populares* (1978)]

[*Gente do Norte* (1978)]

[*O ladrão do pão* (1978)]

Ser solidário (1982)

FMI (single, 1982)

A N E X O S

I. LÍRICAS DAS CANÇÕES ANALISADAS¹¹⁹

¹¹⁹ Por ordem alfabética e independentemente da autoria.

ALÍPIO DE FREITAS

Baía de Guanabara
Santa Cruz na fortaleza
Está preso Alípio de Freitas
Homem de grande firmeza

Em Maio de mil setenta
Numa casa clandestina
Com a companheira e a filha
Caiu nas garras da CIA

Diz Alípio à nossa gente:
“Quero que saibam aí
Que no Brasil já morreram
Na tortura mais de mil

Ao lado dos explorados
No combate à opressão
Não me importa que me matem
Outros amigos virão”

Lá no sertão nordestino
Terra de tanta pobreza
Com Francisco Julião
Forma as ligas camponesas

Na prisão de Tiradentes
Depois da greve da fome
Em mais de cinco masmorras
Não há tortura que o dome

Fascistas da mesma igualha
(Ao tempo Carlos Lacerda)
Sabei que o povo não falha
Seja aqui ou outra terra

Em Santa Cruz há um monstro
(Só não vê quem não tem vista)
Deu sete voltas à terra
Chamaram-lhe imperialista

Baía da Guanabara
Santa Cruz na fortaleza
Está preso Alípio de Freitas
Homem de grande firmeza

A MORTE SAIU À RUA

A morte saiu à rua num dia assim
naquele lugar sem nome pra qualquer fim
Uma gota rubra sobre a calçada cai
e um rio de sangue dum peito aberto sai

O vento que dá nas canas do canavial
e a foice duma ceifeira de Portugal
E o som da bigorna como um clarim do céu
Vão dizendo em toda a parte o pintor morreu

Teu sangue, Pintor, reclama outra morte igual
só olho por olho e dente por dente vale
À lei assassina à morte que te matou
teu corpo pertence à terra que te abraçou

Aqui te afirmamos dente por dente assim
que um dia rirá melhor quem rirá por fim
Na curva da estrada há covas feitas no chão
E em todas florirão rosas duma nação.

BICO CALADO

se eu fosse mal educado
dizia que é muito feio
construir o socialismo
com fascistas de permeio

mas como não sou, eu fico
cego, surdo, mudo e quedo
a repetir uma história
sem lhe saber o enredo

por falar em socialismo
lá porque alguém o apregoa
não quer dizer que não esteja
a dizer coisas à toa

e lá porque alguém nos fala
também em revolução
não quer dizer que não esteja
a vender lobo por cão

*eh lá bico calado
muita coisa para dizer
eh lá bico calado
muita luta para vencer*

tenho bichos carpinteiros
não consigo ficar quieto
meto-me no que não devo
no que devo não me meto

não consigo ficar quieto
devo estar mas é doente
quanto mais ando para trás
mais quero andar para a frente

e quando olho para a frente
vejo um oftalmologista
que me atira areia aos olhos
e que tem poeira na vista

é que ao olhar para isto tudo
há dois olhares bem distintos
o dos que vivem à larga
e o dos que apertam os cintos

chamo as coisas pelo nome

pão é pão e queijo é queijo
fome é fome e povo é povo
saúde é que eu vos desejo

e se comeste hoje a carne
amanhã róis o osso
se comeste ontem a ameixa
hoje chupas o caroço

e por falar em comida
voltemos à vaca fria
será que a boca do lobo
já não morde como mordia?

ou será que já voltamos
à pureza inicial
em que o lobo ainda era
um encanto de animal?

*eh lá bico calado
muita coisa para dizer
eh lá bico calado
muita luta para vencer*

CORO DA PRIMAVERA

Cobre-te canalha
na mortalha
hoje o rei vai nu

Os velhos tiranos
de há mil anos
morrem como tu

Abre uma trincheira
companheira
deita-te no chão

Sempre à tua frente
viste gente
douta condição

*Ergue-te ó Sol de Verão
somos nós os teus cantores
da matinal canção
ouvem-se já os rumores
ouvem-se já os clamores
ouvem-se já os tambores*

Livra-te do medo
que bem cedo
há-de o Sol queimar

E tu camarada
põe-te em guarda
que te vão matar

Venham lavradeiras
mondadeiras
deste campo em flor

Venham enlaçadas
de mãos dadas
semear o amor

*Ergue-te ó Sol de Verão
somos nós os teus cantores
da matinal canção
ouvem-se já os rumores
ouvem-se já os clamores
ouvem-se já os tambores*

Venha a maré cheia
duma ideia
p'ra nos empurrar

Só um pensamento
no momento
p'ra nos despertar

Eia mais um braço
e outro braço
nos conduz irmão

Sempre a nossa fome
nos consome
dá-me a tua mão

*Ergue-te ó Sol de Verão
somos nós os teus cantores
da matinal canção
ouvem-se já os rumores
ouvem-se já os clamores
ouvem-se já os tambores*

DE NÃO SABER O QUE ME ESPERA

De não saber o que me espera
tirei a sorte à minha guerra
recolhi sombras onde vira
luzes de orvalho ao meio-dia

Vítima de só haver vaga
entre uma mó e uma espada
mas que maneira bicuda
de ir à guerra sem ajuda

Vimos pelo sol nascente
vingámos a madrugada
mas não encontrámos nada
sol e água sol e água

De linhas tortas havia
um pouco de maresia

mas quem vencer esta meta
que diga se a linha é recta

EH! COMPANHEIRO (Sérgio Godinho/José Mário Branco)

Eh companheiro, aqui estou
Aqui estou pra te falar
Estas paredes me tolhem
Os passos que quero dar
Uma é feita de granito, não se pode rebentar
Outra de vidro rachado pras duas pernas cortar

Eh companheiro, resposta
Resposta te quero dar
Só tem medo desses muros quem tem muros no pensar
Todos sabemos do pássaro cá dentro a querer voar
Se o pensamento for livre, todos vamos libertar

Eh companheiro, eu falo
Eu falo do coração
Já me acostumei à cor
Desta negra solidão
Já o preto que vai bem, já o branco ainda não
Não sei quando vem o vento pra me levar de avião

Eh companheiro, respondo
Respondo do coração
Ser sozinho não é sina nem de rato de porão
Faz também soprar o vento, não esperes o tufão
Põe sementes do teu peito nos bolsos do teu irmão

Eh companheiro, vou falar
Vou falar do meu parecer
Vira o vento, muda a sorte
Toda a vida ouvi dizer
Soprou muita ventania, não vi a sorte crescer
Meu destino é sempre o mesmo
Desde moço até morrer

Eh companheiro, aqui estou
Aqui estou pra responder
Sorte assim não cresce à toa como urtiga por colher
Cresce nas vinhas do povo, leva tempo a amadurecer
Quando mudar seu destino está ao alcance de um viveiro

Eh companheiro, aqui estou
Aqui estou pra te falar
De toda parte me chamam
Não sei pra onde me virar
Uns que trazem fechaduras com portas para espreitar
Outros que em nome de paz, não me deixam nem olhar

Eh companheiro, resposta
Resposta te quero dar
Portas assim foram feitas pra se abrir de par em par
Não confundas duas coisas, cada paz em seu lugar
Pela paz que nos recusam, muito temos de lutar

ENGRENAGEM

Do berço à cova sem parar
caminho fora sempre a andar
cá vou levando a minha vida

Um minutinho a descansar
a vida inteira a trabalhar
suor sem conta nem medida

*Pra ter um companheiro nesta viagem
vou meter um pauzinho na engrenagem*

Do berço à cova sem vagar
enxada à terra barco ao mar
a mão e a máquina a compasso

Os bois no campo a lidar
E o serventio a trabalhar
todos com o mesmo cangaço

*Pra ter um companheiro nesta viagem
vou meter um pauzinho na engrenagem*

Do berço à cova sol a sol
por pão, amor e futebol
dor no sapato e dor na espinha

Canta-se o fado em lá bemol
morde a sardinha no anzol
E o tubarão segura a linha

*Pra ter um companheiro nesta viagem
vou meter um pauzinho na engrenagem*

Do berço à cova sem parar
caminho fora sempre a andar
cá vou levando a minha vida

Um minutinho a descansar
a vida inteira a trabalhar
suor sem conta nem medida

*Pra ter um companheiro nesta viagem
vou meter um pauzinho na engrenagem*

EU VIM DE LONGE, EU VOU P'RA LONGE ("Chulinha")

Quando o avião aqui chegou
quando o mês de Maio começou
eu olhei p'ra ti
e então eu entendi
foi um sonho mau que já passou
foi um mau bocado que acabou

Tinha esta viola numa mão
uma flor vermelha noutra mão
tinha um grande amor

marcado pela dor
e quando a fronteira me abraçou
foi esta bagagem que encontrou

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*

E então olhei à minha volta
vi tanta esperança andar à solta
que não hesitei
e os hinos que cantei
foram frutos do meu coração
feitos de alegria e de paixão

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*

Quando a nossa festa se estragou
e o mês de Novembro se vingou
eu olhei p'ra ti
e então eu entendi
foi um sonho lindo que acabou
houve aqui alguém que se enganou

Tinha esta viola numa mão
coisas começadas noutra mão
Tinha um grande amor
marcado pela dor
e quando a espingarda se virou
foi p'ra esta força que apontou

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*
E então olhei à minha volta
vi tanta mentira andar à solta
que me perguntei
se os hinos que cantei
eram só promessas e ilusões
que nunca passaram de canções

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar*

*Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*

Quando finalmente eu quis saber
se ainda vale a pena tanto qu'rer
eu olhei p'ra ti
e então eu entendi
é um lindo sonho p'ra viver
quando toda a gente assim quiser

Tenho esta viola numa mão
tenho a minha vida noutra mão
tenho um grande amor
marcado pela dor
e sempre que Abril aqui passar
dou-lhe este farnel p'rò ajudar

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*

E agora eu olho à minha volta
vejo tanta raiva andar à solta
que já não hesito
e os hinos que repito
são a parte que eu posso prever
do que a minha gente vai fazer

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar
com o que temos p'ra nos dar*

*Eu vim de longe
de muito longe
o que eu andei pr'aqui chegar
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe
onde nos vamos encontrar*

*Eu vim de longe
de muito longe
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe*

*Eu vim de longe
de muito longe
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe*

*Eu vim de longe
de muito longe
Eu vou p'ra longe
p'ra muito longe*

F.M.I.

Vou-vos mostrar mais um pedaço da minha vida, um pedaço um pouco especial, trata-se de um texto que foi escrito assim de um só jorro, numa noite de Fevereiro de 79, e que talvez tenha um ou outro pormenor que já não é muito actual. Eu vou-vos dar o texto tal e qual como eu o escrevi nessa altura, sem ter modificado nada, por isso vos peço que não se deixem distrair por esses pormenores que possam já não ser muito actuais e que isso não contribua para desviar a vossa atenção do que me parece ser o essencial neste texto.

Chama-se FMI. Quer dizer: Fundo Monetário Internacional.

Não sei porque é que se riem, é uma organização democrática dos países todos, que se reúnem como as pessoas, em torno de uma mesa para discutir os seus assuntos, e no fim tomar as decisões que interessam a todos. É o internacionalismo monetário!

Cachucho não é coisa que me traga a mim
mais novidade do que lagostim
Nariz que reconhece o cheiro do pilim
distingue bem o Mortimore do Meirim
A produtividade, ora aí está!, quer dizer:
há tanto nesta terra que ainda está por fazer
Entrar por aí dentro, analisar, e então
Do meu *attaché-case* sai a solução!

FMI

Não há graça que não faça o FMI

FMI

O bombástico de plástico pra si

FMI

Não há força que retorça o FMI

Discreto e ordenado, mas nem por isso fraco
eis a imagem *on the rocks* do cancro do tabaco
Enfio uma gravata em cada fato-macaco
e meto o pessoal todo no mesmo saco
A produtividade, ora aí está!, quer dizer:
Não ando aqui a brincar! Não há tempo a perder!
Batendo o pé na casa, espanador na mão
é só desinfectar em superprodução

FMI

Não há truque que não lucre ao FMI

FMI

O heróico paranóico *harakiri*

FMI
Panegírico pró-lírico daqui

Palavras, palavras, palavras e não só
palavras para si, palavras para dó
A contas com o nada, há que *swingar* o solidó
depois a criadagem lava o pé e limpó-pó
A produtividade, ora nem mais!
Célulazinhas cinzentas
sempre atentas
E levas pela tromba, se não te pões a pau
um encontrão imediato do terceiro grau

FMI
Não há lenha que detenha o FMI

FMI
Não há ronha que envergonhe o FMI

FMI

Entretém-te filho, entretém-te
não desfolhes em vão este malmequer que bem-te
...quer mal-te
...quer vem-te
...quer, o-vo-mal-te
...quer-messe gigantes-ca vem-te bem
bem te vim
VIM na cozinha
VIM na casa-de-banho
VIM no Politeama
VIM no Águia D'Ouro
VIM em toda-a-parte
vem-te filho, vem-te comer ó-olho
vem-te comer à mão
olhós pombinhos pneumáticos como
te arrulham por esses cartazes fora...
olhá música no coração da Indira Ghandi
olho Moshe Dayan que te traz debaixo d'olho
o respeitinho é muito lindo e nós
somos um povo de respeito,
n' é filho? Nós somos um povo de
respeitinho muito lindo
saímos à rua de cravo na mão
sem dar conta de que saímos à rua de cravo na mão
a horas certas
né, filho?
Consolida filho, consolida...
enfia-te a horas certas no casarão da Gabriela,
que o malmequer vai-te tratando do serviço nacional de saúde...
Consolida filho, consolida...
que o trabalhinho é muito lindo,
o teu trabalhinho é muito lindo,
é o mais lindo de todos

– cumó astro, né, filho? – o cabrão do astro
entra-te pela porta das traseiras,
tu tens um gozo do caraças,
vais dormir entretido – né ? –
Pois claro, ganhar forças, ganhar forças pra consolidar,
pra ver se a gente consegue num grande esforço nacional
estabilizar esta destabilização filha-da-puta, né filho?

Pois claro! E estás aí a olhar para mim,
estás aí a ver-me dar trinta e três voltinhas por minuto,
pagaste o teu bilhete, pagaste o teu imposto de transacção
e estás a pensar lá c'os teus zodíacos *este tipo está-me a gozar, este gajo quem é que julga que é?*, né, filho?
Pois não é verdade que tu és um herói desde que nasceste? a ti não é qualquer tobobola que te enfió barrete,
meu ganda safadote, hein? meu Fernão Mendes Pinto de merda! né, filho?
onde está o teu extremo-orient, filho?
aniki-bé-bé
aniki-bó-bó,
tu és Sepúlveda, tu és Adamastor
pois claro!
Tu sozinho consegues enrabar as Nações Unidas
com passaporte de coelho,
né, filho?
mal eles sabem, pois é?
tu sabes o que é gozar a vida!
Entretém-te filho, entretém-te

Deixa-te de políticas que a tua política é o trabalho,
trabalhinho,
porreirinho da silva
e salve-se quem puder que a vida é curta
e os santos não ajudam quem anda práqui a encher pneus
com este paleio de sanzala
em ritmo de pop-chula, né filho?

a-one
a- two
a one-two-three

FMI
FMI

Càmóne, iú, san óve abiche !
Càmóne, beibi, a ver se me comes, Càmóne, Luiz Vaz,
amanda-lhe com os decassílabos que eles já vão saber o que é
meterem-se com uma nação de poetas!
E zás !
Enfio-te o Manuel Alegre no Mário Soares
zás ! enfio-te o Ary dos Santos no Álvaro de Cunhal
zás ! enfio-te a Natália Correia no Sá Carneiro
zás ! enfio-te o Zé Fanha no Acácio Barreiros
zás ! enfio-te o Pedro Homem de Melo no Parque Mayer
e acabamos todos numa sardinhada à integralismo Lusitano a estender o braço,
meio Rolão Preto, meio Steve MacQueen,
OK BOSS, tudo OK, estamos numa porreira meu,
um *trip* fenomenal, proibido voltar atrás,
vivá liberdade, né filho?
Pois ! irreversível, pois claro, irreversívelzinho,

pluralismo a dar c'um pau, nada será como antes,
agora todos se chateiam doutra maneira, né filho?

Ora que porra! Deixa lá correr uma fila ao menos!
Malta pá, é assim mesmo, cada um a curtir a sua, podia ser tão porreiro, né?

Preocupações, crises políticas, pá! a culpa
é dos partidos pá! esta merda dos partidos é que divide a malta, pá!

Pois, pá! é só paleio, pá! o pessoal não quer é trabalhar, pá! Razão tem o Jaime Neves pá!
— *olha, deixaste cair as chaves do carro! — pois pá — que é essa orelha de preto que tens no porta-chaves?*
— *é pá, deixa-te disso, não desestabilizes, pá! — Eh, faz favor, é mais uma bica e um pastel de nata — uma*
porra pá ! um autêntico desastre, o 25 de Abril, esta confusão, pá, a malta estava sossegadinha, a bica a
quin'chões, a gasosa a sete e croa... tá bem, essa merda da pide, pá, tarrafais e o carago, mas no fim de
contas quem é que não colaborava? hem? quantos bufos havia nesta merda deste país? heim? quem é que não
se calava? quem é que arriscava coiro e cabelo, assim mesmo o que se chama arriscar? hein? meia-dúzia de
líricos, pá! meia dúzia de líricos que acabavam todos a fugir pró estrangeiro, pá!

Isto é tudo a mesma carneirada!
ó sô guarda venha cá — *Á !*
venha ver como isto é — *É!*
o barulho que vai aqui — *I!*
o neto a bater n'avó — *Ó!*
deu-lhe um pontapé no cú — né, filho?

Tu vais conversando, conversando, que ao menos agora pode-se falar!...ou já não se pode?
ou já começaste a fazer a tua revisãozinha constitucional tamanho familiar? hein?
estás desiludido com as promessas de Abril, né? As conquistas de Abril eram só paleio, a partir do momento
que tas começaram a tirar e tu ficaste quietinho, né filho?
e tu fizeste cumó avestruz, enfiaste a cabeça n'areia, *não é nada comigo... não é nada comigo...*, né, e os da
frente que se lixem, e é por isso que a tua solução é não ver, é não ouvir, é não querer ver, é não querer
entender nada, precisas de paz de consciência, não andas aqui a brincar, né filho? precisas de ter razão,
precisas de atirar as culpas pra cima de alguém e atiras as culpas prós da frente, prós do 25 de Abril, prós do
28 de Setembro, prós do 11 de Março, prós do 25 de Novembro, prós do...
...que dia é hoje ? hein ?

FMI
FMI

Não há português nenhum que não se sinta culpado de qualquer coisa, né filho?
TODOS temos culpas no cartório, foi isso que te ensinaram, não é verdade?
ESTA MERDA NÃO ANDA, PORQUE A MALTA — pá — A MALTA NÃO QUER QUE ESTA MERDA
ANDE! tenho dito!
A culpa é de todos, a culpa não é de ninguém, não é isto verdade? Quer-se dizer: há culpa de todos em geral e
não há culpa de ninguém em particular! Somos todos muito bons,
NO FUNDO, né?
Somos todos uma nação de pecadores e vendidos, né?
Somos todos
ou anti-comunistas ou anti-fascistas, estas coisas até já nem querem dizer nada, ismos pràqui, ismos pràcolá,
as palavras é só bolinhas de sabão, *parole, parole, parole*, e o Zé é que se lixa, cá o Pintas é sempre
mexilhão,
eu quero lá saber desse paleio, vou mas é ó futebol, pronto,
bibó-Puárto, vivó-Bâfica, Lou-ro-sa, Lou-ro-sa, Mar-ra-zes, Mar-ra-zes, fôro árbitro, gatuno, qual gatuno
qual caralho, razão tinha o Tónico Bastos para se entreter, né filho?

Entretém-te filho, cas tuas viúvas e as tuas órfãs,
que o teu delegado sindical vai tratando da saúde aos administradores,
entretém-te que o ministro do trabalho trata da saúde aos delegados sindicais,

entretém-te, filho, que a oposição parlamentar trata da saúde ao ministro do trabalho,
entretém-te, que o Eanes trata da saúde à oposição parlamentar,
entretém-te, que o FMI trata da saúde ao Eanes,
entretém-te, filho,

e vai para a cama descansado que há milhares de gajos inteligentes a pensar em tudo neste mesmo instante,
enquanto tu adormeces a não pensar em nada, milhares e milhares de tipos inteligentes e poderosos, com
computadores, redes de polícia secreta, telefones, carros de assalto, exércitos inteiros, congressos
universitários, eu sei lá!, podes estar descansado que o Teng-Hsiao-Ping está a tratar da tua vida com o
Jimmy Carter, o Brejnev está a tratar de ti com o João Paulo II, tudo corre bem, a ver quem se vai abotoar
com os vint'cinc'chões de riqueza que tu vais produzir amanhã nas tuas oito-horas,
a ver quem vai ser capaz de te convencer de que a culpa é tua e só tua, se o teu salário perde valor todos os
dias, vão-te convencer de que a culpa é só tua, se o teu poder de compra é cumó rio de São Pedro de Muel
que se some nas areias em plena praia, ali, a dez metros do mar em maré cheia, e nunca consegue desaguar de
maneira que se possa dizer *porra, finalmente o rio desaguou*
vão-te convencer de que a culpa é tua, e tu sem culpa nenhuma, tás tu a ver?
Que tens tu a ver com isso, né filho?

Cada um que se vá safando como puder, é mesmo assim! Não é?

Tu fazes cumós outros... fazes o que tens a fazer...

– votas à esquerda moderada nas sindicais

– votas no centro moderado nas deputais

– e votas na direita moderada nas presidenciais

que mais querem eles?

que lhe ofereças a europa no natal? era o que faltava!

É assim mesmo, julgam que te levam de Mercedes? toma!

Pra safado, safado-e-meio, né filho?

Nem prá frente nem pra trás, e eles que tratem do resto,

os gatunos, que são pagos pra isso, né?

Claro! que se lixem as alternativas!

Pra trabalho já me chega.

Entretém-te, meu anjinho, entretém-te,

que eles são inteligentes, eles ajudam, eles emprestam, eles decidem por ti, decidem tudo por ti,

se hás de construir barcos prá Polónia ou cabeças de alfinete prá Suécia,

se hás-de plantar tomate pró Canadá ou eucaliptos pró Japão,

descansa que eles tratam disso,

se hás-de comer bacalhau só nos anos bissextos

ou se hás de beber vinho sintético de Algueiros-de-Baixo,

descansa, não penses em mais nada, que até neste país de pelintras se acha normal haver mãos

desempregadas e se acha inevitável haver terras por cultivar,

descontraí, beibi, CÀMÓNE, descontraí,

afinfa-lhe o Bruce-Li, afinfa-lhe a macrobiótica, o biorritmo, o horoscópio, dois ou três ovniologistas, um

gigante da Ilha-de-Páscoa e uma Grace-de-Mónaco de vez em quando para dar as boas-festas às criancinhas,

piramiza, filho, piramiza, antes que os chatos fujam todos pró Egipto, que assim é que tu te fazes um

homenzinho, e até já pagas multa se não fores ao recenseamento

Pois, pá ! isto é um país de analfabetos, pá!

Dá-lhe no Travolta

dá-lhe no discousáunde

dá-lhe no pop-chula

pop-chula

pop-chula

yeah! yeah !

JOTAPIMENTA FORÉVER!

quanto menos souberes a quantas andas, melhor para ti...

Não te chega pró bife? – antes no talho do que na farmácia!

não te chega prá farmácia? – antes na farmácia do que no tribunal!

não te chega pró tribunal? – antes a multa do que a morte!
não te chega pró cangalheiro? – antes prá cova do que pra não-sei-quem que há-de vir, cabrões de vindouros,
heim? sempre a merda do futuro, e eu que me quilhe!

Pois pá ! sempre a merda do futuro, a merda do futuro, E EU ? HEIM? Que é que eu ando aqui a fazer?

Digam lá ! e eu? José Mário Branco, 37 anos

Isto é que é uma porra!

anda aqui um gajo cheio de boas intenções, a pregar aos peixinhos,

a arriscar o pêlo, e depois? É só porrada e mal-viver, é?

– O menino é mal criado

– o menino é pequeno-burguês

– o menino pertence a uma classe sem futuro histórico

Eu sou parvo, ou quê?

quero ser feliz, porra!

quero ser feliz agora!

que se foda o futuro!

que se foda o progresso!

mais vale só do que mal-acompanhado!

Vá! mandem-me lavar as mãos antes de ir prá mesa, FILHOS DA PUTA DE PROGRESSISTAS DO
CARALHO DA REVOLUÇÃO QUE VOS FODA A TODOS!

Deixem-me em paz: Porra, deixem-me em paz e sossego!

Não me emprenhem mais pelos ouvidos, caralho! Não há paciência!

Não há paciência, deixem-me em paz, caralho, saiam daqui, deixem-me sozinho só um minuto, vão vender

jornais e governos e greves e sindicatos e polícias e generais pró raio que vos parta! Deixem-me sozinho,

filhos da puta, deixem só um bocadinho, deixem-me só para sempre, tratem da vossa vida que eu trato da

minha, pronto!, já chega!

Sossego, porra! silêncio, porra!

deixem-me só,

deixem-me só,

deixem-me só,

deixem-me morrer descansado,

eu quero lá saber do Artur Agostinho e do Humberto Delgado,

eu quero lá saber do Benfica e do Bispo do Porto,

eu quero se lixe o 13-de-Maio e o 5-de-Outubro

e o Melo Antunes e a Rainha de Inglaterra e o Santiago Carrillo e a Vera Lagoa!

Deixem-me só! Porra! Rua! Larguem-me! Desòpila o figado! Arreda! Tarrenego-satanás! FILHOS DA
PUTA!

Eu quero morrer sozinho! Ouviram? Eu quero morrer

Eu quero que se foda o FMI, eu quero lá saber do FMI, eu quero que o FMI se foda, eu quero lá saber que o

FMI me foda a mim, eu vou mas-é votar no Pinheiro de Azevedo se ele tornar a ir pró hospital! pronto!

Bardamerda o FMI! O FMI é só pretexto vosso, seus cabrões! o FMI não existe! o FMI nunca aterrou na

Portela coisa nenhuma! o FMI é uma finta vossa pra virem práqui com esse paleio! Rua! Desandem daqui pra
fora!

a culpa é vossa!

a culpa é vossa!

a culpa é vossa!

a culpa é vossa!

a culpa é vossa!

a culpa é vossa!

Ó MÃE

Ó MÃE

Ó MÃE

Ó MÃÃÃÃÃE

Mãe! eu quero ficar sozinho!

Mãe! eu não quero pensar mais!

Mãe! eu quero morrer, mãe!

Eu quero des-nascer, ir-me embora sem sequer ter que me ir embora.
Mãe, por favor, tudo menos a casa em vez de mim, outro maldito que não sou senão este tempo que decorre
entre fugir de me encontrar e me encontrar fugindo.
De quê, mãe? Diz, são coisas que se me perguntem?
Não pode haver razão para tanto sofrimento.
E se inventássemos o mar de volta?
e se inventássemos partir pra regressar?
Partir, e aí nessa viagem ressuscitar da morte às arrecuas que me deste, partida pra ganhar, partida de acordar,
abrir os olhos,
numa ânsia colectiva de tudo fecundar,
terra, mar, mãe,
lembrar como o mar nos ensinava a sonhar alto,
lembrar, nota-a-nota, o canto das sereias,
lembrar o depois-do-adeus e o frágil ingénuo cravo da rua do Arsenal,
lembrar cada lágrima, cada abraço, cada morte, cada traição...
Partir aqui com a ciência toda do passado, partir AQUI
pra ficar

Assim mesmo, como entrevi um dia, a chorar de alegria, de esperança precoce e intranquila,
o azul dos operários da Lisnave a desfilar,
gritando ódio apenas ao vazio
exército de amor e capacetes

Assim mesmo, na Praça de Londres, o soldado lhes falou:
*olá camaradas, somos trabalhadores e eles não conseguiram fazer-nos esquecer; aqui está a minha arma
para vos servir*

Assim mesmo, por trás das colinas onde o verde está à espera, se levantam antiquíssimos rumores, as festas e
os suores, os bombos de Lavacolhos

Assim mesmo senti um dia, a chorar de alegria, de esperança precoce e intranquila, o bater inexorável dos
corações produtores, os tambores:

De quem é o carvalhal?

É NOSSO!

Assim te quero cantar, mar antigo a que regresso. Neste cais está arrimado o barco sonho em que voltei,
neste cais eu encontrei
a margem do outro lado, grândola vila morena

Diz lá: valeu a pena a travessia?

Valeu, pois.

Pela vaga de fundo se sumiu o futuro histórico da minha classe,
no fundo deste mar encontrareis tesouros recuperados, de mim que estou a chegar do lado de lá para ir
convosco. Tesouros infindáveis que vos trago de longe e que são vossos,
o meu canto e a palavra.

O meu sonho é a luz que vem do fim do mundo,
dos vossos antepassados que ainda não nasceram,
a minha arte é estar aqui convosco e ser-vos alimento e companhia na viagem para estar aqui de vez.

sou português
pequeno-burguês de origem, filho de professores primários
artista de variedades,
compositor popular, aprendiz de feiticeiro
faltam-me dentes.
Sou o Zé Mário Branco, 37 anos, do Porto,
muito mais vivo que morto
Contai com isto de mim

pra cantar
e para o resto.

GRÂNDOLA, VILA MORENA

*Grândola, vila morena
terra da fraternidade
o povo é quem mais ordena
dentro de ti, ó cidade*

Dentro de ti, ó cidade
o povo é quem mais ordena
terra da fraternidade
Grândola, vila morena

*Em cada esquina um amigo
em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
terra da fraternidade*

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
em cada rosto igualdade
o povo é quem mais ordena

*À sombra duma azinheira
que já não sabia a idade
jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade*

Grândola a tua vontade
jurei ter por companheira
à sombra duma azinheira
que já não sabia a idade

INDEPENDÊNCIA

*Quem diz que sim quem diz que não
quem diz que sim quem diz que não
são os movimentos de libertação
são os movimentos de libertação*

E ainda anda tanto português
a dizer talvez, a dizer talvez
a dizer talvez, a dizer talvez

Independência
Independência

África é dos africanos
já chega quinhentos anos
já chega quinhentos anos
África é dos africanos

*Quem diz que sim quem diz que não
quem diz que sim quem diz que não
são os movimentos de libertação
são os movimentos de libertação*

E ainda anda tanto português
a dizer talvez, a dizer talvez
a dizer talvez, a dizer talvez
e a dizer "pois sim"
e a dizer "pois é"
e a dizer "que remédio"
e a dizer "rodésia"
e a dizer "mas sabe"
e a dizer "que pena"
e faz e acontece

Independência

LIBERDADE

Vimos com o peso do passado e da semente
esperar tantos anos torna tudo mais urgente
e a sede de uma espera só se estanca na torrente
e a sede de uma espera só se estanca na torrente
vivemos tantos anos a falar pela calada
só se pode querer tudo quando não se teve nada
só quer a vida cheia quem teve a vida parada
só quer a vida cheia quem teve a vida parada
só há liberdade a sério quando houver
a paz, o pão
habitação
saúde, educação
só há liberdade a sério quando houver
liberdade de mudar e decidir
quando pertencer ao povo o que o povo produzir
quando pertencer ao povo o que o povo produzir

MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES (Luís de Camões, J. M. Branco/Jean Sommer)

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

E se tudo o mundo é composto de mudança,
Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

Mas se tudo o mundo é composto de mudança,
Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

Mas se tudo o mundo é composto de mudança,
Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

Mas se tudo o mundo é composto de mudança,
Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança.

NEVOEIRO

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Vou ao cais do terreiro
*Ver o rei Sebastião primeiro
Num lençol amortalhado
Voltou num nevoeiro
Num veleiro
Sem leme nem gageiro
E de casco arreventado*

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Com teus olhos em braseiro
E o teu rosto afogueado
Vou ao cais do terreiro
*Ver o rei Sebastião primeiro
Por alcunha o desejado
Voltou no seu veleiro
Nevoeiro
Sem leme nem gageiro
Num lençol amortalhado*

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Porque levas caminheiro
tanta pressa no cajado
Vou ao cais do terreiro
*Ver o rei Sebastião primeiro
Num lençol amortalhado
Voltou no seu veleiro
Nevoeiro
Esperado primeiro
E depois desesperado*

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Que te traz ó caminheiro
Esse príncipe encantado
Vou ao cais do terreiro
*Ver o rei Sebastião primeiro
há tanto tempo esperado
Voltou no seu veleiro
Nevoeiro
Sem glória nem dinheiro
Num lençol amortalhado*

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Era príncipe ou sendeiro
Sebastião o desejado
Vou ao cais do terreiro
Ver o rei Sebastião primeiro
Num lençol amortalhado
Era príncipe herdeiro
Nevoeiro
O príncipe agoireiro
o príncipe mal esperado

Onde vais ó caminheiro
Com o teu passo apressado
Porque paras caminheiro
Se é Sebastião finado
Voltou no seu veleiro
Nevoeiro
leme nem gageiro
Num lençol amortalhado
Vou ao cais do terreiro,
Nevoeiro,
Pra ficar bem certoiro
De que é morto e enterrado

O MEU COMPADRE

O meu compadre
que é rico, disse-me:
tira os olhos do chão
aceita o meu conselho
não aceites derrotas
tira os olhos do chão
tira os olhos do chão

E eu respondi
ó meu amigo, ó meu palerma
se eu tenho os olhos no chão
não é por estar derrotado
é pra ver o caminho
e é pra ver o que calco
que eu não ando nas nuvens
a pisar pó de talco
a pisar pó de talco

Vamos, vamos, vamos
tomar cuidado
com promessas assinadas
em papel molhado

O meu compadre
que é rico, disse-me:
eu cá sou democrata
cumprimento as vizinhas
como pão e sardinhas
até as como da lata
que eu cá sou democrata

E eu respondi:
ó meu amigo, ó meu cretino
democratas assim
tem a gente de sobra
a vender a banha de cobra
e a afinar o latim
pela nota corrente
e pela nota de mil
democratas assim
há até dois no brasil
há até dois no brasil

*Vamos, vamos, vamos
tomar cuidado
com promessas assinadas
em papel molhado*

O meu compadre
que é rico disse-me:
somos todos irmãos
que é que interessa eu ser rico
não faz mal tu seres pobre
somos todos irmãos

E eu respondi:
ó meu amigo, ó meu hipócrita
se somos todos irmãos
diz-me então onde andavas
quando, algemas nas mãos
a gente pagava as favas
por só querermos ser gente
e como gente falar
diz-me de que lado estavas
antes disto mudar
antes disto mudar

*Vamos, vamos, vamos
tomar cuidado
com promessas assinadas
em papel molhado*

O QUE FAZ FALTA

Quando a corja topa da janela
O que faz falta
Quando o pão que comes sabe a merda
O que faz falta

*O que faz falta é avisar a malta
O que faz falta
O que faz falta é avisar a malta
O que faz falta*

Quando nunca a noite foi dormida
O que faz falta
Quando a raiva nunca foi vencida
O que faz falta

O que faz falta é animar a malta
O que faz falta
O que faz falta é acordar a malta
O que faz falta

Quando nunca a infância teve infância
O que faz falta
Quando sabes que vai haver dança
O que faz falta

O que faz falta é animar a malta
O que faz falta
O que faz falta é empurrar a malta
O que faz falta

Quando um cão te morde a canela
O que faz falta
Quando a esquina há sempre uma cabeça
O que faz falta

O que faz falta é animar a malta
O que faz falta
O que faz falta é empurrar a malta
O que faz falta

Quando um homem dorme na valeta
O que faz falta
Quando dizem que isto é tudo treta
O que faz falta

O que faz falta é agitar a malta
O que faz falta
O que faz falta é libertar a malta
O que faz falta

Se o patrão não vai com duas loas
O que faz falta
Se o fascista conspira na sombra
O que faz falta

O que faz falta é avisar a malta
O que faz falta
O que faz falta é dar poder a malta
O que faz falta

ORGANIZAÇÃO POPULAR

Éramos para cima de um milhão
de moradores sem eira nem beira
a fazer das tripas coração
cada qual da sua maneira
a viver sem água
e a viver sem jeito
a viver sem trégua
uma vida a eito
em barracas velhas
e andares desfeitos

E da conjunção destes factores
pouco a pouco nasceu a ideia
de formar comissões de moradores
elegíveis em assembleia
e exigimos muito
fizemos projectos
ocupamos casas
e erguemos tectos
com a população
e até alguns arquitectos

*Vamos pr'a frente
com a organização popular (bis)
vencer é lutar*

Eram várias vezes um milhão
vários milhões de trabalhadores
a fazer das tripas coração
e a sonhar com dias melhores
a vender o corpo
e a comprar migalhas
a emprestar a vida
e a viver ao calha
e a ser despedido
por dá cá aquela palha

E da conjunção destes factores
pouco a pouco nasceu a ideia
de formar comissões de trabalhadores
elegíveis em assembleia
lutamos primeiro
para sobreviver
mas no fim de contas
para enfim poder
mudar o destino
lutar e vencer

*Vamos pr'a frente
com a organização popular (bis)
vencer é lutar*

OS ÍNDIOS DA MEIA-PRAIA

Aldeia da Meia-Praia
ali mesmo ao pé de Lagos
vou fazer-te uma cantiga
da melhor que sei e faço

De Monte-Gordo vieram
alguns por seu próprio pé
um chegou de bicicleta
outro foi de marcha a ré

Quando os teus olhos tropeçam
no voo duma gaivota
em vez de peixe vê peças
de ouro caindo na lota

Quem aqui vier morar
não traga mesa nem cama
com sete palmos de terra
se constrói uma cabana

Tu trabalhas todo o ano
na lota deixam-te mudo
chupam-te até ao tutano
chupam-te o couro cab'ludo

Quem dera que a gente tenha
de Agostinho a valentia
para alimentar a sanha
de esganar a burguesia

Adeus disse a Monte Gordo
(nada o prende ao mal passado)
mas nada o prende ao presente
se só ele é o enganado

Oito mil horas contadas
laboraram a preceito
até que veio o primeiro
documento autenticado

Eram mulheres e crianças
cada um c'o seu tijolo
"Isto aqui era uma orquestra"
quem diz o contrário é tolo

E se a má língua não cessa
eu daqui vivo não saia
pois nada apaga a nobreza
dos índios da Meia-Praia

Foi sempre a tua figura
tubarão de mil aparas
deixar tudo à dependura
quando na presa reparas

Das eleições acabadas
do resultado previsto
saiu o que tendes visto
muitas obras embargadas

Mas não por vontade própria
porque a luta continua
pois é dele a sua história
e o povo saiu à rua

Mandadores de alta finança
fazem tudo andar pra trás
dizem que o mundo só anda
tendo à frente um capataz

E toca de papelada
no vaivém dos ministérios

mas hão-de fugir aos berros
inda a banda vai na estrada

OS DEMÓNIOS DE ALCÁCER-QUIBIR

O D. Sebastião foi para Alcácer-Quibir
de lança na mão, a investir, a investir,
com o cavalo atulhado de livros de história
e guitarras de fado para cantar vitória

O D. Sebastião já tinha hipotecado
toda a nação por dez reis de mel coado
para comprar soldados, lanças, armaduras,
para comprar o v das vitórias futuras

O D. Sebastião era um belo pedante
foi mandar vir para uma terra distante
pôs-se a discursar: isto aqui é só meu
vamos lá trabalhar que quem manda sou eu

mas o mouro é que conhecia o deserto
de trás para diante e de longe e de perto
o mouro é que sabia que o deserto queima e abrasa
o mouro é que jogava em casa

E o D. Sebastião levou tantas na pinha
que ao voltar cá encontrou a vizinha
espanhola sentada na cama, deitada no trono
e o país mudado de dono

e o D. Sebastião acabou na moirama
um bebé chorão sem regaço nem mama
a beber, a contar tim por tim tim
a explicar, a morrer, sim, mas devagar

E apanhou tal dose do tal nevoeiro
que a tuberculose o mandou para o galheiro
fez-se um funeral com princesas e reis
e etcetera e tal, viva Portugal

POR TERRAS DE FRANÇA

Vou andando por terras de França
pela viela da esperança
sempre de mudança
tirando o meu salário

Enquanto o fidalgo enche a pança
o Zé Povinho não descansa
há sempre uma França
Brasil do operário

*Não foi por vontade nem por gosto
que deixei a minha terra
entre a uva e o mosto
fica sempre tudo neste pé*

Vamos indo por terras de França

nossa miragem de abastança
sempre de mudança
roendo a nossa grade

Quando vai o gado pra matança
ao cabo da boa-esperança
bolas pra bonança
e viva a tempestade

*Não foi por vontade nem por gosto
que deixei a minha terra
entre a uva e o mosto
fica sempre tudo neste pé*

Vamos indo por terras de França
com a pobreza na lembrança
sempre de mudança
com olhos espantados

Canta o galo e a governança
a tesourinha e a finança
e os cães de faiança
ladrando a-finados

*Não foi por vontade nem por gosto
que deixei a minha terra
entre a uva e o mosto
fica sempre tudo neste pé*

Vamos indo por terras de França
trocando a sorte pela chance
sempre de mudança
suando o pé de meia

Com a alocação e a segurança
Com sindicato e com vacança
Há sempre uma França
Numa folha de peia

*Não foi por vontade nem por gosto
que deixei a minha terra
entre a uva e o mosto
fica sempre tudo neste pé*

QUAL É A COISA QUAL É ELA (elogio do comunismo)

Qual é coisa, qual é ela, que é tão simples, tão sensata
como a sopa na panela
como um sorriso de prata
das crianças esquecidas?

Qual é coisa, qual é ela, que não sabes o que é
mas andas sempre atrás dela
dor a dor, pé ante pé
a jogar às escondidas?

Quente, quente, companheiro um passo mais
se és explorado como tantos teus iguais

hás-de entender como vencer a exploração
Abre os olhos para o futuro olha o fruto já maduro
na raiz da tua condição

Qual é coisa, qual é ela, para os ricos horrorosa
mas para os pobres a mais bela
para os ricos criminosa
e para os pobres justiça?

Qual é a rosa de maio que gela o riso nervoso
do patrão e do laçao?
Não agrada ao cobiçoso
porque é o fim da cobiça

Quente, quente, companheiro um passo mais
Se és explorado como tantos teus iguais
hás-de entender como vencer a exploração
Abre os olhos para o futuro olha o fruto já maduro
na raiz da tua condição

Qual é coisa, qual é ela, que é possível conquistar se a gente lutar por ela
que não é para complicar mas sim para resolver?
A nova ordem que acaba
com a diferença de classe entre o que come e o que lavra

Qual é coisa que é tão fácil tão difícil de fazer?
Quente, quente, companheiro um passo mais
se és explorado como tantos teus iguais há-de entender como vencer a exploração
Abre os olhos para o futuro olha o fruto já maduro
Na raiz da tua condição

QUE FORÇA É ESSA

Vi-te a trabalhar o dia inteiro
construir as cidades pr'ós outros
carregar pedras, desperdiçar
muita força pra pouco dinheiro
Vi-te a trabalhar o dia inteiro
Muita força pra pouco dinheiro

*Que força é essa
que força é essa
que trazes nos braços
que só te serve para obedecer
que só te manda obedecer
Que força é essa, amigo
que força é essa, amigo
que te põe de bem com outros
e de mal contigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo*

Não me digas que não me compr'endes
quando os dias se tornam azedos
não me digas que nunca sentiste
uma força a crescer-te nos dedos

e uma raiva a nascer-te nos dentes
Não me digas que não me compr'endes
(*Que força...*)

(Vi-te a trabalhar...)
Que força é essa
que força é essa
que trazes nos braços
que só te serve para obedecer
que só te manda obedecer
Que força é essa, amigo
que força é essa, amigo
que te põe de bem com outros
e de mal contigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo
Que força é essa, amigo

QUEIXA DAS ALMAS JOVENS CENSURADAS (Natália Correia/ José Mário Branco)

Dão-nos um lírio e um canivete
E uma alma para ir à escola
Mais um letreiro que promete
Raízes, hastes e corola

Dão-nos um mapa imaginário
Que tem a forma de uma cidade
Mais um relógio e um calendário
Onde não vem a nossa idade

Dão-nos a honra de manequim
Para dar corda à nossa ausência.
Dão-nos um prémio de ser assim
Sem pecado e sem inocência

Dão-nos um barco e um chapéu
Para tirarmos o retrato
Dão-nos bilhetes para o céu
Levado à cena num teatro

Penteiam-nos os crânios ermos
Com as cabeleiras das avós
Para jamais nos parecermos
Connosco quando estamos sós

Dão-nos um bolo que é a história
Da nossa história sem enredo
E não nos soa na memória
Outra palavra que o medo

Temos fantasmas tão educados
Que adormecemos no seu ombro
Somos vazios despovoados
De personagens de assombro

Dão-nos a capa do evangelho
E um pacote de tabaco
Dão-nos um pente e um espelho
Pra pentearmos um macaco

Dão-nos um cravo preso à cabeça
E uma cabeça presa à cintura
Para que o corpo não pareça
A forma da alma que o procura

Dão-nos um esquife feito de ferro
Com embutidos de diamante
Para organizar já o enterro
Do nosso corpo mais adiante

Dão-nos um nome e um jornal
Um avião e um violino
Mas não nos dão o animal
Que espeta os cornos no destino

Dão-nos marujos de papelão
Com carimbo no passaporte
Por isso a nossa dimensão
Não é a vida, nem é a morte

SER SOLIDÁRIO

*Ser solidário assim para além da vida
por dentro da distância percorrida
Fazer de cada perda uma raiz
e improvavelmente ser feliz*

De como aqui chegar não é mister
contar o que já sabe quem souber
O estrume em que germina a ilusão
fecundará por certo esta canção

Ser solidário sim, por sobre a morte
que depois dela só o tempo é forte
e a morte nunca o tempo a redime
mas sim o amor dos homens que se exprime

De como aqui chegar não vale a pena
já que a moral da história é tão pequena
Que nunca por vingança eu te daria
no ventre das canções sabedoria

*Ser solidário assim para além da vida
por dentro da distância percorrida
Fazer de cada perda uma raiz
e improvavelmente ser feliz*

SUL, NORTE, CAMPO, CIDADE

Dizem no norte: os do norte é que são bons
Dizem no sul: os do sul é que são bons
Dizem no campo: nós é que somos os bons

Dizem na cidade: nós é que somos os bons
Bem, para isto não ficar
numa canção em dois tons
vou tentar abreviar
somos todos muito bons!

Que a capital seja em lisboa ou no porto
o capital é que é preciso ver morto
e é natural
que não seja ele a matar-se
e vamos lá, mal por mal
queira até socializar-se

*Gente do sul, gente do norte
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

*Gente do campo, gente da cidade
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

Quem é que explora toda esta rivalidade
Quem tem nas mãos, sul, norte, campo, cidade
Quem é que puxa
os cordelinhos da gente
nos põe na boca uma chucha
e nos empurra para a frente

Faz-me lembrar quando ainda eramos meninos
e nos mandavam à caça aos gambuzinos
só que os meninos
estão a crescer de estatura
e antes de cantar hinos
querem ver a partitura

*Gente do sul, gente do norte
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

*Gente do campo, gente da cidade
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

A pôr fronteiras entre Minhos e Sados
ainda acabamos todos encurralados
a fazer manguitos
ao irmão do outro lado
e a gritar: estamos quites
lixaste-me e estás lixado

*Gente do sul, gente do norte
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

*Gente do campo, gente da cidade
gente que quer sair do nada
há uma classe exploradora
e há uma outra que é explorada*

UM HOMEM NOVO VEIO DA MATA

Um homem novo
Veio da mata
De armas na mão
Não é soldado
De profissão
É guerrilheiro
Na sua aldeia
A mãe o diz
Duma fazenda
Faz um país

*Colonialismo
Não passará
Imperialismo
Não passará
Veio da mata
Um homem novo
Do M. P. L. A.*

Namíbia quente
Vai despertando
Da areia ao mar
Agora ou nunca
Não há que errar
Foi em Fevereiro
No dia quatro
Sessenta e um
Angola existe
Povo há só um

*Colonialismo
Não passará
Imperialismo
Não passará
Veio da mata
Um homem novo
Do M. P. L. A.*

A cor da pele
Não é motivo
Pra distinguir
Angola nova
Só há que unir
Se novos donos
Querem pôr tronos
No teu país
Dum guerreiro
Faz um juiz

Colonialismo
Não passará
Imperialismo
Não passará
Veio da mata
Um homem novo
Do M. P. L. A.

Olha o caminho
Da Polissário
De Zimbabwé
África toda
Levanta-te
Se novos donos
Querem pôr tronos
Sobre o teu chão
Por cada morto
Nasce um irmão

Colonialismo
Não passará
Imperialismo
Não passará
Veio da mata
Um homem novo
Do M. P. L. A.

VENHAM MAIS CINCO

Venham mais cinco
Duma assentada
Que eu pago já
Do branco ou tinto
Se o velho estica
Eu fico por cá

Se tem má pinta
Dá-lhe um apito
E põe-no a andar
De espada à cinta
Já crê que é rei
D'aquém e D'além Mar

Não me obriguem
A vir para a rua
Gritar
Que é já tempo
D'embalar a trouxa
E zarpar

A gente ajuda
Havemos de ser mais
Eu bem sei
Mas há quem queira
Deitar abaixo
O que eu levantei

A bucha é dura
Mais dura é a razão
Que a sustem
Só nesta rusga
Não há lugar
Pr'ós filhos da mãe

*Não me obriguem
A vir para a rua
Gritar
Que é já tempo
D'embalar a trouxa
E zarpar*

Bem me diziam
Bem me avisavam
Como era a lei
Na minha terra
Quem trepa
No coqueiro
É o rei

II. LINKS PARA AS CANÇÕES ANALISADAS (youtube)

Alípio de Freitas

<https://www.youtube.com/watch?v=22cpnGSexJI>

A morte saiu à rua

<https://www.youtube.com/watch?v=P3SPkq3hw-c>

Bico calado

<https://www.youtube.com/watch?v=QALgw-5qoFU>

Coro da primavera

https://www.youtube.com/watch?v=fSyg_dETC-Q

De não saber o que me espera

<https://www.youtube.com/watch?v=dBL25NEriLU>

Eh! Companheiro

<https://www.youtube.com/watch?v=DT8pWzO4AQc>

Engrenagem

<https://www.youtube.com/watch?v=qjbm8zWryu0>

Eu vim de longe, eu vou para longe (“Chulinha”)

<https://www.youtube.com/watch?v=KPRNdtJozIE>

F.M.I.

https://www.youtube.com/watch?v=_Adp77ivpT8

Grândola, vila morena

<https://www.youtube.com/watch?v=gaLWqy4e7ls>

Independência

<https://www.youtube.com/watch?v=fEbgH3Sin3I>

Liberdade

<https://www.youtube.com/watch?v=iP0RWm4WVbg>

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

<https://www.youtube.com/watch?v=9jlGZK65-38>

Nevoeiro

<https://www.youtube.com/watch?v=gJKKT1yuXr8>

O meu compadre

https://www.youtube.com/watch?v=gS_5QwupYC0

O que faz falta

https://www.youtube.com/watch?v=Ln7_CAfeZKM

Organização popular

<https://www.youtube.com/watch?v=0hElrpZ0Y8Q>

Os índios da meia-praia

<https://www.youtube.com/watch?v=J7ntDFAF1AE>

Os demónios de Alcácer-Quibir

<https://www.youtube.com/watch?v=CczSaHxqVO8>

Por terras de França

<https://www.youtube.com/watch?v=z8mZzBr200g>

Qual é coisa qual é ela (elogio do comunismo)

<https://www.youtube.com/watch?v=2X9T-t5o0o4>

Que força é essa

<https://www.youtube.com/watch?v=8TPyabwS7jE>

Queixa das almas jovens censuradas

<https://www.youtube.com/watch?v=WEx7P6u3sfw>

Ser solidário

<https://www.youtube.com/watch?v=6jEDO-bj5Ow>

Sul, norte, campo, cidade

<https://www.youtube.com/watch?v=Ln8DiEHkgjA>

Um homem novo veio da mata

<https://www.youtube.com/watch?v=7kBZZQ22V5s>

Venham mais cinco

<https://www.youtube.com/watch?v=8levc3oqkn4>

III. DISCOGRAFIAS COLOCADAS EM PARALELO

<p>CANTIGAS DO MAIO (1971)</p> <p>Senhor arcanjo Cantigas do Maio Milho verde Cantar alentejano Grândola, vila morena Maio maduro Maio Mulher da erva Ronda das mafarricas Coro da primavera</p>	<p>MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES (1971)</p> <p>Abertura (gare D'Austerlitz) Cantiga Para pedir dois tostões Cantiga do fogo e da guerra O charlatão Queixa das almas jovens censuradas Nevoeiro Mariazinha Casa comigo Marta Perfilados de medo Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades</p>	<p>OS SOBREVIVENTES (1971)</p> <p>Que força é essa? A-A-E-I-O Descansa a cabeça (estalajadeira) Paula Que bom que é O charlatão Farto de voar Senhor marquês Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos A linda Joana Romance de um dia na estrada Maré alta</p>
<p>EU VOU SER COMO A TOUPEIRA (1972)</p> <p>A morte saiu à rua Fui à beira do mar Sete fadas me fadaram Ó minha amora madura O avô cavernoso Ó Ti Alves No comboio descendente Eu vou ser como a toupeira É para Urga Por trás daquela janela</p>	<p>MARGEM DE CERTA MANEIRA (1973)</p> <p>Por terras de França Engrenagem Aqui dentro de casa Margem de certa maneira Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos (Mãe Coragem) Sant'Antoninho A morte nunca existiu Eh! companheiro</p>	<p>PRÉ-HISTÓRIAS (1972)</p> <p>Barnabé A noite passada Aprendi a amar Eh! Meu irmão (ou mais uma canção de medo) Porto, Porto O'Neill (alguns poemas com endereço) Pode alguém ser quem não é? Até domingo que vem Já a vista me fraqueja O homem dos sete instrumentos</p>
<p>VENHAM MAIS CINCO (1973)</p> <p>Rio largo de profundis Era um redondo vocábulo Nefretite não tinha papeira Adeus ó Serra da Lapa Venham mais cinco A formiga no carreiro Que amor não me engana Paz poeta e pombas Se voaras mais ao perto Gastão era perfeito</p>	<p>A MÃE (1978)</p> <p>Prólogo As canseiras desta vida Águas paradas não movem moinhos Remendos e côdeas 1º de Maio Qual é coisa qual é ela (elogio do comunismo) ABC (elogio da aprendizagem) Os meninos de amanhã (elogio do revolucionário) Nada os salvará Camarada Maria Rodrigues O terceiro amigo Cantiga de alevantar Aquele que está vivo não diga nunca "nunca"</p>	<p>À QUEIMA-ROUPA (1974)</p> <p>Liberdade Cão raivoso A minha cachopa Assim como um postal para o Canadá Tem ratos O meu compadre Os pontos nos iis De coração e raça Independência Etelvina O grande capital</p>
<p>CORO DOS TRIBUNAIS (1974)</p> <p>Coro dos tribunais O homem voltou Ailé! Ailé! Não seremos pais incógnitos O que faz falta Lá no Xepangara Eu marchava de dia e de noite (canta o comerciante) Tenho um primo convexo Só ouve o brado da terra A presença das formigas Coro dos tribunais (final)</p>	<p><u>GRUPO DE TEATRO "RODAVIVA"</u></p> <p>MARCHAS POPULARES (1978)</p> <p>S. João do Porto (JMB, João Lóio) Todos à rua! (JMB, João Lóio) Fim de festa (JMB) A minha rua (JMB, Manuela de Freitas)</p>	<p>DE PEQUENINO SE TORCE O DESTINO (1976)</p> <p>Foi a trabalhar Bacalhau basta Sul, Norte, campo, cidade Uma cantiga de amor Um tractor Organização popular Os demónios de Alcácer-Quibir Cantiga do Camolas O namoro Bico calado De pequenino</p>

<p>COM AS MINHAS TAMANQUINHAS (1976)</p> <p>Os fantoches de Kissinger Teresa Torga Os índios da Meia-Praia O homem da gaita O dia da unidade Com as minhas tamanquinhas Chula da Póvoa Como se faz um canalha Em terras de Trás-os Montes Alípio de Freitas</p>	<p>O LADRÃO DO PÃO (1979)</p> <p>Fuga do mar Quatro caminhos Ó ladrão Ritmo Taberna Reminescência I Reminescência II Reminescência III A madrugada Acorda padeirinho Final</p>	<p>PANO-CRU (1978)</p> <p>A vida é feita de pequenos nada O primeiro dia O galo é o dono dos ovos Balada da Rita (do filme "Kilas, o mau da fita") Venho aqui falar Lá isso é Feiticeira O homem-fantasma 2º andar, direito Pano-cru</p>
<p>ENQUANTO HÁ FORÇA (1978)</p> <p>Enquanto há força Tinha uma sala mal iluminada Um homem novo veio da mata Ali está o rio Arcebispiada Barracas ocupação Eu, o povo A acupuntura em Odemira Viva o poder popular</p>	<p>SER SOLIDÁRIO (1982)</p> <p>Travessia do deserto Queixa das almas jovens censuradas Vá... vá... A morte nunca existiu Fado da tristeza Fado Penélope Qual é a tua, ó meu? Eu vim de longe, eu vou para longe (chulinha) Inquietação Não te prendas a uma onda qualquer Treze anos, nove meses Sopram ventos adversos (maiden voyage) Eu vi este povo a lutar (Confederação) Ser solidário FMI</p>	<p>CAMPOLIDE (1979)</p> <p>Parto sem dor Lá em baixo Cuidado com as imitações Vivo numa outra terra Arranja-me um emprego Mudemos de assunto Quatro quadras soltas Os conquistadores Le soleil en face (tema do filme) Espectáculo</p>
<p>FURA FURA (1979)</p> <p>Quanto é doce As sete mulheres do Minho O Cabral fugiu para Espanha De quem foi a traição Quem diz que é pela rainha Na catedral de Lisboa Achégate a mim, Maruxa Senhora que o velho De sal de linguagem feita Não é meu bem De não saber o que me espera Fura fura</p>		<p>CANTO DA BOCA (1981)</p> <p>Antes o poço da morte Com um brilhozinho nos olhos Já joguei ao boxe, já toquei bateria É terça-feira O rei vai nu Eu contigo Espalhem a notícia Caramba Sempre foi assim O Porto aqui tão perto Bate coração</p>

IV. PORTUGAL – EDIÇÕES DE DISCOS EM 1971¹²⁰

¹²⁰ CORREIA, 1984: 59-63 e CALLIXTO, 2014.

ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA

- Gente de aqui e de agora (LP) (10 canções)

ÁLVARO DE OLIVEIRA

- Canções alentejanas (EP) (temas: Rua abaixo, Cabelo à lua, Por esses campos fora, Sol ardente, Resolvi)

ANA MARIA TEODÓSIO

- Manuel/Toada (EP) (tem ainda os temas: Canção para embalar Catarina, Rua cinzenta)

ANÍBAL MIRANDA

- I've got my problems, you've got yours (tem ainda os temas: Rules, See you in the world, Coisas)

CARLOS ALBERTO MONIZ

- Daremos as mãos/ Canção certeza (single, **Zip-Zip**)

CARLOS BASTOS

- Recado a Lisboa/ Por morrer uma andorinha (EP) (**Zip Fado/Zip-Zip**) (inclui ainda os temas “Timpanas” e “Bairro Alto”)

CARLOS PORTUGAL

- Trailarai cantor/ Isabel II/ ‘Nhora Mariana (tem ainda o tema: Bate no bombo)

DENIS CINTRA

- Garotas!/O guardanapo do Snr. Silva (single)
- Canção de Ódio e Raiva Nº 1/Somos líricos (inclui ainda as canções “Canção de Ódio e Raiva Nº 2” e “Catarina a Russa”) (EP)

DAPHNE

- Verde Pino [Festival da canção] / Redondilhas de Jano e Franco (single)

DUARTE MENDES

- Adolescente/ Dar e cantar (single)
- Vou dançar nas manhãs de Janeiro/ Dulce Neia (single)

EFE 5

- Rosa, roseira/ Na face do canto (JJ letria) (single)

FERNANDO MANUEL LARANJEIRA

- Retalhos da verdade (EP) (temas: Chico triste, Porta entreaberta, Caminhavam como homens, Feira franca)

FERNANDO TORDO

- Cavalo à solta/ Aconteceu na primavera (single)
- A time of freedom/ I think I love you (single)
- Canto no deserto/ Vou inventar uma flor (single) (tem também uma edição em espanhol)

FRANCISCO NAIA

- Canto sonho (EP) (inclui ainda os temas: Por trinta dinheiros, Lá em casa somos três, Oh moças façam arquinho, Quem bate à porta)

GERMANO ROCHA

- Tournent les saisons/ L'ombre du vent (single)

GINA

- A lenda do vento (EP) (temas: A lenda do vento, Gente, Tema para a voz de Gina, Madrugada na praia deserta) (José Cid)

HUGO MAIO DE LOUREIRO

- Crónica de um dia/ Semi-dito (single, **Zip-Zip**)

INTRÓITO

- Palavras abertas/Há-de nascer uma rosa (single, **Zip-Zip**)
- Andorra (temas: Andorra, Just the other day, Barcos velhos, Flores por pedras) (EP, **Zip-Zip**)

IRMÃS MUGE

- Pastorela/Meninas dos cabelos loiros (EP) (temas: Pastorela, Muianá, Menina dos cabelos loiros, Contraste)

JOSÉ LELLO

- A noite do mar (EP) (temas: A noite do mar, Canção para uma flor, Mar da tranquilidade, Canção que o vento há-de cantar)

JOSÉ JORGE LETRIA

- Páre, escute e olhe/ Arte poética (single, **Zip-Zip**)

JOSÉ MATILDES

- Canto a vida como os demais (EP) (temas: Canto a vida como os demais, Cantar de algum dia, Pinheiro verdadeiro, Árvore mutilada)

LÍDIA RITA

- Pois é, para quê (EP) (temas: Pois é, para quê; Nesta minha terra, Em busca de ti; Ternura)

LUÍS CÍLIA

- La poésie portugaise de nos jours e de toujours 3 (LP) (11 canções, todas de natureza política; curiosidade: uma versão original de “Fala do homem nascido”, com poema de António Gedeão, mais tarde celebrizada por Adriano Correia de Oliveira)

LUÍS ROMÃO

- Cavalgando meu país/ Amar ou não (single)
- Canção de Maio/Senhora rainha (single)
- 1º Festival da Canção da Guarda (single) (temas: Mulher, minha mulher; Sim, meu amor foste o primeiro)

MANUEL FREIRE

- Dulcineia (EP, **Zip-Zip**) (temas: Dulcineia, Canção, Poema da malta das naus, Fala do velho do Restelo ao Astronauta)

PACO BANDEIRA

- Nasci no campo/ A minha cidade (EP) (inclui ainda os temas “O tempo passa depressa” e “Balada do Alentejo”)
- Poema para um pescador (single)
- Sigo cantando (EP)

PAULO DE CARVALHO

- Festival 71 (temas: “Flor sem tempo”, “A flower to be free”) (single)
- Ana/ Keep your love alive (single)
- Eu, Paulo de Carvalho (LP) (temas dos singles anteriores, excepto “Flor sem tempo”, mais 7 temas, todos em inglês)

RITA OLIVAES

- A poesia e a música de Rita Olivaes (EP) (inclui as canções: Águas do Rio Mansôa, João dos Jornais, Caravelas moribundas, Mulher flor)

TERESA PAULA BRITO

- Minha senhora de mim (EP) (inclui os temas “Existem pedras”, “Poema sobre a recusa” e “Meu aceso lume - Meu amor”)

TINO FLORES

- Viva a Revolução! (temas: “Os culpados”, “Um dia verás”, “Lá numa terra distante”, “Ó quanta saudade”)

TONICHA

- Menina do Alto da Serra/Mulher e força (single, **Zip-Zip**)

VIEIRA DA SILVA (cf. Mundo da Canção)

- Para a construção da cidade necessária (EP) (temas: Canção para uma manhã diferente, Para a construção da cidade necessária, Porque é urgente cantar, Da solidão e do trigo)
- Do menino que foi jovem (EP) (temas: Do menino que foi jovem, Canção do dia imaginado, Canto da hora chegada, Canção do amor difícil)

DISCOS COLECTIVOS

- Festival Camaradagem (EP) (temas: Canção de madrugada, Escrevo às cidades, Corre ‘Nina, Adeus velha amada)
- Música da peça “Breve sumário da História de Deus”, de Gil Vicente (EP, **Zip-Zip**) (temas: Génesis, Romance de Adão e Eva, Vilancete de Abel, Hino dos encarcerados, Teus impérios e teus reinos, Canção das mil bofetadas)
- O último Zip LP (**Zip-Zip**) (temas: É Natal, Temporal no monte)

O último Zip - LP (Zip-Zip) (temas: 4, É natal, e 13, Temporal no monte)

A01. Conjunto Zip - Indicativo Zip

A02. Raul Solnado - Apresenta

A03. Nuno Martins - Fala de Nuno Martins

A04. *José Barata Moura - É Natal*

A05. Fialho Gouveia e Carlos Cruz - Conversa

- A06. Ruy Mingas - Makeu
A07. Raul Solnado - Fala e Apresenta João Braga
A08. João Braga - Praia Perdida
A09. Raul Solnado - O Neto de Fritz
A10. José Pracana - Olhos Castanhos/Ó Tempo Volta P'ra Trás/Quando Cai uma Mulher/Menina das Tranças Pretas
A11. Raul, Carlos e Fialho - Conversam e Cantam "A Mulher da Gente"
B01. Orquestra Zip - Eu Hei-de Ir, Oh Zé/Oliveirinha da Serra
B02. Música Novarum - Temporal no Monte
B03. Entrevista com Raul Solnado
B04. Carlos Paredes e Fernando Alvim - Selecção da Música do Filme "Verdes Anos"
B05. Orquestra Zip - Indicativo Zip
B06. Raul Solnado – Despedida

*

Discos: 48

Edições Zip-zip: 10

V. 40 MELHORES ÁLBUNS DOS ANOS 70 EM PORTUGAL¹²¹

¹²¹ Fonte (lista publicada pela primeira vez na edição de 25º aniversário da BLITZ, em 2009):

<https://blitz.pt/listas/2016-04-14-Os-40-melhores-albuns-dos-anos-70-em-Portugal>

JOSÉ AFONSO Cantigas do Maio (1971)
CARLOS PAREDES Movimento perpétuo (1971)
JOSÉ MÁRIO BRANCO Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades (1971)
AMÁLIA RODRIGUES Com que voz (1970)
CARLOS DO CARMO Um homem na cidade (1977)
QUARTETO 1111 Quarteto 1111 (1970)
BANDA DO CASACO Coisas do arco da velha (1976)
SÉRGIO GODINHO Os sobreviventes (1971)
SÉRGIO GODINHO Pano-cru (1978)
CORPO DIPLOMÁTICO Música moderna (1979)
JOSÉ CID 10 000 Anos depois entre Vénus e Marte (1978)
JORGE PALMA Com uma viagem na palma da mão (1975)
DUO OURO NEGRO Blackground (1971)
ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA Gente de aqui e de agora (1971)
PETRUS CASTRUS Mestre (1973)
QUARTETO 1111 Onde, quando, como, porquê, cantamos pessoas vivas (1975)
JOSÉ MÁRIO BRANCO Margem de certa maneira (1973)
TANTRA Mistérios e maravilhas (1977)
GO GRAAL BLUES BAND Go Graal Blues Band (1979)
JOSÉ AFONSO Traz outro amigo também (1970)
JOSÉ AFONSO Venham mais cinco (1973)
BANDA DO CASACO Dos benefícios de um vendido no Reino dos Bonifácios (1975)
AMÁLIA RODRIGUES E VINICIUS DE MORAES Amália/Vinicius (1970)
BANDA DO CASACO Hoje há conquilhas, amanhã não sabemos (1977)
FAUSTO Pró que der e vier (1974)
FERNANDO TORDO Feito cá p'ra nós (1975)
JORGE PALMA Qualquer coisa pá música (1979)
SHEIKS Pintados de fresco (1979)
ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA Cantaremos (1970)
JOSÉ CID José Cid (1971)
PAULO DE CARVALHO Eu, Paulo de Carvalho (1971)
ARTE & OFÍCIO Faces (1979)
SÉRGIO GODINHO Pré-histórias (1972)
JOSÉ ALMADA Homenagem (1970)
BRIGADA VICTOR JARA Eito fora (1977)
PAULO DE CARVALHO Paulo de Carvalho (1977)
GAC Pois Canté! (1976)
VITORINO Semear salsa ao reguinho (1975)
JOSÉ AFONSO Coro dos tribunais (1974)
JOSÉ ALMADA Não me estendas a mão (1974)

VI. 40 MELHORES ÁLBUNS DOS ANOS 80 EM PORTUGAL¹²²

¹²² <https://blitz.pt/listas/2016-04-07-Os-40-melhores-albuns-dos-anos-80-em-Portugal>

RUI VELOSO Ar de Rock (1980)
HERÓIS DO MAR Heróis do Mar (1981)
GNR Independança (1982)
FAUSTO Por Este Rio Acima (1982)
MADREDEUS Os Dias da Madredeus (1987)
ANTÓNIO VARIACÕES Anjo da Guarda (1983)
XUTOS & PONTAPÉS Circo de Feras (1987)
SÉTIMA LEGIÃO A um deus desconhecido (1984)
JOSÉ MÁRIO BRANCO Ser solidário (1982)
POP DELL'ARTE Free pop (1987)
MLER IFE DADA Coisas que fascinam (1987)
JORGE PALMA Bairro do Amor 1989
ANTÓNIO VARIACÕES Dar e receber 1984
XUTOS & PONTAPÉS Cerco (1985)
GNR Psicopátria (1986)
UHF À flor da pele (1981)
XUTOS & PONTAPÉS 88 (1988)
TROVANTE Baile no bosque (1981)
MÃO MORTA Mão morta (1988)
TROVANTE Terra firme (1987)
TELECTU Ctu Telectu (1982)
HERÓIS DO MAR Macau (1986)
SÉRGIO GODINHO Canto da boca (1981)
TÁXI Táxi
TELECTU Belzebu
AFONSINHOS DO CONDADO Açúcar.
SÉTIMA LEGIÃO Mar d'Outubro
JÚLIO PEREIRA Cavaquinho
JÚLIO PEREIRA Braguesa
CARLOS DO CARMO Mais do que amor é amar
JOSÉ AFONSO Como se fora seu filho
PESTE & SIDA Veneno
GNR Defeitos especiais
PSP Pipocas
RÃO KYAO Fado bailado
TÁXI Cairo
RÁDIO MACAU O rapaz do trapézio voador
GNR Os Homens Não se querem bonitos
RÃO KYAO Estrada da luz
NUNO REBELO Sagração do mês de Maio

VII. PORTUGAL – DISCOS MAIS VENDIDOS – 1981¹²³

¹²³ <http://topdisco.blogspot.com/2010/04/vendas-de-discos-1981.html>

ÁLBUNS

Super trouper - ABBA
Táxi - Taxi
Duran Duran - Duran Duran
Double fantasy - John Lennon
Top stars - Vários (Polystar)
Tattoo you - Rolling Stones
Back in black - AC/DC
Mistaken identity - Kim Carnes
Super Polystar - Vários (Polystar)
À flor da pele - UHF

SINGLES

Bette Davies Eyes - Kim Carnes
Enola Gay - Orchestral Manoeuvres In The Dark
Marliese - Fischer-Z
Body talk - Imagination
Woman - John Lennon
(Just Like) Starting Over - John Lennon
Robot - Salada de Frutas
Eu Vi Um Sapo - Maria Armanda
Cavalos de Corrida - UHF
No Me Hables - Juan Pardo
Psycho Chicken - The Fools
Rua do Carmo - UHF
Ali Babá - Doce
O Baile dos Passarinhos - Minhocas
One day in your life - Michael Jackson
Chiclete – Táxi
Quem Vier Por Bem/Mais e Mais Amor - Marco Paulo
Start Me Up - Rolling Stones
Super Trouper - Abba
Play-Back - Carlos Paião