

Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974¹

MARIA DE SÃO JOSÉ CORTE-REAL

ESTE artigo consiste numa reflexão sobre o fenómeno «Sons de Abril», definindo-o numa perspectiva de relacionamento entre estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural associados à Revolução de 1974. Partindo de um *corpus* de música seleccionado de entre o vasto repertório designado correntemente por «música de intervenção» e «música popular portuguesa»,² foram consideradas três situações de relevância social, fortemente interligadas e concorrentes para a definição do fenómeno em estudo: o desenvolvimento político em Portugal sob o regime ditatorial marcadamente autoritário, a Guerra Colonial que mobilizou massivamente a geração da década de sessenta e a consequente fuga para o estrangeiro, nomeadamente para Paris, que tal como outros centros urbanos, albergou a juventude exilada de Portugal. Cada uma destas situações exerceu influências marcantes no desenvolvimento da cultura expressiva em geral e da música em particular em Portugal. A influência de compositores e intérpretes franceses, assim como o trabalho pontual de algumas editoras discográficas foram de importância capital no domínio da canção de intervenção em Portugal. Necessariamente, muitos compositores e intérpretes, assim como obras de relevo ficarão por citar. A inexistência de um estudo sistemático sobre esta matéria revela uma lacuna no conhecimento da cultura expressiva recente em Portugal.

¹ O texto original deste artigo foi apresentado numa conferência interactiva realizada na Fonoteca Municipal de Lisboa em 1995, integrada nas comemorações do 21.º aniversário da Revolução de 1974. Ainda que adaptado ao novo suporte, a sua redução ao formato escrito acarreta necessariamente a amputação de um amplo leque de referências inerentes ao desempenho musical característico dos «Sons de Abril».

² Agradeço a Maria José Isidro a pronta disponibilização da sua colecção de fonogramas de «música de intervenção».

Definição de conceitos

«Música popular portuguesa» é um dos conceitos mais utilizados em Portugal para designar a música tradicional portuguesa em geral. Contrastando com os seus congéneres «música folclórica» e «música regional», o conceito de «música popular» não se limita à tradição rural, sendo utilizado como referente em ambos os contextos musicais, rural e urbano. Embora nem sempre explicitamente definido na literatura, este conceito genérico implica frequentemente uma série de princípios fundamentais tais como a autenticidade, a transmissão oral, o arcaísmo e a proveniência do povo, a quem primordialmente se destina, em associação directa com a sua vida quotidiana. O conceito de música popular portuguesa tem sido, no entanto, aplicado também de um modo mais restrito à canção de intervenção política.

«Canção de intervenção» é o conceito mais genericamente utilizado para denominar um dos campos da música popular portuguesa caracterizado pela utilização de «poesia e música de acção»,³ associado a um período específico da História de Portugal centrado na Revolução de Abril de 1974. Este tipo de canção, a que se chamou também «canção de protesto», «canção dos homens livres», «canção de partidários», «canção de resistência» e, mais tarde, «canto livre», «canção de esquerda», «canto colectivo» e «canção popular» entre outras designações, é, nas palavras de um dos seus pioneiros em 1945, Fernando Lopes-Graça, «a que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção».⁴ Mais tarde, a postura activa desta forma de expressão cultural foi claramente definida por José Afonso, ao afirmar que «a canção de intervenção implica um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogéneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político».⁵

Apesar de não se poder associar um estilo musical específico à canção de intervenção em geral, existe um conjunto de características estilísticas comuns ao universo sónico da canção de intervenção. Estas características, decorrentes da necessidade imperativa de ser simples, objectiva e directa, a fim de atingir uma maior eficácia na mobilização de pessoas, baseiam-se

³ Fernando Lopes-GRAÇA, *Disto e daquilo*, Lisboa, 1973, pp. 249-253.

⁴ *Ibid.*

⁵ José AFONSO, *Página um*, Lisboa, 31.03.1977.

naturalmente numa linguagem conhecida daqueles a quem pretende dirigir-se, a da música tradicional portuguesa: uma linha melódica simples (podendo ou não ser harmonizada a várias vozes), cantada num tom de voz marcadamente íntimo e apelativo, de carácter diatónico, normalmente tonal (podendo no entanto ser modal), de métrica basicamente regular, acompanhada por um instrumento, geralmente a viola, mas podendo também ser o piano, ou um conjunto mais alargado de instrumentos populares portugueses, que conferem um acompanhamento de apoio fundamentalmente harmónico e rítmico. Da diversidade estilística da música tradicional portuguesa de ambas as proveniências, rural e urbana, bem como do carácter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros, resulta a variedade de estilos musicais associados à canção de intervenção.

A canção de intervenção encontra-se intimamente ligada à Revolução de 1974, não apenas ao golpe de estado militar em si, no qual desempenhou um papel muito específico, mas a todo o processo de preparação para a Revolução, iniciado já nos anos 40, de crítica ao poder vigente pelas precárias condições de vida do povo, e especialmente desenvolvido a partir de 1960 pelo agravamento da situação nacional devido principalmente à guerra nas províncias ultramarinas, e ainda ligada a um processo de militarização revolucionária desenvolvido imediatamente após a Revolução, que se estendeu por alguns anos, até ao início da década de oitenta.

A noção de movimento de intervenção político-cultural associada à canção de intervenção era já patente entre nós antes da Revolução. Contudo, é na fase imediatamente após a Revolução, especificamente nos dois anos seguintes, que proliferam em Portugal os movimentos de intervenção político-cultural. Estes vários movimentos, protagonizados por artistas individuais ou associados em grupos ou cooperativas, alguns ligados a forças partidárias, tinham objectivos diferenciados no domínio da música, e actuavam a vários níveis na luta pela cultura popular e revolucionária, desde a recolha e divulgação da música tradicional ao nível local, até à organização de espectáculos musicais grandiosos, de divulgação para as massas, passando pelas iniciativas de alternativa às grandes editoras discográficas.

Os «Sons de Abril» a que nos referimos constituem um fenómeno musical complexo. Incluem por um lado, a produção musical de compositores oriundos de meios musicais muito diversos e por outro o desempenho musical sob várias formas distintas, desde o coral a *capella* até ao cantor a solo acompanhado à viola, passando pela música puramente

instrumental, sem qualquer suporte directo de texto. Por outro lado ainda, sublinhando a complexidade do fenómeno, a sua conturbada existência como prática actuante na sociedade portuguesa por um período de cerca de quatro décadas, atravessou contextos sociais extremos, em termos de liberdade de expressão. Assim, os «Sons de Abril» têm como unidade fundamental de referência a atitude de intervenção político-cultural centrada e legitimada na Revolução de Abril de 1974.

Enquadramento sócio-cultural dos Sons de Abril

Intimamente relacionada com a história da política de esquerda no pós-guerra em Portugal, a existência do fenómeno «Sons de Abril», um dos seus meios privilegiados de expressão, foi fundamentalmente marcada por ideias políticas, por personalidades ligadas ao processo de composição e de desempenho poético-musical e por instituições revolucionárias que, de acordo com o momento político, organizaram as suas diferentes estratégias de acção. Assim, para uma breve perspectiva histórica do enquadramento sócio-cultural dos «Sons de Abril», propomos uma periodização possível, centrada na Revolução de 1974:

- de *c.*1945 a 1974 – o período até à Revolução, marcado por cantos e música de resistência subordinados à rígida censura oficial do regime;
- de 1974 a 1975 – o ano da Revolução, que ficou marcado pelas experiências de unidade na produção cultural;
- de 1976 a *c.*1980 – depois da Revolução, o período das cooperativas e dos grupos de intervenção.

Até à Revolução (*c.*1945 a 1974)

Terminada a II Guerra Mundial em 1945, Lisboa, por «excesso de zelo» protocolar do governo, assinala a morte de Hitler com bandeiras a meia-haste. Salazar inicia a «preparação nacional para o pós-guerra». É promulgada a lei de revisão da Constituição (de 1933), é decretada uma amnistia parcial para os crimes políticos, a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) passa a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), instituição encarregue da cultura portuguesa, tinha passado a SNI (Secretariado

Nacional de Informação) no ano anterior. Mas, no entanto, a política do regime mantém-se essencialmente inalterada. Os trabalhadores rurais alentejanos recomeçam as greves e as concentrações, os meios militares do MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista) preparam um golpe de Estado, fracassado por duas vezes. Funda-se o MUD (Movimento de Unidade Democrática), de oposição ao governo, com um inesperado apoio popular que conta à partida, somente em Lisboa, com a participação de mais de 50 mil subscritores.⁶

Neste mesmo ano de 1945, Fernando Lopes-Graça compõe o seu primeiro caderno de *Canções heróicas*, publicado em 1946 com o subtítulo «Marchas, danças e canções próprias para grupos vocais ou instrumentais populares». Estas canções, com textos neo-realistas de poetas como José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira e João José Cochofel, entre outros, foram concebidas pelo compositor como uma «arma pacífica, mas não inocente, ao serviço da nossa oprimida grei, da sua libertação, da sua exaltação, e da sua fraternização».⁷ Elas constituíram o repertório do recém criado coro do MUD – que depois de vicissitudes várias viria a dar origem ao Coro da Academia de Amadores de Música – e em breve, logo após a sua publicação em 1946, foram apreendidas pela polícia política, por ordem da Censura. Uma destas *Canções heróicas*, a *Jornada*, com poema de José Gomes Ferreira, foi o hino do Movimento de Unidade Democrática, fundado a 8 de Outubro de 1945, e desde aí incessantemente utilizada como instrumento de resistência:

Jornada⁸

Solo

Não fiques para trás, ó companheiro
É de aço esta fúria que nos leva.
Pra não te perderes no nevoeiro,
Segue os nossos corações na treva.

⁶ Fernando ROSAS, «O Estado Novo» in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 7, Lisboa, 1994, p. 379.

⁷ Lopes-GRAÇA, *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*, LP Valentim de Carvalho, 8E 061 40328, 1974, notas do disco.

⁸ Lopes-GRAÇA, «Jornada» in *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Olga Pratz (piano), LP Valentim de Carvalho, 1974, 8E 061 40328, lado A, faixa 2.

Coro

Vozes ao alto!
 Vozes ao alto!
 Unidos como os dedos da mão
 Havemos de chegar ao fim da estrada,
 Ao sol desta canção.

Solo

Aqueles que se percam no caminho,
 Não importa! chegarão no nosso brado.
 Porque nenhum de nós anda sozinho,
 E até os mortos vão ao nosso lado

Coro

Vozes ao alto!
 Vozes ao alto!
 etc.

A proibição imposta às *Canções heróicas* pela Inspeção-Geral dos Espectáculos em 1946 pôs em causa a continuidade do agrupamento coral do MUD, que começara já o seu «voluntário apostolado cívico de assistência cultural junto das colectividades populares, que constantemente solicitavam a sua cooperação».⁹ A solução encontrada por Lopes-Graça foi a de substituir o repertório do coro por um repertório inapreensível de cantos que «promanasse de uma realidade colectiva [...] identificadora, [...] a canção tradicional portuguesa, oferecida, não na sua natureza de puro documento folclórico, mas sim transformada e aprofundada na sua significação e na sua essência estética e social».¹⁰ Assim, as *Canções regionais portuguesas*, recolhidas da tradição popular e harmonizadas por Lopes-Graça, substituíram oficialmente as *Canções heróicas*, que obviamente deixaram de constar do repertório regular do coro, por um período de cerca de trinta anos:

Lá em Sant'Iria¹¹*Solo*

Lá em Sant'Iria
 Casaram-me à força:

⁹ Lopes-GRAÇA, *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*, LP Valentim de Carvalho, 1974, 8E 061 40328, notas do disco.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Lopes-GRAÇA, «Lá em Sant'Iria» in *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, LP Valentim de Carvalho, 1974, 8E 061 40328, lado B, faixa 2.

Coro

Eu queria a mais velha,
Deram-me a mais moça,
Deram-me a mais moça

Solo

Deram-me a mais moça,
Que era o que eu não qu'ria;

Coro

Casaram-me à força,
Lá em Sant'Iria
Lá em Sant'Iria

Lá em Sant'Iria
Casaram-me à força...

A censura das primeiras *Canções heróicas* não impediu Lopes-Graça de compôr mais obras semelhantes. Efectivamente, um novo caderno é publicado em 1960 celebrando o 50.º aniversário da implantação da República Portuguesa, com o título *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras: escritas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa*. As precauções mantinham-se no entanto, e as *Canções heróicas* continuavam estrategicamente arredadas do repertório ordinário do coro. Apesar disso, continuaram a ser cantadas e muitas conheceram popularidade considerável. A designação *Canções heróicas*, impregnada de significado simbólico, generalizou-se, vindo mesmo a abranger outras obras vocais do compositor.

Entretanto, a acção do regime agudiza-se, especificamente no que se refere à política colonial. Em 1957 forma-se em Paris o MAC (Movimento Anti-Colonial). A oposição ganha força em Portugal e Humberto Delgado atinge o resultado oficial de 25% dos votos nas eleições presidenciais de 1958. Salazar remodela a política do governo. Demite sucessivamente Humberto Delgado, que acaba por pedir asilo político no Brasil em 1959. A PIDE desencadeia uma ofensiva de envergadura contra o Partido Comunista Português. São proibidas todas as iniciativas públicas oposicionistas. A década de sessenta inicia-se em Portugal num clima de verdadeira ebulição social. Em Janeiro de 1960, o célebre caso do desvio do paquete Santa Maria por Henrique Galvão vem demonstrar a falta de apoio internacional ao governo português. Em 1961 fazem-se duas novas tentativas de golpe de estado militar, que voltam a fracassar. É declarada a Guerra Colonial, imediatamente condenada pela ONU. A agitação

estudantil é reprimida pelo governo, que proíbe as comemorações do Dia do Estudante, a sede da Associação Académica de Coimbra é tomada de assalto pela polícia em 1962, seguindo-se greves e concentrações de estudantes em Lisboa e Coimbra. A politização da juventude estudantil vai representar um dos sectores mais combativos da resistência nos anos seguintes.¹² À agitação estudantil seguem-se as manifestações de rua do operariado de Lisboa e de outros pontos do país e as greves dos trabalhadores rurais do Alentejo, que acabam por conquistar finalmente a jornada das oito horas de trabalho.

Em Coimbra, José Afonso, estudante de Histórico-Filosóficas, grava a sua primeira obra em 1960, intitulada *Balada de Outono*, poema e música da sua autoria. Esta obra, baptizada por António Menano, vai dar início a uma nova corrente da canção portuguesa, que se irá transformar numa tradição musical, a tradição da balada:

Balada de Outono¹³

Águas passadas do rio
Meu sono vazio não vão acordar

Águas das fontes calai
Oh ribeira chorai
Que eu não volto a cantar

Rios que vão dar ao mar
Deixem meus olhos secar

Águas das fontes calai
Oh ribeira chorai (bis)
Que eu não volto a cantar

Águas do rio correndo
Poentes morrendo p'ras bandas do mar

Águas das fontes calai
Oh ribeira chorai (bis)
Que eu não volto a cantar

¹² Fernando ROSAS, *op. cit.*, p. 539.

¹³ José AFONSO, «Balada de Outono», José Afonso (voz), António Portugal e Eduardo Belo (guitarras), Manuel Pepe e Paulo Alão (violões), LP Rapsódia, 1960. Reedição in *Fados e guitarradas de Coimbra*, vol. 1, CD Movieplay, 1996, MOV 30332, faixa 7.

Rios que vão dar ao mar
Deixem meus olhos secar

Águas das fontes calai
Oh ribeira chorai (bis)
Que eu não volto a cantar

A criação da tradição da balada resultou de um esforço consciente de alternativa à tradição fadista coimbrã. A José Afonso juntaram-se outros nomes, como Adriano Correia de Oliveira, que marcaram a mudança no seio da canção de Coimbra na década de 60 e que, assumindo a realidade social, cantavam numa atitude de intervenção político-cultural:

Designei as minhas primeiras canções por baladas não porque soubesse exactamente o significado deste termo, mas para as distinguir do fado de Coimbra que comecei por cantar e que, quanto a mim, atingira uma fase de saturação.¹⁴

Remontando as origens da sua identidade ao movimento trovadoresco medieval, os cantores de Coimbra celebraram a fusão da música com a poesia, cantando as preocupações do seu tempo e da sua classe, numa forma musical simples e de meios reduzidos:

Trova do vento que passa¹⁵

Pergunto ao vento que passa
Notícias do meu país,
E o vento cala a desgraça, (bis)
O vento nada me diz.

Mas há sempre uma candeia
Dentro da própria desgraça.
Há sempre alguém que semeia (bis)
Canções no vento que passa

Mesmo na noite mais triste,
Em tempo de servidão,
Há sempre alguém que resiste, (bis)
Há sempre alguém que diz não.

¹⁴ José AFONSO, *O Comércio do Funchal*, 1.6.1970.

¹⁵ Adriano Correia de OLIVEIRA, «Trova do vento que passa» (1965), Manuel Alegre (texto), António Portugal (música), Adriano Correia de Oliveira (voz e viola), António Portugal (guitarra). Reedição in *Memória de Adriano*, CD Movieplay, 1992, SO 3050, faixa 1.

Coimbra foi sem dúvida um centro de vanguarda da canção de intervenção nos anos sessenta. E não só da canção como da música de intervenção. Ao desenvolvimento do novo estilo musical associado à canção de intervenção ficaram ligados não só nomes de compositores e intérpretes musicais, mas também, e muito directamente, atitudes políticas pontuais. Foi o caso da imposição da Censura que, apreendendo canções como *Menino do bairro negro* e *Os vampiros* de José Afonso, editadas pela Rapsódia em 1963, originou a sua reedição, na mesma etiqueta e no mesmo ano, em versão instrumental. O espírito de contestação política, evidente nos poemas, foi cultivado também ao nível musical. A contribuição de Carlos Paredes, intérprete exímio da guitarra de Coimbra, foi fundamental neste domínio. Peças musicais como *Despertar*, *Ação*, e *Frustração*, compostas no início dos anos sessenta e publicadas num dos seus primeiros discos, denotam a atitude de intervenção social. Trabalhando desde essa altura com grupos de teatro amador e no cinema, nomeadamente com António Macedo e Paulo Rocha, participando em numerosos festivais internacionais da canção política, Carlos Paredes identificou-se claramente com o movimento político-cultural do qual a canção de intervenção faz parte. Veja-se, por exemplo, *Despertar*.¹⁶

Coimbra não foi, no entanto, o único centro de irradiação da música de intervenção. Com o início da Guerra Colonial, acrescido das árduas condições de vida em Portugal, assiste-se a uma emigração e fuga em massa dos jovens portugueses, que recusam pactuar com o sistema. Paris foi o centro europeu escolhido por muitos destes jovens. A sociedade francesa debatia-se, desde 1954, com a guerra de libertação da Argélia, que mobilizou cerca de três milhões de jovens franceses e que durou oficialmente até à assinatura dos acordos de Évian, a 19 de Março de 1962 (após o referendo, que revelou a vontade da esmagadora maioria pela independência da Argélia). No entanto, o clima de hostilidade promovido pela política do general Charles de Gaulle mantinha-se. A repressão imposta aos argelinos de Paris foi feroz. As manifestações estudantis, duramente reprimidas, multiplicaram-se desde os finais de 1960, organizadas pela UNEF (Union Nationale des Étudiants de France). A estas juntaram-se as manifestações sindicais. As chamadas canções contestatárias, meios privilegiados de expressão social, «semblent avoir connu une résonance nationale».¹⁷ Apesar das suas emissões radiofónicas terem sido

¹⁶ Carlos PAREDES, «Despertar» in *Meu País: Canções*, LP, 1962. Reeditado in *O Melhor dos melhores: Carlos Paredes e Artur Paredes*, CD Movieplay, 1994, MM 37036, faixa 1. Acompanhamento à viola por Fernando Alvim.

¹⁷ Lucien RIOUX, *50 Ans de chanson française*, Paris, 1994, p. 120.

proibidas pela Censura, conheceram outros canais de popularidade eficazes. Os movimentos juvenis, na sua maioria empenhados na luta anti-colonial, desempenharam neste processo um papel fundamental. De entre estes movimentos, destacaram-se pelo seu poder ainda nos anos 50 a Union de la Jeunesse Républicaine de France, comunista, os cristãos J.E.C. e J.O.C e os militantes dos Auberges de Jeunesse. Estes movimentos, que contemplavam no seu repertório numerosas canções contestatárias, controlavam eles próprios empresas de edição discográfica. Estava assim assegurado o sucesso público da canção de contestação em França, que consagrou, entre outros, Boris Vian, Guy Béart, Serge Gainsbourg, Bernard Lavilliers e Jean Sommer. Segundo Rioux, o seu estilo – conhecido como «style rive gauche», bem representado no LP *Du chant à la Une de Serge Gainsbourg*, premiado pela Académie Charles Cros, caracteriza-se por «un curieux mélange de provocation, de cynisme, de tendresse déçue, d'ironie, de désespoir et de détachement».¹⁸ É neste palco de movimentos de contestação social, provocados em parte pelo desastroso desfecho do processo colonial francês, que entram os jovens fugidos de Portugal. A semelhança dos contextos políticos dos dois países e do empenho emocional das gerações novas facilitou a integração de alguns destes jovens que, identificando-se com a situação vivida em Paris, aderiram ao mundo político e musical da canção de contestação.

Em 1964, Luís Cília, cantor e compositor português, nascido em Angola e ex-estudante de Economia na Universidade de Lisboa, edita em Paris o seu primeiro disco, *Portugal-Angola: Chants de lutte*, iniciando um movimento de canto português de resistência no exílio:

Sou barco¹⁹

Sou barco abandonado
Na praia ao pé do mar
E os pensamentos
São meninos a brincar

Ei-lo que salta bravo
E a onda verde escura
Desfaz-se em trigo
De raiva e amargura

¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁹ Luís CÍLIA, «Sou barco», António Borges Coelho (texto), Luís Cília (música), in *Portugal-Angola: Chants de lutte*, LP, 1964. Reedição in *Memória de Adriano*, CD Movieplay, 1992, SO 3050, faixa 7.

Oiço o fragor da vaga
Sempre a bater ao fundo
Escrevo, leio, penso
Passeio neste mundo
De seis passos
E o mar a bater ao fundo

Agora, é todo azul
Com barras de cinzento
E logo é verde, verde
Seu brando chamamento

Oh mar, venha a onda forte
Por cima do areal
E os barcos abandonados
Voltarão a Portugal

Ligado ao Partido Comunista Português, Luís Cília não só trabalhou no seio das comunidades migrantes portuguesas, como também se empenhou na formação da opinião pública internacional, publicando as suas canções na editora Chant du Monde, fazendo concertos para o público progressista francês e participando em festivais internacionais da canção política, nomeadamente na República Democrática Alemã e em Cuba. Da sua produção como autor e intérprete destacam-se, entre outras, canções de marcado poder de intervenção, como o hino do Partido Comunista Português, *Avante, camarada, avante*, composto em 1967, e o hino da CGTP - Intersindical, com o tema de *O Guerrilheiro*, publicado em 1974.

A Luís Cília juntaram-se no exílio outras vozes importantes no panorama dos «Sons de Abril», como José Mário Branco e, mais tarde, Sérgio Godinho e Francisco Fanhais. A par da sua actividade predominantemente integrada nas comunidades migrantes, estes cantores tiveram também um papel fundamental no desenvolvimento da canção de intervenção em Portugal, para o qual contribuíram com marcos importantes. É o caso do primeiro LP gravado em França por José Mário Branco e editado pela Sasseti em 1971, *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades²⁰

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades
Muda-se o ser, muda-se a confiança

²⁰ José Mário BRANCO, «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», Luís de Camões (texto), José Mário Branco (adapt.), Jean Sommer (música), in *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, LP Sasseti, 1971. Reedição in *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, vol. 1, CD UPAV, 1991, U.91004.C1, faixa 10.

Todo o mundo é composto de mudança
Tomando sempre novas qualidades

Refrão

E se todo o mundo é composto de mudança
Troquemos-lhe as voltas,
Que inda 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

Refrão

Mas se todo o mundo...

O tempo cobre o chão de verde manto
Que já coberto foi de neve fria
E em mim converte em choro e doce canto

Refrão

Mas se todo o mundo...

E afora este mudar-se cada dia
Outra mudança faz de mor espanto
Que não se muda já como soía

Refrão

Mas se todo o mundo...

Esta canção de José Mário Branco, com música de Jean Sommer, testemunha directamente na sua construção musical a influência no movimento da canção de intervenção em Portugal do «style rive gauche» – designação atribuída ao estilo intelectual de esquerda, manifestado nomeadamente na música, associado ao meio universitário da Sorbonne, situada na margem esquerda do rio Sena.

Desde 1968 que o clima político se vinha agravando em Portugal. Com a mudança do Chefe do Governo e com as promessas marcelistas de liberalização, viveu-se um tempo de esperança, a chamada Primavera Marcelista. Contudo, a política seguida por Marcelo Caetano de «liberalizar mantendo a guerra» depressa comprometeu todo o seu programa de reforma. Após um período inicial de alguma contenção, a polícia política, cujo nome foi alterado de PIDE para Direcção-Geral de

Segurança, reassume o seu papel em 1970. Aumenta o número de prisões políticas, não só de membros do Partido Comunista, como de qualquer pessoa ou grupo oposicionista. Pessoas que tinham sido chamadas do exílio são de novo expatriadas, como acontece com Mário Soares. Quanto mais apertado se torna o círculo governamental, mais força vai ganhando a oposição. A canção de intervenção, já então difundida, atravessa uma fase de grande expansão em 1971, com a publicação de uma série de LP's, entre os quais se destacam:

- *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho, LP Philips, 1971;²¹
- *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, de José Mário Branco, LP Sasseti, 1971;²²
- *Gente de aqui e de agora*, de Adriano Correia de Oliveira, LP Orfeu, 1971;²³
- *Cantigas do Maio*, de José Afonso, LP Orfeu Stat 009, 1971.²⁴

Este novo manancial de canções politicamente empenhadas e musicalmente elaboradas, que já nada tinha a ver com o ambiente restrito das universidades ou das colectividades de cultura e recreio, entrou inevitavelmente nos circuitos de divulgação, desencadeando uma reacção por parte do Governo, que não se fez tardar. Em Janeiro de 1972, a Direcção-Geral de Informação emite uma carta que determina o tipo de canção a proibir. Mais ainda, nesta carta torna-se claro que a Censura (ou Exame Prévio, como Marcelo Caetano decidiu chamar-lhe) já não tem ao seu alcance a capacidade de controlar o mundo editorial, remetendo tal controlo para as próprias editoras:

Resulta expressamente das leis em vigor que deve considerar-se vedada a edição ou radiodifusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos ou em face das circunstâncias em que forem compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos, nomeadamente:

a) as que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúria, difamação ou ameaça contra as autoridades ou os seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;

²¹ Reeditado pela Philips, CD Polygram, 1990, 848102-2.

²² Reeditado pela UPAV, CD UPAV, 1991, U.91004.C1.

²³ Reeditado pela Movieplay, CD Orfeu, 1994, 35008.

²⁴ Reeditado pela Movieplay, CD, 1987, SO 3002.

- b) as que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento dos deveres militares ou ao cometimento de actos atentórios da integridade e independência da Pátria;
 - c) as que contenham palavras ou ideias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;
 - d) as que contenham expressões obscenas ou ofensivas da lei, da moral e dos bons costumes;
 - e) as que incitem à depravação e ao vício ou exaltem formas de conduta ou comportamento imorais e anti-sociais;
 - f) as que por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem actividades criminosas e coíbam os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na perseguição de criminosos;
 - g) as que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;
 - h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
 - i) as que, em geral, não pudessem ser apresentadas em espectáculos públicos, sem riscos de decoro, da moral, do respeito devido às instituições e autoridade e ao bom nome e prestígio do País.
- Compete, em princípio, às casas editoras tomar as medidas convenientes para o cumprimento da lei, não editando discos que apresentem as características acima referidas e devendo em caso de dúvida, consultar os serviços desta Direcção Geral.²⁵

Deste documento se depreende a definição de música de intervenção, segundo a Direcção-Geral de Informação em 1972, como aquela que:

- ridiculariza e ameaça o poder constituído e os seu agentes;
- aconselha a recusa da Guerra Colonial;
- contém ideias que se direccionam contra o princípio do isolamento internacional e da nação colonial;
- contém expressões da linguagem popular, destinadas a chocar o público;
- exalta o comportamento contestatário;
- incita os cidadãos a impedir a perseguição política;
- contém interpretações incómodas de factos da vida nacional;
- divulga e comenta factos apagados pelo sistema de controle de informação do regime.

²⁵ In Mário CORREIA, *Música popular portuguesa*, s.l., 1984, p. 142. Cit. de José Viale MOUTINHO, *Memória do canto livre*, Lisboa, 1975, pp. 23-25.

Em 1972 é promulgada uma nova Lei da Censura que passa a chamar-se Lei do Exame Prévio. Já não era porém possível calar a canção de intervenção. A situação social e económica do país estava em crise profunda, a Guerra Colonial continuava sob a desaprovação internacional quase unânime, consumindo a nova geração. Organizam-se vigílias e manifestações anticolonialistas em Lisboa. Iniciam-se as negociações para a independência da Guiné-Bissau e dá-se o assassinato de Amílcar Cabral. A ambiguidade começa a instalar-se no meio militar e surge, no final de 1973, o chamado Movimento dos Capitães.

Apesar de reforçada a censura, a canção de intervenção – por perspicácia e tenacidade dos seus autores – conquistou o veículo dos mass-media. Como caso paradigmático de charada e risco, surgiu *Tourada*, de Fernando Tordo e José Carlos Ary dos Santos, que alcançou mesmo o primeiro prémio no Festival RTP da Canção em 1973, e na qual, entre outras mensagens, se anunciava: «e diz o inteligente que acabaram as canções».

A intervenção política destas canções, e a sua ligação com a Revolução de Abril, são evidentes. A comprová-lo existem factos como o que se passou na noite de 29 de Março de 1974. Nessa noite realizou-se no Coliseu dos Recreios em Lisboa o I Encontro da Canção Portuguesa, organizado pela Casa da Imprensa. Foi a primeira vez que se juntaram tantos cantores da resistência no mesmo palco. Estavam presentes José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Carlos Ary dos Santos, Carlos Paredes, Fernando Tordo, José Barata Moura, José Jorge Letria, Fausto, Vitorino, e outros mais. Até ao próprio dia não era ainda certa a autorização por parte do Governo e muitos textos foram parcial ou totalmente cortados pelo Exame Prévio. O Coliseu estava repleto e os textos censurados, omitidos no palco, foram entoados em coro pela audiência. O espectáculo foi um êxito e terminou com *Grândola, vila morena*, cantada por José Afonso e por todo o público, que saiu nessa noite do Coliseu cantando a canção escrita em homenagem à Sociedade Fraternidade Operária Grandolense e publicada no LP *Cantigas do Maio*, em 1971:

Grândola, vila morena²⁶

Grândola vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti ó cidade

²⁶ José AFONSO, «Grândola, vila morena», José Afonso (texto e música), in *Cantigas do Maio*, LP Orfeu Stat 009, 1971. Reeditado in *Cantigas do Maio*, CD Movieplay, 1987, SO 3002.

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

O LP *Cantigas do Maio* de José Afonso representa mais uma testemunha da mútua influência das culturas francesa e portuguesa no domínio da canção de intervenção. Tal como o álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* de José Mário Branco, também este foi gravado em França, ambos produzidos no Strawberry Studio de Michel Magne, no Château D'Hérouville, no Outono de 1971. No elenco dos músicos de ambos os discos figuram, lado a lado, nomes portugueses e franceses. É de salientar ainda a participação de Francisco Fanhais e de José Mário Branco, que é responsável neste disco pelos arranjos e direcção musical. São destes dois cantores portugueses, aliás, os sons dos passos no chão que acompanham toda a canção *Grândola, vila morena*.

O ano da Revolução (1974-1975)

Foi através da canção de intervenção que a operação militar da Revolução foi despoletada. O primeiro sinal às tropas revolucionárias foi emitido às 22.55h do dia 24 de Abril pelos Emissores Associados de

Lisboa, com a canção *E depois do adeus*, interpretada por Paulo de Carvalho. O segundo e derradeiro sinal foi emitido às 00.30h do dia 25 pela Rádio Renascença, com a canção *Grândola, vila morena* de José Afonso. Estava assim legitimado, se mais não fosse, o movimento da canção na Revolução de Abril.

Abolida finalmente a Censura e levantados os entraves à liberdade de expressão, a canção de intervenção inundou verdadeiramente os meios de comunicação social. Na televisão, na rádio, nos giradiscos e nos gravadores, pelas ruas em carros equipados com potentes megafones, circulando livremente por todo o país, a canção de intervenção estava sempre no ar. O universo sónico de Portugal transformou-se repentinamente. A sua responsabilidade, legitimada no dia da Revolução, levou os cantores a associarem-se, a reflectirem sobre o seu papel na sociedade e a delinarem novas estratégias de actuação para o futuro.

Os cantores não perderam tempo. No dia 6 de Maio de 1974 realizou-se no Porto, no Palácio de Cristal, o I Encontro Livre da Canção Portuguesa, contando já também com a presença dos cantores antes exilados. Neste espectáculo foi lido o comunicado-manifesto do recém-criado Colectivo de Acção Cultural - CAC, assinado por Adriano Correia de Oliveira, Fausto, Francisco Fanhais, Francisco Gago da Silva, Isabel Branco, José Afonso, José Jorge Letria, José Mário Branco, José Maria Correia, Júlio Pereira, Luís Cília, Luís Cortesão, Manuel Alegre, Manuel Freire e Vitorino. Dizia assim:

1º - Um grupo de trabalhadores culturais consciente da contribuição que a canção e a música popular podem dar ao desenvolvimento democrático e popular para o qual se abrem agora grandes perspectivas, reunido na madrugada do 1º de Maio de 1974, decidiu criar um Colectivo de Acção Cultural. Este Colectivo lutará pelas justas reivindicações do povo trabalhador e do movimento democrático popular, a saber: o PÃO como o direito dos trabalhadores à justiça social, ao bem estar e a uma Pátria donde não precisem de emigrar; a PAZ como o termo imediato da guerra de opressão colonial em Angola, Moçambique, e na jovem República da Guiné-Bissau, bem como o reconhecimento dos direitos dos povos destes territórios à independência total e imediata e ainda a uma política de fraternidade de classe para com todos os povos do mundo; a TERRA com a realização de uma reforma agrária consequente que dê a terra a quem a trabalha e com a definitiva liquidação da grande propriedade latifundiária; a INDEPENDÊNCIA NACIONAL em luta contra o domínio dos monopólios e contra

o imperialismo internacional; a LIBERDADE com a garantia dos direitos de expressão livre, greve, reunião, associação, etc., e com a consciência de que um povo não pode ser livre enquanto for explorado ou enquanto explorar outros povos.

2º - Constatando a importância do passo histórico do dia 25 de Abril que abre perspectivas incomensuráveis à luta do povo trabalhador português pela sua emancipação, o Colectivo saúda o Movimento das Forças Armadas que derrubou o governo fascista de Marcelo Caetano, restituindo ao povo português a palavra e as liberdades democráticas. Além disso, entende dever participar com todas as suas forças na luta do movimento democrático e popular pela preservação e ampliação dessas mesmas liberdades.

3º - De início e dada a sua actual composição, o Colectivo orienta a sua actividade para o campo da música e da canção populares, fazendo um apelo a todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas consequentes que estejam interessados em pôr a sua actividade musical ao serviço dos objectivos acima definidos e no sentido de unificar e multiplicar a nossa participação organizada e activa no movimento democrático e popular.

Em 18 de Maio realizou-se o II Encontro de Canto Livre, desta vez em Lisboa, no Pavilhão dos Desportos. Passada a euforia da unidade inicial, começaram a surgir diferendos ideológicos. O segundo Encontro já não se desenrolou na espírito de solidariedade do primeiro, e começaram a surgir problemas no seio do CAC.

Entretanto, de uma iniciativa da Emissora Nacional, ainda em Maio, um programa semanal intitulado Canto Livre, surge uma nova corrente com o mesmo nome, constituída basicamente por cantores ligados ao Partido Comunista. José Jorge Letria, Luís Cília e Fernando Tordo, entre outros, fazem parte deste novo grupo de artistas que começa a circular por todo o país, cantando em festas populares, comícios e nas chamadas sessões de esclarecimento do PCP e de outras forças partidárias.²⁷

Após a tentativa falhada do CAC e depois do sucesso do Canto Livre, surge ainda em 1974 um novo grupo herdeiro do CAC, o Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta, GAC, impulsionado por José Mário Branco, com objectivos semelhantes ao CAC, mas constituído basicamente por cantores ligados a sectores ideológicos simbolizados pela UDP (União Democrática Popular). Afastava-se assim de vez a tendência de unidade esboçada na Revolução.

²⁷ J. J. LETRIA, *A Canção política portuguesa*, Lisboa, 1978, p. 80.

Depois da Revolução (1976 a c.1984)

Após a tentativa de golpe de Estado do 25 de Novembro de 1975, que marcou o fim da influência política do MFA (Movimento das Forças Armadas), a vida da canção de intervenção complicou-se. Com a nacionalização dos meios de comunicação social, verificou-se uma baixa substancial na emissão radiofónica e televisiva de música portuguesa. Como reacção a este facto surgem as cooperativas, como centros de produção discográfica e de organização de espectáculos. A primeira destas cooperativas, a Toma Lá Disco, organizada por Fernando Tordo, Carlos Mendes, Paulo de Carvalho, José Carlos Ary dos Santos e Joaquim Pessoa, entre outros, surgiu em 1976, tendo como principal objectivo a edição discográfica. Outras duas cooperativas destacaram-se no domínio da canção de intervenção: a Eranova, uma cooperativa de animação cultural com raiz no cinema, fundada em 1978, à qual aderiram cantores como José Afonso, Francisco Fanhais e Sérgio Godinho, e a cooperativa Cantarabril, ligada ao PCP, fundada em Abril de 1979 por José Jorge Letria, Luís Cília, Carlos Mendes, José Carlos Ary dos Santos, José Barata Moura e Carlos do Carmo, entre outros. Estas cooperativas, surgidas da necessidade de organização profissional dos cantores de intervenção, tiveram uma existência relativamente curta, vindo a extinguir-se nos primeiros anos da década de oitenta.

Com efeito, no início dos anos oitenta, o contexto sócio-cultural do país modifica-se. Finalmente, as instâncias governamentais reconhecem a existência da música portuguesa, promulgando em Junho de 1981 a Lei de Protecção da Música Portuguesa na sua Difusão pela Rádio e pela Televisão. Esta medida legislativa, que se deveu em grande parte à iniciativa do deputado socialista José Niza, constituiu o primeiro passo na legislação portuguesa em relação à divulgação da música pela rádio e pela televisão. Tal medida teve, naturalmente, repercussões vastas no domínio da canção de intervenção e da música portuguesa em geral, não só afectando, ao nível da produção musical, a actividade de compositores, intérpretes, e produtores discográficos, como representando um desafio em relação a outros campos da vida musical portuguesa, como por exemplo nos domínios da educação musical e da comercialização de instrumentos.

Caracterização estilística dos Sons de Abril

Para uma caracterização estilística do fenómeno «Sons de Abril», proponho a análise do relacionamento entre os vários objectivos de

intervenção político-cultural delineados a partir da Revolução no domínio da música e os diferentes estilos musicais desenvolvidos.

Até à Revolução, a música de intervenção tinha um objectivo comum: lutar pelo povo contra o poder estabelecido, desenvolvendo-se assim num movimento generalizado. A partir da Revolução, e depois de legitimada a responsabilidade da música de intervenção, os objectivos especificaram-se, foram estudados modos de organização que permitissem aos músicos uma maior eficácia no seu trabalho individual ou de grupo e delinearam-se vários movimentos de intervenção político-cultural no domínio da música. Dos vários objectivos propostos, houve três que se desenvolveram e que originaram movimentos de intervenção político-cultural, de maior ou menor amplitude consoante o seu grau de especificidade, e com a dupla função de mobilizar pessoas de acordo com os princípios revolucionários fundamentais (descolonização, reforma agrária, luta contra o regime anterior e regozijo popular pela liberdade finalmente conquistada) e de alterar o panorama musical português, cuidadosamente moldado pelos imperativos da política cultural do Estado Novo. Temos assim, como objectivos principais:

- a preservação e divulgação da música tradicional portuguesa de proveniência rural;
- a mudança no fado de Lisboa;
- a modernização da música urbana.

Associados a estes três objectivos fundamentais, que se projectaram em movimentos de intervenção através da produção de autores e intérpretes específicos e da acção de instituições várias, desenvolveram-se e consolidaram-se diferentes estilos musicais. No caso da preservação e divulgação da música tradicional portuguesa e da modernização da música urbana, no entanto, a definição estilística já vinha sendo experimentada desde antes de 1974.

No campo da preservação e divulgação da música portuguesa de proveniência rural, para o qual as contribuições de Fernando Lopes-Graça e de Michel Giacometti foram de importância fundamental, destacaram-se grupos como o Almanaque - Grupo de Recolha e Divulgação da Música Popular, da Juventude Musical Portuguesa, fundado em Lisboa no início de 1975 e nortado na sua actividade pelos valores essenciais do rigor e da autenticidade no tratamento da música tradicional portuguesa. Neste mesmo movimento incluem-se, no entanto, outros grupos orientados por

princípios algo diferentes, nos quais se praticava aquilo a que se chamou «estilização heterodoxa»²⁸ da música tradicional portuguesa. De entre estes grupos destacaram-se a Brigada Victor Jara, fundada em Coimbra em 1975, e o Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta, que apesar de fundado em 1974, só se dedicou à música tradicional portuguesa a partir de 1977. Outros grupos se juntaram ainda a este movimento, como por exemplo o Grupo Coral e Instrumental Terra a Terra, fundado em 1977, e o Grupo de Acção Cultural - Raízes, fundado já em 1980. Estes grupos, de «estilização heterodoxa» ou não, partilhavam um ideal comum, herdado do 25 de Abril: o ideal do valor da cultura popular de proveniência rural. Ideal apregoado aliás já muito antes por Fernando Lopes-Graça que, sublinhando o valor estético da canção regional portuguesa, distinguiu o «folclore autêntico da contrafacção folclórica», defendendo em 1953 que:

o folclore que sai do seu âmbito próprio, que são os campos e as aldeias, e exorbita das suas funções próprias, que são as de exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico, esse folclore assim posto em evidência e assim utilizado deixa precisamente de ser folclore para se transformar em divertimento banal ou servir de mero cartaz turístico; do mesmo modo que o folclore que se fabrica em série, e de que se tira patente, nunca foi de toda a evidência folclore, mas puro negócio, pura especulação comercial.²⁹

Paradoxalmente, Lopes-Graça usou a mesma fonte que o Estado Novo, tratando-a no entanto de forma alternativa. Armando Leça, Gonçalo Sampaio, Pedro Homem de Melo, Fernando de Castro Pires de Lima, Mário de Sampaio Ribeiro e Tomás Ribas, entre outros, exaltavam o folclore nacionalista impulsionando, directa ou indirectamente, o movimento dos ranchos folclóricos, defendendo que:

o povo – a massa anónima – não cria; limita-se a cultivar ou a conservar rotineiramente o que lhe é propinado ou aquilo de que se apossa. Por isso não existe, em verdade, uma arte popular, mas tão somente manifestações artísticas popularizadas, cujo âmbito é muito restrito, mesmo quando cultivadas por um génio em bruto.³⁰

²⁸ Mário CORREIA, *op. cit.*, p. 192.

²⁹ Lopes-GRAÇA, *A Canção popular portuguesa*, 1974, p. 13.

³⁰ M. de Sampaio RIBEIRO, 1958, in Fernando de Castro Pires de LIMA, *A Chula, verdadeira canção nacional*, 1962, p. 16.

Pelo contrário, Lopes-Graça utilizava o folclore pelo seu valor estético enquanto obra de arte, como ponto de partida para composições suas, oferecendo a canção regional «não na sua natureza de puro documento folclórico, mas sim transformada e aprofundada na sua significação e na sua essência estética e social.»³¹

Esta atitude de Fernando Lopes-Graça, datada dos finais da década de trinta, já encerra em si o ingrediente de contestação que viria a ser característico dos «Sons de Abril». Basta lembrar que em 1938 decorria em Portugal o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, o chamado Concurso do Galo de Prata, no qual um dos elementos principais era o rancho folclórico instituído em cada localidade. O SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), promotor do concurso, estava então a promover e a desenvolver aquilo que Lopes-Graça criticava: «a contrafacção folclórica, o divertimento banal ou o mero cartaz turístico».

Foi o valor estético da canção regional, tal como Lopes-Graça o sublinhou, que foi despertado após a Revolução, e que se demonstrou na produção de vários grupos musicais, os quais, em função desse mesmo valor estético, seleccionaram o discurso da canção regional como modo de intervenção sócio-cultural.

Um destes grupos, a Brigada Victor Jara, anunciava no seu primeiro LP, *Eito fora*, editado em 1977, que optava conscientemente pela não apresentação original das recolhas, «dando um passo em frente no campo da cultura popular, fazendo-a irromper do marasmo e do esquecimento de cinquenta anos de ditadura cultural»:

Senhora do Almortão³²

Senhora do Almortão
Minha tão linda arraiana
Virai costas a Castela
Não queirais ser castelhana

Senhora do Almortão
Quem tendes por companhia
O divino São Romão

³¹ Lopes-GRACA, *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*, LP Valentim de Carvalho, 1974, 8E 061 40328, notas do disco.

³² BRIGADA VICTOR JARA, «Senhora do Almortão» in *Eito fora, cantares regionais*, LP Editorial Caminho, 1977. Reeditado in *Eito fora, cantares regionais*, CD Farol, 1995, FAR 50003, faixa 8.

Capitão da Mouraria
Senhora do Almurtão
Dai a volta ao arraial
Romaria como a vossa
Não a há em Portugal

Entre muitas outras, a canção *Senhora do Almurtão*, interpretada pela Brigada Victor Jara, baseada numa recolha de música tradicional da Beira Baixa, da região de Idanha-a-Nova, apresenta uma estilização original a vários níveis. Em primeiro lugar, a instrumentação, que para além do tradicional adufe, emprega ainda a flauta travessa e o bombo, escolhidos de entre os instrumentos mais típicos da tradição musical rural portuguesa, ainda que não dos cantos femininos da zona da Idanha. Em segundo lugar, o tratamento polifónico da linha melódica vocal, acrescentando vozes mistas que se apoiam em intervalos de terceira menor e quarta perfeita, tidos como característicos da música portuguesa, ainda que não dos cantos femininos da zona da Idanha. Em terceiro lugar, a tendência geral para a regularização, não só rítmica como melódica, omitindo sistematicamente toda uma parte da canção, na qual se expressa precisamente este contraste. Este exemplo é elucidativo quanto a um dos princípios básicos que regeram este tipo de grupos musicais: o de desenvolver e reforçar o tradicionalismo na música popular portuguesa, através da utilização de artifícios considerados tradicionais e arcaicos.

Estes grupos recorreram assim à densificação das referências sonoras, aos regionalismos e ao mundo tradicional, acumulando-as umas sobre as outras. O produto final surge então como uma espécie de concentrado de música tradicional portuguesa.

A necessidade de mudança no fado de Lisboa constituiu um imperativo do período pós-Revolução. De acordo com José Jorge Letria, «se havia por todo o país milhares de trabalhadores a cantá-lo, não fazia sentido que ele não estivesse do lado da Revolução».³³ De facto, após algumas contribuições esporádicas de cantores como Fernando Tordo e Paulo de Carvalho, utilizando textos de intervenção e melodias inovadoras, é com Carlos do Carmo em 1977, através do LP *Um homem na cidade*, com textos de José Carlos Ary dos Santos, que se concretiza a viragem:

³³ LETRIA, *op. cit.*, p. 107.

Um homem na cidade³⁴

Agarro a madrugada
 Como se fosse uma criança
 Uma roseira entrelaçada
 Uma videira de esperança

Tal qual o corpo da cidade
 Que manhã cedo ensaia dança
 De quem por força da vontade
 De trabalhar nunca se cansa

Vou pela rua desta lua
 Que no meu Tejo assento o cio
 Vou por Lisboa, maré nua
 Que desagua no Rossio

Eu sou um homem na cidade
 Que manhã cedo acorda e canta
 E por amar a liberdade
 Com a cidade se levanta

Vou pela estrada deslumbrada
 Da lua cheia de Lisboa
 Até que a lua apaixonada
 Cresça na vela da canoa

Sou a gaivota que derrota
 Todo o mau tempo no mar alto
 Eu sou o homem que transporta
 A maré povo em sobressalto

E quando agarro a madrugada
 Colho a manhã como uma flôr
 À beira mágoa desfolhada
 O malmequer azul na côr

O malmequer da liberdade
 Que bem me quer como ninguém
 O malmequer desta cidade
 Que me quer bem, que me quer bem

³⁴ Carlos do CARMO, «Um homem na cidade», José Carlos Ary dos Santos (texto), José Luís Tinoco (música), Raul Nery e António Chainho (guitarras), José Maria Nóbrega (guitarra baixo), Martinho da Assunção (dir.), in *Um homem na cidade*, LP UPAV, 1977. Reeditado in *Um perfume de fado*, vol. 1, CD Playsound, 1992, PS 65701, faixa 1.

Nas minhas mãos a madrugada
 Abriu a flor de Abril também
 A flor sem medo, perfumada
 Com o aroma que o mar tem

Flor de Lisboa, bem amada
 Que mal me quiz, que me quer bem

Em exemplos como este, com poema de Ary dos Santos e música de José Luís Tinoco, Carlos do Carmo veio demonstrar mais uma vez a elasticidade do fenómeno do fado. Embora a temática do homem na cidade de Lisboa, em que transparece uma certa nostalgia, esteja perfeitamente enquadrada no repertório habitual do género, o agrupamento musical, composto pelo cantor solista acompanhado por guitarras e violas, seja também perfeitamente tradicional, e até o estilo interpretativo, tanto vocal como instrumental, se identifique, não sem algumas excepções, com o chamado estilo fadista, este exemplo marcou definitivamente um ponto de viragem no fado. Não que com tal facto se pretenda afirmar que se verificou uma mudança musical no fado. Para além de inovações várias a nível musical, tais como iniciar o fado pela voz solista em vez da esperada introdução instrumental, ou a aparente ausência de suporte harmónico definido, conferindo ao fado uma ambiguidade tonal relativamente inovadora, a grande viragem está no conteúdo do texto. Com o lançamento deste LP, Carlos do Carmo ficou definitivamente associado a um tipo de fado novo, aquele que através de textos de poetas de intervenção trata de assuntos actuais, não necessariamente de protesto ou contestação, mas de interesse real para a sociedade contemporânea em geral, assuntos que, tendo já feito parte do mundo fadista do passado, tinham sido cautelosamente varridos do repertório durante a vigência do Estado Novo (são hoje conhecidos casos abundantes de repertório fadista riscados pelo lápis azul da Censura).

Embora tenha sido bem sucedida em termos de aceitação pública, até pela extrema qualidade de produção, tanto a nível de composição como de interpretação e edição discográfica, o facto é que esta iniciativa não teve muitos seguidores. Assim, uma vez mais se evidencia a figura de Carlos do Carmo como fadista de Abril.

No que se refere à modernização da música urbana, o outro grande objectivo político-cultural da Revolução no domínio da música, aquele no qual se inseriu a canção de intervenção, houve uma grande adesão e uma verdadeira explosão de produção. O importante foi reconhecer, citando José Barata Moura, que «os produtos culturais estão no plano da ideologia e

intervêm socialmente enquanto marcados pela ideologia»³⁵ e, conseqüentemente, defender a proliferação desses mesmos produtos culturais, ainda que em prol da importância da função social da canção, se menosprezasse a sua qualidade. Barata Moura reflete sobre o assunto, chegando mesmo a afirmar que:

A qualidade é um elemento essencial na obra de arte, um elemento num conjunto mais amplo; um elemento essencial que, todavia, não é único. Mais: trata-se de um elemento essencial que não é determinante.³⁶

Do muito que se produziu neste período e daquilo que nos ficou como «Sons de Abril», não descurando afinal o elemento da qualidade, é possível encontrar traços estilísticos marcados, que embora a ele se não limitem, em muito se relacionam com o movimento da canção europeia das décadas de 1950 e 1960, em particular dos baladeiros franceses e da canção coimbrã.³⁷ Assim, como principal herança do movimento baladeiro para a canção de intervenção encontramos uma série de afinidades a vários níveis distintos, desde os temas, conteúdos e formas dos textos, até aos instrumentos musicais utilizados e aos estilos musicais desenvolvidos.

Em termos temáticos, destacam-se três temas principais: o Amor, o Destino, e a Amargura. Em relação ao primeiro tema, encontramos o amor à liberdade e aos direitos individuais, ao país perdido pela repressão e ainda o amor como semente de revolta, ilustrados respectivamente em canções como *Senhor poeta*, de José Afonso:

Meu amor é marinheiro
E mora no alto mar
Seus braços são como o vento
Ninguém o pode amarrar³⁸

ou como *Trova do amor lusíada*, de Adriano Correia de Oliveira:

Meu amor disse que eu tinha
Na boca um gosto a saudade
E os cabelos onde nascem
Os ventos e a liberdade³⁹

³⁵ José Barata MOURA, *Estética da canção política*, 1977, p. 43.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ Seria interessante estudar o relacionamento da canção política francesa com a canção de intervenção portuguesa, dado que parecem ter estado de facto muito próximas.

³⁸ Poema de Manuel Alegre (1963).

³⁹ Poema de Manuel Alegre (1964).

ou ainda como *Erguem-se muros*, de Adriano Correia de Oliveira:

Erguem-se muros⁴⁰

Erguem-se muros em volta
Do corpo quando nos damos (bis)
Amor semeia a revolta
Que nesse instante calamos

Semeia a revolta, e o dia
Cobrir-se-á de navios (bis)
Há que fazer-nos ao mar
Antes que sequem os rios

Secos os rios, a noite
Tem os caminhos fechados
Há que fazer-nos ao mar
Ou ficaremos cercados

Amor semeia a revolta
Antes que sequem os rios

Em relação ao grupo temático da Amargura e Descontentamento, um exemplo elucidativo poderá ser *Sou barco*, de Luís Cília:

Sou barco abandonado
Na praia ao pé do mar
E os pensamentos
São meninos a brincar⁴¹

No grupo temático do Destino, no qual se lamenta a má sorte do povo e do país, encontramos como exemplo a canção *Pátria*, de Adriano Correia de Oliveira:

O coração só desfolha
Se lhe apodrece a raiz
Triste destino o destino
Da gente do meu país⁴²

⁴⁰ Adriano Correia de OLIVEIRA, «Erguem-se muros», António Ferreira Guedes (texto, 1964). Reeditado in *Memória de Adriano*, CD Movieplay, 1992, SO 3050, faixa 12.

⁴¹ Poema de António Borges Coelho (1964).

⁴² Poema de António Ferreira Guedes (1967).

Em relação aos conteúdos dos textos, encontramos exemplos comuns aos dois tipos de canção, baladeira europeia e de intervenção em Portugal, relacionados respectivamente com:

- a exortação à contestação, por exemplo *Que força é essa amigo*, de Sérgio Godinho (1971);
- a exaltação do direito ao individualismo e à crítica, por exemplo *Vejam bem*, de José Afonso (1968);
- a oposição à tirania e à exploração do homem, por exemplo *Margem Sul*, de Adriano Correia de Oliveira (1967);
- referências ao mundo dos desprotegidos, por exemplo *Cantiga da velha mãe*, de Sérgio Godinho (1971), ou o *Menino do bairro negro*, de José Afonso (1963);
- a oposição à guerra, por exemplo *Pedro soldado* (1967), *Menina dos olhos tristes* (1964), ou *As balas*, de Adriano Correia de Oliveira (1975):

As balas⁴³

Dá o Outono as uvas e o vinho
 Dos olivais azeite nos é dado
 Dá a cama e a mesa o verde pinho
 As balas deram sangue derramado

Dá a chuva o Inverno criador
 Às sementes dá sulcos o arado
 No lar a lenha em chama dá calor
 As balas deram sangue derramado

Dá a Primavera o campo colorido
 Glória e coroa do mundo renovado
 Aos corações dá o amor renascido
 As balas deram sangue derramado

Dá o Sol as searas pelo Verão
 O fermento no trigo amassado
 No esbraseado forno cresce o pão
 As balas deram sangue derramado

Dá cada dia ao homem novo alento
 De conquistar o bem que lhe é negado

⁴³ Adriano Correia de OLIVEIRA, «As balas» in *Que nunca mais*, LP, 1975. Reeditado in *Memória de Adriano*, CD Movieplay, 1992, SO 3050, faixa 19.

Dá a conquista um puro sentimento
As balas deram sangue derramado

De meditar, concluir, ir e fazer
Está sobre o mundo o homem atirado
À paz de um mundo novo de viver
As balas deram sangue derramado

Dá a certeza o crer e o construir
O que tanto nos negou o ódio armado
Que a vida construir é destruir
Balas que deram sangue derramado

Essas balas deram sangue derramado
Só roubo e fome e o sangue derramado
Só ruína e peste e o sangue derramado
Só crime e morte e o sangue derramado

– e, ainda, a ridicularização do poder repressivo e da ganância financeira, ilustrada por exemplo em canções como *Os vampiros*, de José Afonso (1963), e *O charlatão*, de Sérgio Godinho (1971).

Em relação às formas dos textos, encontramos na canção baladeira europeia, como na canção de Coimbra, três formas principais: a narrativa, a introspectiva e a directamente dirigida aos ouvintes, na voz activa, tomando o ouvinte como interlocutor directo. Inúmeros exemplos se poderiam citar para ilustrar cada uma destas formas.

Quanto aos instrumentos musicais, se houvesse que simbolizar os «Sons de Abril» através de um deles, a viola seria sem dúvida o escolhido. Mais do que qualquer outro instrumento, a viola acompanhou estreitamente a evolução desta música. Fácil de transportar e de aprendizagem pouco complexa no que respeita aos primeiros acordes, a viola seguiu sempre os cantores de intervenção. O seu papel foi essencialmente o de acompanhar o canto sob os pontos de vista rítmico e harmónico, ou, entre duas estrofes, o de produzir uma transição puramente instrumental. Também aqui verificamos a influência da canção baladeira europeia dos anos cinquenta e sessenta.

Sob o ponto de vista histórico, verificamos que os momentos de maior visibilidade para a música associada à resistência ao regime foram:

– o ano de 1945, com a fundação do MUD e a criação do seu coro, que mais tarde viria a juntar-se ao Coro da Academia de Amadores de

Música, através do qual Fernando Lopes Graça conseguiu que a sua música chegasse a conhecer uma divulgação alargada;

– a Primavera Marcelista, breve interlúdio na política de repressão em Portugal, que permitiu a edição de alguns discos (1971), que se tornaram fundamentais para os desenvolvimentos estético-musicais posteriores à Revolução de 1974;

– e, finalmente, a Revolução de Abril de 1974.

Somos levados a reconhecer a importância decisiva da canção no movimento político-cultural que levou à Revolução de 25 de Abril de 1974: por um lado, como modo de propagação de ideias e, por outro, como modo de afirmação de correntes estéticas de elevada qualidade, alternativas à arte oficial do regime salazarista e marcelista.

Verificamos, também, a composição multifacetada do universo sónico que envolveu o movimento político cultural de resistência em Portugal antes de 25 de Abril de 1974, bem como o recurso a fontes diversas para a afirmação de correntes musicais que se viriam a transformar nos «Sons de Abril».

