

# NOVAS MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS NA CANÇÃO DE INTERVENÇÃO PORTUGUESA

## *NEW AESTHETICAL AND IDEOLOGICAL MANIFESTATIONS IN PORTUGUESE POLITICAL MUSICAL COMPOSITIONS*

*Ana Maria Simão Saldanha*<sup>1</sup>

**RESUMO:** A Revolução que se operou em Portugal em 1974 não se exprimiu, apenas, no campo econômico-social e político e no campo da literatura, tendo-se, igualmente, revelado no domínio das artes visuais e no domínio da canção e da música. Com este artigo, pretendemos abordar as manifestações acústicas que, desde a segunda metade do século XX, nos permitem acompanhar as graduais alterações socio-simbólicas ocorridas em Portugal, as quais consubstanciam transformações estéticas e ideológicas que se revelarão na sua plenitude após a Revolução de 25 de Abril de 1974. Com efeito, quer a música contestatária, quer as artes, em geral, incitaram, até à eclosão da Revolução, à luta contra o regime instalado, utilizando novas imagens e novos símbolos, numa atitude estética e ideológica que se contrapunha ao esteticismo veiculado pela ditadura (1926-1974). Esta atitude visual e musical atingirá o seu apogeu após a Revolução portuguesa, quando a arte acompanhará o público saindo do silêncio a que a censura a havia votado e impondo-se no ruído das ruas e vozes portuguesas.

**PALAVRAS-CHAVE:** música de intervenção; Revolução portuguesa; estética; simbologia.

**ABSTRACT:** *The revolution that has taken place in Portugal in 1974 is expressed not only in the socio-economic and political field, but also in literature, in visual arts and in music. With this article, we intend to understand the musical manifestations, which, since the second half of the twentieth century, allow us to follow the social and symbolic changes in Portugal. These aesthetic and ideological transformations will be completely revealed after the Portuguese Revolution (April 25, 1974). The new images and symbols of contestation music helped to fight against the dictatorship, applying for that an aesthetic and ideological attitude opposed to the aestheticism imposed by the Portuguese dictatorship (1926-1974). This visual and musical attitude will reach its climax after the Portuguese Revolution.*

**KEYWORDS:** *political music; Portuguese Revolution; aesthetics; symbology.*

Desde o final dos anos 1940 que novas correntes artísticas se desenvolvem em Portugal, inspiradas, sobretudo, por novas revistas, como a revista *Vértice* e a revista *Seara Nova*. A canção e a música seguem este novo processo criativo, vindo a constituir, sobretudo a partir dos anos 1950 e 1960, uma voz ativa e fundamental

---

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade de Lisboa (Portugal) e pela Université Stendhal – Grenoble III (França). Pesquisadora da UNESP, com bolsa de pós-doutorado FAPESP. [anasaldanha2@gmail.com](mailto:anasaldanha2@gmail.com)

na luta contra a ditadura que se instalara no poder a 28 de maio de 1926. A música passa, assim, a servir de tribuna ao descontentamento social, contendo, simbolicamente, a expressão e o sentimento de revolta contra um regime em decadência exponencial. Apesar da presença da PIDE<sup>2</sup> em muitos dos concertos, a Palavra veiculada pela canção de intervenção (significante) chegava ao auditor que, dando-lhe um significado, decifrava o signo e recebia ativamente a mensagem.

Foi a partir dos anos 1960 que a canção popular de resistência – canto de intervenção – assumiu um papel artisticamente preponderante na luta contra o fascismo. Ela toma, por conseguinte, uma multiplicidade de funções. Expressando a revolta, o medo e a opressão, a canção de resistência assume uma dupla dimensão política e cultural. Interpretada por vozes, também elas, resistentes, a canção de resistência utiliza signos que procuram estabelecer um contrapoder simbólico (BOURDIEU, 2004), numa profusão de contrassímbolos de resistência, de luta e de liberdade, em conformidade com o ambiente sociopolítico de então.

A canção de intervenção vai produzir uma cultura oposta à cultura tradicionalmente veiculada pela ditadura reinventando uma nova sociedade e rejeitando a organização socioeconômica sua contemporânea. Utilizando novas imagens na expressão escrita e na oralidade, a obra contrassimbólica apela a um novo imaginário, a uma nova consciência, denunciando e rejeitando o imperialismo e a repressão.

Não deixa de ser significativo que entre as senhas do Movimento das Forças Armadas, a 24 e 25 de Abril de 1974, se encontrem duas canções populares, uma de Paulo de Carvalho e outra de José Afonso. Foram, desse modo, os próprios militares a escolher a forma musicada das duas primeiras fórmulas secretas, previamente convencionadas, como sinal do avanço das operações: os primeiros textos escolhidos pelos militares foram, portanto, primeiramente, canções, o que demonstra quer o poder simbólico contido na canção popular portuguesa (nomeadamente naquela que viria a tornar-se no símbolo da Revolução, *Grândola Vila Morena*) quer a sua importância ideológica.

## A BALADA DE COIMBRA

Para o nascimento da canção de intervenção, muito contribuiu a vida cultural estudantil coimbrã, da qual nasce a *balada coimbrã*. Nos anos 1960, vários elementos

---

2 A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), criada em 1945 por António de Oliveira Salazar, foi a polícia política do fascismo português, apenas extinta em 1974, depois da Revolução dos Cravos. Em 1969 foi renomeada pelo sucessor de Salazar, Marcello Caetano, de Polícia Internacional e de Defesa do Estado-Direção Geral de Segurança (PIDE-DGS).

das repúblicas coimbrãs eram simpatizantes ou militantes ativos do clandestino Partido Comunista Português (P.C.P.), cuja atividade política no meio estudantil assumia uma importância cada vez maior. É num ambiente de crescente conscientização política<sup>3</sup> que nasce a *canção de Coimbra* ou *balada coimbrã*.

Ligada à cultura e ritos estudantis coimbrões, a *balada de Coimbra*, apesar de buscar as suas raízes tradicional no fado de Coimbra, dele se distingue:

O fado de Coimbra era um folclore de elite, apesar de popularizado. Atraía irresistivelmente os “futricas”, com quem os estudantes tinham relações simultâneas de carinho e de ressentimento. Essa atracção popular explica o caso de grandes cantadeiras, como Cristina de Matos Cortesão, que passou por várias Repúblicas e pelas fogueiras e foi uma grande intérprete também do fado de Coimbra. Trata-se de um duplo filão: o do fado de Coimbra, que na sua fase de consolidação chega ao esquema das suas quadras e se canta em serenatas e as músicas das fogueiras, grandes manifestações populares onde se podia ouvir o *Real das Canas*, *Apanhar o Trevo* e *Vai para o Prego meu Violão* (JOSE AFONSO in CORREIA, [s.d.], p. 8)

A geração que, nos anos 1950, estudou em Coimbra integrava-se num movimento geracional que começara a pôr em causa não apenas o tradicional academismo, mas o próprio sistema repressivo, ditatorial e obscurantista. A emergência da balada<sup>4</sup> no meio coimbrão coincide, portanto, com a eclosão e o alargamento dos movimentos contestatários da Academia de Coimbra, depois de intensas lutas estudantis se terem verificado nos anos 1940, 1950 e 1960. É em 1963 que se assiste à ruptura final da balada coimbrã com o tradicional fado, consequência da composição *Menino do Bairro Negro*, de José Afonso: “é apenas em 1963 [...] que se passa da ruptura formal à poética de intervenção” (NUNES, 2002, p. 43).

A *balada de Coimbra* será, ainda, enriquecida graças à introdução de trovas inspiradas dos trovadores provençais, o que dá origem à *trova coimbrã*, processo estético que será encetado, sobretudo, por Adriano Correia de Oliveira. As raízes da balada de Coimbra irão, porém, além da musicalidade do fado coimbrão e das trovas medievais. A balada buscará, igualmente, nas diferentes melodias resultantes do contacto entre portugueses e africanos (especialmente no que diz respeito

---

3 A crise universitária de 1962 segue-se a um clima de tensão crescente entre estudantes e regime. Em Lisboa, entre 1926 e 1936, a Faculdade de Direito esteve fechada. Em 1941, o aumento das propinas origina um forte movimento contestatário que se prolonga nos anos 1950 pela exigência de uma maior autonomia das associações de estudantes. A candidatura à presidência da República, em 1958, do general Humberto Delgado cria um ambiente político não favorável à ditadura. José Mário Branco, então aluno de liceu e praticante católico, «s'appuya et s'implique activement dans la campagne du général Humberto Delgado [...]. C'est vraiment à ce moment-là que sa conscience antifasciste se réveille» (FRIAS, 2006, p. 28).

4 O intérprete da balada coimbrã, ao contrário do fado lisboeta ou coimbrão, apenas pode ser masculino.

às composições de José Afonso), novos ritmos e novas musicalidades. Nesse sentido, a balada resulta de uma mestiçagem musical nascida das viagens, dos encontros culturais e musicais, assim como das revoltas e lutas pela independência dos povos colonizados. Marcada pelo contexto político nacional e pela consciência de decadência de um determinado modo de organização socioeconômico, a forma, as referências culturais e os conteúdos das letras da *balada* vão afastando, gradualmente, esta forma musical do fado de Coimbra clássico, que continua a existir «poursuivant son répertoire, avec ses interprètes, ses diffuseurs, ses publics voir ses défenseurs qui refusent la dénaturation de la “canção de Coimbra essentialisée”» (FRIAS, 2006, p. 25).

Marcada, sobretudo, pela sua dimensão de resistência, a balada centra-se na problemática social. Os seus intérpretes e autores militam, por conseguinte, por uma mudança político-social no Portugal de então desmitificando as mitologias tradicionais nacionais e aproximando-se das representações da sociedade portuguesa produzidas pela literatura neorrealista dos anos 1940, 1950 e 1960.

#### A CANÇÃO-COMPOSIÇÃO DE INTERVENÇÃO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA, DE JOSÉ PEIXINHO, DE JOSÉ AFONSO, DE ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA E A POESIA DE ARY DOS SANTOS

A expressão *canção* ou *canto de intervenção* surge, apenas, após o 25 de Abril de 1974, utilizando-se para referir quer a poesia (letras das canções) quer a música que a acompanha. O intérprete é, frequentemente, o autor da letra, pelo que se expande a noção de *cantautor*: «le chant d'intervention matérialise une posture soit de l'intérprete – qui étant également auteur porte le nom de *chanteur-compositeur* – soit de l'auteur de la lettre et du compositeur, où le chant devient un véhicule, un agent, une arme ludique [...] contre le régime» (EDUARDO RAPOSO in FRIAS, 2006, p. 29).

A canção de resistência encontra as suas raízes na canção lírica e satírica popular “pela qual há quase oito séculos principiou o registo da poesia portuguesa” (OSCAR LOPES in AFONSO, [s.d.], p. 7). Encontrou, ainda, um “renovo no último decênio, ou pouco mais, de resistência ao fascismo e a uma guerra injusta” (OSCAR LOPES in AFONSO, [s.d.], p. 7) tendo-se mantido após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

Consideramos, porém, em termos estritamente semânticos, que o termo *canção de intervenção* pode induzir em erro pelo fato de compreender quer a poesia, quer a composição musical, parecendo excluir, dessa forma, a simples composição musical não cantada. Com efeito, existem compositores que, apesar de serem autores e intérpretes das suas composições, não cantam poesia. Ora, apesar da ausência de voz,

as suas composições foram, igualmente, interventivas, política e socialmente, buscando temas contestatários e aspirando a uma alteração da organização socioeconômica sua contemporânea. Esse desejo materializou-se na reflexão e busca de uma musicalidade que fugisse ao folclorismo do regime. Consideramos, por conseguinte, que ao termo *canção* devemos acrescentar o termo *composição*, pelo que optamos pela utilização do termo mais genérico de *canção-composição de intervenção*.

Dessa forma, a arte musical contestatária de compositores como Fernando Lopes-Graça ou Jorge Peixinho não fica esquecida nem marginalizada relativamente aos *cantautores*. Tal designação permite-nos, portanto, englobar neste estudo quer os cantautores, quer os compositores *de intervenção*, sendo que a intervenção artística de ambos (por vezes em conjunto) permitiu o florescer de uma nova musicalidade portuguesa assim como de uma nova consciência sociomusical.

Dos *cantautores* destacam-se José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco,<sup>5</sup> Luís Cília,<sup>6</sup> Francisco Fanhais<sup>7</sup> e Sérgio Godinho.<sup>8</sup> Correndo o risco de tornar este artigo demasiado longo, optamos, apenas, por um breve estudo de José Afonso, de Adriano Correia de Oliveira e do poeta Ary dos Santos, sendo

---

5 Na primeira metade da década de 1970, o trabalho de José Mário Branco (1942- ) pode dividir-se em duas fases. A primeira é a do exílio/resistência, com grande atividade junto dos emigrantes (musical, teatral, política), a gravação dos seus dois primeiros LPs e como autor dos arranjos de *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*, de José Afonso. A segunda fase, pós-revolucionária, passa-se em Portugal, já derrubada a ditadura, quando o cantor se multiplica em projetos coletivos, na política, na música (GAC), no teatro (como compositor e ator na Comuna e no Teatro do Mundo) e no cinema (escreve para a banda sonora dos filmes *A Confederação*, *Gente do Norte*, *Ladrão do Pão*). A década de 1980 é a de um ajuste de contas com uma geração e os seus fantasmas: *Ser Solidário/FMI* (1982) e *A Noite* (1985). Em 1990, edita *Correspondências*. De então para cá, sem deixar o cinema e o teatro, tem dado especial atenção ao trabalho com outros músicos e compositores, como Amélia Muge, Gaiteiros de Lisboa, Camané, Rui Júnior ou José Peixoto.

6 Luís Cília (1943- ), cantor de intervenção que se exilou em França, gravou ininterruptamente a partir de 1964, profissionalizando-se em 1967. Uma das suas músicas mais conhecidas do exílio é a composição *Avante Camarada!*, atualmente o hino do Partido Comunista Português. Destinado a ser transmitido na Rádio Portugal Livre, sediada em Argel, a canção foi incluída no disco *Canções Portuguesas*, interpretadas por Luísa Basto, editado em Moscovo em 1967. Esta composição tornar-se-ia, nas vésperas da Revolução portuguesa, um dos temas mais populares da resistência antifascista.

7 Francisco Fanhais (1941- ) é sacerdote e, igualmente, compositor. Graças à música, foi um dos mais destacados católicos progressistas que, gradualmente, foram marcando a sua distância em relação à ditadura. Impedido de cantar, de exercer o sacerdócio e de lecionar nas escolas oficiais, emigra para França em 1971. Entretanto, torna-se militante da LUAR (Liga de Unidade e Ação Revolucionária), de Emídio Guerreiro – atualmente membro do Partido Popular-Democrata / Partido Social-Democrata (PPD-PSD). Regressa a Portugal após o 25 de Abril de 1974.

8 Sérgio Godinho (1945- ) parte aos 18 anos para a Suíça e, dois anos mais tarde, para França. Neste país contacta com outros músicos portugueses como Luís Cília e José Mário Branco, ensaiando as suas primeiras composições. A partir de 1971, inicia a sua carreira musical e, em 1973, parte para o Canadá. Volta a Portugal depois da Revolução, tornando-se autor de diversas canções.

que os três desapareceram prematuramente do panorama cultural português (ao inverso dos quatro restantes mencionados, ainda vivos). Foram, igualmente, três autores, intérpretes e/ou compositores que tiveram um percurso de vida coerente com a Palavra cantada e musicada.

FERNANDO LOPES-GRAÇA:

UMA VIDA AO SERVIÇO DE UMA VERDADEIRA CULTURA POPULAR

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi um compositor que, inspirando-se nas canções populares da província portuguesa, engajou-se social e politicamente na luta antifascista. Opondo-se aos valores, à ordem e ao obscurantismo da ditadura, quer em termos políticos, quer em termos étnicos, culturais e estéticos, Lopes-Graça defendeu, sobretudo a partir de 1928, um forte internacionalismo contra o nacionalismo *folclórico*.

Ainda nos anos vinte, Lopes-Graça opta por uma recuperação e sistematização da música portuguesa, opondo-se ao processo de *folclorização* nacional em curso. Em 1937, vai trabalhar para Paris, participando nas atividades culturais organizadas pela Frente Popular, e onde “descobre, enfim, o potencial da modernidade que se contém no arcaico do material de proveniência tradicional e o contributo deste para o plasmar da sua própria linguagem de compositor” (MARIO DE CARVALHO in WEFFORT, 2006, p. 14). É neste período que inicia a sua teorização sobre a autêntica canção tradicional, vinculada à terra, ao quotidiano e à vida comunitária em geral. Para Lopes-Graça, a canção deveria ser a expressão da autêntica ruralidade, exprimindo o *ser* coletivamente.

Durante a Segunda Guerra Mundial, alista-se no corpo de voluntários *Amis de la République Française*, voltando a Lisboa durante a ocupação nazista da França. Apesar de, em 1941, em conformidade com o imaginário dominante na música tradicional, Lopes-Graça compor *Trois Danses Portugaises* com base nos temas *Fandango*, *Dança dos Pauliteiros* e *Malhão*, o tratamento que lhes dá revela, segundo Alexandre Branco Weffort, “o prisma específico de Lopes-Graça” (2006, p. 34) que se manifestará, com mais proeminência, nos anos vindouros. Nesse mesmo ano, é impedido de dar aulas de música nos estabelecimentos de ensino oficial, em consequência da sua militância comunista. Continuará, contudo, a sua luta antifascista na Academia de Amadores de Música, fundando o seu Coro (hoje *Coro Lopes-Graça*). Compõe, então, as *Canções Heróicas* – palimpsesto musical militante pela defesa de um Portugal democrático e antifascista – cuja publicação, em 1946, na revista *Seara Nova*, será proibida pela censura.

Em 1947, inicia uma nova atividade em Portugal, em colaboração com o francês Michel Giacometti, em busca de uma identidade musical portuguesa do século XX, e em conformidade com o que já havia teorizado, coletando e reunindo cantos e músicas tradicionais. Procura, por conseguinte, a autêntica canção popular, rejeitando a *ligeireza* musical *folclorizante*. Segundo o próprio:

Usa-se e abusa-se hoje muito da expressão “cultura popular”.[...] Não é raro vermo-la utilizada com intuítos reservados, como verdadeiro instrumento demagógico, com o fim de lisonjear com ela o povo para melhor se servirem dele. [...] Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais [...]. Para muita gente, “popular” é sinônimo de fácil, de imediatamente acessível, de trivial, se é que não de superficial e inferior. [...] Creio que nunca será de mais denunciar este falso conceito do “popular” que não é, nunca foi, o que uma concepção aristocrática da cultura supõe ou adrede inculca. Não: popular não é o mesmo que ordinário e vulgarucho. [...] Estes profissionais, que julgam utópico aplicar um critério de elevação aos programas dos “concertos populares”, estão viciados pelo conceito de cultura aristocrática, e não vêem o perigo que representa para o desenvolvimento e expansão da sua arte esta oposição de duas culturas no momento em que a cultura tende a uniformizar-se democraticamente e a satisfazer inadiavelmente as necessidades espirituais do “homem comum”, que pertence, na verdade, ao povo. [...] É nobre lutar por toda e qualquer causa superior; e o povo tem provado saber lutar pelas causas superiores, a menor das quais não tem sido a do seu aperfeiçoamento, a da sua dignificação social e espiritual. (LOPES-GRAÇA in WEFFORT, 2006, p. 44-52)

A sua militância antifascista e a sua atividade artística em prol da universalização cultural valeram-lhe a interdição, em 1954, pelo Ministério da Educação, de ensinar também nos estabelecimentos de ensino privados. Pela sua ação militante, Lopes-Graça tampouco escapará à prisão política.

É, apenas, após o 25 de Abril de 1974 que Lopes-Graça se pôde consagrar plenamente à música. Em 1981, compõe *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*, denunciando musicalmente, como sempre o havia feito e fará até à sua morte, em 1994, a repressão e opressão do fascismo.

## O COMBATE DE FERNANDO LOPES-GRAÇA CONTRA O FOLCLORISMO DA DITADURA

Lopes-Graça combate, como referimos, o processo de *folclorização* encetado pelo poder ditatorial, contrapondo-lhe as raízes profundas da tradição musical do país. Segundo Alexandre Branco Weffort, “é sobretudo na utilização da fonte folclórica enquanto matéria para a criação musical, que Lopes-Graça manifesta a sua plena modernidade” (WEFFORT, 2006, p. 26).

Assim, enquanto para o autoproclamado Estado Novo o povo era o Outro inferior cuja imagem servil e pitoresca servia os interesses propagandísticos do poder, para Lopes-Graça o Outro constituía um depositário de experiências e culturas cuja preservação e sistematização importava concretizar. Elaborar este acervo de experiências, de vida e de culturas sob uma forma acústica constituía, para Lopes-Graça, o verdadeiro testemunho musical da identidade portuguesa. As suas recolhas e composições musicais revelam-se, nesse sentido, como um material de maior importância para o conhecimento da vida quotidiana e laboral campesina, permitindo, em paralelo, uma reflexão sobre o Outro Portugal, aquele que o regime obscurecia, integrando no discurso propagandístico apenas partes da sua cultura.

Lopes-Graça enceta, por conseguinte, um movimento estético e, portanto, ideológico, no qual se opõe à *folclorização* nacional encetada pelo fascismo, num processo que se pretendia democrático e acessível ao povo, ou seja, “não só [a]o trabalhador, [a]o empregado ou [a]o funcionário, mas [a]o médico, [a]o estudante ou [a]o escritor com preparação musical idêntica à daqueles” (LOPES-GRAÇA in WEFFORT, 2006, p. 44). Diz Fernando Lopes-Graça:

Expressão e documento de vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social. (LOPES-GRAÇA in WEFFORT, 2006, p. 49)

Lopes-Graça busca o Portugal escondido pelo regime, depauperado e esquecido, intervindo na sociedade não apenas enquanto artista, mas igualmente enquanto membro ativo da comunidade portuguesa. Os seus escritos e teorizações sobre a tradição oral<sup>9</sup> destinavam-se, assim, não só para refletir e problematizar a sociedade portuguesa, mas igualmente para nela intervir. Como diz o próprio:

A noção que se tinha ou a imagem que em geral se fazia de uma arte musical popular de formas predominantemente rudimentares, de expressão singela, de idiossincrasia essencialmente amorosa, docemente amorosa, ou ingenuamente folgazã, no fundo mais pitoresca do que profunda, mais sedutora do que impressiva, tal noção ou imagem, sem deixarem de possuir alguma verdade, porque nos dão um aspecto, mas tão só um aspecto (na realidade, ainda o mais correntemente estereotipado), da música folclórica portuguesa, há agora que corrigi-los, e quase radicalmente, em presença de tantos outros aspectos que esta música nos desvenda, aspectos bem mais significativos ou bem mais ricos de implicações de vária ordem – nomeadamente os aspectos dramático e místico (pontos de vista psicológico e sociológico) e o aspecto morfológico, tonal e rítmico (ponto de vista estético). (LOPES-GRAÇA in WEFFORT, 2006, p. 110)

---

9 Nessa busca das raízes musicais tradicionais, Lopes-Graça estabelece uma diferença entre música tradicional, essencialmente rural, e música popular, urbana.

As composições elaboradas por Lopes-Graça possuíam, em conformidade com as suas teorizações, uma importante carga simbólica, aprofundando uma identificação com o povo e com a sua cultura. Através delas podemos observar as tendências estéticas e ideológicas do compositor que “jamais escreveu uma nota alheado das formas de existência social da sua música, conscientemente assumida como *produto de uma equação entre o artista e o seu meio*” (CARVALHO, 1989, p. 15). Nesse sentido, a composição musical do poema de José Gomes Ferreira, *Jornada* – talvez a mais conhecida das *Canções Heróicas* de Lopes-Graça –, reagindo ao simbolismo folclórico do fascismo, chama o auditório à compreensão da importância do ritmo da luta e da ação na transformação social necessária.

Compostas, como vimos, em 1945-1946, as *Heróicas* estiveram, sobretudo, ligadas à atividade do Movimento de Unidade Democrática (MUD) de que a *Jornada* se transformou numa espécie de hino não oficial (assim descrito, aliás, pela própria PIDE). O poema, por seu lado, invoca a importância e o valor da Palavra e ação coletivas, num apelo a uma nova consciência social:

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

*Refrão*

Vozes ao alto, vozes ao alto  
Unidos como os dedos da mão  
Havemos de chegar ao fim da estrada  
Ao sol desta canção.  
Aqueles que se percam no caminho  
Que importa? Chegarão no nosso brado  
Porque nenhum de nós anda sozinho  
E até mortos vão a nosso lado.

Lopes-Graça lançara, em suma, a ideia de criar um *Cancioneiro revolucionário* que, com o objetivo de formar e de consolidar uma consciência sociopolítica, pretendia, igualmente, servir de paralelo à nova literatura e artes plásticas neorealistas. As *Canções Heróicas* que nascem dessa ideia constituem, assim, um novo conceito artístico musical que se distanciava da “manipulação emocional para fins de propaganda” (CARVALHO, 1989, p. 19) que o regime ditatorial fazia da música. Paralelamente às *Canções Heróicas* – “concretização musical da militância política” (CARVALHO, 1989, p. 12) – as restantes obras musicais de Lopes-Graça repensam o ser português e os seus mitos, contrapondo à ideia mítica de uma musicalidade portuguesa, uma ideia dialética (CARVALHO, 1989).

## JORGE PEIXINHO: NOVAS MELODIAS

Jorge Peixinho (1940-1995) foi um dos mais importantes compositores portugueses do século XX, tendo tido um papel fundamental na atualização do panorama musical do país, entre 1961 e meados da década de 1980, não apenas através da sua actividade criativa, mas, igualmente, enquanto divulgador, ensaísta e intérprete.

Considerado como o mais importante catalisador da vanguarda musical portuguesa, foi, ainda, um dos compositores que marcou a nova musicalidade do Novo Cinema Português:

A importância da música para a afirmação estética do novo cinema não se manifesta apenas a nível formal, em conformidade com as novas técnicas e métodos cinematográficos (som direto, sons do quotidiano), mas também a nível dos conteúdos. A guitarra de Paredes, o piano de Veloso e os instrumentos vanguardistas de Peixinho não são apenas sons que acompanham as imagens e ocupam os tempos mortos, mas são sons que interferem no processo fílmico, que imprimem novas interpretações estéticas e que contribuem para a caracterização estética da obra. (CUNHA, 2006, p. 13)

Uma das preocupações estéticas de Peixinho consistiu na procura de relações multidisciplinares da música com outras disciplinas, de forma a libertá-la das convenções tradicionais. Assume, por conseguinte, uma atitude artística vanguardista e de ruptura, defendendo uma relação entre a música e as artes plásticas e rompendo com os convencionalismos musicais *folclorizantes* do poder dominante. A sua obra musical assume, desse modo, sobretudo a partir de 1970, um carácter contestatário, fundando, nesse mesmo ano, o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*. Nele, reflete e analisa as problemáticas das novas músicas e das novas técnicas instrumentais, pratica a improvisação coletiva e promove a música contemporânea, em particular a música portuguesa. Como o próprio afirma:

[O objectivo da minha música] é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de *atmosfera sonora onírica*, na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade. (in Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha], 2009)<sup>10</sup>

Contudo, Jorge Peixinho não deixou de aliar a sua reflexão e trabalho musical à militância política: primeiro, pelo derrube do fascismo, depois, pela construção

---

10 Jorge Peixinho cit. por Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha], Portugal, Miso (Music Portugal), 2009. Disponível em: <<http://www.mic.pt/port/apresentacao.html>>. Acesso em: 25.09.2009.

de um Portugal democrático, conjungando o empenhamento político e a nova atitude estética na sua obra musical.

As suas composições musicais, a partir dos anos 1970, apelam, portanto, a uma nova consciência política denunciando o colonialismo e glorificando a luta dos povos pelo socialismo, pela independência e contra o fascismo. Assim foi em *Quatro Peças Para Setembro Vermelho* (1972), *Morrer Em Santiago* (1973), *A Aurora do Socialismo*, “*Madrigale Capriccioso*” (1975) e *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), bem como na banda sonora que compôs para o filme *Brandos Costumes* (1972), de Alberto Seixas Santos.

Procurando uma nova vanguarda musical, em estreita ligação com a participação política ativa, Peixinho contradiz a musicalidade *folclórica e ligeira* da ditadura, desafiando os mitos do regime e propondo novas imagens musicais, de forma a criar um contrapoder musical (e, portanto, simbólico).

Em termos sonoros, a musicalidade afasta-se da música folclórica portuguesa buscando, em contrapartida, nas vanguardas europeias a sua inspiração. Os temas escolhidos como títulos das suas obras – a cor rubra, a cidade de Santiago (após o golpe de Estado de Pinochet) e Amílcar Cabral (após o seu assassinato) – constituem, nesse sentido, imagens (cromática, toponímica e humana) que nos reenviam para a construção de uma nova ordem oposta à ditadura política e econômica que dominou os destinos portugueses durante 48 anos.

## JOSÉ AFONSO: A LIGAÇÃO À TERRA

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (1929–1987), mais conhecido como José Afonso ou Zeca Afonso, interioriza os cânones da herança musical portuguesa da tradição oral, recriando e estilizando a canção popular:

José Afonso é um daqueles novos segréis que mais criativamente reatam uma tão velha tradição nacional.

Reconhecemo-lo, imediatamente, nos ritos paralelísticos, numa enorme liberdade de fantasia enternecida, solidária ou sarcástica, proporcionada pelo perfeito entrosamento entre as letras e a música; e em motivos folclóricos rurais ou marítimos. (OSCAR LOPES in AFONSO, [s.d.], p. 7)

José Afonso compõe, desse modo, canções que, não sendo tradicionais, se enquadram musical e culturalmente na tradição musical portuguesa. As recriações musicais de tradição oral por ele incorporadas comportam quer letras e músicas tradicionais, quer textos de origem tradicional que por ele foram musicados. Desse modo, recorrendo às cantigas da terra, de embalo e de labor, José Afonso estende a capacidade interventiva da expressão musical:

Nas canções de José Afonso, é uma dimensão rural da nossa cultura quem canta. Mesmo se foram os estratos mais eruditos e mais urbanos da sociedade portuguesa quem se identificou com as suas alusões ao milho rei, à cabrita mansa, às bruxas, aos coelhos do monte. Passando pela universidade, pelo movimento estudantil e pela oposição ao regime autoritário, esses estratos assumiram-se como expressão de um mundo urbano e industrial em mutação profunda. Mas nem por isso perderam as suas manifestas ligações a uma vida provinciana e bucólica, onde são de oiro os meninos. (CORREIA, [s.d.])<sup>11</sup>

José Afonso, o *Zeca*, mescla, por conseguinte, o elemento da ruralidade portuguesa à sua reflexão sobre os anseios e aspirações das gentes, em concordância com a sua ativa militância antifascista, desde o tempo em que era estudante em Coimbra. Conseguiu, dessa forma, estabelecer uma ponte entre o movimento estudantil e as gentes portuguesas, utilizando como uma ferramenta artística as expressões musicais de tradição oral.

Ora, as origens da atividade musical de José Afonso encontram-se, como vimos, na canção coimbrã, foro musical de resistência e de denúncia. Mesclam-se, depois, influências africanas, a *chanson* francesa, a canção de protesto anglo-americana e a música dos cantautores latino-americanos. José Afonso afasta-se, desse modo, gradualmente, da canção tradicional coimbrã para se aproximar, segundo Manuel Correia, de “formas/soluções musicais consideradas como mais adequadas à necessidade de cantar coisas novas de inadiáveis urgências” ([s.d.], p. 5) (as quais convergem quer na balada quer na canção popular). Assim, José Afonso, como Lopes-Graça já o fizera, rejeita o folclore atípico e castrado propagandeado e promovido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) e enquadrado na política preconizada pela classe dominante da ditadura.

Data, como já referimos, de 1963, a ruptura da balada coimbrã com o tradicional fado coimbrão, com a edição da composição *Menino do Bairro Negro*:

Olha o sol que vai nascendo  
Anda ver o mar  
Os meninos vão correndo  
Ver o sol chegar

Menino sem condição  
Irmão de todos os nus  
Tira os olhos do chão  
Vem ver a luz

Menino do mal trajar  
Um novo dia lá vem

---

11 José Carlos Costa Marques, *Solidariedade Humanidade Natureza*, Boletim da AJA-Associação José Afonso, 1998, n. 4, Lisboa, cit. por CORREIA, [s.d.], p. 5.

Só quem souber cantar  
Virá também (...).<sup>12</sup>

Através dos sinais verbais proporcionados pela letra da canção, José Afonso une uma imagem a um conceito: a luta de libertação dos povos africanos colonizados. Apela, por conseguinte, à união dos oprimidos e à libertação dos explorados e colonizados. A denúncia da exploração, em Portugal e nos territórios portugueses africanos (referindo-se quer à realidade colonial, quer à exploração agrícola em Portugal, sobretudo no Alentejo), será, igualmente, o tema principal do álbum *Traz Outro Amigo Também* (1970). Neste álbum, José Afonso sustenta a necessidade da tomada de consciência de um povo oprimido que *não come nada* porque tudo fica entre as mãos daqueles que *comem tudo* (*Os Vampiros*, 1973).

A tradicional oralidade musical portuguesa encontra-se onipresente nas composições de José Afonso. A partir de 1971, José Afonso recorre a instrumentos populares portugueses, estimulando a sua utilização por outros músicos, como Adriano Correia de Oliveira, Fausto ou Júlio Pereira. Foi, igualmente, nesse mesmo ano que surgiram os álbuns *Cantigas do Maio*, de José Afonso, *Gente de Aqui e de Agora*, de Adriano Correia de Oliveira e *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de José Mário Branco: “Estas obras – fruto das concepções forjadas na década de 60 [...] – vieram revolucionar por completo os caminhos da nova música portuguesa” (CORREIA, [s.d.], p.7). Faz parte da edição *Cantigas do Maio*, de José Afonso, a composição *Grândola Vila Morena*, segundo sinal escolhido pelos capitães de Abril para dar conta, às 24h, do avanço das operações, a 25 de Abril de 1974.

Essa escolha musical não foi, aliás, ocasional:

Não foi por simples acaso que o santo-e-senha musical com que se abriram as esperanças de Abril veio a ser a *Grândola, Vila Morena*. É que, na sua serena e direta simplicidade, esta canção constitui a melhor contraprova da criatividade que noutros poemas-canções de José Afonso se assinala por inflexões imprevisíveis de humor, de intriga ou sequência frásica, de imagem, ou pelo imaginativo jogo de correlação letra/curva melódica/harmonia musical. (OSCAR LOPES in AFONSO, [s.d.], p. 7)

Aludindo à importância coletiva do povo como fator de mudança social – “o povo é quem mais ordena” (*Grândola, Vila Morena*, 1971) – *Grândola Vila Morena* veiculava a necessidade de uma nova consciência que materializasse uma etapa de transformação em Portugal: “Nesta canção, hoje emblemática e historicamente imortal, comparecem as grandes aspirações pelas quais tão corajosamente lutaram (os que lutaram) nos anos sessenta” (OSCAR LOPES in AFONSO, [s.d.], p. 7). A escolha desta música permitia, desse modo, aos capitães de Abril, justificar um

---

12 J. Afonso, “Menino do Bairro Negro”, *Baladas de Coimbra* [vinil], LP, Rapsódia, 1975.

levantamento militar que se pretendia, igualmente, popular. A força do movimento não estaria apenas nas mãos dos capitães mas, igualmente, do povo, tendo como objetivo último a construção de uma “terra da fraternidade” (*Grândola Vila Morena*, 1971). A terra fraterna almejada seria construída por todos os portugueses, independentemente das suas diferenças – “em cada rosto um amigo / em cada rosto igualdade” (*Grândola Vila Morena*, 1971) –; apela-se, assim, uma vez mais, ao coletivo enquanto sujeito transformador do devir histórico. A mensagem política do levantamento militar que se tornaria Revolução já havia sido, antes mesmo da leitura do primeiro comunicado, difundida musicalmente.

Numa atitude contrassimbólica – imagem do menino do bairro negro, a força coletiva de Grândola, a classe dominante que come tudo e que não deixa nada para a maioria da população –, José Afonso desconstrói os mitos recriados pela ditadura, criando, através de uma arte musical que não renega a ruralidade nem a terra, uma nova consciência crítica coletiva. José Afonso representa, por isso, uma atitude de referência que eclodiu expressiva e poderosamente após a Revolução de Abril, notadamente nos anos oitenta: “Prefiro cantar canções de folclore a partir de uma recolha tão conscienciosa e documentada quanto possível e só esporadicamente tentarei musicar um ou outro poeta” (JOSE AFONSO in CORREIA, [s.d.], p. 9).

Esta autenticidade e busca identitária musical encontram-se em dialética com a militância e com a praxis criativa que acompanha o processo de transformação coletiva através da tomada de consciência da realidade nacional. Na continuidade do trabalho de consciencialização e de denúncia que havia sido feito antes do 25 de Abril, José Afonso alerta, após a Revolução, para os perigos que advêm de um poder no qual se exclua a participação popular da vida política do país:

Não há velório nem morto  
Nem círios para queimar  
Quando isto der prò torto  
Não te ponhas a cavar  
Quando isto der prò torto  
Lembra-te cá do colega  
Não tenhas medo da morte  
Que daqui ninguém arreda  
Se a CAP é filha do facho  
E o facho é filho da mãe  
O MAP é filho do Portas  
Do Barreto e mais alguém.<sup>13</sup>

A música popular portuguesa que se afirma nos anos 1980 é, desse modo, herdeira da multiplicidade de caminhos musicais de tradição popular, na qual se assume

---

13 J. Afonso, “Viva o Poder Popular”, *Viva o poder popular!* [vinil], single, Portugal, LUAR, 1975.

uma atitude dialética entre a necessidade de afirmação musical de um gênero especificamente português e a afirmação e intervenção cultural e política. A recriação musical daqui resultante constituiu uma alternativa artística no Portugal dos anos 1960, e do início dos anos 1970, tendo-se repercutido no Portugal pós-Revolução.

#### ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA: A COMPOSIÇÃO DE INSPIRAÇÃO MEDIEVAL

Também Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) rompe com o fado tradicional e, conseqüentemente, com as imagens por ele veiculadas, enveredando pela composição de inspiração medieval, numa nova combinação entre tradição e modernidade.

Modificando a forma das composições, Adriano opta por um novo discurso estético e ideológico: “le chant d’intervention Trova do Vento que Passa, écrit en 1963, se transforme rapidement en hymne du mouvement étudiant” (FRIAS, 2006, p. 30). Escrito pelo poeta Manuel Alegre e musicado por António Portugal, *Trova do Vento que Passa* torna-se, juntamente com *Os Vampiros*, num dos símbolos da resistência antifascista. Apelando a uma nova consciência política, Adriano homenageia todos aqueles que resistem à ditadura, fazendo emergir da obscuridade a luta clandestina antifascista: “Mesmo na noite mais triste / em tempo de servidão / há sempre alguém que resiste / há sempre alguém que diz não”,<sup>14</sup>

Interpretando *Cantar da Emigração*, um poema da escritora oitocentista galega Rosalía de Castro (1837-1885), Adriano, através das imagens da Galiza, terra sofrida e abandonada, canta o próprio Portugal, também ele feito de emigrantes, de miséria e de fome:

Este parte, aquele parte  
e todos, todos se vão  
Galiza ficas sem homens  
que possam cortar teu pão  
Tens em troca  
órfãos e órfãs  
tens campos de solidão  
tens mães que não têm filhos  
filhos que não têm pai.<sup>15</sup>

14 A.C. de Oliveira, “Trova do vento que passa”, *Trova do vento que passa* [vinil], LP, Portugal, Orfeu, 1963.

15 A.C. de Oliveira, “Cantar da Emigração”, *Gente daqui e de agora* [vinil], LP, Orfeu, 1971.

Adriano envolveu-se nas greves acadêmicas de 1962 e concorreu à Direção da Associação Acadêmica de Coimbra, numa lista apoiada pelo Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.). Em 1969, editou *O Canto e as Armas*, no qual musica poesias de Manuel Alegre, disco com o qual ganha o Prêmio Pozal Domingues. Após o fim do serviço militar, lança, em 1970, o álbum *Cantaremos e*, no ano seguinte, o disco *Gente d'Aqui e de Agora*, o qual marca o primeiro arranjo, como maestro, do ainda jovem José Calvário (José Niza foi o principal compositor deste disco). Em 1973, é editado o disco *Fados de Coimbra*.

Após a Revolução de Abril, Adriano percorreu o país de Norte a Sul, quer em campanhas de dinamização cultural, quer em comícios e festas do Partido Comunista Português (P.C.P.), da Aliança Povo-Unido (A.P.U.) e do movimento sindical: “A voz de Adriano Correia de Oliveira vem das mais profundas raízes da nossa história, do nosso povo e das mais profundas raízes da camaradagem e do ser humano” (*Avante!*, 22-08-2002), considera Óscar Lopes, acrescentando que os poemas de Adriano surgem na linha da “secular tradição de luta do povo português contra a traição dos exploradores” (*Avante!*, 22-08-2002).

Quando a canção de intervenção pôde, finalmente, ser livremente cantada, Adriano fundou o *Colectivo de Acção Cultural*, participou no I Festival da Canção Portuguesa, no Coliseu dos Recreios, e no I Festival da Canção Livre. Gravou, em 1975, o disco *Que nunca mais*, sob a direção musical de Fausto e com textos do escritor Manuel da Fonseca, o qual lhe valeu o título de Artista do Ano pela revista inglesa *Music Week*. O seu último álbum, *Cantigas Portuguesas*, foi editado em 1980.

As imagens veiculadas pelas canções que interpretou mantiveram-se, no essencial, as mesmas antes e após o 25 de Abril. Assim, paralelamente a um apelo a uma nova organização social e econômica e à denúncia dos abusos de poder, da repressão e da exploração, mantém uma confiança extrema no Homem e nos avanços que este pode efetuar:

Adriano esteve desde cedo e até à morte com aqueles para quem a liberdade se concretiza em metas como a abolição da exploração pela mais-valia, a libertação da terra latifundiária, a realização pragmática, e até constitucional, das melhores virtualidades humanas, individuais e coletivas, e como autêntica autodeterminação nacional, na economia e na cultura. [...] Encontramos a mais íntima associação entre o amor, o companheirismo caloroso, a devoção pátria e a solidariedade com o povo explorado, a solidariedade com a mó de baixo, que é sempre a mais consequente denúncia em qualquer processo histórico. (LOPES, *Avante!*, 22-08-2002)

Ora, como José Afonso, também Adriano construiu novas imagens através da música, assumindo uma nova atitude estética e ideológica que se opunha ao esteticismo e simbologia da ditadura portuguesa.

## ARY DOS SANTOS: O POETA-MILITANTE

A canção de intervenção não pode ser compreendida sem a conjugação das novas musicalidades com a arte poética. Nesse sentido, em 1969, Adriano, como referimos, musica os poemas recolhidos na obra poética de Manuel Alegre, *O Canto e as Armas*. A poesia é, assim, posta ao serviço de uma expressão artística que se pretende reivindicativa, militante e contrária ao imperialismo e domínio repressivo de uma minoria. Um destes poetas-militantes foi José Carlos Ary dos Santos (1937-1984).

José Carlos Ary dos Santos *poetiza* a música portuguesa. Não se limita, contudo, à mera intervenção social, poetizando e exprimindo o *ser* português numa reflexão de portuguesismo em que desfilam imagens do Portugal vivido e sentido: “Pão caseiro pão dorido / nos moinhos da fadiga / farinha de homem moído / pela mó que tem a vida” (*Fado burrico*, 1981-1982).<sup>16</sup> A Literatura é, desse modo, posta ao serviço da canção (não só de intervenção), e o poeta transfere a poesia para “um tipo de comunicação mais popularizante, mais comunicante, utilizando os mesmos tópicos e estruturas retintamente populares. É o caso da quadra” (NATALIA CORREIA in ARY DOS SANTOS, 1993, p. 10).

A poesia de Ary foi, sobretudo, musicada para o fado e para a canção portuguesa. Amália Rodrigues, Carlos do Carmo, Fernando Tordo, Hugo Maia de Loureiro, José Afonso, José Manuel Osório, Luísa Basto, Maria Armada, Paulo de Carvalho, Simone de Oliveira, Teresa Silva Carvalho, Tonicha e Vasco Rafael foram intérpretes da poesia de Ary. Foi, aliás, através da música que Ary se tornou conhecido do público português, sobretudo quando poetizou o país que o viu nascer, designadamente a “menina e moça” (*Lisboa Menina e Moça*, 1976), também “Amiga Amante” (*Fado do Campo Grande*, 1977):

O poeta dedilha [...] em harpejos fadistas os matizes portugueses dos Açores do mar sem fim; das estrelicias que dão o mote na Madeira; dos passes, faenas e fandangos ribatejanos; das alturas serranas da Estrela aos ombros dos pastores; das amendoeirras nevando lendariamente ao sol que dói mais ao sul; do Portugal minhoto florido em rosmaninho e balho com pés de linho; da terra alentejana abrasada pelo desejo. (NATALIA CORREIA in ARY DOS SANTOS, 1993, p. 10)

Alargando a sua intervenção poética ao campo político, a poesia “cantável” (NATALIA CORREIA in ARY DOS SANTOS, 1993, p. 7) junta-se, antes do 25 de Abril, à luta contra a ditadura, denunciando a opressão instalada no poder que não lhe permite “dizer de uma assentada toda a palavra desejada” (*Semente*, 1972). A

---

16 Todos os excertos da obra de José Carlos Ary dos Santos foram retirados da obra *As Palavras das cantigas* (1993).

consciência da exploração em Portugal impulsiona, desse modo, a criação de imagens que se adequem ao simbolismo da exploração operária, pelo que Ary canta a revolta do trabalhador, assimilando o burguês à *gordura* da exploração do trabalho (“Dum lado os bonzinhos / gordinhos, gulosos / comendo pratinhos / muito apetitosos” (*Os bonzinhos e os malvados*, 1977)) e da Palavra, para, desta forma, melhor enganar o trabalhador (“Um operário leal nunca é levado / pelas falinhas mansas dos burgueses / por nós termos calado no passado / é que fomos enganados / e à má fila tantas vezes” (*Fado do Operário Leal*, 1975)).

Tal como Lopes-Graça, José Afonso ou Adriano, também Ary enceta um processo estético contrassimbólico. Assim, a religiosidade portuguesa serve ao poeta para rogar a Maria, mulher e camponesa, e não santa, que oiça “esta nossa voz / [...] / por nós que estamos sós / e quase abandonados” (*Avé Maria do Povo*, 1968). O Portugal ditatorial malventuroso é, assim, cantado através de imagens que simbolizam a solidão do ser português e a reclusão de Portugal em relação ao resto do mundo: “Alfama não cheira a fado / Cheira a povo, a solidão / A silêncio magoado” (*Alfama*, 1971).

A intervenção política através da poesia não se encerra, porém, com o advento da Revolução de Abril. Com efeito, após a Revolução, Ary reutiliza a simbologia verbal das imagens de justiça, de liberdade e de progresso para cantar e exaltar os novos tempos do “fado trabalhado” (*Fado do Operário Leal*, 1975), em contraponto àqueles em que “se cantaram tantos fados” (*Fado do Operário Leal*, 1975), sem esquecer a denúncia de um Portugal cuja população continua a procurar refúgio noutras terras – “Minho emigrado / Minho distante” (*Fado do Minho*, 1981-1982).

O seu engajamento político e social leva-o, igualmente, a cantar o Alentejo, terra-símbolo da exploração, da tomada de consciência pelo trabalhador rural da sua situação e do seu papel enquanto sujeito político, e, após a Revolução de Abril, espaço geográfico palco de uma nova organização sociolaboral.

A região onde se opera a Reforma Agrária é exaltada através do labor dos seus homens e mulheres, e a terra, o chão trabalhado, é identificado com a Mulher, a fêmea, e, portanto, com a fertilidade que dela advém. A terra antes sofrida, “encharcada em raiva e em suor” (*Fado do trigo*, 1981-1982), transforma-se numa “fêmea abrasada de desejo” (*Fado do trigo*, 1981-1982), da qual brota o fruto que ela própria gerou. A terra “Além-Coragem” (*Fado do trigo*, 1981-1982), coletivamente heroificada, ou seja, a terra-Mãe, palco de uma nova organização agrícola, servirá o país, “pois quando a terra for de quem lhe quer / não há mais dor no parto dos trigais” (*Fado do trigo*, 1981-1982).

Este Alentejo, Ideal desejado, contrasta com Trás-os-Montes, terra do labor magoado por quem traz as “mãos rugosas e da mágoa” (*Fado Transmontano*,

1981-1982). À mulher-terra fértil, mãe e amante alentejana, é, portanto, contrastada a mulher-terra de granito transmontana, pelo que à opulência gerada pela nova reforma agrícola, encetada no Sul, se contrapõe a dureza da vida e da fome, no Norte: “por detrás da pedra negra / anda tanta, tanta fome / que um homem quando emigra / esquece até o próprio nome” (*Fado do trigo*, 1981-1982).

Ary continua, assim, após o 25 de Abril de 1974, a sua reflexão sobre o Portugal vivido, o “Portugal que eu desconheço / em permanente excursão / no caminho em que tropeço / é que eu meço a solidão” (*Fado excursionista*, escrito em colaboração com José Mário Branco, 1981-1982). Exalta, sobretudo, a organização clasista operária, a sua luta nascida da força do braço que transforma “as fábricas e as terras” (*O trabalho*, 1977), metaforizando, com a imagem do punho cerrado, a luta sem medo contra a reação que “não passará adiante” (*O trabalho*, 1977). Num pós-25 de Abril marcado pela luta de facções ideologicamente distintas, Ary pede “abre os olhos e vê, sê vigilante” (*O trabalho*, 1977), afirmando que não basta “que se fale em socialismo” (*Fado do Operário Leal*, 1975) para se ser socialista. Numa clara alusão à sua posição política e ao papel de vanguarda que Ary considerava fundamental – “a bandeira que levamos / é a razão do mais forte” (*De pé, oh companheiro*, 1975) –, na luta contra o fascismo que tenta recuperar antigas posições – “um punho sem martelo não é punho / e um braço sem a foice é sinapismo / que não modifica o cunho / da medalha sinistra do fascismo” (*Fado do Operário Leal*, 1975) –, exalta-se o “operário leal” (*Fado do Operário Leal*, 1975) que segue o caminho revolucionário sem se deixar enganar por falsas demagogias de uma esquerda “pedante / que o quer fazer banana” (*Fado do Operário Leal*, 1975).

As conquistas alcançadas pela Revolução – “Primavera dos cravos” de que fica “a lembrança” (*Fado do Operário Leal*, 1975) – são, assim, um ponto de partida para outras lutas “aqui à nossa espera” (*Fado do Operário Leal*, 1975). Cantar a liberdade consiste, igualmente, em cantar “aqueles que partiram” (*De pé, oh companheiro*, 1975) em nome da esperança de um novo dia, pelo que vivos continuam os que tombaram “no caminho” (*De pé, oh companheiro*, 1975): “partir não é estar sozinho / é lutar acompanhado” (*De pé, oh companheiro*, 1975).

Invertendo o conceito de bem e de mal veiculado pela ditadura, a Revolução inverteu a ordem de valores que perdurara durante 48 anos. Assim, os *bonzinhos*, ironicamente identificados com a burguesia, e os *malvados*, o povo trabalhador, são os significantes da nova sociedade portuguesa, na qual, finalmente, podemos dar “os gostos por trocados”, detestar “os bonzinhos” e adorar “os malvados” (*Os bonzinhos e os malvados*, 1977). A nova sociedade pós-Revolução é, por isso, regida pela fraternidade – “a gente amar em todos cada um” (*Balada para os nossos filhos*, 1975) –, cromaticamente simbolizada pelo vermelho, “universalmente considerado

como o símbolo fundamental do princípio da vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 686)

Referimo-nos, neste caso, ao vermelho que incita à ação – “imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 686) –, símbolo, portanto, da libertação, da paixão e da intensidade que podemos encontrar na bandeira vermelha que Ary tão profusamente poetizou.

Rubra é, desse modo, a fraternidade, como rubra é a nova sociedade e rubra fora a “palavra esperança” (*A cidade*, 1968). A inversão de uma ordem estético-simbólica atinge, portanto, o cromatismo tradicional, encetando-se um processo de *ruborização social*, no qual, mesmo a rosa, tradicionalmente identificada com o cor-de-rosa, se transforma em rosa rubra, ou seja, *rosa cor de Abril*.<sup>17</sup> A sociedade, regida pela cor vermelha, torna-se, desse modo, ela própria, transmissora dos atributos que à cor diziam respeito.

Ary busca uma sociedade nova (juventude e saúde), igualitária (riqueza), interventiva (intensidade) e sexualmente livre (Eros livre), através de um processo em que a simbologia da cor se confunde com a sociedade que se pretende construir. O vermelho, cor da vitalidade e da guerra, simboliza, em suma, a justiça e a força coletiva que deveriam reger a sociedade almejada por Ary.

Os temas da nova poesia para canção encontram eco no romance português, pelo que a poesia acompanha o neorrealismo do romance dos anos 1940, 1950 e 1960. A canção popular portuguesa, tal como o romance neorrealista, dá voz às aspirações e aos descontentamentos de um povo, assumindo, antes da Revolução de Abril, um importante papel de resistência. Após a Revolução, explora e reflete a nova organização sociopolítica, pelo que a Liberdade e o Socialismo se assumem como um tema de referência dos autores cuja intervenção política e social marcou, não apenas a poesia de resistência, mas igualmente a poesia pós-revolucionária. A música completa, nesse sentido, a imagem literária.

---

17 Portugal ao rubro, rubro e idealizado, nem sempre seguirá, porém, o caminho almejado por Ary. Tal como Ary nem sempre escolherá o caminho que desejara. Assim, Ary confunde-se com o ser português, tal como este se confunde com o próprio país em que se insere. O sentimento torna-se, por conseguinte, no próprio sujeito que o sente e o ser transforma-se na geografia que o circunda. Portugal, país geograficamente identificado com um determinado território, personaliza-se, tornando-se num *omnisujeito* que incorpora todos aqueles que nele vivem: “É um amigo meu / que às vezes me ofende / mas que eu sei que me escuta / que eu sei que me ouve / e também compreende. / Quantas vezes lhe digo que tenha juízo / que a mania dos copos só lhe faz mal e que a preguiça não paga, que o trabalho é preciso / ele encolhe-me os ombros num desprezo total / este tipo é assim. / Qual o nome afinal / deste amigo que eu canto? / Pois claro – é Portugal!” (*O amigo que eu canto*, 1980).

A poesia de influência neorrealista pós-Revolução acompanha, assim, uma nova consciência, na qual o herói é coletivamente identificado quer com o camponês, quer com o operário (“cabelos ao vento / de fatos coçados / por bom e mau tempo / [...] / gritando na rua / que os braços estão dados / que a esperança está nua” (Ary dos Santos, *Os bonzinhos e os malvados*, 1977)). A transformação tão almejada materializa-se na luta comum e conjunta de homens e mulheres que, recusando a cultura individualista e repressiva da ditadura, “canta nas ruas” (ARY DOS SANTOS, *Fado do Operário leal*, 1975).

O romance neorrealista da segunda metade do século XX foi, assim, acompanhado pela ressurgência de uma nova consciência musical que renegava o folclore sustentado pelo regime. Para tal, a teorização e prática musical de Fernando Lopes-Graça foi fundamental. Nos anos 1960, músicos antifascistas criam novas sonoridades, cantando, através da ligação à terra e ao país que os viu nascer, uma nova era liberta da repressão e do obscurantismo salazarista, enquanto o movimento artístico plástico (neorrealismo, surrealismo, experimentalismo) lançava uma nova concepção de pintar o mundo, em estreita ligação com a realidade laboral portuguesa.

A arte pós-Revolução não pôde, desse modo, recusar a herança artística daqueles que haviam defendido uma nova consciência social através das artes. Nesse sentido, a canção de intervenção ganha um novo fôlego, desta vez cantando a nova organização popular, impulsionando e participando nas transformações em curso. A voz, antes impedida de se revelar, canta pelo país fora enquanto a arte sai, definitivamente, das galerias para se revelar nos muros portugueses.

Os novos tons, os novos ritmos, a nova musicalidade, ou seja, a nova estética, conta, significa e transforma. Novos símbolos cantados ganham forma, conduzindo-nos a uma multitude de significações – nascimento de uma nova era, igualdade social e sexual, luta colectiva – que convergem na esperança-mor de uma nova sociedade liberta da repressão e da exploração.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARY DOS SANTOS, José Carlos. *As Palavras das cantigas*. Lisboa: Avante!, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. Comment se représente-t-on le monde social?. *Actes de la recherche en Sciences Sociales, Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges*, n. 154, p. 3-9, set. 2004.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM, 1989.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.

- COELHO, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira galega e de estilística literária)*. vols. II, III, IV. Porto: Mário Figueirinhas, 1997.
- CORREIA, Mário. *A Música tradicional na obra de José Afonso*. Lisboa: Associação José Afonso, [s.d.]. (Cadernos de música popular)
- CUNHA, Paulo. O Papel da música na construção do sentido moderno do Novo Cinema português. Comunicação integrada no colóquio *O Artista como Intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, Congresso Internacional organizado pelo CEIS20/Grupo “Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais”. Coimbra, 26 a 29 de Abril de 2006.
- FRIAS, Aníbal. La Contestation créatrice. *Latitudes: Cahiers Lusophones*. Paris, n. 26, p. 24-32, abril 2006.
- LOPES, Oscar. A Palavra feita arte. *Avante!* n. 1499, 22-08-2002. Disponível em: <<http://www.pcp.pt/avante/20020822/49985.html>>. Acesso em 26.07.2013
- NUNES, António Manuel (org.). Da(s) memória(s) da canção de Coimbra. In: *Canção de Coimbra, testemunhos vivos* (Antologia de textos). Coimbra: Associação Académica de Coimbra / Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra, 2002, p. 9-69.
- Solidariedade Humanidade Natureza*. Boletim da AJA-Associação José Afonso, 1998, n. 4, Lisboa.
- WEFFORT, Alexandre Branco (org.). *A Canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho, 2006.

## OUTROS SUPORTES

### MÚSICA:

- AFONSO, José. *Baladas de Coimbra* [vinil]. LP, Rapsódia, 1975.
- AFONSO, José. *Viva o poder popular!* [vinil]. Single, LUAR, 1975.
- OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Gente d'aqui e de agora* [vinil]. LP, Orfeu, 1971.
- OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Trova do vento que passa* [vinil]. LP, Orfeu, 1963.

### OUTROS:

- Centro de Documentação do 25 de Abril. Centro de Documentação do 25 de Abril [em linha]. Coimbra (Portugal): Universidade de Coimbra [dir. Boaventura Sousa Santos]. Disponível em <<http://www1.ci.uc.pt>>. Acesso em: 2013.
- Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha]. Portugal: Miso (Music Portugal), 2009. Disponível em: <<http://www.mic.pt/port/apresentacao.html>>. Acesso em: 25.09.2013
- José Afonso*, brochura ORFEU, fab. e dist. Rádio Triunfo, Lisboa, [s.d.].

Recebido em 24.02.2016

Aceito em 29.02.2016