

Do lado da gente que vive de frente: José Mário Branco por terras de França

Ricardo Andrade

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
NOVA FCSH
ricardomiguelandrade@gmail.com

António Branco

Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Universidade do Algarve
abranco@ualg.pt

Hugo Castro

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
NOVA FCSH
hugocastro@fcsb.unl.pt

Resumo

José Mário Branco foi uma figura fundamental na configuração do universo da música popular em Portugal no último meio século, tendo iniciado a sua atividade discográfica durante os anos de exílio em França (1963-74), no final da década de 1960. Os seus álbuns, nos quais foi também responsável pela produção e arranjos, foram sintomáticos de algumas importantes mudanças nas práticas de gravação neste período, sendo cada vez mais comum a criação de realidades sonoras no estúdio que extravasavam a mera captação da *performance* ao vivo. A maior diversidade no suporte instrumental das canções e o uso criativo das potencialidades tecnológicas do estúdio sintonizavam com a crescente sofisticação sonora e estrutural da música popular anglo-americana. A sua formação musical e interesse no universo da música tradicional portuguesa, assim como a sua inspiração sonoplástica, influenciada pelo trabalho prévio na rádio e no teatro, motivaram Branco a contribuir – explicitamente – para a renovação estética da «canção de protesto», procurando exponenciar o potencial comunicativo da componente musical das canções, a qual considerava estar frequentemente subalternizada relativamente à palavra. Neste artigo, procuramos apresentar de forma sistemática os principais momentos e mudanças no seu percurso artístico até 1974, articulando-os com a atividade política e organizativa, incluindo a dinâmica associativa da emigração portuguesa em França neste período.

Palavras-chave

Canção de protesto; Exílio; Emigração; Indústria fonográfica; Gravação sonora.

Abstract

José Mário Branco was a pivotal figure in the configuration of Portuguese popular music during the last half century, having started his recording activity during his exile years in France (1963-74), in the late 1960s. His albums, in which he was also responsible for the arrangements, were symptomatic of some changes within recording practices during this period, becoming increasingly common the creation of sonic realities in the studio that were not merely limited to capturing the sound of the live performance. This

greater diversity in the instrumental support of the songs and the creative use of the studio's various technological devices were in tune with the growing sonic and structural sophistication within the scope of anglo-american popular music. His previous musical training and interest in the universe of Portuguese traditional music, as well as his sonoplastic tendencies, influenced by his previous radio and theatrical pursuits, motivated him—explicitly—to contribute to the aesthetic renewal of the so-called 'protest song', seeking to value and exponentiate the communicative potential of the musical aspects of a song, which he considered to be frequently subordinated in relation to the lyrics. In this article, we seek to systematically present the main moments and changes in his artistic career before 1974, articulating them with his political and organizational activities, addressing some of the associative dynamics within Portuguese emigration in France during these years.

Keywords

Protest song; Exile; Emigration; Recording industry; Sound recording.

ESTE ARTIGO VISA ILUSTRAR OS PRINCIPAIS MOMENTOS e configurações das práticas musicais de José Mário Branco¹ no período em que se exilou em Paris (1963-74), durante o qual, sobretudo a partir da viragem para a década de 1970, se afirmou enquanto um dos protagonistas da renovação da usualmente denominada «música popular portuguesa». O trabalho discográfico realizado nesse período marcou importantes mudanças estéticas nesse universo, constituindo JMB uma voz destacada no recurso à atividade musical como meio comunicativo de afirmação de ideários e de denúncia do regime ditatorial vigente em Portugal. Além da notoriedade das suas composições, JMB foi particularmente importante para a valorização das funções do produtor fonográfico enquanto responsável pela gestão do processo de gravação em estúdio e pela direção musical, contribuindo profundamente para a configuração das características do repertório através da escrita de arranjos que contemplaram as várias potencialidades tecnológicas específicas ao estúdio de gravação, inclusive em contexto de elaboração dos discos de alguns dos seus pares (José Afonso, José Jorge Letria, entre outros). A sua conceção do trabalho de gravação enquanto contexto de criação de realidades sonoras que podiam extravasar a mera captação da *performance* do músico (ou de um conjunto de músicos) sintonizou com as recentes transformações no âmbito da música pop-rock anglo-americana. Nesta, o enfoque na criação de «obras fonográficas» fixadas em formato LP, cujas características sonoras/tímbricas passaram a constituir parte integrante da própria identidade do repertório num momento de intensificação da exploração dos recursos da gravação multipista e do processamento de efeitos, tornaram-se possibilidades que atraíram toda uma nova geração de músicos a partir da década de 1960. O facto de JMB se encontrar em Paris, onde muitos dos estúdios em funcionamento, produtores, técnicos de som e músicos acompanhavam proximamente estas transformações, assim como o seu trabalho prévio enquanto radialista e membro de grupos de teatro,

Os autores seguem o *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

¹ Por uma questão de economia de espaço, será frequentemente utilizada a sigla JMB ao longo do artigo.

constituíram aspetos que enformaram uma conceção da direção musical de inspiração sonoplástica logo nos seus primeiros trabalhos discográficos. Nestes, mais do que o recurso ao usual arranjo orquestral de grande parte do repertório disseminado pelas estações radiofónicas em Portugal, ou do que a simplicidade do mero acompanhamento de guitarra clássica dos cantores conotados pela imprensa com o movimento dos «baladeiros», JMB procurou que a componente musical de muitas das canções pudesse ter, por si só, uma dimensão discursiva que não fosse meramente subalterna do texto cantado. A procura desta dimensão induziu, por vezes, o recurso a combinações instrumentais e sonoras pouco convencionais que sentia melhor servirem, dentro das possibilidades económicas e logísticas existentes, os intuitos comunicativos de cada canção.

O desenvolvimento da sua sensibilidade estética foi, por sua vez, indissociável do desenvolvimento da sensibilidade ativista. José Mário Branco integrou diversas organizações políticas e associativas cujos enfoques e clivagens internas passaram, em vários casos, pelo plano cultural e artístico. A proliferação do movimento associativo na emigração durante os últimos anos do Estado Novo permitiu a intensificação da atividade musical de cantores como José Mário Branco, Luís Cília, Tino Flores, entre outros, que atuavam em múltiplos eventos festivos organizados por associações criadas por emigrantes portugueses dispersas por França e por vários países da Europa. Por sua vez, estes eventos constituíram importantes momentos de debate político entre migrantes de diversas camadas sociais acerca dos tópicos que marcavam a realidade social e política portuguesa de então: o autoritarismo político e social do regime; a Guerra Colonial (1961-74); as dificuldades económicas da população; os baixos níveis de literacia; e, no que toca ao contexto migratório, as deploráveis condições económicas de grande parte da emigração portuguesa, sobretudo da residente em bairros da lata (*bidonvilles*) sem as mais elementares condições higiénicas, assim como as dificuldades de integração social e laboral. O movimento social gerado no âmbito das contestações estudantis e operárias do Maio de 1968 constituiu um momento de charneira para o percurso musical de JMB. Foi a partir da sua subsequente maior integração entre a comunidade artística francesa que passou a subsistir exclusivamente da atividade musical e artística, o que também lhe proporcionou a assunção da direção musical de gravações de músicos franceses (James Ollivier, Jean Sommer), assim como a integração em diversos projetos de animação cultural.

A distância geográfica e o desconhecimento das especificidades dos vários contextos sociais, políticos e artísticos em França têm, por vezes, criado equívocos e dificuldades na compreensão das esferas de atividade e de sociabilização não só de José Mário Branco como de outros músicos exilados. Partindo do cruzamento entre as diferentes vertentes do seu percurso durante os anos de exílio francês, pretendemos dar a compreender os principais momentos e mudanças da atividade musical de JMB entre 1963 e 1974, contemplando os seguintes aspetos: a importância da formação prévia enquanto jovem na cidade do Porto, indispensável para a compreensão da sua atividade futura;

as características do repertório inicial; a constituição de diversas variantes de repertório; a ligação ao associativismo cultural, enveredando por outras expressões artísticas (o teatro, em particular); a consolidação do seu posicionamento quanto ao universo da «canção de protesto» em Portugal na viragem para a década de 1970 e, consequentemente, o seu trabalho enquanto alternativa estética no seio deste universo; a proximidade de músicos e artistas franceses proporcionada pela dinâmica contestatária do Maio de 1968 e a formação, com alguns deles, do grupo de animação cultural Organon; e a atividade fonográfica até ao 25 de Abril de 1974, tanto nos discos de sua autoria como nos discos de outros músicos em que assumiu a responsabilidade pela direção musical das gravações. Tendo em conta a estrutura que acabamos de descrever, começaremos por uma excursão sobre aspetos biográficos da juventude de JMB que ajudam a compreender o percurso realizado no período de exílio, assunto principal deste trabalho.

Juventude no Porto e os inícios da sua atividade musical

Filho de professores primários, José Mário Branco (n. 1942) residiu em Leça da Palmeira até ao final da frequência do primeiro ano do Liceu D. Manuel II, atual Escola Básica e Secundária Rodrigues de Freitas, a partir do qual passou a viver no Porto (SILVA 2000, 19). O pai, António Branco, tendo completado o curso de seminário onde estudara música e sido regente de vários coros, incentivou o desenvolvimento da sensibilidade musical dos três filhos (António Jorge, Maria Virgínia e José Mário) desde cedo, ensinando-os a cantar em harmonia (entr. BRANCO 2013). Ainda em Leça da Palmeira, António Branco proporcionou-lhe que tivesse aulas de piano com Theodora Howell, ainda que a predileção de JMB fosse o violino (SILVA 2000, 20). Ao entrar para o primeiro ano do liceu, começou, por oferta da sua madrinha, a ter aulas particulares de violino no Conservatório de Música do Porto. Contudo, a experiência revelou-se uma desilusão, dado que, segundo o método adotado, os primeiros meses de aprendizagem implicaram apenas aprender a manobrar o arco do violino antes de tocar qualquer nota, o que, para JMB, terá «morto definitivamente a paixão» que sentira pelo instrumento (entr. BRANCO 2013). Na sequência desta má experiência, retomou as aulas de piano com o amigo Jorge Constante Pereira (ROCHA 2019), com o qual, juntamente com os amigos Nina Constante Pereira e Ricardo Sousa Lima, frequentou a recém-criada escola Parnaso a partir de 1958, fundada pelo compositor e pedagogo Fernando Corrêa de Oliveira no mesmo ano e destinada ao ensino da música, ballet e teatro. Procurando distinguir-se das restantes ofertas letivas (o ensino doméstico, o Conservatório de Música do Porto, entre outros), as classes eram organizadas por níveis de competência, com um forte enfoque, desde a iniciação, na experimentação coletiva e no contacto empírico com a música (através do recurso ao instrumental Orff²) enquanto forma de motivação para

² Segundo JMB, em sessão de audição fonográfica com Hugo Castro e Ricardo Andrade, em 24 de julho de 2017, NOVA FCSH.

a aprendizagem (RESENDE 2013). Antes da escolha do instrumento, cada aluno iniciava a sua aprendizagem através da prática de conjunto, para a aquisição de bases rítmicas e melódicas – JMB descreveu mais tarde este método enquanto «[aprendendo a] tocar, tocando e compor, compondo» (RESENDE 2013, 76). O percurso composicional e teórico de Corrêa de Oliveira³ motivou-o a promover a abordagem de música atonal e a formação de «um ouvido dodecafónico» (RESENDE 2013, 73) entre os alunos mais novos, os quais considerava mais propensos à assimilação de diversas linguagens musicais. Este contacto com diferentes estéticas, práticas e sonoridades musicais foi particularmente marcante para JMB, sobretudo o proporcionado pelas palestras de audição fonográfica dadas pelo funcionário da Emissora Nacional no Porto, Luís Monteiro. Além da formação em piano, análise e orquestração, JMB caracterizou estas sessões de audição fonográfica enquanto responsáveis pela intensificação da sua paixão pela música. Nelas, além da audição de repertório erudito identificado com a Segunda Escola de Viena, com a *musique concrète* e com o serialismo integral (obras de Arnold Schoenberg, Anton Webern, Luigi Dallapiccola, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, entre outros) (RESENDE 2011; LISBOA 2018), eram também realizadas audições de música tradicional de diversos pontos do globo,⁴ as quais, por vezes, segundo JMB, se transformavam em aulas de «etnomusicologia comparada» (entrevista BRANCO 2012), sendo discutidas possíveis homologias entre características similares dos repertórios de diversas regiões e os enquadramentos culturais e formas de sociabilização dos seus praticantes (RESENDE 2011).⁵

Juntamente com o seu círculo de amigos, composto por diversos colegas da escola Parnaso, do Liceu D. Manuel II e do Liceu Feminino Carolina Michaëlis (e também integrado por Isabel Alves Costa, futura esposa, e seu irmão, Alexandre Alves Costa), desenvolveu um intenso interesse pela poesia, a par de um interesse musical partilhado, que frequentemente resultou em diversas sessões de dança e prática musical em casa de Ricardo Sousa Lima – onde havia um piano em que interpretavam desde êxitos da música popular anglo-americana às «canções heroicas» de Fernando Lopes-Graça (SILVA 2000, 24). O interesse pela poesia, em parte estimulado pelo convívio com poetas em tertúlias realizadas em diversos cafés do Porto (entre eles o Rialto), tais como Egito Gonçalves, António

³ Fernando Corrêa de Oliveira foi ainda fundador e presidente da Associação da Juventude Musical do Porto (RESENDE 2013), da qual JMB era sócio. Além da frequência de concertos organizados pela associação, JMB integrou, em 1960, a representação da Juventude Musical Portuguesa no XV Congresso das Juventudes Musicais em Berlim Ocidental, realizado entre 16 e 22 de agosto de 1960 (*Le Monde* 1960), ocasião em que integrou o coro (como segundo tenor [SILVA 2000], sendo classificado pela professora de canto como «barítono tenorizante» [segundo JMB na conferência ICPSong'16, 17 de junho de 2016]) para a interpretação da 9.ª Sinfonia de Beethoven. Entre 1960 e 1961, José Mário Branco integrou o Orfeão do Porto, no qual também desenvolveu a sua prática coral (aspeto referido em Pena e Costa 1999 e no documento *Ville Nouvelle de Saint Quentin em Yvelines – Lancement d'une expérience de pre animation – Octobre 1971-1972* [Archives Nationales]).

⁴ Possibilitadas pela extensa coleção discográfica de Luís Monteiro, adquirida através do seu emprego enquanto funcionário radiofónico.

⁵ Aspeto também desenvolvido por JMB na sua sessão realizada no âmbito do Congresso Internacional ICPSong'16 - Canção de Protesto e Mudança Social, em 17 de junho de 2016, na NOVA FCSH.

Rebordão Navarro e Eugénio de Andrade manifestou-se na colaboração com o suplemento juvenil do *Diário de Lisboa* e, posteriormente, com o jornal *República*, para o qual enviaram diversos poemas e contos.⁶ José Mário Branco, que caracterizou este ímpeto artístico do seu grupo de amigos enquanto busca de «uma certa elevação através da beleza»⁷ que compensasse o ambiente repressivo vigente do Portugal salazarista, teve três poemas de sua autoria publicados no *Diário de Lisboa* em dois números de setembro de 1960, chegando a participar numa sessão pública de poesia na Casa dos Jornalistas do Porto, no mesmo ano.⁸

Ainda enquanto aluno da Parnaso, na qual interrompeu os estudos por volta de 1960 (SILVA 2000, 22), José Mário Branco, juntamente com Jorge e Nina Constante Pereira, por via do Engenheiro Ramiro da Fonseca, residente no mesmo edifício da escola e locutor da estação radiofónica ORSEC, integrada nos Emissores do Norte Reunidos, foi convidado a realizar um programa semanal sobre música erudita (RESENDE 2011, 57). O apreço pelo trabalho radiofónico e as qualidades enquanto locutor levaram a que assumisse uma posição permanente na estação, a qual se tornou no primeiro emprego remunerado, interrompido em 1962 com a ida para Coimbra (SILVA 2000, 23), e que, segundo documentação da PIDE, teria retomado desde o período em que retornou ao Porto enquanto aluno da Faculdade de Letras.⁹ A experiência radiofónica, que o obrigou a manusear diversos dispositivos tecnológicos de reprodução e gravação (desde a inserção de *spots* publicitários gravados em fita magnética até à reprodução de discos em *pickup*, entre outros), em colaboração com o técnico de som José Fortes,¹⁰ responsável pelo controlo da qualidade do sinal para a emissão, foi, por um lado, um contexto propício ao contacto com o domínio da sonoplastia. Por outro lado, proporcionou o contacto com uma variedade de repertórios, emitindo desde repertório francófono,¹¹ cuja importância evidenciava o papel ainda dominante da cultura francesa e do francês enquanto segunda língua da juventude escolarizada, à canção de Coimbra, com canções de Luiz Goes e as primeiras publicações fonográficas de José Afonso.¹²

⁶ JMB, em *e-mail* enviado a Ricardo Andrade, 7 de fevereiro de 2018.

⁷ JMB, em sessão testemunhal no Museu do Aljube, Lisboa, em 16 de maio de 2019.

⁸ A par destas sessões e convívios, atuou ainda como baterista, integrando conjuntos acompanhantes de sessões de dança em Espinho, em particular na Assembleia da Granja, aos fins-de-semana, enquanto fonte de remuneração (segundo JMB, em sessão de audição [ver nota 2]).

⁹ PIDE, Serviço de Informações da Delegação do Porto, processo individual n.º 38.753-S.R. (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ref. PT-TT-PIDE-DP-C-1-38753).

¹⁰ Futuro responsável pela gravação de diversos discos de JMB após o 25 de Abril de 1974.

¹¹ «O cancionero poético do pós-guerra» (entr. BRANCO 2017), em particular o de Yves Montand, Georges Brassens, entre outros, cujo contacto prévio (CAEIRO 2012, 245) teria sido estimulado pelos seus pais. (entrevista BRANCO 2013).

¹² Segundo afirmação de JMB, na conferência *De não saber o que me espera: nos 90 anos de José Afonso*, realizada a 22 de junho de 2019 no Museu da Música Portuguesa, Estoril. Aí, descreveu da seguinte forma o seu contacto inicial com o repertório e a voz de José Afonso: «Eu já estudava música, já gostava muito de música, desde pequenino, graças ao meu pai, mas vi uma coisa a vibrar, e era a voz do Zeca. Como é que eu hei-de dizer, não foi uma sensação de política, não foi isso, isso talvez tenha vindo mais tarde, acrescentar-se ao resto. Foi uma sensação – não é fácil – foi uma sensação de transcendência, uma luz a brilhar, que, de facto, o primeiro contacto, é o contacto com aquela voz, antes de saber se estava a cantar isto ou aquilo. Os primeiros discos, se não me engano, ainda são baladas de Coimbra, são coisas que nem são do

O interesse de José Mário Branco por várias práticas musicais tradicionais, estimulado pelas aulas na Parnaso, foi amplificado pelo contacto direto com comunidades rurais no Alto Minho e no Alentejo. Particularmente impactante para a sensibilidade musical e política de JMB foi a sua ida à aldeia de Peroguarda na Páscoa de 1961, após várias idas anteriores dos amigos Alexandre Alves Costa e Luís Ferreira Alves. Depois de assistirem a uma atuação de um grupo de cante alentejano em Santa Marta de Portuzelo, Alves Costa e Ferreira Alves, fascinados pela estranheza que o repertório e respetiva sonoridade lhes provocara, foram convidados a visitar a aldeia de Peroguarda, onde, ao entrarem em contacto com os hábitos e costumes locais, começaram a duvidar da «existência de uma qualquer integridade nacional».¹³ O contacto pessoal de JMB com o compositor Fernando Lopes-Graça e com o seu respetivo trabalho teórico e etnográfico foi fundamental para o conhecimento de realidades e sonoridades musicais dos meios rurais que diferiam da conceção folclorista promovida pelas instituições estatais e pelos programas televisivos de Pedro Homem de Mello. No ano anterior à sua ida a Peroguarda, JMB assistiu, em casa da escritora Ilse Losa, mãe da sua amiga Margarida Losa, à escuta de um disco-prova do primeiro volume da *Antologia da música regional portuguesa*, com recolhas musicais de Trás-os-Montes, editado por Lopes-Graça e Michel Giacometti sob a etiqueta Arquivos Sonoros Portugueses. Lopes-Graça, por ocasião da prensagem do fonograma na fábrica da Rádio Triunfo em Matosinhos, dirigiu-se a essa casa para ouvir o disco prova. Segundo JMB: «De repente, batem à porta, e é o Graça. Louco. Desvairado. A dizer: “você têm que ouvir isto!”. [...] Ficámos todos a ouvir aquilo, acabámos todos a chorar. Foi uma coisa muito emocional.»¹⁴

O trabalho de recolha de Giacometti e Lopes-Graça, o qual José Mário Branco desde cedo entendeu como uma subversão de «modelos culturais propostos»,¹⁵ e que mais tarde o musicólogo Mário Vieira de Carvalho qualificou enquanto busca da «identidade na alteridade» (CARVALHO 2017, 90), ao ilustrar uma diversidade musical não tipificada nas formas de cantar, nos instrumentários, nas respetivas afinações, nas temáticas abordadas, entre outros, e ao simultaneamente valorizar os contextos culturais e de sociabilização destas mesmas práticas, continha, na sua dimensão contra-hegemónica (CARVALHO 2017, 93), potencial de resistência política, ao promover uma visão diversa e alternativa ao ideário do regime acerca da suposta «integridade» do «povo» português. O impacto destas práticas foi evidente, anos mais tarde, no repertório de JMB, no qual – a par de Lopes-Graça – várias vezes procurou inspiração nas especificidades musicais desse universo. Na já referida ida a

Arnaldo [Trindade], são anteriores. E já eu ia à discoteca buscar aquele disquinho para passar na emissão, as mais das vezes que eu podia, mesmo contrariando a folha de emissão que me dava o patrão – *não, eu tenho que passar isto outra vez*. E pimba, pimba, pimba, pimba. Então, o primeiro contacto foi esse, a voz, aquele vibrato rápido e cristalino [...]».

¹³ Texto de Alexandre Alves Costa elaborado para a edição de 2020 do Encontro da Canção de Protesto, em Grândola; lido publicamente em 19 de setembro.

¹⁴ JMB, no Congresso Internacional ICPSong’16 (ver nota 5).

¹⁵ JMB, no Congresso Internacional ICPSong’16 (ver nota 5).

Peroguarda, o contacto com o canto coletivo dos homens que regressavam do trabalho ao final da tarde e seu respetivo passo arrastado serviu de inspiração, dez anos depois, para a encenação sonora¹⁶ de *Grândola, Vila Morena* (BRANCO 2019). Nesta mesma ida, conheceu o pastor e poeta popular António Joaquim Lança, cujas composições poéticas, na maioria comentários a acontecimentos locais ou a noticiários da imprensa, foram gravadas em fita magnética por Alexandre Alves Costa e Jorge Constante Pereira. Uma delas, *A morte nunca existiu*, cuja densidade filosófica impressionou JMB, foi transcrita e enviada ao periódico *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, sendo publicada em janeiro de 1962, e por si musicada, anos mais tarde, cuja primeira versão consta no álbum *Margem de certa maneira* (1972).

Ainda durante a adolescência, e por influência de um tio que era padre franciscano, Frei Mário Branco, José Mário Branco inscreveu-se na Juventude Escolar Católica (JEC), assim correspondendo a um apelo místico (SILVA 2000, 21) que, simultaneamente, constituiu um escape à realidade repressiva que se vivia (onde «tudo o que não era obrigatório era proibido» e «tudo o que não era proibido era obrigatório»¹⁷) e, no seu entender, uma plataforma de combate à injustiça social. Este ímpeto de justiça manifestou-se igualmente no apoio à candidatura do general Humberto Delgado às eleições presidenciais de 1958, momento seminal de maior politização não só de JMB como de toda uma geração de futuros resistentes antifascistas. Após iniciar o seu percurso no ensino superior em 1959 no curso de Economia da Universidade do Porto, durante o qual transitou para a Juventude Universitária Católica (JUC), o acompanhamento das reconfigurações políticas e culturais da viragem para a década de 1960 («a desestalinização da União Soviética [...], a revolução cubana [...] o Concílio Vaticano II»¹⁸) através do acesso semiclandestino a publicações internacionais (como o *L'Express* e o *France Observateur*) que as ilustravam e o desenvolvimento da sua própria consciência acerca das ligações entre a Igreja Católica e o regime político português motivaram-no a afastar-se da Igreja Católica. Pouco tempo depois, por volta de maio de 1961 e «com os mesmos valores» e «as mesmas ambições»,¹⁹ aderiu ao Partido Comunista Português (PCP), por intermédio de Fernando Costa de

¹⁶ JMB costumava referir-se ao tratamento sonoro e instrumental do repertório por si gravado ou dirigido em disco como «encenação sonora», caracterização usual num período já posterior ao seu retorno a Portugal após o 25 de Abril de 1974. Esta expressão já era empregue por Manuel Jorge Veloso no início da década de 1970, em vários discos com declamação de poesia da Sassetti. Segundo JMB, o conceito pretendia refletir a influência do seu trabalho teatral e sonoplástico no repertório gravado, no qual procurou, através dos mais diversos meios sonoros, permitir «uma ótima transmissão de emoções» entre compositor e ouvinte. JMB, Conferência ICPSong'16 (ver nota 5). Nas palavras do próprio: «[...] como um encenador de teatro que, durante os ensaios, é o representante do público que vai haver um dia; ou como um realizador de cinema que tem de “ver” todas as cenas do filme antes de as filmar – eu tenho de ser o ouvinte que vai haver um dia. [...] Para o meu primeiro álbum, em 1970, percebi que estava a fazer encenações sonoras, a partir de conceitos de teatro (arte da presença) e de sonoplastia (estética do sinal acústico). E que são os músicos, afinal, senão sonoplastas? A base desse trabalho é musical: os mil e um instrumentos possíveis, a paleta dos timbres, as máquinas periféricas que permitem tratar o sinal, colori-lo, redimensioná-lo, fundi-lo ou destacá-lo» (BRANCO 2009).

¹⁷ JMB, sessão testemunhal (ver nota 7).

¹⁸ JMB, sessão testemunhal (ver nota 7).

¹⁹ JMB afirma que terá sido num «espaço de 6 meses». JMB, sessão testemunhal (ver nota 7).

Vasconcelos, que conhecera no Liceu D. Manuel II.²⁰ Este vínculo estimulou ainda mais o interesse que já tinha pela criação de comissões pró-associação dos liceus²¹ no âmbito do reingresso no ensino secundário com vista à mudança de curso. Iniciando o Curso de Histórico-Filosóficas da Universidade de Coimbra no início de 1962,²² a sua atividade no seio do PCP, sob o pseudónimo de Bento,²³ passou por integrar o movimento pró-associativo liceal local em prol da criação de associações de estudantes no ensino secundário. No âmbito do trabalho político, participou, em março, na concentração de estudantes na Cidade Universitária de Lisboa contra a proibição das comemorações do Dia Nacional do Estudante (COSTA 2003, 67). Em Coimbra, colaborou ainda no jornal da Associação Académica *Via Latina* e integrou o grupo de teatro CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) (SILVA 2000, 26), no qual estabeleceu contacto com o encenador e futuro dirigente político Hélder Costa (entrevista COSTA 2019).

Contudo, a estada em Coimbra foi curta. Após a denúncia de um dos funcionários do PCP à PIDE, a partir da qual foi revelada grande parte da estrutura partidária local,²⁴ José Mário Branco foi preso a 28 de abril de 1962 durante as férias da Páscoa, no Porto, e enviado para a cadeia do Aljube, em Lisboa. Sujeito a diversas sessões de interrogatório e de tortura da estátua e do sono, passou seis meses detido nas prisões do Aljube e de Caxias, sendo libertado a 29 de setembro. Por ocasião do vigésimo aniversário, a 25 de maio, o seu companheiro de curro, o escritor e médico Manuel Louzã Henriques, ofereceu-lhe um poema a partir do qual elaborou a primeira cantiga,²⁵ caracterizada por JMB como sendo uma «balada coimbrã», reflexo do impacto das dinâmicas de sociabilização estudantis da cidade em que estudava, ainda que, segundo o próprio, a sua comunidade de amigos em Coimbra «não [fosse] nada dada a essas práticas».²⁶

Ao ser inaugurada a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, José Mário Branco passou a frequentar o Curso de História neste estabelecimento de ensino. Contudo, dada a sua atividade política e passado prisional, a sensação persecutória e o mau ambiente académico contribuíram para o seu

²⁰ PIDE, Direcção de Serviços de Informação e Contencioso, processo-crime 1654/62-1.^a Div. (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ref. PT-TT-PIDE-E-015-165462).

²¹ Este interesse foi estimulado pela participação de alguns amigos do Porto nos eventos do Dia do Estudante em fevereiro no mesmo ano e por militantes comunistas da mesma idade residentes em Lisboa que motivaram a dinamização dos estudantes portuenses, entre eles Rui d'Espinay e Manuel José Claro, já integrados na dinâmica pró-associativa.

²² Não tendo podido frequentar aulas fora do Porto desde o princípio do ano letivo por dificuldades de substituição na estação radiofónica em que trabalhava (de acordo com processo-crime da PIDE, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ref. PT-TT-PIDE-E-015-165462).

²³ Por influência de um personagem do livro *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca (RAPOSO 2005), e, segundo JMB, dada a usual escolha de pseudónimos que partilham as iniciais do nome, por parte dos militantes comunistas (JMB, sessão testemunhal [ver nota 7]).

²⁴ JMB, sessão testemunhal (ver nota 7).

²⁵ Contudo, JMB já teria composto música «por encomenda da própria escola» (PENA - COSTA 1999), incluindo um bailado trágico com o título *Drama Citadino*.

²⁶ Segundo JMB, na conferência *De não saber o que me espera* (ver nota 12).

desinteresse pela atividade estudantil,²⁷ sendo particularmente marcante a ameaça de um colega de curso que prometera garantir que o expulsassem da faculdade se JMB apresentasse um trabalho sobre a origem da vida e a evolução das espécies, inspirado pela obra do padre jesuíta Teilhard de Chardin (RAPOSO 2005). Este episódio, sintomático do ambiente social e político vigente, assim como a iminência do seu recrutamento para o exército²⁸ com vista à participação na Guerra Colonial, motivaram JMB a abandonar o país. Esta decisão contribuiu para o seu progressivo afastamento do PCP, o qual, à semelhança da posição do Partido Comunista Francês (PCF) em relação à guerra de independência argelina, apelava a que os militantes desenvolvessem trabalho político na frente de guerra. Após intenso debate entre os militantes acerca da posição do PCP face à participação na Guerra Colonial, JMB foi alertado por Eurico Figueiredo, dirigente comunista e estudantil, que a sua fuga não poderia ter o apoio do partido, por ser contrária à orientação geral da organização (SILVA 2000, 27). Aproveitando a abertura das fronteiras nortenhas no dia 10 de junho de 1963, JMB, à boleia de uma prima de Isabel Alves Costa, evadiu-se para Vigo, onde apanhou o avião para Madrid e, depois, o comboio Sud-Express para Paris.

Primeiro período parisiense

Segundo José Mário Branco, a escolha de Paris enquanto destino ligou-se a vários fatores: o já ter visitado a cidade, a sua destreza do francês escrito e falado e o facto de Paris já ser um centro inicial de acolhimento da emigração, mesmo para os que procuravam residência noutros pontos da Europa.²⁹ Apenas munido de algum dinheiro cedido por amigos, JMB procurou a morada de Carlos Procópio, que lhe tinha sido indicada em Portugal, dada a sua prática de auxílio de outros refratários e desertores. Ao não encontrar ninguém em casa, e após gastar o dinheiro que trazia (SANTOS - FARIA 2004), JMB passou os seus primeiros dias em Paris a dormir ao relento nas proximidades do rio Sena, debaixo de pontes e no jardim do Square du Vert-Galant. Numa madrugada, no café Le Petit Pont, reparou num rapaz negro sentado numa mesa ao lado que tinha um livro editado pela Maspero (com o seu grafismo reconhecível) sobre a Guerra Colonial.³⁰ Esse rapaz, de nome Mário Clinton, era à altura estudante universitário e um dos quadros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) em Paris.

²⁷ O seu desinteresse académico é referido em relatório da PIDE, Serviço de Informações da Delegação do Porto, processo individual n.º 38.753-S.R. (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ref. PT-TT-PIDE-DP-C-1-38753).

²⁸ Em março de 1963, o Distrito de Recrutamento de Mobilização n.º 6 requer à delegação da PIDE do Porto um boletim informativo acerca de JMB com vista à sua incorporação (boletim n.º 38691, Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

²⁹ Segundo JMB em entrevista à delegação parisiense da Fundação Calouste Gulbenkian, 15 de outubro de 2017, Paris.

³⁰ JMB costumava referir que este seria um livro do jornalista britânico Basil Davidson sobre a guerra em Angola (por exemplo, em entrevista à delegação parisiense da Fundação Calouste Gulbenkian, 15 de outubro de 2017) e, noutras ocasiões, sobre a guerra na Guiné (PENA - COSTA 1999). Contudo, desconhece-se qualquer publicação de 1963 ou anterior, pela Maspero, de qualquer trabalho de Davidson sobre o tema, sendo mais provável que o livro referido fosse *Le Portugal et la fin de l'ultra-colonialisme*, do historiador Perry Anderson, publicado pela Maspero em 1963, ou *Liberté pour l'Angola*, da autoria de Mário de Andrade, secretário-geral do MPLA, publicado pela Maspero em 1962.

Clinton instalou JMB numa residência para estudantes ligada à igreja protestante, localizada na rua de Vaugirard e propriedade da Association des Étudiants Protestants de Paris (entr. BRANCO 2017), na qual este ficou até novembro de 1963³¹ (altura em que alugou um apartamento na rua de l'Échiquier), ajudando-o igualmente na regularização da sua situação legal. Durante os meses de estada na residência, JMB reencontrou, no Boulevard St. Michel, os seus amigos e camaradas de partido Rui d'Espiney e Manuel José Claro (entr. BRANCO 2017), que fugiram para Paris³² dada a iminência de prisão pela PIDE de d'Espiney, e aos quais deu abrigo na mesma instituição. Descontentes com as orientações do partido relativamente à Guerra Colonial, JMB, juntamente com Manuel Claro e outros jovens militantes do PCP, aproximaram-se de Francisco Martins Rodrigues («Campos»), participante na fuga coletiva da prisão de Peniche em 1960 e membro suplente do Comité Central do PCP, o qual, em rutura com a direção do partido, tinha sido enviado para Paris em finais de 1963 (CARDINA 2011, 39). Inspirado pelas orientações marxistas-leninistas chinesas na sequência da cisão sino-soviética, Rodrigues considerava que a matriz leninista do PCP se teria degenerado, estando o partido mais interessado em promover a unidade interclassista entre o proletariado e setores progressistas da burguesia, em prol de uma «revolução democrática e nacional» (cuja formulação seria desenvolvida por Álvaro Cunhal no seu *Rumo à vitória* [1964]), do que em apelar à insurreição armada através da mobilização do proletariado urbano e rural, a qual via como condição indispensável para subverter a situação política em Portugal e construir uma sociedade socialista no país (CARDINA 2011, 38-40). Adicionalmente, apesar de não negar a importância fulcral do PCP na oposição à Guerra Colonial, Rodrigues considerava que as «solenes declarações de solidariedade» para com os movimentos de libertação entravam em contradição com a escassa vontade de criticar o «colonialismo “moderado”» de setores liberais e de subverter o «chauvinismo colonialista» de grande parte da população, adiando o surgimento de um movimento popular anticolonial, o que refletiria, segundo o próprio, alguma ambiguidade do PCP quanto ao colonialismo português (RODRIGUES 2007). A proximidade de JMB com militantes críticos da direção do PCP – Martins Rodrigues chega a residir clandestinamente durante três meses no apartamento de JMB, sem que Isabel Alves Costa, ciente do facto, alguma vez o tenha visto (COSTA 2003, 75) – acelerou a sua rutura com o partido, tendo ainda, após a sua chegada a Paris, frequentado algumas reuniões sob a direção de Silas Cerqueira (entr. BRANCO 2017). As orientações gerais do partido e a repreensão interna de JMB pelas suas amizades cisionistas sedimentaram nele uma visão crítica da cultura interna do PCP e da sua dimensão dirigista, o que desembocou na integração de JMB na Frente de Acção

³¹ Segundo relatório de abril de 1965 dos Renseignements Généraux, n.º de registo 724941 (Archives de la Préfecture de Police).

³² Rui d'Espiney deslocou-se pouco depois para Argel, onde contactou com João Pulido Valente, militante do PCP. Na sequência da criação da Frente de Acção Popular (FAP) em Paris, constituíram inicialmente na capital argelina um núcleo desta organização (CARDINA 2011, 41-5).

Popular (FAP), criada entre janeiro e março de 1964, e no Comité Marxista-Leninista Português (CMLP), criado pelos mesmos militantes em abril de 1964, organizações resultantes da primeira cisão «pró-chinesa» surgida no PCP (CARDINA 2011, 42-5). Sob o propósito da reconstrução do partido comunista, a direção do CMLP integrava nomes como o de Francisco Martins Rodrigues, Manuel Claro, Rui d’Espiney, Humberto Belo, entre outros (entrevista RODRIGUES 2020a).³³ A personalidade de Francisco Martins Rodrigues, dado o seu passado político, a bagagem teórica e o invulgar conhecimento do movimento operário e da história do PCP, fascinou os jovens que o acompanhavam politicamente (entrevista RODRIGUES 2020b).

Um dos principais palcos de combate político entre os jovens mais radicalizados e os próximos do PCP foram as reuniões da União dos Estudantes Portugueses em França (UEPF), à qual José Mário Branco se juntou em janeiro de 1964.³⁴ Fundada em maio de 1960 (PEREIRA 2000, 47), a UEPF visava denunciar internacionalmente a situação política vigente em Portugal e, em particular, as das camadas estudantis, além de procurar resolver dificuldades específicas dos estudantes emigrados em França (CARDINA 2011, 273). Esta associação, cuja direção era próxima do PCP, foi, segundo Manuel Villaverde Cabral, «muito mais um fórum do que um sindicato» (ACCORNERO 2013, 49), onde, na sequência da cisão «pró-chinesa», ambas as facções se digladiaram de forma veemente,³⁵ procurando os críticos do PCP arregimentar no seio da mesma militantes para as recém-criadas FAP e CMLP (entr. RODRIGUES 2020b).

Uma das divergências centrais entre ambas as facções no âmbito da UEPF consistiu, segundo os jovens mais radicalizados, na sua crítica ao isolamento da luta estudantil relativamente aos problemas de outros grupos sociais em Portugal no âmbito das atividades da associação e, principalmente, da emigração mais desprovida economicamente, reivindicando um maior trabalho de proximidade com a

³³ O futuro especialista em urbanismo Jacinto Rodrigues, conhecido de juventude do Porto e desertor do exército em maio de 1964, exilou-se em Paris neste mesmo mês, onde reencontrou JMB. Durante conversas em cafés do Quartier Latin que se constituíam enquanto pontos de encontro da emigração mais politizada, como o Luxembourg e o Lutèce, Jacinto Rodrigues deparou com o intenso grau de radicalização por parte de militantes recentemente afastados do PCP, com a qual se identificou, afastando-se também do PCP e sendo mobilizado, por intermédio de JMB e de Humberto Belo, para a FAP/CMLP.

³⁴ Segundo relatório de abril de 1965 dos Renseignements Généraux, n.º de registo 724941 (Archives de la Préfecture de Police).

³⁵ Segundo Villaverde Cabral, apesar do nome da associação, só «vagamente» se poderia descrever a maioria dos participantes enquanto «estudante» (ACCORNERO 2013, 49). Segundo relatório dos Renseignements Généraux (o serviço de inteligência francês) de abril de 1965, JMB inscreveu-se na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts no ano letivo de 1964/65, no curso de arquitetura. De acordo com a esposa Isabel Alves Costa, esta situação foi similar à de muitos emigrantes com atividade laboral, sendo a inscrição universitária uma forma de obter as regalias inerentes ao estatuto de estudante, sendo poucos os que realmente frequentavam os cursos (COSTA 2003, 78). Segundo JMB, a principal razão para a inscrição em cursos universitários seria o acesso às cantinas (FROTA - NUNES 2008). Efetivamente, JMB trabalhou inicialmente enquanto operário numa fábrica de metais preciosos (Société Caplain Saint-André), transitando pouco depois para a secção de escritório, dado o seu domínio de diversas línguas, onde trabalhou até dezembro de 1964, tornando-se então agente comercial de uma empresa de importação-exportação (CENTRAX) (segundo relatório dos Renseignements Généraux de abril de 1965 [Archives de la Préfecture de Police] e entrevista à delegação francesa da Fundação Calouste Gulbenkian, 15 de outubro de 2017).

denominada «emigração económica» que passaria pela alfabetização, pelo ensino do francês e pela atividade cultural enquanto motor de sensibilização social e política.³⁶ Com vista às eleições para os corpos gerentes da UEPF de 15 de dezembro de 1964 (e cujo presidente da mesa da assembleia geral seria o próprio JMB), constituíram-se duas listas: uma próxima do PCP (composta por António Marques dos Santos, Vítor Carvalho, Alfredo Nascimento, Luís Cília e Flávio Espada);³⁷ e outra próxima da FAP/CMLP (encabeçada por Aquiles de Oliveira).³⁸ No seu programa eleitoral, a lista mais radicalizada propunha que a UEPF criasse uma Universidade Popular que fosse um «organismo de formação e informação acessível a todos os portugueses»; uma Biblioteca; e diversas atividades de índole cultural e artística, incluindo a criação de um «grupo de teatro português». ³⁹ Com receio de que a fação «pró-chinesa» vencesse as eleições, a lista próxima do PCP foi eficaz na mobilização de sócios afetos ao partido, conseguindo vencer por dois votos numa assembleia geral eleitoral marcada por episódios de violência física (entr. RODRIGUES 2020a). A derrota eleitoral, repetida na eleição dos corpos gerentes para 1965/6 (realizada entre janeiro e fevereiro de 1966⁴⁰), com José Mário Branco a encabeçar uma das listas,⁴¹ motivou os derrotados, juntamente com o apoio de ativistas antifascistas veteranos como Maria Lamas, António José Saraiva e Jorge Reis, e com o apoio logístico e técnico da Ligue française de l'enseignement (Liga Francesa do Ensino), a investir na criação da Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular (LPECP) – segundo Jacinto Rodrigues, concebida inicialmente em novembro de 1964,⁴² ainda antes das eleições da UEPF, e, segundo documentação, criada em 1965 –,⁴³ na qual procuraram aplicar e aprofundar o programa proposto às eleições da UEPF.

Primeiras canções

Por volta de 1964, e já acompanhado por Isabel Alves Costa com quem se tinha casado por procuração em outubro do ano anterior, José Mário Branco desenvolveu a sua aprendizagem autodidata de

³⁶ *Procuremos soluções correctas na base duma orientação correcta - comunicação aos sócios da U.E.P.F.*, novembro de 1965 (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais).

³⁷ De acordo com o *Relatório da direcção da UEPF apresentado na assembleia geral ordinária de 30 de Novembro de 1965* (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais).

³⁸ De acordo com o *Programa de candidatura à direcção da U.E.P.F. – ano 1965/66* (Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra).

³⁹ De acordo com um comunicado crítico da candidatura encabeçada por Aquiles de Oliveira, subscrito por vários sócios da UEPF, publicado a 17 de novembro de 1964 (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais). Segundo Jacinto Rodrigues, vários dos signatários estariam ligados ao Movimento de Acção Revolucionária (MAR) (conversa por via telefónica, 6 de setembro de 2022).

⁴⁰ De acordo com apelo à participação na eleição dos corpos gerentes da UEPF, 3 de janeiro de 1966; a separata da *U.E.P.F. information* n.º 7, de 17 de janeiro; e a carta enviada por António Marques dos Santos às associações e núcleos de estudantes portugueses no estrangeiro, de 7 de fevereiro (Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra).

⁴¹ *Programa de candidatura à direcção da U.E.P.F.* (ver nota 38).

⁴² Em e-mail enviado a Ricardo Andrade a 14 de junho de 2020, Jacinto Rodrigues refere que o seu diário do período contém uma entrada onde se refere a criação da Liga Portuguesa, prévia às eleições de dezembro da UEPF.

⁴³ *Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular - Tarde de Convívio*, maio de 1967 (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais). Sendo apenas oficializada, por decreto ministerial, em dezembro de 1967 (HENRIQUES 1972).

guitarra clássica⁴⁴ (vulgo «viola») e, paralelamente, o repertório inicial, após um primo da esposa, de passagem por Paris a caminho da República Centro-Africana, lhe ter deixado um exemplar do instrumento no seu apartamento da rua de l'Échiquier (entr. BRANCO 2017). O seu apreço pelo universo da *chanson française* (especialmente por Georges Brassens, Léo Ferré, Claude Nougaro, entre outros) e pelos sucedâneos mais manifestamente politizados da canção de Coimbra, especialmente a obra inicial de José Afonso, motivaram-no a começar a configurar desde cedo as várias vertentes do seu repertório.⁴⁵ Manuel Alegre, que se exilou em Paris entre julho e outubro de 1964 antes da sua ida para Argel, residiu nos primeiros dias em casa de JMB. O poeta e resistente antifascista recorda,⁴⁶ distintamente, que JMB começou, neste período, a elaborar versões preliminares das canções onde musicou várias cantigas de amigo medievais retiradas do Cancioneiro da Vaticana,⁴⁷ entre outro repertório nitidamente influenciado pelas características de alguns dos protagonistas da canção de Coimbra e das suas derivações de inícios da década de 1960, inclusive no estilo vocal.⁴⁸ Contudo, em 1971, JMB situava o início da elaboração das cantigas de amigo em 1965 (CÍLIA 1971). JMB afirma que a sua «mania» inicial «de imitar o Zeca [Afonso]» lhe teria prejudicado a voz, ao tentar extravasar aquele que era o seu registo vocal (entr. BRANCO 2017). Algumas gravações amadoras do seu repertório inicial, com voz e viola, coligidas e identificadas por António Jorge Branco (irmão de JMB) como tendo sido registadas entre 1964 e 1967,⁴⁹ evidenciam esta influência: por exemplo, a canção *Caminheiro*, versão embrionária da canção *Nevoeiro*, com letra, melodia e harmonia substancialmente diferentes, denota uma clara tentativa de aproximação ao registo agudo do estilo vocal de José Afonso, sobretudo no refrão. Algum deste repertório inicial foi construído sobre poemas de Manuel Alegre publicados no livro *Praça da canção* (1965), como nos casos de *Como ouvi Linda cantar por seu amigo José*, cuja inspiração trovadoresca foi igualmente espelhada na música de JMB, próxima das características das suas *Seis Cantigas de Amigo* publicadas em 1969, ou do *Romance de Pedro Soldado*,⁵⁰ cuja música foi uma versão preliminar da canção *O*

⁴⁴ Em entrevista ao jornal *A Capital*, afirma: «só no último ano em que estive em Portugal é que comecei a pegar numa viola que me tinham emprestado» (CÍLIA 1971). Contudo, numa carta de 5 de agosto de 1961 endereçada a Isabel Alves Costa, José Mário Branco afirma ter estado a «tocar violão», sendo assim provável que já tivesse algum contacto com o instrumento vários anos antes do seu exílio (espólio pessoal de Isabel Alves Costa).

⁴⁵ Contudo, é possível que o processo de elaboração de algum do seu repertório inicial tenha começado anteriormente. Em entrevista ao periódico *Rádio & Televisão*, publicada em novembro de 1971, JMB afirma que, por ocasião do início da sua atividade musical em França, já «trazia de Portugal muita música na cabeça» (FÉRIA 1971).

⁴⁶ Em conversa com Ricardo Andrade por via telefónica, em 14 de abril de 2021.

⁴⁷ Segundo declaração de JMB, em maquete gravada em casa de Luís Cília, em agosto de 1968.

⁴⁸ Ainda em 1964, no contexto de uma visita do CITAC a Paris, Helena Pato regista que, num encontro à beira do rio Sena onde Alegre discursara e em que atuaram Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília, José Mário Branco cantara um poema de Louzã Henriques (PATO 2020), o qual seria, provavelmente, o poema a si oferecido na prisão do Aljube em 1962. JMB afirma ter sido esta a sua primeira atuação pública com repertório original (RAPOSO 1998).

⁴⁹ Ainda que seja altamente provável que várias das gravações coligidas por António Jorge Branco tenham sido registadas posteriormente.

⁵⁰ Poema também gravado por Adriano Correia de Oliveira (no LP *Adriano Correia de Oliveira*, Orfeu, 1967) e por Manuel Freire (no EP *Canta Manuel Freire*, Tagus, 1968).

Charlatão. Outro do seu repertório inicial foi elaborado sobre a obra poética existente de autores identificados com a corrente neorrealista (como nas «canções heroicas» de Fernando Lopes-Graça), musicando, entre outros, os poemas *Menino que vais na rua (serenata cínica para o Bettencourt cantar)*, de José Gomes Ferreira, e *O viandante*, *Cantiga dos cravos* e *Cantiga do ódio* de Carlos de Oliveira.⁵¹ JMB considera que, nesta primeira fase, se limitou a «imitar o que estava a acontecer» (CAEIRO 2012, 245) com outros cantores que procuravam utilizar a canção enquanto veículo de uma mensagem poética usualmente contestatária, a qual, segundo o próprio, tinha frequentemente primado sobre a componente musical. Um dos casos de destaque nesta prática era o de Luís Cília, cujo primeiro álbum, *Portugal-Angola: chants de lutte*, publicado em 1964 pela editora Le Chant du Monde por intermédio da cantora francesa Colette Magny, incluía textos de diversos autores (Daniel Filipe, Jonas Negalha, entre outros) que denunciavam de forma explícita a situação política em Portugal e a opressão colonial nas províncias ultramarinas. O carácter invulgarmente explícito das canções de Cília, permitido pelo contexto em que foram publicadas, diferenciava-se da dimensão mais velada do trabalho de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira:

O disco do Cília é a primeira obra na canção portuguesa explícita. É a primeira obra que é realizada em tais condições que pode dar os nomes aos bois, apesar de ter as suas componentes poéticas. Havia ou tinha havido uma relação pessoal, de amizade e de conhecimento entre o Luís Cília e o Daniel Filipe, que morreu muito cedo, não é? Esse disco foi importantíssimo. Abriu um caminho novo.⁵²

A explicitude permitida pela realidade francesa foi igualmente manifestada desde cedo no repertório de José Mário Branco, o qual musicou um poema do seu vizinho Jorge Glória sobre a Guerra Colonial em Angola,⁵³ resultando na canção *Mãos ao ar!*,⁵⁴ já num período em que ambos residiam em Villeneuve-la-Garenne, nos arredores de Paris, para onde JMB se mudou por altura do nascimento do primeiro filho, Pedro, em julho de 1965. Além das canções em português e das cantigas de amigo, começou a desenvolver algum repertório em francês que, segundo o próprio, espelhava nas letras as suas impressões acerca da «França gaulista» da década de 1960,⁵⁵ as quais, apesar das óbvias influências da *chanson française* notórias nas gravações existentes, incluíam alguns elementos estilísticos do universo da música popular brasileira (CAEIRO 2012, 247). JMB considera que o

⁵¹ Estes três poemas de Carlos de Oliveira foram condensados numa única canção, registada em maquete caseira (1968) e em gravação de estúdio, intitulada *Cantiga do ódio*.

⁵² JMB, em *Estranha Forma de Vida*, na RTP 1, episódio 11, emitido a 1 de fevereiro de 2012.

⁵³ A primeira versão da canção é, a par de outro repertório inicial, ainda muito marcada pela influência da canção coimbrã, sendo a melodia também bastante distinta da versão publicada em disco, em 1970.

⁵⁴ Num folheto com letras de um «programa de variedades» para uma «festa organizada por e para trabalhadores portugueses», realizada a 17 de dezembro de 1967 em local não identificado, a canção ainda surge sob o título *Nas palmas das minhas mãos* (Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra).

⁵⁵ Segundo JMB em *e-mail* a Ricardo Andrade, enviado a 16 de março de 2018.

repertório em francês foi a sua primeira tentativa «a sério», enquanto autor-compositor, de expressar por palavras próprias, em música, os problemas do seu quotidiano (entrevista CASTRO 2012). Canções como *Les cent pas*, *L'or et l'acier*, *Basta!*, *Barbarella 'nd Satanik*, entre outras, constituíram críticas à realidade social e laboral francesa do período, assim como às políticas externa e interna norte-americana, sendo abordados temas como o do racismo, o dos movimentos pelos direitos civis, o da guerra do Vietname, entre outros. Este repertório contribuiu para cimentar a proximidade entre JMB e diversos músicos franceses, no âmbito e na sequência dos movimentos contestatários do Maio de 1968.

A Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular

Em finais de 1964, a FAP/CMLP iniciou os esforços para começar a sedimentar a sua organização em Portugal, onde, apesar das dificuldades logísticas e financeiras, conseguiu atrair diversos estudantes, vários deles militantes ou «companheiros de estrada» do PCP, entre eles Heduíno Gomes e Hélder Costa (CARDINA 2011, 47-8). Contudo, após a infiltração de um informador da PIDE e a prisão de João Pulido Valente a 21 de outubro de 1965, seguiu-se a prisão de uma dezena de outros militantes (CARDINA 2011, 49), culminando na detenção, em janeiro e fevereiro de 1966, de Francisco Martins Rodrigues e de Rui d'Espiney, respetivamente, já no interior do país. O desmembramento da organização e o vínculo de amizade e de confiança que ligava José Mário Branco aos principais dirigentes da FAP/CMLP provocou-lhe uma intensa desilusão com a «política ativa» organizada (entr. BRANCO 2017), sentimento partilhado por Jacinto Rodrigues e que, segundo este último, terá sido comum a vários militantes da organização (entr. RODRIGUES 2020a). A prisão dos dirigentes e as subseqüentes lutas políticas internas que motivaram a criação de novos grupos políticos na emigração levaram a que JMB, em entrevista realizada em 1971,⁵⁶ se afirmasse como «uma pessoa desiludida e amarga» em relação à sua participação na luta política organizada, afastando-se da FAP/CMLP na sequência desses acontecimentos e redobrando o seu enfoque na atividade musical e artística:

O que é que eu fiz? Retraí-me. Retraí-me. Fechei-me um bocado na minha concha, comecei a pensar mais em música, em poesia. [...] Eu afastei-me. Eu fiquei...afastei-me, quer dizer, deixei de aparecer. Deixei de ir. «Ó Zé Mário, anda aqui a uma reunião». É pá, não. «Ó Zé Mário, anda aqui cantar» – com certeza. (entr. BRANCO 2017)

Este enfoque na atividade artística incidiu, também, a partir do último trimestre de 1965, na criação do Grupo de Teatro da Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular. Tendo como objetivo primordial a «instituição do ensino público, obrigatório, gratuito, democrático e laico»,⁵⁷ a Liga visava,

⁵⁶ Entrevista de 1971 emitida posteriormente no programa *Transparências*, da Antena 1, a 24 de junho de 1984.

⁵⁷ *Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular - Tarde de Convívio*, maio de 1967 (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais).

através do trabalho associativo, sensibilizar para a situação política e social em Portugal e na emigração em França, pretendendo consolidar uma rede de sociabilização e de convergência entre emigrantes de diversas camadas sociais predominantemente através da atividade cultural, realizando conferências e colóquios, visitas guiadas a museus e exposições, idas coletivas a espetáculos, montagem de espetáculos teatrais, campanhas de alfabetização das línguas portuguesa e francesa, entre outras.⁵⁸ A preocupação dos fundadores da Liga com as parcas condições de vida da «emigração económica» motivou-os a enveredar pela organização de sessões de convívio com momentos teatrais, musicais e de leitura de poesia junto destes emigrantes, enquanto estratégia de contacto e sensibilização.⁵⁹

O Grupo de Teatro da Liga (GTL) afirmava-se como grupo de teatro amador, experimental e «português»,⁶⁰ iniciando a sua atividade no final de 1965 com a preparação de um espetáculo composto por várias peças de Gil Vicente (*Auto da Visitação*, *Todo o mundo e ninguém* [do *Auto da Lusitânia*] e *Quem tem farelos?*), na qual José Mário Branco «cantava e tocava algumas pequenas coisas ao vivo»,⁶¹ apresentada pela primeira vez no Théâtre Mouffetard (Paris) no início de 1966. Segundo o primeiro número do *Jornal da Liga*, órgão da LPECP, a primeira parte do espetáculo incluía diversas «cantigas de amigo dos cancioneiros portugueses» (*Jornal da Liga* 1966), sendo provável que estas correspondessem às cantigas de amigo musicadas por JMB. Em abril e maio de 1966,⁶² iniciaram, com a colaboração de diversos emigrantes brasileiros (entre eles Maria Barreto Leite e Joel de Carvalho⁶³), a preparação do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, na qual JMB atuou como padre (entr. BRANCO 2017) e Isabel Alves Costa assumiu o papel de Compadecida, ficando Fernando Medeiros responsável pelo som (COSTA 2003, 79). A substancial mobilização de esforços («só o trabalho de actores mobilizou 16 pessoas [...], contando com a colaboração mais ou menos assídua de 25 pessoas»), associada à natureza amadora, fez com que, após a estreia no Teatro

⁵⁸ *Programa de actividades da Direcção eleita em Assembleia Geral de 21/12/66 da Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular para 1967* (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais).

⁵⁹ *Bulletin d'information internationale - Ligue Internationale de l'Enseignement, de l'Education et de la Culture Populaire - a Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular, a sua razão de ser - a sua luta*, 1.º trimestre de 1968 (Arquivo de História Social, Instituto de Ciências Sociais).

⁶⁰ *Bulletin d'information internationale* (ver nota 59).

⁶¹ Segundo JMB, em e-mail enviado a Ricardo Andrade, a 7 de novembro de 2017. É possível que a primeira encenação do espetáculo tivesse sido dirigida por Manuel Areias, segundo JMB no e-mail referido. Este espetáculo foi mais tarde reencenado por Joel de Carvalho, para dar continuidade ao trabalho de proximidade do GTL, sendo apresentado diversas vezes aos trabalhadores dos arredores de Paris a partir de outubro do mesmo ano.

⁶² *Bulletin d'information internationale* (ver nota 59).

⁶³ Segundo JMB, em e-mail enviado a Ricardo Andrade, a 7 de novembro de 2017. Contudo, noutro e-mail enviado a Ricardo Andrade, a 8 de novembro de 2017, JMB chegou a afirmar que teria sido Luiza Barreto Leite e não Maria Barreto Leite (mãe de Luiza). Por sua vez, Isabel Alves Costa, no seu livro *O desejo de teatro*, referiu a encenadora Maria Barreto Leite enquanto participante (COSTA 2003), não mencionando a filha Luiza. Através destes emigrantes brasileiros, o GTL contactou diretamente com os membros do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) no contexto da representação de *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto no Théâtre de France, em maio de 1966 (ALMEIDA 1966), ocasião em que JMB conheceu pessoalmente o autor da música da peça, Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque), pouco antes da sua explosão de popularidade no Brasil.

Récamier (propriedade da Liga francesa), só tenham conseguido fazer a apresentação de uma versão reduzida no *bidonville* de Saint-Denis durante este ano.⁶⁴

Com vista a continuar o trabalho de sensibilização social e política junto das comunidades migrantes mais desfavorecidas e tendo em conta as dificuldades assinaladas, o GTL decidiu, a partir de março de 1967, enveredar pela montagem de uma peça com «meios cénicos simples»,⁶⁵ levando à cena *Die Gewehre der Frau Carrar*, de Bertolt Brecht, com o título *As espingardas da Tia Carrar*, com encenação de Manuel Areias, na qual Isabel Alves Costa interpretou o papel de Velha Peres (COSTA 2003, 79), ficando José Mário Branco responsável pela montagem da sonoplastia, que incluía excertos de *A sagração da primavera*, de Igor Stravinski.⁶⁶ Este espetáculo foi apresentado no 1.º Festival de Outono, em Champigny, a 16 de dezembro,⁶⁷ visando-se igualmente uma apresentação a 3 de dezembro no Teatro Gérard Philipe, em Saint-Denis, dirigido por José Valverde, para angariação de fundos de apoio às vítimas das cheias de novembro na região de Lisboa, a qual foi cancelada por dirigentes autárquicos locais próximos do PCF, sendo afirmada no jornal *Le Monde* a hipótese de que esta atitude fosse motivada pela aversão às simpatias «pró-chinesas» de alguns dos integrantes (*Le Monde* 1967).

Paralelamente à participação no GTL e à atividade laboral – estava empregado enquanto funcionário administrativo numa empresa de transportes desde janeiro de 1967 (Société Commercial de Transports Transatlantiques) –,⁶⁸ José Mário Branco desenvolveu o seu percurso de atuações enquanto cantor ao longo dos anos de 1966/7 no seio de diversos eventos associativos, vários deles organizados pela Liga. Atuações em eventos como a Festa da Associação dos Originários de Portugal, a 30 de abril de 1967,⁶⁹ ou em eventos organizados ou co-organizados pela Liga, como o Espectáculo para os Trabalhadores Portugueses de 24 de junho de 1967 em Gennevilliers ou a Tarde de Convívio da Liga, em maio de 1967,⁷⁰ incluíram no mesmo cartaz o músico Luís Cília, à altura já mais integrado no meio artístico francês e com vários discos publicados, com quem JMB desenvolveu uma relação de proximidade (COSTA 2003, 86). A crescente vinda de jovens politicamente ativos, refratários e desertores da Guerra Colonial para França ao longo das décadas de 1960 e 1970, e a sua inserção na dinâmica associativa, fizeram com que a proliferação de associações de emigrantes criadas ao longo deste período estimulasse uma dinâmica de aproximação entre emigrantes de diversas camadas sociais que diversas vezes congregaram em eventos festivos, nos quais foi frequente a inclusão de momentos musicais que espoletaram discussões entre a assistência:

⁶⁴ *Bulletin d'information internationale* (ver nota 59).

⁶⁵ *Bulletin d'information internationale* (ver nota 59).

⁶⁶ Segundo JMB em e-mail enviado a Ricardo Andrade, a 7 de novembro de 2017. O suporte fonográfico com esta sonoplastia encontra-se depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

⁶⁷ Segundo cartaz promocional do evento.

⁶⁸ Segundo relatório de 5 de fevereiro de 1969 dos Renseignements Généraux, n.º de registo 724941 (Archives de la Préfecture de Police).

⁶⁹ Para a qual é anunciado como «Mário Branco – Fados de Coimbra».

⁷⁰ Cujo programa destaca a sua função de «actor de teatro do grupo da Liga».

Cantar a revolta, cantar contra a guerra, cantar pela liberdade... a canção como instrumento de agitação e de organização política. Isto coincide com uma fase em que começam a chegar a França, e de uma forma geral a toda a Europa Central, uma vaga de jovens que recusam fazer a guerra, normalmente universitários. E esses jovens, para sobreviver, vão trabalhar para sítios e viver para sítios, e integram as associações já existentes. E há aí um fenómeno de natureza político-associativa que é determinante para esta história. Muitas associações, que eram associações do rancho folclórico, do copo de vinho e do pastel de bacalhau, politizam-se pela presença desses jovens que são ativos, são gajos esclarecidos, que estão em luta contra esta merda e que começam a chamar os cantores para irem lá fazer sessões, para agitar a questão, para agitar os problemas [...] (entr. BRANCO 2012).

Contato com Sérgio Godinho e o «Maio de 68»

Em finais de 1967, José Mário Branco conheceu alguém que contribuiu de forma marcante para o rumo da sua atividade musical, o jovem Sérgio Godinho. Godinho fora previamente próximo de Jorge Constante Pereira, que conheceu durante o seu período de cursante de Psicologia em Genebra, na Suíça. Constante Pereira, na iminência da ida de Godinho para Paris, motivou-o a contactar JMB enquanto elemento de auxílio na sua instalação na cidade (entrevista GODINHO 2018).⁷¹ Tornando-se visita frequente do apartamento de JMB em Villeneuve-la-Garenne, onde viveu algum tempo, Godinho nutria um interesse aprofundado pelo universo do pop-rock anglo-americano, em particular pelos grupos ingleses Beatles e Rolling Stones, assim influenciando a sensibilidade musical de JMB:

Eu até nem era muito fã de música anglo-saxónica, era muito mais de cultura francesa. Mas quando o Sérgio chega a Paris em 67 e eu começo a ouvir os discos dos Stones e dos Beatles... [...] não é só o génio melódico do [Paul] McCartney e as letras extraordinárias do John Lennon. Não é só isso: é qualquer coisa aqui na produção.⁷²

O trabalho de produção dos fonogramas deste período dos Beatles, sob a responsabilidade de George Martin, teve particular impacto em José Mário Branco e em toda uma nova geração de músicos. Discos como o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) marcaram uma profunda mudança na estrutura do repertório dos Beatles, sendo este cada vez menos assente apenas na tipologia instrumental tradicional do rock'n'roll (bateria e guitarras eletrificadas), por recorrer a instrumentos (cravos, sitar, entre outros) e técnicas de estúdio (o *reverse* da fita magnética, o *sampling* de gravações pré-existentes, entre outros) até então pouco usuais no âmbito da música popular. Esta mudança também se fez no plano estrutural do repertório, sendo o formato LP cada vez mais

⁷¹ Na Suíça, Constante Pereira sensibilizou Godinho a conhecer melhor algum do universo musical que fora alvo de interesse de Pereira e JMB durante a juventude de ambos no Porto (em particular os repertórios de «canções heroicas» e «regionais» de Fernando Lopes-Graça), repertório que Godinho apresentou nas suas atuações iniciais em França.

⁷² JMB, no Congresso Internacional ICPSong'16 (ver nota 5).

preponderante enquanto unidade de produção artística no âmbito da música pop anglo-americana, o que permitiu a expansão temporal das canções e o desenvolvimento do modelo do álbum conceptual (*concept album*) a partir de uma ideia unificadora de todas as faixas de um disco (MACAN 1997). Foi precisamente a partir da década de 1960 que os trabalhos de produção e de técnica sonora adquiriram uma dimensão artística e reconfiguradora do repertório na própria gravação, através do uso da tecnologia multipista e outros dispositivos tecnológicos no estúdio, constituindo-se diversas vezes a própria prática de gravação enquanto prática de composição e o estúdio enquanto instrumento de escrita (NEGUS 1992, 87). A importância do elemento sonoro na afirmação da idiossincrasia do músico e do repertório, associada à construção de realidades sonoras no estúdio que extravasavam a sonoridade da *performance* ao vivo, popularizaram a ideia da obra fonográfica enquanto inclusiva de elementos sonoros díspares e não apenas enquanto registo de uma atuação «ao vivo». Estes processos também contribuíram para a valorização do papel do produtor fonográfico (*record producer*) enquanto elemento tutelar na configuração sonora do repertório (MOOREFIELD 2005, 43-51). As semelhanças entre as primeiras experiências radiofónicas no Porto, o trabalho sonoplástico para teatro e as novas formas de manipulação de sonoridades no âmbito do pop-rock⁷³ tiveram forte impacto na conceção sonora de JMB acerca das possíveis formas de materialização de repertório em fonograma, o qual afirmava ter intenções de gravar um disco desde, pelo menos, janeiro de 1968.⁷⁴

Godinho, cujo repertório inicial foi, em grande parte, desenvolvido em francês, dada a dificuldade que sentira em escrever em português e a alguma aversão sentida relativamente a grande parte da produção musical emitida pelos meios de comunicação em Portugal (entr. GODINHO 2018),⁷⁵ começou a colaborar com José Mário Branco na escrita e reescrita de canções em português. O trabalho próximo e colaborativo de escrita de letras de Godinho para música de JMB contribuiu para que este último se afastasse cada vez mais do modelo usual, entre os cantores contestatários do regime, do musicar de poemas pré-existentes, afastamento esse que, por sua vez, constituiu um rejeitar da subalternização da componente musical ao conteúdo cantado e, por outro lado, um distanciar relativamente ao próprio movimento literário neorrealista (frequentemente identificado com o PCP), em prol de outras formas de comunicação:

[...] aquilo a que, na nossa terra, se chamou realismo, ao fim e ao cabo era apenas um enorme idealismo. E parece-me que muita gente continua a ser realista deste modo, que é pegar nos problemas

⁷³ Em correspondência por fita magnética com o irmão António Jorge Branco em finais de 1968 / inícios de 1969, JMB e Sérgio Godinho elaboraram sobre as qualidades sonoras e semi-conceptuais do LP *Sgt. Pepper's*, o que estimulou António Jorge a adquirir a restante discografia do grupo. Aspetos referidos por António Jorge Branco em suporte fonográfico depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

⁷⁴ Segundo carta de JMB ao escritor Carlos de Oliveira, 10 de janeiro de 1968 (Museu do Neo-Realismo).

⁷⁵ Aspetos referidos em entrevista para o programa radiofónico *Página 1*, da Rádio Renascença, emissão de 26 de novembro de 1971.

do povo e mastigá-los em função dos problemas pessoais que cada um possui. [...] O que aconteceu foi que, se a escola neo-realista deu, por um lado, coisas muito importantes e muito louváveis, ela deixou, por outro lado, essa tristeza doentia que representa hoje uma notória falta de ar fresco. (HENRIQUES 1970a)

Alguns dos exemplos iniciais da reconfiguração com Godinho de canções já existentes de José Mário Branco foram a *Trova*, inicialmente sobre um poema do mesmo título de Manuel Alegre, a qual se tornaria em *Cantiga para pedir dois tostões* (uma crítica ao emigrante de torna-viagem), cuja gravação em maquete, em agosto de 1968, já com nova letra, foi caracterizada por um andamento bastante mais lento e uma versão ainda preliminar da melodia comparativamente à versão em disco; ou a *Cantiga do fogo e da guerra*, resultante da adaptação de um poema de fim da adolescência de Godinho à música de uma das canções que JMB elaborou sobre a cantiga de amigo *Ma Madre Velida*, ambas as versões constantes na maquete de agosto de 1968; ou *O Charlatão*, cuja letra de Godinho substituiu o poema de Manuel Alegre *Romance de Pedro Soldado*, sendo adicionado um refrão à versão anterior, cujo jogo de palavras (e respetiva dimensão musical) era sintomático da jovialidade das propostas de Godinho («sete ratos / três enguias / uma cabra abracadabra»).

O ano de 1968 foi ainda marcado por uma profunda transformação não só na atividade musical e artística de José Mário Branco, como na própria extensão das redes de sociabilização em França. Se, até 1968, as suas ligações de amizade e de atividade artística tinham sido predominantemente confinadas ao «universo fechado» (COSTA 2003, 78) da emigração portuguesa, as convulsões contestatárias estudantis e operárias iniciadas em maio do mesmo ano aproximaram JMB de músicos e artistas franceses, o que contribuiu, poucos anos mais tarde, para a sua própria profissionalização artística. Por intermédio de Luís Cília (COSTA 2003, 86), JMB e Sérgio Godinho integraram equipas de animação que atuavam em fábricas ocupadas pelos trabalhadores grevistas, estações de comboio, escolas, bairros, pracetas, entre outros.⁷⁶ Estas equipas de animadores, formadas por dois grupos de atores ligados ao Théâtre des Amandiers (de Nanterre) e ao Théâtre Gérard Philipe (de Saint-Denis), vários deles próximos do Partido Comunista Francês, integraram também o mimo Jean-Marie Binoche, o comediante Claude Legros, a cantora Colette Magny, o violinista Ivry Gitlis (entrevista CÍLIA 2018), entre outros, assim como o jovem cantor Jean Sommer,⁷⁷ vencedor de um prémio Charles Cros no mesmo ano pelo EP *Jardin de France* e com quem JMB e Isabel Alves Costa desenvolveram uma forte amizade. Foi na sequência desta campanha de animação que José Valverde, diretor do Théâtre Gérard Philipe, convidou estes artistas a participar nas sessões regulares de *cabaret*

⁷⁶ JMB, sessão testemunhal (ver nota 7).

⁷⁷ Segundo JMB, em sessão de audição fonográfica com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 5 de março de 2018, na NOVA FCSH.

no teatro, tornando-se frequentes as atuações de JMB nesse espaço, o que lhe proporcionou uma maior proximidade com outros músicos e artistas, entre eles o guitarrista Claude Puyalte.⁷⁸ A proximidade com Jean Sommer proporcionou também que JMB começasse a atuar no *caveau* Chez Ubu, em Montmartre, propriedade desde 1962 da cantora Monique Morelli (SCHLESSER 2013), no qual Sommer se estreara ao vivo em meados da década de 1960⁷⁹ e onde cantava regularmente (COSTA 2003, 88). Foi através de Sommer que JMB conheceu o ator e encenador Patrick Morelli (COSTA 2003, 88), filho da proprietária do espaço e responsável por diversos espetáculos levados ao palco no Chez Ubu, um dos quais, *Le Moine Bleu* (*O monge azul*, sobre texto de Charles Cros, Germain Nouveau, Jean Richepin e Nina de Villard), realizado em 1967/8, teve algum impacto positivo na crítica francesa (SARRAUTE 1968). Foi com Patrick Morelli e alguns destes artistas franceses que JMB enveredou, algum tempo depois, pela atividade de animação cultural através do Groupe Organon, o que levaria ao abandono definitivo de outras atividades profissionais não relacionadas com o universo artístico. Por outro lado, divergências com Moisés Espírito Santo, dirigente da Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular, assim como a fuga do encenador Manuel Areias para fora do país, dada a sua participação na ocupação da Casa de Portugal na Cidade Universitária Internacional de Paris durante os eventos do Maio de 1968, afastaram progressivamente JMB das atividades da Liga (entr. BRANCO 2017; entr. COSTA 2019).

Na sequência da popularidade mediática da adaptação francesa do musical pop-rock *Hair*, o qual realçava as características e práticas da juventude *hippie* do período e a dimensão contestatária da «contracultura» antibelicista, estreado em maio 1969 e que contava com a participação de Sérgio Godinho, José Mário Branco, em conjunto com Jean-Marie Binoche,⁸⁰ elaborou um projeto de comédia musical crítico do que consideravam ser a positividade algo ingénua da mentalidade *hippie* espelhada em *Hair*.⁸¹ Este projeto, desenvolvido entre 1969 e 1970, o qual intitularam de *Aerofagus*, foi, nas palavras de JMB, «uma espécie de berro contra as pessoas que têm o ventre e a cabeça cheios de ar» (HENRIQUES 1970b). Entre as mais de vinte canções planeadas⁸² para esta peça, figurou uma canção inédita de Jean Sommer intitulada *La nouvelle génération*, qualificada na documentação da peça⁸³ como *chanson affiche* (canção-cartaz), cuja letra, em que se opunha a condição humana à sua

⁷⁸ JMB em e-mail a Ricardo Andrade, 16 de março de 2018.

⁷⁹ Segundo Jean Sommer, em entrevista ao programa radiofónico *Variétérapie*, 29 de dezembro de 1982, France 3 (Institut national de l'audiovisuel).

⁸⁰ O qual tinha dado aulas de mímica aos atores do *Hair* na preparação do espetáculo, inclusive a Sérgio Godinho (GALOPIM 2006, 35).

⁸¹ Segundo JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 26 de fevereiro de 2018, na NOVA FCSH.

⁸² Entre elas, *Le Cafard* e *Pourquoi Pourquoi* (renomeada anos mais tarde como *Sotto il sole, sulla spiaggia* (à maneira de Adriano Celentano)), ambas recuperadas para a banda sonora do filme *Agosto* (1988), de Jorge Silva Melo (de acordo com JMB, em sessão de audição [ver nota 81]). Estas duas canções foram publicadas no álbum *Inédits 1967-1999*.

⁸³ Depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

redução a «bestas com chifres», foi qualificada por JMB como canção *soixante-huitard* «bem disposta [...] de primeira fila da manif». ⁸⁴ Mais tarde, enquanto lia um livro de sonetos de Luís Vaz de Camões, JMB reparou que a melodia de *La nouvelle génération* se adequava a um deles. Dessa combinação e acrescento de uma letra original para o refrão resultou uma versão própria, *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (CAEIRO 2012, 251). Contudo, *Aerofagus* nunca chegou a ser levado à cena, dada a dificuldade de angariar financiamento que permitisse a sua realização. ⁸⁵

Seis Cantigas de Amigo

Em agosto de 1968, motivado pela vontade de iniciar um percurso fonográfico, José Mário Branco elaborou, no gravador Revox de Luís Cília, uma maquete com o seu repertório inicial de cantigas de amigo e outras canções que qualificou como sendo de «conteúdo actual» (HENRIQUES 1970a), com letras próprias, de Sérgio Godinho e de outros poetas (Nátália Correia, Carlos de Oliveira), mais próximas do seu ímpeto denunciante e retratista do momento político e social (*Ronda do soldadinho*, *Cantiga do fogo e da guerra*, *Queixa das almas jovens censuradas*, entre outras). Também neste período, grava várias destas canções num estúdio localizado na rua de l'Abbé-Grégoire em Paris (possivelmente o Studio ETA). Este registo, apenas com voz e viola, constituiu uma primeira tentativa de gravação mais profissional, não tendo, contudo, resultado em qualquer publicação discográfica. ⁸⁶ Visando ter o repertório publicado em Portugal, JMB enviou, por intermédio de Nuno Duarte, ⁸⁷ uma cópia da maquete gravada em casa de L. Cília a Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, ⁸⁸ afirmando que, das canções registadas, teria sido o repertório de cantigas de amigo a despertar-lhes o interesse para publicação através dos Arquivos Sonoros Portugueses (HENRIQUES 1970b). JMB afirmou que a simplicidade da linguagem da poesia trovadoresca por ele musicada (cantigas de D. Dinis, Nuno Fernandes Torneol, Airas Nunes) foi um mote inicial para o seu processo de aprendizagem composicional na procura do realce do «sentido de um poema» em música, o que o obrigou a «uma certa procura musical» de uma «atmosfera» que sentisse ser convergente com os

⁸⁴ JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 29 de maio de 2017, na NOVA FCSH.

⁸⁵ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 81).

⁸⁶ Ainda assim, existe a possibilidade de que esta corresponda a uma primeira tentativa de publicação discográfica. Na carta anteriormente referida de JMB a Carlos de Oliveira, de 10 de janeiro de 1968 (depositada no Museu do Neo-Realismo), o músico solicita a autorização do escritor para a publicação em disco de *Cantiga do ódio*, a qual seria registada nesta gravação e na maquete elaborada em casa de Luís Cília.

⁸⁷ Nuno Duarte era colaborador de Michel Giacometti e membro do Coro da Academia de Amadores de Música, dirigido por F. Lopes-Graça. A irmã de Nuno Duarte, Catarina Marcelino, era amiga e vizinha de José Mário Branco em Villeneuve-la-Garenne. Informação confirmada por Nuno Duarte a Ricardo Andrade por via telefónica, 2 de fevereiro de 2023. Catarina Marcelino gravaria a voz feminina das canções *Casa comigo Marta* e *Nevoeiro*, publicadas no LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, tendo também inspirado a canção *Aqui dentro de casa*, publicada no LP *Margem de certa maneira*. Informações cedidas por JMB em e-mail enviado a Ricardo Andrade, 12 de janeiro de 2018; e JMB, em sessão de audição (ver nota 2).

⁸⁸ Suporte fonográfico ainda existente no espólio de Fernando Lopes-Graça, localizado no Museu da Música Portuguesa.

textos (HENRIQUES 1970a). A par do que afirmava ser o «sentido da grande atualidade» dos poemas, o musicar das cantigas de amigo convergiu com uma «necessidade de regresso a origens»⁸⁹ também manifesta no seu apreço pelo repertório tradicional publicado por Giacometti e Lopes-Graça e na integração de elementos vistos como arcaicos – o «tradicional» e o «trovadoresco» – no seu repertório. Além da viabilidade editorial da publicação de repertório com estes textos, os quais JMB qualificou como inofensivos para o regime (*Actuel* 1970), a publicação do EP *Seis Cantigas de Amigo* em 1969,⁹⁰ visou criar, por parte de Giacometti, uma nova linha editorial no seio dos Arquivos Sonoros Portugueses, virada para a publicação de «música popular», a qual qualificaram como música nem «erudita nem folclórica» identificada com «os problemas da colectividade»,⁹¹ em momento de grande popularização mediática, sobretudo através do programa televisivo *Zip-Zip*, de diversos cantores enquadrados no universo da «canção de protesto» em Portugal (Manuel Freire, Francisco Fanhais, entre outros). Apesar de, em entrevista da altura, JMB ter expressado que as suas principais inspirações para a elaboração destas cantigas eram a música tradicional registada por Giacometti e a música medieval (HENRIQUES 1970a), mais recentemente, JMB sublinhou a nítida inspiração do repertório de José Afonso presente nas *Seis Cantigas*,⁹² particularmente no estilo vocal, ainda que fossem uma tentativa de desenvolvimento das características musicais do repertório até então registado de Afonso, sobretudo na sua dimensão harmónica.⁹³

Acompanhado por Sérgio Godinho (segunda viola e pandeireta) e Raymond Guiot⁹⁴ (flauta), o disco foi gravado com escassos recursos técnicos num estúdio de garagem, recorrendo a gravadores Revox, sendo inicialmente captada a parte instrumental e posteriormente acrescida a voz em *overdub* (com excepção de *Lelia Doura*, com voz e acompanhamento gravados simultaneamente) (entr. BRANCO 2012).⁹⁵ O disco, cuja capa incluiu uma ilustração de Cecília Pinto (à semelhança de outros discos publicados pela etiqueta) e traduções em francês dos textos explicativos incluídos para eventual venda em França, foi publicado em outubro de 1969 (HENRIQUES 1970b). Apesar de, em entrevistas mais recentes,

⁸⁹ JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 20 de outubro de 2017, na NOVA FCSH.

⁹⁰ Sendo excluída a sétima cantiga registada em maquete, *Quantas sabedes amar amigo*, de Martim Codax. A gravação amadora da canção foi posteriormente publicada no álbum *Inéditos 1967-1999* (2018).

⁹¹ No texto assinado por Michel Giacometti (e escrito em parceria com Lopes-Graça) que se encontra no interior da capa de *Seis cantigas*, o autor apresentou a seguinte definição de música popular: «entendemos por música popular toda a música que, não sendo erudita nem folclórica, se identifica com os problemas da colectividade (para esclarecer, contestar ou aderir), ou procura reencontrar formas que pertencem à tradição nacional, sem prejuízo, num ou outro caso, duma qualidade artística que é a garantia mesma da sua popularização».

⁹² «Isto é a influência do Zeca Afonso a entrar por todos os lados...a voz até fica um bocadinho anasalada porque a gente vai ao estilo do Zeca». JMB, em sessão de audição (ver nota 81).

⁹³ JMB, em sessão de audição (ver nota 89). A título de exemplo, a propósito do melodizar da expressão *leda m'and'eu* da cantiga com o mesmo nome, JMB qualifica a afirmação da nona maior em relação à nota fundamental da tonalidade geral enquanto algo de «muito moderno» comparativamente com os estilos melódicos de José Afonso e de outros cantores.

⁹⁴ Erroneamente grafado como «Guyot» na capa.

⁹⁵ E em sessão de audição (ver nota 89), na NOVA FCSH; e segundo a documentação localizada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

JMB afirmar terem surgido dificuldades na reedição do disco (PIRES 1996), o que motivaria um conflito entre o músico e Michel Giacometti, uma entrevista da época revela ter existido uma segunda edição (HENRIQUES 1970b) que, segundo correspondência entre Giacometti e Lopes-Graça, começou a ser preparada logo em novembro.⁹⁶ Ainda que longe do impacto dos discos posteriores de JMB, as *Seis Cantigas de Amigo* tiveram alguma exposição radiofónica em Portugal nos meses que sucederam a sua publicação, em particular no programa noturno PBX do Rádio Clube Português.⁹⁷

Ronda do soldadinho

A relevante exposição mediática em Portugal dos cantores «contestatários» surgidos em finais da década de 1960, na sequência dos primeiros fonogramas de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, aprofundou o afastamento estético entre José Mário Branco e os usualmente denominados pela imprensa, também de forma pejorativa, «baladeiros», dado o que sentia ser a pobreza das características musicais das canções que se construíam «de qualquer maneira» (HENRIQUES 1970a) em torno de poesia pré-existente, à semelhança do que acontecera em França após o sucesso de Georges Brassens e Léo Ferré. Em carta a Fernando Lopes-Graça, datada de 3 de dezembro de 1971, JMB elaborou sobre este problema:

A totalidade dos tais «baladeiros», eu incluído, caíram de um extremo no outro, esquecendo totalmente o papel essencial da música naquilo a que se chama «conteúdo», e considerando a música em si mesma como uma pura questão formal, suporte relativamente insignificante da «mensagem» das palavras. Há anos que venho lutando contra isso, seja estudando sempre música, seja recusando-me a fazer cantigas em que a música é só a «cavalgada das palavras». Como dizem os franceses, a música tem sido a «parente pobre» nas nossas cantigas.⁹⁸

Este afastamento estético motivou o seu afastamento pessoal de Luís Cília após uma discussão acesa acerca da canção *É preciso avisar toda a gente*, publicada em 1967 e escrita sobre um poema do jornalista João Apolinário, exilado no Brasil. Na opinião de José Mário Branco, a componente musical desta canção (em particular a melodia e o estilo interpretativo) contrariava o sentido do poema original, afetando a sua eficácia comunicativa.⁹⁹ A importância do potencial discursivo da dimensão musical da canção enquanto meio de amplificação da eficácia comunicativa do texto cantado

⁹⁶ Segundo Michel Giacometti, em carta a Fernando Lopes-Graça, 22 de novembro de 1969 (Museu da Música Portuguesa).

⁹⁷ Segundo carta de JMB a João Segurado, Zé Laranjo e João Monjardino, 16 de janeiro de 1970 (Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade).

⁹⁸ Depositada no Museu da Música Portuguesa.

⁹⁹ Segundo JMB, no Congresso Internacional ICPSong'16 (ver nota 5). O músico complementa com: «[...] uma música que dizia o contrário do que dizia a letra. [...] A nossa discussão era isto. Esta canção custou-me um corte de relações. Saiu-me praticamente pela boca fora: “é pá, os fascistas vão adorar isto...adorar esta canção, porque é a malta da esquerda a desistir de tudo...a enterrar os mortos, não é? Acabou, não há esperança...”».

constituíram motivações para que JMB, no que considerou desde logo ser «uma posição de solidariedade», se focasse na elaboração de repertório que pudesse provocar a audição atenta e a discussão em torno dos problemas que considerava centrais em Portugal e entre as comunidades portuguesas deste período: a emigração, o exílio e a Guerra Colonial.¹⁰⁰

Em complemento à produção de repertório mais enquadrável na dinâmica de publicação legal de fonogramas (ou seja, de mais fácil aceitação pela censura), José Mário Branco, sob a perspetiva de que «a cantiga pode ser uma arma para lutar contra um regime»¹⁰¹ através do seu potencial de sensibilização social e política em Portugal e na emigração, apostou na produção autogerida de um novo fonograma que, circulando à semelhança dos livros e folhetos clandestinos, denunciasse as agruras da Guerra Colonial. Por influência de Colette Magny (FÉRIA 1971), que publicara em edição de autor o disco *Magny 68/69*, JMB investiu na produção autónoma de um disco de sete polegadas através da montagem de um sistema de pré-compra em ligação com diversas associações sediadas em França e internacionalmente, incluindo a Frente Patriótica de Libertação Nacional (FPLN), cuja aquisição antecipada de exemplares compensou os encargos financeiros de gravação, fabrico e distribuição fora dos circuitos comerciais. O *single Ronda do soldadinho / Mãos ao ar!*, prevendo inicialmente a inclusão adicional da versão em português por si adaptada de *Le déserteur* de Boris Vian e de *Os homens que vão p'rá guerra*¹⁰² (popularizada a partir da harmonização de Lopes-Graça), teve uma tiragem inicial, em março de 1970¹⁰³ de 1000 exemplares.¹⁰⁴ Distribuído internacionalmente através das várias associações financiadoras e emitido na Rádio Voz da Liberdade em Argel,¹⁰⁵ em 1971, cerca de 2000 a 3000 exemplares do disco já teriam entrado clandestinamente em Portugal¹⁰⁶ com uma saqueta branca, sendo impressa uma capa parcialmente semelhante à capa elaborada em França através de António Branco, pai de JMB (entr. BRANCO 2012). Com o suporte de Claude Puyalte (guitarra) e Bernard «Beb» Guérin (contrabaixista que regularmente acompanhava Colette Magny), o disco foi gravado em circunstâncias semelhantes às de *Seis Cantigas de Amigo. Ronda do soldadinho*, cuja letra se encontra registada num caderno pessoal de JMB com a data de 21 de junho de 1966,¹⁰⁷ foi inspirada nas cantigas de ronda infantis, e abordou o percurso de milhares de desertores

¹⁰⁰ Entrevista de 1971 emitida posteriormente no programa *Transparências*, da Antena 1, a 24 de junho de 1984.

¹⁰¹ Programa *Transparências* (ver nota 100).

¹⁰² Segundo carta de JMB a João Segurado, Zé Laranjo e João Monjardino, 16 de janeiro de 1970 (Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade).

¹⁰³ Segundo carta de JMB a Fernando Lopes-Graça, 27 de fevereiro de 1970 (Museu da Música Portuguesa).

¹⁰⁴ Segundo carta de JMB a João Segurado, Zé Laranjo e João Monjardino, 16 de janeiro de 1970 (Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade).

¹⁰⁵ Segundo Manuel Alegre, em conversa com Ricardo Andrade por via telefónica, a 14 de abril de 2021.

¹⁰⁶ Programa *Transparências* (ver nota 100).

¹⁰⁷ Depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco – Música e Liberdade. Contudo, Hélder Costa afirma ter assistido à sua composição já após a sua chegada a Paris em 1967 (entr. COSTA 2019).

que fugiram *para França / p'ra não ir matar na guerra*. O lado B do disco incluiu uma versão substancialmente diferente da primeira versão em maquete de *Mãos ao ar!*, já distante da nítida influência de José Afonso, onde JMB, além do acompanhamento à viola, tocou ao piano a frase musical que introduz cada estrofe cantada, as quais foram transpostas cromaticamente em cada volta para efeito de dramatização do texto de Jorge Glória sobre a guerra em Angola.¹⁰⁸

Colaboração com James Ollivier

A maior integração de José Mário Branco junto da comunidade artística francesa possibilitou-lhe o contacto com músicos já com percurso discográfico desenvolvido, abrindo-lhe as portas para o ativo universo dos estúdios de gravação parisienses, o que marcou o arranque da sua atividade enquanto diretor musical para fonografia. A notória sensibilidade musical de JMB, reconhecida pelos seus pares, proporcionou que, através de Jean Sommer, JMB se estreasse enquanto arranjador de canções de outros músicos em estúdios profissionais, sendo responsável pela direção musical de quatro canções do quarto LP (homónimo) do cantor francês James Ollivier,¹⁰⁹ registadas a 9 de setembro de 1970.¹¹⁰ As quatro canções – *Meinert Hobbéma* (poema de Louis Aragon),¹¹¹ *Si j'étais né ailleurs* (poema de René Laporte), *Ma soeur cosaque* (poema de Raymond Queneau) e *Noël* (poema de René-Guy Cadou) –, todas com música de James Ollivier, foram gravadas num dos principais estúdios de Paris, o Sofreson, com os músicos de jazz Georges Arvanitas (piano) e Michel Gaudry (contrabaixo), o flautista Raymond Guiot (já previamente presente nas *Seis Cantigas*) e o percussionista Michel Delaporte, com quem JMB contactou pela primeira vez e trabalharia de forma regular nas suas gravações subsequentes.¹¹² O acompanhamento de guitarra esteve a cargo do próprio JMB. Munido de mais possibilidades técnicas do que nas gravações anteriores, os seus arranjos foram já reveladores do seu conceito posterior de «encenação sonora», sobretudo em *Ma soeur cosaque* e em *Noël*. Se, na primeira, o uníssono da flauta e do piano, cada vez mais elaborado harmonicamente ao longo da peça, distando progressivamente da base tonal do restante instrumentário, pretendeu refletir e reforçar os jogos de palavras do poema de Queneau (e cujo título, segundo Anne-Sophie Bories, era em si mesmo um anagrama fonético de «Sacher-Masoch» [BORIES 2017], de cujo nome derivou a expressão «masoquismo»), a dimensão sonoplástica do arranjo teve expressão evidente na inserção, pouco antes

¹⁰⁸ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 89).

¹⁰⁹ Ollivier, que em 1969 fora vencedor de um prémio da Academia Charles Cros pelo seu terceiro LP, atuava frequentemente em *cabarets* da *rive gauche* parisiense, apresentando principalmente canções elaboradas sobre poemas de alguns dos principais autores franceses do período (Louis Aragon, Raymond Queneau, Jean Cocteau, entre outros).

¹¹⁰ Segundo documentação de produção do disco depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

¹¹¹ Sobre o pintor holandês do mesmo nome (Meindert Hobbema), incorretamente grafado.

¹¹² Identificação dos músicos registada na documentação de produção do disco, depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

do final, de um excerto extraído do disco da obra *Alexandre Nevski* de S. Prokofiev, em referência à «irmã cossaca».¹¹³ *Noël*, cujo poema estabelece uma analogia entre a história cristã de José e Maria perdidos em Belém à procura de alojamento e a dos «provincianos»¹¹⁴ recém-chegados à grande cidade, foi musicalmente assente na percussão do «samba lento»¹¹⁵ e num ostinato no piano, sendo esta ordem musical inicial «subvertida», nas palavras de JMB, na secção final da canção.¹¹⁶ Esta foi marcada pela improvisação livre dos instrumentistas (a qual JMB qualificou como reflexo do seu interesse pelo *free jazz*) e pelo processamento de efeitos de reverberação em várias pistas (entre elas, uma contendo a voz do irmão de JMB, António Jorge), gerando uma massa sonora que procurava refletir uma certa ideia de confusão gerada pelo caos dos grandes meios urbanos. Este LP foi apresentado no programa radiofónico *La fine fleur de la chanson française*, da France Inter, a 22 de novembro de 1970, sendo as canções comentadas pelo próprio James Ollivier ao longo de três emissões:

Escolhi um poema chamado *Noël* [...] Além disso, tenho que prestar uma homenagem ao rapaz que orquestrou essa música. [...] Além de ser uma música, aviso logo, que dura mais de 6 minutos – ... e ele, no final, deu, com pouquíssimos instrumentos, com um pouco de efeitos especiais, e com acrescimento de vozes... ele deu essa impressão de vida agitada, esse tipo de vida... principalmente do nosso tempo, aliás, é quase uma transposição...¹¹⁷

Os anos de 1970 e 1971 foram igualmente marcados pelo início da profissionalização de José Mário Branco enquanto artista. Se, por um lado, iniciou, em 1970, o seu percurso enquanto responsável pela direção musical de fonogramas de outros músicos, por outro, foi também neste período¹¹⁸ requisitado ao Groupe Organon – o qual Patrick Morelli e JMB integravam – o primeiro estudo geral para definir os princípios de uma dinâmica de animação nas futuras comunas de Élan-court e Maurepas, na cidade em construção de Saint-Quentin-en-Yvelines,¹¹⁹ nos arredores de Paris. Na sequência dos problemas gerados pela forte densidade populacional de Paris, foi iniciada a construção, a partir da década de 1960, de várias «cidades novas» (*villes nouvelles*) na região parisiense. Durante uma jornada de estudos sobre atividades culturais realizada no Théâtre des Amandiers de Nanterre, os membros do Organon, entidade registada enquanto cooperativa,

¹¹³ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 77).

¹¹⁴ James Ollivier no programa radiofónico *La fine fleur de la chanson française*, 6 de dezembro de 1970, France Inter (Institut national de l'audiovisuel).

¹¹⁵ JMB, em sessão de audição (ver nota 77).

¹¹⁶ JMB, em sessão de audição (ver nota 77).

¹¹⁷ James Ollivier, no programa radiofónico *La fine fleur de la chanson française*, 6 de dezembro de 1970, France Inter (Institut national de l'audiovisuel).

¹¹⁸ Segundo Pierre Moulinier, o pedido para a realização deste estudo terá sido efetuado ainda em 1969, sendo este apresentado em 1970 (MOULINIER 2004).

¹¹⁹ *Etude pour la programmation des équipements et des activités culturelles du quartier Elancourt-Maurepas (Ville Nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines)*, Groupe Organon, novembro de 1970.

contactaram com Serge Goldberg, diretor-geral do Estabelecimento de Planeamento Público de Saint-Quentin-en-Yvelines, junto do qual materializaram as suas intenções de desenvolver as bases da animação cultural – também designada à altura por JMB enquanto «ação cultural»¹²⁰ – de um município:

Espera-se obter a necessária ajuda de um município, que nos contratará. É um trabalho com a intenção de acordar um bocado as pessoas, de as fazer deitar cá para fora toda a riqueza que possuem. [...] Acabar com a história do «templo da cultura». O templo da cultura é a rua, as fábricas, as escolas, as casas. (HENRIQUES 1970b)

Contato pessoal com José Afonso e com a editora Sassetti

O segundo semestre de 1970 foi igualmente marcado pelo primeiro contacto pessoal entre José Mário Branco e José Afonso, aspeto que foi de fulcral importância para o percurso fonográfico de ambos. Segundo Luís Pedro Faro, à altura integrante do grupo Intróito e posteriormente membro do Grupo de Acção Cultural, este foi convidado para acompanhar José Afonso à viola durante alguns concertos em França e países próximos a partir de setembro/outubro de 1970 (entrevista FARO 2020), numa *tournee* organizada por Moisés Espírito Santo e Gilberto Bandeira.¹²¹ Segundo JMB, foi nesta ocasião que conheceu José Afonso após uma atuação deste na primeira data da *tournee*, no Foyer International des Étudiants, em Paris, acompanhado por Luís Pedro Faro.¹²² Na sequência desta sessão, através da qual Afonso conheceu igualmente Sérgio Godinho e Luís Cília, José Afonso teve a oportunidade de ouvir o repertório mais recente de JMB, com o qual se fascinou; em final do mesmo ano, afirmou em entrevista ao jornal *A Capital*: «duvido que exista, entre nós, fora do âmbito das baladas, alguma composição que se compare às que ele realiza» (RICARDO - MONTEIRO 1970). Durante estes últimos meses de 1970, atuou diversas vezes com JMB em França, sendo a mais notória – pelas piores razões – a sessão *La chanson portugaise de combat*, organizada pela Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular e realizada a 10 de novembro na Maison de la Mutualité. Contando com a participação de José Afonso, José Mário Branco, Luís Cília, Tino Flores e Sérgio Godinho, a sessão foi marcada pela distribuição de um panfleto à entrada do edifício, elaborado por militantes de um grupo marxista-leninista (Grupo de Base «A Vanguarda») que romperam algum tempo antes com o CMLP, criticando o estilo musical e poético de José Afonso, por supostamente não explicitar uma linha política revolucionária. Esta provocação prolongou-se através de distúrbios causados pelos autores durante a própria sessão,

¹²⁰ Entrevista de 1971 emitida posteriormente no programa *Transparências*, da Antena 1, a 24 de junho de 1984. A expressão «ação cultural», várias vezes usada enquanto sinónimo de «animação cultural», ganha particular popularidade em França ao longo da década de 1960 em diversas esferas de administração e difusão cultural (MOULINIER 2004).

¹²¹ Segundo Gilberto Bandeira em conversa privada com Hugo Castro, via Facebook, 12 de agosto de 2021.

¹²² Segundo JMB na conferência *De não saber o que me espera* (ver nota 12).

chegando a haver momentos de violência física, aspetos que refletiam o grau de segmentação da esquerda exilada, cujos conflitos políticos se evidenciaram também no plano artístico.

José Afonso, em parte motivado pela responsabilidade contratual no seio da editora Orfeu, administrada por Arnaldo Trindade, de encontrar e aconselhar a gravação de novos artistas, trouxe para Portugal algumas gravações em fita magnética de José Mário Branco e Sérgio Godinho, com vista à sua contratação. Apesar de Arnaldo Trindade se mostrar interessado em publicar o repertório de JMB, o seu desinteresse pelas canções de Sérgio Godinho (entr. GODINHO 2018) e a proposta alternativa de uma nova editora fonográfica concorrente, a Sassetti,¹²³ levaram a que JMB e Godinho assinassem contrato com a segunda. Segundo António Marques de Almeida, administrador-delegado, o projeto discográfico da Sassetti pretendia ser simultaneamente «comercial», «auto-sustentado» e «político» (entrevista ALMEIDA 2004), evidenciado pelo teor do repertório publicado e pela eventual constituição dos departamentos da editora, sendo vários dos seus responsáveis (Manuel Jorge Veloso pela secção do jazz, Mário Vieira de Carvalho na secção da música erudita, Alberto Ferreira na secção do «disco falado», entre outros) – a par de Marques de Almeida – ligados ao PCP. Esta dimensão política manifestou-se logo no final de 1970, na publicação do primeiro fonograma da editora, o EP *Oito canções das Barcas Novas*, escritas por Fernando Lopes-Graça sobre poemas de Fiamma Hasse Brandão e cantadas por Celeste Amorim. Se, por um lado, este disco pretendeu abrir caminho para a publicação discográfica de obras de compositores contemporâneos portugueses, por outro, ele foi igualmente uma tentativa de sensibilização, por parte da editora, de uma audiência mais identificada com a música popular em pleno momento de popularidade dos «baladeiros» (entr. ALMEIDA 2004), através da publicação de canções que, nas palavras do próprio Marques de Almeida, manifestavam o domínio de «uma técnica de compor» e de «uma gramática musical» que permitia, no seu entender, melhor expressar o conteúdo poético do texto cantado, aspetos que considerava pouco presentes na «música ligeira portuguesa» (*A Mosca / Diário de Lisboa* 1970). Através do investimento do sócio capitalista Francisco Reis Granadeiro na empresa, a Sassetti tornou-se, nos anos subsequentes, numa editora de destaque no meio discográfico português, aspeto para o qual foi fundamental a edição dos primeiros LP de JMB e Sérgio Godinho. Na sequência da produção de *Oito canções*, e reparando que a Orfeu conseguira constituir um nicho de mercado interessado no repertório de José Afonso e seus sucedâneos, ainda que o administrador Arnaldo Trindade não tivesse marcado vínculo ideológico, Marques de Almeida entrou em contacto com alguns artistas contratados por Trindade no sentido de

¹²³ A Sassetti, antiga empresa de venda de partituras e instrumentos, foi adquirida em 1970 por um grupo de sócios anteriormente ligados à sociedade Guilda da Música, uma discoteca especializada na importação e venda de fonogramas de música erudita fundada em 1968. Esta aquisição, segundo o administrador-delegado António Marques de Almeida, visava publicar localmente gravações realizadas por editoras estrangeiras na área da música erudita (entre elas a Erato, a Supraphon, a Hungaroton, entre outros), assim como a realização e as publicações de gravações de compositores e músicos portugueses, transpondo a denominação da anterior sociedade Guilda da Música para o título da nova etiqueta discográfica da Sassetti.

os tentar publicar através da Sasseti (entr. ALMEIDA 2004). Foi através do contacto entre Marques de Almeida e José Afonso, o qual recusou o convite, que o editor ouviu as gravações em maquete de JMB e Sérgio Godinho, trazidas pelo cantor de Paris.¹²⁴ A «carta branca» (FÉRIA 1971) dada pela editora quanto à escolha de músicos e estúdio, a remuneração de noventa contos por cada LP¹²⁵ e a condição imposta por JMB de que Godinho também fosse contratado¹²⁶ permitiram, a par do trabalho no Groupe Organon, que JMB se dedicasse exclusivamente à prática musical e artística, abandonando o seu emprego numa dependência bancária do Crédit Lyonnais e começando, inclusive, a ter aulas de harmonia e composição com Michel Puig,¹²⁷ também professor de Luís Cília (*Actuel* 1970).

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

O primeiro LP de José Mário Branco, gravado entre fevereiro e março de 1971¹²⁸ e publicado em novembro, marcou o arranque das edições em LP da Sasseti / Guilda da Música. O maior apoio financeiro comparativamente às gravações anteriores permitiu-lhe uma maior elaboração da componente sonora (e, nas suas palavras, «sonoplástica») das canções, de forma a que a música, para além do texto cantado, fosse, nas suas palavras, «o elemento transmissor do que eu senti» (GOMES 1972), recorrendo às múltiplas capacidades técnicas do estúdio de gravação. Após sondar outros músicos acerca do estúdio que proporcionaria a melhor relação qualidade/preço, JMB decidiu gravar o seu LP no Château d'Hérouville, localizado nos arredores de Paris e propriedade de Michel Magne, conhecido compositor de música para cinema. Magne criara em novembro de 1969 a SEMM (Société d'Enregistrement Michel Magne), com vista a explorar comercialmente o primeiro estúdio do espaço, denominado Strawberry Studio, sendo o Château, nos anos subsequentes, local para a gravação de diversos protagonistas franceses e britânicos (Pink Floyd, T. Rex, Elton John, entre outros) do pop-rock de então (QUELLEC - RONZEAU 2021). Por altura da gravação de *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, o estúdio permitia a gravação a oito pistas, ficando o técnico de som Gilles Sallé responsável pela gravação do LP. A importância dada por JMB à qualidade expressiva da sonoridade das gravações fez com que iniciasse a prática de despender as primeiras horas agendadas de gravação a discutir o conteúdo das canções com o técnico, apresentando-lhe traduções em francês das letras.¹²⁹ Tal atitude decorreu da perceção de que o técnico de som, mais do que um mero captador da sonoridade dos músicos, tem uma intervenção decisiva nas características sonoras

¹²⁴ Segundo JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 13 de dezembro de 2017, na NOVA FCSH.

¹²⁵ Segundo JMB, em carta a Fernando Lopes-Graça, 3 de dezembro de 1971 (Museu da Música Portuguesa).

¹²⁶ Segundo JMB na conferência *De não saber o que me espera* (ver nota 12).

¹²⁷ Segundo JMB, em carta a Fernando Lopes-Graça (ver nota 125).

¹²⁸ JMB, em carta a Fernando Lopes-Graça (ver nota 127) refere ter gravado este LP no mês de fevereiro. Contudo, documentação existente no espólio de JMB aponta para que a gravação se tenha realizado na segunda semana de março (Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade).

¹²⁹ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 124).

finais, as quais JMB procurou que refletissem a especificidade da mensagem subjacente a cada canção. Na gravação participaram o guitarrista Claude Engel, membro de uma das primeiras formações do grupo rock Magma, o músico-actor Daniel Laloux,¹³⁰ próximo do Groupe Organon, e o acordeonista e pianista Gilbert Roussel, entre outros. A dimensão sonoplástica foi evidente na faixa de abertura do álbum, *Gare d'Austerlitz*, consistindo numa melodia ao estilo *musette* interpretada por Roussel no acordeão, antecedida por gravações do anúncio e chegada de comboios à estação do mesmo nome, que visavam refletir o ambiente de chegada da emigração portuguesa a Paris e, simultaneamente, o potencial ponto de regresso na eventualidade da inversão da situação política em Portugal (GOMES 1972). A temática subjacente ao conteúdo sonoro de *Gare d'Austerlitz* foi prolongada na segunda faixa, *Cantiga para pedir dois tostões*, cujo rápido andamento e referências às sonoridades rock (o uso de guitarra elétrica e a interjeição *yeah, yeah*) pretenderam simbolizar o salto da vida rural em Portugal para a agitação urbana parisiense.¹³¹ A influência da sonoridade rock esteve presente noutras faixas do disco, como *Mariazinha*, cujo solo de guitarra de Claude Engel foi inspirado pela sugestão de JMB de que o músico tivesse em mente o solo de *When My Guitar Gently Weeps*,¹³² interpretado por Eric Clapton na versão original dos Beatles. A canção que mais nitidamente refletiu a conceção sonoplástica de JMB foi *Perfilados de medo*, sobre poema com o mesmo título de Alexandre O'Neill,¹³³ cuja descrição do cinzentismo provocado pelo regime português remeteu sonoramente, na mente de JMB, para o andamento de um estilo processional religioso («pesado, como aquelas procissões do Senhor dos Passos») (entr. BRANCO 2016), refletido no padrão rítmico da viola, órgão, guitarra-baixo e tímpanos, conjugado com uma melodia inspirada nas características musicais «meio coisa religiosa, meio auto popular» de alguns rituais do Norte do país, entre eles o Auto da Floripes. Para JMB, todos estes elementos eram referências ao universo sonoro de recolhas de Michel Giacometti e Lopes-Graça, sendo a inspiração do trabalho de ambos reiterada na referência em teclado Farfisa à melodia da «canção heroica» *Mãe pobre*, de Fernando Lopes-Graça, surgida a meio de uma improvisação de JMB em *Perfilados de medo* que pretendeu subverter o «cinzentismo» do texto e sugerir a emergência de «uma espécie de consciência» combativa (entr. BRANCO 2016). *Perfilados de medo* foi particularmente sintomática da combinação entre a inspiração da música tradicional / «do povo» e de uma noção de modernidade e «eficacidade técnica»,¹³⁴ aspetos que o próprio aborda em carta endereçada a Fernando Lopes-Graça a 3 de

¹³⁰ Incorretamente grafado como «Lalloux» nos créditos do disco.

¹³¹ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 2).

¹³² Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 84).

¹³³ JMB contactara com este poema através da sua correspondência com João Rodrigues, numa versão manuscrita por este, o qual conhecera durante o seu período de estudante universitário em Coimbra (TELES 1987).

¹³⁴ A qual, a par das novas experiências de gravação no âmbito da música pop-rock, JMB considerou provinda do seu interesse pela música erudita (segundo carta a Fernando Lopes-Graça [ver nota 125]).

dezembro de 1971, por ocasião da publicação de *Mudam-se os tempos*. A clara inspiração «lopes-graciana» do ideário de JMB foi assumida em diversas entrevistas do período, chegando Adelino Gomes a afirmar, em entrevista publicada na revista *Flama*, a janeiro de 1972, que seria de Lopes-Graça «que ele esperava com maior nervosismo a opinião sobre o álbum» (GOMES 1972). Além da inclusão de canções escritas em parceria com Sérgio Godinho (*Cantiga para pedir dois tostões*, *O charlatão*, *Cantiga do fogo e da guerra* e *Casa comigo Marta*), o disco concluiu com a versão de JMB de *La nouvelle génération*, intitulada *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, cuja viola foi gravada pelo próprio Jean Sommer e cuja sonoridade – em particular no estilo vocal e no recurso aos tímpanos – pretendeu evidenciar a dimensão mais «heroica» e «combativa» da versão de JMB.¹³⁵ A documentação de preparação do álbum evidencia ainda a possibilidade (não concretizada) de inclusão das canções *Canto duro* e *Cantiga do sorriso amarelo*. Esta última, com letra e música de JMB, é correspondente à canção identificada por António Jorge Branco como *O fadinho* nas gravações por ele coligidas. Na versão preliminar da letra em maquete, esta canção constituía uma clara crítica ao panorama político e social português, incluindo ao que considerava ser o «choradinho» do universo musical do país («em Portugal canta-se tanto a chorar / que uma pessoa até tem medo de cantar»). Esta dimensão retratista seria reconfigurada em nova letra, registada na SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) em 1970.¹³⁶

Poucas semanas depois da gravação de *Mudam-se os tempos*, Sérgio Godinho gravou, em finais de abril, no mesmo estúdio, com o mesmo técnico e com aconselhamento musical de José Mário Branco, as canções que integraram o primeiro disco de Godinho (o EP *Romance de um dia na estrada*, publicado em simultâneo com *Mudam-se os tempos*) e o seu primeiro LP, *Os sobreviventes*, publicado em 1972. Contando com a participação de alguns músicos do espetáculo *Hair*, como o guitarrista Gérard Kawczynski «Crapoutchik» e o baixista Christian Padovan, Godinho gravou igualmente algumas das canções escritas em parceria com JMB, como *O charlatão* e *Cantiga da velha mãe e seus dois filhos*. A letra desta última fora escrita originalmente por Godinho para a melodia (ainda sem letra) de *Maio maduro maio* de José Afonso; contudo, em visita de Afonso a Paris em abril de 1971, este revelou já ter escrito uma letra própria, o que motivou JMB a pegar na letra de Godinho e a incorporá-la numa melodia original sua¹³⁷ durante o período de gravação de *Os sobreviventes* (entr. GODINHO 2018).

¹³⁵ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 84).

¹³⁶ Documentação e gravação depositadas no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco – Música e Liberdade.

¹³⁷ Segundo JMB, numa sessão de apresentação do livro *José Afonso – Todas as canções*, realizada pela Associação José Afonso a 2 de abril de 2011, em Setúbal, a melodia já existiria antes desta circunstância.

Cantigas do maio

Nesta ida de abril de 1971 de José Afonso a Paris, em que acompanhou Francisco Fanhais na fuga deste para o exílio em França, o cantor encontrou-se com José Mário Branco com vista a discutir a preparação do seu próximo álbum,¹³⁸ o qual se intitularia *Cantigas do maio*. As capacidades de JMB enquanto arranjador demonstradas no LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* correspondiam ao ímpeto sentido por Afonso desde a década de 1960 de diversificar a base instrumental do seu repertório gravado. Após uma importante sequência discográfica onde foi exclusivamente acompanhado à viola por Rui Pato, Afonso começou a querer diversificar os arranjos do seu repertório no LP *Contos velhos rumos novos*, publicado pela Orfeu em 1969, introduzindo instrumentos como a trompa, a marimba, o bombo, entre outros, ainda que estes tenham, nas suas palavras, sido utilizados da forma «mais desonesta possível», ao carecerem de preparação prévia à gravação.¹³⁹ Dada a relação de representatividade entre a Orfeu e diversas editoras estrangeiras, José Afonso gravou o seu LP subsequente, *Traz outro amigo também*,¹⁴⁰ nos estúdios da Pye Records em Londres, o que iniciou a sua prática de gravação de fonogramas no estrangeiro, parcialmente estimulada pelo que qualificava como deficiências na qualidade sonora das gravações em Portugal (RICARDO - MONTEIRO 1970). Ali, Afonso contactou pessoalmente com os músicos brasileiros exilados Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujo trabalho contribuiu para o seu investimento posterior numa elaboração mais preparada do suporte instrumental das suas canções:

Queria era, de facto, libertar-me de certos vícios que existem nas minhas canções, certas ingenuidades. [...] Gostaria de ser capaz de fazer aqui, juntamente com outros, aquilo que o Edu Lobo, o Caetano Veloso ou o Gilberto Gil fizeram [...]. Aquilo que eu pretendo é melhorar as minhas coisas, do ponto de vista musical, sobretudo. Dar-lhes um suporte musical mais rico, não é?¹⁴¹

A preparação de um novo LP de José Afonso dirigido por José Mário Branco foi elaborada através de encontros presenciais e por correspondência, estando JMB «uns meses a deixar-[se] habitar

¹³⁸ Segundo Francisco Fanhais, na conferência *De não saber o que me espera: nos 90 anos de José Afonso*, realizada a 22 de junho de 2019 no Museu da Música Portuguesa, Estoril.

¹³⁹ Registo áudio da entrevista de José Afonso cedida a Cáceres Monteiro e Daniel Ricardo, publicado no suplemento *Cena 7 de A Capital*, a 26 de dezembro de 1970, disponível em <<https://youtu.be/CR7Xe4IDZTk>> (acedido em agosto de 2021).

¹⁴⁰ Para este LP, por questões logísticas e financeiras, e por influência do acompanhamento a duas violas dos músicos espanhóis Joaquín Díaz, Manolo Díaz e Patxi Andión, José Afonso escolheu repertório que, no seu entender, pudesse ser apenas acompanhado à viola (RICARDO - MONTEIRO 1970). Aspeto também referido por Luís Filipe Colaço em entrevista à Antena 1, emitida a 20 de maio de 2012. Neste disco, contou com a participação dos guitarristas Carlos Correia (Bóris) e Luís Filipe Colaço, ambos membros, na década de 1960, do conjunto *yé-yé Álamas*, de Coimbra. O habitual acompanhador de José Afonso, Rui Pato, foi impedido de se deslocar a Londres na sequência da sua participação na «crise académica» de 1969, sendo expulso da universidade, privado de passaporte e integrado nas forças armadas. Aspeto referido por Rui Pato na conferência *De não saber o que me espera: nos 90 anos de José Afonso*, realizada a 22 de junho de 2019 no Museu da Música Portuguesa, Estoril.

¹⁴¹ Registo áudio da entrevista de José Afonso cedida a Cáceres Monteiro e Daniel Ricardo, publicado no suplemento *Cena 7 de A Capital*, a 26 de dezembro de 1970, disponível em <<https://youtu.be/CR7Xe4IDZTk>> (acedido em agosto de 2021).

por aquelas canções»,¹⁴² as quais, segundo Afonso, já teriam sido elaboradas «há três anos ou mais» (MANUEL 1971). A gravação do LP, realizada entre 11 de outubro e 4 de novembro de 1971, também no Château d'Hérouville e novamente a oito pistas, contou com a participação de alguns músicos de estúdio com quem JMB já trabalhara, entre eles o percussionista Michel Delaporte e o baixista Christian Padovan, assim como com a participação de Francisco Fanhais e de Carlos Correia, este último responsável pela elaboração do acompanhamento à viola de algumas das canções. Esta experiência reconfigurou de forma profunda o percurso discográfico de José Afonso na amplitude de sonoridades existentes. A primeira faixa, *Senhor Arcanjo*, foi marcada pela adaptação do instrumentário de um padrão percussivo de Michel Delaporte, previamente gravado numa fita cedida a JMB com padrões «indianos» numerados pelo percussionista,¹⁴³ a uma base rítmica já elaborada por Afonso e Correia à viola.¹⁴⁴ Delaporte, através das suas viagens à Índia e a África, adquirira uma extensa coleção de instrumentos, alguns deles usados no disco (darbuka e bongo berbere).¹⁴⁵ A introdução de *Senhor Arcanjo* foi marcada pela inclusão de uma gravação de conversa entre os músicos no estúdio e por uma falsa partida, aspetos mantidos por JMB por serem reveladores da dinâmica colaborativa do trabalho de estúdio, especular do modo de produção (entrevista BRANCO 2016).¹⁴⁶ Entre outros exemplos, JMB teve particular importância na reconfiguração sonora (e em alguns casos estrutural) de canções como *Grândola*, *Vila Morena*, *Maio maduro maio* e *Coro da primavera*. *Grândola*, inicialmente acompanhada à viola, fora escrita em homenagem à vila com o mesmo nome, na sequência da sua participação numa sessão organizada pela Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, em maio de 1964. José Mário Branco, ao ouvir a canção e inspirado pela reminiscência das suas idas a Peroguarda em jovem, convenceu José Afonso a dar «uma feição mesmo alentejana» à estrutura dos versos e à sonoridade da canção, incluindo a inversão das quadras típica do cante alentejano, a introdução do ponto, do alto (cantados por José Afonso) e do coro (cantado por JMB, Fanhais e Correia).¹⁴⁷ De forma a simular a sonoridade dos coros de camponeses alentejanos «abraçados pela estrada fora» no final de um dia de trabalho,¹⁴⁸ os quatro gravaram, de madrugada e no exterior do estúdio, sobre um referencial rítmico,¹⁴⁹ os passos que

¹⁴² JMB na conferência *De não saber o que me espera* (ver nota 12).

¹⁴³ Segundo JMB, em e-mail enviado a Ricardo Andrade, 13 de novembro de 2017. Suporte depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

¹⁴⁴ Segundo JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 27 de maio de 2019, na NOVA FCSH.

¹⁴⁵ Segundo JMB, em e-mail enviado a Ricardo Andrade, 13 de novembro de 2017.

¹⁴⁶ Sendo esta inclusão também influenciada pelo exemplo da faixa *Alan's Psychedelic Breakfast* do disco *Atom Heart Mother* do grupo britânico Pink Floyd, cuja montagem sonora inclui diálogo.

¹⁴⁷ Segundo JMB, em sessão de audição com Hugo Castro e Ricardo Andrade, 11 de setembro de 2017, na NOVA FCSH.

¹⁴⁸ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 147).

¹⁴⁹ JMB, num depoimento a José Salvador, afirma que a este referencial rítmico seria já acrescida a voz principal de José Afonso (SALVADOR 1984, 221). Contudo, nas várias conversas realizadas com os autores sobre este assunto, nem JMB, nem Francisco Fanhais mencionam a escuta de qualquer gravação de voz através dos auscultadores durante a captação

marcariam o andamento da canção.¹⁵⁰ Outro exemplo, *Maio maduro maio* – a única canção em que JMB interpretou a parte de viola, dada a sua reelaboração harmónica do acompanhamento inicial –, foi marcado pela inclusão de trompete com surdina, do som da reverberação de uma flauta (ou seja, sem som direto, efeito à altura apenas possível em estúdio) e da inclusão de um coro «de vozes graves à Lopes-Graça» (entr. CASTRO 2012), pretendendo refletir o ambiente campestre caloroso, «espaçado», de «madurez», do mês de maio.¹⁵¹

Impacto dos discos de 1971

Os discos *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, *Romance de um dia na estrada* (lançados a 26 de novembro numa sessão emitida pelo programa radiofónico *Página 1* a partir do Cinema Roma em Lisboa) e *Cantigas do maio* (publicado em dezembro¹⁵²) tiveram substancial aprovação e impacto na principal imprensa promotora do universo da música popular em Portugal, chegando o radialista José Manuel Nunes, na sessão de lançamento de *Mudam-se os tempos* e *Romance*, a afirmar que estas publicações findavam a fase dos «baladeiros» e da incipiência das gravações sem diversidade instrumental – «as orquestras surgem, os arranjos fazem-se e a música portuguesa parece-nos estar numa fase de arrancada».¹⁵³ Vendendo mais de dois milhares de exemplares em três semanas (GOMES 1972), números invulgares no período, *Mudam-se os tempos*, a par dos trabalhos publicados no mesmo período em que participou, popularizou a função de JMB enquanto diretor musical na imprensa portuguesa, sendo várias as referências nos periódicos *Mundo da Canção*, *Diário de Lisboa*, *Flama*, entre outros, acerca da dimensão renovadora do seu trabalho no universo da música popular portuguesa. Contudo, esta dimensão não seria inteiramente consensual, sendo o trabalho de JMB igualmente alvo de críticas na imprensa por parte de setores mais puristas, entre eles o amigo Jorge Constante Pereira, acusando-o de misturar «tudo num gravador de 88 pistas até se esconder o texto» e de ter estragado com «ar-rang'dos» as canções de José Afonso, ao tê-las submetido a um «tratamento pseudo-qualquer-coisa» (PEREIRA 1972). Segundo JMB, o impacto mediático destes discos estendeu-se ao ponto de os serviços estatais de censura pressionarem, a partir do início de 1972, as diversas editoras fonográficas em atividade a remeter previamente à Direcção-Geral de

dos passos.

¹⁵⁰ Segundo JMB, o resultado final foi marcado por um «erro tecnológico», sendo que o arrastar do pé durante os passos não se distingue do pousar, dando a impressão de ter o dobro do andamento lento inicialmente pretendido. Texto *Grândola, Vila Morena* de JMB publicado no site do Observatório da Canção de Protesto, secção *Histórias de estrada*, disponível em <<https://ocprotesto.org/historias-de-estrada-jose-mario-branco/>> (acedido em setembro de 2021).

¹⁵¹ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 147).

¹⁵² O disco foi apresentado na convenção anual da Orfeu (Can-Can 71), na FIL, a 28 de novembro de 1971. Contudo, segundo artigo de José Jorge Letria publicado no *Diário de Lisboa* a 2 de dezembro, este só se encontraria «no mercado muito em breve» (LETRIA 1971).

¹⁵³ *Página 1*, Rádio Renascença (ver nota 75).

Informação as letras das canções antes da sua gravação para análise censória,¹⁵⁴ à semelhança do exame prévio realizado sobre outras atividades.¹⁵⁵

As características e o impacto do trabalho de José Mário Branco enquanto diretor musical (correspondente a uma noção moderna de «produtor») motivaram, desde logo, pedidos de diversos músicos portugueses e franceses para que este dirigisse os arranjos e o processo de gravação de novos discos. Adriano Correia de Oliveira demonstrou logo em finais de 1971 interesse em gravar com o músico (*Diário de Lisboa* 1971), interesse este que, ainda no mesmo ano, não foi inteiramente correspondido por JMB.¹⁵⁶ A falta de identificação de JMB foi manifestada através de uma carta onde critica o que considerava ser o «choradinho» do que intitulara «cantigas de desistência»,¹⁵⁷ demonstrando igualmente aversão ao recurso usual à linguagem poética neorrealista e propondo que Adriano enveredasse, ao estilo de *Ronda do soldadinho*, por uma linguagem combativa mais explícita. O convite foi reiterado por Adriano em finais de 1972, por ocasião da gravação de *Margem de certa maneira*, na qual Adriano participou, perspetivando a gravação de um LP com dez canções sobre poemas de Manuel da Fonseca, resultantes de um conjunto de catorze que o poeta intitulara *Gesta de um português* (LETRIA 1972a), mas voltaria a não ter consequência.¹⁵⁸ Adriano Correia de Oliveira tentaria ainda que JMB fosse o responsável pela direção musical do primeiro LP de Vitorino, incluindo canções que, já depois do 25 de Abril de 1974, integraram o álbum *Semear salsa ao reguinho*, colaboração que acabaria por não se realizar com o advento do golpe de estado em Portugal.¹⁵⁹ JMB tornou-se responsável pelos arranjos do *single La nouvelle génération / À la fête* de Jean Sommer, gravado no Château d'Hérouville¹⁶⁰ e publicado no início de 1972,¹⁶¹ sendo o arranjo de *La nouvelle* mais elaborado e «escrito»¹⁶² do que o de *Mudam-se os tempos*, recorrendo a sopros, piano, órgão e acordeão. A documentação existente no espólio de JMB revela que, em finais de 1971, foi ainda responsável pela produção e gravação de um LP com repertório popular tradicional

¹⁵⁴ Em carta remetida a 19 de fevereiro de 1972 à editora Rádio Triunfo por Geraldês Cardoso, Diretor-geral de Informação, pode ler-se: «Decorrido um ano, verifica-se com desgosto que algumas casas editoras voltaram a desrespeitar a lei de forma ostensiva. Nestes termos, foram transmitidas superiormente instruções às autoridades competentes para perseguir criminalmente os infractores, começando a sua intervenção pela apreensão preventiva dos discos em causa. Numa última tentativa, deseja ainda esta Secretaria de Estado evitar males maiores aos editores, pelo que por este meio convida V.Ex^a a remeter, previamente, à Direcção-Geral da Informação a letra das músicas antes da sua gravação, devendo entender-se que nada há a opor sempre que não fôr dada resposta no prazo de 48 horas.» (Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

¹⁵⁵ JMB em sessão de audição (ver nota 124).

¹⁵⁶ Segundo JMB, em entrevista de 1971 emitida posteriormente no programa *Transparências*, da Antena 1, a 24 de junho de 1984.

¹⁵⁷ E-mail de JMB a Ricardo Andrade, 17 de novembro de 2017.

¹⁵⁸ O LP de Adriano Correia de Oliveira sobre poemas de Manuel da Fonseca, intitulado *Que nunca mais*, gravado sob a direção musical de Fausto Bordalo Dias, só foi publicado em 1975.

¹⁵⁹ Segundo e-mail de JMB a Ricardo Andrade, 17 de novembro de 2017. As gravações em maquete das canções de Vitorino constam ainda no espólio fonográfico de José Mário Branco.

¹⁶⁰ Segundo JMB, em e-mail a Ricardo Andrade, 20 de setembro de 2019.

¹⁶¹ A data de prensagem de um dos discos-prova do *single*, propriedade de um dos autores deste artigo, é de 20 de janeiro de 1972.

¹⁶² Nas palavras de JMB, em sessão de audição (ver nota 84).

português para publicação em França. Com um núcleo de participantes, JMB, creditado sob pseudónimo, grava, em Hérouville, canções como *O pingacho*, *Gota da Meadela*, *Vira de Santa Marta*, entre outras, as quais seriam publicadas em LP, em duas edições distintas: *O meu coração está em Portugal* (Choeur Manuel Paz et son orchestre) e *Portugal meu Sol* (Orchestre et chœurs Fernando Vira). Foi igualmente responsável pelos arranjos do primeiro LP de Sommer, *Adieu la mer est belle*, gravado durante 1972 no Studio 10 e no Studio des Dames,¹⁶³ em Paris, e publicado pela editora do cantor Marcel Mouloudji no mesmo ano,¹⁶⁴ tendo este escassa distribuição e promoção mediática (SCHLESSER 2009). A própria Sassetti começou a recorrer a JMB para exercer a sua função de arranjador no trabalho de alguns artistas contratados pela editora. Em novembro de 1971, a editora propôs ao músico e jornalista José Jorge Letria a gravação de um LP em Paris dirigida por JMB e assistida por Manuel Jorge Veloso (responsável da editora, creditado como produtor), ficando Letria cerca de «20 e tal dias» em Paris, em janeiro de 1972, onde, além dos dias de gravação no Château d'Hérouville (já a dezasseis pistas), acompanhou previamente os processos de orquestração (*Musicalíssimo* 1972a). Segundo Letria, esta terá sido a primeira vez que assistiu a um músico dar «um papel interpretativo» aos instrumentos: «Se me perguntarem quem é o José Mário Branco, digo que é um grande encenador sonoro. [...] No José Mário certos fraseados de instrumentos chegam a ter o mesmo papel das marcações teatrais.» (*Musicalíssimo* 1972a)

Para José Mário Branco, a experiência de gravação do LP de Letria, mais tarde intitulado *Até ao pescoço*, constituiu uma forma de «exercitar» a «linha» que iniciara em *Mudam-se os tempos* (entr. CASTRO 2012), remodelando a base harmónica pré-existente e espelhando a sua polivalência enquanto arranjador na diversidade estilística das várias faixas. Esta polivalência manifestou-se desde o carácter mais teatral da abertura do disco (a qual pretendeu recriar o ambiente de redação do texto lido por Letria, sobreposto a uma improvisação pianística de JMB que pretendeu dar uma impressão de «projeção no tempo»),¹⁶⁵ ao estilo mais evidentemente rockeiro de *Pare, escute e olhe*¹⁶⁶ (com Claude Engel na guitarra e Michel Delaporte na bateria), ao tango / milonga de *Tango dos pequenos burgueses* (com referência ao hino nacional português em modo menor), à coda com instrumentos de sopro (por músicos do Moulin Rouge) de *Desarmados até aos dentes*, a qual constituiu uma alusão ao ambiente de cortejo fúnebre e às carpideiras nortenhas gravadas por Michel Giacometti,¹⁶⁷ entre outros aspetos.

¹⁶³ Segundo documentação depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade, a gravação do disco terá ocorrido em abril.

¹⁶⁴ Em folha de registos da ORTF - Réunion (Office de Radiodiffusion-Télévision Française, agência nacional de rádio e televisão francesa), adjunta a um exemplar do disco adquirido por um dos autores deste artigo, o primeiro registo de emissão de uma faixa incluída no disco é de novembro de 1972.

¹⁶⁵ JMB, em sessão de audição (ver nota 124).

¹⁶⁶ Canção já previamente publicada em *single* no ano de 1971, noutra gravação, pela editora *Zip-Zip*.

¹⁶⁷ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 124).

Groupe Organon

A par da atividade mais especificamente musical de José Mário Branco, foi a partir do ano letivo de 1971/2 que o trabalho no seio do Groupe Organon se intensificou, sobretudo no estabelecer das bases da animação cultural em Saint-Quentin-en-Yvelines a partir do início de 1972.¹⁶⁸ O trabalho do grupo, que passou a estar também registado como sociedade civil (*société civile*), incidiu particularmente nas escolas primárias, nos bairros e nas empresas das comunas de Élancourt e Maurepas, incentivando os habitantes a participarem no edificar destas bases através da expressão das suas próprias necessidades culturais.¹⁶⁹ A dimensão jovial ativista, *soixante-huitarde*, dos membros do Organon, cujo núcleo central era constituído por José Mário Branco, Patrick Morelli, Michel Morange (ator), Denis Hollier (escritor) e pela secretária-administrativa Michèle Portejoie,¹⁷⁰ era, no entender da administração autárquica, um elemento de potencial atração para novos habitantes (RENAUD 2005). As propostas de animação cultural, as quais incluíram sessões escolares de aprendizagem musical, de escrita coletiva, de artes plásticas, de montagem de espetáculos teatrais, de técnica audiovisual, assim como a realização de iniciativas diversas em articulação com outras associações locais,¹⁷¹ visou igualmente a realização de espetáculos com artistas ligados ao Organon ou próximos dele, entre eles Jean Sommer, Claude Puyalte e Claude Legros. Através de Morelli e sobretudo de Portejoie,¹⁷² próximos do PCF, os membros do Organon participaram, por meio de diversas organizações ligadas à atividade sindical, como a Travail & Culture e a CCAS (Caisse centrale d'activités sociales), esta última responsável pela organização de atividades sociais e estadas de férias para os trabalhadores das indústrias de gás e eletricidade, em várias iniciativas em múltiplas localidades e estâncias balneares em França. Para este efeito, dinamizaram a animação cultural destes espaços através da realização de jogos para crianças, *ateliers* de serigrafia, de fotografia e, sobretudo, através da realização de espetáculos teatrais, montando em 1971 um espetáculo sobre o centenário da Comuna de Paris com textos contemporâneos à insurreição (*CCAS Information* 1973), projeção de *slides* (por Claire Viala, cônjuge de Morelli) e música de JMB, o qual resultou na publicação de um disco com excertos da peça. Em dezembro de 1970, o Groupe Organon já apresentara o espetáculo *Baudelaire à Éluard* no Théâtre Gérard Philipe, com música original de José Mário Branco.¹⁷³ Sob a direção de Michel Morange,¹⁷⁴ os membros do Groupe Organon desenvolveram também um espetáculo sobre a

¹⁶⁸ *Projet de programme d'animation 1973. Elancourt-Maurepas* (Archives Nationales).

¹⁶⁹ *Ville nouvelle de Saint Quentin en Yvelines - Etude de pré-animation - Octobre 1971 / Octobre 1972* (Archives Nationales).

¹⁷⁰ *Relatório Animation St Quentin en Yvelines* (Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines).

¹⁷¹ *Ville nouvelle de Saint Quentin* (ver nota 169).

¹⁷² Segundo JMB, em e-mail a Ricardo Andrade, 28 de maio de 2018.

¹⁷³ *Ville Nouvelle de Saint Quentin en Yvelines – Lancement d'une expérience de pré animation – Octobre 1971-1972* (Archives Nationales).

¹⁷⁴ *Ville Nouvelle de Saint Quentin en Yvelines* (ver nota 173).

«jovem poesia anglo-americana»,¹⁷⁵ apresentado inicialmente em 1970 no café-teatro Le Fanal, em Paris,¹⁷⁶ lendo Morelli textos de Allen Ginsberg (entr. BRANCO 2012), LeRoi Jones, entre outros, enquanto JMB o acompanhou à bateria, interpretando este último, também, a canção *It's All Over Now, Baby Blue*, de Bob Dylan.¹⁷⁷ Esta peça incluiu também música original de José Mário Branco.¹⁷⁸ Em 1972, o Organon elaborou um espetáculo sobre o racismo intitulado *Hommes des pays loins* (CCAS Information 1973), dirigido por Morelli e montado a partir de textos de alguns protagonistas do ativismo antirracista (George Jackson, Langston Hughes, entre outros), também com música de JMB,¹⁷⁹ o qual era acompanhado por um filme (*Derrière la fenêtre*) e uma exposição sobre o Apartheid na África do Sul cedida pelo MRAP (Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples), importante organização antirracista francesa em cujas atividades JMB atuou em diversas ocasiões (Droit & Liberté 1972).

O tema do antirracismo foi igualmente abordado por José Mário Branco na sua colaboração com a companhia de José Valverde, do Théâtre Gérard Philipe, sendo montada uma peça dedicada a vários ativistas norte-americanos encarcerados (Angela Davis, George Jackson), intitulada *Libérez Angela Davis tout de suite* e levada pela primeira vez à cena a 23 de abril de 1971.¹⁸⁰ Esta peça, reposta a partir de 17 de setembro do mesmo ano com encenação retrabalhada, estimulava uma participação ativa do público, sendo um dos espaços do teatro decorado como uma prisão onde a audiência, usando máscaras brancas e negras, era dividida em representação da segregação vivida nos Estados Unidos (KRZYYVKOWSKI 1971).¹⁸¹ JMB contribuiu com uma canção para a peça, originalmente escrita sobre o dirigente *black panther* Stokely Carmichael e convertida em homenagem a George Jackson. Segundo JMB, foi o próprio que convenceu Valverde da necessidade de publicação em disco de uma gravação da peça, o que levou à edição, em finais de 1971,¹⁸² pela Le Chant du Monde, de um LP com excertos de *Libérez Angela Davis*, incluindo a canção oferecida por JMB, interpretada pelos atores.

Contudo, clivagens internas no seio do Groupe Organon motivaram um crescente afastamento, sobretudo no segundo semestre de 1972, entre duas fações do grupo. Entre outras divergências, Morelli considerava que o Organon deveria aprofundar o seu trabalho de animação com organizações

¹⁷⁵ JMB, em sessão de audição (ver nota 89).

¹⁷⁶ *Ville Nouvelle de Saint Quentin em Yvelines* (ver nota 173).

¹⁷⁷ JMB, em sessão de audição (ver nota 89).

¹⁷⁸ *Ville Nouvelle de Saint Quentin em Yvelines* (ver nota 173).

¹⁷⁹ O duo musical Monique Tréhard e Alain Jaffro, que integrou o Groupe Organon – Société Cooperative Ouvrière após a saída de José Mário Branco, gravou uma das canções de JMB integradas na peça, *Dors Bien Mon Amour*, publicada em disco no EP *Terres Barbelées* (1973).

¹⁸⁰ Segundo anúncio no *Saint-Denis Républicain*, 23 de abril de 1971.

¹⁸¹ Aspetos também referidos por JMB, em sessão de audição (ver nota 77).

¹⁸² A venda do disco surge anunciada no número de dezembro de 1971 da revista *Droit & Liberté*, incluindo o número de janeiro pela primeira vez um anúncio publicitário da Le Chant du Monde de promoção ao fonograma.

próximas dos sindicatos e afastar-se do trabalho de pré-animação em Saint-Quentin-en-Yvelines, em contexto de alguma crítica por parte de alguns dirigentes políticos e associativos locais relativamente ao «esquerdismo» dos membros do grupo, enquanto José Mário Branco e Michel Morange discordavam desse afastamento. Tal clivagem resultou na dissociação entre o Groupe Organon – Société Cooperative Ouvriere de Production Anonyme, o qual continuou sob a alçada de Morelli, e o Groupe Organon – Société Civile, o qual estava contratualizado com Saint-Quentin-en-Yvelines e permaneceu sob a alçada de JMB e Michel Morange,¹⁸³ integrando também, entre outros, Isabel Alves Costa e Mário Jorge Bonito.¹⁸⁴

Margem de certa maneira

Em novembro de 1972, José Mário Branco gravou em Hérouville o seu segundo LP, cujo título original era *Canto duro*, retirado da canção com o mesmo título que elaborara sobre um poema do cantor brasileiro Geraldo Vandré e que gravara parcialmente nas sessões de estúdio,¹⁸⁵ sendo posteriormente, após várias opções, redominado de *Margem de certa maneira*, título de uma das canções do disco. Gravado a dezasseis pistas, o disco foi marcado por uma ainda maior elaboração instrumental e sonora do que *Mudam-se os tempos*, sendo disto exemplo a multiplicidade de elementos sónicos da canção de abertura, *Por terras de França*, escrita originalmente para o filme *Traitement de choc*, de Alain Jessua (onde não seria incluída), cuja base rítmica surgiu enquanto se dirigia apressadamente para o emprego, pretendendo refletir o «estado de espírito» da vida dos trabalhadores emigrados (entr. BRANCO 2016). Esta base, interpretada em disco na guitarra de Denys Lable¹⁸⁶ e no gopi yantra de Michel Delaporte, foi acrescida dos sons de uma faca a raspar um prato e de um piano martelado produzidos por JMB, aos quais se sobrepuseram, também, o som de um carrinho de fricção deslocado entre ambos os canais da estereofonia, de forma a transmitir a sensação de «deslocação»,¹⁸⁷ característica da agitação urbana na emigração. Adicionalmente, canções como *Engrenagem* foram invulgarmente revestidas da sonoridade de vários cromornos gravados em *overdub* por Jacqueline Ritchie, instrumento medieval cujo recurso refletia o apreço de JMB pelas

¹⁸³ Segundo JMB, em *e-mail* a Ricardo Andrade, 18 de janeiro de 2019.

¹⁸⁴ Segundo o documento *Groupe Organon - brochure d'information*, 1973 (Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines). Neste período, Mário Jorge Bonito colaborou com JMB na escrita de diversas canções, entre elas *1900* (sobre um poema inicialmente intitulado *Alexandre*), *Linda Olinda* e a canção de Natal nunca publicada *Setenta e três menos cinco* (também identificada como *É Natal* em documentação pertencente a JMB). Aspetos referidos por JMB a Ricardo Andrade a 11 de março de 2018, via *e-mail*.

¹⁸⁵ A canção *Canto duro* existe registada, numa forma inacabada, nas fitas multipista existentes das sessões de *Margem de certa maneira*, assim como no registo áudio da sessão da Maison de la Mutualité de novembro de 1970. Mais tarde, no âmbito do Grupo de Acção Cultural, com um refrão adicional e nova letra de João Lóio em homenagem aos mineiros de São Pedro da Cova, foi redominada *De mineiro a morador* (aspeto referido por João Lóio em *e-mail* a Hugo Castro e Ricardo Andrade, 21 de setembro de 2020).

¹⁸⁶ Incorretamente grafado no disco como «Denis».

¹⁸⁷ JMB, na conferência ICPSong'16 (ver nota 5).

sonoridades da «música antiga» medieval e renascentista, desenvolvido através da aquisição de vários fonogramas publicados pela etiqueta alemã Archiv Produktion.¹⁸⁸ O LP foi novamente marcado pela inclusão de diversas canções elaboradas em parceria com Sérgio Godinho, como *Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos*¹⁸⁹ e *Eh! Companheiro*, esta última concluída noutro estúdio¹⁹⁰ (não identificado), sendo incrementada a velocidade da fita de forma a acelerar o andamento e a transpor ascendentemente a tonalidade do conteúdo gravado, reforçando o carácter «heroico» da canção, escrita sob a inspiração das «canções heroicas» de Lopes-Graça.¹⁹¹ As dificuldades geradas pela censura em Portugal dificultaram a promoção mediática tanto de *Margem de certa maneira* como de *Até ao pescoço*, de José Jorge Letria, ambos publicados em dezembro de 1972,¹⁹² sendo o número da revista *Mundo da canção* que promovia os fonogramas impedido de sair pelas autoridades e tendo sido publicado só depois do 25 de Abril de 1974. Por sua vez, o jornal *Musicalíssimo* também só publicou na íntegra as letras de *Margem de certa maneira* logo após o 25 de Abril, a 4 de maio, em jeito de celebração do retorno de JMB a Portugal. Segundo Fernando Guerra, num artigo censurado para o jornal *Expresso*, ambos os discos chegaram a ser retirados do mercado no início de 1973 (CASTANHEIRA 2009).

No mesmo período de gravação de *Margem de certa maneira*, o grupo rock Petrus Castrus, contratado pela Sassetti na sequência da sua saída da editora Valentim de Carvalho,¹⁹³ gravou o seu primeiro LP, *Mestre*, no segundo estúdio do Château d'Hérouville (estúdio Chopin¹⁹⁴), também com Gilles Sallé enquanto técnico. Neste disco, segundo o músico Pedro Castro, José Mário Branco não terá tido uma participação ativa nos arranjos, sendo, sobretudo, um intermediário entre o grupo e a

¹⁸⁸ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 89).

¹⁸⁹ Cujo título foi incrementado com a expressão *Mãe Coragem*, em referência à peça *Mãe Coragem e os seus filhos* de Bertolt Brecht. Aspeto referido por JMB em sessão de audição (ver nota 2).

¹⁹⁰ Segundo JMB, a voz foi regravada noutro estúdio para corrigir problemas de afinação (em e-mail a Ricardo Andrade, 22 de novembro de 2018). O recurso a outro estúdio foi provavelmente motivado pela substituição das mesas de som e gravadores do estúdio por parte do novo sócio administrativo de Michel Magne, Yves Chamberland, também diretor do estúdio Davout, cujos conflitos com Magne, assim como as dificuldades financeiras da administração, também podem ter estado na base da retirada deste equipamento, tendo levado ao decréscimo de atividade no Château d'Hérouville, passando os técnicos residentes Dominique Blanc-Francard e Gilles Sallé a trabalhar em estúdios como o L'Aquarium, onde foi gravado o LP *Venham mais cinco* de José Afonso (QUELLEC - RONZEAU 2021). Aspetos também desenvolvidos por Franck Ernould no seu site dedicado à história do Château: <<http://ernould.com/Storstud/herouv.html>> (acedido em agosto de 2021).

¹⁹¹ Segundo JMB em sessão de audição (ver nota 2).

¹⁹² *Margem de certa maneira* foi anunciado à venda no número de novembro de 1972 do periódico *Mundo da canção*, sendo também referido no *Diário de Lisboa* de 22 de dezembro como tendo sido publicado «uns dias antes do Natal» (*Diário de Lisboa* 1972). Segundo José Jorge Letria, em artigo no jornal *República*, a sessão de lançamento de *Margem de certa maneira* foi realizada a 26 de dezembro, no auditório da Sassetti (LETRIA 1972b). A sessão de lançamento de *Até ao pescoço* foi realizada a 6 de dezembro, também nas instalações da Sassetti (*Musicalíssimo* 1972b).

¹⁹³ Em parte, consequência do desagrado que os membros sentiram quanto ao resultado sonoro dos seus discos gravados no estúdio de Paço de Arcos.

¹⁹⁴ Sendo o primeiro denominado de George Sand, em referência à história de que o Château d'Hérouville servira de espaço para os encontros amorosos de Sand e Chopin (QUELLEC - RONZEAU 2021). Ambos os estúdios se encontravam integrados na entidade Strawberry Studios.

editora no contacto com o estúdio e na gestão horária da gravação, interpretando, contudo, o xilofone na canção *S.A.R.L.* e participando com a sua voz em *Pátria amada* (entrevista CASTRO 2011). A situação de conflito entre os gestores e técnicos dos estúdios do Château d'Hérouville motivou a que a mistura fosse concluída já em 1973, no estúdio L'Aquarium.

A cantiga é uma arma

A par do trabalho de animação para o Organon, José Mário Branco foi responsável, em 1973, pela escrita da música para a encenação de Yann de Bonniec da peça *La fête de Fuente Ovejuna*, adaptada pelo encenador e Pierre Gondard a partir da obra do século XVII do dramaturgo espanhol Lope de Vega, e levada à cena pela companhia residente da Maison de la Culture de Rennes, a Comédie de l'Ouest, com estreia a 19 de maio (VALLET 1973). No mesmo ano, participou num dos principais eventos resultantes do crescente dinamismo e politização do movimento associativo emigrante em França e na Europa, os I Jogos Florais Portugueses, organizado pelo recém-criado Movimento dos Trabalhadores Portugueses Emigrados (MPTE) e pelo jornal *O Salto*, politicamente próximos de uma organização partidária resultante do antigo CMLP, o Partido Comunista de Portugal (marxista-leninista) (PCP (m-l)). Dada a influência do PCP (m-l) no universo associativo emigrante, José Mário Branco mantinha contacto pessoal com alguns dos organizadores, entre eles Álvaro Vasconcelos (também responsável pelo jornal *O Salto*) e Heduíno Gomes (também conhecido pelo pseudónimo político «Vilar»). Este evento, realizado entre 9 e 11 de junho de 1973 na Cartoucherie de Vincennes, continha concursos de várias modalidades artísticas e desportivas (teatro, declamação, canção, literatura, entre outros) (*O Salto* 1972), levando os organizadores do evento a convidar JMB a participar no concurso de canções. Para o efeito, JMB, agradado com a dimensão estimulante dos Jogos Florais no que tocava à possibilidade de produção artística por parte dos próprios trabalhadores, elaborou uma canção, *A cantiga é uma arma*, que visava, através de uma linguagem «simples» e de uma «simplicidade melódica muito grande», expressar a sua visão acerca das funções da canção no combate político e, por outro lado, denunciar, por influência de Lopes-Graça, o que considerava ser o papel cultural do fado no reforço das «tradições religiosas e na ignorância provocadas pelo sistema de opressão» vivido em Portugal¹⁹⁵ (*O Salto* 1973a). Este ímpeto denunciante dos supostos efeitos do fado motivou-o a colaborar com o realizador Dominique Dante¹⁹⁶ na produção de um filme nunca concluído, intitulado *Chant en exil*, onde José Mário Branco, Francisco Fanhais, Manuel Freire,

¹⁹⁵ Em entrevista ao jornal *O Salto*, JMB afirmou: «o fado foi aproveitado pelo fascismo como um suporte cultural entre outros, para impregnar as massas populares de um espírito reaccionário, que se pode avaliar pelos temas do fado: o amor onde ressalta a dominação da mulher pelo homem, a paixão louca, a saudade, o desespero, a nostalgia, em suma, a irracionalidade dos sentimentos humanos e a impotência perante o destino» (*O Salto* 1973a).

¹⁹⁶ Que já tinha realizado um filme sobre a emigração portuguesa em França, intitulado *Lorette et les autres* (1972), acerca da ameaça de expulsão da emigrante Loreta Fonseca do país, resultante da sua atividade social e política.

Adelino Gomes, entre outros, denunciavam o que consideravam serem os efeitos negativos da «mentalidade fadista»¹⁹⁷ na população portuguesa. Além das filmagens em diversos *bidonvilles* nos arredores de Paris, o filme incidiu também na realização dos Jogos Florais, sendo captada, entre outros momentos, a participação de JMB no concurso de canções. Pedindo a Isabel Alves Costa e ao amigo Mário Jorge Bonito que distribuíssem cópias da letra nos assentos da assistência antes da atuação, para melhor assimilação do conteúdo cantado,¹⁹⁸ JMB apresentou, no concurso de canções realizado a 10 de junho, a canção *A cantiga é uma arma* para um público que, entusiasta, pediu que a repetisse. Após a repetição e apesar do apreço do júri, Heduíno Gomes interferiu no resultado do concurso de forma a evitar a atribuição de prémio a JMB, preferindo premiar a canção *Coro final dos trabalhadores*, de Gil Nave, cantor ligado ao PCP(m-l), dada a sua maior proximidade política com a organização (entrevista VASCONCELOS 2021), sob a justificação de que «um verdadeiro revolucionário não pode dizer “eu não sabia”» (SILVA 2000, 43). O resultado do concurso de canções e a justificação de Gomes motivou uma intensa discussão nas páginas do jornal *O Salto*, onde se chegou a qualificar *A cantiga é uma arma* enquanto «melodia reaccionária, populista, que, se teve o apoio do público, foi por este estar influenciado por melodias deste tipo, melodias que os festivais da canção, as Madalenas Iglésias e os Pacos Bandeiras vomitam, todos os dias» (*O Salto* 1973b).

Contudo, a sua necessidade de elaboração de repertório combativo, também estimulada pela crescente radicalização política da emigração em França, levou José Mário Branco, meses antes do 25 de Abril de 1974, a criar as bases de um «colectivo de acção cultural»¹⁹⁹ de emigrantes portugueses (entre eles o irmão António Jorge Branco e o técnico de som Luís Martins Saraiva). Foi neste âmbito que começou a compor canções como o *Coro dos trabalhadores emigrados*, *Alerta!* e *Viva a Guiné-Bissau*, enquanto veículos explícitos de uma linha política defensora da revolução socialista e manifestamente anticolonialista (entrevista SARAIVA 2018).²⁰⁰

¹⁹⁷ Expressão referida nos brutos existentes das gravações de *Chant en Exil*.

¹⁹⁸ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 124).

¹⁹⁹ Cujá designação não ficou na memória dos seus participantes, dada a sua escassa duração, mas que, segundo JMB, incluiria a expressão «A Comuna» e cuja sigla seria «CAC», o que inspiraria a sigla do Colectivo de Acção Cultural (pré-Grupo de Acção Cultural) em Portugal. Aspeto referido por JMB, em sessão de audição (ver nota 81). Contudo, noutra circunstância, JMB referir-se-ia a este grupo como Colectivo Cultural A Comuna (sessão de audição com Ricardo Andrade e Hugo Castro, 29 de Outubro de 2018, NOVA FCSH). Existem menções a várias tentativas anteriores de formação de coros dirigidos por José Mário Branco em Paris (por exemplo, em correspondência por fita magnética com o irmão António Jorge Branco em finais de 1968 / inícios de 1969 [depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco – Música e Liberdade] e no documento *Ville Nouvelle de Saint Quentin em Yvelines* (ver nota 169).

²⁰⁰ E segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 81). As canções referidas seriam posteriormente gravadas pelo Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta. De particular importância para a compreensão das características de *Viva a Guiné-Bissau*, posteriormente gravada pelo Grupo de Acção Cultural, são as afirmações de JMB relativamente aos hinos dos movimentos de libertação africanos: «[...] sempre me causou má impressão – e alguma desconfiança acerca da bondade ideológica da sua propaganda política – uma tendência de alguns movimentos de libertação africanos (das ex-colónias portuguesas) com quem tivemos relações de solidariedade militante no tempo da ditadura. As suas canções e hinos eram melodicamente pobres e tristemente parecidos com os cantos das igrejas. Nada tinham a ver, ou quase nada, com a música africana, sobretudo com os seus ritmos. Ao contrário, é interessante ver como, na África do Sul, os hinos, os cantos, incitamentos de marchas, etc. dos movimentos políticos e sociais têm tido quase sempre uma relação muito mais

Venham mais cinco

O último disco em que José Mário Branco participou durante o seu período de exílio foi o álbum *Venham mais cinco*, de José Afonso, gravado no estúdio L'Aquarium (onde trabalhava Gilles Sallé após a sua saída do Château d'Hérouville), a dezasseis pistas, em outubro de 1973. Após a gravação em 1972, nos Estúdios Celada em Madrid, do LP *Eu vou ser como a toupeira*, a qual José Afonso considerou frustrada, o músico foi preso em abril de 1973, permanecendo cerca de um mês na prisão de Caxias, onde escreveu diversos textos que posteriormente musicou. Também em 1973, conheceu o guitarrista brasileiro Yório Gonçalves através do crítico musical José Ribamar Neves,²⁰¹ com o qual trabalhou no acompanhamento harmónico de novo repertório.²⁰² Apesar da tentativa inicial de Afonso de regressar aos estúdios da Pye em Inglaterra, José Niza, produtor fonográfico residente da Orfeu, propôs-lhe que realizasse a gravação nos estúdios Polysom em Lisboa (onde já gravara anteriormente para a Orfeu) com novas condições técnicas, incluindo a possibilidade de gravação a dezasseis pistas. Os atrasos na renovação do estúdio e a necessidade de ter um disco pronto para publicação no final do ano motivaram José Afonso a procurar novamente JMB para a direção musical do disco, caracterizando-o como tendo uma grande «capacidade de sintonização e adivinhação» da sua sensibilidade. Contudo, ao contrário do que aconteceu em *Cantigas do maio*, este disco não resultou de extensa preparação prévia, intuito aliás correspondente à vontade de José Afonso de que JMB interviesse apenas nas canções que necessitavam de arranjos mais elaborados, sendo primordial a Afonso a preservação de uma ideia de espontaneidade que definiu como sendo «uma certa frescura, uma certa autenticidade».²⁰³ Tal experiência revelou-se custosa para JMB, ao ter sido exposto apenas poucos dias antes («3 dias»²⁰⁴) às canções, passando várias noites em branco para conseguir ter os arranjos prontos a tempo. Contudo, JMB considerou que José Afonso, ciente do caminho percorrido desde *Cantigas do maio*, estava ainda mais recetivo do que na colaboração prévia de ambos à introdução de uma maior variedade sonora e instrumental, escolhendo repertório propício a isso e dando mais orientações acerca dos arranjos.²⁰⁵ A notória influência de diversas tipologias estilísticas da América Latina em José Afonso, já presente em discos anteriores, foi manifesta em canções como *A formiga no carreiro* no uso de quena e harpa (incorretamente creditada) sul-americana, na referência à sonoridade da orquestra de Xavier Cugat em *Paz poeta e pombas*,²⁰⁶ e em *Venham mais*

directa e viva com as culturas de origem» (BRANCO 2010).

²⁰¹ Segundo e-mail de Yório Gonçalves a Ricardo Andrade, 27 de janeiro de 2020.

²⁰² Segundo José Afonso, em entrevista ao programa radiofónico *Página 1*, «Uma noite em Paris», outubro de 1973, cuja emissão foi proibida pela censura.

²⁰³ Segundo José Afonso (ver nota 202).

²⁰⁴ Segundo JMB, em entrevista ao programa radiofónico *Página 1* (ver nota 202).

²⁰⁵ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 124).

²⁰⁶ Segundo JMB, em sessão de audição (ver nota 89).

cinco, onde, apesar de Afonso sugerir a JMB que a sonoridade tivesse a palavra «África» como mote inspirador,²⁰⁷ a base rítmica resultou, de acordo com a documentação de preparação do disco, de uma combinação entre o baião brasileiro e o calipso. O disco incluiu, ainda, *Se voaras mais ao perto* e *Era um redondo vocábulo*,²⁰⁸ inicialmente elaboradas na prisão de Caxias, *Que amor não me engana*, cujo acompanhamento harmónico na harpa foi baseado na transposição integral do acompanhamento à viola de Yório Gonçalves,²⁰⁹ assim como *Adeus ó Serra da Lapa*, contemplada para inclusão já em *Cantigas do maio*.²¹⁰

Crónica

Ainda em 1973, em colaboração com o jornalista e escritor Álvaro Guerra, José Mário Branco desenvolveu as bases do que seria o seu terceiro LP, intitulado *Crónica*, o qual visava ser um disco conceptual, «com uma partitura única, com princípio, meio e fim» (ao estilo do *concept album* popularizado no âmbito do rock), parcialmente assente em literatura dos séculos precedentes (*Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, a *Carta de guia de casados*, de Francisco Manuel de Melo, o *Auto da Índia*, de Gil Vicente). Segundo JMB, este disco abordaria temas como o «[d]a conquista das colónias dos séculos recuados», o qual, além da temática colonial propriamente dita, pretendia igualmente ilustrar os assuntos «da partida» e do «abandono da terra»,²¹¹ comuns à experiência emigrante, aspeto que, por sua vez, era no seu entender demonstrativo da atualidade da literatura referida. Outro dos temas centrais abordados seria, na sequência de temática feminista já presente em *Casa comigo Marta* (no LP *Mudam-se os tempos...*) e *Aqui dentro de casa* (no LP *Margem de certa maneira*), a condição das «mulheres que ficavam» em terra, ilustrada em canções como *Ao senhor da sua dama*, o qual qualificou como «falso fado».²¹² O disco incluiria ainda, enquanto «parêntesis»²¹³ relativamente à temática geral, a cantiga satírica *Pavana para um articulista de fundo*, posteriormente red denominada *Vá...vá...* em *Ser solidário* (1982), enquanto crítica às tertúlias de artistas diversos no café Vá-Vá em Lisboa, das quais ouvira falar em Paris a Helder Costa, considerando-as exemplificativas de um estilo de engajamento pouco comprometido e diletante, contrário à necessidade da «acção directa».²¹⁴ Segundo José Mário Branco, a Direcção-Geral da Informação teria

²⁰⁷ Segundo JMB: «a referência foi dada pelo Zeca, não fui eu que inventei. Foi “África”. “África”.» JMB em sessão de audição (ver nota 124).

²⁰⁸ A qual, segundo José Afonso, constituiu uma sequência da letra da canção previamente publicada *Era de noite e levaram*, a qual versava sobre a prisão repentina por parte da polícia política (RIBAMAR 1973).

²⁰⁹ Existindo inclusivamente no espólio de José Mário Branco uma cópia da fita magnética enviada a um copista francês com a gravação do acompanhamento de Yório e da explicação da estrutura da canção por JMB.

²¹⁰ Segundo documentação depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

²¹¹ JMB, em entrevista ao programa radiofónico *Página 1* (ver nota 202).

²¹² Segundo JMB, em *e-mail* a Ricardo Andrade, 12 de janeiro de 2018, e em sessão de audição (ver nota 124).

²¹³ JMB, em entrevista ao programa radiofónico *Página 1* (ver nota 202).

²¹⁴ JMB em *e-mail* a Ricardo Andrade, 15 de dezembro de 2017.

inicialmente reprovado «dois terços» (RAPOSO 1998) das letras de *Crónica*. Contudo, após envio das letras para exame prévio em outubro de 1973 por António Marques de Almeida, seguido de resposta positiva do chefe da Repartição da Informação Audio-Visual (com exceção de *Um passo atrás, dois passos à frente*), a edição parece ter sido desbloqueada, aspecto referido em carta de JMB a Marques de Almeida. Na correspondência entre o músico e o editor, JMB prevê iniciar os arranjos do novo disco no final de janeiro de 1974,²¹⁵ contemplando a participação dos músicos de jazz Steve Lacy e Steve Potts (ambos residentes em Paris), Carlos Paredes, Ruy Mingas, entre outros.²¹⁶

Crónica nunca passou da preparação em maquete. No dia 25 de Abril de 1974, o porteiro do hotel de Montparnasse em que José Mário Branco se encontrava informou-o do golpe de estado realizado em Portugal. Pondo como condição para o seu retorno a libertação dos presos políticos e a declaração do direito das colónias portuguesas à independência,²¹⁷ acabou por regressar a Portugal no dia 30 de abril no mesmo avião onde retornaram diversos exilados políticos, entre eles Luís Cília, Cláudio Torres e Álvaro Cunhal, formando, na mesma noite, em reunião com diversos cantores, as bases do grupo no qual centrou a sua atividade musical nos anos subsequentes, o Colectivo de Acção Cultural, mais tarde Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta.

Em suma, este artigo pretendeu, por um lado, tornar evidente a relevância de José Mário Branco enquanto um dos protagonistas da renovação da «música popular portuguesa» do início da década de 1970 e, por outro, esclarecer, integrar e precisar diversa informação que sobre os assuntos tratados já circulava por vários meios, identificando e confrontando fontes, incluindo aquelas originadas no próprio, e, assim, contribuir para uma melhor compreensão dos processos inerentes à sua atividade musical no período em causa.

Discografia

- (1969) José Mário Branco, *Seis Cantigas de Amigo* (EP, Arquivos Sonoros Portugueses)
- (1970) José Mário Branco, *Ronda do soldadinho / Mãos ao Ar!* (Single)
- (1970) James Ollivier, *James Ollivier* (LP, Disques Alvarès)
- (1971) Patrick Morelli e José Mário Branco, *La Commune de Paris* (EP, Groupe Organon)
- (1971) José Mário Branco, *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (LP, Guilda da Música)
- (1971) Sérgio Godinho, *Romance de um dia na estrada* (EP, Guilda da Música)
- (1971) José Afonso, *Cantigas do maio* (LP, Orfeu)
- (1971) Compagnie José Valverde, *Libérez Angela Davis tout de suite* (LP, Le Chant du Monde)
- (c. 1972) Choeur Manuel Paz et son orchestre, *O Meu Coração Está em Portugal* (LP, Disques Look For)
- (1972) Jean Sommer, *La nouvelle génération / À la fête* (Single, Reel)

²¹⁵ Carta de JMB a António Marques de Almeida, 8 de janeiro de 1974. Depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

²¹⁶ Segundo entrevista ao programa radiofónico *Página 1* (ver nota 202), e a documentação relativa ao disco depositada no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

²¹⁷ JMB, em entrevista para o programa radiofónico *25 de Abril - 1974/1988 - Exilados e emigrantes*, Antena 1, emitido a 25 de abril de 1988.

- (1972) Sérgio Godinho, *Os sobreviventes* (LP, Guilda da Música)
 (1972) Jean Sommer, *Adieu la mer est belle* (LP, Disques Mouloudji)
 (1972) José Jorge Letria, *Até ao pescoço* (LP, Guilda da Música)
 (1972) José Mário Branco, *Margem de certa maneira* (LP, Guilda da Música)
 (1973) Monique Tréhard e Alain Jaffro, *Terres barbelées* (EP)
 (1973) José Afonso, *Venham mais cinco* (LP, Orfeu)
 (1973) Petrus Castrus, *Mestre* (LP, Guilda da Música)

Referências Bibliográficas

- A Mosca / Diário de Lisboa* (1970), «Poplarucho - Barcas Novas no Mar das Confusões», 26 de dezembro
- ACCORNERO, Guya (2013), «Da militância política à investigação científica: História de uma vocação», in *Ciências sociais: Vocação e profissão - Homenagem a Manuel Villaverde Cabral*, editado por Pedro Alcântara da Silva Silva e Filipe Carreira da Silva (ICS)
- Actuel* (1970), «Portugal: le chant libre», outubro
- ALMEIDA, Narceu de (1966), «Vida e Glória Severina», *Manchete*, 4 de junho
- BORIES, Anne-Sophie (2017), «Merdeux mère maternel chez Raymond Queneau», *Litterature*, 187/3, disponível em <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2017-3-page-19.htm>> (acedido em agosto de 2021)
- BRANCO, José Mário (2009), «A oficina da canção (II): Criação partilhada em diferido», *Passa Palavra* (14 de agosto), disponível em <<https://passapalavra.info/2009/08/10781/>> (acedido em agosto de 2021)
- BRANCO, José Mário (2010) «A oficina da canção (IV): O sofisma da oposição forma-conteúdo», *Passa Palavra* (26 de setembro) <<https://passapalavra.info/2010/09/29443/>> (acedido em agosto de 2021)
- BRANCO, José Mário (2019), «Peroguarda, anos 50», in *Como um pedaço de terra virgem*, editado por Virgínia Dias (Boca)
- CAEIRO, Maria de Fátima Cancela Antunes (2012), «Influências francesas na música de intervenção portuguesa nos anos 70» (dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro), disponível em <<https://ria.ua.pt/handle/10773/10291>> (acedido em agosto de 2021)
- CARDINA, Miguel (2011), *Margem de certa maneira: O maoísmo em Portugal, 1964-1974* (Lisboa, Tinta-da-China)
- CARVALHO, Mário Vieira de (2017), *Lopes-Graça e a modernidade musical* (Lisboa, Guerra e Paz)
- CASTANHEIRA, José Pedro (2009), *O que a censura cortou* (Lisboa, Expresso D.L.)
- CCAS Information (1973), «Tournées Culturelles» (março)
- CÍLIA, Luís (1971), «José Mário Branco: Cantar em França para os portugueses», *Cena 7/A Capital* (5 de junho)
- COSTA, Isabel Alves (2003), *O desejo de teatro* (Porto, Edições Afrontamento)
- Diário de Lisboa* (1971), «Adriano Correia de Oliveira: O fado de Coimbra já morreu» (3 de dezembro)
- Diário de Lisboa* (1972), «Mudam-se os sons, mudam-se as palavras» (22 de dezembro)
- Droit & Liberté* (1972), «“Hommes des pays loin”» (novembro)
- FÉRIA, Lurdes (1971), «Quem é José Mário Branco», *Rádio & Televisão* (20 de novembro)
- FROTA, Gonçalo e Vladimiro NUNES (2008), «“Não suporto o sofrimento humano” – José Mário Branco», *Tabu / Sol* (25 de abril)
- GALOPIM, Nuno (2006), *Retrovisor: Uma biografia musical de Sérgio Godinho* (Lisboa, Assírio & Alvim)
- GOMES, Adelino (1972), «José Mário Branco: uma voz de mudança», *Flama* (7 de janeiro)
- HENRIQUES, Júlio (1970a), «Entrevista: Cantar o vivo - encontro com José Mário Branco», *Comércio do Funchal* (29 de março)
- HENRIQUES, Júlio (1970b), «José Mário Branco: “Entre nós começa a ser rendoso o mercado da balada”», *Comércio do Funchal* (5 de abril)

- HENRIQUES, Júlio (1972), «Emigração e Associativismo», *Comércio do Funchal* (7 de setembro)
- Jornal da Liga* (1966), «Teatro português e brasileiro em Paris» (agosto)
- KRZYYVOWSKI, Dominique (1971), «“Libérez Angela tout de suite”», *Droit & Liberté* (novembro)
- Le Monde* (1960), «Le XVe congrès des jeunesses musicales a Berlin-Ouest» (17 de agosto)
- Le Monde* (1967), «Une soirée annulée» (8 de dezembro)
- LETRIA, José Jorge (1971), «José Afonso: Nunca mais farei nada como “Cantigas de Maio”», *Diário de Lisboa* (2 de dezembro)
- LETRIA, José Jorge (1972a), «Adriano - Às Portas de Paris», *Musicalíssimo* (8 de dezembro)
- LETRIA, José Jorge (1972b), «Margem de Certa Maneira – O «regresso» de José Mário Branco», *República* (27 de dezembro)
- LISBOA, João (2018), «O momento antes de disparar a seta, a entrevista de José Mário Branco», *Revista E / Expresso* (16 de junho)
- MACAN, Edward L. (1997), *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (Oxford, Oxford University Press)
- MANUEL, Alexandre (1971), «José Afonso: Não quero ser vedeta», *Flama* (10 de dezembro)
- MOOREFIELD, Virgil (2005), *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music* (Cambridge, MA, MIT Press)
- MOULINIER, Pierre (2004), «De la préanimation à l'action culturelle», in *L'action culturelle dans les villes nouvelles*, editado por Loïc Vadelorge (Comité d'histoire du ministère de la culture)
- Musicalíssimo* (1972a), «Letria - Até ao pescoço» (24 de novembro)
- Musicalíssimo* (1972b), «Lá fomos com o Letria» (8 de dezembro)
- NEGUS, Keith (1992), *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry* (London - New York, Edward Arnold)
- O Salto* (1972), «Regulamento dos Jogos Florais de Junho de 1973» (setembro)
- O Salto* (1973a), «Nós participamos nos I Jogos Florais» (janeiro)
- O Salto* (1973b), «A propósito do júri de música dos I Jogos Florais» (novembro)
- PATO, Helena (2020), *A noite mais longa de todas as noites, 1926-1974* (Lisboa, Colibri)
- PENA, Paulo e Jorge COSTA (1999), «José Mário Branco», *DNA / Diário de Notícias* (17 de abril)
- PEREIRA, Jorge Constante (1972), «Elementos para um glossário da “Nova Canção” Portuguesa e uma carta (entre)aberta aos respectivos autores», *Diário de Lisboa* (3 de março)
- PEREIRA, Victor (2000), «Les exilés politiques portugais en France de 1958 à 1974» (dissertação de mestrado, Université de Rouen)
- PIRES, Jorge (1996), «Cantigas do Fogo e da Guerra», *Revista Expresso / Expresso* (10 de fevereiro)
- QUELLEC, Yann Le e Romain Ronzeau (2021), *Les amants d'Hérouville: Une histoire vraie* (Paris, Delcourt)
- RAPOSO, Eduardo (1998), «José Mário Branco: Um artífice da música portuguesa», *Vilas e Cidades* (abril)
- RAPOSO, Eduardo (2005), *1960-1974: Canto de Intervenção* (Lisboa, Público)
- RENAUD, Yann (2005), «Un projet dans la ville: l'Association pour la Promotion des Activités Socio-Culturelles à St-Quentin-en-Yvelines», in *Éléments pour une histoire des villes nouvelles: actes du séminaire Temporalités et représentations des villes nouvelles / Programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles*, editado por Loïc Vadelorge (Paris, Editions Le Manuscrit)
- RESENDE, Joana de Magalhães (2011), «A escola Parnaso: Contributos para uma reflexão» (dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro), disponível em <<https://ria.ua.pt/handle/10773/6805>> (acedido em agosto de 2021)
- RESENDE, Joana de Magalhães (2013), «A Escola Parnaso: Contributos para uma reflexão», *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 3, disponível em <<https://doi.org/10.34639/RPEA.V3I1.97>> (acedido em agosto de 2021)
- RIBAMAR, José (1973), «Em Paris: Zé Afonso e os outros», *Musicalíssimo* (23 de novembro)

- RICARDO, Daniel, e Cáceres Monteiro (1970), «Zeca Afonso: “Sou um homem comum”», *Cena 7 / A Capital* (26 de dezembro)
- ROCHA, Inês (2019), «“Um grande inovador”: José Mário Branco lembrado pelo amigo que o juntou a Sérgio Godinho». *Renascença* (19 de novembro), disponível em <<https://rr.sapo.pt/noticia/vida/2019/11/19/um-grande-inovador-jose-mario-branco-lembrado-pelo-amigo-que-o-juntou-a-sergio-godinho/172263/>> (acedido em agosto de 2021)
- RODRIGUES, Francisco Martins (2007), «A ruptura com o PCP em 1964-1965 (1)», Marxists Internet Archive <<https://www.marxists.org/portugues/rodrigues/2007/mes/ruptura01.htm>> (acedido em agosto de 2021)
- SALVADOR, José A. (1984), *Livra-te do medo: Estórias e andanças de Zeca Afonso* (Lisboa, A Regra do Jogo)
- SANTOS, José e Rui Pedro Faria (2004), «“A cantiga ainda é uma arma”: José Mário Branco, cantor de intervenção», *Barcelos Popular* (8 de abril)
- SARRAUTE, Claude (1968), «Monique Morelli», *Le Monde* (26 de junho)
- SCHLESSER, Gilles (2009), *Mouloudji* (Paris, Archipel)
- SCHLESSER, Gilles (2013), *Le cabaret «rive gauche» (1946-1977)* (Paris, L’Archipel)
- SILVA, Octávio Fonseca (2000), *José Mário Branco: O canto da inquietação* (Porto, MC - Mundo da Canção)
- TELES, Viriato (1987), «José Mário Branco: Fase épica chegou ao fim», *O Jornal Ilustrado / O Jornal* (12 de junho)
- VALLET, Jacques (1973), «Fuente Ovejuna, une révolte, une fête...», *Atac Informations* (junho)

Entrevistas

- ALMEIDA, António Marques de (2004), entrevista realizada por Leonor Losa, António João César e Salwa Castelo-Branco, em 25 de maio (Lisboa)
- BRANCO, José Mário (2012), entrevista realizada por Hugo Castro, em 14 de julho (Guimarães)
- BRANCO, José Mário (2013), entrevista realizada por Soraia Simões, disponível em <<https://www.muralsomoro.com/mural-sonoro-pt/2014/1/16/jos-mario-branco>> (acedido em setembro de 2021)
- BRANCO, José Mário (2016), entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida, a 13 de janeiro (Lisboa)
- BRANCO, José Mário (2017), entrevista realizada pela delegação parisiense da Fundação Calouste Gulbenkian, 15 de outubro (Paris), disponível em <<https://youtu.be/n8YC1-EtoLY>> (acedido em setembro de 2021)
- CASTRO, Pedro (2011), entrevista realizada por Ricardo Andrade, em 12 de março (Lisboa)
- COSTA, Helder (2019), entrevista realizada por Hugo Castro e Ricardo Andrade, em 3 de dezembro (Lisboa)
- FARO, Luís Pedro (2020), entrevista realizada por Hugo Castro e Ricardo Andrade, em 9 de janeiro (Oeiras)
- GODINHO, Sérgio (2018), entrevista realizada por Hugo Castro e Ricardo Andrade, em 2 de outubro (Lisboa)
- RODRIGUES, Jacinto (2020a), entrevista realizada por Ricardo Andrade, em 8 de junho (videoconferência)
- RODRIGUES, Jacinto (2020b), entrevista realizada por Ricardo Andrade, em 18 de junho (videoconferência)
- VASCONCELOS, Álvaro (2021), em entrevista realizada por Hugo Castro e Ricardo Andrade, em 5 de abril de 2021 (por videoconferência)

Ricardo Andrade é doutor em Etnomusicologia pela NOVA FCSH e investigador do INET-md. Tem desenvolvido investigação sobre diversos assuntos relacionados com o universo da música popular em Portugal. É membro da direção da Associação Lopes-Graça, da direção da Associação José Afonso, da comissão executiva do Observatório da Canção de Protesto e curador do espólio de José Mário Branco depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade. ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-8601-0469>.

António Branco é doutor em Literatura, com agregação em Artes (Teatro), pela Universidade do Algarve. Tem desenvolvido investigação sobre literatura, educação e teatro no CIAC (Centro de Investigação em Comunicação, Cultura e Artes), da mesma universidade, de que foi reitor (2013-2017) e em que é professor associado. É curador do espólio de José Mário Branco, depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade, de cuja comissão científica é membro. ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-1589-8752>.

Hugo Castro é doutor em Etnomusicologia pela NOVA FCSH e investigador do INET-md. Desenvolve investigação sobre música e política, práticas da canção de protesto e indústria fonográfica. É membro da direção da Associação José Afonso e do conselho executivo do Observatório da Canção de Protesto. É curador do espólio de José Mário Branco depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade (NOVA FCSH). ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-6915-1072>.

Recebido em | *Received* 18/09/2021

Aceite em | *Accepted* 21/03/2023

