

***A cantiga só é arma quando a luta acompanhar! Canção e política na
Revolução dos Cravos (1974-1976)***

José Hugo Pires Castro

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
Variante de Etnomusicologia**

setembro 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em
Ciências Musicais: variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica de
Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

Apoio financeiro da FCT no âmbito do Programa Doutoral FCT em Ciências Musicais
“Música como Cultura e Cognição”.

Bolsa FCT: PD/BD/1143914/2016

Agradecimentos

Desejo agradecer a todos aqueles que, de alguma forma, ajudaram e contribuíram na realização desta dissertação. Agradeço a todos os meus colegas e professores do Programa de Doutorado, que foram os primeiros a quem apresentei os assuntos abordados nesta tese; aos colegas do INET-md que acompanharam esta investigação; e a todos os professores que contribuíram para a mesma, de forma mais ou menos direta: Professora Doutora Maria de S. José Côrte-Real, Professor Doutor Rui Vieira Nery e Professora Doutora Salwa Castelo-Branco.

Um agradecimento especial ao meu orientador Professor Doutor João Soeiro de Carvalho pelas sugestões e críticas e pela dedicação demonstrada na fase final desta dissertação.

Agradeço a todos os que se mostraram disponíveis para o fornecimento de informações relacionadas com esta investigação, em particular os intervenientes que se disponibilizaram para entrevistas, sem os quais esta investigação não teria sido possível. Em particular agradeço àqueles com quem fui construindo uma relação que se estende para além do âmbito académico desta investigação e que foram igualmente essenciais na confirmação de fontes e na disponibilização de materiais e documentação: José Mário Branco, Francisco Fanhais, Luís Cília, Carlos Moreira e Armando Dourado

Agradeço a todas as pessoas e instituições que facilitaram a cedência de diverso tipo de material para consulta e que se revelou determinante para a concretização deste trabalho: Associação José Afonso, Gualberto Freitas, José Mário Branco, Armando Dourado, Mário Correia e Carlos Moreira.

Aos meus colegas e amigos que acompanharam mais de perto todos os processos desta investigação, em particular ao António Tilly e, sobretudo, ao Ricardo Andrade, pela partilha de ideias, sugestões e por todo o trabalho conjunto e colaborativo que temos feito e que constitui um contributo essencial para esta tese.

Aos meus amigos, pedindo-lhes aqui desculpa pelas “faltas de presença” a que esta tese me obrigou.

Um agradecimento especial à minha família e em particular ao meu pai Júlio Castro, pelo incentivo, esforço e apoio em todos os momentos desta tese.

E à Carina, por estar ao meu lado desde o início, por ser a companheira perfeita.

A cantiga só é arma quando a luta acompanhar! Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)

José Hugo Pires Castro

Resumo

Esta tese aborda o papel de um conjunto de práticas expressivas da canção durante a Revolução dos Cravos em Portugal, num período compreendido entre o golpe de Estado militar de 25 de Abril de 1974 e o período de consolidação democrática em 1976. Partindo de uma narrativa histórica sobre o processo revolucionário português, saliento as profundas mudanças marcadas por reformas estruturais que afetaram todos os sectores da sociedade e cultura portuguesa, no sentido de enquadrar a produção musical adjacente a um conjunto de protagonistas nos vários domínios da canção. Proponho explorar as especificidades dos processos de articulação da atividade musical com a atividade política e revolucionária, através da análise dos percursos, motivações e ideários políticos de vários agentes que exerceram a atividade musical em consonância com valores ideológicos conotados com as várias esquerdas revolucionárias, sobretudo na esfera do Partido Comunista Português e de alguns partidos e organizações de extrema-esquerda. Nestes contextos, demonstro as diferentes perspetivas para a valorização de expressões culturais e artísticas populares, em particular da música, alinhada nos processos de luta revolucionária e enquanto componente do confronto ideológico entre as várias organizações. Através da descrição das formas como os músicos e outros agentes ligados à produção musical se posicionaram e foram percecionados relativamente a orientações político-partidárias, procurei compreender como estes configuraram práticas musicais representativas da sua responsabilidade política, manifesta na interlocução com as audiências. Como tal, examinei o papel da música e dos protagonistas para a renovação de práticas assentes na utilização de expressões musicais de cultura popular, enquanto forma primordial de transmissão de mensagens políticas. Este papel revelou-se indissociável da participação dos músicos na vida pública e política do país, e demonstrativo da função política da atividade e da produção musical.

PALAVRAS-CHAVE: Música e política em Portugal, Canção Política, Canção de Protesto, Canção de Intervenção, Canção Popular, Canção Revolucionária, Revolução dos Cravos, Processo Revolucionário, Partidos e Organizações Políticas, Extrema-esquerda

Abstract

This thesis addresses the role of expressive practices, especially song, during the Carnation Revolution in Portugal, between the military coup d'état of 25th April, 1974 and the period of democratic consolidation in 1976. Starting from a historical narrative regarding the Portuguese revolutionary process, I stress the profound changes marked by structural reforms that affected all sectors of Portuguese society and culture, in order to frame the musical production adjacent to a group of protagonists in the various domains of the song. I propose to explore the specificities of the processes of articulation of musical activity with political and revolutionary activity, through the analysis of the paths, motivations and political ideas of several agents who exercised musical activity in line with ideological values connoted with the diversity of revolutionary organizations, in particular the Portuguese Communist Party and some far-left parties and organizations. In these contexts, I demonstrate the different perspectives for valuing popular cultural and artistic expressions, particularly music, aligned with the processes of revolutionary struggle and as a component of the ideological confrontation between these organizations. By describing the ways in which musicians and other agents linked to music production positioned themselves and were perceived in relation to political party ideologies, I tried to understand how they configured musical practices who were conceived as representative of their political responsibility, manifested in the dialogue with the audience. As such, I examined the role of music and protagonists in the renewal of practices based on the use of popular cultural expressions as a primary form of political message transmission. This role was inseparable from the participation of musicians in the public and political life of the country, and demonstrates the political function of music activity and production.

KEYWORDS: Music and Politics in Portugal, Political Song, Protest Song, Intervention Song, Folk Song, Revolutionary Song, Carnation Revolution, Revolutionary Process, Political Parties and Organizations, Radical Left

Índice

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	IV
ABSTRACT	V
ÍNDICE	VI
LISTA DE IMAGENS	IX
ABREVIATURAS	XI
INTRODUÇÃO	1
APRESENTAÇÃO DO TEMA E PRINCIPAIS OBJETIVOS	1
MÚSICA E POLÍTICA: PROBLEMÁTICAS	8
FONTES ORAIS E DOCUMENTAIS	23
PARTE 1: A RESISTÊNCIA À DITADURA E O IMPACTO DO 25 DE ABRIL NA CANÇÃO	30
1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E POLÍTICO: O FIM DO ESTADO NOVO E A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS	31
1.1. O DECLÍNIO DO ESTADO NOVO E OS CAMINHOS PARA O 25 DE ABRIL DE 1974	31
1.2. A AÇÃO POLÍTICA E PARTIDÁRIA DO PCP E AS CONFIGURAÇÕES DA EXTREMA-ESQUERDA NA OPOSIÇÃO AO REGIME	34
1.3. CANÇÃO E POLÍTICA NA RESISTÊNCIA À DITADURA	41
1.4. A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS	59
2. NUNCA A RÁDIO TRANSMITIU TANTA MÚSICA PORTUGUESA. O GOLPE DE ESTADO E A MÚSICA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	79
2.1. MÚSICA PROIBIDA DESENCADEIA A REVOLUÇÃO	80
2.1.1. <i>A escolha e os significados dos sinais-rádio: E depois do adeus e Grândola, Vila Morena</i>	80
2.1.2. <i>O golpe faz-se ao som de marchas e canções</i>	88
2.2. AS CONQUISTAS DE LIBERDADE DE EXPRESSÃO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO E O PAPEL DA MÚSICA	90
2.2.1. <i>Reconfigurações na televisão e na rádio</i>	91
2.2.2. <i>Rádio, televisão e música na imprensa escrita</i>	94
2.2.3. <i>Periódicos musicais</i>	99
2.3. RECONFIGURAÇÕES NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA	102
2.4. MUDANÇAS ESTRUTURAIS NO CAMPO DA “MÚSICA E ESPETÁCULOS”	107
2.5. O IMPACTO DO 25 DE NOVEMBRO NAS POLÍTICAS CULTURAIS E NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	110
3. CORO DA PRIMAVERA. OS PROTAGONISTAS DA CANÇÃO	114
3.1. <i>O POVO UNIDO JAMAIS SERÁ VENCIDO: UM SLOGAN, UM DISCO, UMA CANÇÃO</i>	114
3.2. A CRIAÇÃO DO COLECTIVO DE ACÇÃO CULTURAL (CAC)	119
3.2.1. <i>O «I Encontro Livre da Canção Popular»</i>	124
3.2.2. <i>Ascensão e queda do CAC</i>	135
3.3. OS CANTOS LIVRES DA EMISSORA NACIONAL	144
3.3.1. <i>Cantos Livres: apropriações e críticas</i>	153
3.4. A NECESSIDADE DE MUDANÇAS NAS LETRAS DAS CANÇÕES	158
PARTE 2: CANTO MOLE EM LETRA DURA NUNCA FEZ REVOLUÇÕES: PERCURSOS, PRÁTICAS E REPERTÓRIOS NA ATIVIDADE MUSICAL E POLÍTICA EM PORTUGAL	161
4. AVANTE CAMARADA, AVANTE! CANÇÃO NA ESFERA DE INFLUÊNCIA DO PCP	163
4.1. <i>COM O PCP PELA MÚSICA EM PORTUGAL: PROPOSTAS POLÍTICO-PARTIDÁRIAS</i>	163
4.2. OS ENTENDIMENTOS POLÍTICOS DO PAPEL E DA FUNÇÃO DA CANÇÃO	167
4.3. PRÁTICAS DA CANÇÃO E REPERTÓRIOS NO CONTEXTO DO PCP	178
4.3.1. <i>Domínios musicais e temáticas políticas nos primeiros meses da revolução</i>	178

4.3.2. <i>O período do Verão Quente</i>	183
4.3.3. <i>O papel dos grupos corais alentejanos</i>	195
4.4. NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO E GRUPOS URBANOS DE RECRIAÇÃO	197
5. O QUE FAZ FALTA... PRÁTICAS E PERCURSOS DE CANTORES “INDEPENDENTES”	209
5.1. PERSPETIVAS DO APARTIDARISMO	209
5.1.1. <i>Os primeiros discos pós-25 de Abril</i>	214
5.2. O PAPEL DA LUAR E DO “PODER POPULAR”	219
5.3. INTERVENÇÃO MUSICAL E POLÍTICA AO SERVIÇO DA REVOLUÇÃO	224
5.3.1. <i>Representações internacionais da obra de José Afonso</i>	224
5.3.2. <i>Experiências do Verão Quente</i>	227
5.4. A PUBLICAÇÃO DE NOVO REPERTÓRIO NO PÓS-25 DE NOVEMBRO	233
5.4.1. <i>O pior disco da música portuguesa: a “ressaca” do 25 de Novembro</i>	240
6. CANTOS POPULARES E DE LUTA. A PRIMEIRA FASE DE CONFIGURAÇÃO DO GAC - GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL	247
6.1. O GAC PÓS-CAC	247
6.2. PLATAFORMAS POLÍTICAS E ARTÍSTICAS DO CORO DA JMP E DO GAC	262
6.3. A FORMAÇÃO DA UDP E A RECONFIGURAÇÃO DO GAC E DO CORO DA JMP	265
PARTE 3: À ESQUERDA DA ESQUERDA: A EXTREMA-ESQUERDA NO CAMPO DA CANÇÃO	276
7. PERSPETIVAS POLÍTICAS PARA A ATIVIDADE ARTÍSTICA ASSOCIADA À EXTREMA-ESQUERDA	278
7.1. OS CONFRONTOS POLÍTICO-PARTIDÁRIOS	278
7.1.1. <i>Críticas ao domínio cultural do PCP</i>	278
7.1.2. <i>A “explosão ideológica” na revista Mundo da Canção</i>	284
7.1.3. <i>“Conflitos na canção” entre o PCP e a extrema-esquerda</i>	290
7.1.4. <i>O “Comité Central José Afonso”</i>	298
7.2. REPRESENTAÇÕES DA CANÇÃO NA EXTREMA-ESQUERDA PARTIDÁRIA	301
7.2.1. <i>PCP (m-l)</i>	302
7.2.2. <i>OCMLP</i>	303
7.2.3. <i>GREDIMUP/Almanaque</i>	306
8. SERVIR O POVO: O MRPP NA FRENTE DA ARTE E DA CULTURA	310
8.1. <i>QUE CEM CENTROS DE CULTURA POPULAR FLORESÇAM, QUE MIL INICIATIVAS SE MULTIPLIQUEM NO CAMPO DA CULTURA!</i>	310
8.2. TEATRO, DANÇAS E COROS NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA POPULAR	315
8.3. O CORO POPULAR «O HORIZONTE É VERMELHO»	321
9. GAC «VOZES NA LUTA»	330
9.1. ORGANIZAÇÃO INTERNA DO GAC: COOPERATIVA «VOZES NA LUTA»	330
9.2. INTERVENÇÃO E AÇÃO POLÍTICO-CULTURAL DO GAC	337
9.2.1. <i>Democracia popular e ditadura proletária, pois claro! O GAC no Festival da Canção 1975</i>	337
9.2.2. <i>Não estamos aqui só para cantar: intervenção política nas atuações do GAC</i>	346
9.3. A CRIAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE REPERTÓRIO	352
9.3.1. <i>“Hinos encomendados”</i>	352
9.3.2. <i>Gravação e publicação dos singles</i>	357
9.3.3. <i>Isto inté qu’há-de mudar um dia: reflexões sobre a música tradicional</i>	365
9.4. RUMOS DA ATIVIDADE POLÍTICO-CULTURAL NO PÓS-25 DE NOVEMBRO	372
9.4.1. <i>Fim de Festa</i>	372
9.4.2. <i>A herança musical de Pois Canté!</i>	380
CONCLUSÕES	386
<i>O QUE EU ANDEI PARA AQUI CHEGAR: REFLEXÕES METODOLÓGICAS</i>	386
CANÇÃO POLÍTICA EM PORTUGAL	392

CONSIDERAÇÕES FINAIS	410
BIBLIOGRAFIA E FONTES	417
BIBLIOGRAFIA	417
PERIÓDICOS	431
DOCUMENTÁRIOS AUDIOVISUAIS	431
WEBGRAFIA	431
FONTES ORAIS: ENTREVISTAS, ENCONTROS E MESAS-REDONDAS	432
ANEXOS	I
ANEXO 1: NOTÍCIAS E PUBLICAÇÕES EM ÓRGÃOS DE INFORMAÇÃO	I
ANEXO 2: COMUNICADOS VÁRIOS	X
ANEXO 3: DOCUMENTOS E COMUNICADOS DO GAC	XLIII
ANEXO 4: DOCUMENTOS FAPIR, FRENTE DE ARTISTAS POPULARES E INTELLECTUAIS REVOLUCIONÁRIOS	LXVI
ANEXO 5: IMAGENS	LXX

Lista de Imagens

- Imagem 1** – Capa: MC nº 39, «Comunicado do CAC» (maio de 1974)
Imagem 2 - Capa livro: MDP/CDE – *Canto Livre* (1974)
Imagem 3 - Cartaz: PCP - «Comício de Amizade PC Francês», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (11 de novembro de 1974)
Imagem 4 - Cartaz: PCP - «Grande Festa Popular», Torre de Belém, Lisboa (13 de abril de 1975)
Imagem 5 - Cartaz: PCP - «Grande Festa Popular», Parque de Santa Cruz, Coimbra (20 de abril de 1975)
Imagem 6 - Cartaz: UEC e UJC - «Festa da Juventude», Ginásio da Escola Técnica, Vila Real (24 de maio de 1975)
Imagem 7 - Cartaz: UJC e UEC - «Encontro da Juventude», Parque do Choupal, Torres Vedras (7 de setembro de 1975)
Imagem 8 - Cartaz: PCP - «Um dia em comunidade», Freguesia de Custóias, Lisboa (29 de junho de 1975)
Imagem 9- Cartaz: PCP - «Grande Comício», Palácio de Cristal, Porto (26 de setembro de 1975)
Imagem 10 - Cartaz: UJC – Festa da Juventude (S/data)
Imagem 11 - Cartaz: MDP/CDE – Daqui o povo não arreda pé / Força Companheiro Vasco (1975)
Imagem 12 - Cartaz: MFA, VASCO, POVO MFA - Dinamização cultural, Acção Cívica (1975)
Imagem 13 - Cartaz: Força, força, companheiro Vasco. Nós seremos a muralha d'aço. MFA - Dinamização cultural , Acção Cívica (1975)
Imagem 14 - Programa: Cantarabril - Grande Espectáculo (6 e 7 de abril de 1979)
Imagem 15 - Autocolante: Cantarabril (S/data)
Imagem 16 - Cartaz: «25 Canções de abril», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (18 e 19 de março de 1977)
Imagem 17 - Programa: UJC – 1º Festival de Canto Livre Amador de Coimbra (1976)
Imagem 18 - Cartaz: UJC - «1º Festival Amador de Canto Livre», Voz do Operário, Lisboa (10 de janeiro de 1976)
Imagem 19 - Cartaz: UJC - «1º Festival Amador Canto Livre», Academia de Santo Amaro, Lisboa (7 de fevereiro de 1976)
Imagem 20 - Cartaz: UJC - «Festival Canto Livre», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (14 de fevereiro de 1976)
Imagem 21 - Cartaz: «Festival Canção Popular», Palácio de Cristal, Porto (3 de setembro de 1976)
Imagem 22 - Panfleto: «25 de Abril na Fête de L'Humanité», Paris, França (8 e 9 de setembro de 1974)
Imagem 23 - Cartaz: ERANOVA – Canções de Zeca Afonso (1978)
Imagem 24 - Cartaz: ERANOVA – ETNO 78 (junho de 1978)
Imagem 25 - Panfleto: ERANOVA – Sérgio Godinho, sete anos de canções (1978)
Imagem 26 - Cartaz: «Festa Popular», Pavilhão da Ovarense, Ovar (20 de julho de 1974)
Imagem 27 - Cartaz: CALP - «Cantos de Luta», Vila Nova de Gaia (16 de agosto de 1974)
Imagem 28 - Comunicado: Jornada de Luta Anti-Fascista e de Apoio à Luta do Povo Chileno (setembro de 1974)
Imagem 29 - Capa: Cadernos de Canto Popular 2 (1974)
Imagem 30 - Capa: CALP - Cantos de Luta (setembro de 1974)
Imagem 31 - Livro: GAC - «Cantos de Luta» (28 de dezembro de 1974)
Imagem 32 - Cartaz: Concerto coro da JMP, Estaleiro de Sines (15 de dezembro de 1974)
Imagem 33 - Autocolante: Coro Popular do Lago (S/data)
Imagem 34 - Cartaz: O Grito do Povo – Festa Popular (abril de 1975)
Imagem 35 - Panfleto: FEC (m-l) – Festa Popular (abril de 1975)
Imagem 36 - Panfleto: Grito do Povo e FEC (m-l) – Todos à grande Festa Popular do 1º de Maio (maio de 1975)
Imagem 37 - Fotografia: GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)
Imagem 38 - Fotografia: GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)
Imagem 39 - Fotografia: GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)
Imagem 40 - Fotografia: GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)
Imagem 41 - Fotografia: GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)
Imagem 42 - Cartaz: MRPP - «Carta de Prisão» (junho de 1975)
Imagem 43 - Cartaz: MRPP - «Apelo à esquerda» (18 de outubro de 1975)
Imagem 44 - Cartaz: Comissão de Moradores (autónomas) dos Anjos - «Viva a Jornada Cultural», Anjos, Lisboa (setembro e outubro de 1976)
Imagem 45 - Cartaz: 2ª Jornadas de Cultura Popular de Tomar (setembro de 1976)
Imagem 46 - Cartaz: PCTP- Festa Popular (S/data)

Imagem 47 - Capa – *Yenan* nº 15 (janeiro de 1976)

Imagem 48 - Capa: Caderno de letras de canções do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» (S/data)

Imagem 49 - Capa *MC* nº 42 (maio de 1975)

Imagem 50 - Cartaz: GAC - «Sessão de Canto Popular», Pavilhão do Académico (20 de abril de 1975)

Imagem 51 - Cartaz: GAC – Comício Anti-Fascista UDP-FRAP (19 de setembro de 1975)

Imagem 52 - Cartaz: UDP e FRAP - «Comemoração do 45º aniversário da República Espanhola», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (17 de abril de 1976)

Imagem 53 - Cartaz: UDP e FRAP - «Comemoração do 45º aniversário da República Espanhola», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (17 de abril de 1976)

Imagem 54 - Cartaz: GAC - «Espectáculo», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (4 de junho de 1976)

Imagem 55 - Cartaz: GAC - «Espectáculos na Casa da Comuna», Lisboa (1977)

Imagem 56 - Cartaz: GAC - «Espectáculo na Voz do Operário», Voz do Operário, Lisboa (29 de outubro de 1977)

Imagem 57 - Cartaz: «Jornada de luta pela Democracia Popular», Pavilhão dos Desportos (1977)

Imagem 58 - Autocolante: GAC - «Dois anos ao serviço da cultura popular» (maio de 1976)

Imagem 59 - Autocolante: GAC - «Por uma nova música popular» (maio de 1977)

Imagem 60 - Autocolante: GAC - «Afirmar a Cultura Popular» (maio de 1978)

Imagem 61 - Autocolante: GAC - «Que a voz dos artistas sirva sempre a voz dos explorados» (S/data)

Imagem 62 - Livro: GAC - «Cantos de Luta (2ª edição)» (1975)

Imagem 63 - Livro: GAC - «Cantos de Luta (3ª edição)» (1976)

Imagem 64 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 65 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 66 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 67 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 68 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 69 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 70 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 71 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 72 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 73 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Fajão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 74 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Fajão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 75 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Fajão (1976) (cedidas por Armando Dourado)

Imagem 76 - Cartaz: FAPIR - «Contra o fascismo unidade e organização popular» (janeiro de 1976)

Imagem 77 - Cartaz: FAPIR - «Por uma arte e cultura ao serviço do povo», Pavilhão do Académico, Lisboa (fevereiro de 1977)

Imagem 78 - Cartaz: FAPIR - «Festival Popular 25 de Abril. Reviver Lágrimas de Alegria», Porto (abril de 1977)

Imagem 79 - Cartaz: FAPIR - «1º Jogos Florais do 25 de Abril», Porto (abril de 1977)

Imagem 80 - Cartaz: FAPIR - «Festival Popular 25 de Abril. Reviver Lágrimas de Alegria», Porto (abril de 1977)

Abreviaturas

AAM – Academia de Amadores da Música

AOC – Aliança Operário-Camponesa

AMI - Agrupamento Misto de Intervenção

ARA – Acção Revolucionária Armada

CAC – Colectivo de Acção Cultural

CALP – Comité de Apoio às Lutas Populares

CARP (m-l) – Comité de Apoio à Reconstrução do Partido (marxista-leninista)

CCR (m-l) – Comités Comunistas Revolucionários (marxistas-leninistas)

CDE – Comissões Democráticas Eleitorais

CDS – Centro Democrático e Social

CMLP – Comité Marxista-Leninista Português

CODICE – Comissão Dinamizadora Central

COPCON - Comando Operacional do Continente

CR – Conselho da Revolução

DG/AAC – Direcção-Geral da Associação Académica de Coimbra

EAL – Emissores Associados de Lisboa

EDE – Esquerda Democrática Estudantil

ELP – Exército de Libertação de Portugal

EN – Emissora Nacional

EUA – Estados Unidos da América

FAP – Frente de Acção Popular

ELP- Exército de Libertação de Portugal

FAPIR – Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários

FEC (m-l) – Frente Eleitoral de Comunistas (marxistas-leninistas)

FEML – Federação de Estudantes Marxistas-Leninistas

FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

FUP – Frente Unitária Popular

FUR – Frente de Unidade Revolucionária

FRAP - Frente Revolucionaria Antifascista Y Patriota

GAC – Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta»

GAC-N - Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta» - Norte

GDUP – Grupos Dinamizadores de Unidade Popular

GIM – Grupo de Intervenção Musical

GREDIMUP – Grupo de Recolha e Divulgação da Música Popular

JMP – Juventude Musical Portuguesa

JSN – Junta de Salvação Nacional

LCI – Liga Comunista Internacionalista

LPECP - Liga Portuguesa do Ensino e Cultura Popular

LUAR – Liga de Unidade e Acção Revolucionária

MAC – Movimento Anti-Colonialista

MC – Mundo da Canção

MDLP – Movimento Democrático de Libertação de Portugal

MDM – Movimento Democrático de Mulheres

MDP/CDE - Movimento Democrático Português / Comissão Democrática Eleitoral

MES – Movimento de Esquerda Socialista

MFA – Movimento das Forças Armadas

MJC – Movimento das Juventudes Comunistas

MPAC – Movimento Popular Anti-Colonial

MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola

MRPP – Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado

MUD – Movimento de Unidade Democrática

MUNAF – Movimento de Unidade Anti-Fascista

MUTIDR – Movimento Unitário dos Intelectuais para a Defesa da Revolução

OCMLP – Organização Comunista Marxista-Leninista Portuguesa

ORPC (m-l) – Organização para a Reconstrução do Partido Comunista (marxista-leninista)

PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

PCC – Partido Comunista da China

PCF – Partido Comunista Francês

PCP – Partido Comunista Português

PCP (m-l) – Partido Comunista de Portugal (marxista-leninista)

PCP (R) – Partido Comunista Português (Reconstruído)

PCUS – Partido Comunista da União Soviética

PCTP – Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses

PIDE/DGS - Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direcção-Geral de Segurança

PPD – Partido Popular Democrático

PREC – Processo Revolucionário em Curso

PRP/ BR – Partido Revolucionário do Proletariado / Brigadas Revolucionárias

PS - Partido Socialista

PTA – Partido do Trabalho da Albânia

RAL-1 - Regimento de Artilharia Ligeira nº1

RCP – Rádio Clube Português

RR – Rádio Renascença

TEP – Teatro Experimental do Porto

TUP – Teatro Universitário do Porto

UDP – União Democrática Popular

UEC – União de Estudantes Comunistas

UJC – União da Juventude Comunista

UNEP – União Nacional dos Estudantes Portugueses

UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola

URML – Unidade Revolucionária Marxista-Leninista

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

INTRODUÇÃO

Apresentação do tema e principais objetivos

E então Zé Mário? A cantiga ainda é uma arma?

Esta pergunta, recorrentemente dirigida ao autor de *A cantiga é uma arma*, José Mário Branco, ressoa na expectativa de uma resposta que raramente dá, certamente mais pela impaciência que o lugar-comum lhe causa, do que pela pertinência da mesma.

Em 2014, ano em que iniciei esta investigação, a pergunta “a cantiga ainda é uma arma?” ecoava amiúde nos órgãos de comunicação social, era debatida em programas de rádio e de televisão e surgia como epígrafe no imaginário de produções jornalísticas e académicas que remetiam para um passado musical com quase sessenta anos e cujo expoente máximo tinha ocorrido ao longo da revolução portuguesa, iniciada a 25 de Abril de 1974. Nos quarenta anos da revolução, mais do que perscrutar o simbolismo das comemorações ao som de *Grândola, Vila Morena*, canção de José Afonso utilizada como senha-rádio para o golpe militar do 25 de Abril, recordava-se o significado das contestações às políticas de austeridade, marcadas por algumas das mais significativas manifestações e ações de protesto desde o período revolucionário, nas quais a *Grândola* foi a “arma” utilizada.

Um ano antes, a 15 de fevereiro de 2013, o então primeiro-ministro Pedro Passos Coelho discursava na Assembleia da República, tendo como tema a intervenção da *Troika*¹ em Portugal. Decorridos poucos segundos após o início do discurso, Passos Coelho é interrompido por um grupo de pessoas presentes nas galerias da Assembleia, que, em coro, começam a cantar *Grândola, Vila Morena*. A atitude, suscetível de ser configurada num quadro de desobediência civil, provoca a reação da presidente da Mesa da Assembleia, que pede às pessoas que “se retirem ou se silenciem”, sob o pretexto legal da proibição de manifestação pública no hemiciclo. Após alguns momentos, em que a canção continua a ecoar, enquanto os manifestantes vão saindo, Passos Coelho retoma o discurso, não sem antes apontar: “De todas as formas que uma sessão pode ser interrompida, esta parece significativamente a de mais bom gosto”². Nos meses a seguir a este episódio, tiveram lugar sucessivas ações de protesto, assentes na interpretação de

¹ Comité responsável pela negociação das condições para um resgate financeiro a Portugal e composto por membros da Comissão Europeia, do Banco Central Europeu e do FMI.

² <https://www.youtube.com/watch?v=M53-cxC8B1E> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

Grândola contra membros do governo, que levaram os meios de comunicação social a difundir-las sob a designação de “Grandoladas”.

A utilização desta canção não foi, obviamente, inusitada. Criada por José Afonso, inicialmente como um poema dedicado a operários alentejanos grandolenses, com quem conviveu em 1964, *Grândola* foi sendo continuamente imersa em múltiplas ressignificações ao longo dos anos, indo de encontro à ideia dos vários processos de reativação e intenção, que podem estar acoplados à utilização de uma canção como forma de protesto (Dillane *et al*, 2018). De canção mobilizadora contra a ditadura, tanto para estudantes e classes médias consciencializadas, como para operários e camponeses em luta contra a sua exploração, a sua escolha como senha-rádio de confirmação do arranque da operação militar do Movimento das Forças Armadas (MFA), a qual culminaria no golpe que pôs fim ao regime ditatorial, conferiu-lhe o simbolismo de representação de todas as formas de expressão que perfilaram valores, não só de *resistência e luta*, mas também de *liberdade e democracia*. O poema, suficientemente transversal e amplo para ficar acoplado a um só momento ou contexto, transporta as referências intemporais de “igualdade, liberdade, fraternidade e independência”, que se conjugam com o apelo ao canto coletivo, tal como indicia a sua gravação e publicação, em 1971, no álbum *Cantigas do Maio*, no qual a forma de interpretação emula o movimento dos grupos corais alentejanos. Assim, não só a proposta utópica do texto (Pimentel, 2009), como a sua interpretação (canto repetitivo, simples e pausado), associada à encenação coreográfica (os braços dados e o compasso marcado pelos passos); apelam à coletivização participativa (Turino, 2008), à depleção de formas estanques de separação entre músicos e audiência.

Os múltiplos usos de *Grândola, Vila Morena* até aos dias de hoje, denotam pelo menos duas ambivalências nela inscrita: o protesto e a união. Talvez assim se explique o comentário lisonjeiro de Passos Coelho à forma do protesto a si dirigido; talvez assim se explique o porquê de, numa das *Grandoladas*, tendo como alvo o então Ministro dos Assuntos Parlamentares Miguel Relvas, este tenha começado também a entoar a canção³, embora de forma visivelmente nervosa, chegando mesmo a dizer “acho que a podemos cantar todos”, assim expondo o significado desta, enquanto canção representativa dos valores que os próprios “alvos do protesto” intentaram incorporar.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=AcrbWVvKak> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

Assim, pode-se inscrever o significado político desta canção no processo histórico da revolução portuguesa - da transição da ditadura para um processo revolucionário e, finalmente, para a democracia – enquanto canção simbólica de “união celebrativa, de esperança e confiança nos limites dos anseios de realização do impossível” (Randall, 2018). Possivelmente, pode-se também afirmar que, os sucessivos processos de ressignificação a trouxeram até à sua indexação coletiva, como é sugerido por Turino (2008) e DeNora (2000), quando afirmam que há canções essenciais para a formação identitária coletiva, que representam sentimentos e qualidades profundas, se tornam particularmente significantes em relação às capacidades e possibilidades destas para a vida social, ou, como proposto por Blacking (1974), como agentes de motivação para a ação humana.

O que levanta a questão: como é que esta, e outras canções, despoletaram sentimentos, aparentemente contraditórios e ambíguos, em relação aos usos e contextos que as envolveram, tanto na sua criação, como na sua interpretação e processos de ressignificação? A hipótese aqui levantada, é de que a resposta a esta questão reside na análise do entendimento das práticas musicais e dos significados políticos que lhes são atribuídos, em articulação com as especificidades sociais, culturais e políticas de momentos de rutura e reconfiguração histórica, como foi a revolução portuguesa.

Esta tese não tem como intenção perceber os processos atuais por detrás dos usos desta e de outras canções que, ao longo das décadas de 1960 e 1970 e, em particular, no período revolucionário português, transmitiram também a “documentação de memórias” do passado revolucionário do país (Sardo, 2016:159). Esse será certamente um trabalho meritoso e salutar a fazer. Contudo, o que é aqui proposto, é que a compreensão e análise do papel e da eficácia da música no período revolucionário português, ajuda a perceber o porquê de estas canções continuamente evocarem sentimentos, que as integram no epíteto da sua função como “armas”.

Esta tese centra-se na análise das expressões de diferentes domínios da canção, enquanto articuladas com a atividade política, partidária e ideológica em Portugal, num período balizado por dois importantes momentos. Em primeiro lugar, o golpe militar organizado pelo MFA, a 25 de Abril de 1974, vulgarmente conhecido como Revolução dos Cravos, o qual pôs fim ao regime ditatorial de quarenta e oito anos, a mais longa ditadura europeia. Em segundo lugar, o período de transição democrática, marcado pela aprovação da Constituição de 1976 e a realização das eleições legislativas (abril de

1976), presidenciais (junho de 1976) e autárquicas (dezembro de 1976)⁴, que conduziram à consolidação da democracia em Portugal.

Processo escrutinado até à exaustão por várias investigações e relatos dos acontecimentos, a Revolução dos Cravos continua, até hoje, a ser observada por diferentes lentes, as quais enaltecem ou desvalorizam determinados aspetos, revelando-se um fenómeno que envolve ainda uma certa complexidade de análise, pelo que qualquer proposta para a sua caracterização, requer o cruzamento de diferentes perspetivas. Valério Arcary (2014) sugere que as revoluções tendem a ser processos demasiado complexos, que não são possíveis de definir a partir de uma só variável. Ao contrário de uma insurreição, ou golpe de Estado, ações que efetivamente podem catalisar ou suspender processos revolucionários, as revoluções caracterizam-se pela entrada em cena das massas populares, cujos anseios constituem, geralmente, o impulso para a ação revolucionária, a qual intenta a vontade de transformação do “estado social”, tal como é sugerido por Raquel Varela na sua caracterização da revolução portuguesa:

(...) a revolução portuguesa caracterizou-se pela entrada em cena de milhões de trabalhadores que lutam pela liberdade democrática e garantem socialmente os direitos de manifestação, associação, reunião, constituição de partidos políticos, direito à greve, ocupação de empresas, organização de empresas e organização sindical” (Varela, 2013:189).

Nesta aceção, a revolução portuguesa confirma a tendência de “radicalização”, proposta por Arcary, no sentido em que abriu portas a um processo revolucionário que mobilizou muitas pessoas para a luta política, agudizando a luta de classes o que, por sua vez, conduziu ao estabelecimento de “novas referências teóricas e novos paradigmas históricos” (Arcary, 2014). Em menos de dois anos, tomaram posse seis Governos Provisórios, os quais providenciaram os processos para a pluralidade partidária e para a realização de eleições democráticas, assim como para o fim da Guerra Colonial e consequente autodeterminação e independência das então Províncias Ultramarinas. Portugal viveu um período em que a atividade revolucionária e política foi, em parte, exercida através da constituição de milhares de comissões de trabalhadores e de moradores, através da participação de militares e populares no processo de reforma

⁴ Esta tese deve ser lida tendo em conta que este período histórico está necessariamente em continuidade com acontecimentos que extravasam a baliza cronológica proposta, pelo que, apesar de necessariamente focada entre 1974 e 1976, tive a necessidade de ampliar o período abrangido no corpo da tese de forma a compreender os últimos anos do Estado Novo, que considero essencial para um enquadramento histórico mais rigoroso desta investigação; da mesma forma, houve a necessidade circunstancial de estender o período sugerido até finais da década de 1970, como forma de perceber consequências e relacionamentos advindos desse período que não se esgotam em si.

agrária, no questionamento da propriedade privada e execução de nacionalizações, assim como no predomínio de várias organizações de diferentes tendências políticas, envolvidas no processo revolucionário.

Este período pode ser caracterizado pelas fortes convulsões sociais e políticas, as quais foram decisivas para a participação ativa de quase todos os sectores da sociedade na vida política; por sua vez, a intervenção militar de 25 de Novembro de 1975, marcou um “processo de contrarrevolução” e consequente fim do “processo revolucionário”, que conduziria à consolidação do poder num sistema baseado na social-democracia, legitimada pelos resultados eleitorais de 1976, que acentuaram o domínio político de forças partidárias moderadas.

Como tal, a Revolução dos Cravos foi um dos períodos mais marcantes da história recente de Portugal e representou uma profunda transformação estrutural da sociedade e política portuguesa a todos os níveis, com forte impacto nas expressões culturais e artísticas, como descreve Nery:

A instauração do regime democrático trouxe à problemática da cultura e das políticas culturais uma visibilidade e um destaque redobrados, sobretudo como parte activa de um quadro novo de abolição da censura, de consagração da liberdade de expressão, de debate político-ideológico generalizado e de grande expansão no movimento associativo de base em todos os campos sociais (Nery, 2010:1022).

Nesta tese, procuro explorar o impacto destas mudanças nas especificidades da articulação entre a música e a política. Pretendo compreender as formas como os protagonistas desenvolveram a sua atividade musical como indissociável da participação na vida pública e política do país. Estas dimensões, convergem com várias propostas de análise elencadas e enformadas por estudos nos domínios da etnomusicologia e dos *popular music studies*, que constituem o eixo das três principais questões abordadas nesta tese:

. Como foram configurados processos de envolvimento de músicos e outros agentes ligados à produção musical assumidamente política, no contexto de movimentos, grupos e organizações de carácter de intervenção social, cultural e político, criados no período ditatorial português e cimentados ao longo do processo revolucionário? Esta questão compreende o entendimento das motivações, ideários e percepções existentes em relação à componente estética da música e à sua função política (Garofalo, 1992; Eyerman e Jamison, 1998; Street, 2003; Peddie, 2006; Drott, 2011; Vila, 2014; e.o.);

. Como se processaram as relações sociais entre a prática da atividade musical e a atividade política e partidária? Esta questão requer perceber que formas de organização, envolvendo músicos e agrupamentos musicais, foram estabelecidas, quando e por quem, tendo em conta os papéis e responsabilidades políticos inscritos em processos de produção, criação e performance. Por outro lado, a questão remete para a descrição das formas como foram configuradas perspectivas políticas nas transformações musicais, e como estas foram incorporadas através da criação de repertório, nos contextos das atuações e nos processos de gravação e produção de materiais musicais, a partir da percepção dos protagonistas da atividade desenvolvida, em particular no contexto do seu envolvimento em estruturas e eventos de caráter político e revolucionário (Denisoff, 1972; Street, 2003; Adlington, 2013; Drott, 2011; Born, 2013; e.o.);

. Por fim, perceber quais os significados atribuídos aos usos da música enquanto veículo e mediador de discursos, entendidos e assumidos como políticos, e como é que a atividade e produção musical emergiu como uma das componentes de amplos projetos ideológicos? Ou seja, pretendo compreender a representatividade das expressões culturais e artísticas, em particular da música, em processos de defesa e exaltação da prática revolucionária, que envolveram propostas de projetos políticos, no sentido da reconfiguração profunda da sociedade, avaliando sobretudo o impacto destas na arte e na cultura portuguesa (Manuel, 1985 e 1987; Blacking, 2006; Turino, 2008; Drott, 2011; McDonald, 2013; Moore, 2006; Lebrun, 2009; e.o.).

Em Portugal, os estudos que refletem a relação entre música e política, focados neste período, têm vindo a ser enquadrados pela terminologia de “canção de intervenção”, tal como referenciada na Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (EMPXX) (Côrte-Real, 2010:220-228). O termo surge como referência ampla a várias denominações qualitativas e indexicais, assumidas pelos próprios agentes musicais, críticos e académicos, incorporando designações que oscilam entre “canção de protesto”, “canção de resistência”, “canção dos homens livres”, “canção de partidários” e também “canção de esquerda”, “canto livre”, “canto coletivo”, surgindo ainda integrado em referências espaço-temporais, como “sons de abril” (Côrte-Real, 1996), ou “sons do PREC” (Teles, 2009), em alusão específica à sua relevância no período revolucionário português. Como tal, é premente afirmar, desde já, que este é o enquadramento em que se situam os intervenientes abordados nesta tese.

Contudo, os contextos históricos, sociais e políticos, assim como as especificidades que tornaram a configuração e utilização destes termos em Portugal e, acima de tudo, dos significados a eles ancorados, carecem de uma análise rigorosa e comparativa, sendo este um dos aspetos que esta tese se propõe aprofundar. Por outro lado, estas são dimensões que denotam ainda uma escassez de estudos e de investigações que sobre elas se debruçaram, tendo em conta o período e contexto histórico abrangido nesta tese. Os estudos em torno de expressões que articulam a relação entre a atividade musical e política em Portugal, raramente avaliam o impacto da atividade musical associada a ideologias políticas específicas.

Como tal, a análise das diferentes perspetivas de músicos e de outros agentes em relação à incorporação destes conceitos, utilizados como forma de descrição de práticas culturais, é aqui entendida em articulação com a proliferação e o papel das organizações políticas no contexto revolucionário. Esta proposta, tem como principal desiderato demonstrar como foram configuradas conceções relativas ao alinhamento de expressões culturais com a luta revolucionária em Portugal e, assim, perceber como é que a música e os seus protagonistas se envolveram e foram percecionados por diferentes grupos políticos. Desta forma, esta tese tem também como objetivo explorar as motivações para o envolvimento destes músicos na prática revolucionária, decorrente de posicionamentos e papéis assumidos no contexto de organizações político-partidárias. Para tal, será necessário descrever aprofundadamente os processos de definição e categorização das práticas musicais no âmbito da ação cultural revolucionária, verificando até que ponto estas foram consentâneas com as ideologias veiculadas.

É ainda de salientar o crescente interesse, tanto em Portugal como a nível internacional, das abordagens ao papel das expressões musicais aliadas à intervenção política e social. Este tem sido evidenciado pelo empenho de vários organismos culturais e académicos, através da organização de eventos e de projetos com particular foco na relação entre música e política. Entre outros, dou como exemplos a conferência internacional «Songs of Social Protest», que decorreu em 2015 na Universidade de Limerick, na República da Irlanda, organizada pela International Association for the Study of Popular Music (IASPM). O objetivo desta conferência, partiu da discussão das “canções de protesto social” a partir de perspetivas globais, isto é, transmitindo a ideia de que as práticas culturais e artísticas, em particular a música, podem reproduzir ou contestar o *status quo* político das sociedades contemporâneas por todo o globo. Também em Portugal, estes assuntos têm merecido um renovado interesse. Desde logo,

com a criação do Observatório da Canção de Protesto (OCP), em 2015, o qual reúne parceiros e instituições associativas, autárquicas e académicas⁵, visando a “promoção do estudo, salvaguarda e divulgação do património musical tangível e intangível da canção de protesto, produzido ao longo dos séc. XX e XXI, e da sua divulgação através da realização de iniciativas culturais diversas”⁶. Para além das atividades e eventos realizados (concertos, publicações, mesas-redondas, ciclos de cinema e exposições), foi no contexto do OCP que o INET-md organizou, em 2016, na FCSH/NOVA, a «ICPSong’16 - Conferência Internacional Canção de Protesto e Mudança Social», onde foram debatidos e apresentados vários trabalhos de investigação oriundos de diversos países, que se debruçaram acerca da produção musical da canção de protesto em diferentes contextos geográficos e históricos, partindo de três tópicos de discussão: resistência, revolução e consciência social.

Música e política: problemáticas

Tendo como eixo teórico os usos da música enquanto ferramenta de expressão política e, em particular, as diversas formas como as práticas musicais são configuradas no contexto de situações que permeiam mudanças sociais e políticas, nomeadamente contextos revolucionários, apresento aqui algumas abordagens nos domínios da etnomusicologia, da antropologia, sociologia e dos *popular music studies*, que refletem as formas como têm vindo a ser compreendidas e analisadas as dinâmicas que envolvem a relação entre música e política. Esta análise, possibilita a problematização e o esclarecimento de conceitos e categorias, associados a práticas musicais e aos seus protagonistas, procurando incorporar algumas destas propostas nesta tese, como forma de compreensão do contexto português.

Os processos de criação, as configurações e transformações nas características do repertório, as renovações no ideário musical dos músicos e de outros agentes ligados à produção musical, assim como o seu papel na interação com as audiências e com estruturas políticas, são aspetos que considero fulcrais para compreender a música e a sua importância estrutural na sociedade portuguesa, durante o período revolucionário. As propostas subjacentes ao *agenciamento* da música (Small, 1998; DeNora, 2000),

⁵ O OCP é atualmente formado por uma parceria entre a Câmara Municipal de Grândola, a Associação José Afonso (AJA), a Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense (SMFOG) e três centros de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: o Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), o Instituto de História Contemporânea (IHC) e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

⁶ Citação retirada da página em rede do OCP: <http://www.ocprotesto.org/>.

mas sobretudo da percepção dos músicos enquanto “agentes políticos” (Drott, 2011), são assim ideias que merecem aprofundamento. Como refere DeNora, as dimensões estéticas e afetivas da música para a vida social e quotidiana, enfatizam a sua capacidade de atuar enquanto *agente* (no sentido atribuído por Bruno Latour⁷), isto é, a música funciona de forma extensiva, relativamente a uma série de experiências sociais de praticamente todos os indivíduos, sendo assim transversal a diferentes estratos e grupos sociais. De forma análoga, Small desenvolve a ideia de que a atividade musical, presente no quotidiano individual e coletivo, deve ser perspectivada, não enquanto entidade abstrata, mas na sua componente afetiva e experienciada; ou seja, de forma sintética, *a música* (*musicking*, na expressão utilizada por Small) corresponde ao relacionamento profundo entre a dimensão sónica e a experiência vivida por músicos, audiências e demais agentes, presentes nos múltiplos processos da atividade musical. Nesta perspetiva, a música possibilita o desenvolvimento de pensamentos e ações em campos que, não sendo estritamente musicais, conferem à atividade musical um importante papel de intermeio em questões políticas e identitárias (Blacking, 1996; Turino, 2008). Para Turino, é precisamente na conexão entre a música e a formação de movimentos políticos, que se tornam mais claras e evidentes as potencialidades semióticas e as “funções especiais” da música na vida social⁸. Como propõe, a música

⁷ De forma sintética, DeNora aplica no seu estudo sociológico da música, as teorias do filósofo Bruno Latour, sendo que este advoga a existência de *agentes* humanos e não-humanos, através dos quais as práticas sociais deixam de ser vistas como meros artefactos sociais, passando a sua agência a ser determinante nas configurações materiais de processos de ação e de interação humana, presentes nas práticas musicais.

⁸ Alguns exemplos desta relação são apresentados por Turino de forma exploratória, recorrendo a exemplos antagónicos para ilustrar como é que tanto os líderes da Alemanha Nazi, assim como os principais intervenientes nos Movimentos dos Direitos Civis nos EUA, compreenderam e utilizaram de forma eficaz e efetiva os poderes indexicais e icónicos da música. Todavia, são chamadas de indexicais certas expressões linguísticas cujo referente muda de maneira sistemática de contexto para contexto (isto é, de acordo com quem fala, onde fala e quando). Turino, no primeiro caso, argumenta que a capacidade da música em estabelecer relações comunitárias poderá igualmente ser usada para fins maléficis, em que o uso e manipulação de signos sobre a forma de propaganda e atos de violência, transformou de forma fundamental a sociedade germânica no caminho de uma formação cultural mais ampla. A música, em particular, foi utilizada como importante componente da frente ideológica Nazi no sentido de promover a herança musical alemã como fonte de orgulho nacional e “racial”, ao mesmo tempo que eram abolidos os estilos musicais que tivessem qualquer influência “não-ariana” (2008:200). Por outro lado, o grande “surto” da atividade musical Nazi decorreu das práticas performativas inseridas em programas de movimentos juvenis, baseados em experiências participativas de criação de laços comunitários, sobretudo através do canto coletivo, utilizado como uma importante ferramenta educativa e de criação de sentimentos de orgulho e unidade. Desta forma, argumenta Turino que as canções coletivas tornaram-se centrais na vida social alemã e repetidas incessantemente, em que as letras e melodias eram os veículos ideais de uma combinação semiótica de índices, ícones e símbolos, apelando tanto à enfatização da união comunitária como à luta e ao uso da violência pela supremacia da raça. Já a música no contexto dos movimentos pela Igualdade dos Direitos Civis nos EUA (décadas de 1950 e 1960) é para Turino um exemplo de como a música pode ser utilizada como “força primária” de união e ação pacífica contra a opressão e violência racial. Numa primeira fase do movimento, a utilização constante e repetitiva do

pode ser central em movimentos sociais e políticos, nos quais as letras e melodias utilizadas se podem tornar os veículos ideais de uma combinação semiótica de índices, ícones e símbolos. Estes são aspetos também sugeridos por Neuman (2008), que estabelece que a música, enquanto “agente de mudança” e a “música representativa de mudanças sociais”, são duas dimensões fundamentais para atestar a interseção da atividade musical com a atividade política, da mesma forma que Blacking observa a importância do papel da música na tomada de decisões coletivas (1996:215)⁹.

Estas ideias correspondem à proposta de Ian Peddie de que os objetivos das formas de protesto social na música, constituem uma complexa relação dialética, na qual a fluidez inerente à atividade musical se torna adequada à percepção de um significado político “apropriado” por parte das audiências (Peddie, 2006:xvi). Este é um dos pontos centrais de Eyerman e Jamison no livro *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* (1998). Neste estudo, os autores desenvolvem a ideia de que existe uma consciência política inerente à produção musical no contexto de movimentos sociais, que remete para os músicos e cantautores, um papel central no desenvolvimento de práticas cognitivas dos movimentos com os quais se relacionam: “(...) in social movements, musical and other kinds of cultural traditions are made and remade, and after the movements fade away as political forces, the music remains as a memory and as a potential way to inspire new waves of mobilization” (1998: 1-2). Contudo, para McDonald (2013), o papel político da música não é apenas relevante na construção identitária de músicos e audiências. Este autor sugere as possibilidades desta relação para a análise de dinâmicas performativas de noções políticas através da música, isto é, os contextos de envolvimento de músicos e da música em movimentos sociais associados a situações específicas, enaltecem a relação dinâmica entre o papel da música e a consciencialização social e política das audiências. Esta relação, por sua vez, é desenvolvida tendo como base a partilha de valores, servindo-se os músicos de propostas de experimentação e inovação nas suas práticas, sendo este um dos aspetos que esta tese procura averiguar.

canto coletivo e de canções de apelo à união e liberdade (como por exemplo *We Shall Overcome*) instava a música a estar presente em todas as atividades ligadas aos protestos (desde marchas, manifestações, comícios, reuniões e encontros), capacitando a possibilidade de condensar significados e conjuntos indexicais numa mensagem oposta à das canções Nazis.

⁹ Outras publicações focaram igualmente o papel da música como forma de incitamento ou resolução de conflitos sociais e políticos no mundo contemporâneo, como por exemplo o volume *Music and Conflict* (2010), no qual a maior parte dos artigos incide sobre as diversas formas e contextos que demonstram como a música e a performance podem ser implantadas para criticar estruturas de poder e cultivar a consciência cultural entre comunidades em conflito.

Eric Drott, a partir da análise da atividade musical durante o Maio de 1968, em França, expõe as formas como a participação dos músicos é reconfigurada em contextos de rutura social. Considera o autor que, neste contexto, a atividade musical foi moldada enquanto parte de um discurso político, através da qual se procurou articular ideais estéticos com objetivos comuns de contestação de políticas autoritárias (Drott, 2011:14). Como observa Drott, o caráter dinâmico e performativo presente na associação entre a atividade musical e política, permeou a formação de identidades coletivas entre músicos e audiências, desenvolvendo a perceção dos primeiros enquanto agentes artísticos, com reconhecida responsabilidade política. Nesta aceção, os músicos incorporam os valores e as experiências políticas vividas, ao invés de simplesmente as expressarem, sendo que a atividade musical emerge como parte envolvida na resposta política aos anseios e problemas sociais, e não meramente como representativa dessa resposta. Assim, o agenciamento político dos músicos está imbuído numa série de discursos e posições retóricas, que implicam uma renovação radical da sua identidade. Sugere Drott, que o entendimento “formal” dos “sons e melodias” é reconfigurado pela sua função social e política, em particular pela forma como a música desempenha um papel na criação de grupos sociais e identitários e por esta ter responsabilidade no envolvimento afetivo das pessoas, tendo em vista a resolução de problemas sociais e políticos (Drott, 2013). Estas ideias ressoam na proposta de Street (2003), que explora as formas como a música tem atuado enquanto “comunicação política”, para sugerir que, o importante papel da política na música, deve ser igualmente entendido pelo seu reverso, isto é, a importância da música na política. Nesta perspetiva, ele sugere que se examine as canções que designa de “protesto, propaganda e resistência”, tendo em conta as formas como integram, tanto a nível de conteúdo, como de forma, propostas elencadas por grupos e organizações políticas.

Precisamente, o processo revolucionário português caracterizou-se pela pluralidade partidária e pela participação popular na vida política do país, surgindo organizados em diferentes estruturas ou grupos. Os partidos e as organizações populares de caráter político foram fulcrais para a relevância do debate ideológico e para a ação revolucionária, entre reformas sociais sistemáticas e disputas de agendas partidárias que refletiram, quase sempre, irreconciliáveis orientações programáticas. Tendo em conta este aspeto, apesar do advento de partidos que sustentavam uma linha moderada e próxima da social-democracia e da democracia liberal, o contexto revolucionário impulsionou a consolidação e proliferação de várias dezenas de partidos e organizações

políticas, sobretudo em diferentes tendências da extrema-esquerda¹⁰, distanciadas do Partido Comunista Português (PCP) - partido que, pela sua génese e atividade, constituía-se no 25 de Abril como referencial histórico de resistência – sendo, na sua maioria, decorrentes de divergências no movimento comunista internacional, em particular do conflito sino-soviético ocorrido no início da década de 1960. Em grande parte, a pluralidade partidária na extrema-esquerda partiu de divergências nas interpretações e leituras teóricas do “comunismo” e do “socialismo” como base da sua orientação (Cardina, 2010 e 2011; Lopes-Cordeiro, 2016; Fontes, 2009; e.o.). Como tal, procuro nesta tese explorar as formas como se processaram os alinhamentos e as tendências ideológicas dos músicos e agentes ligados à produção cultural e artística e, simultaneamente, descrever como estas organizações promoveram as expressões culturais para configurar uma cultura popular renovada e politicamente consciente.

Torna-se assim premente verificar que grande parte dos autores que se têm debruçado no estudo das relações entre práticas musicais e políticas, identificam os músicos assumidamente políticos como provenientes de classes médias urbanas politizadas e alinhados ideologicamente na esquerda política (Adlington, 2013; Frith, 1981 e 1989; Redhead e Street, 1989; Tumas-Serna, 1992; Drott, 2011; e.o.).

Em 2011, na British Academy em Londres, foi organizada a conferência «Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc after 1945», que teria continuidade na conferência «Music and Socialism since 1917», realizada em 2017 na Universidade de Nottingham. Ambas propunham a análise da música a partir da sua relação com ideologias comunistas e socialistas e em articulação com as várias especificidades históricas e sociopolíticas, focando-se nas formas como músicos, compositores e outros agentes ligados à produção musical nos mais variados contextos, deram voz ao seu engajamento político. Robert Adlington, na introdução a um livro por si editado em 2013, publicado na sequência da primeira conferência, analisa o impacto

¹⁰ Embora esta tese não tenha como objetivo descrever o conjunto de características que permite definir a atividade e as práticas de um “grupo de indivíduos ou organizações” como pertencentes ou identificadas com a *extrema-esquerda* política e partidária (Pereira, 2013:24), destaca-se a ambiguidade dos usos deste termo, ao qual poderá estar associado um caráter pejorativo identificado por alguns intervenientes. No entanto, o uso desta expressão ao longo da tese justifica-se pela acoplação a outros termos, tais como *esquerda radical* ou *nova esquerda*, de acordo com um conjunto de critérios que poderão ser de âmbito político, temático, sociológico ou cronológico e já escrutinados pela literatura académica (cf. Cardina, 2010, 2011; Pereira, 2013; Cordeiro, 2009, 2016; Fontes, 2009, 2012; e.o.), tendo como referencial os vários movimentos criados a partir das leituras e interpretações das teorias de destacados políticos e teóricos comunistas (cf. Cardina, 2010, 2011; Cordeiro, 2016). A ampla utilização do termo “extrema-esquerda” na academia, assim como pela maioria dos intervenientes, enquanto forma de descrição dos vários grupos que compunham este universo político, permite-me assumir o uso indiscriminado desta expressão, exceto quando devidamente salientado.

global para a música de alguns acontecimentos, tais como a Revolução Cubana de 1959, a Guerra do Vietname (1955-1975) e o conflito sino-soviético no início da década de 1960. A sua sugestão, sustentada nas várias intervenções e artigos publicados, é a de que estes acontecimentos forneceram uma qualidade pluralista ao comunismo e, em particular, à concetualização de diferentes perspetivas relativamente ao alinhamento das expressões culturais nesses contextos. Como descreve, o impacto destes acontecimentos empolgou toda uma juventude dissidente e figuras de vários quadrantes artísticos e literários, por toda a Europa e América Latina, sendo transversal a diferentes domínios culturais e artísticos e a diversos géneros e estilos musicais. A atividade musical decorrente dos anseios pessoais de vários músicos sintonizados com ideologias comunistas, foi observável, em muitos casos, no confronto estético e ideológico com o modelo soviético, com o qual muitos estavam sintonizados. Desta forma, segundo Adlington, são reconhecidas as tendências de esquerda de vários intelectuais e artistas, sendo que, na música, tanto o impacto político de situações de agitação social e revoluções, como a associação dos seus intervenientes a ideologias comunistas, têm fornecido uma das mais observáveis (e audíveis) facetas para a análise das complexas relações entre música e política, o que é, na sua opinião, uma das razões pela qual este objeto de estudo tem suscitado o crescente interesse académico (Adlington, 2013).

Em relação a este aspeto, destaco os trabalhos de Peter Manuel (1985, 1987) e Robin Moore (2006). Estes discutem e analisam formas de desenvolvimento da música popular em contextos socialistas e a importância das políticas culturais e das ideologias propagadas pelo Estado através das expressões culturais e artísticas. Manuel e Moore tornam evidente o papel e a influência decisiva das políticas culturais e ideológicas do Estado no desenvolvimento de atividades artísticas. Refere Moore que as mudanças políticas e culturais advindas do sucesso da revolução cubana em 1959, tiveram um forte impacto na forma como as expressões culturais do país se moldaram de maneira a constituírem veículos de propagação dos valores e ideais da revolução socialista. No entanto, é importante sublinhar que estes autores assinalam que a influência da revolução cubana se tornou mais evidente em aspetos extramusicais do que em termos da formação de novos estilos musicais, sendo que os dois autores identificam a existência de algumas contradições no que se refere à relação entre as exigências de “procura” e de “gosto musical”, com aspetos de mercantilização e difusão da música. Para os autores, os primeiros anos após a revolução cubana foram férteis nas conceções acerca do que deveriam ser as expressões culturais enformadas pela atividade

revolucionária, tendo resultado num conjunto de medidas mais ou menos repressivas em relação à difusão de determinados géneros musicais. Porém, Manuel e Moore demonstram que a combinação de expressões musicais mais alinhadas com os valores revolucionários, como a *nueva trova*, se articularam com o desenvolvimento de novos estilos de música e dança que, não estando diretamente associados à prioridade dos valores revolucionários, se tornaram valorizados e vitalizados pelas políticas culturais cubanas, de forma a corresponder à diversidade de gostos e atitudes do povo cubano perante a música (Manuel, 1987:163).

Estes estudos do caso cubano demonstram as possibilidades de análise das formas utilizadas e das motivações inerentes à conceção de um Estado alinhado ideologicamente por ideias socialistas, no sentido de reconfigurar e negociar o convívio entre vários estilos musicais, perçecionados como fazendo parte dos valores da revolução. O papel político-partidário das esquerdas em Portugal adquire particular importância, no sentido de perceber como é que, ao longo da revolução portuguesa, o domínio partidário de tendência “socialista” se fez sentir em relação às políticas culturais.

Ainda no contexto da música enquanto expressão identitária de Estados e nações, refira-se o trabalho de McDonald (2013) acerca do papel da música na construção de noções de nacionalismo, em particular no caso do conflito israelo-palestiniano. Tendo como base o estudo de formas performativas da resistência palestina, o argumento central de McDonald é que a análise da relação entre as audiências e os praticantes de expressões performativas em contextos políticos, possibilita ideias divergentes acerca da construção de noções de identidade e nacionalismo. Tal como refere, é possível descrever diferentes conceções de tempo, espaço, nação e resistência articuladas através de processos performativos, cada uma representando diferentes disposições estéticas e ideológicas (McDonald, 2013:21). Da mesma forma, Lauda Nooshin sugere que qualquer discussão envolvendo questões de música e poder (governativo ou não) deve ter em conta a interseção entre aspetos estéticos e ideológicos, sendo que a dimensão estética pode adquirir um papel de “camuflagem” dos significados políticos e ideológicos que a música pretende atingir (Nooshin, 2009:6).

A caracterização das práticas musicais políticas em Portugal, sobretudo no período revolucionário, pode assim ser analisada tendo como base algumas perspetivas aqui sugeridas. Tal como descreve Côrte-Real, a “canção de intervenção” é uma

expressão que permeou várias décadas de práticas musicais em Portugal, abrangendo um vasto número de agentes, estilos e processos musicais, baseados numa linguagem com maiores ou menores aproximações à diversidade estilística da música tradicional portuguesa, de proveniência rural e urbana, “bem como do caráter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros” (Côrte-Real, 2010:221). Isto por si só torna evidente a complexidade e abrangência da “canção de intervenção”. Por outro lado, o termo análogo de “canção de protesto”, é utilizado logo em 1946 por Fernando Lopes-Graça para se referir ao conjunto de *canções heróicas* por si compostas no fim da II Guerra Mundial. O mesmo termo tem sido globalmente utilizado, sobretudo nas suas derivações anglo-americanas e hispânicas - *protest song* e *canción protesta* - conduzidas pela associação entre a música popular e o protesto social. Para Blanco (2005), em análise às várias designações adotadas nos movimentos de canção de expressão hispânica, este é o termo que melhor descreve o caráter unitário das múltiplas formas de expressão artística, mais ou menos próximas ideologicamente, mas que se caracterizaram pelo uso da “música e da palavra” como forma de manifestação política.

As propostas de configuração de categorizações em torno da “canção de protesto” foram transversais a praticamente todos os continentes, o que desde logo remete para a impossibilidade de lhe conferir uma definição consensual, sendo que, como sugere Peddie, o uso do termo “protesto” associado às práticas da canção no universo da música popular, remete para uma tradição rizomática e demasiado difusa:

Not surprisingly, even the most tentative of attempts to define the music of social protest are fraught with problems; the trajectory along which it travels escapes us, its origins are often as elusive as its influence. With that in mind, perhaps we should conclude that if social protest is made up of collisions, then it is also formed by fissures and fractures, by the very kind of resulting ambiguities that make the changing faces of popular music so vexing and so appealing (Peddie, 2006:xvii).

Contudo, é de assinalar que o debate acerca de conceções sobre o uso do termo “canção de protesto”, foi caracterizado por propostas provindas dos próprios protagonistas de vários movimentos de canção comprometida politicamente, de diferentes zonas geográficas e contextos. Por exemplo, em Cuba, a realização de um evento designado de «Primer Encuentro Mundial de la Canción Protesta», organizado em 1967 pela Casa de las Americas, teve a particularidade de reunir um conjunto de músicos reconhecidamente envolvidos em movimentos político-culturais de vários países, entre os quais se destacam: Carlos Puebla (Cuba), Angel e Isabel Parra (Chile), Daniel Viglietti (Uruguai), Peggy Seeger (EUA), Raimón (Espanha), entre outros, incluindo

Luís Cília, representante de Portugal no encontro. O evento tornar-se-ia particularmente relevante pela procura de unificar a definição do termo “canción protesta” como correspondendo à atividade musical assumida na sua função de “arma de comunicação de massas ao serviço do povo”, cuja procura de aperfeiçoamento da “qualidade artística” deve representar em si mesmo um “ato revolucionário”, tal como é escrito no documento «Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta»¹¹. A realização deste festival motivou a criação do «Centro de Interpretación de la Canción Protesta» e, meses depois, a Casa de las Americas anunciava a criação do movimento político da canção cubana, a *Nueva Trova*, comprovando o caráter rizomático da categoria de “canção de protesto”.

Em parte, os movimentos pan-americanos de canção, consolidados na década de 1960, tais como a *nueva canción* (Chile, Argentina, Colômbia, Nicarágua, entre outros países da América Latina), e a *nueva trova* (Cuba), estabeleceram bases de configuração de práticas musicais que serviram de modelo para a sua incorporação em práticas de outros países (Orquera, 2013; Vila, 2018). Tumas-Serna (1992) refere o papel destes em se assumirem como movimentos de renovação estética, estilística e temática da canção popular com uma intensa manifestação transnacional, combinando formas de expressão originária das tradições musicais de cada um dos países, com aspetos estilísticos emergentes, sobretudo em meios urbanos dos vários países onde os intérpretes se encontravam e, geralmente, com um vincado caráter ideológico e político. Esta mesma ideia é sugerida por Orquera, dando como exemplo o músico argentino Atahualpa Yupanqui e a forma como este articulou influências de práticas musicais urbanas durante o seu exílio em Paris, com elementos do “folclore argentino” e de outros países sul-americanos, cruzando assim abordagens modernas com formas musicais tradicionais (Orquera, 2013). Como nota Tumas-Serna, ao mesmo tempo que existiram diversas influências de sonoridades rurais e indígenas, vários músicos foram igualmente influenciados pelos sons urbanos da música contemporânea das grandes metrópoles. A combinação destas está na base da recriação de formas de expressão musical, veiculadas através de canais de distribuição e de divulgação mediática de produtos culturais, com objetivos de corresponder a exigências de exploração de novas estéticas na música popular (Tumas-Serna, 1992:143).

¹¹Publicado na *Revista Casa de las Americas*, nº 45, novembro-dezembro de 1967.

Como tal, empreendo a sugestão de McDonald (2013), quando este refere que termos como “música de resistência” ou “canção de protesto”, associados à atividade política dos músicos, devem ser vistos não como uma categoria baseada somente em atributos estilísticos; antes, devem ser lidos em articulação com processos músico-políticos identificados em projetos alargados de mudança social. Esta mesma ideia é partilhada por outros autores já aqui mencionados, como por exemplo Peddie (2006), que relembra que a trajetória dos movimentos da canção de protesto é demasiado difusa para ser acoplada a uma só corrente estilística. Como sugere McDonald, a leitura de processos performativos de resistência e ativismo político através da música, fornece importantes ferramentas de análise das dinâmicas de construção de ideias de “protesto”, “luta”, “resistência” ou “proposta” que contrapõem a adoção de estilos musicais estanques:

What came to be labeled as “resistance music” or “protest song” was defined not by active musico-political processes, but rather by static notions of thematic content, folkloric signification, and other elements of musical “style” (McDonald, 2013:5).

McDonald abre terreno para a exploração performativa de noções como “resistência” e “proposta” em contextos variados de práticas de canções *folk*, marchas militares, música erudita ou *hip-hop* urbano. Desta forma, parece-me essencial ter em conta a proposta de McDonald de que os termos utilizados para caracterizar a canção integrada em processos políticos, devem igualmente ser problematizados e alvo de leituras críticas. A articulação das dimensões estéticas e ideológicas presente na relação entre música e política (Nooshin 2009: 6), têm assim em conta a renovação de estilos musicais e do conteúdo temático da “música popular”, com consequências que extrapolaram os seus contextos originais (Garratt 2018: xii-xiii).

Não obstante estas perspetivas, as mesmas alinham-se com a sugestão de Adlington, que aponta que o particular foco do debate ideológico em torno da relação entre comunismo e música, assim como da importância das organizações comunistas locais para a vida musical, tem estado centrado nos entendimentos da música *folk* como a “música do povo” (“the people’s music”), assuntos que se tornaram pertinentes em vários domínios da etnomusicologia e dos *popular music studies* (Adlington, 2013:3).

Enquanto objeto de estudo complexo, a noção de música *folk* é bastante extensiva e difusa para compreender definições consensuais (Bohlman, 1988; Middleton, 2006; Rodnitsky, 2006; Friedman, 2013; e.o.), sendo que o seu uso enquanto forma de categorização levanta igualmente uma série de problemáticas quanto às

propriedades estéticas que permeiam os diversos trajetos e as práticas a ela acopladas. Porém, é evidente que no contexto de análise da canção como ferramenta política, as concepções da música *folk*, sendo extremamente variáveis, são geralmente percebidas como representativas de práticas musicais cuja origem evoca expressões rurais e de classes sociais baixas, ou seja, comuns destinatários e sujeitos alocados nos discursos de organizações comunistas (Cardina, 2010).

Em Portugal, os estudos em torno da “canção e música popular” têm estado igualmente ancorados a concepções que permeiam as relações entre práticas culturais expressivas e ideologias políticas. Analisadas aprofundadamente por Castelo-Branco (2013), as noções portuguesas de *folk* (enquanto tradução literal de “povo”) e de “popular” (referindo-se à música e cultura) são conceitos polissémicos que receberam significados diferentes em momentos diferentes e por diferentes atores. Durante o Estado Novo, estes conceitos foram ressignificados e utilizados como símbolos do nacionalismo português, materializando a estratégia ideológica conhecida como “política do espírito”, a política cultural do regime, idealizada em grande parte por António Ferro. Nesse contexto, “cultura popular” era uma noção ampla que designava os modos mais difundidos da cultura expressiva rural e urbana ancorada na noção de “povo”, estando assim especialmente associada à cultura expressiva supostamente tradicional e conservadora do meio rural, que era considerada um elemento fundacional da identidade nacional a proteger das ameaças da modernidade (Castelo-Branco 2013:667). Na EMPXX (2010), a entrada referente à “música popular” aponta precisamente para os diferentes significados e construções discursivas com que o termo foi e tem vindo a ser operado nos discursos jornalísticos e académicos, conotando práticas expressivas diversas, tais como “a música de matriz rural, a canção urbana e a canção de intervenção” (Castelo-Branco e Cidra, 2010:875)¹². Também Mário Correia,

¹² Como referem os autores, ao longo dos séculos XIX e XX em Portugal, à semelhança da noção de “cultura popular”, a noção de “música popular” adquiriu diversos significados que a distinguem da sua tradução literal da expressão anglófona “popular music”. O termo “música popular” foi utilizado de forma a abranger vários estilos e repertórios, rurais e urbanos. Contudo, foi sobretudo durante o Estado Novo que foram desenvolvidas várias estratégias nacionalistas que instrumentalizaram profundamente as políticas sociais e culturais, com particular impacto na música. A “política do espírito” procurou estabelecer uma definição da política cultural do Estado, tendo criado, para tal, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que serviu para a distinção conceptual e programática das expressões culturais, dividindo-as entre “alta cultura” e “cultura popular e espectáculos” (Nery, 2010:1019). A primeira, destinada a um grupo minoritário, era responsável pela representação da cultura oficial do Estado, estando a segunda essencialmente ligada à promoção de iniciativas de entretenimento e doutrinação política e ideológica, tendo como alvo a restante generalidade da população. Além disso, a fundação, em 1934, da Rádio Nacional - Emissora Nacional de Radiofusão (EN) - serviu de instrumento fundamental para a divulgação da música e da propaganda informada pela ideologia nacionalista do

no seu ensaio intitulado *Música Popular Portuguesa* (1984), oferece uma reflexão bastante extensa na qual associa diretamente os posicionamentos dos músicos “politicamente empenhados” e o seu papel na recuperação e renovação de elementos da música tradicional, com o desenvolvimento de novas configurações da “música popular portuguesa” que constituíssem uma alternativa a expressões musicais conotadas com o Estado Novo.

O conceito de “cultura popular” acabou por ser utilizado tanto pelos organismos e agentes do Estado Novo, como por uma parte dos intelectuais de oposição ao regime. O compositor e musicólogo Fernando Lopes-Graça, que procurou na utilização de termos como “canção popular” e “canção folclórica, regional ou rústica”, definir expressões que enfatizavam os critérios de “oralidade” e “autenticidade” em oposição ao que ele designava de “contrafação folclórica” (1953), isto é, ao processo de “folclorização” promovido pelo Estado Novo e que Lopes-Graça associava a uma “pobreza literária e musical”, estendendo a crítica a expressões como o fado, a *canção de revista* e a *canção ligeira*. Neste sentido, para Lopes-Graça, a “música popular e folclórica” estrutura-se pela procura de “uma base para a criação de uma linguagem musical portuguesa e um meio de educação artístico e de combate ideológico” (Castelo-Branco e Cidra, 2010:877), devendo-se a ele a visão da música popular como estímulo para a ação política e como meio de transformação da sociedade. Esta visão está patente na forma como se envolveu e influenciou, nas décadas de 1960 e 1970, processos de recolha, transcrição e arranjos, como forma de instrumentalização para o “desenvolvimento de uma música popular urbana com preocupações sociais” (*id.*). O impacto deste ideário, juntamente com o interesse nos materiais recolhidos e na participação em processos de recolha, foi fundamental para a introdução desses elementos nas práticas de grupos corais, compositores e intérpretes politicamente empenhados, que surgem nesse período a utilizar designações derivadas do caráter dinâmico das configurações da música popular, tal como “canção popular”, sendo este um dos principais conceitos que incorpora a articulação entre a música e a atividade política. A análise destas dinâmicas no contexto revolucionário português é assim um

regime. Géneros como o fado e a “canção ligeira” - termo genérico utilizado para designar a música produzida no âmbito dos meios de comunicação musicais, bem como de novas formas de entretenimento urbano, aproximando-se do termo inglês “popular music” (Moreira, 2012; Castelo-Branco e Cidra, 2010:503) - foram promovidas pelo sistema de produção musical da EN e popularizadas pelo concurso anual da Canção na RTP (Moreira 2012).

dos objetivos desta tese, procurando perceber como foram incorporados estes discursos nas diferentes tendências partidárias.

Concordando na articulação entre as noções de “povo” e de “cultura popular”, a música popular portuguesa permeia, contudo, diferentes aceções dos termos anglo-saxónicos de *popular music* e *popular culture*, cujos significados estão ancorados em processos de produção massificada e veiculada pelas indústrias culturais, enquanto que em Portugal o conceito foi sobretudo moldado pela “ligação ao povo e às «classes populares»” (Castelo-Branco e Cidra, 2010:876).

Garofalo (1992) estabelece a conexão entre movimentos políticos progressistas que envolvem um conjunto de músicos de origem urbana e com formação académica, e a recriação de formas musicais tradicionais praticada por não-profissionais. Nesta aceção, o uso de elementos musicais de tradições rurais e de sectores explorados da população, é perspectivado como forma de expressão dos valores e ideais exalados desses meios. Se, por um lado, as formas da canção *folk* têm sido historicamente contrapostas a uma cultura de massas cuja única função é o consumo e compreendidas como ideologicamente incompatíveis com atividades políticas; por outro, os usos da *folk* em contextos de movimentos massificados reconfigurou o papel político da canção popularizada. Abriu-se assim caminho para perspectivas de comercialização e difusão mediática, que revelaram uma dicotomia entre noções de música popular comercial produzida “para o povo” e de uma autêntica *folk* criada “pelo povo” (Middleton, 1990). Esta é uma distinção crucial, no sentido em que, como sugere Drott, a “cultura popular” tem sido amplamente pensada sob uma variedade de formas e expressões, apresentando inevitavelmente vários pontos de convergência com a atividade política, mas também instrumentalizada pelas indústrias musicais, sendo este igualmente um contexto que induz à análise das práticas da canção em Portugal, a partir do relacionamento dos músicos com processos de mediatização (Castro, 2012; Côte-Real e Castro, 2018)¹³. Como mencionado por Dillane *et al*:

¹³ Como afirma Leonor Losa (2010), a indústria fonográfica pode compreender dinâmicas socioculturais que englobam todo um conjunto de agentes das indústrias culturais, que têm impacto no repertório gravado e comercializado. Assim, para além das editoras discográficas, a indústria envolve estruturas diversas, das quais se destaca nesta tese o papel das rádios, televisão, jornalismo, e ainda organizações de produção de espetáculos. Para esta investigação procurei compreender diferentes perspectivas existentes na relação entre a criatividade musical de alguns músicos e a produção fonográfica, sendo importante ter em conta a proposta sugerida por Keith Negus (2011), que salienta a existência de expressões musicais ativas independentemente de processos industriais, inerentes a visões corporativistas de mercantilização dos produtos culturais. O autor observa a existência de tipos de música e de perspectivas editoriais que atuam independentemente das indústrias que controlam a produção fonográfica, sugerindo a possibilidade da

Like any medium, music can be used for malign propaganda purposes. It can disinform, it can proselytise, it can incite, and it can exclude; singers, song texts and performance activities may, in fact, be part of the very systems that reproduce oppressive structures and behaviours” (Dillane et al, 2018:3).

Por outro lado, Stuart Hall (1981) e Simon Frith (1987), reformulam a ideia de que as indústrias culturais concetualizam a cultura popular unicamente de forma hegemónica e de alienação das classes mais baixas. Antes, propõem que se tenha em conta o carácter dinâmico e criativo da cultura popular, isto é, esta deve ser compreendida através do ênfase criado na relação dinâmica entre “produtor” e “consumidor”. Assim, a cultura popular pode ser apropriada e transformada de acordo com as necessidades específicas do público, surgindo como espaço de confronto entre classes dominantes e dominadas, pressupondo a existência de uma *negociação* entre momentos de resistência e incorporação. Neste sentido, a cultura popular não se define exclusivamente a partir de processos dicotómicos entre tradições de resistência ou imposição do domínio cultural, sendo antes fruto das transformações que decorrem nos *terrenos de negociação*. Segundo esta perspetiva, os usos que as pessoas fazem no consumo dos produtos culturais podem, por sua vez, ser incorporados pela indústria, sugerindo assim uma relação imprevisível entre consumidores e objetos produzidos, tal como é observado por Peter Manuel: “(...) the uses, effects, and interpretations of the text are the ongoing product of people’s attempt to represent their own experiences, and to speak in their own voices instead of hegemonic codes.” (Manuel, 1993:8)¹⁴.

Entre outros, esta questão é também abordada por Simon Frith (1981) e Redhead e Street (1983). Estes, destacam o contexto urbano no qual, geralmente, as canções de protesto têm vindo a ser produzidas, evidenciando a postura dos músicos que se tornam politizados a partir da apropriação de elementos musicais de matriz rural nas canções. Afirmam assim, que a característica de “autenticidade” atribuída às canções de protesto e políticas, é julgada pela audiência através dos seus efeitos, ao invés da sua fonte¹⁵. Neste sentido, as práticas revivalistas da música *folk* conferem uma imagem legítima do seu uso, enquanto estratégia de criação de uma forma de expressão que poderá

produção musical veicular um distanciamento crítico de processos de comercialização baseados em tendências de mercado.

¹⁴ Esta questão levanta ainda algumas problemáticas particularmente discutidas no contexto dos Estudos Pós-Coloniais. Por exemplo, Margery Fee (1995) aponta as várias incongruências que surgem nos discursos de vários agentes artísticos e intelectuais, quando estes assumem funções de consciencialização das classes trabalhadoras, ao mesmo tempo, questionando se estes posicionamentos não revelam comportamentos de imposição ideológica por parte destes agentes.

¹⁵ Da mesma forma, Gareth Griffins (1993) aponta para o perigo de criação de “mitos de autenticidade” nas formas de comunicação entre grupos sociais “consciencializados” e “classes subalternas”.

corresponder às preocupações políticas dos jovens urbanos, surgindo em oposição às convenções da comercialização de música massificada. Rodnitsky (2006) reforça esta afirmação, apontando como exemplo o importante papel da evolução da música *folk* no contexto anglo-americano e da conformidade genérica desta enquanto “canção de protesto”. Como refere, durante a década de 1960, vários movimentos sociais convergiram com a transformação da música *folk* americana no designado “folk-rock”, destacando Rodnitsky a influência da articulação entre o papel das “raízes tradicionais” na moldagem estética das fronteiras da música popular e a mensagem política a ser transmitida (Rodnitsky, 2006:22).

Da mesma forma, Allan Moore (2013) entende que, em situações de confrontos de classes, a canção de protesto emerge precisamente do questionamento das normas hegemónicas, desafiando o *status quo* e possibilitando o aparecimento de novas normas relacionadas com as especificidades de “agrupamentos intrínsecos” (entendidos como grupos identitários unificados por geração, classe, etnicidade, género, estilo, gosto, etc.), situando-se assim em disrupção com modelos esquemáticos que apontam a função alienadora de grupos e organizações políticas que utilizam a música como ferramenta de imposição dos seus valores ideológicos e políticos. É dentro desta perspetiva que Isabel David (2018) inscreve os cantores portugueses que lutaram contra a ditadura, propondo que o seu papel foi exercido em consonância com conceções derivadas do conceito de “intelectuais orgânicos”, proposto por Antonio Gramsci, isto é, que a canção enquanto militância política sugeriu formas contra-hegemónicas, em comparação com outros domínios musicais.

Por outro lado, alguns estudos têm-se focado nas formas como a música de carácter político pode servir ações ambivalentes, que tanto podem ser de promoção e propaganda, como de resistência e subversão em relação a determinadas ideologias ou posições de autoridade, podendo servir ao mesmo tempo como exercício de controlo e de poder ou como veículo de empoderamento e agenciamento. Como refere Pring-Mill (1987), a música em contextos revolucionários pode envolver a formação de identidades musicais que combinam aspetos “combativos” de luta, protesto e resistência, com propostas “construtivas”.

Torna-se assim importante referir o carácter influenciador dos movimentos políticos de canção, em relação aos usos e recriação de repertórios associados a tradições musicais em diferentes países. Por exemplo, no âmbito da *nueva canción*, Tumas-Serna (1992) refere que existiram diversas variações relativamente ao estilo de

música, à produção sonora, à instrumentação, ao ritmo e às letras, sendo que, de uma forma geral, a música produzida consiste numa estrutura forte e simples, com predomínio do texto enquanto caracterizador do carácter militante das canções, o que vai ao encontro de outras propostas de caracterização deste movimento (por exemplo, Pablo Vila, 2014).

Uma das primeiras propostas de análise do carácter da forma e conteúdo nas canções de protesto, provém do sociólogo Serge Denisoff (1972). Referindo-se à criação de repertório no contexto dos movimentos dos direitos civis nos EUA durante a década de 1960, este sugeriu a distinção entre “canções magnéticas de persuasão” e “canções retóricas de persuasão”. As primeiras, que tiveram maior expressão na década de 1920 no contexto das lutas laborais nos EUA, consistiam na transmissão de mensagens dirigidas a uma audiência passiva e pouco informada, apelando à sua participação política através de canções religiosas (Denisoff, 1972). Já as segundas, incluíam canções nas quais os intérpretes se empenhavam em identificar e descrever determinadas situações sociais, mas que geralmente se abstinham de oferecer à audiência apelos ou soluções ideológicas e organizacionais (*id.*). Em relação a este aspeto, interessa referir que a preponderância das letras¹⁶ assume particular relevância, sendo que Denisoff considera que são estas que inscrevem conteúdos de mensagem propagandística e de consciencialização política. Também Barbara Lebrun (2009) dá relevância ao carácter poético e metafórico das letras inscritas em formas melódicas simples, caracterizadas na designada *nouvelle chanson* francesa, estratégia assim generalizada nas configurações de diversos movimentos que permearam a canção como forma de ferramenta política. Estas caracterizações relativamente aos significados políticos do conteúdo e forma das canções suscita a análise das mesmas nos contextos abordados nesta tese.

Fontes orais e documentais

Tendo em conta o carácter histórico que enforma esta tese, privilegiei as propostas metodológicas centradas nos estudos da etnomusicologia que refletem sobre a noção de “passados musicais” e a compreensão das suas práticas no presente. Entre outros, Philip Bohlman (*Returning to the Ethnomusicological Past*, 2008), Kay Shelemay (*Music, Memory and History*, 2006) e Caroline Bithell (*The Past in Music*,

¹⁶ Ao longo desta tese utilizo o termo “letra” para me referir a todo o tipo de texto inscrito em canções, que pode ter diferentes designações de acordo com o contexto, tais como “lírica”, “conteúdo” ou “poema”, entre outros.

2006), refletem sobre a importância da dimensão do passado musical enquanto “terreno etnográfico” informado, em parte, no presente. Seguindo a sugestão de Shelemay, as práticas musicais em determinados contextos históricos podem ser compreendidas através de narrativas coletivas e individuais refletidas no presente. Neste sentido, Bohlman salienta a importância do trabalho de evocação de contextos musicais passados, que possibilitem a sua compreensão através de um contextualizado discurso construído no presente, exultando o investigador a empreender modelos de interpretação da história. Esta abordagem interessa assim para perceber como os protagonistas elaboram discursos relativamente às práticas musicais que emergiram e se desenvolveram em contextos históricos e sociais específicos. Como tal, e tendo em conta o carácter performativo da “cultura ou comunidade musical” (2008:260), esta reflexão remete para a compreensão da dinâmica de construção de identidades expressivas (individuais ou coletivas) tendo como referente as memórias de experiências do passado musical.

Para esta tese, privilegiei as fontes orais recolhidas diretamente junto de alguns intervenientes, na maioria decorrentes de entrevistas presenciais, contemplando a realização de um total de cerca de quarenta entrevistas a músicos, produtores, editores, críticos musicais e outros agentes. Se, por um lado, as realizações das entrevistas possibilitaram estruturar, em grande parte, a narrativa histórica que compõe esta tese, o envolvimento com outros colegas em projetos paralelos de âmbito académico, facilitou o desenvolvimento de relações com alguns dos intervenientes, valorizando os terrenos de sociabilidade mantidos para além do próprio âmbito desta tese. Por exemplo, a realização de mesas-redondas com alguns dos protagonistas no contexto de conferências realizadas pelo INET-md, a representação do INET-md no OCP e, em particular, o projeto de investigação que tenho vindo a desenvolver, em colaboração com os meus colegas Ricardo Andrade e António Tilly, que visa a elaboração de um livro sobre a obra musical de José Mário Branco, o qual incidirá principalmente sobre a sua atividade fonográfica enquanto autor, intérprete e produtor. A partir dos sucessivos encontros com José Mário Branco, este processo de investigação acabou por se transformar também numa relação dialógica e colaborativa¹⁷, possibilitando vários contactos com outros

¹⁷ No seguimento da reedição da sua discografia em 2017 e já com a perspetiva de publicação de um disco de material raro, inédito ou de difícil acesso, José Mário Branco acabou por nos pedir que o ajudássemos a localizar e a digitalizar várias gravações, a identificar a sua propriedade e a recuperar partituras feitas originalmente em *software* obsoleto, para que novas gravações de algum do seu repertório pudessem ser efetivadas. Este trabalho contribuiu para a elaboração do seu recente álbum *Inéditos (1967-*

músicos e outros agentes envolvidos na produção musical e instituições no domínio da música, que foram igualmente profícuos para esta tese.

Uma vez que o objetivo deste trabalho é a produção de uma reflexão etnográfica sobre o passado, foi necessário lidar com a memória enquanto elemento centralizador de uma rede de informações, cruzando as diversas fontes. Os dados assim recolhidos foram acompanhados por uma reflexão teórica, confrontada com a pesquisa empírica: as duas vertentes estiveram em diálogo constante, numa relação de reciprocidade. Para além de José Mário Branco, destaco alguns contactos regulares com alguns dos intervenientes, que foram basilares para orientar a informação recolhida através da análise da documentação, entre os quais Carlos Moreira, Francisco Fanhais, Armando Dourado e Eduardo Paes Mamede.

Desta forma, levei a cabo uma extensa pesquisa documental que engloba material diverso, focado na produção artística e cultural, em particular na música, mas também de carácter político e partidário¹⁸, desde periódicos e órgãos de partidos e organizações políticas (revistas, cadernos, jornais e boletins), a comunicados, panfletos, anúncios de espetáculos, cartazes e material fonográfico¹⁹. Para esta investigação privilegiei as fontes que medeiam a atividade musical no período entre as décadas de 1960 e 1970, em particular focada no período compreendido entre 1974 e 1976. A consulta e pesquisa em bibliotecas, arquivos, museus e coleções públicas e privadas²⁰,

1999). Para além de muitas gravações inéditas de música de José Mário Branco, foram encontradas fitas com gravações dos músicos Sérgio Godinho, Vitorino, Adriano Correia de Oliveira, assim como vários exemplos de montagens sonoras para peças teatrais (Andrade e Castro, 2017). Os vários encontros e sessões de audição de material fonográfico realizados com José Mário Branco no contexto deste projeto conjunto, constituem a grande parte das fontes citadas por este músico ao longo da tese, exceto quando devidamente assinalado. Este trabalho com José Mário Branco proporcionou igualmente o convite, dirigido a mim e a Ricardo Andrade, a participar em algumas sessões e conferências, cujo texto elaborado em conjunto para essas comunicações, será por mim utilizado como referência bibliográfica e citado em algumas partes da tese.

¹⁸ Relativamente ao uso de documentação produzida pelas organizações políticas, saliento a reflexão de Cardina (2010) sobre o facto de muitos destes textos não estarem assinados e amplificarem “factos com intenções programáticas ou propagandísticas”, sendo assim quase sempre “resultado da visão de quem os escreveu e das informações que tinha ou não na sua posse e do que queria ou não”, pelo que será necessário ter em conta estes aspetos cruzados com a informação recolhida nas fontes orais.

¹⁹ Proveniente da minha coleção privada e já detalhado na minha tese de Mestrado (Castro, 2012).

²⁰ Em grande medida, o material relativo ao GAC, em particular os comunicados e fotografias, pertencem à coleção pessoal de Armando Dourado, que me cedeu cópias, e cujos textos podem ser consultado nos anexos. Em particular, destaco o acesso ao arquivo de Gualberto Freitas, que conta com uma vastíssima coleção de material relativo à atividade política em Portugal, sobretudo compreendida entre 1960 e 1980, particularmente dedicada a organizações e publicações associadas com a extrema-esquerda e que constituiu uma parte substancial da documentação utilizada nesta tese relativa a partidos e organizações políticas. Gualberto Freitas mantém ainda um blogue de acesso público, onde está publicado uma parte do seu arquivo: <http://1969revolucaoessaca.blogspot.pt>. Destaco igualmente a documentação, essencialmente de carácter histórico e político, recolhida em várias páginas na rede, entre as quais: o

foi um exercício constante durante a investigação, permitindo-me a criação de uma base de dados cuja análise serve de suporte para a articulação de informação proveniente de diversas fontes; e foi essencial para a construção de uma cronologia detalhada dentro do período histórico que esta tese compreende. Esta base de dados conta com cerca de duas mil entradas, uma cronologia de eventos nos quais a música ocupou um lugar de destaque, artigos de imprensa relativos à produção musical, material fonográfico e iconográfico.

Uma parte dos músicos e intervenientes evocados nesta tese são figuras reconhecidamente públicas no panorama cultural e político português. Assim, procurei pesquisar e integrar todo o tipo de conteúdos de entrevistas, notícias, depoimentos, opiniões e críticas publicadas em órgãos de imprensa ou acessíveis na rede. Sobre este aspeto, é importante frisar que a leitura das várias entrevistas aos intervenientes, desde a década de 1960 até à atualidade, beneficiaram de particular atenção, tendo em conta o período, contexto e interlocutor das mesmas.

Contudo, hoje em dia, uma parte substancial de informação e opinião acerca de todo o tipo de produção musical associada a esta tese, encontra-se bastante dispersa na *web*, sendo que também é possível encontrá-las nas páginas oficiais de editoras e músicos, em programas de rádio e documentários²¹, cuja análise motiva a visão multissituada e imaginada do “terreno etnográfico” (Cooley, 2008)²².

Relativamente aos protagonistas e principais intervenientes, é possível encontrar na bibliografia portuguesa algumas propostas que exploram a sistematização e localização dos trajetos e desenvolvimento de práticas geralmente convencionadas no uso da expressão portuguesa de “canção de intervenção”. Os já abordados trabalhos de Côte-Real (1996, 2010) oferecem uma análise sistemática das práticas e produção musical de alguns protagonistas, assim como uma observação pontual e contextual da relação entre a sua atividade musical e o contexto político no período revolucionário.

arquivo *Ephemer*, de Pacheco Pereira (<https://ephemerajpp.com>); o arquivo da Fundação Mário Soares: <http://www.fmsoares.pt/aeb/>; e o Centro de Documentação 25 de Abril: <http://www.cd25a.uc.pt/>.

²¹ Entre as páginas de rede, destaco a página oficial da AJA (<http://www.aja.pt/>), a página de arquivo de José Mário Branco, alojado no CESEM (<http://cesem.fcsh.unl.pt/2016/08/26/jose-mario-branco/>) e a página de Luís Cília, da autoria de Leonardo Verde: (<http://www.luiscilia.com/>). Relativamente a documentários audiovisuais, destaco: *Maior Que o Pensamento* (RTP, 2010), *Mudar de Vida. José Mário Branco, Vida e Obra* (Pedro Fidalgo e Nelson Ribeiro, 2014) e *A Cantiga era uma Arma* (Joaquim Vieira, Nanoca/RTP, 2014).

²² No mesmo sentido, esta investigação contemplou a deslocação em trabalho de campo a Espanha e França, onde a contextualização histórica e configuração de movimentos de expressão musical de caráter político adquiriu maior relevância para os protagonistas abordados nesta tese, em particular, através de contactos realizados com a Associação Memória Viva em Paris e com o centro de investigação Canción Con Todos em Madrid.

Outras abordagens podem ser encontradas em *Canto de Intervenção (1960- 1974)* (2005) de Eduardo Raposo, centradas essencialmente na descrição dos percursos biográficos dos protagonistas e em referências à sua produção musical durante o período ditatorial, embora pouco problematizada relativamente às formas como se articulou com posicionamentos político-ideológicos.

Por sua vez, o ensaio *Música Popular Portuguesa* (1984) de Mário Correia revela-se uma fonte indispensável, apresentando um avultado conteúdo recheado de uma vasta relação de citações de entrevistas e depoimentos de diversos protagonistas, assim como várias referências à produção discográfica, realçando igualmente a sua importância para a identificação de inúmeros agentes ligados ao universo da música popular portuguesa nas décadas de 1960 e 1970. Este livro é reflexo de uma postura comprometida com os factos descritos, tendo em conta o contexto do período em que elaborado e o trajeto do seu autor, que é igualmente um dos protagonistas do universo retratado. Correia publicou várias análises e críticas à produção musical desse período, sobretudo em periódicos tal como a revista *Mundo da Canção*, tendo sido um dos entrevistados para esta tese e com o qual fui mantendo contacto ao longo do período de investigação. De particular relevância para os assuntos abordados nesta tese foi o artigo de João Madeira *Os cantores de intervenção na Revolução de abril* (2017), que descreve a produção musical de alguns protagonistas salientando os contextos partidários e os posicionamentos políticos assumidos, o que corresponde a perspetivas de abordagem consentâneas com a minha investigação.

Também os livros escritos por músicos que participaram no movimento, tais como José Jorge Letria (*A canção política em Portugal*, 1978) e José Barata-Moura (*Estética da canção política*, 1977), são relevantes para a compreensão do papel dos músicos na concetualização da articulação entre “canção” e “política”, pelo que nesta tese serão sobretudo abordados como materiais testemunhais que refletem uma perspetiva política e ideológica no contexto temporal específico.

De particular relevância enquanto fonte são as várias obras biográficas de muitos dos intervenientes, publicadas em diferentes períodos, entre as quais: *Livra-te do medo*, de José Salvador (1984), *As voltas de um andarilho*, de Viriato Teles (2009) ou *Fotobiografia de José Afonso*, de Irene Pimentel (2009), entre outros, sobre a vida e obra de José Afonso; de Octávio Fonseca e Silva, as obras biográficas de José Mário Branco e Carlos Paredes - *O Canto da Inquietação* e *A Guitarra de Um Povo*, respetivamente (2000); ou de Mário Correia e Manuel Reis sobre Adriano Correia de

Oliveira (1999 e 1987 respetivamente). Por sua vez, uma parte substancial dos trabalhos e pesquisas relativos aos intervenientes nesta tese, encontram-se na publicação da EMPXX, principalmente nas entradas referentes aos músicos tais como: José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, José Jorge Letria, Sérgio Godinho, Luís Cília, Manuel Freire, Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta, Brigada Victor Jara, Tino Flores, José Barata Moura, entre muitos outros; e a termos que envolveram estes agentes: “Música Popular”, “Música Tradicional”, “Canção de Coimbra”, “Canção de Intervenção” e “Balada”.

Saliento ainda as várias publicações com letras de canções, muitas vezes por iniciativa dos próprios autores, ou de agentes ligados à investigação literária ou à divulgação dos textos, entre as quais destaco os seguintes: *Cantos de Luta* (1974, 1975 e 1976), do Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta» (GAC); *Textos e Canções* (1983) de José Afonso; *Cantos de Revolução* (1975), de José Jorge Letria; *Canções de Sérgio Godinho* (1977), de Arnaldo Saraiva; e *Memórias do Canto Livre* (1975) e *Cancioneiro de abril* (1999), de José Viale Moutinho. Da mesma forma, a reedição mais recente de obras discográficas de José Afonso, José Mário Branco, Brigada Victor Jara ou do GAC, ou ainda de compilações de vários intérpretes (geralmente no contexto de celebrações), quase sempre acompanhadas de textos explicativos e contextualizados da sua reedição, constituíram uma importante fonte de informação e de contextualização da produção musical de alguns dos protagonistas.

Conferir uma forma final a esta complexa investigação foi um processo demorado e que requereu uma reflexão permanente. Por fim, decidi estruturar esta tese em três partes. A primeira parte (capítulos 1, 2 e 3) oferece um enquadramento de contextualização e caracterização histórica e política, desde a década de 1960 até ao período revolucionário português, procurando cruzar diversas fontes e bibliografia especializada. Nesta parte, introduzo os trajetos da atividade dos principais intervenientes, entre músicos e outros agentes ligados à produção musical. Partindo de bibliografia dedicada, descrevo também a configuração de alguns partidos e organizações políticas com um papel relevante nas práticas dos protagonistas, assim como uma reflexão acerca da importância dos principais processos de reconfiguração nos meios de comunicação, nas indústrias da música e nas políticas culturais do período revolucionário. A segunda parte (capítulos 4, 5 e 6), está focada na descrição e análise dos diferentes percursos dos protagonistas ao longo do período revolucionário, onde abordo, de forma reflexiva, os posicionamentos políticos, ideários e motivações para a

produção musical. A terceira e última parte (capítulos 7, 8 e 9), diz respeito às práticas artísticas e culturais no contexto de organizações políticas situadas na extrema-esquerda, onde analiso as diferentes perspectivas e especificidades do alinhamento destas no contexto da atividade política e da sua dimensão ideológica, explorando aprofundadamente as práticas e a produção musical efetuadas neste contexto.

PARTE 1: A RESISTÊNCIA À DITADURA E O IMPACTO DO 25 DE ABRIL NA CANÇÃO

Nesta parte, apresento uma síntese do contexto histórico que caracterizou o processo revolucionário português, que decorreu entre o 25 de Abril de 1974 e a realização das primeiras eleições legislativas e presidenciais que ocorreram durante o ano de 1976. Porém, antes da descrição dos principais acontecimentos do processo revolucionário, considero necessária uma síntese da configuração da oposição durante o último período (décadas de 1960 e 1970) do regime ditatorial do designado Estado Novo. Em particular, concentro-me nos processos que levaram à criação e configuração de várias organizações de ação política e revolucionária que se assumiram como situadas à extrema-esquerda. Este aspeto é particularmente relevante neste período, durante o qual foram consolidadas práticas de expressão musical que assumiram uma postura clara de resistência e oposição contra as políticas do regime ditatorial. Estas práticas, comumente associadas ao movimento da canção de protesto, que configurou várias formas de expressão musical e política, foram protagonizadas por vários músicos que assumiram ligações partidárias durante este período - ou viriam a fazê-lo já durante a revolução - sobretudo na esfera do PCP e de organizações de extrema-esquerda. Por fim, detenho-me no golpe militar organizado pelo MFA a 25 de Abril de 1974, e no despoletar do período revolucionário de cerca de dois anos, conhecido como Revolução dos Cravos. Este período compõe o espaço cronológico primordial desta tese, onde estão representados processos de profunda transformação social, política e cultural, que correspondem a uma das páginas mais significantes da história de Portugal no século XX.

1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E POLÍTICO: O FIM DO ESTADO NOVO E A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

1.1. O declínio do Estado Novo e os caminhos para o 25 de Abril de 1974

Os últimos anos do Estado Novo²³ foram caracterizados por uma crise económica e social que deixava antever a necessidade de mudança no regime político. A ascensão de Marcello Caetano, em 1968, para substituir o debilitado estadista Salazar na Presidência do Conselho de Ministros do Estado Novo, coincidiu já com um período de fortes crispações sociais, militares e políticas, que se vinham a fortalecer desde os inícios da década de 1960, em consequência também do forte poder mobilizador emanado, em 1958, na campanha eleitoral de Humberto Delgado. Em particular, vários sectores da população e dos meios universitários de Coimbra, Lisboa e Porto, mostravam-se consciencializados politicamente e mais ou menos organizados na oposição ao regime. Este aspeto é evidenciado na designada “crise académica” de 1962, em que foram reivindicadas a participação dos estudantes universitários de Coimbra, Lisboa e Porto nas decisões políticas e a liberdade de expressão e melhoria das condições para as universidades, tendo resultado na aplicação do “luto académico” que, entre outras medidas, motivou greves às aulas e aos exames, a suspensão de festas académicas e ocupações de salas de aula e edifícios das universidades. O movimento estudantil abrangeu o envolvimento não apenas de alunos, mas também de professores e dirigentes das três universidades do país, ficando caracterizado por uma forte repressão do regime, demonstrada pelas várias detenções e cargas policiais ocorridas (Accornero, 2009).

Às reivindicações no meio académico não estavam imunes as consequências do despoletar da Guerra Colonial em África, em 1961, fruto do desenvolvimento e da ação armada de vários movimentos de libertação independentistas em Angola (FNLA, MPLA, UNITA), Moçambique (FRELIMO), Guiné e Cabo-Verde (PAIGC), quase todos de caráter marxista e que obtiveram forte apoio de grande parte dos sectores intelectuais e académicos de vários países europeus, assim como de partidos e organizações políticas portuguesas associadas à esquerda e extrema-esquerda. A Guerra Colonial, que duraria treze anos, teve forte impacto negativo no país, tanto a nível económico como social, sendo responsável pela recondução para as frentes de guerra de

²³ O Estado Novo foi implementado na Constituição de 1933, durante o qual foram desenvolvidas várias estratégias nacionalistas que evidenciavam a instrumentalização corporativa e ideológica do país, acompanhada de políticas sociais repressivas, especialmente verificadas nas restrições às liberdades políticas e individuais e na perseguição política a membros e estruturas de oposição ao regime.

milhares de soldados em cumprimento do serviço militar obrigatório, provocando a insatisfação no seio das forças militares e a fuga para o exílio dos que não queriam participar na guerra. Como refere Dalila Mateus, a luta contra a Guerra Colonial transformou-se num significativo movimento de massas que envolveu comunistas, radicais de esquerda e independentes e, nas próprias Forças Armadas, começaram a surgir ações de resistência à guerra, incluindo “atos de sabotagem” e casos de “greves militares” (Mateus, 2012).

Este período é caracterizado pela crescente politização de vários sectores de trabalhadores e de estratos sociais mais baixos. O despoletar da Guerra Colonial contribuiu “para a acentuação e condensação de certas contradições já existentes no interior de Portugal, ao nível das lutas de classes e fracções sociais” (Santos *et al.*, 1976:268). Da mesma forma, o agudizar das condições de vida da maioria da população e as manifestações de resistência que se seguiram, foram sintomáticas das dificuldades socioeconómicas do país, que incitavam o descontentamento geral²⁴.

Assim, quando Marcello Caetano assume a governação em 1968 e enceta um conjunto de mudanças de liberalização de estruturas do regime e de revisão constitucional - num período conhecido como “Primavera Marcelista” - com reformas no campo político, económico e social, onde se incluía uma estratégia de “autonomia progressiva para as colónias”, existia uma certa expectativa no sucesso da liberalização que, contudo, em nada alteraria o papel das políticas repressivas e ditatoriais, nem o curso da Guerra Colonial (Rosas, 2015:11). Mantiveram-se as prisões políticas, a censura e as perseguições a oposicionistas ao regime, assim como a Guerra Colonial e, como consequência, os exilados políticos e a emigração, motivando a continuação da organização e reforço de estruturas de oposição ao governo. Em outubro de 1969 são realizadas eleições legislativas, cujos resultados, amplamente favoráveis ao partido do governo da União Nacional (eleição de 130 deputados, contra 0 da oposição), provocam

²⁴ Segundo informação de Santos *et al.* (1976) entre estas, refira-se: a inflação (com taxas na ordem dos 25%), provocando forte mobilização das massas pelo aumento de salários; a diminuição da capacidade de investimentos do sector público em infraestruturas indispensáveis ao desenvolvimento, com a canalização de grande parte da economia para os esforços de guerra em detrimento do investimento na saúde, segurança social, educação, formação profissional, habitação e transportes; a emigração, que atinge durante a década de 1960 o período de maior intensidade, abrangendo sobretudo trabalhadores agrícolas e trabalhadores da indústria e serviços, impulsionando fortes reivindicações económicas e tensões sociais, ao mesmo tempo que fragilizava as reservas militares do país; o aumento da dependência exterior, que explica, em parte, a tendência crescente para a concentração do capital e, por outro lado, o agravamento de tensões entre subgrupos das classes burguesas e de contradições entre o bloco dominante e as classes dominadas; por fim, o reconhecimento final da impossibilidade de vitória militar na guerra colonial.

a radicalização dos discursos e métodos de luta do conjunto de esquerdas oposicionistas (*Ibid*).

No espaço universitário, uma nova crise académica em 1969 provoca renovadas ondas de contestação ao regime, que surgem no meio estudantil de Coimbra, Lisboa e Porto, que perdurarão praticamente até ao 25 de Abril com vários episódios de violência, um dos mais sangrentos ocorrido em 1972, com o assassinato do estudante José Ribeiro Santos no Instituto Superior de Ciências Económicas em Lisboa, atingido a tiro por uma brigada da polícia política, PIDE/DGS.

A partir de 1970, são revogadas todas as medidas de abertura no campo laboral, agravando a repressão já existente, o que provoca a dissidência dos deputados da “ala liberal”, precipitando o aumento da oposição que alimenta expectativas numa intervenção militar (*Ibid*). A crise petrolífera mundial no início da década despoleta fortes restrições salariais que se estendem a todo o campo social. A mobilização das classes populares na luta contra a exploração provoca extraordinários surtos de formas de resistência e conflitos sociais, “(...) despertando, em 1973 e 1974, uma vaga grevista que nos últimos seis meses de vida do regime alcançará os 100000 trabalhadores” (Santos *et al*, 1976:276). A mobilização massiva das classes trabalhadoras potenciou, assim, uma certa consciência quanto à capacidade de organização e reivindicação de necessidades neste sector, que viria a ser essencial na consolidação das ações no sector laboral após o 25 de Abril:

O regime dissolvia-se e o descontentamento político, a agitação social, o cansaço da guerra, espalhavam-se. (...) [e] consolidavam um ambiente político, ideológico e cultural de hegemonia das esquerdas aos mais diversos níveis de sociabilidade e de expressão (Rosas, 2015:16).

Em 1973, várias manifestações anticolonialistas organizadas um pouco por todo o país espelham já o desconforto que a guerra vai produzindo nas altas patentes das Forças Armadas, sendo assim criado o MFA, organizado por oficiais intermédios que, em pouco tempo, começam a dar sinais de pretender avançar para a mudança do sistema político português e para a necessidade de derrubar o regime pela força. No início de 1974, a publicação do livro *Portugal e o Futuro* do General António de Spínola, então Vice-Chefe do Estado-Maior-General das Forças Armadas e número dois na hierarquia das Forças Armadas, logo abaixo do General Costa Gomes, apresentava uma solução política para o problema da Guerra Colonial. Afirmando que a manutenção da via de intervenção exclusivamente militar no conflito era inviável e premeditaria a derrota, esta solução previa o reconhecimento dos povos das colónias à sua autodeterminação,

abrindo portas à consulta popular e a uma solução equilibrada aos olhos da comunidade internacional, que há muito tempo dava sinais de desgaste perante o regime português e pela sua obstinação por uma resolução militar do conflito com os movimentos de libertação²⁵. A publicação da tese de Spínola, apoiada por Costa Gomes, abriu fendas no regime que se mostrava intransigente na busca de uma vitória militar na guerra, tendo como consequência a demissão dos dois mais altos representantes das Forças Armadas a 14 de março. Por essa altura, estava já em marcha o processo de politização do MFA, com a realização de um plenário em Cascais no dia 5 de março, onde era aprovado o programa político do movimento dos capitães, que igualmente ratificava Spínola e Costa Gomes como possíveis chefes militares aceites pelo movimento. Como reação às demissões, a 16 de março ocorre uma tentativa de golpe nas Caldas da Rainha, frustrada pela inconsequência da intempestividade de reação de um pequeno sector isolado do MFA, mas que era já representativa da urgência em partir para mudanças iminentes, que resultariam no sucesso do golpe de Estado, cinco semanas depois, a 25 de Abril de 1974.

1.2. A ação política e partidária do PCP e as configurações da extrema-esquerda na oposição ao regime

No último período do Estado Novo, a resistência mais ou menos organizada de partidos e organizações políticas de oposição à ditadura encontrava-se desmembrada em vários ramos: a designada Ala Liberal da Assembleia Nacional, representada por um grupo de deputados que, através da via diplomática e política, procuravam apresentar propostas de renovação do regime e que, após o 25 de Abril, estariam na génese de alguns partidos e organizações situadas ao centro-direita, entre os quais o Partido Popular Democrático (PPD); o Movimento de Oposição Democrática, constituído em 1969 para concorrer às eleições da Assembleia Nacional e personificado em organizações como a Comissão Democrática Eleitoral (CDE), que reunia vários membros do então clandestino PCP²⁶, e a Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD), que reunia vários elementos da Acção Socialista Portuguesa (ASP) e que estaria na génese da fundação do Partido Socialista (PS), em 1973; o PCP, fundado em

²⁵ Por exemplo, após o assassinato de Amílcar Cabral - Secretário-Geral do PAIGC e líder da insurreição na Guiné e Cabo Verde - em 1973, o PAIGC intensifica a luta armada e proclama unilateralmente a independência da Guiné que é então reconhecida por mais de oitenta países, numa clara demonstração de condenação internacional ao papel do governo português.

²⁶ Após o 25 de Abril assumirá a designação de Movimento Democrático Português / Comissão Democrática Eleitoral (MDP/CDE).

1921 e que, desde a implementação do Estado Novo, sofrera uma forte repressão e perseguição do regime, sendo remetido para a clandestinidade, mas assumindo desde logo um papel de resistência e combate à ditadura, sendo durante muito tempo a única força organizada de oposição ao regime; finalmente, as múltiplas organizações de extrema-esquerda surgidas após a crise interna do PCP, decorrente dos conflitos sino-soviéticos da década de 1960 e de diferentes visões nas leituras e práticas ideológicas do marxismo-leninismo, que arrogaram um acrescido combate violento ao regime, sobretudo nos meios estudantis, em alguns sectores intelectuais e no contexto de exílio (Cardina, 2010).

Praticamente desde o golpe militar de 28 de maio de 1926 e a implementação do Estado Novo em 1933, foram surgindo vários focos de insurreição contra a ditadura, envolvendo vários quadrantes de anarquistas, comunistas e movimentos operários que se opunham à corporativização dos sindicatos. Porém, só com o decorrer da II Guerra Mundial e a realização do I Congresso “ilegal” do PCP em 1943, é que foram reunidas condições para a união de diferentes sectores de correntes políticas e personalidades antifascistas na luta contra o nazismo e o fascismo, materializada na criação do MUNAF - Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista e, mais tarde, na constituição do MUD - Movimento de Unidade Democrática, sob a forte influência do PCP (Madeira, 2008). Não obstante a criação destas organizações e a vitória dos Aliados na II Guerra Mundial, que contribuem para uma certa consciencialização política de vários sectores da população, a forte repressão e perseguição política por parte do regime resultou na prisão de vários dirigentes do PCP e destas organizações, tais como Álvaro Cunhal e Militão Ribeiro, entre outros destacados dirigentes comunistas. Como consequência, verificou-se a perda de vitalidade da oposição organizada durante parte da década de 1950, que só viria a encontrar de novo algum fulgor com o entusiasmo popular e o apoio do PCP à candidatura de Humberto Delgado à presidência em 1958 e nas crises académicas da década de 1960.

Após a evasão da prisão de Peniche e a fuga para o exílio de Álvaro Cunhal e outros dirigentes do partido em 1960, Cunhal é eleito secretário-geral do PCP em 1961, avançando com o objetivo de “levantamento nacional” para derrubar o fascismo (Cordeiro, 2009). Pouco depois, ecoa uma grave crise internacional nas organizações comunistas, provocada pela cisão no Movimento Comunista Internacional, em que se opõem o Partido Comunista da União Soviética (PCUS) e o Partido Comunista da

China (PCC)²⁷: o primeiro, empenhado em superar a imagem deixada por Estaline e no contexto de um iminente conflito nuclear com os EUA, adota uma postura moderada no “caminho para o socialismo”; por sua vez, a posição chinesa critica o “revisionismo”²⁸ latente do PCUS e apela à mobilização das massas na concretização da revolução e na luta contra o imperialismo. Para o historiador Miguel Cardina, as leituras desta disputa transpuseram os dois países e alastraram um pouco por todo o mundo:

(...) enquanto o comunismo pró-soviético parecia destituído de chama revolucionária, cada vez mais claramente dirigido por elites burocratizadas e envelhecidas, as lutas dos movimentos independentistas africanos e asiáticos, a imagem pouco formal e quase libertária da vitoriosa revolução cubana, e a leitura empolgada, e na maioria das vezes truncada, do fenómeno chinês, pareciam mostrar que a transformação revolucionária das sociedades era possível segundo modelos aparentemente novos e dinâmicos e, por isso mesmo, dotados de um evidente magnetismo (Cardina, 2010:48).

No contexto português, esta cisão despoleta a criação de várias organizações que se apresentam como alternativas aos pressupostos teóricos e políticos do PCP, processos que Cunhal apelidará de “desvios esquerdistas”²⁹. Embora tratando-se de movimentos heterogêneos e dotados de complexas estruturas orgânicas, de uma forma geral, estas organizações irão acentuar a recusa do alinhamento soviético do PCP e propalar a luta

²⁷ Designado de *conflito sino-soviético*, a cisão entre o PCUS e o PCC conjugou divergências ideológicas e problemas de política nacional na URSS e na China, “alimentando a construção em vários países de um campo ideológico pró-chinês, afastado dos partidos comunistas tradicionais alinhados com Moscovo” (Cardina, 2010:20). Embora as divergências entre as duas nações remontassem a um período anterior à fundação da República Popular da China em 1949, a morte de Estaline em 1953 e consequente “denúncia do culto da personalidade”, levou a um processo de “destalinização” levado a cabo por Nikita Khrushchev; assim como a aprovação das teses soviéticas de “coexistência pacífica” com os EUA, do “caminho pacífico para o socialismo” e a acusação do PCC de abandono do “marxismo-leninismo” por parte do PCUS, provocaram o afastamento entre chineses e soviéticos. A rutura consumou-se definitivamente em 1963, com a publicação de um documento do PCC, intitulado «Proposta sobre a Linha Geral do Movimento Comunista Internacional», no qual se condenava publicamente o “revisionismo” soviético e se recusava a estratégia da “transição pacífica para o socialismo”, fazendo ainda um balanço global positivo de Estaline (*Ibid*). Ancorados pela convicção de que era necessária uma mobilização das massas no caminho da revolução e implementação do ideal comunista, manifestada na campanha lançada por Mao Tsé-Tung em 1966, denominada de «Grande Revolução Cultural Proletária», a posição chinesa era criticada pela URSS pela imprudência demonstrada perante a conjunção das forças internacionais e a iminência de um conflito nuclear de escala global.

²⁸ O uso da expressão “revisionismo” no contexto dos movimentos comunistas, refere-se a leituras e reinterpretações das teses fundamentais de Karl Marx, Engels e Lenine. O seu uso de forma pejorativa foi instrumentalizado em diferentes períodos: para designar os trabalhos de Eduard Bernstein e Karl Kautsky no século XIX; já na década de 1940, foi utilizada por Estaline e pelos estalinistas contra Trotsky e os trotskistas e, mais tarde, contra o general Tito, da Jugoslávia. No decorrer do conflito sino-soviético, foi utilizado pelo PCC para acusar o PCUS. De uma forma geral, as correntes marxistas-leninistas da década de 1960 empregaram o termo de forma pejorativa para se referirem aos partidos e organizações que alinharam pela via soviética no contexto do conflito sino-soviético. Em Portugal o termo foi recorrentemente utilizado por várias organizações marxistas-leninistas para caracterizar o PCP.

²⁹ A expressão “desvio esquerdista” é inspirada no ensaio de Lenine «Esquerdismo. Doença Infantil do Comunismo», publicado em 1920, no qual este criticava grupos dissidentes de comunistas ingleses e alemães. Na obra *O Radicalismo Pequeno-burguês de Fachada Socialista*, publicada originalmente em 1970, Álvaro Cunhal disserta sobre este assunto, referindo-se ao caso português e visando a miscelânea de grupos emanados das correntes marxistas-leninistas.

armada e a insurreição violenta como principais instrumentos de ação contra a ditadura. Imbuídos nos movimentos radicais de esquerda que surgem um pouco por toda a Europa e que teve no Maio de 68 em França um dos maiores expoentes da sua expressão, este torna-se precisamente um dos locais privilegiados de exílio para os militantes antifascistas portugueses.

Em 1963, em reunião do Comité Central do PCP em Moscovo, o dirigente Francisco Martins Rodrigues, membro da Comissão Executiva, questiona o alinhamento do partido na defesa das teses soviéticas, divergindo nas questões relacionadas com “a via para o levantamento nacional e a questão da luta armada”; “a direção proletária da revolução e a política da unidade nacional antifascista”; e a “linha do movimento comunista internacional e a luta contra o imperialismo e o revisionismo”, apelando à necessidade da insurreição armada para o derrube do fascismo (Cordeiro, 2009:123). Isolado na reunião, é expulso do partido juntamente com outros militantes comunistas. Entre janeiro e março de 1964, em Paris, é fundada a Frente de Acção Popular (FAP) e, pouco depois, o Comité Marxista-Leninista Português (CMLP), que pretendiam ser o embrião de um futuro partido comunista reconstruído, dirigido, entre outros, por Francisco Martins Rodrigues, João Pulido Valente e Rui D’Espiney, estes dois últimos até aí sediados no Grupo Revolucionário Português de Libertação, em Argel. Os textos publicados no órgão central *Revolução Popular* são considerados fundamentais para a definição ideológica da organização e constituem o principal referencial teórico da corrente marxista-leninista, inspirada pelas orientações marxistas-leninistas chinesas (*Ibid*), nomeadamente na defesa das teses de “necessidade de constituição de uma força popular armada, capaz de conduzir a insurreição; na defesa da hegemonia do proletariado na revolução; e na crítica à política de alianças de classe propostas pelo PCP”, as quais viam como condições indispensáveis para subverter a situação política em Portugal e construir uma sociedade socialista no país (Cardina, 2011:46). No contexto do litígio no movimento comunista internacional, estas teorias, em grande medida, patenteiam o alinhamento com o Partido do Trabalho da Albânia (PTA) e com o PCC. Por sua vez, o PCP apresenta o relatório *Rumo à Vitória*, redigido por Cunhal em 1964, no qual são apontados o fascismo e o imperialismo como principais inimigos, mas estipulando a promoção da unidade interclassista entre o proletariado e sectores progressistas da burguesia, em prol de uma “revolução democrática e nacional”, como etapa prévia da revolução socialista (*ibid.*).

Em 1965, após a infiltração de um informador da PIDE e a prisão de João Pulido Valente, seguiu-se a prisão de uma dezena de outros militantes (*ibid.*) da FAP, culminando na detenção, no início de 1966, de Francisco Martins Rodrigues e de Rui d’Espiney, já no interior do país. Perante este revés, os tempos seguintes denotam uma certa indefinição ideológica e de lutas pelo poder no interior da organização. A FAP foi extinta e sucederam-se várias expulsões e abandono de militantes que, por sua vez, criaram vários grupos e coletivos mais ou menos distantes da estrutura do CMLP (*ibid.*). Entretanto, dentro do PCP, surgiam várias críticas às posições oficiais do partido, agravadas pela imposição da manutenção da linha de apoio à URSS na sequência da Primavera de Praga e da invasão da Checoslováquia em 1968. A estas decisões, opôs-se a ala mais radical do partido, que cada vez mais se mostrava sintonizada com as teses maoístas, sobretudo nos sectores mais jovens e na camada estudantil, sendo que muitos deles abandonam o partido para se juntarem à CMLP ou conjugam esforços na criação de novos grupos alinhados com o movimento marxista-leninista.

Embora a organização não tenha conseguido estender a sua influência para além de um limitado núcleo de militantes e simpatizantes, exceção feita à camada estudantil, é entendido que a FAP/CMLP foi essencial na “construção de um campo teórico diferenciado do PCP” e na definição ideológica que estaria na base de sustentação teórica para a criação de outras organizações marxistas-leninistas (*ibid.*). Em agosto de 1970, realiza-se em Paris o designado V Congresso (reconstitutivo) e o CMLP transforma-se em Partido Comunista de Portugal (marxista-leninista) [PCP (m-l)]. Acusando o PCP de “inimigo da Revolução” e de “lacaio do capitalismo”, o PCP (m-l) anunciava-se como o único partido português que poderia ostentar o título de comunista (*ibid.*)³⁰. Uma parte da sua atividade incidirá no trabalho em associações de emigrantes, como a Liga Portuguesa do Ensino e Cultura Popular (LPECP) e o Movimento dos Trabalhadores Portugueses Emigrados, tendo promovido algumas iniciativas no âmbito das expressões culturais, tais como os Jogos Florais Portugueses na Emigração, realizados em Vincennes, nos arredores de Paris, em junho de 1973.

Apesar de cumprido o desígnio da reconstrução do partido, o processo unilateral efetuado sem a intervenção de outras correntes que fitavam o mesmo objetivo, levou à desconsideração do PCP (m-l) por parte de outros grupos e a uma grande hostilidade

³⁰ A sua principal atividade no “interior” incidirá, contudo, no seio do movimento estudantil em Portugal, através da União dos Estudantes Comunistas (marxistas-leninistas) [UEC (m-l)].

contra o partido³¹, que carecia também de influência na base operária portuguesa (*ibid.*). Entre estes grupos, destacam-se o jornal *O Comunista* (1968) em Paris, com ligações ao jornal *O Grito do Povo* (1969) em Portugal e cuja integração resultará na constituição da Organização Comunista Marxista-Leninista Portuguesa (OCMLP), em 1972; os Comitês Comunistas Revolucionários Marxistas-Leninistas [CCR (m-l)], em 1970; e a Unidade Revolucionária Marxista-Leninista (URML), também em 1970; entre outros grupos e núcleos que se ramificam em diferentes organizações ou órgãos populares.

Ainda no campo maoísta³², é fundado em 1970 o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), criado no seguimento da radicalização da Esquerda Democrática Estudantil (EDE), organização surgida durante as contestações estudantis nos anos anteriores. Tendo Arnaldo de Matos como secretário-geral e Fernando Rosas e João Machado, entre outros, como membros fundadores, o movimento desenvolveu uma forte atividade de agitação e propaganda junto dos meios estudantis de Lisboa, tendo uma base de apoio relativamente limitada do operariado das cinturas industriais da capital (*ibid.*). Até ao 25 de Abril, o MRPP exibiu uma intensa dinâmica de apoio à luta anticolonial e anti-imperialista³³, que se manteria após a revolução, propondo o reagrupamento das organizações marxistas-leninistas e considerando que nunca existira até então em Portugal um partido verdadeiramente comunista³⁴.

Tal como é referido por Fernando Rosas, o início da década de 1970, coincidente com a estabilização autoritária do poder governativo de Marcello Cetano, é marcado pelo aparecimento de novas formas organizadas de luta e de oposição ao regime,

³¹ Pouco antes do 25 de Abril, o PCP (m-l) atravessa uma crise aguda, fruto das divergências políticas e organizativas entre os membros que se encontram no exterior e em Portugal, que leva à sua divisão em dois grupos que reclamam a mesma denominação e designação para o partido e para o órgão central, com reflexos nas várias organizações influenciadas pela ação deste (Cordeiro, 2009).

³² Fora do espectro dos vários grupos marxistas-leninistas de tendência maoísta criados neste período, cumpre aqui referir também a emergência de alguns grupos de tendência trotskista que assumiam, da mesma forma, a distância do PCP, mas também dos grupos maoístas. Em particular, destaca-se a criação da Liga Comunista Internacionalista (LCI) em 1973, fundada após a união dos Grupos de Ação Comunistas, com algumas bases de apoio nas universidades e liceus de Lisboa e que, durante o período revolucionário, irá assumir um papel mais influente de ação política.

³³ Foi no âmbito da esfera de influência do MRPP que foi criado o MPAC (Movimento Popular Anti-Colonial), que agrupava pequenos coletivos designados CLACs (Comitês de Luta Anti-Colonial), que tinham sido criados por militantes da EDE e do CMLP e que tinham como principal atividade a manifestação pública e propaganda contra a Guerra Colonial (Cardina, 2011).

³⁴ Em 1971, e fazendo jus à influência do movimento na esfera universitária, é criada a Federação de Estudantes Marxistas-Leninistas (FEML), organização autónoma de estudantes “comunistas-maoístas”, aliados ao MRPP. Foi no seio de uma reunião de estudantes contra a repressão, que os militantes da FEML Ribeiro Santos e José Lamago, foram baleados pela PIDE, tendo o primeiro morrido e levantado uma forte onda de contestação ao regime, particularmente expressiva nos meios universitários. Este episódio suscitou igualmente a criação dos Comitês Ribeiro Santos que correspondiam a uma fação mais radicalizada do sector estudantil do MRPP e que apontava a revolução popular armada como única forma de resolução dos problemas dos estudantes (Cardina, 2011).

centradas em ações revolucionárias mais radicais e violentas, desencadeadas em solo português:

A partir de 1970, dá-se a explosão dos grupos de ativistas marxistas-leninistas, maoístas e também trotskistas no interior do país. O PCP desencadeia a violência armada com a Ação Revolucionária Armada (ARA), secundado pelos ataques das Brigadas Revolucionárias e, com menos sucesso, pelas operações da Liga de Unidade e Ação Revolucionária (LUAR), tendo como objetivos alvos do aparelho militar-colonial (Rosas, 2015:15).

Desde o início da Guerra Colonial em 1961, o PCP tinha demonstrado forte oposição, reconhecendo o direito à independência dos povos das colónias. Contudo, ao contrário do que era defendido por grande parte dos grupos marxistas-leninistas, o PCP apenas admitia deserções, desde que “organizadas, em grupo e no terreno” (Cordeiro, 2009), valorizando a importância da realização de trabalho político de consciencialização nas várias frentes de guerra, um pouco à semelhança da posição do Partido Comunista Francês (PCF) durante a guerra da Argélia (1954-1962). Em outubro de 1970, o PCP cria a ARA - Ação Revolucionária Armada, organização autónoma e compartimentada, que viria a ser responsável por várias ações de sabotagem direcionadas ao aparelho militar português, findando a sua atividade em maio de 1973. Já em 1967, tinha sido criada em Paris a LUAR - Liga de Unidade e Ação Revolucionária, estrutura direcionada sobretudo para a ação direta sem, contudo, demonstrar grandes preocupações teóricas de caracterização do grupo³⁵. Não obstante a espetacularidade e o carácter aventureiro das suas iniciativas, a organização desarticulou-se quase por completo em finais de 1973, com a prisão dos seus principais dirigentes, retomando a atividade política após o 25 de Abril. Ainda no campo da ação armada contra o regime, destacam-se as Brigadas Revolucionárias (BR)³⁶ que, até ao 25 de Abril, protagonizaram várias ações armadas e de propaganda, com iniciativas de sabotagem a aparelhos militares e organismos do Estado, tal como a destruição de uma base secreta da NATO.

A “galáxia” dos grupos marxistas-leninistas (maoístas, trotskistas, ou de outros quadrantes que não seguiam uma corrente teórica definida e que doravante serão assimilados no espectro da extrema-esquerda) surgidos durante as décadas de 1960 e 1970 são, para Cardina, reflexo do “encantamento” exercido sobre grande parte dos

³⁵ Tendo como principal objetivo a fragilização do regime fascista, a LUAR desencadeou várias operações, entre assaltos a bancos, tentativas de ocupação a consulados, roubo de documentos e armamento, rapto de figuras do Estado, invasão armada, etc.

³⁶ Surgidas em 1971 na sequência de uma cisão na Frente Patriótica de Libertação Nacional (FPLN), sediada em Argel. Em 1973 organizaram um congresso onde é formado o Partido Revolucionário do Proletariado (PRP/BR), que viria a assumir papel político ativo após o 25 de Abril.

ativistas antifascistas, provenientes sobretudo de meios urbanos e estudantis. O impacto destes grupos foi particularmente notório pela criação de uma linha divisória com o PCP, designado de “revisionista” por submeter o projeto de emancipação comunista a uma “lógica de aliança com os sectores da burguesia liberal” (Cardina, 2011:305). Enquanto o PCP advogava uma política de unidade nacional antifascista e a criação de uma frente de combate contra a ditadura, assente na harmonia entre classes, as propostas teóricas de grande parte da extrema-esquerda e a procura de desencadear ações de efeito imediato, tinham como principal catalisador o apelo combativo e revolucionário contra o regime ditatorial português, ao mesmo tempo que apontavam a necessidade de reconstrução do partido comunista, essencial para a instauração da “ditadura do proletariado”. A porosidade destes grupos, sujeitos, por um lado, à repressão apertada do aparelho de informação e policial do regime e, por outro, a diferentes sensibilidades e orientações ideológicas dos membros que os compunham, permeou a animosidade não só com o PCP, mas também dentro dos vários grupos que iam sendo formados em catadupa. Se o PCP sempre primou pela sua preponderância junto dos sectores de operários e camponeses, afirmando-se como o partido de vanguarda das classes trabalhadoras, as dificuldades da extrema-esquerda em implementar bases de apoio junto do proletariado, apontado “como o genuíno sujeito revolucionário”, levou a que as estratégias de ligação às massas restassem ancoradas ao trabalho político desenvolvido nos sectores estudantis e intelectuais, onde residiu grande parte da influência destes grupos até ao 25 de Abril (*Ibid*:308).

1.3. Canção e política na resistência à ditadura

Os contextos de contestação emanados da crise académica no início da década de 1960, assim como as consequências da Guerra Colonial e a radicalização da oposição observada em algumas organizações político-partidárias, são entendidos por músicos e investigadores como fundamentais para os processos de criação e para o uso de expressões culturais e artísticas como forma de crítica e resistência à ditadura, que se desenvolvem através da consciencialização de problemas sociais que afetaram vários sectores de trabalhadores e estudantes. Em particular, a canção utilizada como forma de protesto foi sendo configurada em traços distintos de outros domínios musicais e interligada a contextos políticos e sociais de contestação ao Estado Novo, sobretudo nos meios académicos de Coimbra, Lisboa e Porto, estendendo-se às práticas de alguns

músicos no exílio (especialmente em França) e aos círculos culturais e políticos dos principais meios urbanos do país (Raposo, 2005; Côrte-Real, 2010).

Embora envolta em várias designações já abordadas, em parte, na introdução a esta tese e que derivam da ambiguidade e dinamismo de formas de caracterização desta expressão por parte de músicos, jornalistas e outros agentes ligados à produção musical, é consensual abordar estas práticas da canção na sua interação afetiva com a prática de ação social e política. No prefácio do livro de Eduardo Raposo, *Canto de Intervenção (1960-1974)* (2005), o jornalista João Paulo Guerra expõe o papel fulcral que a designada “canção de protesto” representou, ao apelar a valores que o regime pretendia que fossem inócuos: “inteligência, razão e solidariedade”. De acordo com Guerra, o próprio Marcello Caetano assumia a necessidade de reprimir práticas culturais, com particular destaque para a música e para a sua capacidade de penetração nos *media*, considerando que “descaradamente [faziam] o ataque frontal à ordem social” (Caetano *em* Guerra, 2005:9). Como, em parte, foi explorado na minha tese de mestrado, até ao final da década de 1960, o aparecimento de alguns programas de rádio e televisão, assim como de publicações periódicas de divulgação e de opinião musical, é considerado essencial para o exponencial mediático de um conjunto de intérpretes; estes, interligados aos esforços de algumas pequenas editoras responsáveis pela sua produção fonográfica, representavam uma alternativa aos domínios da “canção ligeira” e do fado, que então dominavam grande parte da programação musical (Castro, 2012).

As primeiras canções que se associaram a movimentos de protesto e de contestação política e sociocultural ao Estado Novo surgiram no pós-II Guerra Mundial. Em 1946, o compositor Fernando Lopes-Graça lança a ideia de criação de um “cancioneiro operário ou revolucionário” (Carvalho 2010: 710), dando início a um movimento de combate estético e político na música. O livro *Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*, reúne as composições de Lopes-Graça para um conjunto de poemas de vários escritores associados à corrente neorrealista da época. No prefácio, Lopes-Graça explica que o objetivo das canções é o de serem utilizadas “por aqueles a quem se dirigem” no sentido de “estimular à ação através da união da poesia e do canto” (Lopes-Graça 1946: 5), fórmula que constituiu a base das características estilísticas da canção de protesto em Portugal (Côrte-Real, 1996, 2010). Como reforça Saldanha (2016), Lopes-Graça enceta então um movimento estético e ideológico, num processo que pretendia ser democrático e acessível ao povo, procurando contrapor a “folclorização” nacional promovida pelo Estado Novo, através

da utilização das raízes da tradição musical portuguesa enquanto matéria primordial para a criação musical, aspeto considerado essencial para o assumir da necessidade de interação do “artista com o seu meio”, e para a consciência e compreensão da importância social da música como forma de ação transformadora da sociedade (Carvalho, 1989).

Na senda desta consciencialização, a publicação em disco, em 1963, das canções *Menino do Bairro Negro* e *Vampiros*, de José Afonso, assim como *Trova do Vento que Passa* (letra de Manuel Alegre), interpretada por Adriano Correia de Oliveira, foram expressão da renovação estilística da Canção de Coimbra e, ao mesmo tempo, descritas nas palavras de José Afonso como “canções de réplica” (em Pimentel 2009:64) e crítica às políticas do Estado Novo. Tal como é assumido por estes dois músicos em várias entrevistas, a influência dos materiais musicais de uma geração anterior de cantores e de compositores oriundos de Coimbra³⁷, foi decisiva para a articulação de elementos das características musicais de várias regiões do país, sobretudo das Beiras, Alentejo, Algarve e Açores, na Canção de Coimbra, até aí cerrada à incorporação de influências musicais que estivessem fora dos campos de sociabilidade estudantis e urbanos (EMPXX, 2010:215-220). Este período coincide com o crescente ativismo de José Afonso nos meios oposicionistas do regime. Segundo Irene Pimentel, autora da *Fotobiografia de José Afonso* (2009), a consciencialização política de José Afonso foi estimulada em vários momentos, apontando que foi sobretudo a sua experiência enquanto professor, em várias localidades do país, que lhe proporcionou o contacto direto com a realidade da pobreza e da exclusão social de vários sectores da população, com os quais também passa a conviver, através de atuações em várias coletividades populares³⁸. Estas experiências motivariam José Afonso a criar várias canções de teor contestatário e, juntamente com Adriano Correia de Oliveira, atuam incessantemente em coletividades populares e, sobretudo, em reuniões, convívios e assembleias de

³⁷ Entre outros, Edmundo Bettencourt, António Menano e Artur Paredes.

³⁸ Ainda segundo Pimentel, é ainda enquanto estudante que José Afonso experienciava diversos fenómenos que contribuiriam para a sua consciencialização política, entre eles, a tendência esquerdista e pró-democrática que marcava o ambiente associativo da academia de Coimbra, a onda de apoio à campanha Presidencial de Humberto Delgado em 1958, o despoletar da Guerra Colonial em 1961, assim como pela sua participação enquanto cantor nas manifestações de contestação estudantil contra o regime que marcaram a Crise Académica de 1962. Igualmente, a autora aponta um episódio particular que terá sido marcante para José Afonso, uma digressão com o Orfeão Académico a Angola em 1960 (num período em que Patrice Lumumba representava o movimento de libertação do Congo), onde tanto Afonso como outros que o acompanhavam nessa viagem, entre eles José Niza, referem em várias entrevistas que tiveram, pela primeira vez, consciência de como funcionavam as políticas coloniais e da repressão exercida sobre as populações indígenas das colónias.

estudantes, muitas destas clandestinas e fortemente reprimidas pela ação da censura e da polícia política, sendo quase sempre acompanhados à viola, por Rui Pato. Em particular, o percurso musical de José Afonso aliou características sonoras da tradição musical de várias regiões de Portugal e de Moçambique (onde viveu entre 1964 e 1967 e, segundo Rui Pato, de onde “voltou muito mais radicalizado politicamente”³⁹), a uma poesia metafórica, a qual aludia às realidades sociais do país e alinhava críticas ao regime ditatorial português. Para os dois intérpretes, esta poesia cantada, espelhava sobretudo críticas às condições de vida em Portugal e dos portugueses emigrados, incidindo em temáticas variadas, as quais eram dirigidas à contestação à Guerra Colonial, à denúncia e resistência das políticas repressivas do Estado Novo ou ao apelo à liberdade de expressão. A correspondência entre a renovação da Canção de Coimbra e o protesto social, resultou na utilização de novas designações que as distinguissem, surgindo assim as bases da *balada* e da *trova*, cujas características denotaram o domínio do texto acompanhado à viola e o abandono (quase) definitivo da guitarra (Tilly, 2010a). A preponderância dos textos e da poesia de José Afonso, que refletia influências de recolhas dos cancioneiros populares e de aspetos preponderantes na sua vida social e experiência profissional, assim como a poesia de Manuel Alegre, interpretada por Adriano, revelaram a importância destes para a partilha de consciência social e política, interligada às contestações ao regime, emanadas dos principais meios urbanos e estudantis do país.

Por sua vez, foi no contexto de exílio, em Paris, que surgiu um considerável repertório assumidamente político e com várias referências diretas de denúncia e oposição ao regime ditatorial português. Até ao início da Guerra Colonial, a emigração portuguesa para França e outros países, até então motivada por razões económicas foi, ao longo da década de 1960, complementada por uma emigração mais jovem e instruída que recusava o cumprimento do serviço militar obrigatório e a possibilidade de mobilização para a guerra. Motivados politicamente para o exílio, Luís Cília, José Mário Branco, Sérgio Godinho e Tino Flores, entre outros agentes culturais e artísticos, exerceram parte da sua atividade musical no contexto de organizações francesas e de emigrantes portugueses, mais ou menos politizadas. Inseridos no meio contestatário que

³⁹ Declarações de Rui Pato na Emissão Especial Antena 1 de António Macedo, dedicada à reedição do disco de José Afonso *Contos Velhos, Rumos Novos* (1969), 22 de abril de 2012.

caracterizava a sociedade francesa na década de 1960, assumiram um papel ativo de intervenção cultural e política contra a ditadura.

Luís Cília parte em 1963 para Paris, onde conhece vários músicos franceses e espanhóis, tais como Colette Magny, Michel Puig, George Brassens e Paco Ibañez, entre outros. Desde logo, começou a gravar discos para as editoras Le Chant du Monde e Moshe Naim, a primeira associada ao PCF, destacando-se a publicação de discos tais como *Portugal-Angola: Chants de Lutte* (1964) ou a trilogia *La Poesie Portugaise de nos jours et des toujours* (1967, 1969, 1971), nos quais é patente a interpretação da poesia neorrealista direcionada para a crítica ao regime e denúncia da Guerra Colonial⁴⁰. Até 1974, Cília foi dos músicos portugueses mais ativos na denúncia direta da ditadura portuguesa, atuando juntamente com José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, entre outros músicos portugueses e estrangeiros, em vários recitais junto de comunidades de emigrantes portugueses, mas também em espetáculos para o público progressista francês e em festivais internacionais de canção política na República Democrática Alemã (RDA) e em Cuba, onde participa, em 1967, no «Primer Encuentro Mundial de la Canción Protesta»⁴¹, organizado pela Casa de las Americas, demonstrando o forte envolvimento de Cília com movimentos internacionais da canção de protesto e com músicos e artistas estrangeiros.

José Mário Branco, por seu turno, estava exilado em França desde 1963 por recusar veementemente participar na Guerra Colonial. Reconhecendo a motivação em criar canções que se referissem diretamente à situação política em Portugal, a partir da influência de características musicais oriundas de várias regiões do país, a construção do seu primeiro repertório teve como principais referências a obra de Lopes-Graça e José Afonso, assim como os repertórios da Guerra Civil espanhola e da Comuna de Paris⁴². A sua proximidade com o ideário teórico de Lopes-Graça, refletiu-se na sua conceção da música enquanto domínio relativamente autónomo (nas suas palavras, com uma “função de linguagem”). Tal como o seu interesse e apreço pelos repertórios e práticas

⁴⁰ Nestes álbuns, Luís Cília compõe a música e interpreta vários poemas de Manuel Alegre, Carlos Oliveira, José Saramago, António Gedeão, Urbano Tavares Rodrigues, José Gomes Ferreira, David Mourão-Ferreira, entre outros. Em 1967, grava, com acompanhamento de Paco Ibañez na guitarra, grava dois temas por si compostos para a banda sonora do filme *O Salto*, de Christian de Chalonge, sobre a emigração portuguesa clandestina: *Tema principal do filme*; e *Tema de António*.

⁴¹ Deste Encontro em Cuba resultou a criação do «Centro de la Canción Protesta» e a gravação de um disco onde Cília participa com a canção *Epigrama*.

⁴² Aponta ainda a influência de vários cantores franceses e estrangeiros que vai conhecendo em Paris, tais como Colette Magny, George Brassens, Léo Ferré, entre outros. Entrevista a José Mário Branco, 14/07/2012, Guimarães.

da música tradicional portuguesa, em grande parte fomentado pelo seu percurso na escola Parnaso do Porto, assim como pela publicação dos discos da *Antologia de Música Regional Portuguesa* de Lopes-Graça e Michel Giacometti desde o início da década de 1960, estes aspetos foram fulcrais na conceção do seu primeiro disco, *Seis Cantigas de Amigo*, publicado pelos Arquivos Sonoros Portugueses em 1969⁴³ (Andrade e Castro, 2017). A sua crítica relativamente à instrumentalização da canção enquanto veículo do texto cantado (ou, como diria numa carta enviada a Lopes-Graça, em 1971, o recusar de “fazer cantigas em que a música é só a cavalgada das palavras”), por vezes sem grande preocupação nas dimensões harmónica, melódica e tímbrica dos arranjos, assim como o seu contacto próximo com o universo de músicos e estúdios em França, constituíram fatores de relevo no papel de José Mário enquanto figura central na reconfiguração da música popular portuguesa deste período (Andrade e Castro, 2019). A apresentação das primeiras canções em público é por ele explicada por toda a conjuntura que permeou as associações de emigrantes (não só em França, mas também noutros países da Europa), que se começam a politizar e a chamar cantores para “agitar a questão, agitar o problema”⁴⁴. Nestes encontros, onde participam cantores portugueses exilados em França e outros que lá se deslocavam com frequência, tais como Adriano Correia de Oliveira, José Afonso e Vitorino, trocam-se os primeiros contactos e experiências. O Maio de 68 marcou o início da dedicação profissional de José Mário à música. Das discussões emanadas pela agitação política, decide começar a criar repertório que revelasse potencial de sensibilização social e política em Portugal e na emigração, apelando à reflexão e crítica da participação portuguesa na Guerra Colonial, aliado a uma postura “pacifista” que queria transmitir junto dos desertores que se encontravam em França. Neste aspeto, destaca-se a edição autónoma do single *Ronda do Soldadinho / Mãos ao ar!*, publicado em 1970. Consciente de que a eficácia de interpretação se manifestava na relação entre a audiência e os cantores em palco, José Mário cultivou uma postura cénica em contextos performativos e na interpretação das canções⁴⁵. Paralelamente, para além do seu trabalho na União de Estudantes

⁴³ Com canções baseadas em recolhas de cancioneros medievais galego-portugueses, o disco foi publicado com a intenção dos Arquivos Sonoros Portugueses em criarem nova linha editorial virada para a publicação de “música popular urbana”. No texto de Giacometti que acompanha a edição do disco, é apresentada a seguinte definição: “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”.

⁴⁴ Entrevista a José Mário Branco, 14/07/2012, Guimarães.

⁴⁵ Em parte desenvolvidas da sua pequena experiência no teatro, já adquirido no CITAC em Coimbra.

Portugueses em França e na LPECP, José Mário fundou e integrou grupos de animação sociocultural, como os Groupe Organon, através dos quais adquiriu experiências de animação cultural⁴⁶.

Para vários investigadores (Correia, 1984; Côrte-Real 1996, 2010; Raposo, 2004) e músicos, foi a partir do repertório inspirado na articulação entre a música tradicional e a poesia de carácter interventivo, criado num primeiro momento por Afonso e Adriano e, no exílio, por Cília e José Mário, que a canção se veio a definir em expressões que influenciaram um conjunto de músicos, poetas e compositores que adotaram características estéticas e políticas de resistência e denúncia antifascista. Para José Jorge Letria (1978), foi a importância do contexto em que estas canções surgiram que as tornou fonte de inspiração para a criação de um movimento de resistência cultural que afetou outras formas de expressão como a literatura, as artes plásticas, o teatro e o cinema amador. Como já aqui foi referido, a conjuntura de mudanças sociais, culturais e políticas ocorridas no país na viragem da década de 1960 para 1970, influenciaram um vasto sector da população estudantil e intelectual, o que levou a que, no campo da música, vários letristas e intérpretes se tenham identificado com as práticas então configuradas. Nesse período, são já vários os intérpretes em Portugal que surgem em diferentes contextos de contestação social a adotar as diversidades estilísticas da “balada”, tais como Manuel Freire, Fausto, José Jorge Letria, José Barata Moura, Pedro Barroso, António Macedo, Samuel, Francisco Fanhais⁴⁷, entre outros, sendo este movimento fundamental para o desenvolvimento e criação de um repertório de canções de crítica social e política ao regime ditatorial.

O aparecimento de canções e cantores de protesto durante todo este período ganhou uma nova dimensão com a circulação do repertório não apenas em contextos performativos associados a eventos de contestação política, mas também em contextos mediáticos. Por esta altura, é configurado um circuito que envolve a relação entre músicos e editoras, programas de rádio e televisão. Este circuito é considerado essencial para a divulgação dos materiais de cantores já firmados ou em ascensão, mas também para discussões em torno dos significados das novas práticas musicais (Castro, 2012).

⁴⁶ Os Groupe Organon visaram criar as bases da dinâmica de animação cultural da *ville nouvelle* de Saint-Quentin-en-Yvelines, fundada, tal como as restantes “cidades novas”, para resolver problemas de densidade demográfica na região de Paris. Para José Mário, estas experiências constituíram, em análise retrospectiva: “uma forma de concessão à “colaboração de classes”, uma “despolitização da cultura” (ou, doutro modo, uma instrumentalização da cultura como ferramenta de propaganda partidária) (Andrade e Castro, 2019).

⁴⁷ Francisco Fanhais parte para o exílio em França no início da década de 1970, na sequência do impedimento em exercer o sacerdócio e perseguido pela PIDE/DGS.

Ao mesmo tempo, era cada vez mais assimilado pelas narrativas veiculadas por algum jornalismo de divulgação da “música popular”, assim como por vários músicos e críticos, o questionamento da “canção ligeira” dominante nos meios de comunicação, sob a designação pejorativa de “nacional-cançonetismo”⁴⁸, expressão que, segundo o jornalista João Paulo Guerra, sugeria a “definição de um tipo de cançoneta vazia que o regime assumia como sua por oposição às cantigas de intervenção”⁴⁹. Em finais da década de 1960, alguns programas de rádio⁵⁰, tais como *Em Órbita*, *PBX*, *Página Um*, *Tempo Zip* ou *Limite*, e de televisão, como *Riso e Ritmo* e *Zip-Zip*, eram representativos dessa tendência, sendo responsáveis pela divulgação de repertórios que refletiam posições críticas contra o regime e, em alguns casos, possibilitando que os músicos gravassem fonogramas em editoras, por vezes criadas após o sucesso da participação destes nos programas, como sucederia, por exemplo, com vários músicos que participaram no *Zip-Zip*⁵¹. No mesmo sentido, verifica-se por esta altura a criação de alguns periódicos especializados na divulgação do universo da “música popular portuguesa”, com destaque para a revista *Mundo da Canção (MC)*. Criada no Porto, em 1969, por Avelino Tavares, a revista teve um papel de charneira na divulgação e discussão das práticas musicais que rodeavam este conjunto de intérpretes. Até ao 25 de Abril, demonstrou um cariz político de oposição à ditadura aliado a uma disposição estética que privilegiou correntes musicais de contestação, tanto nacionais como estrangeiras, fundamental para o “debate em torno da música popular portuguesa e da sua renovação” (Félix, 2010:833). Desde o seu início, a revista tinha assumido uma postura fortemente crítica dos domínios comerciais do fado, da “canção ligeira” ou do “nacional-cançonetismo”, sendo esta atitude considerada por Avelino Tavares como

⁴⁸ O termo *nacional-cançonetismo* foi cunhado pelo jornalista João Paulo Guerra no suplemento do *Diário de Lisboa - A Mosca* - em 1969 e remete para um conjunto de intérpretes e compositores associados à Emissora Nacional, tais como Artur Garcia, Tony de Matos, Simone de Oliveira e Madalena Iglésias, entre outros, e que representavam uma parte substancial dos tops de vendas de discos em Portugal. O termo sugere sobretudo um caráter depreciativo e conotado com o regime ditatorial, encontrando-se estética e ideologicamente no extremo oposto aos intérpretes associados com a renovação da música popular portuguesa (César, 2010:901).

⁴⁹ João Paulo Guerra, citado em: <http://www.guedelhudos.blogspot.pt/2012/07/o-nacional-canconetismo-faz-hoje-43-anos.html> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁵⁰ *Em Órbita* – transmitido de 1966 a 1971 no Rádio Clube Português (RCP); *PBX*: iniciado em 1967 no RCP; *Página 1* – iniciado em 1968 na Rádio Renascença (RR), foi suspenso em 1972 devido ao relato do assassinato de atletas israelitas nos Jogos Olímpicos e retomado já em 1974; *Tempo Zip* – iniciado em 1970 na RR, após o sucesso do programa televisivo *Zip-Zip*; *Limite* – transmitido na RR desde 1973.

⁵¹ A etiqueta discográfica *Zip-Zip* foi criada ainda antes do fim do programa televisivo, sendo responsável pela publicação de discos de vários músicos que haviam participado no programa, entre os quais, Manuel Freire, José Barata Moura, Francisco Fanhais, Ruy Mingas, Hugo Maia de Loureiro, António Victorino d’Almeida, José Jorge Letria, entre outros.

uma das afirmações políticas mais veementes ao regime⁵². Sobretudo em relação ao “nacional-cançonetismo”, a posição do MC convergia com a de outros agentes que desprezavam o género pela sua inocuidade e “vazio de conteúdo”, pelo que a mera crítica irónica a intérpretes e canções associados a estas expressões, constituía por si só uma afronta ao regime, tal como refere Vieira da Silva (músico e colaborador na revista, mais tarde diretor):

Nunca se fez qualquer «perseguição» ao então chamado *nacional-cançonetismo* e ao fado, mas estivemos sempre atentos e muitas vezes críticos em relação a tudo o que se considerava vazio de conteúdo ou alienante em relação à realidade que se vivia nessa época⁵³

De particular destaque, foi o investimento nos processos de produção fonográfica de pequenas estruturas discográficas, como a etiqueta Guilda da Música, da Sassetti⁵⁴ e a etiqueta Orfeu, de Arnaldo Trindade⁵⁵. É através destas que são publicados vários discos que refletem a diversidade estilística dos novos repertórios associados à canção de protesto, tendo objetivos claros de configuração de novas práticas que constituíssem uma alternativa às estéticas da canção ligeira, do fado e do folclore que, por muito distintas que fossem, eram comumente associadas à instrumentalização político-cultural do regime. Entre 1971 e 1972, destacam-se os seguintes álbuns publicados pelas duas editoras: *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* de José Mário Branco, *Os sobreviventes* de Sérgio Godinho e *Até ao pescoço* de José Jorge Letria, editados pela Sassetti; e *Cantigas do Maio* de José Afonso e *Gente de aqui e de agora* de Adriano Correia de Oliveira, editados pela Orfeu. Estes discos obtiveram substancial impacto mediático e constituíram marcos no que a imprensa da

⁵² Entrevista a Avelino Tavares, 31/01/2017, Porto.

⁵³ Entrevista a Vieira da Silva, 18/06/2017, email.

⁵⁴ A dimensão política do projeto discográfico da Sassetti seria evidenciada tanto pelo repertório e pelos músicos publicados, como pela sensibilidade política dos responsáveis, entre os quais o administrador António Marques de Almeida, Manuel Jorge Veloso e Mário Vieira de Carvalho, com ligação ao PCP. Em 1972, a fusão da Guilda da Música com a etiqueta Zip-Zip proporcionaria a representatividade de vários intérpretes conotados com a canção de teor contestatário contra o regime.

⁵⁵ Embora Arnaldo Trindade reitere que não existia qualquer motivação política da Orfeu, é através desta que os discos de vários músicos contestatários do regime serão publicados, com particular destaque para Adriano Correia de Oliveira e José Afonso, que seriam também responsáveis pela integração de vários músicos na editora, desde José Jorge Letria, Fausto, Luís Cília, Samuel Quedas, Francisco Fanhais, Vitorino, entre muitos outros. Adriano Correia de Oliveira gravou toda a sua obra discográfica na Orfeu, entre 1960 e 1982, data da sua morte. Segundo Manuel Reis (1999), é António Portugal, que nessa altura já colaborava com Arnaldo Trindade, que os apresenta. Arnaldo Trindade afirma que o convite feito a Adriano Correia de Oliveira para integrar a Orfeu prendia-se com o interesse da editora na nova geração de intérpretes oriundos de Coimbra, considerando que “era um género que ainda não tínhamos no nosso catálogo” (Entrevista a Arnaldo Trindade, 02/02/2016, Porto). Já a ligação de José Afonso com a Orfeu duraria cerca de treze anos, entre 1968 até 1981, período durante o qual gravou um total de onze álbuns, executando também a sua função como “consultor musical” da editora.

época intitulou por “renovação da música popular portuguesa”, sendo considerados paradigmáticos da exploração de novas sonoridades nos modos de produção fonográfica. Neste aspeto, destacou-se a dimensão inovadora de José Mário Branco enquanto arranjador, diretor ou aconselhador musical dos primeiros quatro álbuns. Gravados em França, num dos estúdios do Château d’Hereuville, estes álbuns revelaram abordagens distintas relativamente à diversidade instrumental e aos acompanhamentos vocais e sonoros, que distinguiam a atuação ao vivo da gravação e fixação da música num suporte fonográfico, sendo aspetos diferenciadores do modelo do intérprete acompanhado à viola (Andrade e Castro, 2019). A par do que acontecia no universo do *pop-rock* anglo-americano de então, estes discos foram concebidos não enquanto meras captações de uma performance musical, mas enquanto obras fonográficas (ou “encenações sonoras”, nas palavras de José Mário), ou seja, enquanto realidades sonoras que só poderiam resultar das capacidades técnicas do estúdio de gravação e do gravador multipista, sendo caracterizados por uma grande diversidade estilística nos arranjos de cada faixa, indissociável de uma conceção dos materiais musicais enquanto discursivos, e não enquanto meros veículos do discurso falado (*Ibid.*). Para Côrte-Real, estes álbuns enquadram um “novo manancial de canções politicamente empenhadas e musicalmente elaboradas, que já nada tinha a ver com o ambiente restrito das universidades ou das colectividades de cultura e recreio” (Côrte-Real, 2010:224)⁵⁶. Para José Mário Branco, as características deste discos constituíram a superação do “som característico dos «baladeiros»”, recorrendo à utilização de novos timbres, novos ambientes sonoros, influências de músicas de diversas origens geográficas e letras de pendor surrealista, já não sistematicamente “«agarradas» aos poetas oposicionistas” (Branco, 2008:150-151), estimulando igualmente discussões em torno da eficácia comunicativa do repertório de outros cantores⁵⁷, sendo que esta posição convergia com a perspetiva de José Afonso,

⁵⁶ Esta ideia pode ser também aferida pela posição do governo que, em 1972, emite uma carta na qual determina o tipo de canções que devem ser proibidas, remetendo esse controlo para as próprias editoras. A promulgação da Lei do Exame Prévio, para além de uma definição da música a ser proibida - pela qual são abrangidas as que ridicularizam e ameacem o poder constituído, ou as que contenham referências à Guerra Colonial, expressões de choque, exaltamento da contestação pública, impedimentos de perseguição política, crítica social, exposição de condições de vida, entre outras - inclui igualmente a proibição de “edição ou radiofusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos ou em face das circunstâncias em que forem compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos...” (Côrte-Real, 1996:154).

⁵⁷ Para José Mário Branco, a fraca qualidade estética de algum repertório configurado pelo usual canto de poesia “subversiva” acompanhado à viola - característico dos denominados “baladeiros” - cumpria o propósito oposto do intencionado, constituindo para ele a música uma forma de discurso com importância semelhante à da letra (Andrade e Castro, 2019).

que também se procura distanciar do rótulo de “baladeiro”, afirmando por essa altura à revista *Flama* a sua vontade em se afastar de categorizações genéricas da sua prática⁵⁸.

Embora seja possível denotar confluências entre os trajetos dos cantores de protesto em Portugal e no exílio, é possível depreender que o percurso de alguns intérpretes que estavam em Portugal, começou por associar-se a valores partilhados por uma geração essencialmente estudantil, mobilizada em movimentos de contestação política, que estão na base do apuramento de variações estilísticas das canções (Castro, 2012). Uma parte destes intérpretes emerge para a atividade política no decorrer da atividade musical, aproximando-se sobretudo do PCP. Tal sucede com Adriano Correia de Oliveira, militante do PCP desde 1960, precisamente no período em que acompanha as lutas estudantis em Coimbra, fazendo essa ponte para a prática musical; e José Jorge Letria, que se torna militante do PCP em 1972, num período em que exerce a atividade musical juntamente com o jornalismo. José Afonso, Fausto Bordalo Dias, Francisco Fanhais e Manuel Freire, entre outros, embora não tenham assumido nesse período uma filiação partidária, nutriam igualmente afinidades a forças partidárias oposicionistas, sendo por estes assumida a afinidade com grupos empenhados na luta armada e na ação direta contra o regime. Como exemplo, em várias entrevistas de José Afonso realizadas já após o 25 de Abril, o músico refere a proximidade do seu círculo de amigos em Setúbal com o PCP, admitindo que a sua atividade musical se intersetava com a atividade política de várias organizações de oposição ao regime. Embora José Afonso reconhecesse a legitimidade do PCP na luta contra a ditadura, que o levou inclusive a distribuir material de propaganda política do partido, sempre assumiu que não poderia entrar para o PCP, tendo em conta a “origem de classe pequeno-burguesa” e a sua escassa preparação teórica (Salvador, 1984). Por outro lado, a amizade com membros da LUAR e o facto de esta organização não ser constituída enquanto partido político com pretensões ao poder, conduziram à sua proximidade e simpatia com os intuitos desta, para a qual chegou a distribuir material de propaganda clandestino, cuja apreensão o levou a ser preso em 1973 (Pimentel, 2009).

Já os músicos que se evidenciaram no exílio carregaram uma consciencialização política e noção de liberdade transposta para os materiais musicais, enformados tanto pelas influências dos que já o faziam em Portugal, como pelo ambiente político e cultural que encontraram em França. A articulação entre as especificidades da prática

⁵⁸ “José Afonso: não quero ser vedeta”, *Flama*, 10 de dezembro de 1971.

musical nos contextos de exílio e a atividade política decorrente do contacto com as realidades culturais e políticas existentes em França, demonstra modificações nas características do repertório ao longo das décadas de 1960 e 1970, que tiveram impacto no ideário dos seus protagonistas e nos processos de produção musical.

Ainda em Portugal, Luís Cília tinha iniciado uma ligação informal ao PCP através de contactos com o poeta Daniel Filipe e com a Casa dos Estudantes do Império. Em França, a atividade de militante no PCP relacionou-se com a atividade musical, sobretudo em atuações em festas e convívios organizados por associações de portugueses com ligações ao partido, como a Associação dos Originários de Portugal, mas também na resposta a encomendas do partido. Tal sucede em 1967, quando é contactado por Carlos Antunes, funcionário clandestino do PCP em França e mais tarde integrado nas BR, para compor uma canção para passar na rádio clandestina Portugal Livre, compondo então a letra e a música de *Avante, camarada!*, canção que seria depois gravada por Luísa Basto na URSS e que se tornaria um dos temas mais populares da resistência antifascista associada ao PCP⁵⁹. Já o exílio de José Mário Branco levou-o a afastar-se progressivamente das orientações do PCP, no qual militava desde 1961⁶⁰. Em França, José Mário envolve-se nos primeiros grupos maoístas formados no decorrer do conflito sino-soviético, onde juntamente com os amigos Francisco Martins Rodrigues, João Pulido Valente, Rui D’Espiney, entre outros, integra o núcleo fundador da FAP/CMLP, que acaba por abandonar após a vaga de prisões que assola a organização. A atração do maoísmo, que teve em França uma expressão mais explícita, foi igualmente perceptível noutros músicos, tal como Tino Flores, exilado em França desde 1967. A partir do Maio de 68, Tino Flores participa ativamente no seio de organizações de ação cultural e política, sobretudo no grupo do jornal *O Comunista* e na LPECP e, mais tarde, na formação da OCMLP, em cujo órgão são anunciados os seus

⁵⁹ A canção foi gravada em 1967 por Luísa Basto na União Soviética, acompanhada pela orquestra *Ecran Azul* e inserida no álbum *Canções Portuguesas*: <https://www.youtube.com/watch?v=4cldK3X8Ghk&t=110s> (acedido pela última vez a 06/06/2019). Luís Cília refere, no entanto, que o seu papel foi unicamente de entregar a notação e letra da canção a Carlos Antunes: “O PCP tinha em França uma atividade clandestina, com o seu funcionário clandestino que naquela altura era o Carlos Antunes (...) e foi ele que um dia foi a minha casa e que me pediu para fazer uma canção para passar na rádio clandestina. E eu escrevi, entreguei-lhe e nunca mais pensei nisso, nem sabia que se ia tornar no que quer que seja. Sei que era uma canção para passar na rádio clandestina, na Rádio Portugal Livre. Eu nunca a cantei ou interpretei. Aliás, eu nem conhecia a Luísa Basto que acho que na altura estava na União Soviética. Eu depois só tive conhecimento da canção já feita, mais tarde”. Entrevista a Luís Cília, com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

⁶⁰ José Mário Branco tornou-se militante do PCP com 18 anos, tendo sido preso em Coimbra, onde estava encarregado de organizar uma célula do PCP de estudantes liceais, após uma denúncia do responsável da organização.

discos. Neste enquadramento, Tino Flores compõe várias canções que deveriam, nas suas palavras, funcionar como “instrumentos panfletários”⁶¹ na luta contra o fascismo e contra a Guerra Colonial, o que é evidenciado pelo repertório inserido nos discos gravados nesse período – três EP, de edição de autor, intitulados *Viva a revolução* (1971), *Organizado o povo é invencível* (1972) e *O povo em armas esmagará a burguesia* (1973), os dois últimos gravados com o grupo Os Camaradas. Para Flores, a atividade musical servia como uma extensão das formas de luta política que se iam desenvolvendo nas organizações a que pertencia, sendo as canções uma das faces visíveis dessa luta e que eram perspectivadas enquanto tal. As razões apontadas para esta postura prendem-se com o seu descomprometimento em relação a expectativas de carreira artística e comercialização de discos e, simultaneamente, por considerar que não havia hipótese de ser alvo da censura ou da perseguição da polícia política, estando radicado em França. Esta perspetiva levou a que Flores se tivesse distanciado das expressões estilísticas da “balada” em prol de “soluções mais radicais”. Como afirma, procurou desenvolver um “estilo próprio” baseado na reconfiguração estilística da “chula” e do “malhão”, enquanto forma de expressão musical mais “alegre” e identificada com o “povo”, o que, na sua perspetiva, era a forma mais eficaz para a transmissão da mensagem antifascista e de denúncia da ditadura e do colonialismo, apelando à insurreição e ação direta de luta, mas também com espaço para a evocação ideológica do comunismo (Castro, 2012).

As diferentes leituras na forma de expressão da cultura popular de caráter político antifascista motivaram discussões entre os diferentes grupos políticos. Miguel Cardina aponta que “a radicalização política foi muitas vezes precedida pela afirmação de gostos e de posturas no campo estético”, sendo que o historiador considera que, no seio das organizações marxistas-leninistas, esta postura esteve diretamente ligada com a “recusa de uma tradição neo-realista associada ao PCP”⁶² (Cardina, 2011). O debate acerca do papel da arte e a necessidade de definição do que era entendido como “cultura popular” por parte destes grupos, terá residido na impossibilidade de uma “arte pela arte” e na aceção de que todas as formas de expressão artística e cultural são reflexo do caráter de classe (*Ibid.*:235).

⁶¹ Entrevista a Tino Flores, 27/06/2012, Guimarães.

⁶² Em relação a esta atitude por parte de alguns grupos da extrema-esquerda, Lopes Cordeiro (2017) levanta algumas dúvidas, no sentido em que considera que vários elementos destas organizações situadas na extrema-esquerda não recusavam liminarmente as correntes neorrealistas, pelo contrário, procuravam reconceitualizar o conceito, ao mesmo tempo que revelavam uma maior disposição em avocar diferentes propostas culturais que eram perspectivadas como disruptivas das tradições neorrealistas.

As diferentes perspetivas acerca do entendimento da música de carácter político neste período são evidenciadas, por exemplo, na análise de Fausto, que em 1972 publica um artigo no jornal *Comércio do Funchal*, intitulado «A música na sociedade de consumo»⁶³. Neste artigo, no qual começa por criticar o mercado monopolista e os métodos “neo-capitalistas” que inundam a indústria fonográfica⁶⁴, o músico estabelece uma distinção entre o que considera ser “música contestatária e revolucionária” e “música para divertir”⁶⁵, alongando-se depois na “função sócio-política da música”. Para ele, a “música verdadeiramente revolucionária” caracteriza-se no enfoque pela objetividade de problemas “claros e concretos” para a transformação da ordem social, não se alongando, porém, em descrições detalhadas do conceito. Já a “música contestatária e progressista” é por ele caracterizada pela sua “hibridez e ambiguidade” nas formas como demonstra preocupação por valores, ações e sentimentos isolados que centralizam a injustiça social como principal temática sem, todavia, “se dirigirem à explicitação das raízes dos problemas que integram a «questão social»”, apontando como representantes desta via “contestatária”, vários intérpretes de origem anglo-saxónica, tais como Bob Dylan, Joan Baez, Donovan, Leonard Cohen, entre outros. Embora Fausto considere a “música contestatária” como sendo dirigida a “grupos marginais”, representantes de “uma pequena burguesia radical e esclarecida” que denuncia “certos «podres» da sociedade capitalista”, o músico aponta contradições na forma como temáticas supostamente políticas são absorvidas e encaminhadas em sistemas de exploração capitalistas:

Se, de facto, é inelutável a diferença entre a música progressista e a «música para divertir», parece-nos essencial chamar a atenção, para as limitações da primeira e para a pequena distância que distingue a natureza dos efeitos por ambas produzidos, quando se tem em conta o objectivo mais geral da classe dominante – a conservação do sistema e a estabilidade do poder.⁶⁶

Estas diferentes leituras são também evocadas por José Mário Branco, que recorda as referências que ia absorvendo de publicações francesas que se dedicavam à análise musical, dando como exemplo a revista *Musique en Jeu*, que publicava *dossiers* dedicados à temática da canção política. Nestas publicações, eram discutidas ideias acerca do papel da música revolucionária e de esta constituir em si a “revolução através

⁶³ «A música na sociedade de consumo», *Comércio do Funchal*, 16 de novembro de 1972.

⁶⁴ Curiosamente, esta análise crítica da indústria fonográfica internacional é baseada, em parte, na *Philips*, editora responsável pela publicação do seu primeiro álbum.

⁶⁵ Em relação à “música para divertir”, Fausto enquadra-a dentro de uma “essência reaccionária” caracterizada pelo “comercialismo da sua estrutura melódica e futilidade dos seus temas”. Considera-a, como tal, “expressão natural de um conjunto de ideias abstractas, conceitos e concepções de vida alienantes, inerentes à ética da sociedade capitalista”.

⁶⁶ Fausto, «A Música na Sociedade de Consumo», *Comércio do Funchal*, 16 de novembro de 1972, p. 15

de uma representação”, sendo pertinente o debate acerca da ambivalência da criação de uma “música *para* o povo” ou de “uma música *do* povo”, e sobre formas de supressão das distâncias entre “aqueles que criam e os que apropriam”⁶⁷.

Estas perspetivas refletiram-se sobretudo na forma como os músicos foram perçecionados por alguns grupos políticos que procuravam alinhar conceções de expressões artísticas da cultura popular na luta antifascista. Os acontecimentos que rodearam a sessão intitulada «La Chanson de Combat Portugaise»⁶⁸, realizado no Théâtre de la Mutualité em Paris em 1970 e que contou com a participação de José Mário, Cília, José Afonso, Tino Flores, entre outros, é paradigmática. O espetáculo⁶⁹, organizado pela LPECP, teria como intuito ser uma demonstração do papel da “canção de combate” e da existência de uma certa representatividade unitária dos cantores na resistência e lutas políticas. O mesmo refletia, na ótica dos músicos, o relacionamento entre o grupo de cantores e a importância das canções para a denúncia da situação política portuguesa na Europa. À entrada para a sessão foi posto a circular um folheto, assinado por um grupo designado de Comité «Viva a Revolução mas Proletária» e Comité «O Zé Povinho Topa Tudo», onde se incluía uma carta aberta a José Afonso intitulada *Chora, Camarada Chora* (numa alusão pejorativa da canção *Canta, Camarada Canta*) e uma crítica ao disco *Viva a Revolução* de Tino Flores. Nessa carta, José Afonso é acusado de contribuir para uma certa “anestesia da esquerda”, para os quais, as suas canções representariam a “ausência de uma autêntica essência revolucionária”, refletindo a angústia inerente a supostos valores estéticos veiculados pelo regime, ao invés de apelarem a um “Portugal da Revolta”. Da mesma forma, Tino Flores é criticado pelas canções do seu primeiro EP, caracterizadas de “folk-lore pequeno-burguês”. Numa análise minuciosa às letras, Flores é acusado de se referir mais ao infortúnio dos soldados que participavam na Guerra Colonial, ao invés de referir os feitos e méritos dos movimentos de libertação das colónias, considerando ainda as canções de Flores vazias de qualquer tipo de proposta ou de apelo de combate ao imperialismo e ao colonialismo.

⁶⁷ A procura de designações para os primeiros álbuns de José Mário Branco pode sugerir essa perspetiva, referindo este que chegou a propor à editora que os álbuns tivessem como título “Canto Duro”, proposta que terá sido, porém, declinada pelo diretor da Sassetti António Marques de Almeida.

⁶⁸ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/concerto-la-chanson-de-combat-portugaise/> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁶⁹ Tino Flores afirma ter sido organizado pela LPECP, ao passo que Luís Cília refere a influência do PCP na organização do mesmo.

Este episódio acaba por ser demonstrativo das tensões e discussões político-ideológicas acerca do papel da arte e da cultura no seio de organizações políticas marxistas-leninistas, levando também a diferentes perceções acerca da natureza desse grupo até hoje⁷⁰. Para José Afonso, a partir de certa altura, tornou-se evidente que o ambiente em França estava já dominado pelo sectarismo emanado pela divisão política das “esquerdas”, o que era particularmente perceptível nos clubes e associações de emigrantes, que organizavam eventos culturais para os quais eram convidados estes músicos: “Em Paris constituíam-se grupos políticos cujo campo de recrutamento e de ação eram esses clubes. Em muitos deles cantei e muitas vezes falei com alguns insucessos. Havia muitas disputas e por vezes interferências que soavam quase a provocações” (Afonso *em* Salvador, 1984:225).

Por sua vez, o Movimento dos Trabalhadores Portugueses Emigrados e o jornal «O Salto», conotado com o PCP (m-l), organizaram em 1973 os «I Jogos Florais» na Cartoucherie de Vincennes, com o objetivo de dinamizar a cultura popular de origem na classe trabalhadora, através de diversos espetáculos de música, teatro e literatura, que contaram com a participação de vários núcleos de emigração portuguesa de toda a Europa. José Mário Branco participou com a canção *A Cantiga é uma arma*⁷¹, criada

⁷⁰ Dias depois deste episódio, o mesmo grupo, autodenominado “um grupo de trabalhadores-estudantes”, emite um comunicado intitulado *Uma acção vitoriosa e exemplar: a sabotagem do sarau hipocritamente intitulado de “canções de combate” na Mutualité*, no qual justificam a sua ação e prosseguem a crítica aos intervenientes na sessão. Este episódio continua até hoje a ser bastante evocado por vários intervenientes, sobretudo pelo impacto que teve em José Afonso, que terá ficado bastante perturbado por estes acontecimentos. Embora existam algumas imprecisões e dúvidas acerca do grupo responsável pela distribuição dos panfletos e pela tentativa de boicote, a perceção de José Mário é a de que a iniciativa do boicote e do panfleto terá partido de um grupo de jovens radicalizados e dissidentes do PCP (m-l) de Heduíno “Vilar” e que assumiam uma posição mais radical no campo das expressões culturais políticas. Segundo Vasco Martins - exilado em França desde início da década de 1960 e envolvido em vários grupos radicais de oposição política ao regime, sobretudo a partir do Maio de 68, em que, motivado pelo encenador Hélder Costa, com quem partilhava casa em Paris durante algum tempo (juntamente com Tino Flores e Luís Martins Saraiva, entre outros), integrou-se na organização responsável pelo jornal *O Comunista* e, mais tarde, na OCMLP – e que assistiu ao concerto, o grupo de jovens não estaria identificado com nenhum grupo político organizado, tendo alguns destes, posteriormente a este evento, procurado entrar na organização do jornal *O Comunista*, que terão contudo recusado a sua integração (Vasco Martins é ainda um entusiasta na recolha de documentação relativa às diversas organizações políticas com atividade em Paris durante as décadas de 1960 e 1970, tendo depositado o seu arquivo na Universidade de Nanterre, que se revelou essencial para esta investigação. Juntamente com Ricardo Andrade, tivemos oportunidade de falar com ele durante o evento «Refuser la Guerre Coloniale» que decorreu entre abril e maio de 2019 na Casa de Portugal da Cidade Universitária de Paris). Numa recente intervenção na conferência «Esquerdas radicais ibéricas, processo revolucionário e transição democrática», organizada pelo IHC no Museu do Aljube, Lopes Cordeiro sugere que o “grupo de agitadores” seria constituído por alguns membros dissidentes do CMLP e que, em dezembro de 1969, teriam formado um efêmero grupo denominado Grupo de Base «A Vanguarda», mais tarde transformado em Comité Português de Luta Anti Imperialista (CPLAI), que assumiam a tarefa de “agir no seio dos desertores e de agir no campo anticolonial e anti-imperialista” (Cardina, 2010:181).

⁷¹ De acordo com Octávio Fonseca Silva em *O Canto de Inquietação*, e que posteriormente foi possível de confirmar em entrevistas e conversas informais com o músico, na véspera da atuação, José Mário

para esse efeito, e com uma adaptação em português de *Le Déserteur* de Boris Vian⁷². Este evento foi particularmente sintomático do teor das divisões que marcavam as várias tendências políticas na emigração. No final da atuação, Heduíno “Vilar” informou José Mário que, apesar de o júri ter vontade de lhe atribuir o primeiro prémio, tal não poderia acontecer porque apesar de considerar a canção bem feita, a mesma traduz, segundo Vilar, uma perspetiva “pequeno-burguesa, porque um verdadeiro revolucionário não pode dizer «eu não sabia»”⁷³. A revista *Seara Vermelha*, afeta ao PCP (m-l), refere igualmente que, apesar da canção de José Mário Branco ser eficaz na cativação de um público “forçosamente contagiado pelo sentimentalismo e melodias correntes”, contudo, a mesma “não ultrapassava no seu conteúdo ideológico a problemática pequeno-burguesa” (Cardina, 2011).

Embora existisse, durante determinada altura, uma proximidade nos contextos de atuação entre a maior parte dos músicos no exílio, como dos que vinham de Portugal para participar em sessões com emigrantes (ou como já foi referido, para a gravação de fonogramas), existiram também afastamentos estéticos que, em alguns casos, motivaram um certo esfriamento nas relações entre os próprios músicos. José Mário Branco recorda que tomou algumas posições críticas acerca da eficácia comunicativa das melodias e do estilo interpretativo de alguns cantores, como Luís Cília, o que terá tido algum impacto no próprio relacionamento pessoal. Como exemplo, a recusa de José Mário ao convite a si dirigido por Adriano Correia de Oliveira para a direção de produção de um álbum com letras de Manuel da Fonseca, por discordância relativamente ao recurso de poetas associados à corrente neorrealista, propondo a Adriano que enveredasse por uma linguagem combativa mais explícita. Por outro lado, José Mário destaca a sintonia existente no trabalho de direção do álbum de Sérgio Godinho (*Os Sobreviventes*) e de José Afonso [*Cantigas do maio* e *Venham Mais Cinco* (1973)], referindo em relação ao último que o trabalho de direção dos seus discos e de

policopiou a letra de *A Cantiga é uma Arma* na sede da cooperativa do Groupe Organon, que foi distribuída pelo público antes de entrar em palco, pelo que, durante a atuação, a audiência acompanhou a canção que ouvia pela primeira vez, sobretudo o refrão. O entusiasmo demonstrado pelo público fez com que voltasse a ser chamado ao palco para repetir a canção.

⁷² Um exemplar da bobine com a atuação de José Mário Branco nos Jogos Florais, encontra-se armazenada pelo INET por cedência do músico, tendo sido já transcrita para formato digital por Ricardo Andrade. Algumas filmagens das atuações de teatro, ranchos folclóricos e do próprio José Mário Branco surgem no documentário não publicado *Chant en Exil*, de 1973, de Dominique Dante, propriedade do realizador francês Jaques Willemont, que cedeu a mim e a Ricardo Andrade, alguns ficheiros em bruto de gravações deste documentário.

⁷³ O refrão de *A Cantiga é uma Arma*: “A cantiga é uma arma / e eu não sabia / tudo depende da bala e da pontaria / tudo depende da raiva e da alegria / a cantiga é uma arma / de pontaria”.

arranjo das canções, assemelhou-se à “lapidação de um diamante em bruto”, não só pelas capacidades vocais e interpretativas de José Afonso, mas pela partilha de dinâmicas emanadas do processo criativo das canções.

Desta forma, quase todos os músicos referem que raramente era recusada a participação em iniciativas relacionadas com a agitação política, fossem organizadas por associações académicas e culturais, coletividades, grupos de católicos progressistas ou mesmo iniciativas suportadas pelo PCP. Tino Flores considera que muitas destas sessões “eram mais que simples desfilar de cantigas” e que eram destinadas a transformar-se “em sessões de agitação política e de ideias” (Flores *em* Machado, 2017:127).

Por outro lado, em Portugal, o reconhecimento dos intérpretes da canção de protesto como expressão dos anseios e das lutas estudantis e políticas eram associadas de forma unitária às ondas de contestação ao regime, evidenciadas por exemplo na organização dos Festivais da Canção de Protesto nas instalações da Associação Académica do Instituto Superior Técnico em 1969, marcados pela intervenção policial, sob o pretexto de estarem a ser apresentados poemas e canções de “autores comunistas”⁷⁴.

Já a 29 de março 1974, o «I Encontro da Canção Portuguesa»⁷⁵, realizado no Coliseu dos Recreios demonstrou o vigor da canção de protesto. Organizado pela Casa da Imprensa com o objetivo de serem distribuídos os prémios de 1972, o encontro contou com a participação de vários músicos e poetas que atuaram juntos pela primeira vez, tais como José Afonso, Letria, Adriano, Freire, Fausto, Barata Moura, Carlos Paredes, Vitorino, Fernando Tordo, Ary dos Santos, entre outros. Marcado por várias referências à intervenção prévia da censura aos temas que iam ser apresentados, os prémios atribuídos revelam igualmente o carácter do espetáculo em afirmar a nova canção portuguesa, com nomes premiados como Sérgio Godinho e toda a equipa de realização do álbum *Os Sobreviventes*, sendo que José Afonso e os programas de rádio *Tempo Zip* e *Página Um* foram também distinguidos. A partir do registo áudio deste

⁷⁴ AAIST, «Polícia na Universidade», de 9 de dezembro de 1969. Da mesma forma, a participação de Afonso, Fanhais e Letria em várias digressões pela Galiza, Astúrias, Catalunha e Madrid, onde atuaram para plateias de estudantes e das «Comisiones Obreras» em eventos de contestação ao regime franquista, foi visto pelos músicos como reflexo da cimentação de um processo de politização que se relacionava com a atividade musical; o mesmo acontece com a participação e atuação de vários músicos durante o 3º Congresso da Oposição Democrática em 1973.

⁷⁵ O registo áudio do I Encontro da Canção Portuguesa está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XBq3JVIU4UQ&t=746s> (acedido pela última vez a 12/12/2018).

encontro e segundo Carlos Moreira⁷⁶, membro da Juventude Musical Portuguesa (JMP), que assistiu ao espetáculo, apesar de um aparente clima de partilha, solidariedade e união entre intérpretes, foi notório que o público manifestou reservas quanto à atuação de alguns músicos, sobretudo conotados com a participação nos Festivais RTP da Canção, tais como Tordo e Ary dos Santos, assumindo Carlos Moreira que a esmagadora maioria do público presente queria ouvir os músicos mais ligados à canção de protesto, tais como José Afonso, Manuel Freire, Fausto e Adriano. O evento ficou ainda caracterizado pela forte vigilância da polícia e da intervenção da censura no sentido de adiar o início do espetáculo e em proibir a interpretação de alguns temas e a declamação de alguns poemas⁷⁷. Contudo, o evento foi bastante difundido nos meios de comunicação, sendo notícia em vários jornais e revistas, que anunciaram cerca de cinco mil pessoas na assistência, entre os quais elementos da DGS, mas também do MFA, naquele que é, mais tarde, considerado como um dos eventos premonitórios do que estaria para acontecer, apenas três semanas depois.

1.4. A Revolução dos Cravos

O golpe de Estado do 25 de Abril de 1974, levado a cabo pelo MFA, teve como principal característica ter partido de um movimento estritamente militar e autónomo em relação às forças políticas e partidárias de oposição ao regime. Relembrando, a oposição política organizada estava distribuída em algumas frentes: o papel de alguns deputados da Ala Liberal que, após o golpe, criam o Partido Popular Democrático (PPD); pela ação direta de alguns grupos de extrema-esquerda; e pela atividade do PCP, considerada a estrutura partidária mais organizada e com um historial de resistência que legitimava expectativas quanto ao papel que iria desempenhar no processo revolucionário⁷⁸. Outras forças, como a CDE - transformada em movimento, com a criação do MDP - ou o PS, almejavam igualmente um papel ativo no processo político, sendo que o último, criado apenas um ano antes, reunia à sua volta um conjunto de personalidades oriundas da pequena-burguesia a residir no exílio, mas com historial de resistência e oposição ao regime, tais como Mário Soares, Manuel Alegre, Salgado Zenha, entre outros.

⁷⁶ Entrevista a Carlos Moreira com Ricardo Andrade, 16/03/2016, Lisboa.

⁷⁷ Por exemplo, José Afonso apenas foi autorizado a cantar as canções *Milho Verde* e *Grândola, Vila Morena*, e Manuel Freire teve de “improvisar” a sua atuação, devido ao “súbito” esquecimento das letras.

⁷⁸ À data do 25 de Abril o PCP teria cerca de 3000 militantes, número que um ano mais tarde é atualizado para cerca de 150000 (Varela, 2010).

O imediatismo do movimento militar teve impacto na maioria da população de Lisboa e de outras cidades do país que, desafiando as ordens militares e assim que foram tomando conhecimento do golpe, saíram para as ruas demonstrando a avidez e o desejo de expressão do sentimento do que era, enfim, ser “livre”. Em algumas horas apenas, eram derrubados os principais líderes e figuras de um regime ditatorial de 48 anos, dando origem a um processo revolucionário complexo e conturbado, que durou aproximadamente um ano e meio, até à designada contrarrevolução ocorrida a 25 de Novembro de 1975. Em menos de uma semana, e já com o apoio e ação de vários movimentos populares emergidos das grandes manifestações do 1º de Maio que ocorrem por todo o país, são eliminados os principais símbolos do antigo regime e saneados os dirigentes de inúmeras instituições em todo o território.

O MFA era constituído, na sua maioria, por oficiais intermédios, pouco politizados e limitados à preocupação com o decurso da Guerra Colonial (Varela, 2012:405), pelo que o poder político foi inicialmente assumido por um conjunto de militares de elite, organizados numa Junta de Salvação Nacional (JSN)⁷⁹, liderada pelo general Spínola, que se dispunha a cumprir o Programa do MFA. Esta decisão, embora prevista antes do golpe, não terá sido pacífica, pois tornou-se evidente o fosso entre o núcleo central do MFA e a JSN, que traria alguns conflitos no processo que se seguiria ao golpe (Reis, 2015:143). Redigido nas semanas anteriores ao 25 de Abril, o Programa do MFA tinha como principais objetivos operar a mudança da política ultramarina no caminho da descolonização, prevendo a devolução do poder a instituições civis legitimadas por sufrágio, isto é, a instauração de uma democracia política e a criação de estruturas partidárias necessárias para esse fim (Reis, 2015:142; Rezola, 2014:6). Como medidas mais prementes, incluía o desmantelamento dos organismos e instituições do regime, tais como a ex-PIDE, entretanto DGS, e a Legião Portuguesa; o fim da censura ou Exame Prévio e consequente liberdade de expressão nos meios de comunicação e na vida privada; o regresso dos exilados políticos e refratários; a libertação dos presos políticos; e a legalização e direito à constituição de partidos políticos. Igualmente, era determinada a constituição, no prazo de três semanas, de um Governo Provisório civil que estaria em funções até à eleição, num prazo de doze

⁷⁹ Ainda antes do golpe, os três ramos das Forças Armadas escolheram os representantes que constituíram a JSN: da Armada são escolhidos o capitão-de-mar-e-guerra Pinheiro de Azevedo e o capitão-de-fragata Rosa Coutinho; da Força Aérea são indicados o coronel Galvão de Melo e o general Diogo Neto; do Exército, tal como já foi referido, são escolhidos os generais António de Spínola e Costa Gomes e o brigadeiro Jaime Marques.

meses, de uma Assembleia Nacional Constituinte eleita por sufrágio universal, a que estaria alocado o poder legislativo. No entanto, a questão ultramarina e da guerra colonial levantou, desde logo, algumas divergências sobre a forma como “pôr fim à guerra e a solução para as colónias” (Varela, 2012:405), fazendo aumentar as críticas a um projeto federalista admitido por Spínola.

A 16 de maio toma posse o I Governo Provisório liderado pelo primeiro-ministro apontado por Spínola, Adelino Palma Carlos, num executivo que reunia um militar, independentes, membros dos três partidos de esquerda organizados à data do golpe - PCP, MDP/CDE e PS - e ainda do recém-formado PPD, numa “coligação instável e frágil” (*Ibid.*) que não dura dois meses. As divisões entre o governo, o MFA e a JSN são evidentes no que diz respeito à questão colonial. A JSN, liderada por Spínola e próxima do primeiro-ministro, faz arrastar o processo de solução para as colónias, numa tentativa de prolongar o domínio português no Ultramar, a que se opõem o MFA e os partidos de esquerda, que defendem uma solução mais imediata que conduza ao processo de independência das colónias. O I Governo Provisório tornou-se um palco de disputas entre os vários centros de poder político e militar, sobretudo entre o grupo ligado ao General Spínola e a Comissão Coordenadora do MFA (Telo, 2016:271).

Entretanto, a dinâmica popular vai-se sentindo na criação de vários movimentos populares, organizados em comissões de trabalhadores e de moradores, que encetam processos de ocupações de casas, paralisação de fábricas e empresas, greves e saneamentos não controlados, retirando grande parte do poder executivo do Governo. Reivindicando aumentos salariais, salário mínimo⁸⁰ e outros direitos laborais, são registadas centenas de ações populares e de trabalhadores nos primeiros meses da revolução, convocadas à margem de partidos e sindicatos, que exigem também a destituição de gestores e administradores de empresas, diretores e técnicos afetos ao regime deposto (Varela, 2013).

Fragilizado pela maioria dos três partidos de esquerda no Governo e pelas fortes tensões sociais alimentadas pelos movimentos populares, Palma Carlos apresenta uma proposta no sentido de alterar a estrutura prevista no programa do MFA, em que propunha o reforço dos poderes do primeiro-ministro e a antecipação da eleição do Presidente da República – com a forte convicção de que Spínola seria o eleito - com o

⁸⁰ Uma das primeiras medidas foi o aumento do salário mínimo para 3000 escudos. Porém, de acordo com Santos *et al* (1976) as exigências dos trabalhadores convergiam para um aumento do salário mínimo para os 4000 e 4500 escudos.

objetivo de criar um regime presidencialista e de tirar legitimidade aos partidos (Telo, 2016). Com a forte oposição da maioria dos membros do Governo, excetuando alguns membros ligados ao PPD, o primeiro-ministro demite-se e abre portas à formação de um novo executivo, estendendo ainda mais a crise política e os conflitos pelo poder.

A onda de agitação social e política, em que várias camadas da população entram em luta pela imediata melhoria das condições de vida, questionando a propriedade privada dos meios de produção (Varela, 2013), é reforçada pelo papel assumido por várias organizações de extrema-esquerda que ganham novo fôlego com o golpe militar, aumentando consideravelmente a sua fileira de membros e apoiantes (Cordeiro, 2016). Sendo organizações que se encontravam fragilizadas pelas prisões e conflitos internos, o 25 de Abril possibilitou a superação dos problemas que envolviam grande parte destas organizações, sobretudo com a libertação dos presos políticos nos dias que se seguiram ao golpe, em parte afetos à corrente marxista-leninista, permitindo em alguns casos a reorganização destes grupos. De acordo com Lopes Cordeiro, de uma forma geral, a extrema-esquerda demonstrou desconfiança perante o golpe militar, considerando que o fim do regime não significava uma alteração substancial da situação política, pois o poder mantinha-se centrado na burguesia - subitamente democrática – e persistia o perigo do regresso do fascismo, através da transição para um regime renovado. Em particular, o MRPP declarou não existir diferença entre a “camarilha marcelista e a camarilha spinolista”, prevendo a continuação da guerra colonial, o aumento da repressão e da exploração, considerando que o poder estava agora nas mãos de uma “ditadura militar” (*Ibid.*). Grande parte destas organizações permaneceram na semiclandestinidade, em que apenas os órgãos internos divulgavam a composição das direções, as propostas e programas políticos, revelando alguma debilidade na integração nos movimentos operários e no aparelho sindical, na sua maioria sob a órbita de influência do PCP, que permitiu a este um reforço da sua capacidade de intervenção política. Nos primeiros meses da revolução, as principais ações da extrema-esquerda estiveram direcionadas para a resolução do conflito colonial, em que era exigido o imediato fim da guerra e independência das colónias; assim como no apoio aos movimentos grevistas e de ocupação de casas e empresas, que lhes permitiu um rápido crescimento de apoiantes, não esquecendo a necessidade de reconstrução do partido (*Ibid.*). Por seu turno, a atuação do PCP estava amparada na estratégia de «Aliança Povo-MFA», através da qual procurou apoiar-se nos militares para avançar com o próprio programa político e estender a influência exercida no aparelho de Estado através

da conquista de confiança de alguns sectores da burguesia liberal (Varela, 2010). Apesar do aumento substancial da influência do PCP na Intersindical, a linha de demarcação entre o PCP e a extrema-esquerda foi traçada na consequência dos surtos grevistas que se iniciaram logo após o golpe. Concentrado na orientação tática de posicionamento no Governo e aliança com os militares, as ações grevistas colocaram o PCP numa posição desconfortável, obrigando o partido a enjeitar as reivindicações dos trabalhadores, o que provocou a crítica das organizações de extrema-esquerda, que apontaram essa atitude como uma confirmação da “natureza reformista” do partido (Cordeiro, 2016:14). Grande parte da extrema-esquerda e, em especial, a corrente marxista-leninista, acusou o PCP de “revisionismo” e de partido “social-fascista ao serviço do imperialismo russo” (*ibid.*), apontando-o como uma das principais ameaças à concretização da revolução, juntamente com a burguesia monopolista, o imperialismo norte-americano e o regresso do fascismo.

Com o fim do I Governo Provisório, acentuou-se a preponderância do MFA e dos partidos de esquerda no poder. Foi o início do período conhecido como “Gonçalvismo”, com a nomeação do coronel Vasco Gonçalves como chefe do Governo. Sá Carneiro, fundador e representante do PPD no I Governo, recusa-se a participar no novo executivo devido à sua proximidade com Palma Carlos. As principais pastas são entregues a um conjunto de militares, mantendo-se a representação partidária em alguns ministérios e “ministros sem pasta”. Perante a pressão das forças partidárias e do MFA, Spínola é obrigado a ceder e a assinar um princípio de autodeterminação das colónias, pondo em evidência que as suas teses federalistas como solução política para as colónias chocavam com a intransigência revelada pelos movimentos de libertação e pelos princípios defendidos desde o início pelo MFA e pelos partidos (Telo, 2016).

Este período fica também marcado pela fuga dos capitais das empresas e pela deterioração da economia, correspondente ao crescimento dos movimentos sociais de ocupações, saneamentos e mesmo sequestros levados a cabo por trabalhadores que reclamam uma participação direta na gestão das empresas, sob o pretexto de descapitalização e fuga dos administradores para o estrangeiro (Santos *et al*, 1976). Igualmente, os movimentos de base para ações de saneamento e instalação de comissões provisórias, estendeu-se a praticamente todos os sectores da sociedade, com particular incidência nos meios de comunicação, universidades, serviços sociais e administrativos e sectores culturais. De acordo com Telo, os grandes favorecidos desta conjuntura serão o PCP e o seu aliado MDP-CDE, que conseguem distribuir vários militantes e

simpatizantes em posições na administração pública, autarquias, órgãos de comunicação social, empresas e universidades, contando também com a aproximação do primeiro-ministro ao partido. O Presidente da República via rapidamente escapar o poder militar, a influência no Governo, a confiança dos partidos, o processo de descolonização e a influência sobre movimentos sociais de base. Tentando recuperar algum controlo através de movimentações político-militares, Spínola só encontra uma base de apoio em alguns elementos do recém-formado Centro Democrático e Social (CDS) – de inspiração democrata-cristã, situado ao centro-direita - e em alguns partidos e organizações de extrema-direita, contudo, com pouca expressão. Iludido com uma base de apoio que garantia ser uma “maioria silenciosa”, Spínola engendra um plano que consistia na organização de uma grande manifestação pública a convergir sobre Lisboa e que inevitavelmente criaria confrontos e permitiria declarar o estado de emergência e formar um novo governo. A manifestação da “maioria silenciosa” é marcada para o dia 28 de setembro, mas as intenções de Spínola são já conhecidas dos partidos e organizações de esquerda e extrema-esquerda que, com o apoio de militares do COPCON⁸¹ - Comando Operacional do Continente, liderados por Otelo Saraiva de Carvalho - populares, sindicatos e comissões de trabalhadores, levantam barricadas nos acessos a Lisboa, impedindo a entrada dos manifestantes.

As consequências da que ficou conhecida como a “intentona do 28 de setembro” precipitaram a demissão de Spínola, substituído pelo General Costa Gomes como Presidente da República, e a remodelação do Governo, agora constituído sem qualquer apoiante da linha spinolista. Neste novo ciclo surgem novas divergências em relação ao modelo de sociedade e de Estado a construir, pondo em confronto as perspetivas de um modelo democrático-social de base parlamentar, ou de um modelo revolucionário socialista, de base popular e apoiado por uma vanguarda militar (Reis, 2015:175). O afastamento de Spínola reforçou o sector comunista do Governo, que já dominava uma parte do movimento sindical e de outros sectores da administração pública e local. A estratégia do PCP, até então no papel de moderador das tensões sociais e afastado de uma intervenção ativa no seio do MFA, passa por explorar as possibilidades de uma aliança com o MFA, através da proximidade com Vasco Gonçalves, que se mostrava

⁸¹ O COPCON foi uma estrutura militar criada em julho pelo MFA, com o objetivo de dispor de uma força militar de elite capaz de defender o seu programa. Sob o comando de Otelo Saraiva de Carvalho, graduado brigadeiro para desempenhar estas funções, ficou conhecido por alojar grupos de militares progressistas que acompanharam e apoiaram várias ações revolucionárias. Tinha subordinadas várias unidades operacionais, entre comandos, paraquedistas, militares, fuzileiros, polícia militar, regimentos de artilharia, entre outras.

recetivo em relação às opções estratégicas e ideológicas do PCP (*ibid.*). O primeiro-ministro é o primeiro a abordar questões políticas essenciais, tais como os processos de nacionalizações da banca, seguros, transportes e indústria e é impulsionado pelo PCP a avançar com a reforma agrária e com os processos de criação de uma central sindical unificada. Igualmente, o primeiro-ministro empenha-se na intervenção em questões de ação cultural, lançando em outubro as iniciativas das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA - tuteladas pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE), estrutura da 5ª Divisão do exército - com o objetivo de “preencher o vácuo cultural e de informação política em todo o país” (Almeida, 2016:44), contemplando vários domínios, como o teatro, cinema, artes plásticas, dança, circo e música.

No MFA, segundo Rezola (2014), surgiram neste período três correntes distintas: moderada, *gonçalvista* e populista, sendo organizada uma estrutura de poder colegial – Conselho dos Vinte ou Conselho Superior do MFA⁸² - com funções consultivas, na qual é demonstrada uma maioria de apoio a Vasco Gonçalves. A este organismo, a que se junta a criação da Assembleia do MFA, estavam reservados os poderes de coordenação e a definição de linhas de atuação, tendo em vista uma maior intervenção nas decisões políticas. No entanto, as diferentes sensibilidades existentes no seio do MFA, refletiam-se no emanar de um complexo debate ideológico quanto ao modelo de sociedade a implementar, como explica Reis:

Este processo de estruturação foi acompanhado pelo crescimento da influência dos defensores de um modelo marxista coletivista, teorizado pelos oficiais da Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas nos Boletins do MFA e com fortes apoios da Armada. A sua proximidade do PCP tornar-se-ia cada vez mais evidente. A maioria dos oficiais que dirigira o movimento militar do 25 de Abril defendia então, porém, uma via socialista independente, não alinhada nem pelo PCP, de cujos intentos hegemónicos suspeitavam, nem pelo PS, que aparecia aos seus olhos como demasiado comprometido com a social-democracia europeia. Para além destes dois grupos, começava também a ganhar alguma consistência um outro que se estruturava em torno do COPCON e de Otelo, com elementos de importantes unidades operacionais da Região Militar de Lisboa e que apostava numa via socialista-populista antiburocrática e basista, com ligações ao Partido Revolucionário do Proletariado (PRP) e à União Democrática e Popular (UDP) (2015:179).

Paralelamente ao processo de estruturação organizativa e ideológica do MFA, em novembro é aprovada a lei dos partidos, levando a que todas as forças políticas procurassem organizar-se no sentido de prepararem as primeiras eleições em liberdade para a Assembleia Constituinte, que se realizariam a 25 de Abril de 1975, precisamente um ano após o golpe. Entre outubro de 1974 e janeiro de 1975, realizaram-se os

⁸² Este reunia num único organismo todos os oficiais que desempenhavam funções político-militares, desde os representantes da JSN, os membros da Coordenadora do MFA, o comandante do COPCON Otelo Saraiva de Carvalho e os militares pertencentes ao Governo.

congressos dos principais partidos políticos à esquerda e à direita, tendo em vista a definição de estratégias e a elaboração de programas políticos. Enquanto partidos moderados, como o PPD e o PS, revelaram um discurso mais radicalizado, com propostas que tendiam para uma política económica do Estado de tendência socialista, a preponderância do PCP no aparelho de Estado, no Governo e nas Forças Armadas, conduziu a um certo apaziguamento teórico, expresso no Congresso realizado em outubro, no qual é retirada a expressão “ditadura do proletariado” do novo programa aprovado. Esta atitude mereceu a condenação de praticamente todas as correntes da extrema-esquerda, “(...) que viu nessa alteração a comprovação do seu caráter revisionista e a expressão do abandono da revolução” (Cordeiro, 2016:16).

Até então, as principais organizações de extrema-esquerda estavam focadas no aprofundamento do processo revolucionário, em apoio a greves, ocupações e manifestações e em ações, por vezes violentas, contra o CDS e organizações de extrema-direita. Com as eleições à vista, uma parte da corrente marxista-leninista optou por manter a semiclandestinidade, criando partidos de caráter frentista para participar no ato eleitoral. Por exemplo, o PCP (m-l) de “Vilar” criou a Aliança Operário-Camponesa (AOC); a OCMLP criou a Frente Eleitoral de Comunistas (marxistas-leninistas) [FEC (m-l)]; o Comité de Apoio à Reconstrução do Partido [CARP (m-l)], que surge em julho de 1974 e onde militam os três principais dirigentes da FAP (Francisco Martins Rodrigues, João Pulido Valente e Rui D’Espiney), juntamente com o CCR (m-l) e a URML, unem-se para constituir a União Democrática Popular (UDP)⁸³. Já o PRP, que entretanto havia abandonado a luta armada, opta por recusar participar nas eleições Constituintes, classificando-as como burguesas, contrapondo a campanha e o apelo ao voto com o *slogan* “A arma é o voto do povo” (Cordeiro, 2009:126); posição igualmente expressa pela LUAR (que não participará em qualquer ato eleitoral) e pela LCI (embora se tenha apresentado a votos) que defende, no entanto, que o momento é de “fascismo ou revolução”, de “ataque ao poder do capital” e não para a realização de “eleições burguesas” (Cordeiro, 2016:17). Por outro lado, o reforço das posições do PCP em vários sectores da sociedade acentuou as divergências com a extrema-esquerda, levando mesmo alguns grupos, como o PCP (m-l) e o MRPP, a procurarem alianças com o PS no sector sindical, com o objetivo de estancarem o domínio do “social-

⁸³ Ainda no início de 1975, surgem novas organizações como a Frente Socialista Popular (FSP), decorrente de dissidências no PS, o Movimento de Esquerda Socialista (MES), formado logo em maio de 1974, ou o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), de orientação trotskista.

fascismo” do PCP, ainda mais hegemónico após a aprovação, em janeiro de 1975, da lei da “unicidade sindical”⁸⁴, embora uma parte da corrente marxista-leninista tenha demonstrado apoio a esta lei. A ação da extrema-esquerda destacou-se com o apoio e incentivo às iniciativas oriundas das massas populares, participando em grandes manifestações ocorridas em fevereiro e março, convocadas por comissões de trabalhadores e que não tiveram o apoio do PCP, levando uma vez mais a extrema-esquerda a atacar o partido e a acusa-lo de traição⁸⁵ (*Ibid.*).

As negociações entre o MFA e os partidos, tendo em vista um acordo que incorporasse na futura Constituição as orientações do MFA e a integração deste em órgãos de soberania, são demonstrativas de uma tensão crescente quanto à perspectiva de participação dos militares no trabalho político. Por um lado, o PCP e a extrema-esquerda defendem a participação do MFA na Constituinte, propondo o adiamento das eleições para que houvesse tempo para a implementação de uma fase transitória; por outro, o PS e o PPD insistem na rapidez de conclusão do processo eleitoral, recusando-se a permitir que o MFA assumisse a forma de partido político. A posição do MFA deriva no sentido da sua institucionalização, isto é, perdurar enquanto órgão de soberania, mesmo após a criação de um novo texto constitucional, abrindo-se assim duas tendências: “(...) uma proposta de intervenção dominante em que a institucionalização é apresentada sem limites temporais ou de poder e uma proposta de intervenção moderada conferindo à institucionalização um carácter provisório e temporal” (Rezola, 2014:66).

O alinhamento do MFA pelas posições comunistas alimentou a desconfiança no seio do Governo, particularmente entre comunistas e socialistas, situação que foi explorada pelos spinolistas, que viam assim a possibilidade de recuperar alguma da influência perdida com o 28 de setembro. Procurando uma alteração na correlação de

⁸⁴ Relativamente à questão da unicidade sindical, as forças moderadas não viram com bons olhos a aprovação favorável da lei por parte do MFA, considerando que a mesma serviria a hegemonia do PCP, levando a que o PS reagisse com desagrado a esta decisão “(...) iniciando assim, a sua demarcação da cúpula dirigente daquele e a uma concomitante aproximação ao sector spinolista” (Reis, 2015:181). A estas divergências somaram-se outras envolvendo a aprovação do Programa de Política Económica e Social (este documento, também conhecido como «Plano Melo Antunes», preconizava um modelo de economia mista em que o Estado obtinha uma participação de 51% dos principais sectores da indústria e de instituições financeiras). O primeiro-ministro Vasco Gonçalves demonstrou algumas reservas quanto ao mesmo, pois inclinava-se para uma solução mais radical de nacionalizações dos principais sectores industriais e financeiros.

⁸⁵ Ainda em torno das eleições, registam-se as primeiras grandes divergências entre comunistas e socialistas, com os últimos a acusar o PCP de utilizar o MDP-CDE como instrumento eleitoral, face à decisão do movimento em se constituir como partido para participar nas eleições, o que leva Álvaro Cunhal a exprimir reservas quanto “às condições de liberdade do ato eleitoral” (Reis, 2015:180).

forças no MFA, abrindo portas a alianças com forças moderadas como o PS, o PPD e o CDS, os spinolistas não enjeitam a possibilidade de recorrer a um golpe, apoiados por forças da extrema-direita que, entretanto, se reorganizavam em Espanha, através do autodenominado Exército de Libertação de Portugal (ELP). As intenções de um golpe são captadas pelos serviços de informação do MFA, que estão cientes de que uma ação precipitada das forças da direita seria facilmente suprimida, o que, na opinião de Reis (2015), serviria os seus interesses no caminho para uma radicalização do processo revolucionário. O MFA lança uma estratégia de contrainformação, conhecida como “matança da Páscoa”, que consistia num boato de que o COPCON e a LUAR se preparavam para fuzilar cerca de 500 oficiais e um milhar de civis afetos à direita, convencendo Spínola a juntar-se aos sectores mais radicais de direita da Força Aérea e ao ELP na precipitação de um golpe. Porém, o ELP afasta-se da operação, isolando Spínola e alguns oficiais na concretização de um fragilizado plano golpista. A 11 de março, os golpistas bombardeiam o Regimento de Artilharia Ligeira nº1 (RAL 1), causando um morto, ao mesmo tempo que a 5ª Divisão mobilizava a população contra os paraquedistas, que se apercebem que a sua ação não teria qualquer cobertura militar por parte de outras unidades. Este momento, marcante, em que os paraquedistas depõem as armas é registado e difundido pela televisão, onde se vê os frustrados golpistas a correr e a abraçar os militares que instantes antes tinham sido atacados. O falhanço do golpe põe definitivamente fim ao sector spinolista do MFA, com os principais responsáveis, incluindo Spínola, a fugir de helicóptero para Espanha. Ao mesmo tempo, a tentativa golpista de 11 de março correspondeu à inversão de rumo no processo revolucionário, desejado tanto pelo PCP e pela extrema-esquerda, como pelos oficiais revolucionários do MFA. Nessa mesma madrugada de 11 para 12 de março, realizou-se uma assembleia de MFA que saneou todos os spinolistas, institucionalizou o MFA, criou um Conselho da Revolução com poderes legislativos e avançou para a concretização das medidas mais radicais das nacionalizações e da reforma agrária, caracterizando aquele que é comumente designado de PREC – Processo Revolucionário em Curso⁸⁶.

O Governo é uma vez mais alterado com uma relação de forças ainda mais à esquerda, passando a funcionar como “uma espécie de comissão executiva do Conselho

⁸⁶ Embora em muitas fontes e opiniões o PREC tenha tido início com o golpe militar do 25 de Abril de 1974, o termo é sobretudo utilizado para descrever o período iniciado a 11 de março de 1975 e que culmina com a contrarrevolução do 25 de novembro de 1975.

da Revolução” (Reis, 2015:188), reforçando ainda mais as posições do PCP, tanto no aparelho de Estado como no sector militar, através do MFA e do Conselho da Revolução. A concretização da maioria dos objetivos do programa do PCP é observada pelo abandono do Plano Melo Antunes, dando início às nacionalizações da banca e dos seguros e à preparação legislativa para expropriação de latifúndios, necessários para uma profunda reforma agrária, ocorrendo então as primeiras grandes ocupações de terras e herdades no Alentejo (*Ibid.*). Estava assim aberta a designada “via de transição para o socialismo”, assente nas dinâmicas do “poder popular”, traduzidas em processos de autogestão de centenas de empresas e fábricas e na ocupação de casas e terrenos por parte de organizações populares de base, muitas vezes apoiados pelo COPCON e por grupos de extrema-esquerda. Ainda assim, grande parte da extrema-esquerda demonstrou reservas quanto aos processos de nacionalizações, continuando a apontar o carácter capitalista do Estado e a natureza reformista do PCP como entraves à revolução, reclamando que esta caminhava para a “implantação de uma ditadura social-fascista” (Cordeiro, 2016:18). Estes processos revelaram diferentes posicionamentos e perspectivas das várias correntes da extrema-esquerda que, de forma mais nítida, foram redefinindo as suas posições em função do PCP e dos avanços do PREC. Para Cordeiro, os alinhamentos da extrema-esquerda neste período sugerem quatro possíveis agrupamentos: a FSP, LCI, LUAR, MES e PRP-BR, que consideram o PCP reformista e defendem uma revolução socialista, elegendo o regresso do fascismo e o imperialismo americano como a maior ameaça; a UDP e o CMLP, que veem o PCP como um partido revisionista, propondo o aprofundamento da revolução, ao mesmo tempo que consideram o imperialismo uma ameaça externa; a OCMLP, que considera o PCP agente do social-imperialismo e que, tal como o MRPP, apontam os EUA e a URSS como principais ameaças externas (embora o MRPP se demarque da corrente marxista-leninista); e finalmente, o PCP (m-l) de “Vilar”, que projeta o “social-fascismo” do PCP e o social-imperialismo como principais inimigos da revolução.

Perante a nova dinâmica de relação entre o MFA e o Governo, é celebrado o “Pacto MFA-Partidos”, através do qual o Conselho da Revolução e a Assembleia do MFA garantem poderes de soberania na futura Constituição, no sentido de imprimir a dinâmica revolucionária necessária para a implementação do socialismo, segundo os seus próprios critérios. A este pacto, aderem apenas seis partidos, sendo rejeitado por praticamente todas as forças da extrema-esquerda e pelo Partido Popular Monárquico (PPM). O PS, o PSD e o CDS submetem-se a estas exigências, aguardando a realização

do ato eleitoral, na convicção de que os resultados acabariam por “impor um quadro constitucional liberto da tutela militar” (Reis, 2015:188).

Todas as forças políticas envolvem-se na preparação de listas, à exceção das já referidas LUAR e PRP-BR que, inclusive, publica um manifesto de apelo ao voto em branco. O PCP procura, através da sua influência, limitar a participação eleitoral de alguns partidos da extrema-esquerda. A FEC (m-l) e a UDP veem-se obrigadas a alterar os seus símbolos - idênticos à foice e martelo do PCP – e a AOC e o MRPP são proibidos de participar no ato eleitoral, sob a falsa acusação de envolvimento na tentativa de golpe do 11 de março, levando o MRPP a boicotar as eleições e a AOC a apelar ao voto no PS. Por sua vez, a 5ª Divisão apela ao voto em branco de todos os indecisos, correspondendo na sua ótica a um “voto de confiança no processo revolucionário” (*ibid.*).

A campanha eleitoral é assim a primeira grande oportunidade de os partidos poderem mostrar-se ao eleitorado, através da realização de centenas de comícios, sessões de esclarecimento, tempos de antena na televisão e rádio e material de propaganda que inunda as paredes das cidades, vilas e aldeias, entre cartazes, comunicados, manifestos, panfletos, murais e autocolantes.

Não é de admirar, portanto, que existisse bastante expectativa nas eleições, pela natureza óbvia de ser o primeiro ato eleitoral após a ditadura, pelo número elevado de partidos e organizações a concorrer - sobretudo de esquerda - e pela imprevisibilidade de perceber com exatidão ao que correspondia a influência de cada partido junto da população. Concorrem no total catorze partidos, onde se incluem as principais forças políticas do Governo (PS, PPD, PCP e MDP-CDE), seis partidos da extrema-esquerda [FEC (m-l), UDP, MES, FSP, LCI e PUP] e, à direita, o CDS, o PPM e ainda duas organizações representantes do círculo eleitoral de Macau. O ato eleitoral correspondeu à maior participação de sempre até aos dias de hoje: 91,2%. Organizados em círculos eleitorais, os resultados das eleições demonstraram, porém, uma inequívoca vitória das forças moderadas, com o PS e o PPD a alcançarem uma maioria absoluta conjunta de quase 65%; o PS venceu, com a eleição de 116 deputados e o PPD com 81, num total de 250, bastante acima dos 30 do PCP (que conta com mais 5 eleitos pelo aliado MDP-CDE) e 16 do CDS. No campo da extrema-esquerda, os resultados são avassaladoramente negativos, com uma percentagem total de apenas 4% dos votos, sendo que a UDP é a única força a eleger um deputado – João Pulido Valente – eleito

pelo círculo eleitoral de Lisboa, embora tenha ficado atrás da FSP e do MES no número total de votos.

Segundo Reis (1975), a leitura dos resultados por parte do sector mais radical do Conselho da Revolução é, de certa forma, ardilosa. Na ótica deste órgão, era inequívoca a vitória das forças de esquerda conjuntas e a vontade do povo português em optar pela via do socialismo. Porém, o PS recusa ser utilizado como instrumento estratégico e vai reforçar a sua autonomia e fidelidade a um projeto democrático-parlamentar. Favorecidos por um novo protagonismo político, os sectores moderados e, em particular, o PS, vão progressivamente pôr em causa o vanguardismo militar. Este é um período que se pode caracterizar pela quebra de unidade do MFA, criando uma complexa teia de alianças e cisões entre as fações mais moderadas e radicais do MFA e entre partidos, que estará na origem dos conflitos que ocorrerão nos meses seguintes, período que ficou conhecido como o *Verão Quente de 75*:

Em suma, a partir de agora o MFA, de instância liderante apoiada no PCP, converte-se numa espécie de «montra» das contradições dos diferentes blocos político-sociais, que se apoderam da rua e dos próprios quartéis, em amplas movimentações partidárias e sindicalmente enquadradas. De um lado, a maioria da classe operária da Grande Lisboa e do proletariado rural do Alentejo, no bloco liderado pelo PCP em progressiva convergência com a maior parte da extrema-esquerda, do outro lado, a maioria da pequena e média burguesia, dos trabalhadores dos serviços, dos agricultores e da classe operária do resto do país, num bloco liderado pelo PS, com o apoio do PPD, do CDS e do MRPP (Reis, 2015:190)

Logo nas comemorações do 1º de Maio, apenas uma semana após as eleições, são evidentes os conflitos entre as diversas forças partidárias, com o registo de incidentes entre o PS e o PCP, em que Mário Soares é impedido de discursar na tribuna por dirigentes da Intersindical, verificando-se igualmente divisões no campo da extrema-esquerda, em que a FSP e o MES integram a manifestação do PCP e da Intersindical, enquanto outras forças políticas organizam as suas próprias manifestações, com destaque para o «1º de Maio Vermelho», organizado pelo MRPP (Cordeiro, 2016). Como foi possível aferir da citação acima, o MRPP vai progressivamente criando alianças com o PS, sobretudo no campo sindical, que lhes permite a conquista dos sindicatos dos Jornalistas, Seguros, Bancários, Escritórios e Comércio. A relação entre o MRPP e o poder governativo e militar é, porém, de uma extrema conflitualidade. Em finais de maio, o COPCON ocupa as sedes do MRPP e prende mais de 400 militantes, sob a acusação de sequestro e espancamento de ex-militares ligados ao regime fascista.

A partir de maio, intensificam-se os movimentos populares amparados pela extrema-esquerda, que contestam a nova “lei das ocupações”. O designado «caso República» é paradigmático das tensões verificadas neste período. A Comissão

Coordenadora de Trabalhadores do jornal *República*, afetos na sua maioria à extrema-esquerda, exigem a demissão do diretor e dos chefes de redação ligados ao PS, com os tipógrafos a procurar intervir diretamente na orientação ideológica do jornal, acusando a administração de transformar o jornal num órgão afeto ao PS (Cordeiro, 2016:20). A ocupação das instalações do *República*, assim como da Rádio Renascença (RR), emissora católica que passa a apresentar-se “ao serviço dos trabalhadores”, precipita a escalada de conflito entre o PS e o PCP, que é acusado de estar por detrás destas manobras. Em protesto, os ministros do PS suspendem funções no Governo. No Conselho da Revolução definem-se três posições: uma de apoio aos trabalhadores do jornal, personificada por Otelo Saraiva de Carvalho e pelo COPCON, que passa a assumir uma atitude de radicalização em defesa do processo revolucionário; outra, mais moderada, que dá razão ao PS; e, finalmente, a posição de Vasco Gonçalves e do PCP, que conseguem arranjar uma solução de compromisso, com a devolução do jornal à administração, sem despedimentos, e com a promessa de revisão da Lei de Imprensa. A solução não é do agrado do COPCON que, em julho, permite a reocupação do jornal pelos tipógrafos, o que levou a que o PS primeiro e depois o PPD, abandonassem o Governo e exigissem a demissão de Vasco Gonçalves. A 5ª Divisão inicia então a campanha de propaganda do *Camarada Vasco* “como elo unificador da aliança Povo-MFA” (Reis, 2015:191). Entretanto, o Conselho da Revolução recusa devolver a RR ocupada à igreja católica, que passa a secundar a resistência do PS e instigam ataques ao PCP e à extrema-esquerda. Estas iniciativas demonstraram o escalar da violência e resultaram nos episódios mais tensos vividos nesse período, com ataques bombistas, assaltos e destruição de sedes no Norte e Centro do país, protagonizadas por grupos mais ou menos organizados de populares afetos à direita e por grupos assumidamente de extrema-direita, como o ELP e o Movimento Democrático de Libertação de Portugal (MDLP), fundado por Spínola no exílio.

Ainda em junho, a ala moderada do MFA emitiu o «Plano de Acção Política», uma proposta de compromisso que apresentava o MFA como um “movimento de libertação suprapartidário”, no “caminho do pluralismo socialista e partidário”. Por sua vez, em julho, a Assembleia do MFA aprovou o «Documento-Guia de Aliança Povo-MFA», um modelo estratégico de “vanguardismo militar-populista”, que sugeria a criação de órgãos de soberania apartidários (*Ibid.*) e que fazia convergir *gonçalvistas* e *otelistas*, com as reservas do PCP que via a possibilidade de sair marginalizado deste processo, mas com o apoio de vários grupos de extrema-esquerda, entre eles a LUAR, o

MES, o PRP-BR e a UDP⁸⁷. A participação de militares fardados e equipados em manifestações da extrema-esquerda pelo “poder popular”, autorizados por Otelo, era sinal da intenção dos sectores mais radicais em fazerem cumprir um programa de ocupação do poder. Porém, a extrema-esquerda, especialmente a corrente marxista-leninista, continuava a divergir entre si, em particular nas atitudes contra o PCP e o “social-imperialismo” (Cordeiro, 2016:20). No MRPP, abria-se uma disputa entre duas linhas, uma a favor de Arnaldo Matos, entretanto evadido da prisão e apresentado como “Grande Dirigente e Educador da Classe Operária”, e outra de Saldanha Sanches, que acabaria mais tarde por ser expulso. Ainda assim, em agosto, é emitido um comunicado conjunto das organizações marxistas-leninistas CMLP, OCMLP e ORPC (m-l), onde é anunciada a almejada “reconstrução do partido”, que surgirá só no final do ano, sob a designação de Partido Comunista Português (Reconstruído) [PCP (R)].

No início de agosto é publicado o «Documento dos Nove» (assinado por nove membros moderados do Conselho da Revolução), que se apresenta em oposição à dinâmica gerada pela Aliança Povo-MFA, oficializando a divisão existente no movimento, entre moderados liderados por Melo Antunes, *gonçalvistas* suportados pelo PCP e *otelistas* com o apoio de parte da extrema-esquerda. O documento obtém o apoio de cerca de 80% dos oficiais do Exército (Reis, 2015:193), abrindo caminho à iniciativa da ala moderada do MFA. Inicialmente, os moderados procuram uma aliança com Otelo, tendo em vista o isolamento de Vasco Gonçalves que, por sua vez, procura gerar um novo impulso com a formação de um renovado Governo Provisório - o quinto em pouco mais de um ano após o golpe - mas com uma base de apoio política reduzida. Otelo proíbe Vasco Gonçalves de visitar as unidades militares sob o seu comando e o Presidente da República acaba por ceder às pressões dos “Nove”, propondo Pinheiro de Azevedo como Primeiro-Ministro, com o apoio do OS, que procura ver respeitada a legitimidade garantida pelas eleições. O COPCON encerra a 5ª Divisão, pondo fim ao maior reduto de apoio a Vasco Gonçalves.

O PCP mantém-se inicialmente na expectativa, mas após análise ao movimento internacional e à correlação de forças entre a URSS e os EUA - que definitivamente se envolvem no PREC - procura depois aproximar-se a uma parte da extrema-esquerda,

⁸⁷ Este documento representava, aos olhos dos partidos moderados, uma afronta aos trabalhos já iniciados de elaboração do texto constitucional, ao passo que para o sector moderado do MFA constituía uma subversão do próprio programa original do MFA, que previa a devolução do poder a instituições civis eleitas por sufrágio, estabelecendo, no fundo, a marginalização da democracia representativa em favor do revolucionarismo socialista.

constituindo-se a Frente de Unidade Popular (FUP), que reúne o PCP, FSP, MDP-CDE, LCI, LUAR, MES e PRP-BR. Esta decisão seria, no entanto, efêmera, pois três dias depois abandonam a FUP que, por sua vez, se transforma em Frente de Unidade Revolucionária (FUR). Parte da explicação a este abandono prematuro do PCP prendia-se com as críticas feitas ao Documento do COPCON de resposta ao Documento dos Nove, que tinha contado com o apoio das forças da FUP e da UDP, mas que para o PCP era considerado uma “ofensiva esquerdista e militar” (Cordeiro, 2016:22).

No início de setembro, a balança de forças no MFA desloca-se definitivamente para o sector moderado e apoiante do Grupo dos Nove, com os *gonçalvistas* a perderem a maioria do Conselho da Revolução. Embora surpreendente para alguns sectores, a estratégia de aliança dos Nove com Otelo surte efeito com a marginalização de todo o sector comunista no MFA. Vasco Gonçalves é demitido de primeiro-ministro e substituído por Pinheiro de Azevedo, empenhando-se agora o governo em conjugar forças com o OS, no sentido de fazer frente às mobilizações comunistas e da extrema-esquerda nas ruas. Embora o PCP não deixe de estar representado no Governo, encontra-se numa situação de fragilidade e procura paralisar as ações deste, enquanto elabora uma estratégia para a remodelação dos órgãos de poder político e militar.

Após a concretização do objetivo de “eliminação” de uma das facções, Otelo imediatamente desfaz a aliança com os Nove e procura pôr em prática as orientações do «Documento-Guia» que preconiza fazer a revolução através do “poder popular”, instrumentalizando vários grupos de extrema-esquerda. Estes desencadeiam então uma série de iniciativas no terreno, entre manifestações e comícios, incluindo a criação de organizações clandestinas em unidades militares, como os Soldados Unidos Vencerão (SUV) - através da LCI e com apoio do MES e do PRP-BR – e a publicação do «Manifesto da FUR» onde são propostas medidas de criação de órgãos de poder popular, a dissolução da Assembleia Constituinte “burguesa” e a formação de um “governo revolucionário do proletariado” (*Ibid*:23). A 10 de setembro são desviadas 1000 metralhadoras G3 por um oficial do COPCON que as entrega ao PRP-BR (com este ato, as BR passam de novo à “clandestinidade”), demonstrando uma vez mais a cumplicidade entre Otelo e dirigentes da extrema-esquerda. Embora os grupos de extrema-esquerda perpetuem divisões entre si, com os partidos da FUR em sintonia com a UDP ao lado de Otelo e o MRPP e o PCP (m-l) em alianças com o PS e em apoio ao VI Governo Provisório (o primeiro exclusivamente no sector sindical), a extrema-esquerda continua, de uma forma geral, a alimentar um clima de agitação política e

social. A UDP passa a participar ativamente em iniciativas dos SUV e da FUR, nomeadamente nas grandes manifestações “unitárias” de setembro e outubro, que contam também com a participação de comissões de trabalhadores e moradores ligados ao PCP e que têm como objetivo defender a política de nacionalizações, a reforma agrária e o avanço para a Revolução (*Ibid.*). Uma das iniciativas mais significativas ocorre a 27 de setembro, numa manifestação em frente à Embaixada de Espanha, convocada pela UDP e pelos seus aliados espanhóis da Frente Revolucionária Antifascista Y Patriota (FRAP), para protestar contra o fuzilamento de cinco antifascistas por parte do governo de Franco, culminando com o assalto e saque da Embaixada, que terá contado com a participação de vários grupos da extrema-esquerda e anarquistas. Os antagonismos entre os grupos de extrema-esquerda são demonstrados com a morte de um militante do MRPP, Alexandrino de Sousa, afogado após confrontos entre o MRPP e a UDP. No mesmo campo, a OCMLP e o ORPC (m-l) digladiam-se entre acusações de apoio ao “social-fascismo” e de desvios de direita, de parte a parte. Multiplicam-se os atentados bombistas a sedes do PCP e da extrema-esquerda por parte do ELP e do MDLP, enquanto do lado da FUR e dos SUV apela-se à destruição do “Exército burguês” e à criação de um “Exército popular revolucionário”, prolongando-se os ataques aos partidos “burgueses” do PS e PPD e aos “fascistas” do CDS e ELP (Cordeiro, 2016:24).

O mês de novembro traz uma situação política cada vez mais instável e a ameaça de um conflito armado era alimentada pela comunicação social, naquilo que Reis designa de “psicose golpista”, com receios de parte a parte de que houvesse uma tentativa de tomada de poder pela força (Reis, 2015:194). Tanto o grupo dos Nove, secundado pelo grupo de moderados do Conselho da Revolução, como o COPCON, assistido no terreno pelos grupos de extrema-esquerda, estão em alerta para a iminência de uma intervenção militar. O PRP e a FUR assumem o apelo direto à revolução armada, enquanto o Conselho da Revolução cria o Agrupamento Misto de Intervenção (AMI) de forma a libertar-se da dependência do COPCON. A 7 de novembro o AMI destrói à bomba os emissores da Rádio Renascença ocupada pela extrema-esquerda, provocando, no entanto, a dissidência de vários sargentos paraquedistas envolvidos na operação e que se colocam ao serviço do COPCON. A 9 de novembro dá-se uma manifestação de apoio do PS ao Governo, marcada pela violência, e dois dias depois, no seguimento de uma manifestação de operários da construção civil em greve, a Assembleia Constituinte é cercada e os deputados e membros do Governo (incluindo o

primeiro-ministro) são sequestrados durante quase 24 horas, demonstrando o clima de pré-guerra civil que se sentia: “É a completa desautorização do Governo e a humilhação do único órgão até então legitimado pela vontade popular” (Reis, 2015:194). A 16 de novembro, uma manifestação unitária organizada por comissões de trabalhadores da Cintura Industrial de Lisboa, junta cerca de 200000 pessoas, com o apoio da FUR, do PCP e de Otelo, que publicamente expressa a necessidade de contrariar o avanço das forças reacionárias e manifesta o apoio ao poder popular (Cordeiro, 2016:25). Quatro dias depois, nova manifestação contra o Governo tem já o apoio expresso da Intersindical, do PCP e da FUR, que emite um manifesto no qual é defendido o “poder popular armado”, ao qual os SUV aderem, afirmando que era a hora de avançar com a revolução socialista. É um dos momentos de maior proximidade entre o PCP e a extrema-esquerda, convicta de que face ao agudizar da “luta de classes” o PCP estava a ser arrastado para “posições revolucionárias”. Por sua vez, o PCP demonstrava sintonia com a radicalização da situação política, embora salvaguardando autonomia que lhe permitisse desmarcar do processo em caso de necessidade, o que provocava também algumas reservas e críticas das forças da FUR (*Ibid.*).

Entretanto, no dia 19, o Governo autossuspende-se, exigindo apoio militar ao Presidente da República para exercer funções, não tendo Costa Gomes correspondido por receio de uma guerra civil. O Conselho da Revolução toma a iniciativa e nomeia Vasco Lourenço como comandante da Região Militar de Lisboa, substituindo Otelo. O COPCON opõe-se à nomeação, que toma efeito no dia 24, e Vasco Lourenço de imediato ameaça substituir os comandantes das unidades afetas ao COPCON e aprova a dissolução da Escola de Paraquedistas de Tancos. De acordo com Cordeiro, estas decisões estariam planeadas há algum tempo pelo Conselho da Revolução, de forma a precipitar a iniciativa de golpe e assim estar preparado para a neutralização de qualquer tentativa, numa estratégia algo semelhante à tentativa de golpe de 11 de Março. Na madrugada de 25 de novembro, o núcleo duro da extrema-esquerda, onde se inclui o PRP, MES, FSP, UDP e unidades militares, reagem à decisão do Conselho da Revolução e o COPCON ordena a saída dos paraquedistas para ocuparem várias bases aéreas, exigindo a demissão do Grupo dos Nove e do Conselho da Revolução. Embora exista alguma indefinição até hoje quanto ao rumo exato dos acontecimentos, aparentemente Otelo terá hesitado em assumir o comando do golpe e o PCP, após avaliar a correlação de forças, terá emitido ordens para os seus militantes não avançarem, o que é explicado por Cordeiro como uma medida do PCP prevenir a

possibilidade de uma guerra civil para a qual estava consciente de não estar preparado. Já Reis (2015) refere que foi Costa Gomes quem procurou negociar com os paraquedistas e dissuadir os gonçalvistas e militares afetos ao PCP, tendo sido pressionado pelos moderados que demonstraram estarem preparados para reagirem ao golpe com um maior número de forças. De qualquer forma, a ação ficou desprovida de comando e apoio militar, pelo que o golpe foi facilmente neutralizado. Dias depois, o COPCON é ocupado e os seus oficiais são presos, ficando o poder militar definitivamente concentrado no sector moderado, que expandiu ainda mais a sua maioria no Conselho da Revolução.

O período que se seguiu ao 25 de Novembro representou não só o triunfo do sector moderado do MFA, mas também a tentativa de um sector conservador de recuperar alguma da influência perdida até então, enquanto as forças políticas que mais ganharam com os acontecimentos – PS, PPD e CDS – procuram uma rápida transição para o modelo de democracia parlamentar. As negociações que decorrem nos meses seguintes culminam numa solução de compromisso, na qual é extinta a Assembleia do MFA e o Conselho da Revolução vê os seus poderes reduzirem-se à fiscalização das leis e a funções consultivas junto do Presidente da República. A nova dinâmica institucional devolve aos partidos o peso conquistado através da legitimidade eleitoral, com o MFA a ver progressivamente reduzida a sua influência. Com a reorganização das Forças Armadas, que reintroduz a lógica da hierarquia militar, a influência do MFA no aparelho militar vai ser substituído por oficiais representantes da linha conservadora (Reis, 2015).

Para a extrema-esquerda, o 25 de Novembro “confirmou a divisão irreduzível” entre os vários grupos (Cordeiro, 2016:26). A maior parte das organizações envolvidas na tentativa de golpe, apontam o 25 de Novembro como uma “contrarrevolução de direita” que revelou a influência do “imperialismo americano” para derrotar as forças populares. O papel do PCP em todo o processo é visto como conivente com as forças reacionárias, sendo ainda acusados de traição e de falta de coragem no apoio ao movimento golpista, havendo algumas forças como a LCI que consideram o PRP e o MES responsáveis pela crença de que era possível “obrigar o PCP a fazer a revolução”. Para outros grupos, como o PCP (m-l), o MRPP e a OCMLP, o 25 de Novembro tinha sido um “golpe social-fascista”, pelo que propõe a repressão e ilegalização do PCP. No final do ano, a FUR é desmembrada com a saída da LUAR e da LCI, sendo que as forças restantes do MES e do PRP ainda encetam esforços para a libertação dos

militares presos após o golpe, mas vão-se afastando progressivamente⁸⁸. Entretanto, a ORPC (m-l) e o CMLP avançam para o congresso de reconstrução do partido, que surge em dezembro, com a designação de Partido Comunista Português (Reconstruído) [PCP (R)], ao qual adere também a OCMLP, já em abril de 1976 (*Ibid.*).

O ano de 1976 foi assim um ano de decisões para o modelo institucional da democracia semipresidencialista, com a eleição do I Governo Constitucional e do Presidente da República. A 2 de abril de 1976 era finalmente aprovada a nova Constituição que institucionaliza o modelo de pluralismo partidário em que a governação é subordinada às orientações programáticas dos partidos eleitos. A 25 de abril decorrem as primeiras eleições legislativas, que confirmam os resultados do ano anterior: o PS vence as eleições com 35%, com Mário Soares a tornar-se primeiro-ministro, seguido do PPD com 24% e do CDS com 16%, ultrapassando o PCP, que consegue apenas 14% em aliança com o MDP-CDE. Os partidos da extrema-esquerda - já com a AOC e o MRPP legalizados - mantêm uma fraca representação, mas ainda assim, a UDP consegue eleger um deputado. Em junho realizam-se as eleições presidenciais, com os candidatos Ramalho Eanes como independente, general que tinha tido um importante papel no 25 de Novembro e era responsável pela reorganização do Exército – concorre com o apoio do PS, PPD, CDS e até do MRPP; Otelo Saraiva de Carvalho, como independente e com o apoio de vários grupos da extrema-esquerda, tais como a UDP, o MES e o PRP, entre outros; Pinheiro de Azevedo, também como independente; e Octávio Pato, candidato pelo PCP, mas sem o apoio de uma parte dos militantes do partido. Ramalho Eanes vence as eleições com mais de 60% dos votos, com Otelo a quedar-se pelos 16%, seguido de Pinheiro de Azevedo com 14% e Octávio Pato com 7%. Os resultados das duas eleições refletiram o poder das forças moderadas e a consensualidade de um Presidente da República de prestígio militar, devolvendo uma aparente tranquilidade após dois anos de fortes convulsões sociais e políticas, cumprindo assim o segundo dos objetivos do Programa do MFA: a descolonização e a democratização do poder sob sufrágio popular e universal (Reis, 2015:197).

⁸⁸ O MES, com aproximações à UDP e ao processo de reconstrução do partido cria, em fevereiro de 1976, o Comité de Libertação dos Antifascistas Revolucionários Presos.

2. *NUNCA A RÁDIO TRANSMITIU TANTA MÚSICA PORTUGUESA*⁸⁹. O GOLPE DE ESTADO E A MÚSICA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Após anos de censura e de restrição das liberdades de expressão nos meios de comunicação social, o golpe militar do 25 de Abril de 1974 desencadeou, de imediato, uma série de mudanças nos cargos de administração e de direção da televisão, rádio e imprensa. Estas mudanças foram decisivas na reconfiguração destes meios ao nível da informação e da divulgação cultural. Neste capítulo, observo, de uma forma geral, como é que os vários órgãos de comunicação social foram palco de fortes disputas partidárias e ideológicas ao longo de todo o processo revolucionário, dando particular atenção ao período subsequente ao golpe militar. Estas disputas, protagonizadas por vários agentes, foram particularmente significativas e visíveis nas ações de saneamentos e greves que ocorreram nestes meios. Tendo em conta os posicionamentos políticos assumidos nas comissões de gestão dos órgãos de comunicação, analiso as repercussões destas nos conteúdos e nas formas de transmissão de notícias e artigos de opinião, com particular enfoque para os domínios da música.

Neste capítulo, começo por fazer uma análise dos significados das canções utilizadas como sinais-rádio de arranque para o Golpe de Estado e descrevo o impacto das primeiras ações revolucionárias nos principais meios de comunicação. Recorrendo a publicações da imprensa escrita, a investigações académicas sobre a comunicação social e à audição de materiais audiovisuais, gravações e entrevistas, observo as principais reconfigurações sobre as formas como a música e, sobretudo, os cantores associados à canção de protesto contra a ditadura, foram percecionados nos meios de comunicação durante as primeiras semanas da revolução.

Introduzo as principais reconfigurações ocorridas na indústria fonográfica e no interesse desta para a exploração de repertório associado à nova situação política, denotando a importância atribuída à publicação de materiais fonográficos que refletissem o contexto revolucionário. Aponto também as principais medidas políticas dos Governos Provisórios nos domínios da arte e da cultura, assim como as principais consequências do 25 de Novembro de 1975 na reconfiguração dos meios de comunicação social e, em particular, na música.

⁸⁹ Título de artigo publicado no jornal *República* no dia 3 de maio de 1974.

2.1. Música proibida desencadeia a Revolução

2.1.1. A escolha e os significados dos sinais-rádio: *E depois do adeus* e *Grândola, Vila Morena*

Essenciais no plano tático desenhado por Otelo Saraiva de Carvalho, major responsável pelo setor operacional da Comissão Coordenadora do MFA, os sinais-rádio foram um dos aspetos mais decisivos para o desencadear das operações militares que conduziriam ao golpe do 25 de Abril de 1974. Segundo Mercedes Guerreiro e Jean Lemâitre, autores do livro *Grândola Vila Morena: A Canção da Liberdade* (2014), a decisão de utilizar a transmissão de canções através da rádio, como sinal para o arranque das operações, proveio do oficial da Marinha Almada Contreiras, especialista em telecomunicações. Semanas antes, de férias em Madrid, o oficial do MFA havia tido conhecimento de um livro que explicava como os apoiantes de Salvador Allende no Chile tinham combinado transmitir pela rádio uma sequência de canções de Carlos Gardel, no sentido de mobilizar as forças democráticas no caso de um golpe fascista. Contreiras sugere à direção do MFA que seja utilizada uma canção portuguesa a ser transmitida pela rádio, previamente combinada com os oficiais, para dar início ao golpe de Estado (Guerreiro e Lemâitre, 2014:19-20). A escolha e a forma de transmissão dos sinais-rádio exigiram a atenção particular de Otelo. No dia 23 de abril, este encontra-se com o locutor João Paulo Diniz (que já tinha conhecido na Guiné-Bissau) dos Emissores Associados de Lisboa (EAL) e colaborador no programa *Carrossel* do Rádio Clube Português (RCP) no sentido de, através das antenas desta última emissora, ser transmitido o sinal-rádio⁹⁰. Informado pelo locutor de que, não pertencendo aos quadros do RCP apenas poderia assegurar a transmissão através dos EAL, cuja cobertura de emissão não alcançava mais de 100 km, foi tomada a decisão de transmissão de dois sinais-rádio, ficando João Paulo Diniz responsável pela transmissão do primeiro sinal. Como é referido por Otelo: “Era meu firme propósito pôr no ar, na madrugada de 25 de Abril, uma canção de Zeca Afonso como sinal-rádio às forças do Movimento” (Carvalho, 2011:34), aspeto que é também evidenciado por Almada Contreiras (Guerreiro e Lemâitre, 2014:29), pelo que é sugerido ao locutor a canção *Venham mais cinco*. João Paulo Diniz adverte para que fosse escolhida outra canção que não de José Afonso, cuja transmissão não era habitual nos EAL e poderia suscitar desconfiança. Propõe assim a canção *E Depois do Adeus*, interpretada por Paulo de Carvalho, ficando

⁹⁰ Otelo Saraiva de Carvalho afirma que era necessário que o sinal-rádio pudesse ser transmitido através de uma antena de emissão com cobertura para todo o país, não querendo para tal utilizar a antena da Emissora Nacional, pela óbvia ligação desta ao Governo, nem a emissora católica da Rádio Renascença, tendo para tal escolhido a emissora do RCP (Carvalho, 2011:32-33).

confirmada a sua transmissão na noite de 24 de abril⁹¹. Para a transmissão do segundo sinal-rádio, Otelo pede a Contreiras que contacte Álvaro Guerra, jornalista do *República*, que por sua vez contacta o colega de redação Carlos Albino, que o informa da disponibilidade de se utilizar o programa *Limite* da RR, no qual participa como realizador de texto. O programa *Limite* estava *no ar* desde 1973, transmitido diariamente entre a meia-noite as duas da manhã, cuja programação consistia em poesia, crónicas sobre teatro e música e também algumas canções de intérpretes associados à contestação à ditadura, pelo que o programa estava constantemente vigiado pela ação da censura⁹². Uma vez mais, Otelo insiste na utilização de uma canção de José Afonso, sugerindo *Traz outro amigo também* ou, em alternativa, *Venham mais cinco*. Carlos Albino confirma que as duas canções estavam censuradas pela emissora e que seria um risco a sua transmissão, pelo que o locutor sugere a utilização de *Grândola, Vila Morena*, canção que Contreiras tinha já colocado como hipótese e que tinha tido um forte impacto na assistência, durante o «Encontro da Canção Portuguesa», realizado semanas antes. Decididos os sinais-rádio, é redigida a versão final do documento «Confirmação do início das operações» a ser distribuído pelos oficiais responsáveis pelas unidades militares, onde se informa que o início das operações é determinado por:

2 - Às vinte e duas e cinquenta e cinco (22h55) do dia 24 ABR 74 será transmitida pelos “Emissores Associados de Lisboa” uma frase indicando que faltam cinco minutos para as vinte e três horas (23h00) e anunciado o disco de PAULO DE CARVALHO, “E depois do Adeus”

3 – Entre as zero horas (00h00) e a uma hora (01h00) do dia 25 ABR 74, através do programa da Rádio Renascença, será transmitida a seguinte sequência:

a) Leitura da estrofe do poema: “Grândola Vila Morena”

Grândola Vila Morena
Terra da fraternidade
O Povo é quem mais ordena
Dentro de ti ó cidade

b) Transmissão da canção do mesmo nome interpretada por José Afonso⁹³

⁹¹ De acordo com Otelo, a transmissão de *E depois do adeus* estava inicialmente prevista para as 23:55h, sendo antecipada para uma hora antes, no sentido de permitirem a preparação atempada dos militares da Escola Prática de Artilharia de Vendas Novas, que tinham por missão colocar-se em posição no alto do Cristo-Rei em Almada (Carvalho, 2011:35).

⁹² Guerreiro e Lemâitre referem que o programa *Limite* surgiu da ideia de criação de um programa cultural, da autoria do locutor Leite de Vasconcelos e do sonoplasta Manuel Tomaz. O programa estaria em regime de subcontratação na Rádio Renascença, tendo sido patrocinado por Marcel de Almeida, diretor da Comissão Nacional do Café e conhecido democrata com bons contactos na administração portuguesa e junto dos militares do MFA, como Melo Antunes. Ainda em 1973, são vários os jornalistas que aceitam colaborar no programa. Entre eles, Carlos Albino, que fica encarregado de escrever poemas. Porém, tal como sucedia nas outras emissoras de rádio, o programa teria de ser submetido à censura nacional, da qual constava já uma longa lista de discos e de repertório proibido, e também submetido à comissão de avaliação da própria emissora, junto da qual eram obrigados a apresentar diariamente o alinhamento para ser autorizado. Desta forma, os responsáveis da RR colocaram um ultimato aos apresentadores, no qual exigiam a presença contante de um censor em direto com poderes para cortar ou suspender a emissão (Guerreiro e Lemâitre, 2014:27-28).

⁹³ Retirado do documento «Confirmação do Plano de Operações», consultado aqui: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=copm2> (acedido pela última vez a 06/04/2018).

Na manhã de dia 24 de abril, Álvaro Guerra confirma a Carlos Albino a escolha de *Grândola, Vila Morena*, que imediatamente contacta o sonoplasta Manuel Tomaz e o locutor Leite de Vasconcelos, no sentido de gravarem a sequência do programa *Limite*.

Gravado durante a tarde⁹⁴, o *Limite*, a ser transmitido à noite, teria um total de aproximadamente onze minutos, no qual se incluiria, tal como combinado, a leitura da estrofe inicial de *Grândola, Vila Morena* e a transmissão da canção⁹⁵. Carlos Albino optaria, ainda, por incluir dois poemas da sua autoria, cujo objetivo seria “(...) dar uma aparência o mais insípida possível ao conjunto, pois não convém levantar suspeitas” (Guerreiro e Lemâitre, 2014:32)⁹⁶. Os dois poemas, intitulados *Geografia* e *Revolução Solar*, são misturados por Manuel Tomaz, juntamente com a letra de *Grândola*, em extratos de peças de Stockhausen, Messiaen e Hartberger. O programa encerraria com a transmissão de outra canção de José Afonso, *Coro da Primavera*, que estaria, no entanto, entre o rol de canções proibidas pela censura interna da emissora. Na edição do *República* desse mesmo dia, é publicado na secção de «Espetáculos» um pequeno texto a aconselhar a audição do programa:

O programa ‘Limite’ que se transmite em Rádio Renascença diariamente entre a meia-noite e as 2 horas, melhorou notoriamente nas duas últimas semanas. A qualidade dos apontamentos transmitidos e o rigor da selecção musical, fazem de ‘Limite’ um tempo radiofónico de audição obrigatória⁹⁷.

À hora combinada, João Paulo Diniz transmite a partir dos EAL a canção *E Depois do Adeus*⁹⁸, dando início aos preparativos da operação militar. Passando já da meia-noite nos estúdios da RR, Paulo Coelho, um locutor estagiário que está a substituir Leite de Vasconcelos na apresentação do programa *Limite* e que desconhece o

⁹⁴ A fita magnética com a gravação original do programa foi entregue por Carlos Albino e Manuel Tomaz à Fundação Mário Soares, a 25 de Abril de 2001. As imagens e a transcrição integral da fita estão disponíveis em: <http://casacomum.net/cc/visualizador?pasta=10186.001.001#!> (acedido pela última vez a 06/04/2018).

⁹⁵ Segundo Leite de Vasconcelos em *Grândolas, a Revolução que começou com música* (2004), o disco *Cantigas do maio* onde se inclui *Grândola, Vila Morena*, não estaria disponível na discoteca da Rádio Renascença por estar requisitado noutro programa, tendo sido necessário ir comprar um exemplar a uma discoteca da Baixa nessa tarde. Já segundo Guerreiro e Lemâitre, terá sido logo nessa manhã que o jornalista Carlos Albino ter-se-á deslocado à livraria Opinião para comprar um exemplar do disco, com receio de este estar riscado ou desaparecido dos escritórios do programa (Guerreiro e Lemâitre, 2014:31). Por sua vez, José Jorge Letria, músico e na altura também jornalista no *República*, em entrevista realizada por mim a 10 de julho de 2012 refere que tendo já conhecimento do que se iria passar, cede a Carlos Albino a sua própria cópia do disco, porque o exemplar que existia na Rádio Renascença estaria riscado.

⁹⁶ Segundo Leite de Vasconcelos, a utilização dos dois poemas representaria “(...) uma espécie de abertura poética para o que calculámos que se iria passar...” (Vasconcelos em Carvalho, 2004:29).

⁹⁷ *República*, 24 de abril de 1974.

⁹⁸ Cerca das 22:30h ocorreu uma falha na transmissão dos EAL que, por momentos gerou preocupação entre os oficiais militares, tendo sido retomada a emissão alguns minutos depois e a tempo da transmissão da primeira senha.

combinado, substitui a transmissão do programa pela leitura de anúncios publicitários. Assim que termina a leitura do primeiro anúncio, alertado para este facto, Manuel Tomaz faz arrancar a bobine com a gravação do programa. O coronel da censura presente considera tratar-se de um pequeno lapso do estagiário e, poucos segundos depois da 00:20h, é finalmente ouvida a voz de Leite de Vasconcelos a ler a estrofe de *Grândola, Vila Morena*⁹⁹.

A influência da escolha destas canções, como sinais de arranque das operações para o golpe militar, é sobejamente conhecida estando as duas, até hoje, associadas aos acontecimentos do dia 25 de Abril, como a todo o processo revolucionário que se seguiu. No caso de *E depois do Adeus*, sugerida pelo locutor João Paulo Diniz em alternativa a José Afonso, havia a noção de que era uma canção bastante popularizada e que vinha ocupando os conteúdos de vários programas de rádio. Com música de José Calvário e letra de José Niza, a canção tinha sido criada especificamente para participar em março desse ano no Festival RTP da Canção, tendo vencido e representado Portugal no Festival da Eurovisão em Brighton, já no dia 6 de abril. A letra de José Niza tinha sido escrita com base em fragmentos de cartas que havia enviado à mulher, durante o tempo em que cumpriu serviço militar em Angola, representado, de alguma forma, o contexto de solidão e amargura vivido pelos soldados que participavam na guerra colonial¹⁰⁰. Por outro lado, Paulo de Carvalho era um dos protagonistas da canção ligeira e do *pop/rock* em Portugal, com vasta experiência na colaboração com vários compositores e letristas portugueses e estrangeiros. Juntamente com Carlos Mendes, Fernando Tordo, Ary dos Santos, Pedro Osório e José Niza, entre outros músicos, compositores e letristas que, após o 25 de Abril, assumiriam ligações partidárias ao PCP e ao PS, participavam habitualmente no Festival da Canção, desde finais da década de 1960, representando uma tendência de renovação da “música ligeira portuguesa”, em contraste com o “nacional-cançonetismo”, até então dominante no evento musical de maior relevância e projeção mediática no país. Desde a participação da canção *Desfolhada*, na edição de 1969, com letra de Ary dos Santos e interpretação de Simone de Oliveira, a introdução de um imaginário poético, crítico e satirizante de aspetos políticos e sociais nas canções dos festivais da canção, contribuiu para a renovação dos

⁹⁹ Este episódio está relatado em várias fontes, por exemplo, em Lauret (2015:33). Segundo Guerreiro e Lemâitre, o censor presente no programa foi invadido pela fúria ao aperceber-se da inclusão da canção *Coro da Primavera*, exigindo que a partir desse momento tivesse acesso à fita integral do programa antes de este ir para o ar (Guerreiro e Lemâitre, 2014: 38-39).

¹⁰⁰ Esta explicação da letra é feita por Paulo de Carvalho no documentário *A Cantiga era uma Arma* | Joaquim Vieira (realização) | RTP | 2014.

conteúdos líricos da canção ligeira, obtendo a sua máxima expressividade com a canção *Tourada* (letra de Ary dos Santos e interpretação de Fernando Tordo), a qual havia vencido o Festival, em 1973¹⁰¹:

Por oposição à frivolidade e ao carácter sentimentalista do repertório ligeiro, a canção passou a ser encarada enquanto meio de comunicação capaz de expressar as inquietações de uma geração marcada pela Guerra Colonial (1961-1974), pela censura e pela ditadura política de Salazar (César *et al*, 2010:503).

Assim, se a escolha da canção de Paulo de Carvalho não oferecia um conteúdo de âmbito político evidente, o qual de alguma forma caracterizasse as intenções do movimento militar, a mesma era, porém, reflexo de posturas divergentes no universo da canção ligeira portuguesa.

Já a escolha de *Grândola, Vila Morena* sugere diferentes contornos. Por um lado, como já referi, havia uma intenção clara dos responsáveis do MFA, expressa por Otelo e Contreiras, na escolha de uma canção que fosse de José Afonso. Para Otelo Saraiva de Carvalho e outros oficiais do MFA, a primeira escolha de canções de José Afonso recaiu em *Traz Outro Amigo Também* ou, em alternativa, *Venham Mais Cinco*. A primeira, escrita ainda antes de 1967 e incluída no álbum com o mesmo nome gravado em Inglaterra em 1970, reforçava a ideia de mobilização coletiva, embora traduzisse uma homenagem do músico ao amigo Miguel Ramos, militante do PCP que, em 1936, tinha ido combater pelas Brigadas Internacionais na Guerra Civil de Espanha. Pela mesma razão, isto é, o poder mobilizador da canção, *Venham Mais Cinco* era outra das hipóteses que poderia caracterizar a ação do movimento. Gravada em 1973 em Paris, inserida no álbum homónimo, com produção de José Niza e direção musical de José Mário Branco, a música tinha surgido nesse ano após uma das várias digressões de José Afonso pela Galiza e pelas Astúrias, juntamente com outros músicos portugueses e com o cantor galego Benedicto Garcia Villar. Por sua vez, a letra terá sido escrita também nesse ano, durante o período em que esteve preso em Caxias (Pimentel, 2009:108). Proibidas de serem transmitidas na rádio, a escolha recaiu então em *Grândola, Vila Morena*, sugerida por Carlos Albino e já alvitada por Contreiras como uma das possíveis canções de utilização como sinal-rádio, que se recorda de ser uma das canções mais ouvidas durante as primeiras reuniões clandestinas entre oficiais da Marinha, em 1972 (Guerreiro e Lemâitre, 2014:28-29).

¹⁰¹ Sobre as práticas e significados políticos do Festival RTP da Canção, ver a entrada “Festival RTP da Canção” na EMPXX de César *et al* (2010) e o artigo “From Sunset Winter to Caetano’s Spring: The Importance of a Song Contest in the Portuguese Music Scene of the 1960’s and 1970’s”, de Sofia Lopes (2015).

Tal como é descrito por José Afonso em várias entrevistas, a letra de *Grândola* foi escrita em 1964, após atuar para uma audiência composta sobretudo por assalariados rurais e operários, na SMFOG - Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, Música Velha, situada na vila de Grândola, no Alentejo. Após a sessão, onde conhece o guitarrista Carlos Paredes, José Afonso descreve, numa carta dirigida aos pais, o ambiente e a afetividade que encontrou na coletividade, mostrando-se sensibilizado, apesar das fracas condições, pelo dinamismo e maturidade de consciência política das pessoas que lá conheceu¹⁰². Este será o motivo para dias depois da atuação, enviar uma carta aos responsáveis da associação, na qual incluiu um poema de três quadras intitulado *Grândola, Vila Morena*, que seria depois lido publicamente na SMFOG:

Eu vinha do Algarve, de um meio um pouco diferente, e as relações humanas existentes naquela sociedade eram de tal ordem que não cheguei a saber quais eram os membros da sua direcção. Havia uma distribuição de responsabilidades que me deu a ideia, talvez simplista, de que uma sociedade socialista seria assim. Uma sociedade sem desigualdades, em que as pessoas assumiam conscientemente o papel que lhes cabia. Por ampliação desse contacto é que fui levado a fazer uma canção dedicada a Grândola.¹⁰³

O poema seria publicado pela primeira vez em 1966, no seu livro *Cantares*, numa versão com apenas duas quadras e, em 1967, surgiria numa reedição do livro com uma nova terceira quadra, mencionando que o poema já teria uma música. A gravação de *Grândola* só viria a acontecer em 1971, sendo incluída no álbum *Cantigas do Maio*, publicado pela Orfeu¹⁰⁴. Gravado nos estúdios Strawberry, do Château d'Hereville, nos arredores de Paris, este álbum tinha surgido como resultado da conjugação entre a crescente exigência de José Afonso quanto aos processos de gravação de discos, e a dimensão inovadora de José Mário Branco, escolhido por José Afonso para diretor musical, e cuja responsabilidade pelos arranjos e pela produção de *Cantigas do Maio* denotou abordagens de conceção fonográfica até então inéditas nos discos de Afonso. Esta parceria foi essencial, no sentido em que este álbum revelou, por um lado, particularidades de experimentação dos meios de gravação, e, por outro, realçou o trabalho de conceção fonográfica e de “encenação sonora” que José Mário vinha a

¹⁰² Em *Desta Canção Que Apeteço. Discografia completa de José Afonso*, 2011.

¹⁰³ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, junho de 1974.

¹⁰⁴ Arnaldo Trindade refere recorrentemente que *Cantigas do maio* tinha sido o disco mais caro editado em Portugal na altura. A estabilidade económica de José Afonso, fruto da ligação contratual com a Orfeu, tinha-lhe possibilitado a dedicação exclusiva à atividade musical, passando a gravar um álbum por ano e ainda a fazer trabalho de prospeção para a editora. Este fator viria a ser essencial para a transformação da produção fonográfica de José Afonso pois, por um lado, a vontade e o gosto pessoal de Arnaldo Trindade pela música de José Afonso, concedeu-lhe total liberdade para a criação e para a escolha de repertório, assim como um investimento nas condições para este concretizar a sua vontade de exploração de novas sonoridades para os seus discos (Entrevista a Arnaldo Trindade a 02/02/2016, Porto).

desenvolver em França¹⁰⁵. Este aspeto torna-se precisamente evidente na gravação de *Grândola, Vila Morena*. O poema a ser gravado consistia em três quadras¹⁰⁶, pelo que foi José Mário que sugeriu a repetição de cada quadra pela ordem inversa, inspirado nos coros alentejanos, ficando a gravação original com um total de seis quadras que, no fundo, são três. Mais relevante é precisamente o acompanhamento sonoro. José Afonso tinha a ideia de que a canção fosse baseada nos coros Alentejanos e, como tal, gravada somente como um coro *a capella*. Porém, José Mário insistiu na ideia de um acompanhamento que viria a ser precisamente inspirado na coreografia dos coros polifónicos alentejanos e que consistia numa imagem dos “homens abraçados, regressando da monda ao fim da tarde, cantando no regresso a casa”¹⁰⁷. Em particular, a sua intenção passava por inserir o som dos passos lentos alternados em compasso quaternário, em que “um pé arrasta-se e, no tempo seguinte, pousa no chão – o movimento seguinte do outro pé completa o quaternário”¹⁰⁸. Assim, José Mário instalou os microfones diretamente na gravilha que circunda o Château d’Hereville, ao mesmo tempo que ele, José Afonso, Bóris e Francisco Fanhais, caminhavam de braço dado, seguindo um referencial rítmico. De facto, esta é uma particularidade da gravação que acaba por ser algo condizente com o que foram as atuações ao vivo, nas quais esta coreografia passou a ser utilizada, apelando à participação do público e aos valores de “fraternidade” e “igualdade” inscritos no poema¹⁰⁹. Desde aí, a canção passou a ser usada como forma de encerramento dos espetáculos onde José Afonso atuava. Um dos momentos mais marcantes de execução da canção seria durante o «I Encontro da Canção Portuguesa», realizado no Coliseu dos Recreios a 29 de março de 1974. O final do espetáculo é ilustrativo do momento que se viva nessa altura e da agitação política que torneou todo o evento. O jornalista João Paulo Guerra refere-o como um ato

¹⁰⁵ Entrevista a José Mário Branco a 14/07/2012, Guimarães.

¹⁰⁶ Para Elfriede Engelmayer, investigadora do repertório literário de José Afonso, há características na letra de *Grândola* que as distinguem de outras que o autor já tinha escrito ou viria a escrever. Para a autora, citada por Pimentel (2009), a questão “utópica” presente nesta canção acaba por poder ser menos explícita do que em outras, o que em parte pode ser explicado pela existência da censura, não deixando a mesma de referir, no entanto, que José Afonso descreve no poema uma comunidade verdadeiramente democrática, onde valores como a igualdade, fraternidade, amizade e liberdade são, ao mesmo tempo, ponto de partida e de chegada de uma nova sociedade utópica. Continua a autora referindo que a letra de *Grândola* faz uma descrição de uma vila real e concreta e atesta o juramento de esperança que José Afonso nutria por um projeto utópico de sociedade.

¹⁰⁷ José Mário Branco em CD «Para Sempre José Afonso» | Grândola Município | 2018.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Tal acontece na primeira vez em que a canção terá sido interpretada ao vivo, num encontro na Faculdade de Ciências Económicas de Santiago de Compostela, em 1972, onde José Afonso atuou a convite de Benedicto Garcia Villar, que refere esse momento como um dos mais significativos na compreensão da capacidade da música em “apelar à união popular”, pois cada estrofe incitava a audiência a acompanhar a canção (Teles, 2009).

coletivo em que todos (público e músicos) deram os braços, balançando os corpos ao ritmo lento e grave da canção alentejana, cantando em coro a canção. Por sua vez, o relatório da PIDE a respeito do espetáculo é bastante descritivo acerca do momento que encerrou o evento, notando que:

Finalmente José Afonso também cantou. Mas primeiro, todos os artistas deram os braços, e oscilavam o corpo da esquerda para a direita, no que foram logo imitados pelo público. Interpretou “Grândola, Vila Morena” e “Milho Verde” e novamente “Grândola”, acompanhado pelo público, que berrava, cremos que intencionalmente, a estrofe “O Povo é Quem Mais Ordena”. Pode-se considerar o final como apoteótico, com jogos de luzes a incidir sobre os artistas e o público.¹¹⁰

Por outro lado, segundo José Mário Branco, a gravação seria marcada por um erro tecnológico, possivelmente ocorrido durante o processo de mistura, em que “os passos lentos e arrastados soou às pessoas com o dobro do andamento, como se o momento de arrastar o pé fosse mais um passo!”¹¹¹, o que terá levado a que o acompanhamento dos passos tivesse sido interpretado como uma referência a marchas militares. José Mário reforça que essa não era de todo a intenção, admitindo que essa interpretação possa ter sido generalizada após a escolha da canção como sinal-rádio.

Profusamente divulgada nas rádios, a canção teve forte expressão nos dias que se seguiram ao 25 de Abril. Várias notícias referem o papel instrumental de *Grândola* no golpe militar, sendo reportada com várias designações, tais como “senha da liberdade”, “canção da liberdade” ou “hino da revolução”. Por seu turno, José Afonso foi intitulado de “poeta da revolução”¹¹², e rotulado pela imprensa como um dos principais protagonistas da “canção popular portuguesa” e destacado ativista contra a ditadura. Como exemplo, em *Grândola*, o *Diário de Lisboa* refere que cerca de cinco mil pessoas percorreram as ruas gritando *slogans* e que espontaneamente substituíram a toponímia local, onde o jardim principal passou a designar-se de “Jardim 1º de Maio” e a “Rua Salazar” foi alterada para “Rua José Afonso”¹¹³.

Com a escolha da canção como segundo sinal-rádio para o arranque da operação militar, *Grândola* foi transformada em domínio público, como o próprio José Afonso reconheceu ao afirmar que é um “(...) contentamento a utilização que foi feita das pessoas e já vinham fazendo da canção”, continuando por dizer que *Grândola* era já

¹¹⁰ «Relatório do I Encontro da Canção Portuguesa, 30 de março de 1974, Secretaria de Estado da Informação e do Turismo, Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos». Disponível aqui: http://www.stec.pt/25_abril_expand.php?ID=4 (acedido pela última vez a 10/04/2018).

¹¹¹ José Mário Branco em CD *Para Sempre José Afonso* | Grândola Município | 2018.

¹¹² Esta designação surge pela primeira vez na edição do *Diário Popular* de 2 de maio de 1974.

¹¹³ «Grândola Suprime nomes de fascistas nas suas artérias», *Diário de Lisboa*, 30 de abril de 1974.

“um fator estimulante de congregação emocional das pessoas”¹¹⁴. Nas décadas seguintes, a canção passou a estar indexada à memória da revolução e percecionada como símbolo da liberdade conquistada a 25 de Abril, constando, até hoje, como um dos casos mais inequívocos de uma canção acoplada a um processo revolucionário. Como é reconhecido mais tarde por José Afonso (Salvador, 1984), a escolha de *Grândola* foi fundamental para a forma como o golpe militar foi difundido e caracterizado pelos meios de comunicação, assim como pela forma como a revolução foi projetada e percecionada, tanto em Portugal como internacionalmente.

2.1.2. O golpe faz-se ao som de marchas e canções

Como parte da estratégia delineada pelo MFA e que passava pela urgência de controlo dos meios de comunicação, cerca das 3:00h da madrugada de dia 25 de Abril, os militares ocuparam os estúdios da Emissora Nacional (EN) e do RCP, emissora através da qual passam a difundir os comunicados do Posto de Comando do movimento militar, situado na Pontinha. A leitura do primeiro comunicado no RCP é feita pelo jornalista Joaquim Furtado cerca das 04:20h, no qual é anunciado que as Forças Armadas desencadearam uma série de ações com o objetivo de “libertar o país do regime que há longo tempo o domina”¹¹⁵, apelando às forças militarizadas e policiais para não se oporem ao movimento; e à população que se mantivesse calma e recolhida em casa. As programações originais da EN e do RCP, transformado em Posto de Informação do MFA, foram suprimidas e a emissão do RCP foi dominada pela transmissão de marchas militares de John Philip de Sousa e música clássica que, como refere o Major Costa Neves¹¹⁶, responsável pela ocupação do RCP, demonstrava a intenção do movimento em mostrar que a operação era de natureza militar e, de certa forma, transmitir marchas militares reforçaria à população o apelo de se manterem em casa, de maneira a não prejudicarem as operações. Por outro lado, os militares responsáveis pela ocupação tinham a intenção de transmitir o Hino Nacional como forma de anúncio e término dos comunicados, de maneira a demonstrarem o caráter patriótico do movimento. Porém, não terá sido encontrado na altura nenhum exemplar com o hino, pelo que foi José Ribeiro, técnico de som do RCP que, entretanto, havia

¹¹⁴ Declarações de José Afonso em vídeo disponível aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/regresso-de-jose-mario-branco/#sthash.FVzj4hnZ.dpbs> (acedido pela última vez a 10/04/2018).

¹¹⁵ Texto dos comunicados emitidos pelo MFA durante o dia 25 de Abril podem ser consultados aqui: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=mfa1> (acedido pela última vez a 06/04/2018).

¹¹⁶ In «Os Cravos da Rádio. Histórias de um Certo abril», CD 1 «As 25 Horas do 25 de Abril», TSF | 1994.

assumido a emissão, que encontrou um disco de marchas militares, tendo escolhido a música *A Life on the Ocean Wave* de Henry Russell¹¹⁷, o qual, por ser o único disco de marchas encontrado, havia de ser repetido exaustivamente. Nesse sentido, José Ribeiro comunica a Costa Neves que era necessário “(...) mudar o sistema de música que se está a pôr, pois ninguém vai adivinhar o que se passa só com as marchas militares e a música clássica”¹¹⁸. Para o sonoplasta, a música que fazia sentido transmitir estava toda proibida, pelo que decide arrombar um armário onde se encontrariam discos do programa «Quando o telefone toca», como o próprio relata: (...) e quando tiro o primeiro disco – e isto parece anedótico, mas não é – sai um disco do José Afonso. E a faixa escolhida, que eu tinha no pensamento, foi uma coisa chamada *Qualquer Dia*¹¹⁹, do José Afonso”¹²⁰.

Após a repetição das marchas militares e de música clássica na RCP, assim como na EN se difundia o Hino Nacional e canções do Festival RTP da Canção, a emissão do RCP passou a incluir canções proibidas onde se destacava a música de José Afonso. Por outro lado, de acordo com Ruben de Carvalho¹²¹, por volta das 10h da manhã, teriam chegado às instalações do RCP os proprietários Jorge Botelho Moniz e José Carlos Botelho Moniz que sugeriram que se alternasse mais a música utilizada, sendo que José Ribeiro escolhe transmitir canções de Amália Rodrigues (como *Abandono*¹²², que estava proibida de ser transmitida na rádio) e repertório de “canções populares portuguesas”.

Entre a constelação de notícias e relatos dos movimentos militares do 25 de Abril, a seleção musical que as duas emissoras transmitiram ao longo do dia foi um dos aspetos que não passou despercebido à imprensa nos dias seguintes e que marcaria também o caráter “libertário” com que o golpe foi difundido. Os jornalistas do jornal *A Capital*, presentes nas instalações das duas emissoras ao longo do dia, caracterizam da seguinte a música transmitida: “(...) música portuguesa até agora completamente interdita pela censura de ir para o ar. José Afonso, José Mário Branco, José Jorge Letria,

¹¹⁷ Mais tarde, José Niza escreveria a letra *Desta vez é que é de vez* para esta música, que seria adaptada como o *Hino do MFA* e gravada juntamente com outra adaptação de letra de José Niza à música *Pomp and circumstance* de Elgar Edward, designada de *Pela Revolução*. Seriam as duas gravadas e publicadas pela Orfeu, com arranjos de Shegundo Galarza.

¹¹⁸ «Os Cravos da Rádio. Histórias de um Certo abril», CD 1 «As 25 Horas do 25 de Abril», TSF | 1994.

¹¹⁹ Canção inserida no disco *Contos Velhos, Rumos Novos*, LP | Orfeu STAT 004 | 1969.

¹²⁰ «Os Cravos da Rádio. Histórias de um Certo abril», CD 1 «As 25 Horas do 25 de Abril», TSF | 1994.

¹²¹ «Grândolas: A Revolução que começou com música”.

¹²² A canção *Abandono*, inserida no LP *O Busto*, foi escrita por David Mourão Ferreira, com música de Alain Oulman e ficara conhecida como *Fado de Peniche*, local onde se situava uma das prisões com presos políticos.

Sérgio Godinho entraram na casa de todos pela primeira vez, tranquilamente como ainda na véspera, não era sequer imaginável”¹²³. Desta forma, o papel da rádio no golpe, para além de fundamental como meio de comunicação entre o Posto de Comando das operações militares e a população, foi instrumental, de forma algo fortuita, como agente de anulação das medidas repressivas do Estado Novo no campo da expressão musical. Ao mesmo tempo, assumiu-se nos primeiros dias da revolução como principal meio de divulgação de canções até então proibidas ou inibidas de serem transmitidas, no qual se incluía o repertório de músicos como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Manuel Freire e outros que se encontravam no exílio, como José Mário Branco e Sérgio Godinho, entre outros.

2.2. As conquistas de liberdade de expressão nos meios de comunicação e o papel da música

Reconhecendo-se a necessidade de salvaguardar o segredo dos aspectos militares e evitar perturbações na opinião pública causadas por agressões ideológicas dos meios mais reaccionários, será criada uma comissão 'ad hoc', para controlo da Imprensa, Rádio, Televisão, Teatro e Cinema, de carácter transitório, directamente dependente da Junta de Salvação Nacional, a qual se manterá em funções até à publicação de novas leis de Imprensa, Rádio, Televisão, Teatro e Cinema pelo futuro Governo provisório. («Programa Político da Junta de Salvação Nacional», 1974)

O fim do regime ditatorial teve uma das faces mais visível e imediata nos principais meios de comunicação social. Sujeitos a medidas censórias e repressivas ao longo de décadas, as mudanças verificadas ao nível da organização e administração e, sobretudo, nos conteúdos programáticos, tiveram forte impacto na forma como a revolução foi difundida e na perceção do papel da música nestes meios. Desde logo, foram céleres as denúncias acerca do papel que os meios de informação haviam assegurado enquanto estruturas de manutenção e promoção das políticas do regime. Entre estas, José Jorge Letria, enquanto músico e redator do jornal *República*, denunciava no dia seguinte ao golpe o papel instrumental da televisão durante o regime:

Responsável pela alienação de milhares de cidadãos portugueses, com a sua propaganda reaccionária e com os seus mecanismos culturais extremamente obsoletos a RTP fez durante estes 17 anos impunemente aquilo que nunca julgámos que fosse possível fazer, tornando suas e mais que suas as opções do Governo. Foram anos inteiros de «TV 7», de «Tele-jornal» de inqualificáveis apontamentos assinados por Dutra Faria, Barradas de Oliveira e sequazes. Foram anos inteiros de ultraje, entendendo-se por ultraje o modo como a informação foi aqui sistematicamente mutilada e adulterada.¹²⁴

¹²³ «Repórteres de A Capital no Rádio Clube: Joaquim Furtado e Filipe Costa». *A Capital*, 26 de abril de 1974.

¹²⁴ José Jorge Letria, «Voz Off», *República*, 26 de abril de 1974

A nomeação de comissões e novos conselhos de administração de militares nas emissoras públicas – as designadas comissões *ad hoc* - teve como princípio promover medidas de consonância com o programa político da JSN. Entre os principais, o fim da censura e consequente liberdade de expressão nos órgãos de comunicação, resultando na reconfiguração dos serviços informativos e da sua programação cultural. A dinâmica revolucionária e o novo contexto político do país estimularam a influência do debate político e da disputa ideológica e partidária nos vários processos de mudança nestes meios.

2.2.1. Reconfigurações na televisão e na rádio

Logo no dia 26 de abril, é suspenso o Gabinete de Exame e Classificação de Programas da RTP e a nova Comissão Administrativa toma posse no dia 29 de abril. Centrada nos acontecimentos hora-a-hora, a emissão dos primeiros dias da revolução foi dominada pelos serviços informativos, sendo que a restante programação foi reconfigurada, tal como é referido por Vasco Hogan Teves:

Embora se tivesse que manter “no ar” uma programação genérica, procurou-se, com algum recurso a materiais de arquivo, dar-lhe certo peso cultural (através da música clássica e de programas como os de António Vitorino de Almeida, por exemplo) e de entretenimento, pelo teleteatro ou por uma ou outra série filmada de características inócuas, quanto possível.¹²⁵

Da mesma forma, um dos primeiros programas gravados após o 25 de Abril - o *Tv-7*, rubrica que era já parte integrante da programação habitual – consistiu na transmissão da libertação dos presos políticos e numa mesa-redonda de discussão da situação política, para a qual foram convidados várias personalidades com um passado de resistência ao regime, tais como escritores, trabalhadores e estudantes, entre os quais Urbano Tavares Rodrigues, Maria Lamas, Baptista-Bastos, Carlos Carvalhas, Blasco Hugo Fernandes, entre outros, como José Afonso, que havia sido convidado, mas não participou. Mais notória foi a reportagem da RTP no dia 30 de abril, após a chegada do avião de Paris onde viajavam o Secretário-Geral do PCP Álvaro Cunhal e outros dirigentes do partido que regressavam do exílio, assim como os músicos José Mário Branco e Luís Cília. Nessa reportagem, para além das declarações de Álvaro Cunhal, a RTP transmitiu pela primeira vez uma breve entrevista a José Afonso e José Mário Branco, dando destaque à interpretação de *Grândola, Vila Morena* pelos vários músicos

¹²⁵ RTP «50 anos de história», Vasco Hogan Teves, <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe70/ODifícilCaminhoParaANacionalizacão/Pag1/default.htm> (acedido pela última vez a 20/03/2018).

que se encontravam no aeroporto¹²⁶. Já no dia 4 de maio, José Mário Branco é o convidado do programa «O Caso da Semana», de Luís Filipe Costa. Transmitido em direto, o músico é apresentado como um exilado político que regressou, sendo conhecido porque “(...) fez da canção a sua arma e mesmo de longe atacava o inimigo”. Na entrevista, José Mário Branco define-se “(...) como outros camaradas, como militante antifascista, anticolonialista e anti-imperialista” e interpreta a canção *Ronda do Soldadinho*, numa versão já atualizada nesses dias e onde incluía estrofes com referências aos “soldados que libertaram o país” e de apelo ao “fim da guerra” e à “construção de um mundo novo”¹²⁷.

Nas emissoras de rádio, a abolição da censura e reestruturação das administrações teve efeitos imediatos, partindo da ação dos trabalhadores o cumprimento do programa político da JSN. Na RR, todos os trabalhadores iniciaram uma greve no dia 30 de abril, que suspendeu a transmissão. Alegando “condições de trabalho que respeitem as liberdades fundamentais e as inerentes à missão informativa”¹²⁸, foi constituída uma Comissão de Trabalhadores com funções deliberativas sobre a emissora¹²⁹.

No RCP, entretanto, apelidado de “Emissora da Liberdade”, o processo foi semelhante. No dia 2 de maio, funcionários e colaboradores da emissora reuniram-se na sede do Sindicato dos Profissionais de Telecomunicações e Radiodifusão, elegendo uma comissão representativa dos trabalhadores, responsável por ser porta-voz perante a JSN, a direção do RCP e todos os órgãos informativos nacionais e estrangeiros¹³⁰.

¹²⁶ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=sAqTAnjPuGg> (acedido pela última vez a 20/03/2018).

¹²⁷ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=a41VQmS1zmk> (acedido pela última vez a 20/03/2018).

¹²⁸ Cf. «A Rádio Renascença gerida pelos seus trabalhadores». *Diário de Lisboa*, 2 de maio de 1974

¹²⁹ Os trabalhadores em greve emitiram um comunicado no qual acusavam a administração de censura interna por ter proibido o serviço de noticiários de efetuar uma reportagem sobre a chegada do exílio do Secretário-geral do PS - Mário Soares - e por, nesse mesmo dia, ter sido proibida a transmissão da reportagem da chegada do avião de Paris, onde vinham Álvaro Cunhal e os músicos José Mário Branco e Luís Cília, acusando igualmente a administração de perseguição a um dos locutores por ter reproduzido uma notícia da Agência Nova China. Entretanto, a pedido do MFA, a emissão foi retomada às 22h com a transmissão de música clássica e a leitura repetida do comunicado da Comissão de Trabalhadores, com as seguintes reivindicações, tendo a emissão normal sido retomada às 2h da madrugada de dia 1 de maio e as reportagens proibidas finalmente transmitidas: “1. ° Demissão da actual administração e sua substituição imediata por elementos aceites pelos profissionais que trabalham em Rádio Renascença. 2. ° Formação de um conselho de programas composto exclusivamente por profissionais de rádio desta estação que dirija integralmente a produção radiofónica da Rádio Renascença. 3. ° Abolição total da censura interna”.

¹³⁰ Composta por Luís Filipe Costa, Fernando Curado Ribeiro, Armando Leston Martins e Rui de Lima e ainda, como suplentes, Júlio Isidro e Joaquim Furtado, a comissão emitiu um comunicado lido ao longo da emissão, no qual considerava que as sucessivas direções da emissora “tem sido sempre um instrumento servil e defensor do fascismo vigente no país até 25 de Abril”, acusando os mesmos de “culto de um

Na EN, até então um dos principais instrumentos de propaganda e divulgação cultural do Estado Novo (Moreira, 2012), a 28 de abril, é nomeada pela JSN uma comissão *ad hoc*, constituída por militares, tendência que se mantém praticamente até ao final do PREC. Por sua vez, os locutores reúnem-se para eleger uma comissão composta por Maria Teresa Caldeira, Vasco Félix e Carlos Ventura e é posto a circular na imprensa um anúncio do departamento de Relações Públicas da EN onde se lê: “Face ao entusiasmo e liberalização da Rádio, pode a Emissora Nacional orientar toda a sua programação no sentido não só de corresponder, mas de se identificar com a massa do povo a que se dirige”¹³¹. Neste sentido, são nomeados novos colaboradores, com objetivos de dinamizar os diversos sectores de programação da emissora, onde se destacam os nomes de José Jorge Letria, João Paulo Guerra (que tinha sido proibido de exercer a atividade radiofónica na RR e no RCP), Nuno Martins, Jaime Gama, Carlos Albino, Manuel Tomaz, entre outros. Em particular, José Jorge Letria é nomeado diretor da programação musical da EN, com a responsabilidade de reprogramar toda a secção de música ligeira, sendo anunciada uma necessária remodelação e renovação do stock de discos “(...) de forma a dar a conhecer toda a panorâmica da música ligeira nacional e estrangeira”¹³². Neste âmbito, o músico afirma que a sua posição foi clara no sentido de “revolucionar” completamente a programação musical da EN, depreciando géneros e artistas que até então dominavam a programação, sobretudo do fado e do “nacional-cançonetismo”, tendo para tal insistido na criação de programas musicais que apelavam a uma renovação estética e ideológica da programação da emissora. Em reação à reformulação dos conteúdos musicais da EN operada por José Jorge Letria, assim como pelo tom depreciativo assumido perante outros domínios musicais, já em finais de maio é organizada uma assembleia de um grupo de artistas de variedades, que se manifestam junto do Ministério da Comunicação Social, com o objetivo de exporem a situação de “injustiça e mesmo de calúnia de que têm sido vítimas” por parte de José Jorge Letria e da EN, e para eleição de uma comissão para organização de espetáculos de angariação de fundos¹³³:

Eu no dia 28 de abril tinha entrado para a EN como diretor de programas musicais, o que me ia sair bastante caro, porque passei a ser o alvo principal dos ataques dos fadistas, dos

processo capitalista, explorador da maioria dos seus empregados e minimizante das suas condições humanas” e da não adesão ou colaboração com o MFA e de repressão aos funcionários da emissora. No mesmo comunicado é exigido a demissão de todos os órgãos de gestão e administração e ainda de funcionários e colaboradores com ligações à extinta PIDE/DGS e à Legião Portuguesa.

¹³¹ «Profunda remodelação na Emissora Nacional». *República*, 3 de maio de 1974.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Diário de Notícias*, 28 de maio de 1974.

cançonetistas. Eu estava ali para travar os excessos e teoricamente eu era o responsável pela excessiva panfletarização da EN. E na EN crio imediatamente os *Cantos Livres*¹³⁴ que é o nome que eu dou aos espetáculos no S. Luís, que são transmitidos pela rádio e pela TV em simultâneo, o auditório todo do país.¹³⁵

Embora no âmbito desta tese não tenha sido possível aceder a emissões integrais da rádio e televisão nas primeiras semanas da revolução, é possível afirmar que as mesmas incorreram na suspensão de programas e de todo o tipo de conteúdos que os responsáveis das comissões de gestão considerassem que estavam associados à ideologia do antigo regime. No entanto, as turbulências políticas, saneamentos e alterações estruturais foram constantes ao longo de todo o processo revolucionário. Por outro lado, foi crescente nos conteúdos musicais das principais emissoras, o protagonismo do repertório enquadrado na canção de carácter político e interventivo, em detrimento de domínios que até então ocupavam grande parte da programação, tal como é referido por Letria:

Até ao 28 de Setembro, com Spínola em Belém, os programas nas emissões da Emissora Nacional, da Rádio Renascença e do Rádio Clube Português é já razoável o destaque que lhe [*canção de intervenção*] é dado. Com a derrota da intentona fascista (manif. Da «maioria silenciosa») aumenta a sua importância. (...) Com o reforço da esquerda no seguimento da derrota da conspiração spinolista, em 11 de março [n.a. de 1975] aumenta o tempo de antena para o canto de intervenção. As conquistas do povo trabalhador exigiam que a música apresentada nas emissões radiofónicas fosse progressista. Assim aconteceu. (Letria, 1978:85-86).

2.2.2. Rádio, televisão e música na imprensa escrita

A tomada de posição de José Jorge Letria no seu papel assumido na EN, em consonância com a reconfiguração da programação musical verificada noutras emissoras, não está imune à crítica que vai surgindo na imprensa, em particular na imprensa musical especializada. Liberta do visto da comissão de censura logo nas primeiras edições do dia 25 de Abril, uma parte da imprensa foi célere no relato minucioso dos acontecimentos, mas também nos significados da revolução e nas denúncias e acusações de todos os que haviam estado comprometidos com o antigo regime. À semelhança do que sucedia na rádio e na televisão, após a abolição da censura “(...) seguiu-se imediatamente um conturbado processo de luta pelo controlo das empresas jornalísticas, que levou ao saneamento, pelos trabalhadores, da quase totalidade dos directores de jornais, chefes de redacção e administradores – muitos deles comprometidos com o regime deposto” (Braga, 2008:132-133).

¹³⁴ Os *Cantos Livres* organizados pela EN são analisados em pormenor no próximo capítulo.

¹³⁵ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

Através da imprensa escrita, expressava-se a vontade de afirmar a validade da canção portuguesa que não estava conotada com o antigo regime. Se, com a reconfiguração da rádio e da televisão, foi deposta a invisibilidade de músicos e canções até então perseguidos e proibidos, foi na imprensa escrita que se verificaram com maior contundência as primeiras opiniões críticas e discussões acerca do novo papel que a música deveria agora assumir no contexto revolucionário, a que não estavam imunes as tendências políticas e partidárias de jornalistas e colaboradores. Periódicos como o jornal *República*, dirigidos pelo socialista Raul Rego – que viria a ser nomeado Ministro da Comunicação Social do I Governo Provisório - ao qual estavam ligadas pessoas próximas do PCP ou do PS, tais como José Jorge Letria e Álvaro Guerra, respetivamente, assim como outros associados a organizações de extrema-esquerda, impuseram desde logo essa necessidade.

Paralelamente ao trabalho de programador musical da EN, José Jorge Letria deu início à publicação de vários artigos que tinham como foco o “papel transformador da canção portuguesa”¹³⁶. Realçando a importância dos cantores que, no exílio, sofreram a “amargura” e o “silêncio” e os que em Portugal tinham estado sujeitos à censura, Letria apelava à denúncia daqueles que durante anos haviam sido responsáveis pela apreensão de discos e pela repressão da censura na atividade discográfica:

Embora disfarçada e com a máscara insuportável da recomendação, a censura de discos funcionou em termos tão revoltantes como a dos jornais, do cinema, ou do teatro, cerceando uma forma de expressão que sabia cada vez mais interveniente. Por isso se lançam aqui as bases de um «dossier» no qual se respeitarão cronologias e nomes. É urgente que as pessoas saibam o que se passava nos bastidores daquilo que os seus olhos e ouvidos alcançavam¹³⁷.

Ao mesmo tempo, o músico questionava a posição de todos os cantores que haviam de alguma forma colaborado com as prerrogativas culturais durante o Estado Novo e beneficiado desse estatuto:

Que se irá passar com os chamados cantores oficiais do regime? Eis a pergunta que legitimamente formulam agora milhares de pessoas. Durante anos eles alimentaram com a grande pobreza dos seus repertórios toneladas de programas medíocres e intencionalmente deformadores. Durante anos eles vincularam os emigrantes portugueses a uma imagem de Portugal que era a mais conveniente para o regime fascista. Durante anos eles tiveram o beneplácio governamental participando em recepções oficiais em saraus militares em embaixadas artísticas. Durante anos, dizendo-se apolíticos e independentes eles fizeram tudo o que lhes foi pedido apoiados pelos locutores mais reaccionários da Rádio Portuguesa. Quem estará agora disposto a ouvi-los? As suas fotografias enchiam as paredes do edifício da Rádio oficial. Será que depois de tudo isto vão afirmar publicamente as suas convicções democráticas? Seria preciso descaramento.¹³⁸

¹³⁶ José Jorge Letria, «A Hora Nova da Voz que Temos». *República*, 26 de abril de 1974.

¹³⁷ José Jorge Letria, «Quem censurava os discos que o público ouvia?». *República*, 27 de abril de 1974.

¹³⁸ José Jorge Letria, «E os cantores oficiais do fascismo». *República*, 3 de maio de 1974.

Já num artigo intitulado «Nunca a rádio transmitiu tanta música portuguesa», publicado a 3 de maio no *República*, exaltava-se a “validade” das canções censuradas e a necessidade de mudança de paradigma:

Após o golpe militar de 25 de Abril que derrubou o regime, nunca a Rádio portuguesa transmitiu tanta música portuguesa. (...) uma das causas da não transmissão da música nacional durante a ditadura, era de a música válida estar censurada. O que se ouvia era a música apelidada de música «comercial».

(...) Estamos a assistir a um saneamento da música e das transmissões radiofónicas em Portugal. É altura de estimularmos os homens da música exilados, que estavam e que regressam a Portugal para que o trabalho continue afincadamente. É urgente arrumar-se a casa da música portuguesa fascista que não passava para além de um «boletim» meteorológico. É urgente que se acabe com certos espetáculos ou seja, o caso do Programa Festival, que somente serve para a alienação das massas. *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Já Luís Vaz de Camões antevia o futuro - um soneto que sob censura foi cantado em Portugal pelo José Mário Branco, já José Jorge Letria a cantara de «viva voz»¹³⁹.

Este aspeto acaba por ser corroborado nos espaços de crítica televisiva e de rádio que eram já parte integrante de alguns jornais¹⁴⁰. Pedro Pyrrait, crítico de música no semanário *Expresso*, publicava a crónica «Pobre Pop» onde destacava a função alienante da EN e dos EAL durante a ditadura, acusando-os de oferecer:

(...) a pior música portuguesa, o «nacional-cançonetismo», de António Calvário a Lenita Gentil, de Tony de Matos a Marco Paulo e, em algumas gravações, de José Cid a Amália Rodrigues, para indicar apenas alguns dos nomes que andavam (e continuam a andar) mais nas bocas do povo português.¹⁴¹

Referindo o “esquecimento” da rádio e da RTP em relação ao que considerava serem os cantores “mais representativos da nossa canção”, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Sérgio Godinho e José Mário Branco, o crítico apontava também à imprensa a responsabilidade de indiferença perante a proibição de artigos acerca da atividade desses cantores, ou da sua simples menção em artigos sobre músicos estrangeiros como John Lennon ou Patxi Andión. Neste sentido, Pyrrait fazia

¹³⁹ «Nunca a rádio transmitiu tanta música portuguesa». *República*, 3 de maio de 1974.

¹⁴⁰ Por exemplo, Mário Castrim, crítico no *Diário de Lisboa* e militante do PCP, escreveu uma crónica a propósito da alteração da programação da RTP na noite de 3 de maio, onde estava prevista a transmissão do programa *Portugal no Século XX*, apresentado por António Ruano e que havia sido substituído por um programa da RAI (canal de televisão italiano), intitulado *Vivendo e Sambando*. Para o crítico, embora essa alteração pudesse outrora constituir o contentamento da maior parte dos espetadores, ele escreve: “Hoje, porém, duvido que as pessoas estivessem a ver com atenção. As pessoas, se calhar, estavam mas é a ouvir rádio. A matar a fome de Zeca Afonso, de Fanhais, de Correia de Oliveira, de Letria. E só tenho pena de que tanto se estejam a esquecer das canções de Fernando Lopes-Graça, com poemas de Carlos de Oliveira, popularizadas no tempo do MUD”. Igualmente, Mário Castrim oferece pistas para o papel que a televisão vai cumprindo na divulgação musical dos cantores de protesto e para o interesse do público, embora com uma posição crítica quanto aos conteúdos que o mesmo previa que viessem a preencher as programações: “(...) a televisão também já vai dando a sua musicazinha portuguesa, cuidadosamente guardada no *Index*. Eu só lhes pedia que não nos dessem o «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» [n.a. canção interpretada por José Mário Branco], musicalmente inferior, mediocrementemente interpretada e com variações de mau gosto sobre o soneto de Camões. Poupem o pobre que sofreu tanto em vida”.

¹⁴¹ Pedro Pyrrait, «Pobre Pop». *Expresso*, 18 de maio de 1974.

um relato acerca das principais mudanças que aconteceram nos principais órgãos de comunicação logo após o 25 de Abril:

Na televisão iniciou-se a audição dos "proibidos" nos períodos que antecedem as várias edições do "telejornal" o que é, evidentemente, insuficiente. Assim seria de desejar:

1.º - Eliminar definitivamente a presença de intérpretes que não possuam um mínimo de qualidades aceitáveis que são afinal a maioria daqueles que passavam pelos "écrans".

2.º - Explicar os motivos que levam à eliminação desses intérpretes e os motivos das suas anteriores presenças na televisão (este aspecto parece-me bastante importante para uma consciencialização efectiva sobre a antiga situação).

3.º - Apresentar, através de entrevistas ou mesas-redondas, os nomes mais representativos da canção portuguesa e divulgar, com as devidas explicações, a música desses mesmos nomes.

Na rádio, as modificações foram mais salientes. Iniciou-se a divulgação de José Mário Branco e Sérgio Godinho nos mesmos programas onde anteriormente se escutavam Valério Silva, Simone de Oliveira e muitos outros de qualidade aproximada. No entanto, não basta mudar a música pois os responsáveis por esses programas não mudaram. Assim, deixando de parte a incoerência manifestada pelos responsáveis desses programas, pergunto se a maioria desses senhores terá competência para explicar a pouca qualidade da música anteriormente divulgada e a muita qualidade daqueles que muito possivelmente até desconheciam. Neste campo, devo aplaudir a decisão da Emissora Nacional em nomear três responsáveis para realizarem a selecção da música popular a divulgar (e a explicar) naquela estação radiofónica. Estranho, no entanto, que ao lado de dois profissionais sérios e competentes (João Paulo Guerra e José Jorge Letria) tenha sido escolhido um nome a que oportunismo e demagogia não são estranhos...¹⁴²

Mais à frente, alertando para a reconfiguração dos conteúdos programáticos nas emissoras de rádio e televisão, o crítico sublinhava a necessidade de erradicação de certos artistas e domínios musicais nacionais e estrangeiros nos canais de informação e a necessidade de intensificar a divulgação de outros músicos, nomeando-os:

Torna-se extremamente urgente exterminar toda a música estrangeira que se encontra em Portugal e cuja qualidade não é superior à mediocridade dos Calvários, Garcias e Cardosos desta terra. Exemplos? Eis alguns: de Espanha: Raphael e Julio Iglesias; de França: Adamo, Nicoletta e Danyel Gérard; de Inglaterra: Tom Jones, Olyvia Newton-John, os Sweet, os Slade, os Uriah Heep e os Black Sabbath; dos Estados Unidos da América: David Cassidy, Andy Williams, Alice Cooper e os Osmonds; do Brasil: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Nelson Ned; e muitos outros que nunca mais acabaria de enumerar. Assim, convém iniciar a divulgação intensa dos espanhóis Paco Ibanêz, Joaquim Diaz, Juan Manuel Serrat e Patxi Andion, além de outros que desconhecemos quase por completo, dos brasileiros Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além daqueles que também desconhecemos, dos jovens autores e intérpretes franceses praticamente desconhecidos.

E é tudo, por agora. Que estes exemplos sirvam para melhorar a situação da música em Portugal!¹⁴³

Já João Machado, no primeiro número da revista *Manifesto*, publicada em agosto, observa que as principais emissoras de rádio, enquanto instrumentos de "educação de massas", limitaram-se, ao longo da ditadura, a "servir a ideologia dominante, ora servindo os interesses governamentais (EN), ora estando ao serviço dos monopólios capitalistas (RCP e EAL), ora interligando os interesses religiosos e do capital (RR)"¹⁴⁴, apontando os programas *PBX*, *Tempo Zip*, *Página 1*, *Limite* e *Em*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ João Machado, «Rádio: ondas muito curtas». *Manifesto*, agosto de 1974.

Órbita, como casos únicos de “rasgos de qualidade” na ação das rádios. Porém, segundo Machado, após o 25 de Abril, as rádios mantiveram-se suportadas pelos interesses capitalistas e as mudanças ao nível dos sectores de informação, comentário e música foram apenas aparentes e duraram pouco tempo. A análise que ele faz indica que:

Se antes do 25 de Abril o RCP em 38 horas de emissão diárias (onda média e FM), 2 horas eram dedicadas à informação, se o RR em 24 horas de emissão dedicava 45 minutos e os EAL, 30 minutos, depois de 25 de Abril esse tempo duplicou nos fins desse mês, manteve um nível alto em maio, baixou e voltou praticamente à normalidade em Julho.¹⁴⁵

Machado comenta que, à semelhança do que acontecia anteriormente, a censura interna e os despedimentos continuavam a verificar-se, apontando ainda que existiam incoerências quanto à forma de configuração de novos conteúdos, sobretudo no campo da música: “(...) a Emissora Nacional (embora já libertada da voz do fascismo), continua a tentar-nos persuadir que José Afonso fica bem ao lado de Demis Roussos ou de um «noise rock» made in England”¹⁴⁶.

Este aspeto é igualmente indicador de desavenças ideológicas e disputas político-partidárias no seio das emissoras. No entanto, neste período, a crítica partidária ao papel da rádio e da televisão terá estado centrada no campo da informação política, raramente visando a divulgação musical. Por outro lado, a desconfiança da extrema-esquerda nos meios de comunicação social é também perceptível com o avançar das medidas políticas da JSN e do I Governo Provisório. O semanário *Comércio do Funchal*, associado à atividade política de organizações de extrema-esquerda, como o PRP-BR, afirmava que: “Quem ler os jornais, ouvir a rádio e ver a televisão nestes últimos dias (a censura acabou) não terão dificuldade de encontrar exemplos de silêncio, da deturpação, da manobra política com que a imprensa burguesa tem apresentado os acontecimentos”¹⁴⁷. Da mesma forma, várias organizações da extrema-esquerda alertavam que as “conquistas dos trabalhadores” estavam ameaçadas pela influência dos “elementos reformistas” nos meios de comunicação, alertando para o domínio que o PCP vinha exercendo nestes meios¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Cf. *Comércio do Funchal*, 23 de maio de 1974.

¹⁴⁸ A este respeito, um dos acontecimentos mais visados pela extrema-esquerda ocorreu em finais de maio, quando quatro locutores de notícias da RR (Sérgio Fernandes, Leite de Vasconcelos, Paulo da Cruz e Rui Pedro) foram saneados pela Comissão de Trabalhadores da emissora, após a cobertura de uma manifestação popular no Largo da Estrela, na qual se exigia a libertação do capitão cubano Pedro Peralta (Pedro Rodriguez Peralta era um capitão das forças armadas de Cuba capturado em 1969 por militares portugueses na Guiné-Bissau. Foi transportado para Portugal, onde ficou detido até setembro de 1974. Mais tarde terá sido trocado por um cidadão norte-americano preso em Cuba, Lawrence Lunt, alegadamente agente da CIA). As duas equipas de reportagem presentes na manifestação, uma do RCP e

2.2.3. Periódicos musicais

Na imprensa especializada na divulgação musical, a partir do mês de maio verificaram-se também mudanças ao nível das administrações e redações, onde eram já visíveis disputas ideológicas e partidárias em relação aos desígnios e conteúdos das publicações. Mário Cardoso, jornalista do *Diário de Lisboa*, publica que no jornal *Musicalíssimo*, a redação teria exigido a demissão do diretor interino José Vaz Pereira, acusando-o de exercer censura interna, por este ter impedido a publicação de um artigo da autoria de João Araújo (que tinha interrompido a sua colaboração com o jornal algumas semanas antes), intitulado «Só assim valerá a pena», o qual deveria ter sido publicado no dia 17 de maio. O artigo viria a ser integrado num comunicado enviado para os jornais generalistas, de forma a ser publicado. À semelhança do que vinha a ser escrito por outros jornalistas, músicos e críticos, este artigo alertava para uma necessária reflexão acerca da renovação da música popular portuguesa, na qual já não haveria espaço para aqueles que, de uma ou de outra forma, tinham estado comprometidos com o regime deposedo:

Chegou a altura de se iniciar a reflexão profunda sobre a música, encontrarmos novos e necessários rumos de uma política musical que nos traga finalmente a música que precisemos, e não a necessidade da música que nos trazem.

Atenuada, de certo modo, a discutível necessidade da aliança antifascista, surge-nos a necessidade de definir positivamente as correctas vias de renovação nacional, dentro das quais a música terá o seu papel a desempenhar. Que os artistas portugueses continuem o já encetado trabalho de depuração, afastando do ambiente musical português os déspotas e Incompetentes que tão bem medraram à sombra do regime despótico dos incompetentes que por cá governaram, os autores, maestros, e músicos do regime mas que, sobretudo ensaiem desde já os passos necessários para a própria transformação radical desse ambiente.

É preciso que a música venha para a rua, mas que venha a música nova; que se Inicie agora, com todo o vigor, a recolha da música popular, que se acabe definitivamente através da crítica e não só com o fabuloso negócio de ruídos que tanto contribuiu para a alienação dos portugueses.¹⁴⁹

outra da RR, terão recebido ordens da JSN e do então Ministro da Comunicação Social - Raúl Rego - para cessarem a transmissão. Segundo um comunicado difundido pelo MRPP (pode ser consultado em anexo) as duas emissoras emitiram um comunicado, no qual criticam a ação de Raúl Rego, motivo que para a organização maoísta terá levado a que a JSN e o Governo Provisório se tenham aliado ao Patriarcado e “aos revisionistas no seio da Rádio Renascença” para suspender os quatro locutores. Para Carlos Albino, a suspensão dos quatro locutores era também reflexo da comissão da RR integrar elementos que anteriormente eram responsáveis pela proibição de canções de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira ou José Jorge Letria e que “(...) praticavam o mais descarado comercialismo dentro da rádio e promoveram as vozes mais reaccionárias do panorama musical português”. Comparando a atitude de certos membros da comissão a “resíduos actuaes com força e métodos da extrema-direita”, o locutor refere as movimentações políticas de produtores independentes dentro da emissora no sentido de conquistarem reputação: “(...) produtores independentes que durante o fascismo reduziram os seus locutores-empregados a papagaios remunerados para cumprirem os seus desígnios e que ostensivamente hostilizaram os programas que frontalmente combateram o fascismo (concretamente a «Página 1») e que neste momento a coberto dos 20\$00 de um telegrama à Junta, mais quatro faixas de Sérgio Godinho se vestem de anti-reaccionários e com pele de terra morena..” (Carlos Albino «A Rádio Renascença volta ao antigo estilo da “censura sem mão”». *República*, 24 de maio de 1974).

¹⁴⁹ João Araújo, «Só assim valerá a pena». *Diário de Lisboa*, 19 de maio de 1974. Na reunião que se seguiu dos trabalhadores da empresa, foram formadas comissões de secção tendo em vista a elaboração de um caderno de reivindicações a apresentar à administração. Dias depois, o diretor interino - José Vaz

Não obstante a disputa ideológica entre administradores, direção e trabalhadores, os primeiros números do jornal *Musicalíssimo* publicados após a revolução, são prementes em dar destaque aos intérpretes da “canção popular portuguesa”, sobretudo dos músicos que regressaram do exílio, sendo publicados, ao longo desses meses, várias entrevistas a José Mário Branco, Luís Cília, Francisco Fanhais e Carlos Paredes, entre outros, dando também visibilidade a vários músicos estrangeiros com forte pendor político e ideológico, entre os quais Léo Ferré, Chico Buarque ou Georges Moustaki. Em particular, o jornal encetou a publicação de vários artigos sobre o papel da música no contexto revolucionário, destacando-se neste aspeto uma série de artigos de análise sobre a música de José Afonso, intitulados «Para uma sociologia política na obra de José Afonso», da autoria de Manuel Cadafaz de Matos.

Já a revista *Mundo da Canção (MC)* merece um papel de destaque. Considerada a primeira publicação periódica especializada em música popular, o *MC* é apontado como pioneiro numa fase embrionária de afirmação do jornalismo musical em Portugal (Nunes, 2010:996). Logo após o 25 de Abril, a atividade do *MC* foi sintomática da urgência que o país vivia¹⁵⁰. Como refere Vasconcelos e Sousa, a partir de maio de 1974, a revista sofreu uma “explosão ideológica”, na qual o combate político passou a ser constante e ofuscando, em parte, a própria música (Sousa, 2016). Os primeiros números publicados após o 25 de Abril são representativos, por um lado, das discussões políticas e ideológicas acerca do papel da arte e da própria revista no contexto revolucionário; por outro lado, acentuam o protagonismo generalizado do papel dos

Pereira – envia uma carta de resposta ao Diário de Lisboa, onde explica que a sua ação de censura interna ao artigo visava exclusivamente uma frase do mesmo onde se lia “Atenuada, de certo modo, a discutível necessidade da aliança antifascista...”. Refere o então diretor que, independentemente do restante conteúdo do artigo, continuaria “por razões nacionais e políticas” a cortar as três linhas do artigo, “(...) por considerar que os tempos não vão para frases dúbias e que fazem o jogo da reacção e da intoxicação ideológica”. Da mesma forma, o administrador da empresa a que pertencia o jornal – Mário Ventura Henriques – refere que “O que se acusa de «censura interna», por parte do director do jornal, é apenas a indispensável vigilância ideológica que o momento exige e o interesse de todos impõe”. O mesmo continua na sua resposta, deixando a entender que a situação criada pelos trabalhadores e difundida por Mário Cardoso são “(...) manobras oportunistas e provocatórias de uma certa ultra-esquerda...”.

¹⁵⁰ Refere Avelino Tavares que, a 27 de abril, foi chamado pelo MFA para recuperar os exemplares do nº 34, que havia sido apreendido em 1973 - onde constava na capa os álbuns *Margem de Certa Maneira* de José Mário Branco, *Fala de um Homem Nascido* de António Gedeão e *José Niza, Eu Vou Ser Como a Toupeira* de José Afonso, *Palavras Ditas* de Mário Viegas e *Até ao Pescoço* de José Jorge Letria – e que se encontravam armazenados na sede da PIDE/DGS do Porto. Avelino Tavares tratou, desde logo, de republicar este número, ao qual acrescentou uma pequena mensagem na qual indicava que o número viajou da tipografia para os armazéns da PIDE e que só veio a “encontrar liberdade com o 25 de Abril”. Porém, a publicação de novos números sofreu alguns atrasos, fruto do novo contexto que agora se vivia, retomando a publicação alguns meses após o golpe de estado. A revista, até então de periodicidade mensal, passou a ser bastante irregular, sendo que, até ao final do ano de 1974, apenas foram publicados dois números. Entrevista a Avelino Tavares, 31/01/2017, Porto.

intérpretes e da canção politicamente comprometida, agora apresentada num contexto de liberdade e de agitação social. Como é sugerido por Nunes (2012), nesse período, a função da maior parte dos colaboradores da revista associa-se à ideia de *gate keeper* e *opinion maker*, contribuindo, através das escolhas de conteúdos, para a formação do gosto do leitor. De resto, e tal como acontecia anteriormente, a publicação de letras de canções continuou característica da revista. No entanto, nos primeiros números é possível notar a intenção da revista em publicar letras de canções que antes tinham sido visadas pela censura e que eram agora publicadas lado a lado com repertório mais consonante com o momento social e político, onde se destacam a publicação de letras de canções de José Mário Branco, José Afonso, José Jorge Letria e Luís Cília, entre outras de músicos estrangeiros, que eram também visadas pela censura, tal como Bob Dylan. Da mesma forma, o primeiro número *em liberdade* do *MC*, conta com a particularidade de republicar artigos de jornais, tais como «É urgente sanear a rádio portuguesa» ou «O Fascismo já faz queixinhas», ambos publicados no jornal *República* durante o mês de maio, que visavam o papel da rádio e televisão durante a ditadura e onde se apelava à necessária democratização da comunicação social e ao novo papel que esta devia assumir. Ao mesmo tempo, o *MC* destacava um artigo intitulado «D. Amália», publicado originalmente no *Jornal de Notícias* a 11 de maio, onde Amália Rodrigues era acusada de ter beneficiado com o regime e criticada por se abster de emitir qualquer convicção ou opinião política numa entrevista para a rádio.

À semelhança do que aconteceu noutros órgãos de imprensa escrita, o *MC* validou a crítica e a denúncia de quem havia até então colaborado com o regime, fosse pela própria atividade musical, ou pela omissão de opiniões contrastantes e desafiantes do regime, que procuravam agora imiscuir-se dessa responsabilidade, tal como refere Mário Correia, colaborador na revista e mais tarde diretor:

Nestas horas de euforia devemos ter bem presente todos aqueles que aproveitavam o velho «regime musical» para engrossar o pântano. Aqueles que dizem que nunca falaram de certo nome porque ele era «cortado». Aqueles que colaboravam com o sistema e que agora colecionam documentos da revolta e cantam «Grândola». Aqueles que preferiram falar de baboseiras alienadoras a servir a verdadeira e válida informação — os falsos intelectuais progressistas, os parasitas de uma observação que se queria consciente e comprometida.¹⁵¹

O *MC* representou o fervor revolucionário e, sobretudo, a forma como foi desenvolvido o confronto ideológico no seio do corpo redatorial, entre o PCP e organizações associadas à extrema-esquerda - e aos quais pertenceriam a maior parte dos colaboradores da revista - resultando em mudanças na direção e numa aberta

¹⁵¹ Mário Correia, «Venham ver, maio nasceu!». *MC*, nº39, 1974.

disputa ideológica transposta para as suas páginas. Desta forma, o debate ideológico e partidário será analisado ao pormenor mais à frente nesta tese, enquanto representativo dos vários confrontos políticos que ocorreram nos campos da produção e divulgação musical.

Num processo algo semelhante, o jornal *Memória do Elefante*, ao qual pertenciam vários membros da redação e colaboradores do MC, postulava, no primeiro número publicado após o golpe, datado de julho de 1974, a necessidade de discussão crítica acerca da nova realidade do país, particularizando que a “arte” reflete o posicionamento de classe, devendo nessa base ser criticada em contraponto à crítica fundamentada exclusivamente “(...) no plano da estética formal «independente», conforme reza a ideologia alienante e mistificadora da burguesia”¹⁵². Em particular, o editorial da primeira página do jornal, apelava à construção de uma imprensa progressista que defendesse uma crítica politizada de todos os domínios artísticos populares, assumindo a necessidade de um papel de divulgação das “(...) actividades culturais das camadas populares ou intelectuais progressistas que apontem como caminho da libertação uma sociedade nova transformada e dirigida pelo povo sob a direcção da classe operária”¹⁵³. Este jornal promoverá, nos primeiros meses de atividade pós-25 de Abril, um papel de divulgação e opinião acerca da necessária politização da música no período revolucionário, dando destaque a vários intérpretes que assumiam essa vertente, em particular com a publicação de entrevistas realizadas a José Mário Branco e Tino Flores, entre outros¹⁵⁴.

2.3. Reconfigurações na indústria fonográfica¹⁵⁵

Como é analisado por Leonor Losa (2009, 2010), ao longo das décadas de 1960 e inícios de 1970, o investimento de algumas editoras, tais como a Orfeu e a Sassetti, entre outras, na publicação de discos de uma geração de músicos que partilhavam valores sociais e ideológicos de contestação ao regime ditatorial, foi responsável pela reconfiguração dos modos de produção fonográfica, abrindo espaço à emergência de novos estilos, imbuídos num movimento de renovação estética da música popular

¹⁵² *Memória do Elefante*, nº12, julho de 1974.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ O último número publicado terá sido o nº13, datado de dezembro de 1974.

¹⁵⁵ Não cabendo nesta tese uma caracterização minuciosa do panorama da indústria fonográfica ao longo do período revolucionário, que pode ser encontrado noutras fontes (Castro, 2012 e 2014; Losa, 2009 e 2010; Abreu, 2010; e.o.), apresento aqui uma abordagem sintética que relaciona as práticas da produção musical comprometida politicamente, com as mudanças observadas ao longo do período revolucionário na indústria fonográfica.

portuguesa. A proeminência de alguns intérpretes então associados a géneros musicais popularizados e fortemente mediatizados na cadeia de comunicação anterior à revolução, foi afetada pela responsabilidade e legitimidade atribuída à canção de carácter político, entendida como forma de expressão musical associada aos valores revolucionários que puseram fim ao regime ditatorial. A sua crescente popularidade e difusão propagou a crítica depreciativa, veiculada por músicos, críticos e comunicação social, tendo como principal alvo as formas estilísticas de géneros musicais como o fado ou os intérpretes associados ao “nacional-cançonetismo” e às diferentes tipologias da música de origem anglo-saxónica. Como argumenta Nery, a propósito do fado, embora não existisse nenhuma disposição formal que hostilizasse o fado no novo contexto revolucionário, “faz parte de todo o perfil ideológico e cultural da maioria da nova classe política oriunda da antiga Oposição Democrática, sobretudo dos sectores mais radicais da Esquerda” (Nery, 2012:328), aspeto que leva a que, na prática, entre 1974 e 1975, o fado tivesse sido praticamente banido da rádio e televisão. Como nota José Jorge Letria, a propósito da programação da EN: “A programação musical da estação tinha que corresponder às exigências da nova realidade social e política. As canções que durante anos haviam estado proibidas eram agora divulgadas durante muitas horas, diariamente” (Letria, 1978:79), substituindo a programação anteriormente dominada pela música anglo-saxónica, pelo fado e pelos cançonetistas “temporariamente banida das ondas da rádio” (Abreu, 2010:346).

Estes argumentos, baseados sobretudo na ideia de que estas formas de expressão haviam sido veiculadas pelo regime, teve consequências nas principais editoras discográficas que então representavam esses repertórios e intérpretes, em particular a Rádio Triunfo e a Valentim de Carvalho, que se terão confrontado pela primeira vez com um “mercado competitivo e com a necessidade de criar alternativas musicais associadas a novas estratégias comerciais” (Losa, 2010:641). Vários músicos e artistas que integravam estas editoras sofreram, neste período, um substancial decréscimo de popularidade e mediatização, em parte pela hegemonia que então era dada à canção de protesto nos principais meios de comunicação e nos espaços performativos. Assim, o interesse na música popular portuguesa de carácter interventivo e político ganhou novos contornos para a indústria fonográfica. Este interesse fomentou, por um lado, a sua continuidade de exploração por parte de editoras que, anteriormente à revolução, encetavam uma linha editorial que englobava já intérpretes com uma componente de crítica social e política; e, por outro, estimulou a integração de repertório da canção de

protesto no catálogo de editoras já firmadas, ou de novas editoras então criadas, sendo este novo repertório explorado em diferentes géneros e estilos musicais (Castro, 2012).

No caso de editoras como a Orfeu e a Sassetti, a responsabilidade e o papel assumido na publicação de repertório de músicos, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Francisco Fanhais, José Jorge Letria, entre outros, e cujo protagonismo acentuava a sua ascensão mediática, deixava antever o domínio destes intérpretes no catálogo publicado entre 1974 e 1976 e o fortalecimento na edição de novo repertório alinhado com a exploração de temáticas alusivas ao contexto social e político da revolução.

Na editora de Arnaldo Trindade, são vários os exemplos que demonstram que o catálogo da Orfeu será dominado pelos intérpretes da canção de protesto¹⁵⁶, bem como pelo carácter “revolucionário” do repertório gravado. De referir também que, no catálogo da Orfeu, consideram-se um conjunto de fonogramas que misturam temas de vários intérpretes que integram a editora, entre os quais se destaca a aposta em álbuns coletivos, nos quais se incluem os seus principais intérpretes e repertório. O primeiro álbum publicado pela editora após o 25 de Abril, intitulado *A Força das Palavras* (com canções de Fanhais, Afonso, Adriano e Samuel e poesia de Mário Viegas), é um claro indicador desta estratégia. Tal como é assumido por Arnaldo Trindade, assim como pela constatação do elevado número de fonogramas publicados neste período, com temáticas e designações que refletem o contexto revolucionário, é possível afirmar que a proeminência desta editora na publicação de intérpretes de canção manifestamente politizada e de novo repertório alusivo à temática da revolução, manteve-se em consonância com a linha editorial iniciada já em finais da década de 1960¹⁵⁷.

No caso da editora Sassetti, as alterações verificadas sobretudo ao nível dos órgãos de gestão, aproximam o percurso desta ao furor revolucionário que afetou várias empresas nesse período. Em março de 1975, a direção da Sassetti foi saneada, tendo a editora entrado num regime de autogestão, assumida por um grupo de trabalhadores,

¹⁵⁶ É possível constatar a entrada na Orfeu de vários dos protagonistas referenciados no domínio da canção de protesto, entre os quais: José Jorge Letria, Fausto, Júlio Pereira, entre outros.

¹⁵⁷ Embora não caiba nesta tese uma análise mais aprofundada das condições e contextos de gravação destes discos, a Orfeu publicou nesta altura um elevado número de discos em formato EP ou em álbuns coletivos, sendo um possível indicador de uma certa premência na circulação imediata do repertório criado. Por outro lado, essa tendência manifestou-se também noutros domínios musicais explorados pela editora, sobretudo noutras etiquetas de edição, tal como a Fénix, que apresentou uma linha editorial dedicada sobretudo a músicos associados a práticas em conjuntos regionais, que nesse período gravaram várias canções com temática política, como por exemplo Quim Barreiros, Artur Santos, entre outros.

tendo a determinada altura sido constituída a cooperativa Lamiré SCARL¹⁵⁸. Porém, os fonogramas editados neste período permitem igualmente aceitar uma continuidade e possível reforço em categorias exploradas pela editora antes do 25 de Abril, sobretudo refletida na proeminência de intérpretes da canção de protesto, entre os quais: Sérgio Godinho, Fernando Tordo, Carlos Alberto Moniz, Pedro Barroso, José Barata Moura, entre outros¹⁵⁹.

Várias editoras, já existentes ou recém-criadas, viram-se confrontadas com a ascensão mediática da canção manifestamente política e dedicada à temática revolucionária, sentindo a necessidade de criar estratégias que se refletiram no investimento para a gravação de repertório comercialmente viável, explorando materiais musicais pré-existentes da canção de protesto, entretanto popularizada. Editoras até então pouco representativas de catálogo associado à crítica e intervenção social e política, passaram a incluir no seu catálogo repertório inspirado pelo contexto revolucionário, assim como versões de temas entretanto criados por cantores de protesto e difundidos profusamente nos meios de comunicação nesse período. Entre editoras já firmadas na representação de diversos géneros musicais antes do 25 de Abril, como a Rádio Triunfo, Valentim de Carvalho, Discos Estúdio e Discos Rapsódia, entre outras, e intérpretes e conjuntos então associados a diversos estilos da canção ligeira, de cantares regionais e de fado, são vários os fonogramas editados nesse período que refletem a exploração da popularidade da canção de protesto, sendo um dos casos mais paradigmáticos a etiqueta Roda da editora Vadeca, já analisada na minha dissertação de mestrado (Castro, 2012). Entre 1974 e 1975, são ainda criadas várias editoras, nas quais os primeiros fonogramas representam uma postura ideológica e comercial, cuja referência é a publicação de repertório de “canções revolucionárias” portuguesas e

¹⁵⁸ Reportagem da RTP sobre o processo de ocupação e autogestão da Sassetti: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/empresa-sassetti/> (acedida pela última vez a 09/09/2019). Embora sem informação precisa acerca da estrutura de gestão e duração da cooperativa, esta ter-se-á mantido ativa durante um período de alguns anos, tendo editado diversos fonogramas nesse período, atingido o ponto mais alto em 1976. Como característica definidora das intenções dos gestores da cooperativa, por alguns apontados como estando próximos da UDP, reside o facto de, pelo menos na etiqueta Diapasão, apenas terem sido editados discos de carácter político, numa posição algo contrastante com o que havia sido a linha editorial da empresa até então, que procurava entrecruzar vários domínios musicais. Outra característica presente nos fonogramas é a referência ao facto dessas edições serem da responsabilidade de “um grupo de trabalhadores da Sassetti”. Considera-se que, possivelmente motivados por uma postura ideológica, que se revela também na colaboração com outras cooperativas de edição, os trabalhadores da empresa imprimiram uma linha orientadora de edição praticamente exclusiva no domínio da canção com significado político.

¹⁵⁹ Igualmente importante neste período é a publicação de poesia e de fonogramas de documentos falados, em particular nas etiquetas Zip-Zip e Guilde da Música, pelo que destaco a publicação nas semanas posteriores ao golpe, do disco-reportagem *O dia 25 de Abril* ou o “disco falado” *Catarina, Catarinas* em homenagem a Catarina Eufémia.

estrangeiras, gravadas em diferentes géneros e estilos. Entre estas, destacam-se a Metro-som, a Vitória, a Mundusom e a Interdisco, entre outras (*Ibid.*).

É possível aferir que, dentro das dificuldades de algumas editoras na atividade editorial, algumas tenham optado por estratégias diversificadas, recorrendo à exploração de repertório que então era suscetível de garantir sucesso comercial. Contudo, as dificuldades de alguns intérpretes e compositores, referenciados em diferentes domínios musicais, em criar repertório original que estivesse conotado com o contexto revolucionário, levou a que alguns solicitassem a colaboração de músicos experienciados no domínio da canção de protesto, entre os quais José Jorge Letria, que recorda que vários “fadistas e cançonetistas” o abordaram no sentido de lhe solicitar colaboração na escrita de letras para canções que refletissem uma “essência revolucionária”¹⁶⁰. Por outro lado, destaca-se a exploração das editoras em repertório já publicado, recorrendo à gravação e publicação fonográfica de versões de canções e hinos popularizados ao longo desse período (por exemplo, as múltiplas versões de *Grândola Vila Morena* e *Avante, Camarada!*, são paradigmáticas), o que levou à recorrente sobreposição do mesmo repertório (e dos seus autores), no catálogo de diferentes editoras. A partir da análise dos fonogramas editados por estas editoras ao longo do período revolucionário, foram vários os intérpretes em diferentes domínios musicais que incorreram no domínio da canção política, ora influenciados por uma postura ideológica aproximada a valores revolucionários, ora incitados pelas editoras a tal, sendo que, em alguns casos, os próprios editores revelariam influências político-partidárias na escolha do repertório a ser publicado (*Ibid.*).

Aliado ao alinhamento político e ideológico de muitos dos agentes envolvidos na produção musical, todos estes aspetos tiveram um papel significativo nos posicionamentos e atitudes dos músicos relativamente às suas perspetivas para a edição e comercialização de discos. Como exemplo, José Mário Branco afirma que, dias depois de regressar a Portugal, foi tratar da desvinculação do contrato que o ligava à Sassetti, por se recusar a colaborar para uma empresa que se regia por valores capitalistas. Neste sentido, alguns protagonistas, apoiados por estruturas partidárias, envolveram-se na criação e desenvolvimento de estruturas de produção fonográfica e de distribuição de produtos culturais, várias delas organizadas sob a forma de cooperativas e articuladas

¹⁶⁰ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa. Nesta entrevista, Letria refere, por exemplo, o papel distinto que representou o convite para colaborar no disco de José Cid, *Onde, quando, como, porquê, cantamos pessoas vivas*.

com a atividade de militância político-cultural, no sentido de constituírem alternativas às empresas discográficas de carácter capitalista (Castro, 2012; 2014), aspetos que serão abordados mais à frente nesta tese.

2.4. Mudanças estruturais no campo da “música e espetáculos”

As ações revolucionárias, apoiadas por militares e por organizações populares e culturais, tiveram eco no campo das instituições associadas à música. À semelhança do que foi acontecendo nos vários sectores de comunicação social, a urgência de derrubar os limites até então impostos pela ação da censura, mas também da repressão de quem dirigia os meios de comunicação e das instituições de cultura e espetáculos, foi exteriorizada pelas mudanças reivindicadas por profissionais do cinema¹⁶¹, teatro¹⁶² e música¹⁶³. Como refere Nery: “Em praticamente todas as organizações culturais e educativas realizam-se plenários de trabalhadores que desencadeiam processos intensos de debate político e instauram mecanismos informais de autogestão” (Nery, 2016b:46).

No dia 2 de maio, o maestro Silva Pereira, presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, anunciava a adesão destes ao programa político da JSN e a eleição de uma comissão provisória *ad hoc* para gerir os destinos do Sindicato nesse período. No dia 10 de maio é emitido um manifesto sobre a situação da música em Portugal, com mais de cinquenta assinaturas, entre as quais, as de Fernando Lopes-Graça, Vitorino d’Almeida e Sequeira Costa. Entretanto, Mário Vieira de Carvalho, militante do PCP, denunciava a ação da ditadura nas instituições – conservatórios e fundações - ligadas ao ensino e às

¹⁶¹ Logo a 28 de abril, um grupo de profissionais do cinema, adotando a designação de Comissão dos Profissionais de Cinema Antifascistas, expressava o seu apoio ao MFA, solicitando a imediata eliminação da censura ou exame prévio aos espetáculos e exigindo a destituição da direção do Sindicato Nacional dos Profissionais do Cinema. No dia seguinte, pela manhã, a Comissão apoiada por profissionais do teatro, da canção e elementos da CDE, invadiu as instalações da Direcção-Geral de Espetáculos onde funcionavam os serviços de Inspeção, exigindo o fim da censura e demonstrando o apoio desses sectores ao MFA. Ao início da tarde desse dia, a JSN anunciava, através de um comunicado, a abolição imediata da censura no teatro e no cinema. Os resultados são evidentes, por exemplo, a 2 de maio é anunciado nos jornais a exibição no Cinema Império do filme *O Couraçado Potemkine* de Sergei Eisenstein, considerado um marco da produção cinematográfica soviética.

¹⁶² Da mesma forma, no dia 3 de maio é emitido um comunicado da Comissão Reformadora do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades, onde referem a ocupação da sede do sindicato e a reestruturação do mesmo, propondo uma série de propostas de valorização profissional e defesa de direitos fundamentais da classe teatral. Mais a mais, o manifesto é contundente na denúncia da protecção do monopólio das casas de espetáculos e nas burlas financeiras ao serviço de “agentes do fascismo”, que tinham “(...) reflexo nas degradantes condições de trabalho de toda a classe”.

¹⁶³ Nos vários comunicados difundidos pelas comissões, é expresso o apoio ao novo Movimento Democrático Português (MDP-CDE), considerado como representante da “unidade democrática para prevenir as manobras de reação do fascismo”, deixando antever as afinidades político-partidárias na gestão destes domínios.

práticas da música, através da publicação de dois artigos no *Diário de Lisboa*, intitulados de «O Fascismo na Música». Nestes, lembrava que:

O poder fascista foi derrubado na sua expressão política. Mas há ainda muitas das suas estruturas (sócio-económicas, culturais) que continuam intactas. Na música, ainda não se iniciou sequer o processo de *saneamento*. As pessoas que pelos seus métodos de trabalho e pelas responsabilidades que chamaram a si foram instrumento de uma política reaccionária, obscurantista e de compadrio no domínio da cultura musical, não podem ser poupadas. Têm de ser afastadas imediatamente dos postos de direcção que ainda ocupam. Só em bases democráticas se poderá construir o futuro da música no nosso país. Não consentiremos que fique hipotecado às taras do passado¹⁶⁴.

A 14 de maio, é constituída a Comissão de Cultura e Espetáculos do MFA. Neste âmbito, foram apontadas uma série de medidas, que visavam: “o apoio ao teatro amador, universitário e profissional; o impedimento dos monopólios de exploração de espetáculos de prosseguirem a sua ação de asfixia da vida cultural; apoio aos cineclubes; apoio à imprensa; organização de todos os sectores da vida cultural que assumam perante o país as responsabilidades inerentes a uma normal vida cultural” (Cf. Nery, 2016b). Com a formação dos primeiros governos provisórios, a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, dirigida por Vasco Pinto Leite, fica integrada no Ministério da Comunicação Social. Este departamento estará na génese de um conjunto de medidas experimentais, a partir das quais vão sendo gradualmente concedidos apoios a iniciativas artísticas independentes, desde grupos de teatro amador, bandas de música, ranchos folclóricos e associações culturais, procurando promover programas de iniciativa cultural itinerantes e descentralizados (*Ibid.*). Paralelamente, e tal como é apontado por Nery, assiste-se a uma forte disseminação, à escala nacional, de um movimento de associativismo popular materializado na criação de dezenas de comissões de trabalhadores, comissões de moradores, conselhos, cooperativas, associações artísticas e culturais que, de certa forma, são sustentadas por dinâmicas próprias e constituem um desafio às instituições tradicionais do Estado. Desta forma, é a partir do impulso do próprio MFA, que é reconhecido como órgão legítimo de interlocução com as populações, que o trabalho cultural no terreno é operado em articulação com a 5ª Divisão do EMGFA, através da criação de várias estruturas operacionais informais “que vão modificando e condicionando decisivamente o contexto de actuação desta superestrutura política formal” (*Ibid.*).

¹⁶⁴ Mário Vieira de Carvalho, «O fascismo na música», *Diário de Lisboa*, 18/05/1974. Em particular, Mário Vieira de Carvalho apontava às práticas pedagógicas do Conservatório Nacional e ao conluio entre a Fundação Calouste Gulbenkian e o Estado Novo, que acusava de criar “métodos repressivos e discriminatórios no meio cultural português” que transcendiam a própria atividade musical, exigindo a imediata suspensão da administração da fundação.

Estas medidas, que preconizam um conjunto de “novas políticas culturais que procuram responder à dinâmica de transformação social e de inovação criativa” (*Ibid.*), viriam a ter como expoente o Programa de Dinamização Cultural e Esclarecimento Político, anunciado em outubro de 1974. Coordenado pelo CODICE – Comissão Dinamizadora Central, esta iniciativa propôs-se, ao longo de 1974 e 1975, a organizar campanhas itinerantes e descentralizadas, incidindo sobretudo no norte e centro do país. Como refere Vespeira de Almeida:

Através das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA, o mundo rural foi confrontado com novas discursividades sobre o país, procurando esta iniciativa legitimar e conquistar a adesão das comunidades camponesas para o projecto revolucionário, articulando, deste modo, a dimensão nacional da revolução com a sua dimensão local (Almeida, 2007:47-48)

O carácter dialógico das campanhas consubstanciou-se em várias operações¹⁶⁵, desenvolvidas por militares e civis que procuraram estreitar laços entre os militares e as populações locais, identificando um conjunto de problemas de necessidades básicas, desde aspetos relacionados com acessibilidades, salubridade, saúde e educação. Ao mesmo tempo, o Programa apontava para o esclarecimento das populações sobre as linhas políticas decorrentes do processo revolucionário e inscritas no programa do MFA, assim como no carácter de isenção partidária das forças armadas, promovendo abordagens acerca da “natureza do regime deposto”, da “legitimidade do processo revolucionário” e de “perspectivas de consolidação do sistema democrático” (Nery, 2016b). Dentro deste enquadramento, as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA englobaram um conjunto de propostas de atividade artística, “com o propósito de estimular formas de auto-organização (...) e potenciar o estabelecimento progressivo de uma rede nacional de circulação cultural” (*Ibid.*), envolvendo, para tal, a colaboração de intelectuais oriundos de diversos domínios, desde as artes plásticas e gráficas, o teatro, o cinema, a literatura, a dança, o circo e, em particular, a música, destacando-se neste aspeto a participação do Coro da Academia dos Amadores da Música (AAM), dirigidos por Fernando Lopes Graça, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, de Jorge Peixinho, ou os estudantes do Serviço Cívico Estudantil, que participaram em várias missões de recolha coordenadas por Michel Giacometti. Neste campo, viria a ter ainda influência, tanto para músicos como para as populações locais, a intervenção de vários cantores, entre os quais José Afonso, Francisco Fanhais, Luís Cília e Pedro Barroso,

¹⁶⁵ Entre outras, foram organizadas as seguintes operações: “Operação Nortada” (Guarda, Bragança, Vila Real, Lamego, Viseu), “Operação Alvorada” (Ponte de Lima, Caminha, Vila Nova de Cerveira, Paredes de Coura) e “Operação Povo Culto” (Tavira, Castro Marim, Alcoutim).

entre outros, cujas motivações e perspetivas sobre a sua participação nestas campanhas serão evocadas ao longo da tese.

Por outro lado, as campanhas do MFA sofreram fortes reações e resistências advindas da influência de certas fações de poder estabelecido nos palcos de ação das campanhas (desde o clero, às elites industriais e sociais), mas também por um certo desconhecimento e incompreensão demonstrada pelos intervenientes em relação ao ajuste de dinâmicas socioculturais às sensibilidades das comunidades locais, o que, para Nery (2016b), fica demonstrado pelo desfasamento de certos conteúdos artísticos apresentados, assim como pelo carácter esporádico das operações. Apesar de tudo, é considerado por vários agentes intervenientes, assim como em estudos recentes (cf. Almeida, 2007), que acabaram por ser realizadas obras importantes e resolvidos problemas que se arrastavam há anos, tendo sido contabilizadas quase duas mil ações de dinamização cultural e ação cívica. Embora o Programa pugnassem pela isenção político-partidária, o mesmo estaria ensombrado pela crítica provinda de alas mais moderadas, situadas entre o PS e os partidos à direita, que condenam a excessiva proximidade dos “agentes militares e civis” ao PCP; mas também provinda de vários artistas associados aos sectores culturais da extrema-esquerda, que criticaram os sinais evidentes de uma “concepção instrumental da cultura como mero veículo de doutrinação política”, não se revendo no favorecimento de políticas culturais que suportavam “manifestações artísticas de elite burguesa em desfavor das experiências criativas de base e de uma militância cultural assumidamente revolucionária” (Nery, 2016b:49)¹⁶⁶. Este aspeto, no quadro da crescente radicalização política e das tensões político-partidárias verificadas durante o PREC, sustenta a crítica generalizada à política cultural dos governos provisórios de Vasco Gonçalves, denotando a discórdia quanto ao predomínio do PCP no aparelho institucional da cultura e nos vários órgãos ligados aos meios artísticos e culturais do país.

2.5. O impacto do 25 de Novembro nas políticas culturais e nos meios de comunicação

Com o fim do período gonçalvista e a formação do VI Governo Provisório em setembro de 1975, perante o clima de tensão pré-guerra civil em que o país mergulhou,

¹⁶⁶ Ainda de acordo com Nery, Correia Jesuino, Ministro da Comunicação Social a partir do III Governo Provisório, terá sido o primeiro a defender publicamente “o envolvimento político militante dos artistas”, apelando, contudo, “a uma «arte não revolucionária» como condição para «consolidar a revolução», e à «humildade» dos criadores, como forma de evitar um hermetismo estético considerado elitista e inacessível às massas trabalhadoras” (Nery, 2016b).

é entendido que as medidas relativamente a configurações das políticas culturais tenham passado para um segundo plano, registando-se apenas a mudança de alguns cargos de chefia nos organismos estatais ligados ao sector cultural. Ainda assim, expõe Nery, foram de imediato suspensos alguns programas de apoio à atividade artística, sendo que muita da retórica revolucionária inerente ao discurso político-cultural será, aos poucos, ajustada a um discurso mais moderado, que foi progressivamente dominante no período pós-25 de Novembro (Nery, 2016b).

Já após as eleições legislativas em 1976, que ditaram a vitória do PS, o primeiro-ministro Mário Soares afirmaria, a propósito da nova política cultural: “Ao tempo da propaganda obsidiante e pseudo-cultural, ao serviço de certo totalitarismo ideológico, tem de suceder a reintegração crítica, serena e livre dos valores carateristicamente portugueses” (Soares *em* Nery, 2016b:53). Nesse sentido, o novo panorama político incidiria na criação cultural e artística liberta da “carga político-ideológica e da responsabilidade militante anteriormente promovidas”, valorizando a reintegração do país “num circuito cultural internacional de que a radicalização política do PREC o afastara” (Nery, 2016b). Contudo, a Constituição, publicada a 25 de Abril de 1976, obrigava o Estado a promover “a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos, em especial dos trabalhadores, à fruição e criação cultural, através de organizações populares de base, colectividades de cultura e recreio, meios de comunicação social e outros meios adequados” (Artigo 73º, 1976). Neste sentido, era determinado que o Estado devia ter “por objectivo assegurar a transição para o socialismo mediante a criação de condições para o exercício democrático do poder pelas classes trabalhadoras” (Artigo 2º, 1976), devendo impulsionar o “desenvolvimento das relações de produção socialistas” (Artigo 81º, 1976) e estimular a participação e o controlo das classes trabalhadoras nos meios de produção, fomentando “a criação e a actividade de cooperativas, designadamente de produção, comercialização e de consumo” (Artigo 84º, 1976). Assim, a Constituição definiu o sector cooperativo como “constituído pelos bens e unidades de produção, possuídos e geridos pelos cooperadores, em obediência aos princípios cooperativos” (art.89º.3, 1976), englobando este sector na designada ‘Propriedade Social’, ao lado dos sectores públicos e privados, conferindo a esta uma dinâmica com tendência “a ser dominante”. Porém, como afirma Nery, muitos dos projetos culturais mais radicais do período revolucionário foram-se desfazendo por si próprios, em consequência da diminuição substancial do financiamento estatal à atividade cultural e, sobretudo,

devido à “alteração do contexto político e social que os sustentava e ao esgotamento da energia transformadora que os contagiava” (Nery, 2016b).

Contudo, foi na comunicação social que se assistiu a um processo de reconfiguração, com forte impacto nos conteúdos dos programas radiofónicos e televisivos e, em particular, nos processos inerentes à produção e divulgação musical. Logo após o 25 de Novembro, foi aprovada a nacionalização da rádio (à exceção da RR), que determinou a junção da EN, do RCP e dos EAL numa única Empresa Pública de Radiodifusão. Como resultado imediato, vários agentes responsáveis pela gestão desses organismos e profissionais ligados a estes meios desde o 25 de Abril, foram saneados dos órgãos públicos da rádio e da televisão¹⁶⁷. Os meios de comunicação, que até então tinham protagonizado um importante papel na divulgação da música popular portuguesa, “marginalizaram” essas canções, como é apontado por Côrte-Real: “Com a nacionalização dos meios de comunicação social verificou-se uma baixa substancial na emissão radiofónica e televisiva de música portuguesa” (Côrte-Real, 2010:225). No domínio da canção de índole política, até então dominante de grande parte dos conteúdos divulgados, as consequências ao nível da produção musical, da atividade de compositores, intérpretes e produtores discográficos, motivaram novas estratégias e formas de organização dos protagonistas, que aqui serão também exploradas, sendo frequente nos discursos destes agentes referirem-se a estas medidas como parte de um processo de “silenciamento” e de novas formas de “censura”, como denuncia o texto “inflamado” de Mário Correia publicado no *MC* em dezembro de 1976:

Com a derrota da esquerda militar a 25 de Novembro ainda mais se avança na defesa dos sagrados valores nacionais! A canção revolucionária, considerada pelos falsos «socialistas» como «autêntica lavagem cerebral», passa a ser considerada *persona non grata* pelos novos padrões da radiodifusão nacional! (...). Regressa o tempo do faduncho de triste memória, das cantiguinhas a tresandar a amor lamechas (...). Regressa, enfim, o gargarejo nacional-cançonetista! O conformismo em notas de música!¹⁶⁸

Em nome de uma política “pluralista” e de “democratização” dos meios de divulgação, os conteúdos programáticos das rádios e da televisão foram abruptamente reconfigurados, passando a ser preenchidos, em larga medida, pela produção musical de expressões de origem anglo-saxónica, ou retornando ao que José Jorge Letria então apelidaria de “neo-nacional-cançonetismo” (Letria, 1978). Estas consequências foram

¹⁶⁷ Segundo o jornalista Ribeiro Cardoso no livro *O 25 de Novembro e os media estatizados – Uma história por contar*, no 25 de Novembro foram saneados 152 trabalhadores de órgãos de comunicação públicos: RTP, Emissora Nacional, Rádio Clube Português, Diário de Notícias, Século, Jornal do Comércio e ANOP, considerando ter-se tratado de “um processo exclusivamente político-partidário”.

¹⁶⁸ «Música popular portuguesa: uma análise por Mário Correia», *MC*, nº47, dezembro de 1976.

igualmente notórias para a indústria fonográfica que, motivada pelo novo contexto económico e comercial¹⁶⁹, assim como por motivações de ordem estética, promoveu o aumento de circulação de fonogramas internacionais e de estilos musicais alternativos, sobretudo do *pop-rock* (Losa, 2010:641).

¹⁶⁹ Em finais da década de 1970, a abertura das fronteiras comerciais motivou a instalação e a consolidação de vários grupos editoriais multinacionais em Portugal (Losa, 2010:641).

3. **CORO DA PRIMAVERA. OS PROTAGONISTAS DA CANÇÃO**

Neste capítulo, descrevo em pormenor alguns dos eventos que marcaram as primeiras ações no campo da canção após o 25 de Abril e as formas de organização de músicos e tomadas de posição em relação à nova realidade social, cultural e política do país. A descrição e análise de vários espetáculos e atividades de alguns músicos no período subsequente ao golpe, permite compreender a reconfiguração das práticas musicais e de repertórios e as formas como os posicionamentos ideológicos e os significados atribuídos à atividade política se conjugou com a atividade musical. Em particular, descrevo: a criação, atividade e âmbito do Colectivo de Acção Cultural (CAC); os «Encontros Livres da Canção Popular» no Porto e em Lisboa; e as sessões de *Canto Livre* da EN.

3.1. **O povo unido jamais será vencido: um slogan, um disco, uma canção**

O entusiasmo e efusividade com que o golpe militar foi celebrado fez-se sentir logo nos dias seguintes ao 25 de Abril. A imprensa destaca as manifestações populares espontâneas e de sectores mais organizados politicamente, que irromperam um pouco por todo o país. De norte a sul¹⁷⁰, as celebrações da liberdade conquistada foram aclamadas pelos gritos de “Vitória, vitória”, pelo *slogan* “O povo unido jamais será vencido” e acompanhadas ao som de bandas e conjuntos musicais e dos milhares de pessoas que, pelas ruas, cantavam o Hino Nacional e, sobretudo, *Grândola, Vila Morena*.

A explosão de alegria e a intensa participação popular, culminou nas comemorações do 1º de Maio, o primeiro Dia do Trabalhador celebrado em liberdade¹⁷¹. Convocadas por dezenas de sindicatos e com a adesão dos principais partidos políticos, como o MDP-CDE, o PS e o PCP, as manifestações decorreram nas principais cidades do país, apontando alguns jornais que mais de um milhão de pessoas terão participado, naquela que terá sido a maior adesão popular registada até então em Portugal. As várias reportagens da comunicação social¹⁷² referem que o Hino Nacional

¹⁷⁰ As manifestações ocorreram igualmente nas colónias portuguesas. O jornal *A Capital* destaca que em Lourenço Marques, Moçambique, cerca de 5000 pessoas manifestaram-se em frente do Palácio de Governo num comício de apoio ao golpe militar e onde se ouviu por várias vezes a canção *Grândola, Vila Morena*. *A Capital*, 30 de abril de 1974.

¹⁷¹ No dia 27 de abril, a JSN institui o 1º de Maio como feriado nacional obrigatório, sendo autorizadas manifestações por todo o país.

¹⁷² Ver, por exemplo, aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-rtp-nas-manifestacoes-do-1o-de-maio-de-1974/#sthash.ZndARULb.dpbs> (acedido pela última vez a 17/04/2018); há a referir também a audição de

e as canções *Grândola, Vila Morena* e *Canta, Camarada Canta*¹⁷³ foram as mais ouvidas. A este propósito, é interessante notar o destaque dado ao *slogan* “O povo unido jamais será vencido”, considerado como o *slogan* “escolhido pelo povo” e ouvido incessantemente em praticamente todas as manifestações. A popularidade do *slogan* viria a ser analisada pelo filólogo Arnaldo Saraiva, num artigo publicado no *Jornal de Notícias*, de 9 de maio de 1974. Refere o investigador que, uma semana após o golpe militar, já uma série de símbolos estavam acoplados ao novo contexto, enquanto motores de “pensamentos e condutas”:

(...) um tipo social (o militar), uma canção («Grândola, vila morena»), uma cor (o vermelho), uma flor ou uma forma (o cravo), um gesto (o v formado pelo indicador e pelo médio), um ritmo (marcado pelo braço ou pelos braços: nunca houve tantos chefes de orquestra em Portugal), e muitos *slogans* em todos os tons (sérios, jocosos, joco-sérios; de partidos, de classes, de profissões; remetendo para a política, para a administração, para a sociedade: orais, visuais, musicais, etc.), como que a provar que uma libertação política é necessariamente uma libertação da fala ou da palavra, individual e colectiva. Todavia, nenhum *slogan* parece simbolizar melhor a movimento de 25 de Abril do que este: «O povo unido jamais será vencido». Na rua, na Imprensa, na Rádio e na Televisão ele é, de longe, o mais ouvido ou repetido¹⁷⁴.

A análise semântica, fonética e léxica do *slogan* permite a Saraiva concluir que, embora não esteja a ser proposta uma mensagem nova, mas sim uma mensagem intemporal, a tradução direta do original em castelhano “El pueblo unido jamas sera vencido” - a partir da versão de uma canção do chileno Sergio Ortega, interpretada pelo grupo Quilapayún¹⁷⁵, a qual tinha sido já inspirada e popularizada nas manifestações de apoio ao governo de Unidade Popular de Salvador Allende no Chile - “(...) soube reunir conteúdos simples e fundamentais num enunciado também simples e sabiamente organizado na distribuição de sons, pausas, metros, rimas, acentos¹⁷⁶”. Por estas razões, Saraiva considera que o *slogan* provoca facilmente no emissor e no recetor o máximo

um disco que compila as várias reportagens efetuadas pela Emissora Nacional ao longo do dia e em diferentes locais, intitulado *O primeiro 1º de Maio* | Emissora Nacional LP-EN-02-06 | 1974.

¹⁷³ Canção com letra tradicional da Beira Alta, sobre a temática do contrabando na fronteira entre Portugal e Espanha. Durante a ditadura foi usada como símbolo de resistência em meios populares e de movimentos estudantis. Ensaçada pelo Coro da Academia dos Amadores da Música, com harmonizações de Fernando Lopes-Graça, que a gravariam já após o 25 de Abril, foi também interpretada e gravada por José Afonso no *single Menina dos Olhos Tristes / Canta Camarada*, de 1969.

¹⁷⁴ Arnaldo Saraiva, «O povo unido jamais será vencido», *Jornal de Notícias*, 9 de maio de 1974.

¹⁷⁵ A canção surge pela primeira vez em disco numa gravação ao vivo do «Primer festival internacional de la canción popular», editado pela DICAP – *Discoteca del Cantar Popular*, em 1973, apenas três meses antes do golpe de Estado militar de Augusto Pinochet. Este selo discográfico foi criado em 1968 pela *Juventudes Comunistas Chilenas*, mais tarde sediada em Paris e dedicada à edição de vários cantautores e grupos associados ao movimento da *nueva canción* latino-americana. Em Portugal, surgiria ainda em 1974 uma versão portuguesa interpretada por Luís Cília, gravada em França com o grupo Quilapayún e editado em *single* pela Orfeu.

¹⁷⁶ Arnaldo Saraiva, «O povo unido jamais será vencido», *Jornal de Notícias*, 9 de maio de 1974.

efeito que um *slogan* deve conter: “(...) a atenção, o interesse, a emoção, a convicção, o compromisso¹⁷⁷”.

Desta forma, não é por acaso que aquela que será uma das primeiras canções surgidas no pós-25 de Abril, tenha adotado este *slogan* como refrão. No dia 26 de abril, o poeta José Carlos Ary dos Santos assistiu à libertação dos presos políticos de Caxias, tendo imediatamente escrito um poema intitulado *Portugal Ressuscitado*¹⁷⁸. Apresentado o poema ao intérprete Fernando Tordo e ao maestro Pedro Osório, que compôs a música, a gravação da canção seria efetuada dias depois nos estúdios Musicorde, com a participação de Fernando Tordo, Tonicha e do Grupo In-Clave¹⁷⁹, banda residente do programa de televisão «No dia em que você nasceu», sob a direção de Pedro Osório. Editado em *single*¹⁸⁰ na etiqueta Zip-Zip, da editora Sassetti, nas primeiras semanas de maio, o disco apresentava três faixas: duas canções, *Portugal Ressuscitado* e *Canção Combate* (letra de Ary dos Santos, interpretada por Fernando Tordo); e o poema *In Memoriam* (declamado por Ary dos Santos). Em particular, a canção *Portugal Ressuscitado* era representativa da urgência de apresentar repertório que refletisse o momento que se vivia no país. Ao poema original, Pedro Osório acrescentou o estribilho “O Povo Unido Nunca Mais Será Vencido”, inspirado pelo impacto e adaptação do *slogan* nas manifestações e celebrações desses dias. O disco foi posto imediatamente a circular nas rádios e discotecas e a canção tornou-se rapidamente numa das canções mais populares e divulgadas nesse período, sendo usada como acompanhamento musical das primeiras reportagens televisivas sobre as comemorações do 1º de Maio, que eram também exibidas nos cinemas de Lisboa.

A crítica à publicação de um disco com estas características fez-se sentir prontamente através de José Jorge Letria. Num artigo publicado no *República*, o músico aponta o trabalho da editora na encomenda de “(...) uma cantiga que integrasse no espírito da transformação política que se verificou em Portugal”¹⁸¹ e na promoção do disco, referindo que “O elemento fundamental deste trabalho musical é, sem dúvida, o aproveitamento do *slogan* «O Povo Unido Jamais Será Vencido» que sofreu ligeiras alterações para caber na música...”¹⁸². Num tom irónico, Letria critica a utilização do

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=mQyBVzlrTxM> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

¹⁷⁹ O grupo contava, entre outros, com Herman José na viola-baixo, que viria igualmente a participar em alguns discos nesse período.

¹⁸⁰ *Single especial | Portugal Ressuscitado / In Memoriam / Canção Combate | Sassetti Zip 3052/S | 1974.*

¹⁸¹ José Jorge Letria, «Barata Moura não participou na “cantiga”», *República*, 12 de maio de 1974.

¹⁸² *Ibid.*

slogan na canção, por considerar que a eficácia do mesmo enquanto instrumento de mobilização popular acaba por anulada, transformando-o “(...) numa forma de alienação, depois de tanto ser repetido”¹⁸³. Esta crítica, contudo, servia sobretudo para informar que José Barata Moura não tinha participado na gravação, como seria sugerido nos créditos do disco:

Ora o nome de Barata Moura parece ter sido abusivamente associado a este trabalho. Embora tenha estado alguns minutos no estúdio não cantou um verso sequer. Barata Moura tem outras responsabilidades. Não se associando a este tipo de «facilidades» sugeriu-nos este esclarecimento.¹⁸⁴

O artigo teve eco nos autores da canção¹⁸⁵, que prontamente enviaram uma carta dirigida a Letria, para ser publicada no *República*, com o título de «Amigos, amigos, cantigas à parte?»¹⁸⁶. Assinada por Ary dos Santos, Pedro Osório e Fernando Tordo, a carta questionava a crítica de José Jorge Letria, apontando que não tinha existido qualquer encomenda da editora “(...) exactamente a mesma que durante os últimos tempos da tua importantíssima intervenção nas «cantigas» portuguesas editou os teus discos e promoveu os teus «shows ao vivo» no Teatro Villaret”; e rejeitando qualquer oportunismo com o momento em que a canção foi criada e divulgada, referindo ainda a salvaguarda dos direitos de autor:

(...) todos os direitos de autor referentes à gravação, edição e reprodução mecânica, daquilo a que tu te referes como «cantiga» estavam, como estão, anteriormente endossados e destinados a outros fins que não os da fácil auto-promoção de quem debita canções como quem apanha moedas.

Da mesma forma, foram contundentes com a omissão do nome dos autores e do uso que Letria fez da expressão “conhecidos autores” para se referir a Ary dos Santos e Pedro Osório, assim como para o uso da expressão “cantiga” para se referir à canção.

Reflexo do evidente imediatismo desse período, a resposta de Letria foi publicada no mesmo número e na mesma página da supracita carta, sob o título «Cantigas, amigos e o resto?»¹⁸⁷. Organizada em nove pontos, Letria acaba por antever a indiferença da sua ligação à mesma editora, reservando-se ao direito de análise e de crítica ao disco, que já estava em circulação. Da mesma forma, refere que a omissão dos nomes tinha sido feita por respeito à “(...) ideia de «anonimato» e «trabalho colectivo»” e que o uso do termo «cantiga» não surgiu de forma depreciativa: “Eu e os meus

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Ainda antes, o jornal *A Capital* de dia 13 de maio publicava uma entrevista com Ary dos Santos onde este referia que “(...) começam a surgir divisões entre os cantores”.

¹⁸⁶ «Amigos, amigos, cantigas à parte?» publicada no jornal *República* a 14 de maio de 1974.

¹⁸⁷ «Cantigas, amigos e o resto?» publicada no jornal *República* a 14 de maio de 1974.

companheiros de trabalho, a nível das canções, usamo-lo com o propósito de não sobrevalorizar o canto, dando-lhe a sua exacta dimensão e restituindo-lhe o significado «popular» que sistematicamente foi perdendo”. Em consonância com a opinião da necessidade de ser reforçado o papel da canção e dos músicos no novo contexto social e político, sobretudo junto das “classes trabalhadoras”, Letria nota que, ao contrário dele e de outros cantores, Fernando Tordo não tinha contacto direto com os meios populares antes do 25 de Abril, referindo que a atividade musical dos seus “companheiros de canções” caracterizava-se, precisamente, pela proximidade com esses meios:

A nossa prática desenvolveu-se sempre junto daqueles que maior benefício podiam extrair dela. Para nós, a prática política a nível da canção não está forçosamente dependente do impacto verbal de certas frases. Assenta sim no contacto regular com os trabalhadores. Se assumo a responsabilidade deste plural é porque sei que os meus companheiros da canção têm a este respeito opinião muito semelhante à minha.

Para Letria, em entrevista por mim realizada¹⁸⁸, apesar de considerar válido o trabalho dos músicos envolvidos na elaboração de *Portugal Ressuscitado*, a polémica prendia-se nas discussões sobre a necessidade de distinguir a atividade musical e o papel de alguns músicos antes do 25 de Abril e de refletir sobre o carácter de intervenção política da música no novo contexto revolucionário. Refere Letria que existia um “núcleo duro” de cantores, que se tinham dedicado “com generosidade, esforço e sacrifício” a colocar as suas canções ao serviço da luta contra a ditadura, nomeando músicos tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, José Mário Branco e Sérgio Godinho, entre outros. Para ele, era evidente a existência de elementos caracterizadores das práticas de “fazer música” por parte deste grupo e, em particular, dos usos dessas canções como ferramentas que contribuíssem para a consciencialização e mobilização popular, pelo que considerava desajustada a elaboração de uma “canção politizada” por iniciativa de músicos essencialmente conotados com a participação no contexto de eventos mediáticos como o Festival RTP da Canção, em contraste com o papel assumidamente político que outros tinham protagonizado anteriormente.

Desta contenda transposta para as páginas de um jornal, é possível aferir, por um lado, a urgência e imediatismo com que, no campo musical, foi sentida a necessidade de atualizar e apresentar novo repertório a ser divulgado junto de diferentes camadas sociais e que enquadrasse o momento político que se vivia, independentemente de suposições sobre estas práticas constituírem ou não atos de oportunismo com fins

¹⁸⁸ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

comerciais. Por outro lado, a publicação deste disco foi reflexo do assumir publicamente posicionamentos políticos em defesa da revolução, sendo que os seus autores assumiriam abertamente a sua ligação ao PCP ao longo do período revolucionário, pondo em evidência o que seria o acentuar de divergências acerca dos entendimentos sobre a função e o papel dos músicos e da canção de intervenção política durante a revolução.

3.2. A criação do Colectivo de Acção Cultural (CAC)

*Quando o avião aqui chegou
Quando o mês de Maio começou
Eu olhei para ti
Então eu entendi
Foi um sonho mau que já passou
Foi um mau bocado que acabou*
(excerto de *Eu vim de longe*, de José Mário Branco, 1982)

Poucos dias depois do 25 de Abril, a comunicação social anunciava a chegada, prevista para dia 30, de um avião de Paris, no qual viajavam várias personalidades que regressavam do exílio, tal como o arqueólogo Cláudio Torres, o secretário-geral do PCP Álvaro Cunhal, acompanhado de outros dirigentes do partido, assim como os músicos Luís Cília e José Mário Branco¹⁸⁹.

O regresso de José Mário Branco e Luís Cília, assim como de outros também exilados, tais como Francisco Fanhais, Sérgio Godinho¹⁹⁰, Tino Flores e o poeta Manuel Alegre, significou, para muitos músicos, o fim da separação física imposta no campo da

¹⁸⁹ Após ter tido conhecimento do golpe de Estado, José Mário Branco impôs a si mesmo duas condições para regressar a Portugal: a libertação dos presos políticos e o fim da Guerra Colonial e imediato reconhecimento de independência das colónias. No dia 29 de abril, contactado por uma amiga ligada ao PCP e que tinha uma agência de viagens, é informado de que estava a ser organizado um voo charter para o dia seguinte. Desta forma, foi por coincidência que viajou com vários membros do PCP exilados e com Luís Cília, que também desconhecia previamente os passageiros. A propósito do voo, José Mário relata um episódio em que durante o próprio voo chegaram a haver ligeiras provocações com os membros do PCP, episódio este que revela, de forma subtil, porém, diferentes perspetivas partidárias quanto aos significados das canções: “Nesse avião vinham, para além de mim e da Isabel, o Cláudio Torres, o Luís Cília e o Álvaro Cunhal com o seu staff. O Cunhal vinha ao fundo. Eu e a Isabel começámos logo a cantar tudo o que sabíamos... Eles, ao fundo, mantinham-se calados. E nós: «Então não sabem estas? Foram vocês que nos ensinaram... “São nossos todos os caminhos...” já se esqueceram?» E eles começaram a cantar «A saia da carolina ó-ai-ó-linda». Houve ali uma luta maoísta-PC dentro do avião. A coisa culminou quando nos preparávamos para aterrar. O Cunhal e os outros começam a cantar o hino nacional. Eu virei-me para trás e disse: «Ouçam lá... Então como é que vocês vão fazer? Contra os canhões marchar?! Foram os canhões que libertaram isto e agora põem-se a cantar contra os canhões?!» Eles muito chateados, muito embatucados...” («Entrevista a José Mário Branco», *Diário de Notícias*, 17 de abril de 1999). Por sua vez, Luís Cília tem uma leitura mais relativizada deste episódio, referindo que apenas alguns membros do PCP terão reagido às canções cantadas por José Mário e Isabel Alves Costa, desvalorizando a ideia de se ter tratado de “uma luta maoísta”, como afirma José Mário.

¹⁹⁰ Francisco Fanhais regressou a Portugal no dia 28 de abril e Tino Flores em meados de maio. No caso de Sérgio Godinho, encontrava-se no Canadá a participar numa *tournee* da peça de teatro *Hair*, pelo que, apesar de anunciado para mais cedo, o seu regresso a Portugal só aconteceu no dia 17 de maio.

canção e a possibilidade de, pela primeira vez, poder ser experimentado um caráter unitário em torno da atividade dos cantores assumidamente antifascistas. Sobre o seu regresso, José Jorge Letria e Nuno Gomes dos Santos escreveram a relevância do papel que estes tinham tido no exílio, denunciando a situação política em Portugal através das suas canções, afirmando o simbolismo e a importância do seu regresso agora a Portugal:

Anos consecutivos de trabalho político, sempre com os olhos virados para Portugal, fazem deste regresso à Pátria libertada um dos momentos importantes da etapa histórica que vivemos. Em Paris ou em Argel, trabalhando com a emigração ao lado de outros companheiros exilados. Cília, Alegre, Zé Mário foram durante todos estes anos a garantia de que em Portugal se vivia fora deste Portugal. O seu exemplo mobilizador foi também decisivo, segundo cremos para acelerar o processo libertador. O seu regresso do exílio é a consagração desse processo¹⁹¹.

Zé Mário: não pude falar-te ainda. Não pude falar-te nunca. Ouvi-te muito e soube-me a pouco, porque imaginava o que não podia ouvir. Dir-te-ei que me vieram as lágrimas aos olhos quando te vi como pude, na TV (e esfrego, ainda, olhos!). Dir-te-ei é urgente sabermos, todos, as canções que tu fizeste e que ainda não pudemos ouvir. (...) Fanhais! Meu amigo! Para ti, porque te conheço, o «V» feito não de cravos, mas das «flores estranguladas», por cada uma das quais «mil outras florirão»¹⁹².

No aeroporto da Portela, são vários os músicos, jornalistas e políticos que, entre família e amigos, esperam os passageiros do avião, que aterriza por volta do meio-dia. Entre muitos outros, estão presentes José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Ary dos Santos, José Duarte, Fernando Lopes-Graça, José Barata Moura e João Paulo Guerra. Letria salienta que o encontro entre os cantores que estavam em Portugal e os que regressavam do exílio foi, de facto, um momento simbólico, muito emotivo e caloroso, com vários abraços e festejos, que culminaram no canto de *Grândola Vila Morena* por todos os presentes¹⁹³. O momento, registado pelas câmaras da RTP, é revelador de um certo companheirismo e unidade que os músicos demonstravam entre si, sendo o significado daquele encontro descrito pelo jornalista António Santos:

Com o José Mário Branco, veio também o Luís Cília. E aqui todos juntos no aeroporto de Lisboa temos também o Adriano Correia de Oliveira, o João Paulo Guerra (mais um homem atingido pelo regime da repressão). Temos o Zeca Afonso, o José Jorge Letria e o José Carlos Ary dos Santos. Todos juntos pela primeira vez, embora isso nos pareça absolutamente inacreditável. Aqui no aeroporto de Lisboa, em solo português, estes homens que sempre pugnaram, sempre pugnaram com toda a sua força por um regime livre, pela liberdade pelo povo (...) Pois muito bem, *Grândola Vila Morena* foi a palavra de ordem. *Grândola Vila Morena* vai ser cantada aqui por todos nós¹⁹⁴.

¹⁹¹ José Jorge Letria, «O Canto e agora as armas», *República*, 2 de maio de 1974.

¹⁹² Nuno Gomes dos Santos, «Abraços de cravo ao peito», *Diário de Lisboa*, 3 de maio de 1974.

¹⁹³ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

¹⁹⁴ António Santos, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/regresso-de-jose-mario-branco/#sthash.w7WAqVDw.dpbs> (acedido pela última vez a 23/04/2018).

Questionando-se sobre o que fazer, os músicos apontam a necessidade de constituir um grupo, com um programa comum definido, que expressasse o seu caráter coletivista e unitário. Nessa mesma noite¹⁹⁵, reuniram-se vários destes músicos e alguns jornalistas, que definiram a criação do Colectivo de Acção Cultural (CAC): José Afonso, José Mário Branco, Fausto, Francisco Fanhais, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, entre outros. Deste encontro surgiu a redação de um manifesto, distribuído no dia seguinte, 1 de maio, e a emissão de um comunicado para a imprensa, naquela que é considerada a primeira intervenção pública de um movimento de ação cultural organizado no pós-25 de Abril¹⁹⁶. O documento contou inicialmente com dezoito subscritores: Adriano Correia de Oliveira (músico), Carlos Albino (jornalista), Carlos Augusto Gil (fotojornalista), Eduarda Ferreira, Fausto (músico), Francisco Fanhais (músico), Francisco Gago da Silva, Isabel Branco, José Afonso (músico), José Jorge Letria (músico), José Mário Branco (músico), José Maria Correia, Júlio Pereira (músico), Luís Cortesão (jornalista), Manuel Freire (músico), Luís Cília¹⁹⁷ (músico), Manuel Alegre (poeta) e Vitorino (músico). Nesse manifesto, o coletivo assumia-se como "um grupo de trabalhadores culturais", aludindo ao "contributo que a canção e a música popular podem dar ao desenvolvimento do movimento democrático e popular"; propondo, através do trabalho cultural coletivo e particularmente através da música e das canções populares, "lutar pelas exigências dos trabalhadores e do movimento popular democrático". Movidos pela onda de voluntarismo e participação em ações conjuntas, outros músicos, jornalistas e artistas viriam a aderir ao coletivo, tal como é referido no *República* a 13 de maio, que anuncia que mais dez trabalhadores culturais subscreveram o documento "(...) que continua aberto a novas adesões de trabalhadores que mesmo não estando ligados à canção, estejam empenhados em apoiar os seus pontos essenciais"¹⁹⁸. Sendo simultaneamente uma declaração de princípios e um caderno de reivindicações, no qual se apela à luta por necessidades básicas como o

¹⁹⁵ As referências a esta reunião são de várias fontes. Desde o documentário *A Cantiga era uma Arma* que refere que o encontro se deu em casa dos pais de José Mário Branco que, contudo, contraria esta versão, ou várias entrevistas de músicos presentes na reunião que referem que a reunião aconteceu em casa do Fausto e outros que confirmam que a mesma reunião se realizou em casa de José Jorge Letria ou do Adriano Correia de Oliveira.

¹⁹⁶ [«Manifesto do Colectivo de Acção Cultural», 1 de maio de 1974.](#)

¹⁹⁷ Em entrevista realizada por mim e por Ricardo Andrade, Cília refere que, apesar de o nome constar da lista de subscritores iniciais, não participou na reunião e não se recorda de ter assinado ou aderido ao manifesto.

¹⁹⁸ «Colectivo de Acção Cultural – As bases de um trabalho político», *República*, 13 de maio de 1974.

“pão, a paz, a independência nacional e a liberdade”, o coletivo assume a orientação da sua atividade para o campo da música de intervenção política, definindo assim que:

“Para ser política a canção terá de refletir os problemas das classes trabalhadoras e estar permanentemente no seio delas. Doutra modo, continuará a ser um luxo da burguesia exploradora, mesmo que seja feita com a maior das sinceridades”¹⁹⁹.

Apesar de ser apontada como uma criação espontânea surgida do evidente entusiasmo de um grupo de músicos, para José Mário Branco, o CAC era a concretização de uma ideia que germinava entre alguns músicos, mas que só com o golpe de Estado tinha sido possível de concretizar. Ainda em Paris, juntamente com Luís Martins Saraiva e outras pessoas politicamente mais próximas, partiu de uma facção do PCP (m-l) de Heduíno Vilar, a ideia de formação de um coletivo artístico, organizado numa cooperativa designada de Colectivo Cultural «A Comuna»²⁰⁰. A cooperativa ensaiava então “clássicos de canções heróicas e revolucionárias” em casa de Luís Martins Saraiva, tendo como intenção a rutura com o sistema de organização de espetáculos e eventos musicais em França, perspetivando a atuação em associações e coletividades de emigrantes portugueses, assim como de sectores mais informados e consciencializados politicamente, com algumas características semelhantes ao trabalho que José Mário Branco vinha a realizar com o Groupe Organon. Desta forma, a possibilidade de constituição do CAC em Portugal, num contexto de liberdade, constituiu uma continuidade com algumas práticas que já se faziam em França, observando José Mário Branco que essa possibilidade passava pela constituição de uma “frente cultural de cantores”. Para além do manifesto e da declaração de princípios, o músico apontava a necessidade de alargar o campo de ação para além da música, não excluindo a intervenção do coletivo através de outras formas de expressão. Numa das suas primeiras entrevistas em Portugal, ao jornal *A Capital*, José Mário Branco revela os principais objetivos do coletivo:

Inicialmente, orientaremos a nossa actividade para o campo da música e da canção populares, sem nos preocuparmos com o partido de cada um. Todos temos ideias democráticas. Ainda não estamos apoiados financeiramente, mas pensamos começar a cantar, em comícios e noutras reuniões do género, a fim de comprar o material sonoro, de amplificação, sempre necessário. Pensamos estabelecer uma sede no Porto e outra em Lisboa. Mas o Colectivo é ainda um grupo novo e, consequentemente, teremos de trabalhar muito para conseguir algo de concreto proximamente.²⁰¹

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Em ocasiões diferentes, José Mário Branco referiu-se a esta cooperativa como Cooperativa Artística «A Comuna», referindo que eventualmente a utilização da designação do Colectivo de Acção Cultural em Portugal ter-se-á baseado no uso do acrónimo CAC ou nas diferentes designações já pensadas para esta cooperativa em França.

²⁰¹ «Entrevista de José Mário Branco», *A Capital*, maio de 1974.

Da mesma forma, ainda antes do 25 de Abril, por iniciativa de alguns músicos, vinha a ser tentada a organização de uma cooperativa de produção artística, designada de Edicta, que tinha como objetivo procurar reunir uma parte substancial dos cantores associados ao movimento da canção de protesto. A cooperativa teria partido de uma proposta de Adriano Correia de Oliveira, porém, não tinha sido possível de legalizar devido à repressiva legislação que vigorava para as cooperativas culturais. Segundo o músico andaluz António Portanet, citado por Mário Correia: “Havia na forja um dicionário da música popular portuguesa e pensamos organizar um colectivo cultural, uma espécie de ramificação da Edicta, para tratar das questões da apresentação” (Portanet *em* Correia, 1984:107). Os objetivos desta cooperativa passavam, sobretudo, pela criação de uma estrutura de produção e edição de discos, que contrastasse com as práticas comerciais das editoras: “O objectivo era: que o autor pudesse fazer um trabalho de qualidade sem cair na rede das empresas capitalistas, na selva das etiquetas, nessa forma absolutamente raquítica de pensar e trabalhar, sem nenhuma fantasia ou agilidade de ideias” (*Ibid.*). Após a formação do CAC, José Jorge Letria previa, no *República*, que a Edicta poderia constituir-se então como colaboradora e braço cooperativo do coletivo para a edição de materiais musicais, configurando esta uma atitude de “(...) resposta ao oportunismo e à exploração das grandes casas gravadoras”²⁰². Adriano Correia de Oliveira refere que, ainda antes do 25 de Abril, tinha a intenção de editar um disco seu - *Que Nunca Mais* - através da cooperativa, revelando as novas perspetivas que se abriam no novo contexto:

Ia sair correndo os riscos de ser apreendido, acontecesse o que acontecesse. Nós [Edicta] estávamos a estudar as maneiras de o difundir por qualquer processo e de tentar vender pelo menos os suficientes para pagar o custo de produção. Agora a perspectiva é completamente diferente, portanto penso que vamos fazê-lo circular normalmente através dos nossos próprios meios de venda: directa, através de colectividades culturais, recreativas, operárias, discotecas, etc.²⁰³

A atividade da cooperativa acabou por ficar cingida às gravações de dois discos em Madrid, um EP de António Portanet e uma parte do álbum de Fausto, *Pró Que Der e Vier*, com produção de Adriano Correia de Oliveira, sendo que o primeiro nunca viria a ser editado pela cooperativa e o segundo apenas seria publicado, já perto do final do ano, pela Orfeu²⁰⁴.

²⁰² José Jorge Letria, «“Edicta”: a alternativa», *República*, 10 de maio de 1974.

²⁰³ «Entrevista a Adriano Correia de Oliveira», *Musicalíssimo*, 10 de maio de 1974.

²⁰⁴ Em relação a este álbum, foi gravada uma parte das canções até ao dia 17 de abril, nos Estúdios *Kirios* em Madrid, com produção de Adriano Correia de Oliveira, tendo a gravação sido finalizada já em

Caracterizado como um coletivo aberto, o CAC apelou à adesão e à participação de todos os que partilhassem ou se revissem, de alguma forma, nas posições políticas enumeradas no comunicado, pelo que não deixa de ser relevante apontar que, alguns elementos do CAC, se refiram nesse período ao âmbito do coletivo, enquanto revelador de dinâmicas identitárias e de partilha de valores comuns quanto aos modos de fazer música e, sobretudo, quanto à função e ao papel do grupo de “cantores populares” no novo contexto político do país. Este aspeto é reforçado, não só pela forma como o CAC se fez apresentar ao público e à comunicação social, clarificando o âmbito político do coletivo e direcionando a sua atividade para junto do “povo trabalhador português” e de grupos mais ou menos organizados de ação revolucionária, mas também pela forma como alguns elementos expressaram a sua pertença enquanto fator de diferenciação em relação a práticas de outros músicos enquadrados noutras tipologias musicais. Tal acontece, por exemplo, no debate surgido após a edição do *single* com a canção *Portugal Ressuscitado*, no qual José Jorge Letria aconselha os autores da canção a lerem o manifesto do CAC, enquanto “proposta de trabalho no campo da canção”.

O CAC correspondeu a anseios de criação de um projeto pretendido como cooperativista e unitário no campo da música popular, envolvendo sobretudo músicos e outros agentes que se assumiram claramente por uma postura antifascista, anticolonialista e anticapitalista. Neste sentido, e tendo em conta os objetivos mais ou menos definidos no sentido de unificar e mobilizar a participação de músicos e outros artistas em ações revolucionárias de organizações populares e de trabalhadores, o CAC foi reflexo da urgência do papel que os músicos quiseram imprimir no novo contexto político, enquanto atores do processo revolucionário, numa conceção sintonizada com a formulação de Eric Drott acerca do papel de “agência política” dos músicos (Drott, 2011).

3.2.1. O «I Encontro Livre da Canção Popular»

No entanto, a atividade efetiva do CAC veio a revelar-se efémera, sendo a sua dissolução, poucas semanas depois da sua formação, representativa das diferenças ideológicas e disputas partidárias entre os seus membros. Ainda assim, a atividade do coletivo começou pouco depois da sua formação, registando-se alguns eventos ocorridos durante uma parte do mês de maio, com características de atuação que se

outubro, nos Estúdios *Polysom*, em Lisboa, com produção de José Niza e editado pouco depois pela Orfeu: LP Orfeu STAT 025 | 1974.

revelaram inéditas até então para este grupo de músicos. O primeiro destes eventos aconteceu no dia 5 de maio, no Palácio de Cristal do Porto²⁰⁵, designado de «I Encontro Livre da Canção Popular»²⁰⁶. Organizado pelo Círculo de Cultura Teatral, no âmbito das comemorações do 100º espetáculo do Teatro Experimental do Porto (TEP), o evento foi estruturado em duas sessões, uma à tarde e outra à noite²⁰⁷.

Nos dias anteriores os jornais vinham anunciando o evento, que teria “bilhetes a preço popular” e que, a partir das 21:30h, seria transmitido em direto pela EN, apontando a participação de vários músicos e poetas, alguns dos quais, a atuar pela primeira vez em Portugal, pelo que era esperada alguma afluência. Embora não existam dados precisos do número de pessoas presentes, o evento foi noticiado com “casa cheia”, na ordem de vários milhares de espetadores²⁰⁸. A este aspeto, não estará alheio o facto de o preço dos bilhetes ter sido de vinte escudos, o que era considerado acessível para o âmbito do espetáculo e para os músicos anunciados, assim como o facto de ter sido indicado previamente que a receita da bilheteira reverteria para apoiar os ex-presos políticos, recentemente libertados, e não para a organização do mesmo. Da mesma forma, alguns jornais destacaram que alguns dos músicos optaram por não receber *cachet*, tais como José Mário Branco que, segundo o *Jornal de Notícias*, terá optado por pedir cerca de 400 bilhetes para o evento, no sentido de os distribuir junto dos moradores de alguns bairros do Porto, onde tinha atuado no dia anterior. Na imprensa, era anunciada a presença de vários músicos já conhecidos do público e divulgados “através da rádio, da televisão e da imprensa”, salientando a participação e o papel de alguns destes no espetáculo realizado a 29 de março, no Coliseu de Lisboa. Ao longo das duas sessões, atuaram os seguintes: Luís Cília, José Mário Branco, José Afonso, Fausto, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Manuel Freire, Phototi²⁰⁹,

²⁰⁵ Também conhecido como Pavilhão dos Desportos.

²⁰⁶ Segundo a edição de *A Capital* de 5 de maio de 1974, a decisão de transmissão em direto do Encontro foi tomada pela comissão *ad hoc* em funções na EN, suprimindo o programa «A Voz do Ocidente». Nele se informa também que esta decisão viria a permitir, no futuro, a transmissão integral dos espetáculos do Teatro Nacional de S. Carlos e dos concertos da Orquestra Sinfónica Nacional.

²⁰⁷ Embora não existam registos audiovisuais da sessão que terá decorrido da parte da tarde, a emissão integral da noite, transmitida pela EN, está disponível aqui: https://www.youtube.com/watch?v=y0g_pK268yg (acedido pela última vez a 24/04/2019), pelo que é possível uma análise mais pormenorizada desta parte do evento.

²⁰⁸ A comunicação social não coincide quanto ao número de espetadores. O *Diário de Notícias*, o *Século* e a revista *Flama* referem cerca de seis mil pessoas e o *Jornal de Notícias* refere “seguramente mais de seis mil pessoas”; o *República* menciona vinte mil pessoas; *A Capital*, dez mil pessoas; a revista *Cinéfilo*, nove mil pessoas; e o *Diário de Lisboa* refere, simplesmente, “casa cheia”.

²⁰⁹ Intérprete brasileiro que tinha chegado há pouco tempo a Portugal com o objetivo de gravar um disco e fazer vários espetáculos, tendo sido surpreendido pelos acontecimentos do 25 de Abril.

Samuel, José Jorge Letria, Aristides, Vitorino e ainda um grupo coral, que terá interpretado a canção *Deserção*²¹⁰, de Tino Flores.

Por sua vez, a organização do encontro, representada, entre outros, pelo poeta Egito Gonçalves, refere que este estava programado para ser realizado ainda antes do 25 de Abril, pelo que não era esperada uma afluência tão grande, nem a participação de tantos cantores:

(...) este espetáculo estava programado para antes do 25 de Abril. Nessa altura o Teatro Experimental pensava fazê-lo apenas para meia dúzia de pessoas no seu pequeno Teatro de Bolso. Felizmente houve o 25 de Abril e estamos aqui todos reunidos esta noite com os nossos amigos para ouvi-los cantar. Mas frise-se mais uma vez que o espetáculo foi programado antes do dia 25 de Abril. Não foi um golpe oportunista do Teatro experimental, foi uma ideia que nasceu de juntar todos estes rapazes a cantarem para alguns sócios, quando muito seria num teatro pequeno como o Sá da Bandeira, mas isso também não fosse possível porque já se punha a hipótese de poderem partir cadeiras ou coisas assim. Não foi por isso que não pusemos aqui tantas cadeiras, é porque não havia.²¹¹

Em declarações à revista *Flama*, Egito Gonçalves aponta que nunca tinha esperado que as comemorações do TEP tivessem obtido tanta expressão, nem que tivesse sido possível utilizar um espaço como o Pavilhão dos Desportos, pelo que considera algo fortuita a relação das comemorações do TEP com os acontecimentos do 25 de Abril, o que possibilitou à organização “(...) reunir uma série de nomes que se mantinham exilados do país”. A presença dos cantores regressados do exílio, tais como José Mário Branco, Luís Cília e Francisco Fanhais, assim como o feito inédito de atuarem todos juntos pela primeira vez em solo português, interpretando o seu repertório em liberdade, foram alguns dos aspetos mais destacado pela imprensa, que noticiou o evento com títulos como: «O regresso dos cantores proibidos» (*Flama*); «Ar puro na canção» (*Diário de Lisboa*); «A canção livre portuguesa viajou até ao Porto» (*República*); «Milhares de pessoas cantaram em coro poemas da clandestinidade “maldita”» (*Jornal de Notícias*); «A cantiga é uma arma» (*Cinéfilo*); entre outros.

As descrições do ambiente que se viveu em torno do espetáculo referem-se, sobretudo, à informalidade e espontaneidade com que foram organizadas as duas sessões, dando destaque à juventude da maioria dos espetadores e às características em que decorreu o espetáculo²¹²:

²¹⁰ Canção incluída no EP «Organizado o Povo é Invencível» | Tino Flores (ed.) Coleção Revolta nº2 | França | 1972.

²¹¹ Egito Gonçalves, declarações em «1º Encontro da Canção Livre: O Regresso dos Cantores Proibidos», *Flama*, 17 de maio de 1974.

²¹² A crónica de Alves Costa, jornalista ao serviço da revista *Cinéfilo*, descreve em pormenor o que sentiu ao chegar ao recinto e o momento de encontro com alguns dos músicos: “Chego ao Palácio por volta das três e meia. Já muita gente entrou e ainda muita gente se encaminha para as portas, sem precipitação, sem pressas, sem atropelos. Ainda cá fora, encontro-me com José Mário Branco, sorridente, sereno, um pouco

(...) Encontro de nomes com um público que, em muitos casos, os viu pela primeira vez. Encontro informal, tanto no improvisado palco como na plateia. No palco, não havia orquestra, como é costume, nem gravatas, nem casacos; em resposta, na plateia, quase não havia cadeiras e o público, em maioria jovem, sentou-se no chão, de pernas cruzadas, vivendo intensamente as três horas do Encontro, um encontro inédito, programado à última hora, mas realizado com um êxito tão grande como poucos sonhariam dias antes.²¹³

(...) Assinale-se ainda que estes «cantantes» não surgiram enfarpelados. Antes de camisa aberta e sem quaisquer formalismos... Uma escada no palco, arranjada com flores, era o único cenário e permitido pelas circunstâncias.²¹⁴

Na sessão da noite, transmitida integralmente pela EN, os locutores repetem, por várias vezes, ao longo da emissão, o entusiasmo e informalismo que envolveu todo o encontro, destacando que a mesma postura foi demonstrada pelos próprios intérpretes:

(...) um grupo verdadeiramente informal, todos eles se acompanham uns aos outros, todos eles vão cantando sem ordem de apresentação sequer...vão-se sucedendo. Aliás, este espetáculo ocorreu ao longo já desta tarde com um êxito verdadeiramente espetacular, dado que, como se previa o público aderiu completamente.

(...) Já entenderam senhores ouvintes de que houve uma manifestação extraordinária a propósito da apresentação daqueles que vão atuar neste I Encontro Livre da Canção Popular.

(...) Já o dissemos, o Pavilhão do Palácio de Cristal no Porto, completamente cheio. Não há cadeiras, todo o público está sentado no chão. Predomina o elemento jovem e realmente o ambiente é altamente elevado no ponto em que consideramos que o entusiasmo é notável e podemos já falar desta maneira atendendo ao modo em que ele decorreu ao longo desta tarde.

(...) Já o dissemos, esta apresentação é extraordinária no ponto em que recorre com absoluto informalismo.

O aspeto informal do Encontro é, de facto, perceptível pela forma como as duas sessões decorreram praticamente da mesma forma, sem qualquer guião ou alinhamento previamente combinado²¹⁵, sendo muitas vezes os próprios músicos que, no fim da sua atuação, chamam e anunciam os seguintes a atuar. Igualmente, é possível perceber a partir do registo áudio captado pelos microfones da EN, assim como pelas descrições e imagens disponíveis, que o encontro foi demonstrativo do carácter coletivo e de convívio que envolveu os intérpretes e a audiência. Com o estrado do palco aberto, no intervalo

fatigado. (...) Lá dentro, as poucas centenas de cadeiras colocadas de um e outro lado do estrado não chegam, evidentemente, para nada. Ninguém se importa com isso. Os que não vão encher os três anéis de galerias que circundam a grande nave sentam-se naturalmente no chão que num instante fica coalhado de gente, onde predomina a Juventude, desinibida, bem-disposta, ordeira. Nada aqui tem ar de festival, mas sim de uma grande reunião em família, de uma festa em terra de fraternidade...onde já ninguém olha de soslaio para o vizinho desconhecido, nem baixa a voz para exprimir um pensamento. Passo para trás do estrado onde se ligam e experimentam microfones e altifalantes. Alguém chama por mim. Volto-me. E o Fanhais que me abre os braços com comovida alegria: “Isto parece um sonho! Podermos estar todos aqui, sem medo, a cantar o que sentimos, isto, pá, ainda me parece um sonho! Caramba, estes dias valem por uma vida inteira!” Passa a mão pelo rosto e sorri, com aquele seu sorriso bom, aberto, sereno. (...) O público não foi ali para adormecer. Está receptivo, atento, bem acordado”. Alves Costa, «Crónica do Porto: O Festival da Canção Livre», *Cinéfilo*, 18 de maio de 1974.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ «Milhares de pessoas cantaram em coro poemas da clandestinidade «maldita»», *Jornal de Notícias*, 6 de maio de 1974.

²¹⁵ A única referência a um pedido expresso na ordem de atuação é a de Luís Cília que, durante a sessão da noite, terá pedido para atuar em primeiro lugar por ter de regressar ainda nessa noite a Lisboa.

entre as atuações, eram os próprios músicos que iam tratando da disposição das cadeiras e dos microfones em palco, sendo que as condições técnicas e os meios disponíveis seriam muito escassos para o número de músicos em palco, embora a instrumentação estivesse limitada ao uso de violas e a um ou outro instrumento de percussão. À exceção de uma ou outra atuação, a maior parte dos intérpretes auxiliaram-se mutuamente, através do acompanhamento de vozes, coros e violas, ou simplesmente na tarefa de segurar no papel das letras das canções.

A introdução ao início da sessão da tarde é feita por Egito Gonçalves, anunciando que “não seriam de embalar as canções que iriam ouvir-se”:

Estes poemas, estas canções que ides ouvir foram uma das tantas formas que se encontravam de luta durante a longa noite de pedra... Que essas canções nos unam, porque é bem verdade que o povo unido jamais será vencido.

Os repertórios apresentados pelos vários músicos, que terá sido o mesmo para as duas sessões, foi, na sua maioria, constituído por canções criadas ainda durante a ditadura, com algumas exceções de apresentação de novas canções, sendo que, ao longo do espetáculo, surgiram várias referências à necessidade de renovação e atualização destas canções.

Um aspeto comum às duas sessões, terá sido a forma como o evento foi iniciado e encerrado, com *Grândola, Vila Morena* a ser cantada em coro pelos músicos²¹⁶ e pela audiência, aspeto salientado pelos locutores da EN: “Teria de principiar efetivamente assim este I Encontro Livre da Canção Popular. Todos em coro, entoando *Grândola, Vila Morena*, em tudo e por tudo, transformada em autêntica canção da liberdade”. Por outro lado, o evento serviu igualmente para a primeira apresentação pública do CAC, sendo o comunicado lido nas duas sessões por José Mário Branco, momento que provocou fortes aplausos do público. Da mesma forma, algumas das atuações foram também dominadas por discursos dos músicos sobre a situação política em África e em Portugal, sendo que todas as canções eram contextualizadas à audiência, suscitando quase sempre bastantes aplausos.

Na primeira atuação²¹⁷, de Luís Cília, após ter interpretado as canções *Exílio*, com letra de Manuel Alegre e *A Bola*, com letra de Jonas Negalha, ambas do primeiro

²¹⁶ Com o acompanhamento de José Mário Branco na viola.

²¹⁷ Tal como já referi, a descrição das canções interpretadas que se segue corresponde à atuação que decorreu durante a segunda sessão, realizada à noite e da qual estão disponíveis registos audiovisuais. Assim, não foi possível obter informação da atuação do brasileiro Phototi que atuou durante a tarde e que, segundo alguma comunicação, terá declamado poesia e feito referências à situação política no Brasil, nem da atuação do grupo coral que interpretou a canção *Deserção* de Tino Flores.

álbum editado em França, em 1964, *Portugal-Angola: Chants de Lutte*, Cília apresenta a canção *Gabriel*²¹⁸, dedicada a “(...) Gabriel Pedro, que era militante comunista e que passou 12 anos no Tarrafal e que morreu há 2 anos”. Por sua vez, José Mário Branco interpreta *A cantiga é uma arma*, *Ronda do Soldadinho* e *Alerta*, naquela que é apontada pela imprensa como uma das atuações mais conseguidas e ovacionadas pelo público. Criadas em França, as duas primeiras faziam já parte do repertório habitual apresentado em várias atuações. Já a canção *Alerta*, era uma das últimas canções elaboradas por José Mário em França, sendo esta umas das suas primeiras interpretações ao vivo. Cantada em coro por vários dos músicos presentes, foi das canções mais ovacionadas da noite, levando os locutores da EN a referir-se ao “extraordinário sucesso da mensagem”, obtendo ainda particular destaque em alguma imprensa que, inclusive, publicou a letra²¹⁹. Nota José Mário que, as cinco palavras-chave inscritas na canção, “paz”, “pão”, “terra”, “independência” e “liberdade”, evocavam os principais pontos de ordem das organizações maoístas, tendo surgido como uma “encomenda” política em França, sendo igualmente as palavras que sumarizam o comunicado do CAC, a que se juntavam expressões de ordem e apelo como “abaixo a exploração”, “abaixo a guerra fascista”, “reforma agrária faremos”, “a terra a quem a trabalha”, “abaixo o imperialismo” e “democracia popular”²²⁰.

Precisamente, e realçando o apelo à participação da audiência, José Afonso começou a interpretação de *Venham Mais Cinco*, canção do seu último álbum, que até então tinha sido proibido de cantar e estava censurada nas rádios, fazendo o apelo ao público: “(...) como estamos numa maré de cantarmos todos juntos, quem quiser fazer os trinados e os trilados em oitavas, ou quem me quiser lembrar a letra também...”²²¹. A canção seguinte, *Ailé, Ailé*, era uma das novas canções de José Afonso, que viria a ser editada nesse ano no álbum *Coro dos Tribunais*, sendo a mesma dedicada à FRELIMO, um dos movimentos de libertação de Moçambique. Da mesma forma, a atuação de Fausto é marcada pelo seu discurso direcionado para a Guerra Colonial e a situação

²¹⁸ Canção com letra de Manuel Correia, incluída no LP *Contra a ideia da violência, a violência da ideia* | Le Chant du Monde LDX 74538 | 1974.

²¹⁹ Como exemplos, o *Jornal Português*, editado em França, e a revista *Mundo da Canção* ([ver Imagem 1](#)).

²²⁰ Ainda segundo José Mário Branco e Mário Contumélias, autor da reportagem para a revista *Cinéfilo*, já no final do espetáculo José Mário Branco ensaiou uma outra canção elaborada também em França - «Viva a Guiné-Bissau livre e independente» - sendo que, durante o ensaio, duas mulheres terão subido ao palco para dançar, surpreendendo José Mário pelo facto de uma delas levar consigo uma galinha viva.

²²¹ No fim da atuação de José Afonso é audível alguém da assistência pedir que fosse cantado *Os Vampiros*, ao que José Afonso responde “Os Vampiros? Já estão desatualizados pá! Agora vão surgir outros Vampiros”.

política em África. Após interpretar a canção *Final*²²², introduz uma nova canção, *Comboio Malandro*, que tinha sido recentemente gravada para ser editada no LP *Pró Que Der e Vier*, igualmente dedicada aos movimentos de libertação em África:

A canção que eu vou cantar a seguir chama-se «Comboio Malandro», é um poema do António Jacinto e eu dedico esta canção a todos os movimentos de libertação das colónias portuguesas. Para que sejam reconhecidas imediatamente as vitórias alcançadas por esses mesmos movimentos e pelo reconhecimento da república jovem da Guiné (aplausos). A acrescentar a isso, só um pormenor. A canção é uma poesia africana, é cantada numa versão portuguesa e o português que se canta aqui é imitando a forma como o negro canta portanto a língua portuguesa. Algumas partes são ditas com palavras muito rápidas, é necessário só um bocadinho de atenção, que é preciso ter em relação a esta poesia africana que é pouco conhecida.

As atuações seguintes, de Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais e Manuel Freire, foram marcadas pela interpretação de várias canções gravadas em disco nos anos anteriores, destacando os músicos o facto de muitas destas letras serem de origem popular ou da autoria de poetas portugueses neorrealistas, também fustigados pela repressão do Estado Novo, como Manuel Alegre, João Apolinário e Carlos de Oliveira, entre outros²²³, encontrando-se as canções, até então, proibidas de serem cantadas e transmitidas na rádio. Samuel Quedas começou a sua atuação com o poema *De súbito a voz*, escrito quando José Afonso esteve preso em Caxias e que dedicou a “(...) a todos os revolucionários que sofreram a repressão fascista”, interpretando depois uma canção com letra do poeta cubano Nicolás Guillén, autor de várias letras para canções de músicos e grupos latino-americanos e espanhóis, tais como os Quilapayún, Inti Illimani, Paco Ibañez, entre outros, sendo que, para Samuel, a poesia de Guillén poderia ser lida como um retrato da situação dos camponeses em Portugal. A atuação de Samuel terminou com a canção *Os filhos das trevas vieram*, considerada por ele como um retrato do fim da ditadura e dos novos tempos que viriam. A seguir a Samuel atuou José Jorge Letria, numa das atuações que maior interação teve com o público, desde logo porque a primeira canção tratou-se de uma adaptação satírica da dança cantada *O Bailinho da Madeira*, assim enquadrada pelo músico:

No dia 25 de Abril, as Forças Armadas libertaram-nos de um governo fascista, mas não nos libertaram nem da exploração, da exploração económica, nem das forças da reação que se

²²² Canção que, em 1975, integraria o álbum *Um beco com saída*.

²²³ Adriano interpretou *Cantar de emigração*, com letra da poetisa galega Rosalia de Castro, *Canção com lágrimas*, da autoria de Manuel Alegre, e *Lira*, canção popular dos Açores. Francisco Fanhais interpretou *Corpo Renascido* e *Letra para um Hino*, ambas de Manuel Alegre, *É preciso avisar toda a gente*, de João Apolinário e *Queria um país de sol para te dar*, poema de Carlos Loures escrito na prisão. Por sua vez, Manuel Freire cantou *O sangue não dá flor*, canção da sua autoria, de apelo à paz e ao fim da Guerra Colonial, a qual Freire refere como uma das canções que, tendo sido gravada em disco, pouca oportunidade teve de ser cantada, por se encontrar proibida. Interpretou ainda a canção *Vai no vento*, dedicada a Teixeira Ruela e a Manuel Alegre e as canções *Pequenos deuses caseiros* de Sidónio Muralha e *Livre* de Carlos Oliveira.

encontram ainda vivas entre nós. Por isso, mais do que nunca é necessário continuar com a nossa luta. Durante muito tempo eu acreditei que também rindo se podia lutar e demolir até à caricatura este miserável sistema que nos dominou. No entanto, hoje despeço-me do riso com uma canção que é de certo modo, o festival de tudo aquilo porque passámos durante 48 anos. Há nela um aproveitamento de uma certa raiz popular que já vão ver qual é. Aliás, raiz popular que foi muito útil ao fascismo.

A adaptação assumida por José Jorge Letria, tinha sido inspirada em alguns versos ouvidos durante as manifestações do 1º de Maio, que se referiam à fuga de Marcello Caetano e de outros membros do Estado Novo para a Madeira logo a seguir ao golpe militar, sendo assim uma descrição irónica das políticas do Estado Novo, pelo que a sua interpretação foi acompanhada pelo público, provocando uma das maiores ovações do evento. José Jorge Letria apresentaria mais uma das suas mais recentes canções, *Só de punho erguido (a canção terá sentido)*, que só viria a ser gravada e publicada mais tarde, sendo um apelo ao uso da canção enquanto ferramenta para a ação política. A sua atuação finalizou com uma das suas canções mais conhecidas, *Arte Poética*, a partir de um poema de Hélia Correia que o cantor assim introduziu:

Pá, esta canção que eu vou cantar a seguir tem um refrão que diz «Só assim será poema, só assim terá razão, só assim vale a pena passa-lo de mão em mão». Esta canção tem alguns anos de existência e o significado dela era um significado forçosamente moderado porque as possibilidades que havia de se dizerem as coisas claramente eram limitadas. De qualquer modo, hoje claramente eu peço às pessoas para em vez de se prepararem para passar poemas de mão em mão, se preparem para passarem coisas muito mais necessárias.

As duas últimas atuações do encontro, por Aristides e Vitorino, seriam marcadas pela interpretação de canções inspiradas nos cancioneiros populares dos Açores e do Alentejo, respetivamente²²⁴. Sendo os únicos em palco nessa noite sem qualquer registo fonográfico gravado, as suas atuações foram apreciadas pelo *Jornal de Notícias*, que refere que o desconhecimento destes dois músicos pelo público se devia ao facto de não serem “produto do cançonetismo que viveu oprimido”²²⁵.

Da descrição do repertório apresentado durante o Encontro, assim como dos discursos que os músicos foram fazendo ao longo das atuações, é possível depreender que o evento foi caracterizado pela interpretação de canções que, por um lado, faziam já parte do repertório habitual apresentado ao público, sobretudo em eventos marcados

²²⁴ Aristides, cantor natural dos Açores, começou por interpretar o tema *Manuel* gravado por Ana Maria Teodósio em 1973 e outros dois temas do cancioneiro açoriano: *Falei Contigo* e *Os Bravos*, canção que também já havia sido gravada por José Afonso em 1964. Por fim, Vitorino encerrou o Espetáculo com uma cantiga de trabalho do folclore alentejano, intitulada *Ó patrão dê-me um cigarro*, interpretada juntamente com Adriano Correia de Oliveira e *Vou-me embora, vou partir*, canção também do Alentejo sobre a mobilização de soldados alentejanos para os Açores e para a Madeira, na iminência da participação de Portugal na II Guerra Mundial.

²²⁵ «Milhares de pessoas cantaram em coro poemas da clandestinidade «maldita»», *Jornal de Notícias*, 6 de maio de 1974.

pela repressão e perseguição política e, por outro, pela possibilidade de apresentação de repertório mais atual, que visava diretamente o novo período revolucionário e a envolvimento dos músicos neste processo.

No que diz respeito à perceção política do encontro, Paulo Esperança, na altura estudante e ativista político, recorda que estava lá destacado para distribuir os jornais do *Grito do Povo*, órgão da OCMLP, referindo assim o ambiente de agitação e atividade política e partidária que também circundou o evento²²⁶. De facto, um dos aspetos mencionado por alguns jornais é de que, a dada altura do espetáculo, foi erguida uma bandeira do PCP no público, que terá percorrido todo o pavilhão. Já em 1978, José Jorge Letria refere-se a esse momento como uma das primeiras manifestações públicas do PCP surgidas em eventos culturais após o 25 de Abril:

Na assistência, trabalhadores empunhavam bandeiras vermelhas do PCP. O Partido da Resistência ao fascismo estava presente na primeira grande festa popular da canção de intervenção, transmitida em directo pela rádio e pela televisão para todo o país (Letria, 1978:76).

Para além da evidente presença de elementos pertencentes a várias organizações políticas e partidárias, durante o encontro foram feitas algumas declarações dos músicos e da organização do evento. Por exemplo, José Jorge Letria, a meio da sua atuação, informa o público que François Mitterrand, candidato da Esquerda Unida às eleições presidenciais em França, que se realizavam nesse mesmo dia, seguia à frente nas eleições, com avanço sobre os candidatos da direita, destacando o músico a importância que a vitória de um candidato de esquerda, apoiado pelo PCF, poderia ter para o futuro de Portugal²²⁷.

Ainda antes da atuação dos músicos, Egito Gonçalves tinha informado o público das mudanças em curso na comunicação social, referindo que Letria estava agora ao serviço da EN, destacando o seu novo papel da emissora: “Felizmente que a EN a partir de agora começa a contar com um elemento absolutamente válido. Podemos chamar-lhe por completo, a nossa estação oficial”. A meio do espetáculo, o apresentador anunciaria que também João Paulo Guerra se encontrava ao serviço da EN, tendo Letria declarado que a emissora teria agora uma nova função:

²²⁶ Paulo Esperança é atualmente responsável pela delegação do Norte da AJA e vice-presidente da mesma associação. Refere que este encontro foi a primeira vez que teve oportunidade de ver grande parte daqueles músicos ao vivo, apesar de não se lembrar do repertório apresentado, nem de todos os músicos presentes (Entrevista a Paulo Esperança, 26/06/2012, Porto).

²²⁷ Para estas eleições François Mitterrand era apoiado pelos três principais partidos de esquerda franceses: Partido Socialista, Partido Comunista Francês e Partido Radical de Esquerda. Tendo vencido a primeira volta das eleições, acabou por perder na segunda volta perante Giscard d'Estaing, apoiado por partidos do centro-direita francês.

O Francisco Fanhais disse há momentos que era com uma certa estranheza que encarava o facto de se encontrar aqui hoje aos microfones da Emissora Nacional, que se compreende porque a Emissora é finalmente nacional. Até aqui foi um órgão do fascismo!²²⁸

Este encontro ficaria ainda marcado por dois episódios, destacados pela imprensa. Durante a sessão da noite, Fausto informa o público de que Vasco Morgado, Vice-Presidente do Grémio dos Espectáculos e membro do Conselho da Secção de teatro, música e dança da Corporação dos Espectáculos durante o Estado Novo, teria durante a tarde convidado os músicos ali presentes, no sentido de estes realizarem um espectáculo similar em Lisboa, cujos fundos reverteriam para apoiar os presos políticos. José Mário Branco terá então questionado se Morgado se referia aos “presos políticos de antes do 25 de Abril ou aos de agora”, acrescentando que, muitos dos que estariam agora presos, até há pouco tempo estariam ao lado de Morgado, o que imediatamente provocou vaias do público:

Vasco Morgado aqui presente convidou-nos a dar um espectáculo em Lisboa a favor dos presos políticos. Ora nós queríamos perguntar a este senhor antes de mais nada, de quais presos políticos se trata, os de antes ou os de agora?» E sob uma trovoadade aplausos, acrescentou: «É que eu tenho lá em casa um monte de fotografias, em que se vê este senhor na companhia de muitos daqueles que hoje estão na cadeia.

O outro episódio envolve o músico Paco Bandeira. Este encontrava-se naquele dia a atuar em Guimarães e, tendo tido conhecimento do encontro do Porto, terá contactado a Comissão Organizadora no sentido de participar no evento. Fausto informa então o público:

O Paco Bandeira telefonou para a Comissão Organizadora, dizendo que estava a cantar ou coisa parecida em Guimarães e que se queria dirigir aqui para cantar. Evidentemente que a Comissão Organizadora não pode tomar uma posição perante isto, nem nós mesmos. São vocês que estão aqui... [gritos de «não»]. Tenho a impressão de que o «não» foi bem audível e a Comissão Organizadora já sabe o que deve fazer. Pôr o Paco na rua! [aplausos e gritos de «fora, fora»]

Estes episódios, envolvendo Vasco Morgado e Paco Bandeira, foram caracterizados pela maior parte da imprensa como tentativas oportunistas dos dois. No *Cinéfilo*, Alves Costa refere que, assim que tomou conhecimento da decisão do público e dos restantes músicos em não quererem a sua presença, Paco Bandeira terá ficado bastante perturbado. No *Diário de Lisboa*, a descrição do episódio acrescenta que Paco Bandeira teria, no passado, confessado a Moreira Baptista, antigo Secretário da Secretaria de

²²⁸ Entretanto, é dada a palavra a um jornalista que aproveita para referir que outros jornalistas tinham sido obrigados a sair do país, referindo-se a Adelino Gomes e denunciando que havia ainda vários jornalistas que se encontravam suspensos, apontando os casos de Rui Pedro e de Joaquim Furtado e Rui Paulo da Cruz, suspensos da Rádio Renascença.

Estado da Informação e Turismo²²⁹, de que a canção *Tourada* de Fernando Tordo não era digna de representar Portugal no Festival da Eurovisão de 1973²³⁰. Dias depois, o músico envia à imprensa uma carta de esclarecimento sobre o sucedido, na qual afirma:

No último dia 6, em nota não assinada no «Diário de Lisboa» e sob o título «Ar Puro na Canção» insinuava-se que eu Paco Bandeira, teria dito ao sr. Moreira Baptista que a canção «Tourada» era indigna de representar o nosso País no Festival da Eurovisão. É totalmente falso. Não só não conheço pessoalmente o sr. Moreira Baptista como não penso tal coisa acerca da canção «Tourada». Outras observações que me sugere o texto em causa: as minhas canções não têm carácter político, embora alguns dos textos que canto possam (felizmente) integrar-se nas que pretendem uma determinada consciencialização do Povo para certos problemas. Outras, e disso me penitencio, só não são totalmente lamentáveis porque o contexto era outro. Tenho perfeita consciência disso. Estou convencido de que poderei, cantando contribuir com a minha modesta parte, para a construção do Portugal novo em que todos estamos empenhados. Vou esforçar-me por Isso. Em tempo; se fui ao Palácio de Cristal, era apenas para beber um copo com o Zé Letria, que para isso me tinha convidado. Nada mais. A reacção emocional do público foi injusta: não sou, nunca fui, um cantor fascista. Quem me conhece (e para me conhecerem, basta ouvirem-me cantar) sabe disso.²³¹

Os dois episódios acabam por ser também indicadores do ambiente que rodeou o encontro, tanto no campo político, como no campo musical. Vasco Morgado tinha sido uma figura ligada às instituições do Estado Novo, sendo visto como colaborador regime no que se refere às estratégias das expressões culturais. Por seu turno, Paco Bandeira era um músico com algum sucesso na venda de discos, divulgado com frequência nas rádios e na televisão, com várias participações nos festivais da canção e noutros eventos, pelo que representava, aos olhos dos músicos presentes, do público e da maior parte da imprensa que relatou o evento, uma facção dominante da música ligeira portuguesa, assumida pelo próprio, mas que, na perspetiva dos outros participantes, se enquadrava nas formas de expressão “vazias e alienantes”, abrigadas pelo regime. Desta forma, a participação de Paco Bandeira num evento onde todos os músicos presentes tinham um percurso marcado de oposição e resistência ao regime, e que no novo contexto se assumiam claramente a favor de práticas musicais de carácter político que estivessem na linha de apoio a ações revolucionárias antifascistas, anticolonialistas e anticapitalistas, era considerada desajustada e oportunista.

Por um lado, em todo o encontro fica demonstrado que os membros do CAC assumiram posições políticas, recusando a colagem a pessoas ou eventos que, de alguma forma, exprimissem qualquer tipo de associação ao regime deposto. Por outro lado, o encontro é também demonstrativo da legitimação de um grupo de músicos e de

²²⁹ Até 1968, designada de Secretariado Nacional de Informação (SNI).

²³⁰ «Ar Puro na Canção», *Diário de Lisboa*, 6 de maio de 1974.

²³¹ «Esclarecimento de Paco Bandeira», *Diário de Lisboa*, 11 de maio de 1974.

um conjunto de práticas que contrastavam com outros géneros e estilos musicais que, até então, tinham sido dominantes no panorama musical português.

3.2.2. *Ascensão e queda do CAC*

Desde a criação do CAC, a atividade dos músicos integrantes passou, durante algum tempo, a ser feita em nome do coletivo, assumindo a unidade refletida no comunicado emitido e a presença em locais e eventos de ação revolucionária e popular. No dia anterior ao «I Encontro Livre da Canção Popular», José Mário Branco, um dos mais entusiastas membros do CAC, atuou no Porto, sua cidade natal, durante uma reunião dos Centros Sociais dos bairros do Cerco, S. João de Deus, Fonte da Moura, Pasteleira e Carriçal, naquela que foi uma das primeiras iniciativas organizadas por movimentos populares naquela cidade. Ainda na manhã do dia 5 de maio, o músico terá estado presente numa sessão do Cineclube do Porto, realizada no Cinema Batalha, onde interpretou *Ronda do Soldadinho*, estando também presente em Miragaia, onde atuou para a recém-criada Comissão de Moradores do bairro, voltando à noite, já no fim do espetáculo do Palácio de Cristal, a atuar junto dos moradores do bairro da Pasteleira.

Por outro lado, o sucesso do encontro no Palácio de Cristal deu ainda maior visibilidade ao CAC, pelo que vários músicos são convidados para participar em eventos, em nome do coletivo, sobretudo para reuniões e assembleias de trabalhadores e moradores. Por exemplo, no dia 11 de maio, José Afonso, Fausto, Francisco Fanhais, Denis Cintra, Vitorino, Herbert Goulart e Graça Mexia atuam no «1º Convívio Cívico e Cultural nos Bombeiros Voluntários de Belas». Nesse mesmo fim-de-semana, é noticiado que os representantes do CAC, José Afonso, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, Fausto e Vitorino, percorreram vários pontos da área metropolitana de Lisboa, atuando em reuniões e assembleias de trabalhadores em Porto Salvo, Amadora, Pontinha e numa reunião de sindicatos de Lisboa. Dias depois, vários membros do coletivo atuam após uma Assembleia de Trabalhadores da CP, que contou com cerca de seis mil participantes. A 16 de maio são convidados a participar num convívio de evocação ao assassinato de Catarina Eufémia, realizado na Faculdade de Direito de Lisboa e, no dia 18 de maio, José Afonso, Luísa Basto, Ary dos Santos, Carlos Paredes e Adriano Correia de Oliveira, atuam no designado «Festival das Canções Livres» no Barreiro, organizado pelo Movimento Democrático de Mulheres (MDM). Alguns jornais noticiam que os eventos do CAC estavam a ter uma forte adesão, tanto de populares como de militares, tal como é noticiado pelo jornal *O Século*,

que refere a presença de mais de três mil pessoas num concerto do CAC na Cova da Piedade e a presença de mais de mil militares, numa atuação para o Batalhão de Caçadores nº5 em Campolide²³². A imprensa menciona, igualmente, que a área de ação do CAC se estendeu para a zona de Espinho, onde têm sido realizadas várias sessões. Do rescaldo dessas sessões, o CAC considera que estão a ser cumpridos pontos fundamentais do seu programa de atividades, realçando os contextos de atuação junto de organizações de trabalhadores e de moradores que se tinham começado a formar:

Consideram os componentes do Colectivo, na área específica da canção, que um trabalho político eficaz a este nível se faz pelo contacto constante com os trabalhadores e pela abordagem regular dos problemas como o da guerra colonial e da exploração capitalista.²³³

Em entrevista à revista *Flama*, José Mário Branco revelava que os planos do CAC iam no sentido de o coletivo estender a sua atividade a outros campos de “acção cultural” e do mesmo configurar novas formas de organização e ação, destacando a necessidade do CAC começar a ter em conta o aparecimento de novos artistas populares e o papel que estes podem ter:

Há portanto, um assumir de responsabilidade da parte dos artistas populares antifascistas, anticolonialistas e anti-imperialistas e uma adesão profunda da nossa parte às necessidades actuais de desenvolvimento do movimento democrático e popular em Portugal. Para além destes põem-se outros problemas que estão em discussão entre nós e que se irão afirmar numa prática quotidiana ao serviço das lutas como seja, por exemplo, a necessidade de darmos atenção ao grande recrudescimento que vai verificar-se, no seio do povo, de artistas verdadeiramente populares e de aprendermos com eles a traduzir esses anseios e essas aspirações do povo. Estudar-se-ão, além disso, formas estruturais de organização, problemas materiais, formas de participação em espectáculos, de edição de discos, de recolha de fundos, de material sonoro para espectáculos de sala ou de rua, etc.²³⁴

Mais do que a discussão sobre “modos de fazer música”, ou do tipo de repertório a ser apresentado, o CAC representava um manifesto político aberto, mas sem orientações acerca de definições concretas para a criação musical. O CAC mostrava-se, sobretudo, enquanto expressão de um grupo de músicos, reunidos em volta de propostas de ação cultural, constituindo-se como um coletivo que tinha por base a definição de um posicionamento político e artístico, sendo que as discussões sobre a estética da forma e conteúdo musical não estavam patentes nesta fase. Assim, as participações do CAC eram baseadas na interpretação de canções já existentes, interpretadas individualmente ou em conjunto, mas sem refletir uma base de criação musical coletiva, que se mostrasse coesa e unificada, como era apelado no manifesto.

²³² «Colectivo de Acção Cultural ao vivo no Pavilhão dos Desportos», *O Século*, 18 de maio de 1974.

²³³ «A actividade do Colectivo», *República*, 13 de maio de 1974.

²³⁴ «José Mário Branco: os tempos mudaram, a luta continua», *Flama*, 17 de maio de 1974.

Entretanto, é anunciada a realização do «II Encontro Livre da Canção Popular», desta vez a ter lugar no Pavilhão dos Desportos, em Lisboa, na noite de 18 de maio. Para esse encontro, é anunciada a participação de vários músicos que já tinham participado no primeiro, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Fausto, José Jorge Letria, Manuel Freire e Vitorino (em meados de maio, José Mário Branco e Luís Cília tinham regressado a Paris para tratarem da mudança para Portugal), entre outros músicos, poetas e atores que, entretanto, tinham aderido ao CAC, subscrevendo o seu comunicado, tais como Carlos Paredes, José Barata Moura, Manuel Alegre, Rui Mingas, Manuel da Fonseca e Sérgio Godinho, acabado de chegar a Portugal do Canadá.

De acordo com o anúncio emitido nos jornais pelo coletivo, o encontro estava a ser organizado conjuntamente pelo CAC e pela cooperativa Edicta, sendo pretendido que o mesmo se estendesse a “outras formas de comunicação e expressão”, abrangendo a intervenção em diferentes domínios para além da canção:

Pretende-se neste ENCONTRO LIVRE ultrapassar a estrita dimensão espectacular das canções e dos poemas, ilustrando os temas a que dizem respeito, tais como a liberdade e a opressão, a paz e a guerra, o trabalho e a emigração, etc. com a intervenção de outras formas de comunicação, como a Imprensa, a Rádio, a Televisão, o Cinema e a Fotografia.

Assim se pretende tentar a realização de um espectáculo total de largas possibilidades estéticas e cuja prática não tinha ainda sido possível entre nós.²³⁵

Embora com menor destaque na imprensa, em comparação com o encontro antecessor, o espetáculo foi apontado como um sucesso, com o Pavilhão dos Desportos de Lisboa praticamente lotado, com cerca de dez mil pessoas presentes naquela que, segundo o *Diário de Lisboa*, terá sido a maior enchente alguma vez registada naquele recinto. Tanto os objetivos, como a forma de organização deste encontro foram contemplados de forma diferenciada do amadorismo e informalismo que tinha caracterizado o encontro do Porto. Durante o espetáculo, foi anunciado que o mesmo tinha como objetivo reunir fundos para a constituição da Cooperativa Edicta, com o intuito de esta iniciar a edição de “(...) discos dos cantores jovens e empenhados na canção de texto”. Por outro lado, foi anunciada a intenção de o CAC se ramificar por várias regiões e localidades das províncias, com o intuito de descentralizar a atividade nas grandes cidades e prospetar novos artistas para se juntarem ao coletivo.

O programa do encontro foi dividido em duas partes: «Trabalho e Emigração» na primeira e «Repressão» na segunda, tendo como participantes os seguintes músicos e

²³⁵ «Colectivo de Acção Cultural promove um espetáculo no Pavilhão dos Desportos», *Diário de Lisboa e O Século*, 18 de maio de 1974.

poetas: Duarte, José Barata Moura, Grupo Intróito, Manuel Freire, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Mário Viegas, António Portanet, Sérgio Godinho, Fausto, Francisco Fanhais, Ary dos Santos e Carlos Paredes. Por sua vez, a organização e apresentação do espetáculo ficou à responsabilidade dos vários jornalistas do coletivo, entre os quais Mário Barradas, Carlos Gil, José Videira e Adelino Gomes. Uma das atuações mais destacadas pela imprensa foi a do guitarrista Carlos Paredes, que dedicou a sua atuação à memória de Catarina Eufémia. Também as atuações de Fausto e de Sérgio Godinho foram salientadas, sobretudo pela interação com o público e pela apresentação de novo repertório, como *O poder à classe operária* de Fausto, e *Estado velho* e *Fado do Polícia*, de Sérgio Godinho. Uma das notas interessantes publicada no *Diário de Lisboa* é o facto de Ary dos Santos, à semelhança do que já tinha sucedido no Encontro da Canção Popular a 29 de março, ter sido vaiado e assobiado à entrada para a sua atuação, referindo o jornal que o poeta foi depois bastante aplaudido, após a declamação dos poemas *SARL* e *Soneto escrito na morte dos militantes comunistas assassinados pela PIDE*.

O encontro viria, no entanto, a ficar marcado pelas ausências de alguns músicos inicialmente previstos para participar, entre os quais José Afonso e Vitorino. Embora durante a sessão não tenha sido emitida qualquer justificação para estes não atuarem, José Afonso explicaria mais tarde, numa carta²³⁶ enviada a alguns jornais, que este segundo encontro não correspondia ao que considerava serem os propósitos do CAC, sendo que, segundo ele, estava prevista a organização de um evento em moldes diferentes, que recorresse a meios audiovisuais. Para Afonso, contudo, um dos principais motivos da sua ausência foi o preço dos bilhetes e o destino a dar às receitas da bilheteira. Apesar de ter sido anunciado previamente que os bilhetes custariam entre trinta e sessenta escudos, e apesar da ampla adesão do público, para José Afonso não tinha sido clara a intenção do CAC em praticar preços por si considerados “exorbitantes”, o que, segundo *A Capital*²³⁷, terá provocado alguns protestos expressos em cartazes e a necessidade de alguns músicos terem de explicar esta opção. Já em junho, em entrevista à revista *Flama*, José Afonso reforça a explicação da sua ausência para o próprio âmbito do CAC, referindo que esse espetáculo acabou por representar um “desvio” quanto aos métodos e objetivos inicialmente propostos pelo coletivo,

²³⁶ Carta completa de José Afonso enviada a alguns jornais (aqui na versão publicada por José Viale Moutinho em «Memórias do Canto Livre», 1975) e na qual se demarca do II Encontro Livre da Canção Popular, pode ser consultada [aqui](#).

²³⁷ *A Capital*, 19 de maio de 1974.

considerado ter havido, igualmente, diferentes entendimentos quanto ao tipo de público presente na sessão, que deveria ter sido, segundo Afonso, “a grande massa popular” para quem o coletivo originalmente se tinha disponibilizado a atuar:

A meio do espectáculo esclareceu-se que os fundos se destinavam à sobrevivência do "Colectivo" e a custear as sessões e programas culturais que essa entidade se propunha realizar junto das massas populares. Portanto, eram as massas não populares, de extracção pequeno-burguesa, que estavam ali presentes, que iriam contribuir para a cobertura financeira de espectáculos dirigidos a massas populares. Eu acho isto, assim, um bocado equívoco.²³⁸

Este segundo encontro precipitou outros desentendimentos entre os membros integrantes do CAC, que entrou em rutura. Para José Mário Branco, na altura ausente em França, esta sessão nunca deveria ter sido feita em nome do coletivo, pois segundo ele, não tinha havido qualquer reunião para se decidir a realização de um espetáculo do CAC naqueles moldes, nem discussão ou consensos sobre a definição de preços de bilhetes, rejeitando igualmente a colagem do coletivo à cooperativa Edicta:

O que te sei dizer é que tal anúncio nunca deveria ter sido feito, assim como nunca deveria ter existido ligação alguma entre Colectivo e a cooperativa EDICTA; agora, é claro, que existem no Colectivo pessoas que têm ligação com a cooperativa, mas isso será a nível particular.

(...)

Eu não discuto o preço dos bilhetes: antes de falar nisso, acho que organizar aquela sessão em nome do Colectivo, foi um abuso, porque o Colectivo não decidiu sessão nenhuma. Quem lá foi cantar, foi um grupo de pessoas que individualmente decidiu organizar aquela sessão.²³⁹

À distância, José Mário recorda que, após regressar de França, onde tinha ido organizar a mudança para Portugal, ao ter conhecimento do concerto no Pavilhão dos Desportos, teve várias discussões, em particular com Adriano Correia de Oliveira, que teria sido um dos incitadores para a realização do evento, questionando-o acerca do motivo para a cobrança de bilhetes:

Não houve uma zanga, houve apenas essa discussão quando voltei de França com o Adriano: “Oh Adriano, um espetáculo no Pavilhão dos Desportos com bilhetes pagos?! Isto não é o Colectivo de Acção Cultural, isto não é o que nós pusemos no nosso manifesto. Vocês estão a fazer uma seleção de classes à entrada do concerto!”. E depois nunca mais participou²⁴⁰.

Ainda nessa altura, José Mário Branco abordou também a atitude de José Afonso na publicação da carta aberta, referindo que teria sido preferível terem discutido as posições de cada um numa reunião entre os membros do coletivo antes da tomada de posição individual de qualquer um dos membros:

Agora o que eu acho, é que teria sido preferível o Zeca ter feito uma reunião connosco todos, e discutir a coisa entre nós, e se depois disso entendesse publicar alguma coisa, pois muito bem. Mas pronto, o Zeca entendeu que o Colectivo não existia realmente na prática, que existia apenas a ideia de o fazer, e publicou aquela carta. Foi pena que ele não tivesse discutido primeiramente

²³⁸ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

²³⁹ «Entrevista com José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

²⁴⁰ Sessão/entrevista a José Mário Branco, com Ricardo Andrade.

connosco, até para que aquela carta nos representasse a todos nós até como um exercício auto-crítico, portanto²⁴¹.

Para o dia seguinte ao encontro, estava anunciada uma sessão realizada em nome do CAC que, no entanto, seria marcada também por alguma controvérsia. A 19 de maio, estava prevista a atuação de Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, Vitorino, José Afonso, José Jorge Letria e Fausto num espetáculo dedicado aos sócios do Ateneu Comercial do Porto. Embora só tivessem aparecido os três primeiros, estes terão recusado atuar, tendo lido uma declaração onde explicavam as razões daquela atitude, demonstrativa também do carácter ideológico do coletivo, sendo que os músicos terão depois optado por atuar numa outra sessão, realizada no Grupo dos Modestos:

Os cantores populares aqui presentes, anunciados para esta sessão, membros do colectivo de acção cultural recentemente criado: considerando que a sua actuação de cantores populares ao serviço dos interesses das classes trabalhadoras é incompatível com organizações ou associações de carácter elitário, tradicionalmente caracterizados pela sua atitude dúbia ou mesmo favorável à política cultural burguesa e fascista vigente até 25 de Abril último; considerando que, apesar do respeito que individualmente lhe merecem as pessoas presentes na sala, não se pode esquecer que - como sempre fez o Ateneu - esta sessão foi organizada como exclusivamente reservada aos sócios que pagam por isso quotas mensais elevadas; considerando que um grupo de artistas populares, como o nosso Colectivo de Acção Cultural não pode, sobretudo agora, dar azo a quaisquer desonestidades ou ambiguidades que possam criar a confusão junto do povo e especialmente das classes trabalhadoras, os cantores populares aqui presentes decidiram: 1 - Limitar a sua actuação aqui à leitura da presente declaração; 2 - Lembrar a todos os presentes que podem participar nas inúmeras sessões de canto livre organizadas, actualmente, no Porto e em todo o País, sem qualquer selecção de classe na sua entrada.

Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire e Vitorino²⁴²

A direção do Ateneu Comercial do Porto reagiu a esta declaração, acusando os membros do CAC de se terem aproveitado de cinco viagens de ida e volta de avião e das despesas pagas, e de não terem respeitado os sócios do Ateneu que enchiam por completo a sala, recusando as acusações sobre serem uma “instituição elitista e burguesa”.

A partir do segundo encontro, ao longo das semanas seguintes, as notícias de sessões do CAC passaram a ser muito mais difusas, apontando alguns jornais a participação de membros do coletivo em sessões que, no entanto, já não se realizavam sob a designação de CAC, mas que, por outro lado, revelavam a atividade de alguns músicos em contextos de ação partidária, aspetos que abordarei nos próximos capítulos com maior detalhe. Nos meses seguintes, quase todos os músicos reconheceriam a desunião e as divergências no seio do CAC, após a realização do «II Encontro Livre da Canção Popular». Para José Afonso, a própria ideia de coletivo deveria estar subjacente

²⁴¹ «Entrevista com José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

²⁴² «Cantores populares recusam-se a actuar no Ateneu Comercial do Porto», *Diário Popular*, 20 de maio de 1974.

às práticas de todos os músicos que partilhassem a vontade expressa de atuação política, considerando ter havido pretensiosismo na importância dada ao papel dos cantores e das canções, no âmbito do CAC:

Gostava de frisar aqui um ponto que considero fundamental. Ao nível da Imprensa, não se devia atribuir demasiada importância a coisas que são efectivamente secundárias, e uma delas é isto: qual o papel dos cantores, das canções, do que cantamos. Está a atribuir-se demasiada importância ao que andamos a fazer e é possível que nós próprios sejamos um pouco responsáveis quando revelamos preocupações demasiado formais em face de uma coisa que já fazíamos muito antes do 25 de Abril. Isto é, quando tentámos condensar num documento (nota que isto é uma observação pessoal, e não exclui a camaradagem que me vincula aos outros) algo que já fazíamos e tacitamente nos irmanava, creio que corremos o risco de um certo pretensiosismo.

(...) Na realidade, nós pudemos integrar-nos num colectivo através de formas de actuação que não sejam as da canção, inclusivamente através da actuação política. Nessa altura, aquilo a que nós chamamos colectivo não coincide com o colectivo entre aspas, como aquele que constituímos²⁴³.

Para José Mário Branco era evidente que várias pessoas teriam aderido ao CAC impulsionados pelo ambiente de euforia do pós-25 de Abril, reconhecendo ter existido uma certa deficiência na discussão acerca da definição política do coletivo:

Bom, houve uma certa deficiência de discussão política, pois vivia-se um ambiente de euforia, estava tudo O.K. aquilo a que eu chamo o *nacional-porreirismo*, era tudo malta fiche, válida e positiva, e admito perfeitamente que tivesse havido pessoas que assinaram o papel (o comunicado que o Colectivo distribuiu à imprensa a 2 de maio) sem dar muito conta do que estavam a assinar, ou que o tivessem percebido de maneira diferente daquilo que lá estava²⁴⁴.

Mais tarde, o músico reforçaria a ideia de que a atividade do CAC tinha sido inconsequente, empolada mais pela vontade de participação dos músicos num projeto coletivo decorrente do momento de euforia, do que propriamente pela definição de objetivos comuns acerca da expressão política e estética que o CAC se propunha a defender através do comunicado difundido, onde estaria já patente a vertente maoísta de orientação do coletivo. Assim, o músico refere que a adesão de alguns dos membros tinha acontecido por “simples oportunismo”, considerando que a saída de outros era reflexo da recusa em “aceitarem os processos colectivos de prática revolucionária”, a que o CAC se propunha:

O C.A.C. era uma ideia, um propósito, que foi divulgado por um Manifesto que foi publicado, lido em público, etc. e mais nada. Quem quis assinar, assinou, quem quis dizer estou de acordo com isto, disse, mas começar a trabalhar não se tinha começado. Houve tentativas de desviar, de utilizar o nome, inclusivamente erros (há coisas que se passaram até, que eu penso que foram por simples descuido ou por palermice, mas isso aproveita sempre a alguém, é evidente) que fizeram crer às pessoas que o Colectivo sempre esteve a funcionar. Isso não é verdade! O Colectivo era aquele papel e mais nada. Depois tivemos umas reuniões para decidir se havíamos de funcionar como uma agência de artistas de Cantos Livres, e evidentemente que a decisão foi «não»! Esta dificuldade, ou mesmo incapacidade de se passar a uma prática efectivamente «colectiva» veio sobretudo do facto de não se ter aprofundado desde início, entre nós todos, a discussão da nossa

²⁴³ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

²⁴⁴ «Entrevista com José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

plataforma política, dos nossos objectivos, do nosso modo de funcionamento, etc. O manifesto inicial foi assinado por muitos mas realmente aceite e praticado por poucos. Daí que, através da prática de cada um, os cantores interessados se fossem definindo de modo nem sempre concordante com esse manifesto. O acordo político não existia, continuávamos a nadar no «nacional-porreirismo»²⁴⁵.

Para o músico, tornou-se evidente que o CAC entrou em contradição a partir do momento em que começaram a ser definidas posições partidárias nas lutas pelo poder governativo. Como exemplo, José Mário refere que a tomada de posição do PCP contra o alastrar do surto grevista, ocorrido durante o mês de maio em várias empresas, ilustra essa contradição, referindo um episódio em particular, no qual o CAC foi apoiar uma ação grevista de funcionários dos correios, que acabou por ser boicotada por elementos do PCP, tendo levado a que muita gente ligada ao partido não se identificasse com os grevistas, incluindo alguns dos membros do CAC. O extremar do conflito entre o PCP e a extrema-esquerda é tido como um dos fatores que conduziu à rutura do coletivo e ao abandono de vários membros. Este aspeto é confirmado por alguns músicos associados ao PCP, que saíram do CAC por considerarem irreconciliáveis as divergências quanto à orientação política do mesmo, entre eles José Jorge Letria, Luís Cília, Adriano Correia de Oliveira, Carlos Paredes, entre outros. Tanto Letria como Cília apontam que essas divergências eram alimentadas e provinham já do período anterior ao 25 de Abril, acentuando-se com a tentativa de formação de uma base unitária para o trabalho político e artístico, através do CAC. Para o primeiro, desde a reunião na madrugada de 1 de maio, tinha ficado evidente que a criação do CAC era a tentativa de manifestação de um projeto que correspondesse à prática artística inserida na ideologia política e partidária de José Mário Branco, referindo que os músicos e artistas ligados ao PCP não poderiam assumir uma posição política que, embora com anuências em alguns pontos, refletia, na sua opinião, um programa político previamente estabelecido:

E é a noite do reencontro e da separação. Portanto eu, militante comunista, o Paredes e o Adriano. De repente o Zé Mário tira uma folha de papel dobrada em quatro e é uma declaração política: fim imediato da Guerra, poder operário, reforma agrária imediata... Coisas com as quais nós concordávamos, mas não já, quer dizer, tinha de se perceber como é que isto ia evoluir. Nem se sabia se o PC ainda nem tinha saído da clandestinidade, portanto está a ver, dia 30 decidir um plano destes. Portanto eu o que disse ao Zé Mário foi uma coisa muito simples: «ou encontras uma solução mais atenuada e de maior compromisso ou então a gente não se entende, porque tu estás aqui a propor coisas que politicamente vão obrigar pessoas como eu a tomarem uma posição que vai contra a orientação do partido a que pertencemos. Até concordamos com isto, mas agora não nos podes impor uma coisa que é o programa da Frente de Acção Patriótica da URML - de que ele era dirigente - e portanto eh pá, é melhor fazermos uma coisa a meio caminho, de compromisso.» E é assim que se dá a bifurcação²⁴⁶.

²⁴⁵ «Entrevista com José Mário Branco», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

²⁴⁶ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

Já Luís Cília refere que, desde logo, se sentiu excluído de qualquer projeto unitário, dando como exemplo que ninguém o avisou acerca da reunião de constituição do CAC, nem mesmo para o «I Encontro Livre da Canção Popular no Porto». Assegurando que não se recorda de ter assinado o comunicado do coletivo, Luís Cília refere que terá sido convidado diretamente por José Afonso para participar no Encontro do Porto, não tendo depois sido contactado para participar em qualquer outra atividade do CAC, até porque regressaria a Paris nos dias seguintes para resolver assuntos pessoais:

(...) De resto ninguém me disse nada. Quando cheguei, houve o espetáculo no Porto mas eu não sabia. O Zeca Afonso telefonou-me e disse: «Oh Luís então encontramos-nos amanhã no Porto», e eu «Amanhã no Porto? Mas eu não sei de nada». A mim não me avisaram, acho que já havia ali uma coisa de me porem de lado. E foi o Zeca que insistiu e foi o Zeca que me foi buscar ao aeroporto porque eu nem sabia desse espetáculo. (...) Ali havia qualquer coisa que eu não sei bem o que é que se passou, mas eu posso garantir que eu não sabia desse espetáculo se não fosse o Zeca a telefonar-me, eu não teria ido. E depois ninguém me convidou para mais reunião nenhuma. Depois tenho a dizer que cinco ou seis dias depois voltei a Paris e só regresso no fim do ano. Porque eu tinha espetáculos, tinha lá uma vida organizada, os cursos de música com o Michel Puig. Só vim no final do ano.²⁴⁷

O fim do CAC acabou por ter contornos políticos sintomáticos das divergências que marcaram também vários sectores da sociedade e cultura portuguesa durante praticamente todo o período revolucionário português. Por outro lado, o CAC foi revelador, em parte, de discussões acerca de diferentes perspetivas quanto ao papel dos músicos e da canção no período revolucionário, embora os músicos apontem que o critério político se sobrepôs ao critério estético como base para o fim do coletivo. Após o abandono dos membros associados ao PCP, assim como de José Afonso, Francisco Fanhais, Vitorino e de grande parte dos músicos e outros agentes integrados no coletivo, os propósitos de intervenção política e artística do CAC manter-se-iam nos meses seguintes, com a reconfiguração do coletivo e a colaboração entre alguns músicos que estariam na base de formação do Grupo de Acção Cultural (GAC).

A propalada unidade entre músicos que, antes do 25 de Abril, tinham mantido uma postura de denúncia e resistência à ditadura através da atividade musical e política, acabou por resultar na separação entre diferentes grupos de músicos, mais ou menos associados a organizações partidárias, através das quais foram configuradas novas práticas musicais e contextos de atuação.

²⁴⁷ Entrevista a Luís Cília com Ricardo Andrade 21 de março de 2018, Lisboa.

3.3. Os *Cantos Livres* da Emissora Nacional

Paralelamente à atividade no CAC, e enquanto responsável pela reprogramação da secção de música ligeira da EN, José Jorge Letria encetou, de imediato, esforços na criação de uma programação musical na EM, com o intuito de “(...) corresponder às exigências da nova realidade social e política” (Letria, 1978:79). Para tal, no início do mês de maio, foi criado um programa ao vivo, para ser transmitido em direto pela rádio e posteriormente pela televisão, numa iniciativa da EN intitulada de *Canto Livre*. A designação havia sido já utilizada pelo jornal *República*, para caracterizar o «I Encontro Livre da Canção Popular», realizado no Porto e, era em parte, inspirada na canção *Canto Libre* (1970), do músico chileno Victor Jara, fazendo eco do novo contexto de libertação do país, sentimento que José Jorge Letria e outros responsáveis da EN pretendiam que fosse transposto para o domínio da música: “Estas duas palavras traduziam a nova situação em que se encontravam os cantores de intervenção. O canto que tinha passado a fazer-se era um canto livre” (*Ibid.*). Segundo Letria, os objetivos destas sessões passavam pela divulgação do que era entendido como “música de qualidade” portuguesa e estrangeira, que apagasse uma certa imagem de colagem ao Estado Novo que a programação musical da EN tinha transmitido nas últimas décadas, ancorada sobretudo nos domínios do fado e do “nacional-cançonetismo”²⁴⁸. Ao mesmo tempo, a participação de artistas portugueses e estrangeiros era uma forma de demonstração do caráter do trabalho colaborativo e solidário entre os músicos, tendo como base a partilha de conceções estéticas e, de uma forma geral, políticas, enquanto iniciativa decorrente do processo de renovação musical da EN, com a intenção de integrar “(...) intérpretes espanhóis, sul-americanos e de outras nacionalidades que tenham afinidades com a canção política que se faz em Portugal”²⁴⁹. As sessões de Canto Livre teriam bilhetes gratuitos para as Associações de Estudantes e para os sindicatos, deixando conjecturar como público-alvo, os trabalhadores e a população mais jovem e estudantil.

Entre os meses de maio e junho, a EN organizou sete sessões de Canto Livre no Teatro Municipal de São Luiz, nas quais participaram vários músicos portugueses e estrangeiros, quase todos inseridos dentro de uma linha enquadrada, pelos anúncios da imprensa, na “canção de texto” e “canção de protesto”. A primeira destas sessões foi realizada a 10 de maio, ainda em pleno período de atividade do CAC, com a presença de

²⁴⁸ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

²⁴⁹ «Canto Livre na Emissora Nacional», *Diário de Notícias*, 8 de maio de 1974.

vários músicos integrantes do coletivo, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Fausto, José Barata Moura, Carlos Paredes, Vitorino, José Jorge Letria e Francisco Fanhais, entre outros que tinham participado dias antes no encontro do Porto. Dessa forma, terá existido um certo paralelismo entre os dois espetáculos, sobretudo no repertório apresentado, embora com diferentes âmbitos e organização. Tal como no encontro do Porto, a assistência, de cerca de mil pessoas, cantou *Grândola, Vila Morena* na abertura e no fecho da sessão, dando conta o *Diário de Lisboa* que, por várias vezes, o público teve a iniciativa de começar a entoar *A Internacional*²⁵⁰. Para o *Diário de Notícias*, a sessão decorreu sem “qualquer vedetismo”, sendo apresentada por José Jorge Letria, que iniciou a sessão com uma simples declaração, prometendo a continuidade dos espetáculos de Canto Livre organizados pela EN:

Canto Livre destina-se a divulgar um grupo de pessoas que durante muitos anos não tiveram acesso a esta sala. É significativo que isto aconteça precisamente numa sala situada a poucos metros onde foram mortas miseravelmente pela PIDE cinco pessoas²⁵¹.

Atuaram, por esta ordem, o espanhol António Portanet, que interpretou os temas *Andaluzes de Jaen* de Miguel Hernandez, um poema da poetisa peruana Elvira Salazar e a canção *Hermano* de Leon Filipe; Samuel, que repetiu o repertório apresentado no Porto, assim como o brasileiro Phototi, tendo José Barata Moura encerrado a primeira parte da sessão. Na segunda parte, atuou o grupo andaluz Aguaviva, que estava em Portugal para um concerto no Teatro Monumental, o qual, segundo o *Diário de Lisboa*, foi recebido com bastante entusiasmo e alegria pelo público presente, sobretudo com a interpretação da canção *Homenagem a Frederico Garcia Llorca*, que provocou vários gritos da assistência de “viva o povo espanhol” e “abaixo a Guerra Colonial”²⁵². A

²⁵⁰ A letra de *A Internacional* é da autoria do francês Eugène Pottier, inspirada nos acontecimentos da Comuna de Paris de 1871 e dedicada à Associação Internacional de Trabalhadores. A melodia de *A Internacional* seria composta em 1888 pelo franco-belga Pierre Degeyter, tendo a canção sido adaptada como hino de vários movimentos de trabalhadores e organizações revolucionárias, tendo um papel central em eventos, sobretudo de protesto social e de carácter revolucionário, desde a Revolução Russa e a formação da URSS (tendo sido adaptada como hino oficial soviético), a ação das Frentes Populares no contexto da Guerra Civil Espanhola, na Revolução Chinesa, no Maio de 68, entre muitos outros momentos. Por todo o mundo, foi adaptada como hino oficial de vários partidos e organizações de carácter comunista, anarquista e socialista. A primeira tradução portuguesa que se conhece de *A Internacional* é da autoria do anarco-sindicalista Neno Vasco, criada no início do séc. XX. Cantada por anarquistas e socialistas, seria adotada como hino do PCP, permanecendo até aos dias de hoje como seu hino oficial. Após o 25 de Abril, a versão de Neno Vasco seria utilizada em várias gravações para serem publicadas em disco, sendo que, à semelhança do PCP, muitos partidos adaptariam a canção como seu hino oficial, para cujo efeito seriam também elaboradas diferentes versões, sobretudo da letra, enquanto forma de se distinguirem da versão adotada pelo PCP. Este assunto será abordado em várias partes desta tese.

²⁵¹ Declaração publicada pelo *Diário de Lisboa* de 11 de maio de 1974, com referência à rua António Maria Cardoso, sede da extinta PIDE/DGS e onde, no dia 25 de Abril, morreram cinco pessoas na sequência de um tiroteio.

²⁵² *Diário de Lisboa*, 11 de maio de 1974.

seguir, atuou Deniz Cintra, cantautor que interpretou *Arma do Medo*, canção escrita durante o período que esteve em Londres; e José Afonso, que iniciou a atuação com *Venham Mais Cinco*. Tal como havia sucedido no Porto, as solicitações da audiência para interpretar a canção *Vampiros* tiveram a mesma resposta do músico, chegando o músico a afirmar que “Essa canção já está fossilizada”, correspondendo depois aos gritos de ordem do público, que exigia “nem mais um soldado para as colónias”, interpretando então a canção *Ailé Ailé*, novamente dedicada à FRELIMO e aos movimentos de libertação das colónias. A atuação de José Afonso prosseguiu ainda com *A Morte Saiu à Rua* e *Cantar Alentejano*, duas canções dedicadas, respetivamente, ao pintor Dias Coelho, militante comunista assassinado pela PIDE e a Catarina Eufémia, igualmente assassinada pela PIDE e que José Afonso terá dedicado a todas as vítimas do fascismo. Em seguida atuaram Fausto, Adriano Correia de Oliveira e Vitorino, sendo que não foi possível obter informação acerca do repertório apresentado, embora que, no caso de Fausto, haja referência para a interpretação de *O poder às classes trabalhadoras* e de *Comboio Malandro*, que tinha sido também apresentada no encontro do Porto. Por fim, atuou José Jorge Letria, que terá interpretado três novas canções, incluindo a adaptação de *O Bailinho da Madeira*, já aqui mencionada, tendo terminado com a canção *Só de punho erguido*.

A segunda destas sessões de *Canto Livre* decorreu a 17 de maio, naquela que é a estreia de Sérgio Godinho a atuar em Portugal, sendo que voltaria a atuar no dia seguinte no Pavilhão dos Desportos de Lisboa. Neste segundo Canto Livre, do qual não foi possível encontrar notícias relevantes na imprensa consultada, terão atuado também Manuel Freire, Fernando Laranjeira e o grupo Antítese, entre outros.

As sessões seguintes acontecem já num período em que estava consumada a cisão entre os músicos que integravam o CAC. José Jorge Letria, apercebendo-se da divisão existente no seio do coletivo e pretendendo cumprir a proposta inicial de uma programação musical da EN que correspondesse a uma renovação estética na “secção de música ligeira” da emissora, procura imprimir, através dos Cantos Livres, o contacto do público com o que entendia ser “(...) um dos mais desenvolvidos movimentos da canção política da Europa” (Letria, 1978:80). Por essa altura, Letria realizava frequentemente palestras acerca da “função social da canção”, nas quais refletia sobre a função da “canção ao serviço do povo”, e ia sugerindo algumas medidas, entre as quais, “a venda de discos baratos, a publicação de antologias da canção e a vinda a Portugal de cantores antifascistas” (*Ibid.*). No caso da primeira sessão, tinha sido já assegurada a

presença de músicos estrangeiros, tais como António Portanet ou o grupo Aguaviva, embora o primeiro estivesse em Portugal no contexto da colaboração com a cooperativa Edicta, para a gravação do seu próprio disco e dos discos de Fausto e Adriano Correia de Oliveira, e o grupo Aguaviva encontrava-se nessa altura em Portugal no âmbito de um concerto previamente programado e da participação na gravação do programa da RTP *No tempo em que você nasceu*. Para tal, José Jorge Letria encetou esforços no sentido de assegurar a presença de alguns dos principais intérpretes associados a movimentos estrangeiros da canção política, em particular com os protagonistas da *nova cançó* catalã, assim como da *nueva canción* latino-americana, expressando o desejo de ver a atuar em Portugal alguns músicos de renome internacional neste domínio, tais como o uruguaio Daniel Viglietti, a argentina Mercedes Sosa ou o grupo chileno Quilapayún, entre outros que se encontravam impedidos de cantar no seu país devido à ação repressiva das ditaduras locais, estando exilados em países europeus como a França e Alemanha:

E eu, como já havia alguma divisão entre nós, mando vir da Catalunha os nossos parceiros Catalães, até para dar a ideia da qualidade musical que aquilo tinha. Portanto, eu como diretor da Emissora Nacional trago a Portugal, durante semanas consecutivas o Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Ovidi Montllor, só não veio o Raimón, porque o Raimón estava impedido de sair de Espanha. Eles trazem a Portugal uma qualidade musical, que nós também tínhamos, mas que a deles era muito mais sofisticada. O Lluís Llach tocava piano, a Maria del Mar trouxe um grupo de quatro músicos que tocavam maravilhosamente. Foi uma maneira de mostrar que o que nós fazíamos também era feito lá fora, de os ajudar também e de mostrar que isto não era uma coisa panfletária de meia bola e força²⁵³.

Em particular, o convite a alguns músicos oriundos de Espanha, com os quais José Jorge Letria e outros músicos portugueses tinham estabelecido relações ainda durante a ditadura, correspondia ao seu desejo de apresentar ao público português um conjunto de músicos, cujas características musicais diversas emanavam, contudo, da partilha de formas de resistência à ditadura espanhola. Durante a hegemonização ideológica e cultural levada a cabo pela ditadura franquista, consolidaram-se formas de expressão musical em diferentes regiões de Espanha, nas quais a escrita de letras em catalão, galego ou basco (por oposição ao predomínio do castelhano), assim como a denúncia das injustiças sociais e políticas, constituíram aspetos caracterizadores dos vários movimentos da canção, tais como a *nova cançó* catalã, o grupo *Voces ceibes* na Galiza, a *nueva canción castellana*, ou o grupo Ez Dok Amairu no País Basco. Na Catalunha, tinha sido formado em 1961, o grupo Els Setze Jutges (Os Dezasseis Juízes), que integrava os músicos Miquel Porter i Moix, Josep Maria Espinàs e Remei Margarit, o

²⁵³ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

qual incluiu também os músicos Francisec Pi de la Serra, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, entre outros. Estes interpretavam repertório original em catalão e versões de canções originalmente escritas noutras línguas. O processo revolucionário português reforçou, aos olhos de alguns destes músicos, as esperanças e as aspirações relativamente à possibilidade de uma mudança política em Espanha²⁵⁴, pelo que a sua participação em eventos musicais num contexto de liberdade, correspondia também à possibilidade de estes músicos manifestarem solidariedade com os acontecimentos em Portugal.

Assim, para a terceira sessão de Canto Livre, programada para dia 24 de maio, é anunciada a presença do músico catalão Lluís Llach, que é também convidado para participar numa sessão musical na Faculdade de Letras de Lisboa. Num artigo publicado no *República* acerca da vinda de Lluís Llach, José Jorge Letria refere-se a ele como, a par de Elisa Serna, Raimón e outros, um dos principais intérpretes que “Em recitais na Europa e na América Latina, revelou aspectos essenciais da luta antifascista no seu país”, considerando que “As suas canções são peças rigorosas assentes numa linguagem cuidada e directa” e aludindo que a vinda dele se regista “Por solidariedade para os que em Portugal conquistaram a liberdade (...) e aproveitará para nos falar da situação em que se encontram os trabalhadores culturais do seu país”²⁵⁵. Na primeira parte desta sessão, participaram António Portanet, Francisco Fanhais e Mário Viegas²⁵⁶, que declamou poesias de Vinicius de Moraes, Ary dos Santos e Manuel Alegre. Segundo o *Diário Popular*²⁵⁷, foi registada uma forte presença de jovens, numa assistência que terá rondado as duas mil pessoas. A atuação de Lluís Llach seria destacada na imprensa pelo uso de piano e viola, sendo que, segundo a crónica de Alexandre Pais no *Diário de Lisboa*, a interpretação de temas em catalão, embora fosse de louvar, foi dificilmente

²⁵⁴ Por exemplo, Adolfo Celdrán, membro do Partido Comunista de Espanha (PCE) e músico pertencente ao movimento musical *Canción del Pueblo* constituído em Madrid, do qual faziam parte Elisa Serna, Luis Pastor, entre outros, expressa o significado da revolução portuguesa como incentivo para as práticas musicais de um conjunto de músicos em Espanha: “Para mí el cambio se produce com la Revolución Portuguesa. Estaba a punto de retirarme y entonces llegó la Revolución de los Cláveles. De la noche a la mañana pensé que sí que havia una esperanza” (Céldran, *Cantautores*, ediciones del Prado, 1996) – Ver também: <http://www.cancioncontodos.com/autor/adolfo-celdr%C3%A1n>.

²⁵⁵ José Jorge Letria, «Lluís Llach: solidariedade da Catalunha manifesta-se em Lisboa», *República*, 20 de maio de 1974.

²⁵⁶ De acordo com a maior parte da imprensa, estava prevista também a participação de José Mário Branco que, alegadamente, não terá participado por se encontrar doente. No entanto, segundo o próprio, a sua participação nos *Cantos Livres* da EN nunca foi sequer ponderada por ele, considerando já em entrevistas posteriores que o seu nome foi referido nesse período em vários espetáculos para os quais não terá recebido nenhum convite.

²⁵⁷ «Canto Livre no São Luiz», *Diário Popular*, 25 de maio de 1974.

compreendida pelo “público português, ainda que jovem e receptivo”²⁵⁸. Nesse sentido, as canções de Lluís Llach foram traduzidas para castelhano e distribuídas na folha de sala, sendo também apresentadas por José Jorge Letria, que contextualizou a componente política das letras. A vinda do músico a Portugal e a sua participação nesta sessão, motivaria-o a escrever a canção *Abril 74*, que seria publicada em 1975 no álbum *Viatge a Itaca*, enquanto homenagem à revolução portuguesa.

Para a quarta sessão, realizada a 31 de maio, foi convidado o também músico catalão Francisec Pi de la Serra. Nesta sessão, apresentada pelo locutor Carlos Ventura, seriam introduzidas algumas novidades relativamente ao que os organizadores pretendiam alcançar através dos Cantos Livres, sobretudo na perspetiva de transformar estas sessões em plataformas de divulgação de novos intérpretes e compositores portugueses, no sentido de fazer cumprir o “papel de formação da EN”. Para tal, são convidados para a abertura do concerto do catalão, alguns nomes praticamente desconhecidos do público português, como um duo formado por Abel Neves e Armindo Neves, o cantor Álvaro Oliveira²⁵⁹ e um jovem cantor catalão, Pere Ferré. Sobre esta sessão, um curto anúncio publicado nos jornais atesta a “qualidade” e “importância” do que iria ser ouvido:

Logo, às 21 e 30, o São Luís vai voltar a encher-se de um público entusiasta, composto por jovens de todas as idades, que podem, agora, ouvir cantar coisas efectivamente importantes, sem terem de tapar os ouvidos ao rimar de «saudades» com «verdade» de «amar» com «alguizar», de «comichão» com «solidão».

A crónica do *Diário de Lisboa*²⁶⁰, novamente apontada por Alexandre Pais, refere que a atuação de Pere Ferré, embora de origem catalã, foi baseada em interpretações do folclore cubano e de hinos da revolução cubana, como *Hasta Siempre*, dedicada a Che Guevara. Sobre o Duo Neves, terão havido várias referências à situação política em Espanha e no Chile, elogiando ainda a interpretação de temas tradicionais alentejanos por Álvaro Oliveira. De Pi de la Serra, Alexandre Pais realça o tom rude da sua apresentação exclusivamente em catalão e o virtuosismo demonstrado na execução da viola, qualificando-o como um dos melhores cantores satíricos que alguma vez atuou em Portugal: “O impacto demolidor dos seus versos, chegam, no entanto, para nos mostrar como está lúcido. E aquela viola «fala» como a de Paredes, sem a melodia de

²⁵⁸ Alexandre Pais, «Canto Livre no São Luiz: As ruas do meu amor...», *Diário de Lisboa*, 25 de maio de 1974.

²⁵⁹ Álvaro Oliveira tinha até então apenas um disco de interpretação de «Canções Alentejanas», editado pela editora *Riso & Ritmo* em 1971.

²⁶⁰ Alexandre Pais, «Canto Livre no São Luiz: de Pi de la Serra nascem rudes canções», *Diário de Lisboa*, 1 de junho de 1974.

Paredes, sem o trinar chorado de Paredes”. Esta opinião é igualmente expressa por José Jorge Letria, que lhe dedica um artigo no *República*²⁶¹, no qual se refere ao músico como “talvez o cantor mais importante que pisou palcos portugueses nos últimos anos”, realçando a sua “técnica surpreendente que tem as suas principais raízes nos *blues* (...) e na reformulação de uma tradição musical”, lamentando, contudo, que uma grande parte do público não tenha entendido as mensagens inscritas nas canções.

Na quinta sessão, realizada a 7 de junho, é anunciada a participação do cantor catalão Ovidi Montllor, ex-ator de teatro, que iniciou a carreira musical incitado por Pi de la Serra, sendo acompanhado pelo guitarrista Toti Soler. Participam também o angolano Rui Mingas, sediado há alguns anos em Portugal e com alguns discos publicados; dois jovens intérpretes portugueses, Abel de Melo e Afonso Dias²⁶², cujo convite surgiu na senda do que era apresentado pela EN como “trabalho de divulgação de novos valores da música portuguesa”; e ainda Rui Luís, que terá declamado vários textos de poesia angolana, da autoria de José Craveirinha, Agostinho Neto (secretário-geral do MPLA) e de António Jacinto.

Os anúncios das duas últimas sessões, realizadas já em finais de junho, informavam que os Cantos Livres iriam interromper durante os meses de julho, agosto e setembro, estando previsto retomarem em outubro, com uma programação dedicada sobretudo a expressões musicais da *nueva canción* latino-americana, prevendo a presença de vários músicos desses países. A penúltima sessão, realizada a 21 de junho, teve como convidada principal a maiorquina Maria del Mar Bonet, sediada em Barcelona; o angolano Vum-Vum, acompanhado pelo conjunto Muzangola, músico que, após ter sido preso pela PIDE em Angola, veio para Portugal colaborar em revistas de teatro sob a alçada de Vasco Morgado; e os portugueses Duarte e António Maria Vinhas. Embora anunciada a presença de músicos privativos para acompanharem a cantora e compositora espanhola, esta terá atuado sozinha, acompanhada apenas da viola em alguns temas e sem qualquer suporte instrumental em outros. Este aspeto é salientado por Letria, que lamenta que a interpretação de “temas de trabalho” de

²⁶¹ José Jorge Letria, «Pi de la Serra em “Canto Livre” com o “saco cheio”», *República*, 1 de junho de 1974.

²⁶² Embora sem discos publicados, Afonso Dias tinha participado no programa Zip-Zip e acompanhava frequentemente os José Afonso e Fausto, entre outros.

Maiorca, explicados previamente pela cantora em castelhano, não tenham sido entendidos pela maioria do público²⁶³.

Para a última sessão, realizada a 28 de junho, estava prevista a presença do cantor catalão Raimón que, por se encontrar proibido de sair de Espanha, não pôde estar presente, sendo substituído por outro cantor catalão, Joan Isaac. Entretanto, com a interrupção dos Cantos Livres, é anunciado o início de funcionamento do designado «Estúdio Zero» na EN. Considerando que “a música portuguesa está carecida de nomes que possam criar uma nova linguagem e um novo estilo”, o objetivo da EM passava pela criação de uma plataforma de divulgação de novos autores, através da realização de audições para “as mais diversas formas de expressão musical, vocal e instrumental”, no sentido de serem selecionados “novos intérpretes e compositores”, que participariam na segunda ronda de Cantos Livres, que teriam início em outubro, mas que acabaram por não se realizar.

Alguma da crítica às sessões de Canto Livre da EN incidiu sobre aspetos da organização, assim como a questões de conteúdo e forma das sessões. Em várias reportagens, Alexandre Pais aponta o “excessivo informalismo” no qual as sessões decorreram, com várias críticas aos apresentadores e às gralhas destes, sobretudo nos momentos de apresentação dos músicos, demonstrando algum desconhecimento destes e das suas canções. Já o jornalista e militante do PCP, Correia da Fonseca, num artigo intitulado «Cantar é Lutar»²⁶⁴, elogia a capacidade de eficácia dos Cantos Livres, no que diz respeito à capacidade que tiveram de transmitirem “formas de entender o mundo através da canção”, levantando, contudo, algumas reservas acerca da relação entre a transmissão desse entendimento e a “qualidade estética” apresentada. Referindo-se diretamente ao facto de algumas atuações dos músicos espanhóis não terem sido compreendidas, o jornalista refere que teria sido importante que os Cantos Livres tivessem demonstrado “a dignidade indispensável à sua eficácia”, compreendendo, porém, que a “riqueza musical” se tivesse de sobrepor à capacidade de transmissão e entendimento do texto:

E aí está: como escrever, cantar também é lutar. Os valores estéticos têm que vir depois desta verdade primeira, informação que prestamos com todo o respeito pelas sensibilidades apuradíssimas.²⁶⁵

²⁶³ Letria refere que uma parte do público se terá alheado da atuação, divertindo-se a brincar com aviões de papel que sobrevoavam o teatro, sugerindo Letria como explicação, o raro hábito do público português em assistir a interpretações de canções sem qualquer apoio instrumental.

²⁶⁴ Correia da Fonseca, «Cantar é Lutar», *República*, 1 de junho de 1974.

²⁶⁵ *Ibid.*

Correia da Fonseca apontaria igualmente a sua crítica à quantidade excessiva de canções apresentadas nas sessões, o que, na sua ótica, contribuiu também para a falta de compreensão do público, apontando como exemplo o caso de Pi de la Serra:

Tudo isto vem a propósito, é claro, do «Canto Livre» ontem transmitido pela RTP. «Canto Livre» cuja eficácia foi comprometida pela inclusão de um número excessivo de canções cujo texto o público decerto não entendeu. Mesmo um homem como Pi de la Serra não pode substituir as canções em português, que são as que o público português precisa. As que o público português pode amar²⁶⁶.

As sessões de Canto Livre da EN demonstraram capacidades de organização sistemática de vários espetáculos, tendo características até então pouco usuais em Portugal. A presença, pela primeira vez em Portugal, de vários músicos estrangeiros, muitos dos quais desconhecidos, embora alguns deles reconhecidos internacionalmente, aliado à promoção de músicos portugueses, também eles pouco conhecidos do público, inseriu-se nos objetivos de configuração de novas linhas programáticas, no campo da música, da EN e da própria RTP. Sobretudo no que respeita a músicos integrantes de movimentos de expressão musical e política estrangeira, em particular da *nova canção* catalã, os Cantos Livres da EN teriam também algum efeito no mercado discográfico português, com a introdução e valorização dos materiais fonográficos de alguns desses músicos, sendo possível de observar, em alguma imprensa desse período, a crítica recorrente aos discos dos músicos catalães que participaram nos Cantos Livres, embora que, numa parte da imprensa especializada, como por exemplo a revista *MC*, fosse crescente a divulgação de vários protagonistas dos movimentos internacionais da canção de protesto, sobretudo da *nueva canción* latino-americana, dos movimentos da Música Popular Brasileira, da *nouvelle chanson* francesa e dos vários grupos e intérpretes associados aos diversos movimentos regionais de Espanha²⁶⁷. A transmissão dos Cantos Livres em direto pela rádio e a sua retransmissão em diferido pela televisão, concederam uma visibilidade, praticamente sem precedentes, a um conjunto de músicos e de práticas que popularizaram a atividade musical de conteúdo e formas assumidamente políticas. Desta forma, estas sessões introduziram explicitamente domínios musicais consentâneos com o contexto revolucionário que se vivia no país,

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ A revista *MC* deu particular ênfase à publicação de letras e de artigos sobre os protagonistas da canção de protesto internacional. Quase sempre com a assinatura de Mário Correia, foram publicados neste período vários artigos e letras de canções de alguns dos maiores nomes do movimento da *nueva canción*, tais como os chilenos Víctor Jara e Violeta Parra, ou o uruguaio Daniel Viglietti, mas também da canção política e *folk* dos EUA, com particular destaque para Pete Seeger ou Woody Guthrie; assim como de vários nomes dos movimentos de canção política espanhóis, sobretudo dos que estiveram presentes nas sessões de Canto Livre da EN.

propalando práticas e repertórios, os quais José Jorge Letria enquadraria como “canto e poesia de intervenção”, e como “canção revolucionária” (Letria, 1978:80)²⁶⁸.

3.3.1. *Cantos Livres*: apropriações e críticas

As sessões de Canto Livre da EN tiveram um impacto significativo na forma como as práticas musicais associadas ao momento político foram entendidas pelo público, músicos, imprensa e editoras, assim como por algumas organizações políticas e partidárias. Desde logo, este impacto foi perceptível pela forma com a expressão *Canto Livre* passou a ser o título de inúmeros eventos musicais, organizados um pouco por todo o país durante todo o período revolucionário e nos anos seguintes²⁶⁹, para os quais eram convidados os cantores que haviam participado nas sessões da EN, entre outros associados à canção política. Sobretudo a partir da segunda sessão de Canto Livre da EN, vários órgãos de comunicação apontam a apropriação desta designação em espetáculos e sessões, organizadas por coletividades populares, associações culturais e organizações políticas. Esta apropriação generalizada é reconhecida por José Jorge Letria, enquanto responsável pelos Cantos Livres da EN, que realça o uso viral da expressão²⁷⁰:

E, portanto, a partir daí, os *Cantos Livres* da EN passam a ser o nome dos espetáculos de todo o país. Dos mais inesperados, que me deixou verdadeiramente surpreendido, é da Feira de S.

²⁶⁸ Segundo o *Diário de Notícias* de 28 de maio de 1974, a esta vertente marcadamente política dos Cantos Livres no contexto da EN, reagiram alguns “músicos e artistas de variedades”, que se reuniram em Assembleia, no sentido de organizarem uma manifestação no Ministério da Comunicação Social, com o intuito de exporem a situação de “injustiça e mesmo de calúnia de que têm sido vítimas” por parte de José Jorge Letria e da EN, apontando a eleição de uma comissão para organização de espetáculos de angariação de fundos.

²⁶⁹ Variações em torno da expressão *Canto Livre* continuam até hoje a ser utilizadas enquanto formas de designação de eventos, embora a sua aplicação, contextos e práticas estejam torneados de dinâmicas bastante diferentes da original, constituindo porventura um indicador de práticas de canção que remetem para os significados construídos durante o período revolucionário, sendo assim um assunto que merece ser aprofundado.

²⁷⁰ Só durante o mês de maio, é de salientar aqui vários exemplos de eventos diferenciados de Cantos Livres, que contaram com a presença destes músicos, alguns dos quais, progressivamente, vão assumindo posições ambíguas ao próprio âmbito deste tipo de eventos: festivais de Canto Livre em Leiria e Setúbal, organizados pelo MDP-CDE e que tiveram a participação de José Jorge Letria, José Afonso, Carlos Paredes, Adriano Correia de Oliveira, Fausto, Vitorino e Francisco Fanhais (*República*, 25/05/1974; *Diário de Notícias*, 27/05/1974); Canto Livre organizado pelos Bombeiros Voluntários de Portalegre com José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Francisco Fanhais (*O Século*, 27/05/1974), cujos fundos de bilheteira tinham como objetivo a compra de uma ambulância para aquela unidade; Canto Livre para soldados e trabalhadores em Lagos, com a presença de Carlos Paredes, José Jorge Letria, José Barata Moura, Mário Viegas e Samuel (*República*, 26/05/1974); no Encontro do MJT em Lisboa, anunciado Canto Livre com a participação de José Jorge Letria, Luísa Basto e o Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel, no qual foi também homenageado o cantor chileno Víctor Jara (*República*, 27/05/1974; *A Capital*, 27/05/1974); e um festival de Canto Livre em Coimbra, organizado pelo Secretariado da Intersindical de Coimbra, com a presença de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, António Brojo, António Portugal, Carlos Paredes, Fernando Alvim, Vitorino, Francisco Fanhais e Mário Viegas, entre outros (*Diário de Notícias*, 29/05/1974).

Mateus em Viseu, uma coisa altamente conservadora e nós somos a apoteose, o momento de fecho. O país não estava rendido a isto, seguia era a onda principal, a vaga principal²⁷¹.

Embora Letria afirme que as sessões de Canto Livre da EN não tiveram contornos partidários na sua organização, a sua apropriação correspondeu a diferentes formas de caracterização da atividade musical durante e após o período revolucionário. O raio de intervenção musical que gravitou em torno de sessões de Cantos Livres realizadas um pouco por todo o país e, em casos específicos, no estrangeiro, passaram a estabelecer-se como componente musical e cultural de eventos partidários e de organizações sindicais e académicas, comissões regionais, órgãos políticos e militares, entre outras. Letria realça a sua preponderância, sobretudo em eventos organizados na esfera de influência do PCP, embora reconhecendo que a designação foi utilizada em algumas atividades realizadas no contexto de outros partidos, como o PS, assim como, de forma mais esporádica, por organizações de extrema-esquerda ou por partidos conotados com a direita.

É assim possível de assinalar a transversalidade e abrangência de contextos em que os Cantos Livres se realizaram, tais como: encontros, festas e convívios de carácter lúdico, nos quais a música podia surgir de forma espontânea, improvisada ou mais ou menos organizada, embora geralmente cumprindo uma função congregadora e participativa (na aceção de Turino, 2008); ou em sessões de esclarecimento, comícios, manifestações e congressos, com forte índole político-partidária, geralmente com um carácter mobilizador e consciencializador, nos quais o papel dos músicos e cantores era percecionado como complementar à transmissão da mensagem política. Não obstante os diferentes contextos dos usos da música como eixo de entretenimento, ou enquanto meio de agenciamento político, no caso da utilização da expressão Cantos Livres, a interseção destas duas vertentes foi constante ao longo de todo o período revolucionário.

Os repertórios e práticas de alguns músicos e cantores, seria assim abrangido e enquadrado pelos usos da expressão Canto Livre. Como exemplo, José Viale Moutinho, escritor e jornalista colaborador em vários jornais e revistas²⁷², publica logo em 1975, o livro *Memória do Canto Livre em Portugal*, um ensaio sobre as características do movimento de cantores de protesto ao longo do período ditatorial e de reflexão sobre o novo repertório elaborado no contexto revolucionário.

²⁷¹ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

²⁷² Antes do 25 de Abril, Viale Moutinho publicou alguns ensaios sobre letras de repertórios contestatários contra a ditadura, do qual é exemplo o livro *O Nosso Amargo Cancioneiro*, de 1972, tendo sido também colaborador da revista MC.

Em contraste, uma parte da crítica inquietava-se pela forma como alguns eventos e práticas musicais associadas aos Cantos Livres, podiam passar a ser caracterizados sob a lente da influência política exercida pelos novos responsáveis pela gestão dos meios de comunicação. Em particular, esta análise é proposta pelo escritor e jornalista Mário Contumélias - que mais tarde se tornaria presidente do sindicato dos jornalistas – num artigo publicado em junho na revista *Cinéfilo*, intitulado de «Canções impostas não são livres ou morreu o rei viva o rei». Neste artigo, Contumélias alerta para os efeitos subversivos que podem advir do facto de a crescente popularização de eventos como os Cantos Livres, poderem provocar a sobrevalorização e a imposição de certos domínios musicais em relação a outros. Contumélias começa por lembrar que, durante o regime ditatorial, o “nacional-cançonetismo” foi imposto na rádio e na televisão, contribuindo “para a alienação e adormecimento cultural das massas populares”²⁷³, sendo que, por sua vez, a “canção de texto” era vetada desses meios. Considera Contumélias que, com o 25 de Abril, a “canção de texto” foi, por sua vez, progressivamente dominando os principais canais de divulgação musical e que, apesar das mudanças na gestão e nos conteúdos programáticos das rádios e da televisão, não existiram grandes alterações nas formas e nos modos de apresentação da música, ou seja, na sua opinião, apenas se alteraram os protagonistas, passando a “canção de texto” a substituir os espaços mediáticos anteriormente ocupados pelos artistas associados ao “nacional-cançonetismo”:

A rádio, mais ou menos em bloco, mas com destaque para a Emissora [Emissora Nacional], passou também a uma rápida substituição do Nacional Cançonetismo para a até então chamada canção de texto, isto é: o que antes de 25 de Abril estava na situação de vetado passou a situação de imposto, enquanto o que anteriormente era imposto passou a ser, praticamente, vetado.
(...)

A canção de texto desempenha, hoje por hoje, o papel do Nacional Cançonetismo. Institucionalizou-se. Tornou-se a canção oficial. Com a agravante de grande parte desta canção, embora veiculando palavras mais acesas e que não estavam nos hábitos do Nacional Cançonetismo, ser apesar disso de má qualidade musical, vocal e até poética²⁷⁴.

Perante a crescente popularização de eventos como os Cantos Livres da EN e, sobretudo, a sua sistemática divulgação nos meios de comunicação, Contumélias aponta para a necessidade de se transformar o conteúdo da música, incumbindo às rádios o papel de alterar a forma como é apresentada a designada “canção de texto” e exigindo que a mesma possa ser contextualizada, comentada e discutida:

²⁷³ Mário Contumélias, «Canções impostas não são livres ou morreu o rei viva o rei». *Cinéfilo*, 15 de junho de 1974.

²⁷⁴ *Ibid.*

É necessário reinventar a música portuguesa. Descobrir qual o papel que ela tem a desempenhar e construí-la a partir daí. Procurar ir ao encontro da música popular e não pretender impor uma música ao povo. Mudar, de facto, de rumo. Coisa que ainda se não fez²⁷⁵.

Dentro desta perspetiva, vários músicos convidados a atuar em eventos com a tipologia dos Cantos Livres, ou que viam o seu nome associado a esta designação, revelaram posições contrastantes perante um certo domínio dos Cantos Livres enquanto forma de caracterização generalizada das sessões e das práticas no universo da canção. A crítica por parte de alguns músicos, incidiria no âmbito e nos significados dos Cantos Livres, sobretudo quanto às formas como as canções estavam a ser percecionadas na imprensa e nas rádios, bem como nos meios de divulgação dos eventos (comunicados, panfletos, cartazes, etc.). Uma das primeiras opiniões foi expressa por José Afonso, que tinha participado na primeira sessão de Canto Livre organizada pela EN. Ao jornal *A Capital*, o músico revelou que se posicionava contra os espetáculos promovidos pela EN, considerando que as sessões tinham um efeito de "(...) substituição dos crónicos e corporativos Serões para Trabalhadores²⁷⁶", opinião propalada por outros músicos e jornalistas, mas contestada por alguns, tal como Correia da Fonseca, que afirmava, por sua vez:

«Canto Livre» está longe de ser apenas uma emissão musical: é de facto um ato de libertação e uma festa de alegria. Já um espertalhuço apressado (ou pior) comparou estes espetáculos aos velhos «Serões para Trabalhadores» com uma evidente intenção pejorativa. O confronto, porém, só está certo na mesma medida em que se confrontem o estado fascista e regime de liberdade de expressão que é o actual. Pois onde os famigerados «Serões» lançavam a canção imbecil e mentirosa, «Canto Livre» põe a canção lúcida e esclarecedora. Onde os velhos «Serões» anestesiavam, «Canto Livre» quer despertar. Onde os «Serões» funcionavam a favor da opressão, «Canto Livre» aponta caminhos de liberdade.²⁷⁷

Porém, para José Afonso, existia desde logo uma questão de fundo em relação às características dos Cantos Livres. Afonso considerava que, à semelhança do que já havia declarado anteriormente a propósito do «II Encontro Livre da Canção Popular», “(...) sob nenhum fundamento, excepto o de lucro, são de admitir entradas a 40, 50 e 60 escudos”²⁷⁸. Já em 1976, James Anhanguera revelaria, no jornal *Gazeta da Semana*, que também Sérgio Godinho não teria ficado nada contente com a forma de organização da sessão da EN na qual que participou, sendo que, no entender do jornalista, os Cantos

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ «Serões para trabalhadores» foi originalmente um programa radiofónico criado por António Ferro em 1941 e transmitido pela EN em colaboração com a FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, entre 1941 e 1974. Inspirado em projetos semelhantes desenvolvidos na Itália fascista e na Alemanha Nazi, o programa tinha como objetivos a divulgação de compositores, escritores e artistas da rádio portugueses, como forma de entretenimento e propaganda junto dos trabalhadores. A última emissão ocorreu no dia 11 de maio de 1974.

²⁷⁷ Correia da Fonseca, «Cantar é Lutar», *República*, 1 de junho de 1974.

²⁷⁸ *A Capital*, 28 de maio de 1974.

Livres lhe tinham parecido circundados por “motivos oportunistas e demagógicos dos novos donos da «cultura»”, replicando a crítica de José Afonso de que as sessões cumpriram a função de “dar novos ares aos Serões para Trabalhadores da FNAT”²⁷⁹.

Esta mesma reflexão é partilhada por José Mário Branco. Questionado sobre a sua posição em relação às sessões de *Canto Livre* da EN, o músico responde de forma contundente quanto às motivações dos participantes, colocando-as sob a mesma perspetiva que levou vários músicos a assinarem o documento do CAC, considerando que não pode existir isenção na tomada de posições dos músicos:

Isso é uma questão de escolha. Acho que a malta não deve ir a sítios por ir, acho que uma pessoa deve estar sempre consciente dos sítios onde vai e o que é que vai fazer, que interesses vai servir. Isso é fundamental. Eu já lá fui anunciado por duas vezes [*Cantos Livres* da EN], mas nunca para tal me convidaram... Uma perspectiva nacional-porreirista das coisas, uma perspectiva de unidade sem princípios, como diz o senhor ministro sem pasta "unidade de todos os portugueses honrados", que não se define segundo critérios de classe, isto é, define-se, mas ela própria não, é preciso a malta ir depois defini-los, portanto essa unidade é uma unidade que se põe ao serviço de interesses determinados. Não existe neutralidade!²⁸⁰.

José Afonso reforçaria a sua posição crítica contra os Cantos Livres, condenando o centralismo cultural inerente a estes espetáculos, ao mesmo tempo considerando que, ao adotarem esta designação, estão previamente a reproduzir “chavões inúteis, inócuos e repetitivos” sob a égide de uma prática de canções que, na sua perspetiva, só poderão ser efetivamente livres “se, como tal, for vivido pelas pessoas”²⁸¹. Já em junho, em resposta a uma pergunta sobre se recusaria solicitações para participar em eventos “deste tipo”, José Afonso responde da seguinte forma:

Sim, a não ser que, pura e simplesmente, se comercializem tais sessões. Sem lhes dar qualquer rótulo. Apenas "variedades", com fulano, sicrano e beltrano, forradas pagas a tanto e mais nada. Um espetáculo comercial e mais nada. Creio ser a única atitude honesta a adoptar. Senão, é tudo extremamente equivoco e poderá justificar as diatribes dos fundibulérios, como eu lhes chamo, que nos dão para cima. E desde que apresentemos os espetáculos com certa dignidade e utilidade - e isto em todos os casos, em Lisboa como na província — acho que está perfeitamente justificado o “cachet” a que temos direito, pois dadas as solicitações que surgem temos de viver do canto²⁸².

Da mesma forma, José Mário Branco apontava o caminho digressivo que o separava, e a outros, dos desígnios e âmbitos dos Cantos Livres, postura que se torna fundamental para a compreensão das diferentes perspetivas políticas e partidárias dos músicos durante todo o período revolucionário:

Se por «canto livre» se considera a liberdade instituída pelo 25 de Abril, ou seja as liberdades democráticas no quadro de uma democracia burguesa, é evidente que para mim não me chega. Isso não é liberdade, isso é a liberdade de os patrões continuarem a explorar os trabalhadores.

²⁷⁹ James Anhanguera, «Notas Críticas», *Gazeta da Semana*, 15 de abril de 1976.

²⁸⁰ «Entrevista a José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

²⁸¹ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

²⁸² *Ibid.*

Portanto, a quem é que interessa a confusão, a quem é que interessa dizer que isto agora é tudo porreiro, está tudo a correr bem, que o povo é livre, que já tem o que quer, etc., é à burguesia, portanto os cantos livres estão objectivamente ao serviço da burguesia.²⁸³

Estas opiniões permitem, sobretudo, perceber o contraste existente entre alguns músicos e agentes, perante o que era entendido através do emprego da designação de *Canto Livre* enquanto forma de caracterização de eventos musicais, ou enquanto forma de expressão da componente musical inserida em ações políticas. Por sua vez, estes contrastes impeliram o aprofundamento das diferentes perspetivas em relação à influência da canção e ao seu entendimento enquanto forma de propagação e transmissão de mensagem e ideologias políticas, o que se torna notório na análise da associação entre as práticas destes músicos e as suas diferentes orientações ideológicas e partidárias.

3.4. A *necessidade de mudanças nas letras das canções*

Na senda do que já vinha, em parte, a ser empolado por alguns órgãos de comunicação e, sobretudo, pela imprensa musical especializada, grande parte dos intervenientes foram pertinentes em afirmar que o novo contexto político exigia mudanças nas formas de encarar o papel das canções, sobretudo das letras, referindo-se à necessidade de criar e atualizar repertórios. Muitos músicos expressariam, nas suas primeiras declarações pós-25 de Abril, que as “canções de protesto” utilizadas como forma de luta e combate à ditadura e ao fascismo, teriam de ser “reformuladas de acordo com o país novo” (Moutinho, 1975). Ainda em finais de maio, o músico Luís Cília²⁸⁴ criticava a posição da imprensa e de outros músicos, que lhe pareciam movidos por uma excessiva preocupação com o conteúdo das canções, referindo-se à criação de expectativas quanto aos significados das canções terem de corresponder aos anseios do momento político, apontando a existência de outras formas de luta mais prementes. Na ótica de Cília, essa tendência poderia fomentar certas disputas entre os músicos, que poderia resultar na criação do que então designou de “ídolos de esquerda”, em contraste com os “ídolos do *nacional-cançonetismo* orientados por práticas comercialistas”:

O meu objectivo é a instauração do socialismo em Portugal. Há muitas canções que eu canto, que levavam as pessoas a pensar no fascismo, quando eu pensava no socialismo. Mas sem dúvida que há um grande número de canções que estão ultrapassadas, e também não há dúvida de que é muito diferente cantar num país onde nos compreendem totalmente. Em França, quando cantava para os portugueses, era como se me encontrasse aqui e, para os franceses, tratava-se de uma sensibilização aos nossos problemas. De qualquer modo, os objectivos mudaram²⁸⁵.

²⁸³ «Entrevista a José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

²⁸⁴ «Luís Cília: Regresso ao exílio por coerência», *Flama*, 24 de maio de 1974.

²⁸⁵ *Ibid.*

Após chegar a Portugal, Francisco Fanhais reconheceu, desde logo, que as suas canções deixaram de ter “atualidade”, reconhecendo também que, para ele, o acompanhamento da nova realidade portuguesa exigia “auscultar os anseios e as aspirações do povo, ver quais são os temas a cantar, a exprimir em música”²⁸⁶. Já Carlos Paredes, para além do teor das novas canções, considerava necessário rever todo o critério crítico, apontando as inúmeras possibilidades de criação de um tipo de música que fosse reflexo do contexto de liberdade do país e da abertura a várias culturas musicais diferentes, nomeando a arte americana-europeia e a arte africana como possíveis pontos de encontro para novas práticas musicais²⁸⁷. Por outro lado, Sérgio Godinho considerava que “os temas que eram abordados por mim e alguns outros antes do 25 de Abril continuam actuais”²⁸⁸, apontando ainda que as temáticas do antifascismo e da luta de classes expressa nas suas canções, iriam ter uma importância ainda maior no acompanhamento dos acontecimentos, opinião que é desenvolvida por José Afonso, ao considerar que muitas das suas (e de outros) canções continuavam “válidas e actuais”²⁸⁹, reconhecendo a premência de utilização de uma nova linguagem.

Também José Mário Branco apontava à mudança no teor de novas canções a serem criadas, assim como na adaptação de canções já existentes. Para ele, a consciência da necessidade de adaptação das letras das canções e a procura de temas sintomáticos dos acontecimentos políticos, surgiu logo no primeiro encontro que teve com Francisco Fanhais, ainda em França, assim que souberam do golpe:

Na primeira vez que o Chico Fanhais e eu nos encontramos, lá em Paris, depois do 25 de Abril, assim a olhar um para o outro dissemos: «Ó pá, agora o que é que a gente vai cantar?» De maneira que naqueles cinco dias foi esgalhar a ver se tirávamos umas cantigas novas, e assim adaptei o «Soldadinho».²⁹⁰

Neste sentido, algumas das canções de José Mário Branco, tais como as apresentadas no «I Encontro Livre da Canção Popular», tinham já ligeiras modificações da letra original, adaptadas ao novo contexto social e político, aspeto que, mais tarde, já no GAC, será por si valorizado, ao aperceber-se do impacto no público, destas mudanças e das suas adaptações. Já na sua atuação na RTP, a 4 de maio, canta a *Ronda do Soldadinho*, numa versão cuja letra tinha sido atualizada dias antes, logo após ter conhecimento do golpe militar, altura em que decidiu substituir algumas estrofes por outras, com referências,

²⁸⁶ «Entrevista a Francisco Fanhais», *Musicalíssimo*, 19 de outubro de 1974.

²⁸⁷ «Entrevista a Carlos Paredes», *Musicalíssimo*, julho de 1974.

²⁸⁸ «Entrevista a Sérgio Godinho», *Flama*, 22 de novembro de 1974.

²⁸⁹ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

²⁹⁰ *Musicalíssimo*, 19 de maio de 1974.

aos “soldados que libertaram Portugal”²⁹¹. No caso de *A cantiga é uma arma*, é sublinhado pelo músico as alterações feitas na alternância do refrão, no qual o verso “eu não sabia” alterna com o verso “contra a burguesia”, naquela que era também uma das suas recentes atualizações da canção, também em consequência do episódio ocorrido nos «Jogos Florais», relatado no primeiro capítulo.

²⁹¹ As novas estrofes dessa versão: “Mas o soldadinho / percebeu / que esses senhores / mandam essa guerra / contra os seus / irmãos de cor”; “Soldadinho lindo / és também / trabalhador / viras a espingarda / contra o teu / explorador”; “Dancemos meninos / a roda / no roseiral / que os nossos soldados / libertaram Portugal”; “Soldadinho lindo / és o rei / da nossa terra / vais lutar agora / p’ra acabar / com essa guerra”; “Soldadinho lindo / és o rei / do nosso povo / e contigo vamos / construir / um mundo novo”. Já em 1975, a canção é regravada pelo Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta», numa nova versão da letra, a terceira, com mais algumas modificações, aspeto que será abordado noutro capítulo da tese.

PARTE 2: *CANTO MOLE EM LETRA DURA NUNCA FEZ* *REVOLUÇÕES*²⁹²: PERCURSOS, PRÁTICAS E REPERTÓRIOS NA ATIVIDADE MUSICAL E POLÍTICA EM PORTUGAL

Esta parte reflete sobre os significados inerentes à relação entre a atividade musical e a atividade política no contexto do processo revolucionário e aborda, em alguns casos, o período pós-25 de Novembro.

Como descrevi nos capítulos anteriores, as profundas mudanças ocorridas no período imediato ao 25 de Abril conferiu à canção de carácter político uma rápida popularização, sem precedentes. As consequências do golpe militar no desmantelamento e reconfiguração das principais instituições e organismos do Estado, faria surgir uma forte pressão popular, que se materializou na participação de trabalhadores dos campos, aldeias e cidades na vida política, exigindo a transformação urgente e inequívoca da situação social e económica do país (Madeira, 2017). Como demonstrei, a atividade dos cantores de índole política, representada por um conjunto de músicos, compositores, intérpretes e letristas em atividade desde a década de 1960 em diferentes contextos de oposição à ditadura, rapidamente ocupou um espaço dominante nos meios de comunicação das rádios, televisão e imprensa, correspondente à radicalização política do processo revolucionário. O reforço e predomínio da esquerda no poder governativo e nos movimentos associativos populares, assim como as disputas ideológicas entre diferentes organizações e partidos, com destaque para o confronto entre o PCP e a extrema-esquerda, constitui o terreno para descrever o desenvolvimento de práticas musicais no contexto da atividade político-partidária e analisar os diferentes processos de partidarização, assim como a ligação ideológica a organizações situadas à esquerda e extrema-esquerda, de vários agentes ligados à produção musical. Este período correspondeu a uma forte solicitação para a intervenção musical nos variados contextos da atividade de organizações populares, militares e político-partidárias.

Na primeira parte, foi possível perceber que a divisão entre os vários protagonistas saídos da disrupção do CAC foi sintomática da necessidade de clarificação e definição de posições políticas. Esta divisão foi recorrentemente descrita por músicos, críticos e investigadores como uma divisão tripartida, que agora se analisa,

²⁹² Frase inserida na letra da canção *A Cantiga é uma arma* de José Mário Branco.

entre: cantores e artistas militantes, simpatizantes ou associados ao PCP, que encetam esforços em conjugar a atividade musical com a atividade política do partido e de organizações associadas; cantores “independentistas”, sem uma filiação partidária assumida e disponíveis a participar em várias ações revolucionárias entre dispersos espectros ideológicos; e um grupo de percursores do manifesto original e da declaração de princípios do CAC, que dão seguimento a uma orientação assumidamente maoísta, através da criação do GAC. Formado em 1974, o GAC manteve-se em atividade até ao início de 1979, constituindo um caso paradigmático dos processos que envolveram a articulação entre a música e a atividade política durante e após a Revolução dos Cravos, pelo que merecerá uma análise mais detalhada na última parte da tese, introduzindo-se nesta parte os processos que tornaram o desenvolvimento do grupo.

Desta forma, descrevo os processos e as motivações para a criação e apresentação de novos repertórios e práticas adaptadas ao contexto político, no sentido de perceber os diferentes significados atribuídos ao papel dos músicos no período revolucionário e, simultaneamente, perceber como os diferentes posicionamentos ideológicos e partidários se refletiram em processos de caracterização e categorização das práticas da canção.

4. *AVANTE CAMARADA, AVANTE!* CANÇÃO NA ESFERA DE INFLUÊNCIA DO PCP

4.1. *Com o PCP pela música em Portugal: propostas político-partidárias*

A 28 de junho de 1974, o PCP realiza um comício no Campo Pequeno, organizado pela Direcção da Organização Regional de Lisboa (DORL), sob o lema “Unidade-Caminho da Vitória”, no qual intervieram alguns dos principais dirigentes e representantes do PCP, da UEC e do MJT, entre os quais Carlos Brito, José Magro, Zita Seabra e Álvaro Cunhal. Na imprensa, fazia-se referência à ampla divulgação do comício nas zonas industriais de Lisboa, que seria também divulgado em pequenos comícios realizados um pouco por todo o país, sendo destacado os preparativos que envolveram a organização do evento, com a praça de touros do Campo Pequeno totalmente decorada a partir do trabalho da então estudante de Belas-Artes Teresa Dias Coelho²⁹³. Apontado como um dos eventos mais participados do PCP após o 25 de Abril, a expectativa quanto ao mesmo era consequência dos temas que motivavam a realização do comício e que estavam na ordem do dia da agenda política do partido: a consolidação do papel do PCP na esfera política e governativa do país, enquanto se afirmava representante da luta pela unidade dos trabalhadores; e o apelo ao fim dos surtos grevistas que, desde o início de maio, alastravam a vários sectores empresariais e industriais, sob o pretexto da necessidade de assegurar a estabilidade económica e a coesão social do país, salientando o reforço do partido na luta contra a “multiplicação e influência das comissões de trabalhadores”, que acusava as organizações de extrema-esquerda e a “reação” de estarem por detrás dos movimentos grevistas (Varela, 2010). Neste sentido, a imprensa²⁹⁴ que relatou este comício destacou o apelo do partido para a construção de uma imagem que evidenciasse o carácter unitário dos seus vários sectores na defesa das suas posições políticas, dando relevo ao apoio dos “intelectuais unitários”, que incluía os escritores, jornalistas, artistas plásticos, músicos, arquitetos, engenheiros e médicos ligados ao PCP, assim como à participação, “em complemento do comício na parte artística”, de atores, cantores, músicos e poetas do partido.

Entre o 25 de Abril e o VII Congresso, realizado em outubro de 1974, no sentido de consolidar a sua posição nos governos, o PCP procura organizar-se “interna e externamente, expandir-se territorialmente, reforçar a própria identidade através da

²⁹³ Filha de José Dias Coelho, artista plástico e um dos mais destacados militantes comunistas, assassinado pela PIDE em 1961.

²⁹⁴ Assinalaram este comício os jornais *República*, *Diário de Lisboa* e *A Capital*, entre outros.

legitimidade revolucionária e integrar politicamente os seus militantes” (Varela, 2010:59). Congratulando-se pela preponderância do MFA no poder governativo, esta posição é consistente com a nomeação de Vasco Gonçalves como primeiro-ministro em julho, sendo reforçada, ainda mais, após a derrota spinolista na tentativa de golpe, a 28 de setembro. A posição assumida pelo PCP no VII Congresso é, assim, uma “adaptação do programa do partido à nova realidade política”, no qual são alicerçadas as teses que defendem que as conquistas das lutas dos trabalhadores, nas transformações operadas após o 25 de Abril, são “fruto da aliança das forças democráticas e sobretudo da aliança dos trabalhadores com o MFA” (*Ibid*:87), vulgarmente designada de «Aliança Povo-MFA».

Dentro do contexto da atividade cultural do PCP, Mário Vieira de Carvalho, num artigo escrito em setembro de 1975²⁹⁵, aponta que, nos primeiros meses após o golpe de Estado, foi perceptível a crescente influência do partido. Esta foi verificada no seu papel na gestão de vários órgãos transversais a diversos domínios de expressão cultural e, sobretudo, no acompanhamento contíguo da Comissão de Cultura e Espetáculos do MFA, sendo realçada a ação determinante do PCP em vários campos de atividade cultural do país. Mário Vieira de Carvalho refere várias iniciativas de ação política e artística, em solidariedade e apoio ao MFA, que são reforçadas ao longo das Campanhas de Dinamização Cultural do MFA, as quais vão envolver um conjunto de artistas plásticos²⁹⁶, atores, realizadores e músicos próximos do partido. Neste sentido, a forte penetração do PCP nos órgãos de gestão e a sua influência nos rumos governativos e acontecimentos políticos do país, impeliu a organização, mais ou menos formal, de grupos de artistas ligados ao partido, que reuniram músicos, poetas e atores, entre os quais Luísa Basto, Armando Caldas, Ary dos Santos, José Jorge Letria, Maria do Céu Guerra, Carlos Paredes, Francisco Nicholson, Júlia Babo, Adriano Correia de Oliveira, Henriqueta Maia e Rogério Paulo, entre outros, que constituíram um núcleo em representação de diferentes expressões culturais, empenhados em disponibilizar a sua atividade artística em consonância com as propostas políticas do partido.

²⁹⁵ Publicado no livro *A Música e a Luta Ideológica* (1976).

²⁹⁶ No campo das artes plásticas, Mário Vieira de Carvalho refere-se, em particular, à construção de um painel coletivo integrado numa jornada de solidariedade de artistas plásticos com o MFA, designado de «Mercado da Primavera», que ocorreu a 10 de Junho, no qual participaram vários pintores e ilustradores ligados ao PCP, tais como João Abel Manta, Vespeira, Rogério Ribeiro e Júlio Pomar, entre outros. Nesse evento, participaram também o Coro da AAM, dirigido por Fernando Lopes-Graça e o coro da Juventude Musical Portuguesa.

No campo musical, a capacidade coletiva de organização dos músicos ligados ao PCP, aponta no sentido da definição de uma posição estética, ideológica e política no novo contexto revolucionário. É então formulado um documento intitulado «Manifesto dos Músicos Comunistas»²⁹⁷, redigido a partir da intervenção política de músicos profissionais do partido, que, em 1973, já se encontravam organizados no âmbito da intervenção política de oposição democrática da CDE. Neste documento, é afirmada a importância da música em atuar “sobre a inteligência e a sensibilidade do homem (...) para a formação duma consciência colectiva”, realçando a sua capacidade comunicacional e mobilizadora, assim como o papel dos músicos no processo de transformação do país:

Como músicos e não apenas como cidadãos, queremos colocar-nos ao serviço da transformação social do nosso país. Queremos prestar a nossa solidariedade activa à classe operária e a todos os trabalhadores na luta por melhores condições de vida e pelo fim da exploração do homem pelo homem. Queremos fazer da música uma arma na luta pelo futuro, contra o passado.

As propostas contidas neste documento vão no sentido da necessidade de reestruturação do ensino da música, no quadro de uma profunda reforma do ensino, e da implementação de uma política cultural “que proteja, valorize e promova o desenvolvimento do património e das potencialidades artísticas do povo português”, defendendo que, caberá ao Estado a divulgação nos meios de comunicação da “genuína música popular”. Neste sentido, e no apoio a uma estratégia de democratização cultural do país dependente do “avanço do processo revolucionário”, os músicos do PCP manifestam a urgência de mobilização de todos os meios de comunicação, apelando os seus agentes artísticos a apoiar as Campanhas de Dinamização do MFA, de forma a prosseguirem na “consolidação da aliança Povo-Forças Armadas”. Da mesma forma, é entendido pelos músicos comunistas, que o desenvolvimento cultural do país deve libertar-se dos quarenta e oito anos de fascismo e estar aberto a um “intercâmbio estimulante” que ajude o povo a “(...) tomar consciência das conquistas já alcançadas noutros países”, propondo, para tal, “(...) estreitar laços de solidariedade com todos os povos progressistas e anti-imperialistas do mundo”, nomeadamente com os países socialistas, no sentido de permitir “(...) dar a conhecer no estrangeiro os aspectos mais positivos e originais do nosso património musical e a imagem do Portugal novo que estamos a construir”.

No seguimento deste manifesto, as propostas do PCP viriam a definir-se em pormenor no âmbito da campanha para as eleições Constituintes de abril de 1975, altura

²⁹⁷ [PCP, «Manifesto dos Músicos Comunistas», 1974.](#)

em que é publicado, pela Célula de Músicos da DORL, o programa «Com o PCP pela música em Portugal»²⁹⁸, no qual são apresentados os objetivos e orientações do partido nos domínios da música e da dança:

A música, quer como manifestação cultural e artística, nas suas formas mais elevadas, quer como expressão étnica das tradições de um povo, quer ainda como mero divertimento ou passatempo, exerce uma importante função social.

O Partido Comunista Português defende uma política cultural e de comunicação social que proteja e valorize a música em todos os seus múltiplos aspectos.

Neste sentido, o PCP elabora um “programa de acção”, a ser realizado por “um governo de maioria de esquerda”, no sentido da “democratização da instrução e da cultura” das classes trabalhadoras, em que assume a defesa do desenvolvimento da cultura nacional e da sua investigação, assim como o apoio e incentivo à criação artística na música, literatura, artes plásticas, teatro e cinema.

Entre as principais propostas elencadas no campo da música, constam: a reestruturação do ensino da música, o melhoramento da situação profissional dos músicos, o desenvolvimento do movimento associativo popular, a promoção e o desenvolvimento do património musical português, a democratização da cultura musical e o princípio da democraticidade nas tomadas de decisão sobre a música. A definição de diferentes tipologias da “canção”, enquadradas em categorias musicais, tais como a “canção ligeira” e a “canção de intervenção”, constam igualmente do programa. Nestes domínios, o PCP propõe a defesa dos direitos dos profissionais “em função da qualidade do seu trabalho” e uma lei que defina a percentagem de transmissão nas rádios, de discos “produzidos e realizados no nosso país por artistas portugueses, até se atingir um justo equilíbrio”. Por sua vez, é sublinhado o papel dos coros, bandas e grupos folclóricos para a “difusão da cultura musical (...) junto das massas populares”, propondo várias medidas de proteção e estímulo às sociedades recreativas populares e associações musicais, como forma de concretização de “programas de acção cultural”. Entre as principais medidas de preservação do património cultural, e como forma de contrariar a “situação de colonialismo cultural” do país, o PCP advoga a necessidade de valorização da arte do “povo português”, através da edição e divulgação de materiais musicais de várias regiões do país, da pesquisa etnomusicológica, da instrumentalização dos meios radiofónicos e televisivos para a transmissão e divulgação de espetáculos e de fonogramas, assim como a criação de um arquivo nacional dedicado à música. No campo da dança, considerada uma atividade artística com “grande expansão e

²⁹⁸ [Célula de Músicos da DORL – PCP, «Com o PCP pela música em Portugal», 1975.](#)

popularidade nos países socialistas”, para além dos direitos laborais, é referida a necessidade de criação de condições para: o desenvolvimento de grupos folclóricos regionais e perspectivas de profissionalização dos “dançarinos mais dotados”, apontando a finalidade destes grupos para a “recreação popular” ao invés da “mera atracção turística”; a criação de uma escola de artistas bailarinos para o teatro ligeiro, salientando a importância do “teatro de revista” no seio do partido; e a criação de uma companhia oficial de dança, focada num repertório “polivalente, tradicional e contemporâneo”.

Assim, as propostas do PCP revelaram uma forte componente cultural e artística aliada à sua atividade política, a qual incluía diferentes tipologias musicais, desde a música coral, a música contemporânea, o fado, a *canção ligeira* e de *intervenção*, ou ainda a grupos de representação dentro da linha do teatro de revista e do folclore, entre outras formas de expressão, demonstrando um amplo envolvimento dos raios de ação do partido nos domínios da música e da dança, e revelando múltiplas sensibilidades e perspectivas estéticas quanto às possibilidades de representação artística no seio do PCP.

4.2. Os entendimentos políticos do papel e da função da canção

Importa assim perceber como é que estes domínios se articularam com a atividade política do PCP. Mário Vieira de Carvalho aponta como exemplo de representação da “canção política”, o concerto realizado a 25 de maio de 1974 no Coliseu dos Recreios, promovido pela Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, com a participação dos cantores Dulce Cabrita, Celeste Lino e Manuel Pico, da pianista Olga Prats e do Coro de Amadores da Música (AAM), dirigidos por Fernando Lopes-Graça²⁹⁹. Este concerto, onde foram apresentadas várias canções do repertório das *Canções Heróicas* do compositor, até então interditas de serem apresentadas publicamente, entre uma “nova fornada de canções políticas”, representou, nas palavras de Mário Vieira de Carvalho, “a consagração revolucionária de um artista-criador e de um coro desde sempre identificados, na vida e na arte, com a luta histórica do Povo Português pela sua libertação” (Carvalho, 1976:14). Da mesma forma, Mário Vieira de Carvalho refere várias outras formas de expressão musical, as quais teriam um papel essencial dentro do “processo cultural revolucionário”, destacando o vínculo

²⁹⁹ A referência a Lopes-Graça surge em acordo com Susana Sardo (2009), que sugere que, pela sua popularidade, as obras corais de Lopes-Graça ao longo do período revolucionário, “embora emanadas num universo que designava por «música séria»”, podem ser enquadradas como “canções de abril”.

político e a participação musical de compositores como Jorge Peixinho³⁰⁰ e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, de Filipe Pires no campo da música eletroacústica, e o Coral da Faculdade de Letras de Coimbra ou a Orquestra Sinfónica Popular, sendo estes considerados representantes de “manifestações musicais progressistas”, com uma capacidade de organização no “exercício duma acção militante” (*Ibid.*). Neste contexto, ganha também expressão a ação de vários militantes comunistas na constituição de associações de amizade com vários partidos e organizações comunistas estrangeiras, as quais se materializariam no convite e intercâmbio entre várias personalidades de relevo nos campos cultural e científico, como sucedeu, por exemplo, em julho de 1974, com a constituição da Liga para o Intercâmbio Cultural, Social e Científico com os Povos Socialistas, para cuja sessão de apresentação foi organizada a vinda a Portugal da Companhia de Bailado do Teatro Bolshoi e do Coro do Exército Vermelho da União Soviética.

Por sua vez, no domínio do fado, tal como é apontado por Nery (2012), grande parte dos intérpretes depararam-se com um ambiente de forte hostilidade, em parte associado à implícita ligação direta do fado enquanto parte da “estratégia de sustentação do regime” ditatorial, o que levaria a uma rejeição generalizada do género, em particular, da generalidade da esquerda e de sectores mais radicais. Por exemplo, o próprio Mário Vieira de Carvalho, assim como o crítico Mário Castrim, seriam autores de artigos nos quais denunciavam uma versão de Amália Rodrigues da canção *Grândola, Vila Morena*, considerando-a uma “clássica manobra oportunista dos que não querem perder o comboio da Revolução”, insinuando as ligações e o protecionismo da cantora por parte do Estado Novo (Pimentel, 2009:125). Apesar de, ao longo do período revolucionário, o fado ter sido praticamente banido das emissões radiofónicas e televisivas, seria, contudo, no “espaço ideológico próximo do PCP”, que se concentrariam um conjunto de fadistas, com Carlos do Carmo à cabeça, “apostados todos eles numa revitalização do género que procura passar, entre outros aspetos renovadores, pela adopção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado” (Nery, 2012:332). Para tal, foi notório o contributo de vários poetas ligados ao partido, entre os quais, Ary dos Santos e Joaquim Pessoa. Por outro lado, a opinião de Carlos Paredes, músico que participaria em vários eventos do partido, é a de que o

³⁰⁰ Para Saldanha (2016), uma das preocupações estéticas de Peixinho consistiu na procura de relações multidisciplinares da música, de forma a libertá-la das convenções tradicionais, resultando numa atitude artística vanguardista e de rutura com os convencionalismos musicais *folclorizantes* do Estado Novo.

papel da política no campo musical se constituiu como “uma das mais importantes formas de combate às vedetas e à má comercialização da música ligeira”, situando a sua incursão pelo fado instrumental como uma forma de “manifestação popular”, em resposta ao que considerava ser um “esmagamento cultural” de que o fado foi vítima³⁰¹. Em consonância, José Jorge Letria destaca o “novo fado de abril”, surgido após “cinquenta anos de obscurantismo e terror fascista”, e que se caracterizava pela recuperação do fado “feito por trabalhadores e a pensar neles”, essencialmente remetendo para as origens das expressões musicais de fado cantado pelas “classes populares, em luta contra a opressão” (Letria, 1978). Segundo Letria, no período revolucionário, o fado adquire toda uma nova roupagem, através de novas práticas de intérpretes ligados ao PCP, tais como José Manuel Osório, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, Fernando Farinha e Carlos do Carmo, entre outros, que se mostravam motivados em escapar “ao lugar-comum bafiento e reacionário”, integrando temáticas de “conteúdo progressista e colocadas abertamente ao serviço dos trabalhadores”, o que o leva a afirmar que o fado, nesse contexto, foi também enquadrado como “canto de intervenção”:

O novo fado de abril passa a funcionar, também, como canto de intervenção, na medida em que, falando da realidade portuguesa e daquilo que nela se transforma, pode mobilizar e esclarecer os agentes dessa transformação: os trabalhadores (Letria, 1978:109).

Um dos casos mais paradigmáticos da articulação do fado com “conteúdo político”³⁰² seria o disco *Por quem sempre combateu*³⁰³, de José Manuel Osório, fadista militante do PCP desde 1969 e com historial de proibições e perseguições por parte da censura e da PIDE. Gravado em pleno *Verão Quente* (junho de 1975), sob a direção de Martinho D’Assunção e com letras de Francisco Viana e Manuel Correia (*Para ti camarada, Homenagem, Por quem sempre combateu*, e.o.), este disco tem, como aspeto contrastante, o facto de ser o primeiro disco publicado em cinco anos pelo fadista, que aponta como principais razões para a ausência de gravações, a pressão dos serviços de censura e da “censura interna das rádios e editoras”. Reconhecendo que se tratou de um período de muita discussão acerca da “validade” do fado, Osório enquadra este disco como uma “saída possível” para o fado no contexto revolucionário, referindo-se à

³⁰¹ Entrevista a Carlos Paredes, *Musicalíssimo*, julho de 1974.

³⁰² De referir que, no domínio do fado, para além dos nomes já referidos, surgiram muitos outros intérpretes, situados sobretudo na esfera de influência do PCP, que vão aliar o fado a letras e poemas de conteúdo político, tais como Luís Oliveira, Natércia Maria, Maria Amélia Proença (autora da canção *O grito da terra*, que ficou também conhecida como o *Fado da Reforma Agrária*), entre outros.

³⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=JHrJUK_Vy9E&t=603s (acedido pela última vez a 09/09/2019).

necessidade de se “rever o fado ao nível do texto” e, simultaneamente, tentar “novas experiências musicais”, que eram resultado das suas pesquisas sobre o “fado operário” e o “fado anarco-sindicalista”³⁰⁴.

No entanto, na sua reflexão sobre o papel da música na luta ideológica e política, Mário Vieira de Carvalho alude ao facto do PCP não ter definida uma linha estética nas práticas da canção, considerando, porém, que no campo da “canção-panfleto ou canção de protesto dirigida à imediata intervenção política através dos «mass media» radiofónicos”, o 25 de Abril representou uma nova vaga de canções “mais adequadas na letra e no veículo sonoro ao exercício de uma função revolucionária” (1976:13).

Por sua vez, o também militante comunista José Barata Moura, no prefácio ao livro *A canção política em Portugal* (1978) de José Jorge Letria, expõe que o rumo da “canção política de intervenção” tem de ser necessariamente indissociável do papel de vanguarda da classe operária, enquanto “condição objectiva e fundamental de qualquer transformação revolucionária no sentido do socialismo”. Barata Moura reflete acerca da elaboração das canções políticas, indicando que, tendo estas canções, na sua maioria, uma origem nos sectores intelectuais da sociedade, não devem, contudo, dirigir-se unicamente a estes ou refletir apenas as suas preocupações e perspetivas, considerando antes que:

O «segredo» da pujança e do papel histórico do canto de intervenção em Portugal, contrariamente ao que, por exemplo, aconteceu e acontece em determinados círculos progressistas implantados em países de democracia burguesa, reside (...) precisamente, na estreita relação com a realidade objectiva e com os interesses das classes trabalhadoras que desde bastante cedo se começa logo a verificar (Moura, 1978:14).

Assim, Barata Moura propõe a “unidade dialéctica” entre as formas e tradições culturais e a intervenção intelectual, como forma de dar sentido à concretização da função e do serviço da intervenção artística enquanto produção ideológica e como forma de superar as contradições entre o trabalho intelectual e artístico e os anseios revolucionários dos sectores “consciencializados do proletariado” (*Ibid.*).

É no campo definido como “canção ligeira e de intervenção”, que vários músicos e cantores associados ao PCP foram perçecionados, integrados dentro do que Luís Cília e José Jorge Letria reconhecem como “célula de cantores”, diferenciados da “célula de músicos” do partido³⁰⁵. Como é referido por Saldanha, a procura de uma nova vanguarda musical em estreita ligação com a participação política ativa, impeliu à oposição contra a musicalidade folclórica e ligeira da ditadura, propondo novas imagens

³⁰⁴ Notas do LP *Por Quem Sempre Combateu* | Orfeu STAT 029 | 1975.

³⁰⁵ Entrevista a Luís Cília, com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

musicais, sustentadas pela função destes domínios no contexto da nova situação política (Saldanha, 2016). Não obstante a designação genérica de “canção ligeira” como forma de caracterização de práticas sustentadas pelo carácter político da canção, Carlos Paredes escreve que a mesma designação deve ser apreciada de uma forma crítica e depreciativa, no sentido em que considera que, a partir do momento em que o processo de criação musical é dirigido “solidariamente, ao povo trabalhador” e é por ele “aceite e adoptado como estímulo, instrumento de luta e fonte de esclarecimento”, a canção será sempre “popular”, porque “destinada ao povo” (Paredes, 1981:13).

Neste sentido, adquire aqui particular relevância a forma como os Cantos Livres passaram a caracterizar a ação destes protagonistas. Em março de 1975, no livro *Cantos da Revolução*, Letria dá conta do carácter interdisciplinar e partidário que envolveu os *Cantos Livres*, ao afirmar que as sessões da EN acabaram por se transformar “(...) numa ampla plataforma de intervenção cultural e política, na qual desenvolvem a sua actividade cantores, actores, declamadores, músicos, membros do PCP ou simples democratas”, funcionando como “arma de combate ideológico e de mobilização de massas” (Letria, 1975:16)³⁰⁶. Em particular, e incutido pela influência de José Jorge Letria na célula de cantores do PCP, o uso da expressão Canto Livre tornou-se habitual para designar a componente musical de “sessões de esclarecimento, comícios ou realizações culturais” adjacentes ao PCP, ao MDP-CDE, a organizações juvenis e estudantis (UEC – União dos Estudantes Comunistas, fundada em 1972; UJC – União da Juventude Comunista, fundada em fevereiro de 1975) e a organizações de carácter frentista próximas do PCP, tais como o Movimento da Juventude Trabalhadora (MJT) e o Movimento Democrático de Mulheres (MDM). Essa componente foi ainda realçada pela sua menção nos órgãos de comunicação e na divulgação dos eventos em cartazes³⁰⁷, assim como na publicação de material a ser divulgado ou distribuído a militantes e apoiantes do partido³⁰⁸.

³⁰⁶ Em 1978, Letria referia-se ao *Canto Livre* como uma “plataforma cultural” ativa que agrupava dezenas de poetas, cantores, atores e músicos, formada a partir das experiências durante o processo revolucionário e constituída sobretudo por “artistas comunistas (...) e cantores e músicos progressistas sem partido” (Letria, 1978:80).

³⁰⁷ Em anexo, nas [imagens 3-10](#), podem ser consultados alguns cartazes de anúncios a sessões de *Cantos Livres* no âmbito de diversas ações partidárias do PCP e organizações associadas.

³⁰⁸ Como exemplo, a publicação de letras de canções através de uma Base Sócio-profissional dos Bancários do MDP-CDE, que se intitulava precisamente *Canto Livre* ([ver imagem 2](#)) e que reunia o texto de canções que iam sendo apresentadas na sessões que se realizavam um pouco por todo o país, no qual se inclui: *Grândola Vila Morena* e *Cantar Alentejano*, de José Afonso; *Dedicatória e Livre*, de Manuel Freire; *Margem Sul*, de Adriano Correia de Oliveira; *Poder à Classe Trabalhadora*, de Fausto; e *Só de Punho Erguido*, de José Jorge Letria; entre outras, que estavam alinhadas no mesmo opúsculo com

Aos Cantos Livres, no âmbito das atividades político-partidárias do PCP, ficaram associados os vários músicos e poetas que já tinham assumido uma ligação militante ou que o faziam agora por proximidade com as ideias do partido na defesa do processo revolucionário, passando a ser frequente a participação de vários intérpretes transversais a diferentes domínios musicais. Entre estes, contam-se os que haviam abandonado o CAC por divergências partidárias, tais como José Jorge Letria e Adriano Correia de Oliveira, assim como outros que já atuavam no contexto da atividade do partido ou que o passaram a fazer nesse período, tais como Luísa Basto, José Barata Moura, Ary dos Santos, Fernando Tordo, Fernando Alvim, Grupo Intróito, Carlos Paredes, Júlia Babo, Carlos Alberto Moniz, Maria do Amparo ou Samuel Quedas, entre outros³⁰⁹.

Ao mesmo tempo, estes intérpretes e cantores expressam a sua solidariedade com os vários movimentos políticos estrangeiros que demonstram o alinhamento por políticas anti-imperialistas, anticolonialistas e antifascistas. Desta forma, tornou-se frequente a participação de vários destes cantores em eventos de solidariedade com o Chile, Angola, Moçambique, Brasil ou Hungria, assim como em digressões por países europeus com forte presença de emigrantes e, sobretudo, enquanto representantes de Portugal em festivais internacionais da canção política, tais como o Festival da Canção Política de Helsínquia na Finlândia, entre outros festivais realizados em países socialistas³¹⁰, na Bulgária, na URSS, na Checoslováquia ou na RDA, assim como em festivais organizados por partidos homólogos do PCP, tal como a Festa do L'Humanité e a Festa do L'Unitá, órgãos do partido comunista francês e italiano, respetivamente.

Para José Jorge Letria, o assumir de uma ligação militante com o PCP correspondia aos seus anseios de legitimação de um processo histórico de combate político, representado pelo PCP, considerando que não existia distanciamento com o partido no seu envolvimento como músico, assumindo-se totalmente disponível “como cantor e jornalista, rodeado pelo PCP por todo o lado”³¹¹. Este músico destaca que a articulação da sua atividade musical com a atividade partidária se caracterizou por um total compromisso no combate político, que se revelou, sobretudo, nas motivações para

canções e hinos associados e assumidos pelo movimento, tais como *A Internacional*, *Avante Camarada* e *Jornada*.

³⁰⁹ De referir que nem todos estes intérpretes tiveram uma ligação militante com o PCP, embora tivessem sempre demonstrado proximidade e atuado, em grande parte, no contexto das atividades do partido.

³¹⁰ Por exemplo, em 1975, Luísa Basto e José Barata Moura participam no «Festival Internacional da Canção Política» em Sotchi, URSS, onde vencem o 1º prémio *ex-aequo* com um cantor soviético.

³¹¹ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

a criação de novo repertório, no qual estivesse refletido a sua ideologia político-partidária. Como tal, afirma que o 25 de Abril veio alterar a forma como o conjunto de cantores se dispunha a participar na vida política, referindo-se à sua disponibilidade, e de outros músicos e cantores, para assumirem o papel de “cantores militantes” e que, nesse sentido, as canções criadas serviam um projeto de combate político e partidário.

Já para Adriano Correia de Oliveira³¹², a sua ligação ao PCP presumiu um conjunto de potencialidades para uma nova situação política no país, nomeando o controlo operário, as nacionalizações, as ocupações de terras e habitações como características do combate político e partidário que influenciaram “no imediato, as canções nos seus temas, ou seja, no seu conteúdo”³¹³. Neste sentido, o intérprete reflete acerca das diferenças que existiram em relação ao período anterior ao 25 de Abril, considerando que as canções que cantavam para estudantes - que tinham já modelada uma certa consciencialização social e política - acabavam por ter uma “acção contrária e alienatória”. Aludindo ao sentimento de que os “efeitos transformadores da canção” eram inconsequentes nos meios considerados “pequeno-burgueses”, Adriano refere que o contexto de atividade na esfera do PCP significava a possibilidade de desempenho de um trabalho político articulado com a atividade musical, pelo que o contacto com locais onde nunca tinham ido cantar e diretamente para pessoas identificadas com os “mesmos interesses”, sugeriu “novas formas de comunicação e expressão”, que tiveram impacto para a transformação das canções na sua “forma e conteúdo”:

A canção é algo que se dirige directamente às pessoas para quem cantamos, ou seja, para os trabalhadores, identificando-se em princípio com os seus interesses. Nós temos então a função de transformar, através do canto de intervenção, a realidade na qual actuamos e até de nos transformarmos a nós próprios, funcionando como agitadores de ideias³¹⁴.

Como refere Letria, a partir desse período, a canção deveria estar presente nos locais onde se desencadeassem as “lutas cruciais do proletariado e de todo o povo trabalhador”:

O cantor passa a estar onde a Revolução exige que esteja. Transforma-se em agitador, em esclarecedor. Chega a zonas do País onde o caciquismo está fortemente implantado e onde as forças progressistas têm dificuldade em penetrar. Fala em termos acessíveis e directos das conquistas da Revolução (Letria, 1978:80-81).

³¹² As referências e citações de Adriano Correia de Oliveira provêm de entrevistas realizadas e publicadas na comunicação social da época, assim como de livros publicados sobre o músico, tais como: *Adriano Correia de Oliveira: vida e obra* (1987) de Mário Correia; ou *Adriano Presente!* (1999) de Manuel Reis.

³¹³ Adriano Correia de Oliveira em «Canção de intervenção I: A canção política depois do 25 de Abril. A influência do movimento de massas», *Página Um*, 24 de março de 1977.

³¹⁴ *Ibid.*

Nesta perspetiva, foi a sua ligação ao PCP que definiu a criação de “canções mais simplistas, menos elaboradas (...) e que vai ser a minha marca para o pós-25 de Abril”³¹⁵. Concordando que a intensa atividade política criou limitações quanto ao tempo disponível para a criação musical, Letria afirma que revelou uma disposição muito maior na procura de uma linguagem mais contundente ou “panfletária”, que se iria sobrepor a canções que considerava “esteticamente mais apuradas e agradáveis”: “Era preciso criar uma linguagem ajustada às novas condições históricas. Uma linguagem mais directa e acessível, já que o fantasma da censura e da repressão tinha sido afastado de vez” (Letria, 1978:76). Dentro desta ótica, o repertório a ser criado teria de ser “reflexo da situação política do país”, cuja função se destinava sobretudo a “agitar e a mobilizar”, mais do que “a satisfazer as exigências formuladas pelos especialistas da estética ou pelos fiscais da gramática e do bom-gosto pequeno-burguês” (Letria, 1975:13), entendendo assim o processo de transformação das canções em “armas activas da luta ideológica”. Esta opinião é partilhada por outros músicos, tal como Samuel Quedas, que aponta que as sessões em que participou eram marcadas pelo imediatismo e acompanhamento contínuo dos acontecimentos políticos, o que inevitavelmente “fez baixar a qualidade musical e literária”³¹⁶.

Vários músicos reconhecem, assim, que grande parte das canções criadas neste período se caracterizaram pelo primado da importância das letras, em relação à vertente musical, aspeto que é considerado por Barata Moura como necessário enquanto parte de um “reflexo artístico” de formação de uma linguagem, a qual deverá servir “os interesses da classe operária”, permitindo à canção “reforçar a sua dimensão de instrumento ideológico” (Moura, 1978:19). Tanto Letria como Samuel referem vários exemplos de “canções imediatistas”, que ficaram “guardadas na gaveta”, criadas sem distanciamento e para serem cantadas no “momento ou no dia seguinte”; isto é, canções que se adaptavam ao momento político e que aludiam diretamente a acontecimentos localizados, ou que procuravam representar os anseios de determinados grupos. Esta prática, sugerida por Samuel como representativa de uma certa “flexibilidade criativa” era, contudo, vista por alguns intérpretes como uma impossibilidade, face às constantes mudanças do panorama político e da sua consciência acerca da exigência e da complexidade inerente ao processo criativo, como refere Adriano Correia de Oliveira:

³¹⁵ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

³¹⁶ Citação de Samuel Quedas retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

Quanto a mim, é quase impossível estar a criar algo no campo específico da canção adaptado a uma situação política que muda a cada momento. Particularmente, no que respeita a casos concretos e localizados, como por exemplo várias greves que surgem em diversos pontos do país, e para além disto com condicionalismos específicos. Produzir a esse ritmo não acho possível.³¹⁷

Para Adriano, existia a dúvida de que algumas canções criadas “em determinada luta específica” pudessem refletir de forma errada a expressão ideológica dessa luta, pelo que, na sua opinião, as canções deveriam ser “definida(s) pela classe operária e pelos trabalhadores”. No seu caso, o repertório a ser interpretado nestes contextos seria constituído, sobretudo, por algumas das canções que tinha já gravado, nas quais era evidente uma mensagem de resistência contra o fascismo, mas também na interpretação de canções populares regionais e de poetas militantes comunistas, como Manuel da Fonseca, que assina as letras das canções do seu álbum *Que Nunca Mais*, publicado em finais de 1975.

Estes músicos demonstraram, assim, a sua disponibilidade para a criação de repertório que conferisse às canções um carácter militante e político, nas quais, geralmente, o refrão atuava enquanto seminal de “palavras de ordem”, sintetizando e replicando as mensagens políticas, aspeto que, nas palavras de Letria, correspondia à sua vontade de “mobilizar (...) energias, mobilizar consciências para fazer as pessoas aderirem ao processo revolucionário”³¹⁸. Neste contexto, estas práticas demonstravam a sua função “cognitiva” (Eyerman e Jamison, 1998), isto é, dos cantores enquanto agentes políticos, ao serviço do PCP. Assim, era frequente irem alternando a execução de canções com a intervenção política em representação do partido, sendo que, neste aspeto, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria e José Barata Moura são, em várias fontes, referidos como os elementos mais preponderantes e respeitados na função de transmissão e comunicabilidade da mensagem partidária do PCP com as audiências.

Em análise a esta perspetiva, Fernando Tordo, em entrevista à revista *MC* em outubro de 1975³¹⁹, apontava os múltiplos papéis da canção, no sentido em que, ao mesmo tempo que concordava com a função de transmissão da mensagem política através da canção (o que, na sua opinião, era preferível a discursos políticos de duas horas), salientava simultaneamente a valorização do seu carácter lúdico, de forma a corresponder às expectativas do público que “não está preparado para receber só um tipo

³¹⁷ Adriano Correia de Oliveira em «Canção de intervenção I: A canção política depois do 25 de Abril. A influência do movimento de massas», *Página Um*, 24 de março de 1977.

³¹⁸ Citação de José Jorge Letria retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

³¹⁹ A entrevista apenas viria a ser publicada em abril de 1976, no nº45 do *MC*.

de canção”, considerando assim que era necessário estabelecer um equilíbrio entre o “envolvimento político” da canção e a forma como o conteúdo era apresentado ao público, “sem que o coloquemos numa posição de exaustão”. Também em entrevista ao *MC*³²⁰, Paulo de Carvalho (que apenas se filiaria no PCP após o 25 de Novembro, por considerar ser esse o momento mais premente de apoio e defesa do processo revolucionário), apontava à função de “aviso” que a canção devia conter, isto é, na sua ótica, a canção devia servir como meio de esclarecimento para o entendimento da situação política, sobretudo quando dirigida a camadas sociais “menos informadas”, as quais considerava serem também as mais “desfavorecidas monetariamente e socialmente”. No entanto, referindo-se à intervenção dos cantores em meios “menos consciencializados politicamente”, Paulo de Carvalho alertava para os riscos da transmissão da mensagem política “demasiado directa”, advertindo para a necessidade de ajustamento do carácter “utilitário” da canção com as expectativas do público, que não estaria preparado para “levar com músicas e letras a falar de política a toda a hora”.

Por outro lado, existiram vozes críticas no seio do partido quanto à constituição de grupos de artistas baseados na filiação ou ligação partidária. Em particular, Luís Cília, que era militante do PCP desde meados da década de 1960, revela as dificuldades que encontrou em conjugar a atividade musical com a componente política do partido. Embora tivesse regressado a França poucas semanas após o 25 de Abril, Cília observa que foi evidente o “sectarismo” partilhado por muitos membros do PCP, mas também nas organizações de extrema-esquerda³²¹. Por considerar a capacidade de a canção “representar uma corrente ideológica”, Cília mostrava-se contra a criação de “grupinhos isolados”, enformados pelo sectarismo dos grupos políticos, sendo da opinião de que os cantores deviam assumir uma prática de “incorporação do nosso combate no combate geral”³²². Tanto a nível político como musical, Cília procurou demarcar-se da “corrente de inflação de revolucionários que inundava o país”, notando que, logo no 1º de Maio de 1974, ficou surpreendido por já “não haver mais gente de direita... de repente era tudo vermelho!”, estendendo a crítica para muita da música produzida no período revolucionário, ao referir que: “se durante 48 anos um povo não tinha tido acesso a determinado tipo de música, a seguir ao 25 de Abril apanhou com doses industriais de

³²⁰ «Entrevista com Paulo de Carvalho», *MC* nº 44, janeiro de 1976.

³²¹ Entrevista a Luís Cília com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

³²² *Ibid.*

uma rele música a que chamavam revolucionária onde ‘pão’ rimava com ‘patrão’”³²³. Daí o ter assumido uma posição de contraste, perceptível logo nas primeiras entrevistas que concedeu em Portugal às revistas *Rádio & Televisão* e *Cinéfilo*, nas quais afirma que a “canção revolucionária” devia ser considerada pela atitude e pela forma de expressão da música popular, ao invés da mera leitura do conteúdo das canções:

Acho também que o processo que se está a desenrolar agora, em Portugal, pode ser útil na medida em que muita gente diz que a canção revolucionária é aquela que diz coisas, verdades e mais não sei o quê. Ora, na canção, há duas coisas: letra e música. E muitas vezes há músicas profundamente reaccionárias com letras que dizem coisas muito bonitas. Portanto, acho que vai haver, por parte do público, uma certa exigência de qualidade, que será muito útil. Penso que, por exemplo, se atacava por aí o fado, muitas vezes em entrevistas que considero absolutamente injustas, quando o fado é uma expressão de música popular portuguesa e, nessa medida, até acho o Marceneiro um cantor revolucionário. Considero-o, na sua atitude e naquilo que ele canta (não exactamente pelo que diz, mas pela sua expressão autenticamente popular), um cantor revolucionário. Agora, com a livre circulação de ideias e de discussões, tudo isso se vai pôr a claro³²⁴.

Já após o regresso definitivo a Portugal, em finais de 1974, Cília observa que na primeira reunião que teve com dirigentes do partido, procurou demarcar-se da colagem ao “grupo de cantores do PCP”, afirmando para tal que se considerava militante do PCP, mas acima de tudo, músico profissional³²⁵, o que terá provocado algumas “reações desagradáveis” da parte de alguns dirigentes do partido. À distância, Cília considera que a sua posição contrastante com as práticas de outros músicos ao longo de todo o período revolucionário, dificultaram a sua participação em sessões musicais realizadas no âmbito da atividade política do partido, pelo que, procurou “por sua conta” e com o apoio de músicos portugueses e estrangeiros, estruturar sessões e recitais dentro da linha que vinha desenvolvendo em França, com a particularidade de pretender afastar-se dos grandes centros urbanos, envolvendo-se igualmente em sessões de esclarecimento e nas Campanhas de Dinamização Cultural do MFA³²⁶.

Em consonância com esta perspetiva mais autónoma, o primeiro álbum gravado por Cília após o 25 de Abril, *O Guerrilheiro*³²⁷, surgiu como reação ao crescente fomentar de uma linguagem musical revolucionária “industrializada”, por si criticada. Gravado em Paris, com arranjos de Bernard Pierrot – guitarrista clássico que fora aluno

³²³ *Ibid.*

³²⁴ «Entrevista a Luís Cília», *Rádio & Televisão*, 11 de maio de 1974.

³²⁵ Como parte da sua filiação à célula de músicos do PCP, registe-se a tarefa de Luís Cília em, juntamente com outros membros e dirigentes, organizar a vinda a Portugal de vários músicos e compositores estrangeiros, tal como o compositor italiano Luigi Nono, entre outros.

³²⁶ Entrevista a Luís Cília com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

³²⁷ *O Guerrilheiro* | LP Orfeu STAT 024 | 1974. As notas deste disco referem a origem das canções que indico. http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/oguerrilheiro.htm (acedido pela última vez a 09/09/2019).

do então seu professor de composição Michel Puig - este disco caracterizou-se pelo contraste com outras edições desse período no campo da canção. A música foi feita para letras adaptadas na pesquisa de recolha de textos do “romanceiro tradicional” dos séculos XIII a XIX, com destaque para as canções e romances escritos no contexto de revoltas e batalhas, entre as quais *O adeus d’um proscrito*, escrita no seguimento da revolta liberal de 1820; *A Guerra do Mirandum*, canção em mirandês que data da guerra da sucessão no século XVIII; ou *O Guerrilheiro*, canção alentejana do século XIX que dá título ao disco, tendo sido escrita por ocasião das lutas civis de Patuleia e Maria da Fonte. Igualmente contrastante, e no sentido de conferir um ambiente que remetesse para um certo medievalismo, de “tradição popular”, foi a escolha do acompanhamento instrumental, com a participação de vários músicos pertencentes ao grupo de música antiga de Bernard Pierrot, assim como o uso de instrumentos como cromornes, sistros, bandurras, oboés, alaúdes, flautas e violas.

4.3. Práticas da canção e repertórios no contexto do PCP

4.3.1. Domínios musicais e temáticas políticas nos primeiros meses da revolução

Várias canções criadas e interpretadas por estes músicos tornaram-se particularmente difundidas e indexadas ao PCP, isto é, as canções atuaram e foram entendidas como signos de vinculação ao PCP³²⁸. No caderno *Cantos da Revolução*³²⁹, onde consta o repertório criado por Letria até inícios de 1975, figuram várias canções que nunca chegariam a ser gravadas, mas que eram enquadradas como crónicas das transformações políticas inerentes à ação do partido no contexto revolucionário, ou seja, “testemunhos de um tempo de luta e do meu compromisso como militante do PCP” (Letria, 1975:17). Deste repertório, destacam-se várias canções que exaltam a ação do PCP em várias vertentes, por exemplo: *Com a Juventude Comunista* (dedicada à criação da UJC), *Elogio do Partido*, *Que Venha o Socialismo*, entre muitas outras. Duas das canções que Letria vinha cantando frequentemente - *Só de punho erguido*³³⁰ e *A vitória é difícil* - são consideradas por ele paradigmáticas da simbiose entre a sua atividade enquanto músico e a ligação ao PCP. O músico refere que estas duas canções se inseriam precisamente na linha de criação de um repertório que se identificava com o

³²⁸ Partindo das propostas de aplicação da análise semiótica de Pierce à música, Turino (2008) sugere múltiplos significados para a indexação da música, enquanto signo que possibilita a criação de efeitos ao observador ou à audiência no sentido da identificação da música com situações e eventos específicos ou instituições.

³²⁹ José Jorge Letria «Cantos de Revolução», *Cadernos Seara Nova*, 1975.

³³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4nN-TZo4j7I> (acedido pela última vez a 09/09/2019)

momento histórico e com o papel do partido na vida política portuguesa, constituindo também um caso de apropriação partidária, com a adoção das canções como expressões de “*slogans* e palavras de ordem do PCP”, aspeto que, para ele, constituiu um feliz acaso, já que considera que era mais habitual a adoção de um *slogan* partidário numa canção do que o inverso³³¹. No caso de *A Vitória é difícil*, o título da canção tornou-se um *slogan* do partido, após ser usado por Álvaro Cunhal no fim do seu discurso no comício do Campo Pequeno acima mencionado, sendo repetido em uníssono pela multidão presente³³². Para a gravação destas duas canções, que seriam publicadas no primeiro single do músico editado após o 25 de Abril³³³, Letria refere que optou por gravar na editora Orfeu, por sugestão de José Afonso, e por considerar que a Orfeu lhe dava liberdade para gravar o que quisesse. As canções que pretendia gravar nesse período representavam o assumir de uma linguagem que fosse a mais direta possível acerca da sua posição ideológica, o que não se encaixaria no modelo estético da linha editorial que a Sassetti pretendia, a qual, segundo ele, procurava por essa altura uma “linha musical muito exigente”. Letria recorda que procurou introduzir um “ambiente épico” na gravação destas canções, procurando que as mesmas denotassem o contraste com algumas sonoridades de gravações que tinha feito até então e, simultaneamente, com o ambiente que rodeava a interpretação ao vivo das canções – baseada somente no acompanhamento à viola e coro - tendo para tal convidado o maestro José Calvário, que assumiu os arranjos orquestrais e a direção da gravação destas duas canções:

E aquilo é a primeira vez que canções absolutamente panfletárias são feitas com orquestra. O arranjo do *A Vitória é difícil mas é nossa* é épico e aquilo é o José Calvário como orquestrador. E resultou: *A vitória é difícil mas é nossa* torna-se um hino do PC; o *Punho Erguido* também. Portanto, aquilo já não era a *Arte Poética*³³⁴

Referindo-se Letria a estas canções como exemplificativas de “hinos para serem cantados em coro”, cujas características reforçam a sua função de apelarem à participação e acompanhamento das audiências, várias canções destacaram-se no contexto da atividade do PCP, entre as quais, *Avante Camarada!*, da autoria de Luís Cília e interpretação de Luísa Basto. Como já referi no capítulo 1, a criação da canção

³³¹ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

³³² «“A Vitória é difícil mas é nossa” gritaram milhares de pessoas no comício do PCP», *Diário de Lisboa*, 29 de junho de 1974. O discurso completo de Álvaro Cunhal pode ser lido aqui: <https://1969revolucaoressaca.blogspot.com/2014/06/1974-06-28-pcp-discurso-de-alvaro-cunhal.html> (acedido pela última vez a 07/11/2018). Imagens de arquivo da RTP deste comício com a atuação de alguns músicos podem ser vistas aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/emigrantes-vieram-para-ver-levarao-o-seu-pais-novo-e-livre/> (acedido pela última vez a 9/09/2019).

³³³ Single *A vitória é difícil / Só de punho erguido*, Orfeu | KSAT 517 | 1974. Com arranjos e direção musical de José Calvário, produção de José Niza e acompanhamento nos coros de Samuel e Luísa Basto.

³³⁴ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

tinha partido de uma encomenda para ser gravada e reproduzida na rádio clandestina «Portugal Livre». Segundo o dirigente do PCP Rúben de Carvalho³³⁵, a canção foi profusamente difundida pela nessa rádio, sendo apresentada como uma canção representativa da “resistência e da luta antifascista” do PCP, posteriormente adotada como “um segundo hino do partido”, juntamente com o hino oficial *A Internacional*³³⁶. Com o 25 de Abril, a canção passou a ser usada em todos os eventos partidários do PCP e outras atividades do partido ou de estruturas próximas a este. Mário Vieira de Carvalho refere que *Avante* alastrou a todo o país, sendo transformada em “símbolo de combate das forças revolucionárias”, mas sobretudo enquanto veículo sonoro de representação do PCP nos mais diversos meios, em particular nas rádios e nos megafones que circulavam pelas grandes cidades a anunciar as atividades do partido (Carvalho, 1976)³³⁷. Meses depois do 25 de Abril, a canção foi regravada por Luísa Basto, com arranjos e direção de Pedro Osório e editada juntamente com uma adaptação do *Hino da Juventude Democrática*, que se tornou outra das canções mais interpretadas por Luísa Basto nesse período e difundidas nas rádios e eventos do partido.

Realçando o sucesso mobilizador de canções que adotaram *slogans* políticos, tal como a canção *Portugal Ressuscitado*, o cantor Fernando Tordo refere que a sua adesão ao PCP logo após o 25 de Abril se deveu à ideia de que este partido constituía organização política de esquerda “mais bem preparado e organizado ideologicamente”³³⁸. Tordo destaca, igualmente, a intensa ligação do poeta Ary dos Santos ao PCP, com quem vai intensificar a colaboração que vinha desenvolvendo desde a sua participação conjunta em várias edições dos Festivais RTP da Canção, passando a elaborar com ele uma grande parte de repertório assumidamente político, tais como os já referidos *Portugal Ressuscitado* e *Canção Combate*, entre muitas outras. Neste contexto, o raio de ação de Ary dos Santos desdobra-se nas suas qualidades de poeta e letrista de canções, sendo da sua autoria as letras de um vasto repertório cantado

³³⁵ Notas do *single Avante Camarada / A Internacional*, Mundo Novo | MNS003 | 1981.

³³⁶ Já em 1981, por altura da comemoração do 60.º aniversário do PCP, foi integrado no programa do partido a produção e gravação da versão que os estatutos do PCP definem como respetivo hino oficial, num disco onde consta também a gravação de *Avante Camarada!*. Os arranjos de *A Internacional* são de Pedro Osório e contaram com a participação de uma orquestra de 25 elementos e vozes de Luísa Basto, Carlos Alberto Moniz, Carlos Mendes, Fernando Tordo, Maria do Amparo, Samuel e Pedro Osório: <https://www.pcp.pt/partido/anos/80anos/texto-ruben.html>.

³³⁷ Desde essa altura, a canção passou a ser cantada em coro pelos presentes nos mais diversos eventos partidários, sendo até hoje uma das canções utilizadas como forma de encerramento, tal com o Hino Nacional e A Internacional.

³³⁸ Citação de Fernando Tordo retirada do documentário «A Cantiga era uma Arma», Joaquim Vieira, RTP, 2014.

por diversos intérpretes e em vários domínios – fado, canção ligeira e teatro de revista - mas também como declamador da sua própria poesia e de outros, sendo disso exemplo a publicação, nesse período, do disco *Poesia Política*, que integra alguns dos poemas pelos quais seria reconhecido, tais como *SARL*, *Poeta Castrado*, *Não!* e *Meu Camarada e Amigo*. Ainda em 1974, Ary dos Santos é autor de letras de canções a serem usadas em peças de teatro de revista, inspiradas na situação política, tal como a revista de Sérgio Azevedo *Uma no Cravo, Outra na Ditadura*³³⁹, ensaiada pelo grupo Teatro ABC, para a qual Fernando Tordo interpreta e compõe canções como *O Emprego* e *A língua Portuguesa* e Tonicha interpreta as canções *Canto da Primavera* e *Os novos pobres*, com música de Fernando Tordo e Pedro Osório, respetivamente, contando com arranjos de José Calvário na gravação. A parceria entre Ary dos Santos nas letras, Pedro Osório na composição e Tonicha na interpretação, resultaria também na publicação de algumas das primeiras canções alusivas ao contexto revolucionário, com destaque para *Obrigado soldadinho* e *Já chegou a liberdade*, gravadas nas primeiras semanas após o 25 de Abril, através da etiqueta Zip-Zip da Sassetti, num processo semelhante ao disco *Portugal Ressuscitado*³⁴⁰.

Com vários artistas ligados ao PCP, são criadas pouco depois do 25 de Abril algumas companhias de teatro, sob a forma de cooperativas artísticas, entre as quais se destaca o Adóque – Cooperativa de Trabalhadores do Teatro, que utilizou a música de carácter político e interventivo como elemento caracterizador das peças ensaiadas, fazendo a ponte entre vários atores, músicos e intérpretes. Fundado em junho de 1974 pelo ator, autor e encenador Francisco Nicholson, o cenógrafo Mário Alberto e o coreógrafo Fernando Lima, o grupo propunha como principal objetivo um trabalho “inovador no conceito de criar e interpretar o teatro de revista e espetáculos para crianças” e, segundo Nicholson, “liberta de toda a forma de censura política, ideológica, económica, etc”³⁴¹. O grupo esboçava, como principal desígnio, a transformação do que

³³⁹ A revista *Uma no Cravo Outra na Ditadura* foi apresentada pelo empresário teatral Sérgio de Azevedo no teatro ABC, estreando em 24/10/1974. A encenação é de César de Oliveira, os textos são da autoria de César de Oliveira, Rogério Bracinha e Ary dos Santos, a realização plástica de Artur Casais, e a música de Pedro Osório, Thilo Krasmann e Fernando Tordo. Com Ivone Silva, Nicolau Breyner, Anabela, José de Castro e Aida Baptista, Luís de Mascarenhas, Fernanda Franco e ainda com a participação de Tonicha, Herman José, Helena Mafalda, Fernando Girão, Maria Camacho, Lurdes Pinto, João Lagarto, Paula Delgado, Ifigénio Pinheiro, Ana Maria, José Damas, José Carlos e Isa Mendes (retirado do site da DGPC: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=1073441>).

³⁴⁰ Ainda em julho de 1974, são editados, com dias de diferença, pela Sassetti, dois singles: *Cai-Cai* de Fernando Tordo e *Preto no Branco* de Tonicha, ambos com letra de Ary dos Santos, sendo os mesmos publicitados como os “novos êxitos de Verão”.

³⁴¹ Citações retiradas daqui: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2018/05/teatro-adoque.html>.

então era designado de “teatro comercial”, numa forma de “teatro popular”, pretendendo, com essa atitude, “recuperar as potencialidades” do teatro de revista no contexto revolucionário. O grupo estreou-se em finais de setembro de 1974, com a peça *Pides na Grelha*, a partir da qual seria editado um LP com música de Joaquim Luís Gomes e Braga Santos, na qual participam vários atores já mencionados em diversas atividades do partido, tais como Henriqueta Maia, Henrique Viana, Maria do Céu Guerra, Helena Isabel, entre outros, colaborando mais tarde neste grupo, vários outros músicos e atores, entre os quais Ary dos Santos, José Jorge Letria, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo e Ermelinda Duarte.

Precisamente, no contexto de uma outra peça de teatro, *Lisboa 72/74*³⁴², da autoria de Luzia Maria Martins - a atriz e cantora Ermelinda Duarte cria a canção *Somos Livres*³⁴³, que se tornará uma das canções mais difundidas em diversos meios, em particular pela rádio, sendo hoje lembrada por muitos como uma das canções mais evocativas de todo o período revolucionário. Ensaçada pela Companhia do Teatro-Estúdio de Lisboa, do qual Ermelinda Duarte fazia parte, a peça tinha sido proibida pela censura dois anos antes, pelo que, na estreia em setembro, no Teatro Vasco Santana, era apresentada como o “1º Espectáculo Livre” da companhia. Um comunicado, assinado por “um grupo de amigos do TEL e, distribuído aos espetadores, reforça ainda mais todo o ambiente que rodeava o contexto em que a peça se estreou, salientado a importância da participação coletiva, no momento de interpretação de *Somos Livres*:

CAMARADA!

No Teatro Vasco Santana – o Teatro que abriu as suas portas à luta eleitoral de 1968/69 – está em cena uma peça que não deves perder «Lisboa 72-74» que havia sido cortada pela censura, é a vida de todos nós, nos últimos dois anos.

A Companhia do Teatro-Estúdio de Lisboa, a companhia resistente, apresenta o seu primeiro espectáculo livre, aberto à participação do público. Vai. Participa e volta a cantar, a última canção:

«Somos um povo que cerra fileiras
parte à conquista do pão e da paz,
Somos livres, somos livres
Não voltaremos atrás...»

A acompanhar este texto, a letra completa da canção, com a indicação de que a mesma seria em breve editada em disco. Gravada com arranjos e direção de José Cid, publicada pela Valentim de Carvalho, a canção é contextualizada por um texto de Etelvina Lopes de Almeida, inscrito na contracapa do disco, onde se lê: “Ermelinda Duarte escolheu a

³⁴² Texto e encenação de Luzia Maria Martins e interpretações de Helena Félix, Dário de Barros, Mário Pereira, António Machado, Cremilda Gil, Diamantino de Mattos, Suzana Prado, Vítor Hugo, Fernanda Montemor e Ermelinda Duarte.

³⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=AZW7XqZvvvg> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

arma da palavra, dita ou cantada, feita poema (...) Na peça de Luzia Maria Martins «Lisboa 72/74» estreada depois de 25 de Abril, a palavra, o poema, o grito, a arma, floriram na verdade adulta da liberdade alcançada, eles aí estão em forma de canções”³⁴⁴. Embora o sucesso comercial do disco e da peça tenham contribuído para a popularização da canção e da sua autora, Ermelinda Duarte, a canção em si é, por razões óbvias inscritas no título e na letra, representativa do sentimento gerado pelo momento político, inscrito no âmbito da própria peça e no apelo à intervenção direta do público para cantar a canção em coro. Porém, ao contrário das letras de canções já aqui referidas no contexto das práticas políticas do PCP, a letra desta canção procura alcançar várias mensagens de enaltecimento das vidas *inocentes* libertadas, da possibilidade e importância da liberdade de expressão e da harmonia e pacifismo que deve estar inerente à vida social, utilizando, para tal, elementos como o *voo da gaivota*, o *crescimento da papoila* e a *palavra da criança*, enquanto elementos representativos dessa liberdade adquirida. A canção foi alvo de uma difusão quase sem precedentes, sendo mesmo considerada pelo jornalista Viriato Teles como “o primeiro grande *hit* da revolução”³⁴⁵. Desde então, a atividade musical e teatral de Ermelinda Duarte circundou por várias participações no contexto da atividade do PCP, referindo a cantora que, perante o êxito de *Somos Livres*, passou a ser também bastante solicitada para sessões promovidas pelo MFA³⁴⁶.

4.3.2. O período do *Verão Quente*

A tentativa de golpe spínolista, a 11 de Março de 1975, constituiu um marco fulcral e de primordial importância na determinação do posicionamento do PCP e no seu entendimento de uma nova fase da revolução (Varela, 2010). Por um lado, as repercussões políticas e económicas do 11 de Março foram favoráveis à execução de medidas apoiadas pelo PCP e refletiram a influência do partido no aparelho do Estado e, sobretudo, entre as várias organizações de trabalhadores. Entre as medidas mais relevantes, recorde-se: os processos de descolonização; a institucionalização do MFA, através da criação do Conselho da Revolução; as políticas de nacionalização da Banca e dos Seguros; a prossecução do processo de reforma agrária, iniciado com as ocupações

³⁴⁴ Citação retirada das notas do single de Ermelinda Duarte, *Somos Livres* / Joaquim da Silva | Valentim de Carvalho Decca – SPN 179 G | 1974.

³⁴⁵ Texto de Viriato Teles inserido no livrete que acompanha o documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

³⁴⁶ Citação de Ermelinda Duarte retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

de terras, cujo decreto-lei seria aprovado pelo Conselho da Revolução a 15 de abril e que representava com maior intensidade o domínio do PCP nos campos do Alentejo e Ribatejo; e a aprovação de medidas relativas aos direitos laborais, tais como os aumentos salariais, o subsídio de desemprego, o 13º mês, entre outras medidas de apoio ao controlo operário. Por outro lado, segundo Varela, durante o designado *Verão Quente*, a situação social tornou-se cada vez mais radicalizada, entre greves e conflitos laborais, ocupação de terrenos, casas e empresas, a que acresceu o elevar da tensão política que atingiu o PCP, enquanto partido com maior influência política nos governos provisórios, com ataques provindos de quase todos os quadrantes políticos, da extrema-esquerda à extrema-direita e, sobretudo, com o PS, vencedor das eleições Constituintes:

Foi o momento de maior tensão entre PS e PCP, pelo controle das suas posições governativas e no aparelho de Estado. Foram meses marcados por momentos-chave dos movimentos sociais: manifestações gigantescas de apoio ao PS, ao PCP, à esquerda militar, momentos-chave do movimento operário, como a greve e cerco da Assembleia da República pelos operários da construção civil, ou a radicalização dos soldados (com a organização de base Soldados Unidos Vencerão), ou ainda a violência dirigida pela direita e pela igreja contra o Partido Comunista e outros partidos de esquerda (que viram dezenas das suas sedes assaltadas no Centro e Norte do País) e sindicatos e outras organizações de esquerda. (Varela, 2009:133).

Neste período, considerado o mais decisivo da revolução, durante o qual o PCP assume um papel determinante, as expressões culturais têm uma predominância acrescida. Como refere Mário Vieira de Carvalho, “durante os exaltantes meses de intensa acção política em que se desencadeou abertamente a batalha pelo socialismo, os nossos artistas foram, uma vez mais, chamados a desempenhar um relevante papel” (Carvalho, 1977:12-13); papel este que se traduziria na busca de processos de criatividade artística, que dessem resposta aos sucessivos acontecimentos políticos. Multiplicam-se, por todo o país, os Cantos Livres promovidos ou apoiados pelo PCP e por organizações a este associadas, enquanto componente musical de comícios, manifestações, sessões de esclarecimento e sessões de dinamização do MFA³⁴⁷, ações revolucionárias e eventos de carácter lúdico-político, tais como homenagens, celebrações e festas populares, nos quais participam o alargado leque de músicos, intérpretes, compositores e artistas ligados ao partido. Por exemplo, em vésperas das eleições para a Assembleia Constituinte, o jornal *Avante* realça as iniciativas do PCP no campo da música, do cinema e do teatro, destacando a atuação de cantores, poetas, atores e escritores, assim como de bandas de música e de uma “orquestra sinfónica popular”,

³⁴⁷ Por exemplo: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/dinamizacao-cultural-do-mfa-no-palacio-de-cristal/?fbclid=IwAR3k_q1MAET2-ZUUzItPl2y3FPBQIhx7dWz1HA_oditLxhRg2e9YGAGwFHQ (acedido pela última vez a 09/09/2019).

constituída pela célula de músicos do PCP, exaltando a importância das “realizações populares e artísticas”, enquanto exemplo “impressionante e avassalador da capacidade de iniciativa da mobilização revolucionária, da alegria e confiança dos militantes do PCP no futuro da Pátria e do socialismo”:

Os cantores, os actores, os músicos comunistas encontram o seu público, sentiram-se filhos do Povo, entendidos e acompanhados pelo Povo no cenário que sempre sonharam: um palco decorado a vermelho frente a uma enorme multidão de operários e intelectuais, homens e mulheres, jovens que viveram o domingo da liberdade e da alegria, como as querem e já as vivem os comunistas, como todo o Povo as viverá nos domingos do futuro³⁴⁸.

Durante o *Verão Quente*, a intensa atividade de um conjunto de intérpretes, músicos, compositores e poetas associados ao PCP, resultou na criação de novo repertório que, em parte, refletiria a análise da situação política, muitas vezes através da replicação e da transformação musical de aspetos condizentes com os posicionamentos e as propostas políticas do PCP. Estes aspetos ficam patentes na transversalidade das referências sonoras e das temáticas exploradas nas canções, sendo que este processo criativo se refletiu, igualmente, na intensa produção fonográfica destes músicos e grupos. Como recorda Letria, a partir do 11 de Março, foi substancial o aumento do tempo de antena para o “canto de intervenção”, em que “ouvir rádio era um modo de se reforçar a confiança no futuro”, sendo que, em particular, Letria destaca o papel de alguns programas “progressistas” de rádio, tal como o programa Alavanca, organizado pela Intersindical Nacional para ser transmitido no RCP (Letria, 1978).

Letria e José Barata Moura são dois dos mais ativos cantautores ao serviço do PCP, mantendo, ao longo desse período, uma linha de criação de canções politizadas. No caso de Barata Moura, para além da incursão pela criação de repertório dirigido ao público infantojuvenil, elaboraria várias canções com alusões diretas a acontecimentos políticos ocorridos nesse período, tais como *Cravo vermelho ao peito*, *Hei-de cantar*, *O colonialismo* ou *De mãos dadas venceremos*³⁴⁹. Contudo, será sobretudo no contexto da análise crítica ao período pós-25 de Novembro, que Barata Moura criará grande parte do seu repertório político, publicado em vários álbuns pela Sassetti nos anos seguintes, tais como *A valsa da burguesia* (1976), *A direita da tendência* (1977) e *Ai se a lua* (1978). No caso de José Jorge Letria, as temáticas da reforma agrária e da luta operária serão recorrentes no repertório criado e gravado nessa altura. Em continuidade com o que

³⁴⁸ «Portugal Novo na festa do PCP», *Avante*, 14 de abril de 1975.

³⁴⁹ Canções publicadas no álbum *Cravo Vermelho ao Peito* | Sassetti Zip Zip – ZIP 2018/R | 1975. Exemplo: https://www.youtube.com/results?search_query=jos%C3%A9+barata+moura+cravo+vermelho+ao+peito (acedido pela última vez a 09/09/09).

havia sucedido com a gravação das canções *A vitória é difícil* e *Só de punho erguido*, José Calvário encarrega-se da direção musical e dos arranjos de duas novas canções publicadas em single pela Orfeu, *A terra a quem a trabalha* e *Pelo socialismo com a classe operária*, que são claros exemplos do empenhamento partidário de Letria, ao incluir expressões diretas, no título e no refrão, que replicam duas das mais populares palavras de ordem do PCP. Na análise de Rúben de Carvalho³⁵⁰, estas canções são bons exemplos dos processos de criação de canções baseadas na comunicabilidade com as audiências, nas quais Letria procura quase sempre situar e fixar o *slogan* no refrão, dando-lhe um tratamento melódico que estimula e facilita a participação coral da assistência. Simultaneamente, os arranjos remetem para ambientes relacionados com as próprias práticas da canção interpretada ao vivo, isto é, por um lado, a utilização de arpejos de viola e do piano em forma percussiva, o que “reforça a combatividade da canção e acentua um ambiente sonoro que suporta o coro do refrão”; e, por outro, a harmonização das vozes, transparecendo a imagem de que a canção é primordialmente para ser interpretada ao vivo, apelando à participação do público em interação com o intérprete (Carvalho, 1979).

Contudo, para o LP *Lutar Vencer*, publicado também em 1975, Letria usaria uma fórmula diferente, com os arranjos e a direção musical a ficarem a cargo de Júlio Pereira, que introduziu o acompanhamento instrumental de baixo, guitarras elétricas e acústicas, bateria e teclados, resultando em diversas sonoridades e tipologias musicais distintas, desde a balada, o tango, as marchas e o *rock*, este último ilustrado pelas canções *Tu que dessa janela* ou *Com as armas desta vida*. Segundo o texto de apresentação do disco, as canções são o reflexo da determinação do combate político e ideológico inscrito no autor, apelando ao seu canto junto dos “operários, camponeses, soldados e marinheiros”, no sentido da luta pela “transformação do mundo” e pela “construção do homem novo”. As letras destas canções seguem assim uma linha temática de continuidade, com destaque para as alusões à reforma agrária, presente em *Esta terra há-de ser nossa*; à luta de classes, tal como *Nas mãos do patrão*; e à caracterização sarcástica da burguesia e, simultaneamente, de alerta e vigilância contra a reação, tal como evidenciado nas canções *Se um fascista conspira*, *Venceslau da Silva* e *Quem tem medo dos comunistas?*. Destaco igualmente, neste álbum, a inclusão de canções que remetem para os repertórios do universo das canções de protesto e

³⁵⁰ Citações de Rúben de Carvalho retiradas das notas do álbum *Uma certa maneira de cantar* | Edições Avante | 1979.

revolucionárias latino-americanas, tal como *Para a frente Chile*, de apoio à resistência chilena da ditadura de Pinochet; e uma adaptação para português da “canção revolucionária cubana” *Patria o Muerte-Venceremos*, aqui intitulada de *Portugal Vencerá*, apresentada por Letria como uma homenagem “ao povo de Cuba, na sua luta pelo socialismo e pela edificação do poder popular”³⁵¹.

Em continuidade com a criação de canções que já aqui destacadas pelo seu papel de relevo na forma como representaram uma ligação com a intervenção política e a influência do PCP (*Avante Camarada!*, *Portugal ressuscitado*, *Somos livres*, e.o.), este período correspondeu à criação de algumas canções, cujas características, denotaram a sua importância na invenção e replicação de *slogans* políticos. Entre estas, destaca-se a canção *Companheiro Vasco*³⁵². Partindo de uma ideia de Alfredo Vieira de Sousa, que escreve a letra para ser interpretada por Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo, em colaboração com Pedro Osório na direção musical, a canção foi publicada num single, em inícios de 1975, juntamente com a canção *Daqui o povo não arreda pé*³⁵³. Segundo João Rocha (2017), autor de um livro sobre discos publicados nas décadas de 1960 e 1970, a motivação para a publicação deste disco residiu na ambição do sucesso ao vivo da canção *Daqui o povo não arreda pé*, inserida no lado A do single, pelo que o sucesso comercial da canção *Companheiro Vasco*, inserida no lado B, terá constituído uma surpresa para os próprios autores³⁵⁴. *Companheiro Vasco* é uma canção de demonstração do apoio ao então primeiro-ministro Vasco Gonçalves, no sentido de este prosseguir com as medidas revolucionárias e não se deixar atemorizar pela reação e poder dos “monopolistas”, “capitalistas”, “latifundiários” e “senhores agrários”, apoio este que, na canção, é assumido pelo povo e pelos soldados (descritos como o “povo armado”), sintetizado no refrão “Força força companheiro Vasco / Nós seremos a muralha de aço”, que rapidamente é transformado num dos mais populares *slogans*

³⁵¹ Citações inseridas no álbum *Lutar Vencer*, Orfeu STAT 038 | 1975. De referir que, em continuidade com uma linha mais politizada e mesmo partidarizada, Letria gravará, em 1977 e 1978, os álbuns *Doa a quem doer* e *Quem cala consente*, ambos publicados pela Orfeu.

³⁵² https://www.youtube.com/watch?v=22cLIHqdT_0 (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁵³ *Single* | Sassetti-Zip Zip 30069/G | *Daqui o povo não arranca pé!* / *Companheiro Vasco*. O disco foi amplamente publicitado por várias organizações políticas, em particular pelo MDP-CDE, que apresenta os seus autores como militantes deste partido e anuncia a venda do disco nas suas sedes pelo preço de 65 escudos ([Ver Imagem 11](#)).

³⁵⁴ Segundo Rocha (2017), existem duas versões do mesmo disco, uma com um autocolante com o refrão estampado e outra, considerada a original, sem qualquer autocolante. A versão com o autocolante terá sido feita à revelia dos músicos e da editora que, suspeitando da existência de edições paralelas do disco, exigiram que os discos fossem assinados pelos autores como forma de “autenticação” dos mesmos.

políticos de variadas organizações e partidos apoiantes de Vasco Gonçalves³⁵⁵. Embora Carlos Alberto Moniz reconheça a “colagem panfletária” que foi feita à canção e, em particular, ao refrão, ele aponta para a complexidade dos arranjos e para o uso de vários acordes, enquanto características musicais diferenciadoras relativamente a outras canções que tiveram esse caráter panfletário³⁵⁶.

A publicação do disco *Companheiro Vasco*, em fevereiro de 1975, coincidiu com a criação do Grupo Outubro, uma iniciativa de Carlos Alberto Moniz, Maria do Amparo, Alfredo Vieira de Sousa, Madalena Leal e Pedro Osório, adaptando um nome que derivava da que consideravam ser a “primeira revolução socialista triunfante”, referência à Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. Ao longo desse ano e dos seguintes, o Grupo Outubro atuou em festas, convívios populares, coletividades, fábricas e quartéis, assumindo o apoio na defesa da luta das “classes dominadas” contra as “classes dominantes”³⁵⁷. Formado com os objetivos de sintetizar num trabalho coletivo a atividade individual dos vários músicos integrantes, cuja trajetória de composição a solo ou em parceria vinha a ser fomentada desde os anos anteriores, intensificando-se no período revolucionário em torno da ligação mútua ao PCP³⁵⁸, o grupo caracterizava-se pela diversidade instrumental e harmonia das vozes, função assumida frequentemente por todos os elementos em cada canção³⁵⁹. Assim, as várias canções criadas pelo coletivo remetem para a versatilidade de estilos que caracterizam a experiência e o percurso pessoal dos músicos, desde a introdução de recolhas folclóricas e de música tradicional, ao uso de diversos suportes instrumentais, tais como o piano, violino, acordeão, violas e percussões; articulados com o forte pendor político, satírico e

³⁵⁵ De referir que o *slogan* foi igualmente apropriado e difundido pela Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA através de cartazes e autocolantes, motivando a recriação de alguns cartazes, tal como o sobejamente conhecido cartaz do artista plástico João Abel Manta *MFA | Povo* (que retrata um soldado com uma enxada e um camponês com uma espingarda), que é transformado numa nova versão que inclui a figura de Vasco Gonçalves no meio das duas personagens, passando a designar-se *MFA | Vasco | Povo*, com a inclusão do refrão da canção ([Ver imagens 12 e 13](#)).

³⁵⁶ Esta referência de Carlos Alberto Moniz é retirada do documentário *A cantiga era uma arma* | Joaquim Vieira | Nanoca/RTP | 2014.

³⁵⁷ Referências retiradas do texto inscrito no primeiro álbum do Grupo Outubro. No documentário *A cantiga era uma arma*, Maria do Amparo refere que ao longo do período de atividade do grupo fizeram mais de duzentas atuações.

³⁵⁸ Nesse período, estes protagonistas são responsáveis por outras canções que nas publicações em disco eram representadas pelos intérpretes Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo, tais como *Ceifa*, *Ceifeira* – canção de referência explícita ao papel da mulher no processo da reforma agrária – e *Vai dentro*, entre outras.

³⁵⁹ Para além das vozes, Alfredo Vieira de Sousa assumia o papel de letrista e, amiúde, compositor; Pedro Osório assumia funções de compositor, letrista, arranjador e instrumentista; Carlos Alberto Moniz seria compositor e instrumentista; Maria Madalena seria solista; e Maria do Amparo seria solista e instrumentista.

irónico das letras, assumidamente anticapitalistas, anticolonialistas e de apelo à luta das classes trabalhadoras e em defesa da reforma agrária, como é percebido nas canções seleccionadas a figurar no álbum *A cantar também a gente se entende*³⁶⁰. Publicado em março de 1976, contém várias das canções escritas e apresentadas ao vivo ao longo de 1975, tais como: *Quem não trabalha não come*, de Vieira de Sousa; *As artimanhas do capitalismo internacional*, de Osório; *O grande julgamento*, com letra coletiva e música de Carlos Moniz, uma encenação sonora que recria um processo judicial levantado pelas “classes trabalhadoras de todo o mundo” ao “sistema capitalista”; *A luta continua* e *Viva o MPLA*, canções de apoio aos movimentos de libertação da FRELIMO e do MPLA, onde são introduzidos vários instrumentos de percussões africanas; ou *A luta vai ser dura companheiro*³⁶¹, uma das canções mais emblemáticas do grupo.

Outro caso de canção que se tornou particularmente difundida nesse período, é o *Hino da Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses - Intersindical Nacional*, geralmente designado de *Hino da Intersindical*³⁶². Com letra escrita por Mário Vieira de Carvalho, a partir da adaptação de música anónima do séc. XIX, da qual já tinha sido gravada a versão de Luís Cília na canção *O Guerrilheiro*, a canção foi adaptada oficialmente como hino da CGTP-IN após o seu primeiro congresso, realizado em julho de 1975. Também neste caso, o refrão – “Unidade unidade unidade / No trabalho contra o capital / Camaradas lutemos unidos / porque é nossa a vitória final!” – constitui um dos casos mais significativos de uma canção de apelo à participação e acompanhamento em coro da audiência, sendo que a mesma remete para o carácter unitário da constituição de uma central sindical dos trabalhadores portugueses, tendo ficado igualmente conhecida em diversos meios, até aos dias de hoje, como “hino dos trabalhadores portugueses”. Relativamente à edição em disco do *Hino da Intersindical*³⁶³, um dos aspetos que chama a atenção, é o facto de a face B conter uma versão em português da canção *Venceremos*, de Sérgio Ortega (originalmente com letra de Víctor Jara), originalmente gravada e interpretada pelo grupo chileno Inti-Illimani, sendo esta uma das canções mais interpretadas por vários músicos portugueses, entre os quais José Jorge Letria e Samuel Quedas, que também a gravou e publicou em disco. Contudo, um dos casos mais significativos de reconfiguração estética, é a adaptação que José Manuel

³⁶⁰ Grupo Outubro | *A cantar também a gente se entende* | Lamiré Diapasão DIAP 16001 | 1976.

³⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=7uIpUDY-0IM> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=5sXXjQjqlIQ> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁶³ *Single* | Sassetti-Guilda da Música GM 2000/011/S | *Hino da Intersindical / Venceremos* | com direcção de coro de Pedro Osório.

Osório faz destas duas canções, denotando, uma vez mais, a sua intenção em conferir uma nova imagem politizada do fado.

Por sua vez, o EP de Samuel Quedas, *De pé pela revolução*, para além de uma versão da canção *Venceremos*³⁶⁴, e da canção que dá o título ao disco, apresenta também uma versão da canção *O povo unido jamais será vencido*, letra de Sergio Ortega, originalmente interpretada pelo grupo chileno Quilapayún, a qual tinha sido também gravada por Luís Cília em França, versão na qual Cília é acompanhado pelos próprios membros do Quilapayún. Também Samuel elabora a canção *Viva a reforma agrária*, escrita em 1975 para o documentário *Operação Boa Colheita*, tendo ficado conhecida como o *Hino da Reforma Agrária*³⁶⁵, sendo esta também representativa de uma canção, cuja forma e conteúdo repetitivo das frases do refrão, apelam à sua apropriação e ao acompanhamento coral da audiência. Tanto para esta canção, assim como para as outras publicadas no primeiro EP de Samuel, os arranjos dos instrumentos de cordas, das flautas e das percussões (executados por si), assim como da harmonização das vozes (todas de Samuel), remetem para construções melódicas encontradas em muitas canções da *nueva canción* chilena.

A inclusão destes repertórios em discos, interpretados por vários músicos e grupos próximos do PCP, são também representativos da influência e aproximação a estéticas musicais dos movimentos de canção latino-americanos, sobretudo da *nueva canción* e da *nueva trova*.

Particularmente notório no seio da atividade dos músicos ligados ao PCP, foram as canções criadas em homenagem a personalidades e estruturas do partido ou próximas deste, com destaque para algum do repertório de José Barata Moura e Luísa Basto, autores da canção *Apelo às mulheres na revolução*, que seria adotado como hino do MDM, organização que, ao longo do período revolucionário, assume a convergência com o programa do MFA e, em janeiro de 1976, aprova os seus primeiros estatutos. Luísa Basto será também a intérprete da canção *De pé ó companheiro*, escrita por Ary dos Santos, com música de Fernando Tordo, que foi gravada e publicada em disco, numa homenagem ao histórico dirigente do PCP, Pedro Soares, falecido num desastre de viação no dia 10 de maio de 1975, dirigente a quem seria também dedicada a canção

³⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=msRYfbDd-TI> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁶⁵ Sendo também utilizada como genérico do programa radiofónico *Diário da Agricultura*, no qual Samuel participava.

Ao camarada Pedro Soares, da autoria de João Fernando e Fernando Piçarra, com acompanhamento da orquestra de Rocha Oliveira.

O imediatismo característico de canções criadas em cima dos acontecimentos, seria particularmente evidente no repertório de um conjunto de intérpretes, compositores e poetas, que trabalhavam em conjunto há vários anos, em diversos contextos, sobretudo em participações no Festival da Canção. Entre estes, destacam-se Tonicha, Fernando Tordo, Paulo de Carvalho, Carlos Mendes, Pedro Osório, Nuno Nazareth Fernandes, Ary dos Santos, Mário Castrim e Joaquim Pessoa, entre outros, que ao longo de todo o período revolucionário e nos anos seguintes, formaram várias parcerias, colaborando nos processos de criação e de gravação uns dos outros. Para além das canções *Obrigado soldadinho* e *Já chegou a liberdade*, já aqui mencionadas anteriormente, Tonicha interpreta um conjunto de outras canções alusivas ao período revolucionário, entre as quais *Bandeira da vitória*, *Cantaremos/lutaremos*, *O povo em marcha*, *Cravos da madrugada*, *Hino do trabalho*, *Compadre Partidário*, publicadas em vários singles e no álbum *Canções de Abril*, saído em pleno *Verão Quente*. A edição destes discos foi inicialmente assumida pela sociedade comercial Discófilo³⁶⁶, estrutura de produção artística e discográfica, fundada por Tonicha, João Maria Viegas e Ary dos Santos, a qual, ao longo de 1975, publicou vários discos, na maioria da autoria de Tonicha, sendo também desta editora a publicação em disco do poema de Ary dos Santos *As portas que Abril abriu*, distribuído juntamente com um livro com o mesmo título. Em relação a Ary dos Santos, Saldanha destaca a sua influência num conjunto de intérpretes e compositores, os quais complementam musicalmente a imagem literária criada por ele, na qual a poesia é dominada pela nova organização sociopolítica do país, sendo as recorrentes temáticas da “liberdade e do socialismo”, assumidas como componente de intervenção política e social: “A poesia de influência neorrealista pós-Revolução acompanha, assim, uma nova consciência, na qual o herói é coletivamente identificado quer com o camponês, quer com o operário” (Saldanha, 2016:156). Ao longo desse período, Ary dos Santos escreve dezenas de poemas para serem interpretados nos mais diversos géneros, sendo o responsável por grande parte das letras

³⁶⁶ A distribuição dos discos da Discófilo era feita através da editora de Arnaldo Trindade, que posteriormente comprou o espólio, tendo reeditado vários fonogramas.

para intérpretes como Fernando Tordo, Paulo de Carvalho³⁶⁷ e Carlos do Carmo³⁶⁸, entre muitos outros.

Da parceria entre Fernando Tordo e Ary dos Santos resultaria um vasto repertório de reflexão imediata sobre a situação política, para a qual não terá sido alheio o facto de os dois morarem no mesmo prédio, na Rua da Saudade, em Lisboa. Por exemplo, o álbum *Feito cá p'ra nós* (1975) é inteiramente saído da cumplicidade entre esta dupla de protagonistas, com um conjunto de canções profusamente interpretadas e difundidas ao longo desse período, entre as quais *Tango económico*, *O trabalho ou Chile*. Os dois foram também responsáveis pela criação de um conjunto de fados que contribuíram para a divulgação de uma nova imagem politizada do género, que se alinhava com a ideia de construção de um fado com conteúdo significativo para as classes trabalhadoras. Entre estes, destacam-se o *Fado do operário leal*, o *Fado das rabanadas*, o *Novo fado alegre*, o *Fado de Alcoentre* e *O Facho*, esta última interpretada por Paulo de Carvalho. Em particular, o *Fado de Alcoentre*³⁶⁹ é um dos exemplos mais significativos de uma canção que remete para a ideia que os dois tinham de musicar notícias, ou seja, de elaborar canções que refletissem acerca de situações concretas, que tiveram impacto mediático, e às quais era necessário dar um enquadramento mais politizado, através das canções. A 29 de junho de 1975, uma notícia de última hora dava conta da fuga de oitenta e nove agentes da PIDE, evadidos da cadeia de Vale de Judeus, em Alcoentre. Tal como relata Tordo³⁷⁰, assim que teve conhecimento da notícia, telefonou imediatamente a Ary dos Santos no sentido de criarem uma canção que retratasse o sucedido, ficando na memória de muitos a letra que questionava as consequências daquele episódio para a esquerda política: “Que se passa? / Então isto não é uma ameaça? / Ali andou mãozinha de reaçã. / Deixaram fugir mais oitenta e nove...”. A gravação e publicação do *Fado de Alcoentre* aconteceu nos dias seguintes a este episódio, com o disco a ser de pronto publicado, podendo ser

³⁶⁷ Paulo de Carvalho grava, em maio de 1975, o disco *Não de costas mas de frente: a música em que vivemos* com várias canções da sua autoria (*Põe-te a pau companheiro*; *Julião, desperta!*; e.o.), mas também interpretações de canções com letras de Fernando Guerra (1926; *A música em que vivemos*; *Memória*); de José Niza (*O facho*; *Último*) *Tango dos emigrantes*; *Com uma arma, com uma flor*) e Ary dos Santos (*Minha mãe que não tenho*).

³⁶⁸ Em 1977, Carlos do Carmo publica o álbum *Um homem na cidade*, cujas letras foram todas da autoria de Ary dos Santos, com músicas da autoria de Fernando Tordo, José Luís Tinoco, Paulo de Carvalho, Vitorino d'Almeida, Martinho d'Assunção, entre outros, sendo considerado pela imprensa e pelos seus pares como um marco na renovação estética e política do fado.

³⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=eospRAdw2No&t=85s> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁷⁰ Citação retirada do documentário *A cantiga era uma arma* | Joaquim Vieira | Nanoca/RTP | 2014.

considerado um caso do reflexo da urgência e do imediatismo inerente à publicação de canções significantes para o momento. A publicação deste disco refletiu, simultaneamente, o ideário anticapitalista e antimonopolista que movia este grupo de protagonistas, que se organizaram em torno da Toma Lá Disco, considerada a primeira cooperativa portuguesa, exclusivamente dedicada à produção fonográfica. Fundada em 1975, por iniciativa de Fernando Tordo, a cooperativa tinha como objetivo a autonomização dos sistemas de produção, através da edição de discos de vários “cantores progressistas”, que pudessem ser vendidos a preços mais baixos dos então praticados no mercado discográfico, sendo entendida enquanto forma de luta contra a exploração monopolista das grandes editoras, tal como refere Tordo:

Todos os artistas conscientes têm o dever de se tornar independentes dos monopólios das grandes editoras. Por isso a solução é o trabalho em regime cooperativo. Só ele permite lutar neste momento, ao nível da produção discográfica, contra a grande exploração de que temos sido vítimas (Tordo *em* Correia, 1984:114).

Esta ideia ficaria assente na produção fonográfica mais acentuada após o 25 de Novembro, de onde se destacam um conjunto de discos, nos quais são exploradas várias vertentes da canção (fado, marchas, canções infantis, etc.) e da poesia política. Entre os já citados, registe-se as publicações dos discos *Quatro canções para Portugal*, *Alegria na luta*, *Operários do Natal*, *Maldita carestia*, entre outros; e canções e poemas tais como *Bandeira Comunista*, *Reforma Agrária*, *Dia de haver revolução*, *De pé na revolução*, entre outras. Da parceria entre a poesia de Joaquim Pessoa e a música e interpretação de Carlos Mendes, destaca-se o álbum *Amor Combate*, gravado em inícios de 1976, com canções tais como *Amor Combate*, *Alcácer que vier*, *Balada para uma mulher* ou *Por terras do Alentejo*. Referência ainda para a incursão da cooperativa Toma Lá Disco em vertentes da canção de protesto internacional, materializada no convite feito ao cubano Carlos Puebla e ao conjunto Los Tradicionales que, através da Associação de Amizade Portugal-Cuba, gravam num só dia, em fevereiro de 1976, um álbum intitulado *Adelante Portugal*, que reúne um conjunto de canções do repertório da *nueva trova* e de novas canções dedicadas por Puebla à revolução portuguesa.

No que diz respeito a um repertório politizado e reflexivo no campo da canção associada ao PCP, abordo aqui uma vez mais a posição e trajetória contrastante de Luís Cília, que se destacou ao longo deste período na participação em inúmeros festivais internacionais dedicados à canção política (Finlândia, Bulgária, RDA, França, e.o.). Com uma perspetiva autónoma e distante da criação mais imediatista de canções e de gravação, que considerava não demonstrarem grandes preocupações relativamente à

qualidade sonora das gravações e do material fonográfico publicado, Cília demonstrou interesse na exploração de algumas correntes contemporâneas da música erudita, como vinha fazendo desde França e já patente no disco *O Guerrilheiro*. Assume então a vontade de explorar aspetos diferenciadores nos processos de criação e de gravação de canções politizadas, recorrendo a instrumentário que possibilitassem sonoridades bastante diferentes das linhas orientadoras da “canção de intervenção” no seio dos cantores e músicos do PCP. Assim, para o álbum *Resposta*³⁷¹, editado em 1975, Cília refere o carácter experimental que o levou a convidar os instrumentistas Olga Prats e Pedro Caldeira Cabral, entre outros, de forma a utilizar a guitarra portuguesa fora do contexto das práticas do fado, aliada ao som do piano, do cravo e da flauta e de outros cordofones, tais como o violino, a violeta, o violoncelo e o alaúde; resultando em sonoridades que remetem para abordagens da música erudita contemporânea à poesia de Manuel Correia (*Parábola aberta (a certos críticos)*, *Resposta*, *Reunião da Comissão de moradores de S. Marcos do Campo/agosto 1975*, *O nosso caminho* e *28 de setembro de 1974*); de Armindo Rodrigues (*Experiência* e *Cantigas de circunstância*); ou do poeta cubano Nicolás Guillén (*Canção em coro* e *Angústia terceira*), um dos poetas mais interpretados por vários cantores e grupos dos movimentos de canção latino-americanos e espanhóis. O carácter experimental de Cília foi transportado para os álbuns seguintes, *Memória* (1976) e *Transparências* (1978), os quais, novamente, aliam a poesia (muitas vezes sarcástica e evocativa em relação à situação política, recorrendo a textos de Manuel Correia, Ary dos Santos, Armindo Rodrigues, Eugénio de Andrade, entre outros, sobre temáticas concretas, tais como os acontecimentos do 11 de Março e do 25 de Novembro; ou ainda com referências ao processo de reforma agrária, como em *Canção do camponês-operário* e *Estrela vermelha do campo*), a sonoridades que demonstram a vontade de Cília de incorporar elementos musicais contrastantes em relação a outras produções da “canção de intervenção”, recorrendo uma vez mais às harmonizações de vários instrumentos de cordas mas, sobretudo, à utilização de meios técnicos habitualmente utilizados na produção da música eletroacústica, em particular, o uso de diferentes sintetizadores e técnicas de sobreposição, colagem e montagem de documentos sonoros variados.

³⁷¹ http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/resposta.htm (acedido pela última vez a 09/09/2019).

4.3.3. O papel dos grupos corais alentejanos

Demonstradas as práticas de um vasto conjunto de protagonistas no campo da “canção de intervenção e ligeira”, abrangendo diferentes géneros, estilos e abordagens musicais, sublinha-se agora a relação entre a produção musical e as medidas propostas pelo PCP para a difusão e preservação do património cultural musical, entendida como a “genuína música popular”³⁷². Tal como era proposto pelo PCP, a articulação entre a intervenção política e musical e a valorização da arte e cultura populares, seria demonstrada pelo apoio à atividade e divulgação de vários grupos corais, bandas filarmónicas ou grupos folclóricos, que revelassem o “desenvolvimento das riquezas e potencialidades criadoras do povo português”. Embora não caiba aqui uma análise minuciosa neste âmbito, é possível afirmar a interferência do partido nas práticas de vários grupos e conjuntos regionais, manifesta na sua crescente participação em eventos relacionados com a atividade política e partidária, mas sobretudo expressa na renovação e criação de repertórios influenciados pela situação política e pelo papel do PCP.

Não é surpreendente, portanto, que a hegemonia do PCP nos meios rurais do Alentejo e Ribatejo tivesse repercussões nas práticas expressivas locais. Alguns grupos corais alentejanos, tal como o Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba e o Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel³⁷³, entre outros³⁷⁴, revelaram um papel destacado em eventos relacionados com o PCP, assim como na participação em festivais internacionais de canção política e na adaptação e criação de repertório, algum do qual seria gravado mais tarde para uma edição fonográfica do próprio partido³⁷⁵. A imersão destes grupos por repertórios mais politizados, refletiu-se na criação de canções que, direta ou indiretamente, incidiram sobre as lutas, a repressão e as reivindicações comuns ao proletariado rural, assim como foram reflexo do impacto de algumas medidas saídas da situação política revolucionária, em particular, a Reforma Agrária. Na aceção de Rúben de Carvalho, estes dois grupos corais simbolizavam o esforço da ação do PCP no sul de Portugal, no sentido em que eram vistos como representativos das tradições musicais alentejanas, as quais, por sua vez, tinham sido influenciadas, por um lado, pela “proletarização do campesinato alentejano”, enquanto potenciador da consciência de classe e da reivindicação combativa contra a ditadura, que vai

³⁷² PCP, «Manifesto dos Músicos Comunistas», 1974.

³⁷³ Também designado de Grupo Coral do Sindicato Mineiro de Aljustrel.

³⁷⁴ Por exemplo, o Grupo Coral dos Vindimadores da Vidigueira, o Grupo Coral «Os Ganhões de Castro Verde» ou o Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Ferreira do Alentejo, entre outros.

³⁷⁵ Numa compilação editada pelo PCP, intitulada *Uma certa maneira de cantar*, publicada na sequência do IX Congresso do PCP, em 1979.

desabrochar com a Reforma Agrária; e, por outro, pela formação de uma classe de operários mineiros do Baixo Alentejo, com um grande historial de resistência e de organização coletiva: “Dir-se-ia que as próprias características e situação de classe (...) determinam, só por si, o resultado final das suas realizações corais” (Carvalho, 1979:9).

Fundado na década de 1930, o grupo dos Ceifeiros de Cuba era constituído, na sua maioria, por trabalhadores agrícolas organizados nas Unidades Colectivas de Produção. Este aspeto é salientado na análise de Rúben de Carvalho, que refere que a prática deste grupo reflete, por um lado, a “individualidade” do trabalho quotidiano, transposto para “o floreado de improvisação” das vocalizações do alto e, por outro, na associação com a disciplina e a força coletiva da entoação melódica do coro, resultando no relacionamento direto com a terra e com as raízes tradicionais populares “que se mantêm e transmitem oralmente, quase que não corrompidas, de geração em geração” (*Ibid.*). Estes aspetos podem ser percecionados nas versões gravadas de temas como *A ribeira do sol posto*, *Ó menina Florentina* e *Ao romper da Bela Aurora*, entre outras, assim como pela integração no seu repertório de versões de canções popularizadas ao longo do período revolucionário, tais como *Grândola*, *Vila Morena*, *Baleizão*, *Baleizão*, e *Portugal Ressuscitado*.

Também o grupo dos Mineiros de Aljustrel tinha já uma extensa atividade que se estendia desde a sua fundação em 1938, até ao 25 de Abril. Com um impacto visual e coreográfico marcado pelo uso do vestuário dos mineiros, foi dos grupos mais solicitados a participar em vários eventos de natureza partidária associada ao PCP, mas também a nível internacional, tendo sido convidados para atuar na edição de 1976 da Fête de L’Humanité. Após o 25 de Abril, o grupo destacar-se-ia por revelar algumas características inovadoras nas suas práticas, sobretudo ao nível do repertório interpretado e gravado, tendo convidado Luís Cília para a direção musical do seu álbum³⁷⁶. O grupo assume que a revisão do seu vasto repertório resultou na criação de “modas revolucionárias”, as quais conferiram uma nova expressão de “alegria” e de “sentimentos” na transmissão da “mensagem do Alentejo”, destacando o grupo, igualmente, a importância de partilha das suas práticas com a de outros “coros tradicionais Russos e Romenos”, com os quais conviveram em visitas ao país³⁷⁷. Por um lado, a revisão do repertório do grupo foi perceptível na adaptação de letras originais (na

³⁷⁶ Em 1975, o Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel publicou três discos: um single, um EP e um álbum. A gravação do álbum contou com a direção musical de Luís Cília, convidado pelo grupo.

³⁷⁷ Citações retiradas do artigo «Damos a palavra ao Grupo Coral do Sindicato Mineiro de Aljustrel», MC nº46, setembro de 1976.

sua maioria enformadas pela posição partidária de José Sequeira, ensaiador do grupo, e dos seus elementos) a modas populares alentejanas, tais como: *A reacção não passou, MFA, As nossas Forças Armadas, Oh! Baleizão, Baleizão, 28 de setembro, O soldado português, Portugal país de heróis*, entre outras. Por outro lado, o grupo integrou no seu repertório alguns dos “hinos” associados ao PCP, tais como o *Hino da Intersindical e Avante, Camarada!*³⁷⁸ (e ainda, à semelhança de muitos outros, a *Grândola, Vila Morena*), tendo também enveredado por novas interpretações do seu repertório habitual “mais tradicional”, entre as quais: *Ao romper da bela aurora, À frente o trabalhador, Aljustrel tem uma mina e Camponês Alentejano*. Tendo em consideração a projeção que o grupo alcançou nesse período, a crítica de Mário Correia a estas canções, perfilhada nas páginas da revista *MC*, remetem para a importância “da verdadeira cultura proletária surgida da herança cultural do capitalismo e da luta ideológica”. No entanto, o alinhamento partidário do grupo não esteve imune à crítica, com Mário Correia a considerar que a incursão dos Mineiros de Aljustrel pela canção política revelou uma “linha reformista que por vezes se perde no popularucho”, insinuando que o disco publicado é mais resultado de um “oportunismo político”, do que de uma tentativa de conferir um diferente “tratamento ao folclore alentejano”, por ele considerado como o “ponto de partida essencial para a definição da verdadeira cultura popular”³⁷⁹.

4.4. Novas formas de organização e grupos urbanos de recreação

Não obstante a atividade destes grupos corais alentejanos constituir um exemplo representativo de expressões da canção popular, comprometida politicamente e alinhada com as propostas do PCP, para a valorização e divulgação da música tradicional, Rúben de Carvalho sugere que, no seio do partido, os entendimentos da “canção de intervenção” e da “canção revolucionária”, foram definidos pelo compromisso de interseção das práticas musicais urbanas e a “criação intelectual rural, regional” (Carvalho, 1979). Entre outros exemplos³⁸⁰, o Grupo Outubro vai assumir

³⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-Zy3mxKXFfQ> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

³⁷⁹ Mário Correia, *MC* n.º45, abril de 1976.

³⁸⁰ Embora não seja possível nesta tese explorar a atividade dos vários grupos, menciono aqui a importância de grupos já existentes e que tiveram proximidade com o PCP, tal como o Grupo Intróito, em atividade desde finais da década de 1960, quando participou no programa Zip-Zip (interpretando repertório das canções regionais harmonizadas por Lopes-Graça) e nos Festivais RTP da Canção de 1970 e 1971 (onde participaram com as canções *Verdes Trilhas e Palavras abertas*, respetivamente). Formado inicialmente por Isabel Pires, Ana Maria Pires, Nuno Gomes dos Santos e Luís Pedro Faro, o grupo teria um papel bastante ativo na participação em várias sessões de caráter de resistência à ditadura, tal como no Encontro da Canção Portuguesa em março de 1974, registando várias atuações ao lado de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Fausto, José Jorge Letria, Manuel Freire, entre outros. As divergências políticas e ideológicas no seio do grupo levariam à saída de Luís Pedro Faro, substituído por Nuno Gomes

uma postura de sensibilidade com a questão da qualidade das canções apresentadas, procurando fugir às características *imediatistas*, que revelavam um certo descaramento em relação ao processo de depuramento estético, havendo uma iminente preocupação em apresentar um repertório enformado politicamente, mas que refletisse a adaptação da função social interventiva das expressões musicais mais próximas dos estilos da música popular portuguesa. Como tal, o segundo álbum intitulado *Cantigas de ao pé da porta*³⁸¹, publicado em 1977, apresenta-se mais condizente com a influência da integração e da necessidade de recriação de repertórios com origem em diferentes regiões do país, enquanto forma de manifestação do empenhamento do grupo na defesa de tradições musicais populares, materializada na recriação, sobretudo das letras e dos arranjos instrumentais de vários temas, tais como: *A Cafila (aconteceu na ilha Terceira)*, *Em frente Varge Mondar*, *Cabra-Figa e Asfamil*, *Canção do pão* ou *Ao passar a ribeirinha*, entre outras. A incorporação de elementos de recolhas musicais regionais, para serem recriados em novo repertório, foi demonstrativa da vontade do Grupo Outubro em aproximar-se de ambientes sonoros mais tradicionais e como forma de afirmação e valorização da cultura popular.

Este entendimento não está, todavia, isento das profundas mudanças ocorridas após o 25 de Novembro de 1975, o qual teve consequências profundas na vitalidade do PCP dentro do quadro político e governativo do país (que vinha sendo progressivamente menos predominante desde o fim do V Governo Provisório e a saída de Vasco Gonçalves do cargo de primeiro-ministro), tendo particular impacto na produção musical e projeção mediática dos músicos associados ao partido, como é descrito por Letria: “Os ataques à canção progressista, a sua sistemática marginalização, contribuem para que na rádio e na televisão se reduza de forma assustadora a percentagem de música portuguesa. Atingem-se os mesmos índices inferiores aos verificados antes do 25 de Abril” (Letria, 1978:87). Da mesma forma, este posicionamento não estava imune dos discursos de muitos protagonistas que se consideravam “vítimas” das incursões das editoras discográficas, responsáveis pela exploração comercial de repertórios manifestamente políticos, através das quais seriam gravadas várias versões do repertório

dos Santos e, ao longo do período revolucionário, o grupo assumiu a sua ligação ao PCP, passando a participar nos mais variados eventos partidários e nos Cantos Livres, ao lado de outros intérpretes do partido. Desse período, destaca-se a gravação e publicação de temas, tais como *Manuel que vais p'rá guerra*, *Recado*, *Cantiga do trabalho*, *do pão*, *do dinheiro e do patrão* e *Antes quebrar que torcer*, sendo também responsável pela criação das canções *A vitória é certa* e *Marcha do Povo Unido*, esta última utilizada como hino para a campanha das eleições autárquicas da Frente Eleitoral Povo Unido (FEPU), constituída pelo PCP, MDP-CDE e pela Frente Socialista Popular (FSP), em 1976.

³⁸¹ Grupo Outubro | *Cantigas de ao pé da porta* | Lamiré Diapasão DIAP 16011 | 1977.

de músicos do PCP, sobretudo os “hinos”, em diferentes géneros e estilos musicais, baseadas no sucesso comercial destas canções. Daí resulta a motivação para a criação de cooperativas como a Toma Lá Disco, que reuniu vários protagonistas (com Fernando Tordo à cabeça), através da qual desenvolveram perspetivas de explorar sistemas de produção que adotassem o trabalho cooperativo como forma de conceção de produtos culturais de conteúdo “progressista e de qualidade”, para serem dirigidos a um público que reconhecesse a validade dessa “opção ideológica”, com preços mais acessíveis do que os praticados pelas editoras, geralmente guiadas por tendências de mercado e por objetivos comerciais³⁸². Ainda em 1975, Tordo referia-se à intenção de reunir um conjunto de intérpretes, letristas e compositores que produzissem repertório suficiente para dar corpo à produção fonográfica sistemática³⁸³ e que, simultaneamente, assegurassem a capacidade para organizar espetáculos “com grande sentido profissional”. Esta última intenção só viria a materializar-se já em finais da década de 1970, através da criação da cooperativa Cantarabril³⁸⁴, que reuniu grande parte dos músicos associados ao PCP. Segundo José Jorge Letria³⁸⁵, um dos seus fundadores, a formação da cooperativa partiu da iniciativa da direção do PCP, com o objetivo de criar condições de autonomização dos músicos em termos profissionais, providenciando a logística e os contactos para a realização de espetáculos com um *cachet* mínimo (Letria refere 2500 escudos), do qual os músicos cooperantes pagariam 10% à cooperativa³⁸⁶. Da mesma forma, a criação da editora discográfica Mundo Novo, em 1977, sob a alçada de Francisco Viana e José Jorge Letria, veio colmatar a necessidade do PCP em criar um sistema de produção fonográfica autónomo (a distribuição era feita pela Central Distribuidora Livreira e pela Editorial Caminho, também ligadas ao partido). Embora com uma produção reduzida, dedicou-se à publicação de vários intérpretes e grupos conotados com o PCP, tais como Maria Amélia Proença, Adóque ou o coletivo denominado Quarteto Zé Ferrugem (constituído por José Jorge Letria, Samuel, Jorge Palma e Nuno Gomes dos Santos, que então elaboraram o hino do jornal *O Diário*), mas sendo sobretudo reconhecida pela responsabilidade de publicação de alguns dos primeiros discos do grupo Trovante e da Brigada Victor Jara.

³⁸² «Entrevista com Fernando Tordo», *MC* n°45, abril de 1976.

³⁸³ Que pudesse ser vendida em eventos e iniciativas organizadas pelo PCP.

³⁸⁴ [Ver imagens 14 e 15.](#)

³⁸⁵ Entrevista realizada a José Jorge Letria, 10 de julho de 2012, Lisboa.

³⁸⁶ A cooperativa Cantarabril cessou atividade em 1982, após vários problemas financeiros, resultado da falta de pagamento das comissões (dos quais resultariam processos polémicos, como a expulsão de Adriano Correia de Oliveira, episódio que terá levado à demissão de outros músicos), contabilizando vários espetáculos realizados nesses anos pelos músicos cooperantes.

Ainda antes da formação da Cantarabril, tinha havido várias experiências estruturadas por iniciativa do PCP, com vista à organização de espetáculos que reunissem um grande número de artistas ligados ao partido. Os objetivos eram, simultaneamente, transmitir “a importância cultural e política do movimento [dos cantores de intervenção]”, como forma de expressão da mensagem partidária; e a capacidade de organização de espetáculos musicais de “qualidade superior” ao então veiculado pelas estruturas de produção artística e cultural dominantes (Letria, 1978). Entre outros, destacam-se: o espetáculo «25 Canções de abril»³⁸⁷, realizado nos dias 18 e 19 de março de 1977 no Pavilhão dos Desportos de Lisboa e no Coliseu do Porto, a 16 e 17 de abril, contando com a participação de cerca de vinte músicos e cantores que interpretaram coletivamente algumas das canções mais popularizadas ao longo desse período, ao mesmo tempo que eram projetadas imagens e lidos comunicados relativos ao período revolucionário³⁸⁸; o espetáculo «Viva a Reforma Agrária!», também apresentado no Verão de 1977, no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, dedicado sobretudo à apresentação de canções relacionadas com o processo da reforma agrária, num período em que era debatida a designada “Lei Barreto”; e, ainda em finais de 1977, uma série de espetáculos intitulados «Caminhos de abril», que percorreram várias regiões do país e nos quais participaram Samuel, Carlos Moniz e Maria do Amparo.

Contudo, é durante o ano de 1976 que acontecem algumas das iniciativas que com mais impacto no futuro das expressões culturais no âmbito do PCP. Em primeiro, a organização dos Festivais de Canto Livre Amador³⁸⁹. Praticamente desde o início do ano de 1976, em grande medida impulsionados pelos organismos autónomos juvenis do PCP, a UEC e a UJC, começaram a ser organizados várias dezenas de festivais dentro desta designação, inicialmente na região de Lisboa³⁹⁰, passando depois para Aveiro,

³⁸⁷ [Ver Imagem 16](#).

³⁸⁸ Este espetáculo foi filmado e transformado numa média metragem que foi estreada no Festival de Leipzig na RDA. Algumas partes das filmagens podem ser vistas no canal Youtube da DORL do PCP: <https://www.youtube.com/user/SIPDORLPCP/videos>. Foi igualmente publicada uma cassete do espetáculo.

³⁸⁹ Convém aqui notar que ao longo de todo o período revolucionário e nos anos seguintes foram realizados e promovidos vários eventos com designações próximas de Festivais e Encontros da Canção Popular, organizados por vários tipos de associações e organizações recreativas e populares, muitas delas sob o arco de influência do PCP, que se torna notório pela participação e colaboração de vários músicos e agentes ligados ao partido nestas iniciativas. Como exemplo, as várias edições do Festival da Canção Popular de Ílhavo, organizados pela Secção Cultural do Illiabum Clube ([Ver imagens 18-21](#)).

³⁹⁰ Por exemplo, nos seguintes locais: Ermida, Voz do Operário, Santo Amaro, Alverca, S. Iria de Azoia, Amadora, Algueirão, entre outros.

Coimbra e Porto³⁹¹. De acordo com Letria, que vinha reforçando a ideia de conferir um carácter mais rigoroso e dinâmico aos Cantos Livres, só no primeiro ano foram realizados cerca de cinquenta festivais, orientados sobretudo para a participação da “juventude estudantil e trabalhadora”, aos quais terão assistido cerca de sessenta mil pessoas (Letria, 1978:96). Uma das principais características destes festivais foi a realização de concursos, que tinham como principal perspectiva estimular a capacidade criativa e promoção de novos valores na música popular portuguesa³⁹², podendo os mesmos integrar circuitos de espetáculos e eventos organizados na órbita do PCP, um pouco na senda da ideia original dos Cantos Livres da EN, de desenvolvimento de uma plataforma de prospeção e divulgação de novos intérpretes e compositores. O regulamento para o «1º Festival de Canto Livre Amador» em Coimbra³⁹³, organizado pela UJC local, é esclarecedor relativamente às motivações e ao âmbito deste tipo de iniciativas:

[O Festival] Tem como objectivo fundamental incentivar a produção de canções que transmitam a realidade concreta da sociedade portuguesa na via da desejada libertação cultural, política, moral e económica do povo deste país.

De acordo com o regulamento, estes festivais tinham como base contrapor “as palavras vazias e cantiguinhas lamechas”, que “só contribuem para atrasar o desenvolvimento cultural dum povo”, com canções entendidas como “armas culturais postas ao serviço da revolução ampla e real” e com poemas e melodias “perto dos anseios populares”. Igualmente, o documento é revelador de que, apesar do apelo à apresentação de canções de carácter e conteúdo político, os festivais não eram exclusivos a jovens seguidores de “ideologias comunistas”, propondo antes “reunir jovens de ideologias não contra-revolucionárias (...) no sentido de uma UNIDADE que se pensa necessária e urgente para a realização da revolução cultural que se pretende popular”³⁹⁴. José Jorge Letria, enquanto incitador dos mesmos, referia-se a estes festivais como forma de “combater a influência do imperialismo e dos seus padrões de vida e de cultura entre os jovens”, destacando igualmente o facto de predominarem os agrupamentos musicais de jovens, indicador do interesse da juventude no trabalho coletivo (Letria, 1978). Embora não

³⁹¹ Por várias vezes nestas regiões, estes festivais contaram com o apoio da revista *MC*, em particular na colaboração de Mário e Correia e Vieira da Silva enquanto membros do júri, sendo que na revista são dedicadas várias páginas de análise e crítica aos mesmos.

³⁹² Regra geral, os participantes (autores e intérpretes) não podiam ter qualquer registo sonoro gravado ou comercializado e as canções a concurso deviam ser inéditas.

³⁹³ [UJC - Regulamento 1º Festival de Canto Livre Amador de Coimbra». Ver Imagem 17.](#)

³⁹⁴ Ainda assim, no referido Festival de Coimbra, vários grupos participantes tinham designações indicadoras da sua afetação ao PCP, tais como Conjunto Rumo à Vitória ou Brigada Dias Coelho.

fosse possível ter acesso a gravações ou a descrições das características das canções apresentadas nestes festivais³⁹⁵, é importante notar a abertura dos elementos da juventude do PCP a expressões da canção política estrangeira, em particular, para a influência das estéticas musicais e da produção musical dos protagonistas dos movimentos de canção latino-americanos, sobretudo da *nueva canción* chilena e da *nueva trova* cubana, o que pode denotar algumas tendências características dos participantes neste tipo de festivais. O aparecimento de novos grupos e intérpretes representantes de novas gerações no domínio do Canto Livre, conferiram a estes festivais um papel de relevo na prospeção e incentivo ao aparecimento de novos intervenientes no panorama das práticas da canção de conteúdo político e interventivo no contexto do PCP.

Em segundo, e para muitos intervenientes, a mais importante, a Festa do Avante. Realizada ininterruptamente até hoje (à exceção de 1987) e considerado o maior evento político-cultural em Portugal, a primeira edição decorreu na Feira das Indústrias de Lisboa, em setembro de 1976, apresentando uma configuração influenciada pela Festa do L'Humanité, organizada pelo PCF (Félix, 2010:490). Partindo do trabalho voluntário de milhares de militantes e simpatizantes, assim como da mobilização dos múltiplos organismos do PCP, a primeira edição decorreu debaixo de um forte momento de tensão política, após a eleição de Mário Soares como primeiro-ministro e de Ramalho Eanes como Presidente da República³⁹⁶. O país caminhava para uma crise económica e para a adesão ao Mercado Comum Europeu, ao mesmo tempo que se discutia o processo de desocupação das terras ocupadas durante o PREC. Não admira, portanto, que a Festa do Avante tivesse procurado, ao mesmo tempo, incorporar e exteriorizar os “valores da liberdade” representados pela história do PCP na resistência e no combate ao fascismo e demonstrado pelo seu papel político ao longo do período revolucionário.

Nos domínios das expressões culturais e artísticas, a Festa do Avante foi o maior evento realizado até então, com a participação de mais de trezentos artistas e intelectuais, representantes da música, literatura, teatro, cinema, artes plásticas, circo, entre outros, distribuídos por uns inusitados sete palcos. No campo da música, a festa foi palco de diversos domínios, anunciados como “música clássica”, “folclore”, “fado”,

³⁹⁵ Por exemplo, em relação ao Festival de Coimbra, a revista *MC* apenas menciona “o aparecimento de composições bem conseguidas e servidas por poemas fáceis, directos mas com um tratamento de coisas importantes para a nossa consciência colectiva perante os problemas da sociedade” (*MC* nº47, dezembro de 1976).

³⁹⁶ O PCP, recorde-se, ficou em quarto lugar nas eleições legislativas e Octávio Pato, candidato apoiado pelo PCP nas presidenciais, em último.

“música popular”, “música ligeira” e “canto coral”. Em particular, destaco a realização do «Festival Internacional da Canção Política», descrito pelo jornal *Avante* como o “maior espectáculo realizado em Portugal dedicado à canção de combate, à canção ao serviço da liberdade dos povos”³⁹⁷, e no qual participaram dezenas de agrupamentos musicais, grupos corais e intérpretes da URSS, Cuba, Espanha, EUA, França, Grã-Bretanha, das ex-colónias, entre outros países; assim como vários músicos, intérpretes e grupos de recriação de música tradicional portuguesa associados ao partido³⁹⁸; denotando a capacidade deste na apresentação de expressões musicais heterogéneas, que se constituíam como referências ideológicas e estéticas do PCP (*Ibid*:491).

À semelhança da Festa do L’Humanité, a heterogeneidade dos géneros e estilos musicais representados, foi reconhecida, tanto por parte dos intervenientes, como pelos elementos do partido, como uma aposta na diversidade musical, sendo esta representativa do carácter unitário do partido. Como descreve Eric Drott, a Festa do L’Humanité evocava certos projetos nacionalistas latino-americanos, tais como descritos por Turino (2008), através dos quais diferentes tradições regionais são conciliadas no mesmo contexto, enquanto parte de um processo de combinação de perceções musicais, refletindo uma imagem idealizada de um “corpo político unitário”, em concordância com a ideologia do partido (Drott, 2013:236). Fazendo uso da aceção de Drott, a justaposição de diferentes domínios e grupos sociais na Festa do Avante, em particular, relacionados com diferentes expressões que combinam a atividade política com tradições musicais regionais, projetou uma imagem do partido, através da qual se articulava a “aliança do proletariado e de outros estratos sociais”, como forma de manifestar a sua oposição ao capitalismo monopolista.

É no contexto da organização destes festivais e dos vários eventos culturais descritos, organizados na órbita do PCP, que é iniciado o trajeto e consolidada a

³⁹⁷ «A Festa do «Avante!» vai ser assim!», *Avante*, 24 de junho de 1976.

³⁹⁸ Vieira da Silva, na revista *MC*, faz referência à participação dos seguintes: Adriano Correia de Oliveira, Álvaro Salazar, Anatole Elizarov (URSS), Archie Shepp e Steve Waring (EUA), Los Cana e Sara González (Cuba), Ary dos Santos, Barata Moura, Conjunto Area, Canzoniere internazionale e Luigi Nono (Itália), Conjunto Harmonia (Bulgária), Carlos do Carmo, Carlos Mendes, Carlos Paredes, Luís Cília, Lopes Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música, Fernando Serafim, Francesca Solleville (França), Grupo Outubro, Intróito, Jorge Peixinho, José Manuel Osório, José Jorge Letria, Luísa Basto, Maria Amélia Proença, Coro dos Mineiros de Aljustrel, Okto-berciub (RDA), Paulo de Carvalho, Pi de la Serra (Espanha), Samuel, Os Segréis de Lisboa, Fernando Tordo, Fernando Farinha, Manuel Freire, Vieira da Silva, Virgílio Massingue, Roberto, António Montez, Dora Leal, Ermelinda Duarte, Francisco Nicholson, Francisco Munoz, Henrique Viana, José Viana, Maria do Céu Guerra, Luís Filipe Costa e Rogério Paulo.

atividade de alguns grupos configurados nesse período, tais como o grupo Trovante e a Brigada Víctor Jara, entre outros³⁹⁹.

O grupo Trovante foi criado a partir da conjugação de interesses e perspetivas comuns nos campos da atividade política e da música, por parte de um grupo de jovens estudantes de liceu. No dia 19 de abril de 1975, em vésperas das primeiras eleições “em liberdade”, realizou-se no Parque Eduardo VII, em Lisboa, a Festa da Juventude, organizada pela UEC e pela UJC. O jornal da UEC destaca o “canto livre” associado à festa, no qual atuaram vários grupos e intérpretes, entre os quais um elemento da delegação cubana e membro do movimento da *nueva trova*, assim como o grupo chileno Pueblo Unido. Entre os portugueses, o destaque é dado à atuação do grupo Soviete do Areeiro, fundado por João Gil e Artur Costa, na altura militantes da UEC, que interpretaram várias canções do repertório da *nueva canción* chilena⁴⁰⁰. De acordo com João Gil, a maior parte do repertório do grupo consistia em versões dos Inti-Illimani e dos Quilapayun, referindo que a sua politização e a influência destes grupos deveram-se, em parte, à forma como sentiu a “tragédia chilena”, ocorrida dois anos antes⁴⁰¹. Por sua vez, Manuel Faria, Luís Represas e João Represas, também militantes da UEC, ensaiavam em conjunto com perspetivas de formar um grupo influenciado pelo *pop rock* anglo-americano e pelo caráter interventivo da canção popular portuguesa, interpretando várias canções de Sérgio Godinho e José Afonso, entre outros (Tilly, 2010:1278).

Em agosto de 1976, encontram-se todos no Algarve e, por intermédio do poeta e jornalista Francisco Viana, decidem formar o Trovante, designação que junta as palavras “trova” e “avante”, remetendo para a confluência dos interesses políticos e musicais do grupo. As primeiras canções criadas acentuam a tendência fortemente crítica e interventiva dos elementos do grupo, reforçada pelos textos de Francisco Viana, que assina a totalidade das letras do repertório, que é apresentado pela primeira vez ao vivo na Festa do Avante desse ano, para a qual são convidados por Rúben de Carvalho. A partir daí, o grupo desenvolve a atividade em aproximação ao PCP (e, sobretudo, da UEC e da UJC), através do qual participam em diversos espetáculos e iniciativas culturais, incluindo vários festivais internacionais de canção política, tais

³⁹⁹, José Jorge Letria refere como exemplos, para além dos citados, o Grupo Resistência, da Póvoa de Varzim ou o Grupo Manifesto, de Santarém.

⁴⁰⁰ «A juventude é o futuro», *UEC*, 22 de abril de 1975.

⁴⁰¹ Entrevista de Lúcia Crespo a João Gil, publicada no *Jornal de Negócios* de 15 de setembro de 2017. Consultada aqui: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/joao-gil-portugal-e-muito-maior-do-que-aquilo-que-pensamos>).

como na Bulgária, na Checoslováquia, na RDA e em Cuba⁴⁰²; denotando referências estéticas tanto de expressões musicais políticas da canção de protesto chilena, cubana, angolana e portuguesa, como da valorização de elementos da música tradicional, sobretudo assente nos usos de instrumentos de carácter popular, tais como as violas, o bandolim, a flauta e as percussões (*ibid.*). Em 1977, publicam o primeiro álbum intitulado *Chão Nosso*⁴⁰³, o qual vem confirmar a partilha de referências musicais e políticas entre a criação musical e os textos poéticos. Debruçadas sobre várias temáticas de cariz político, tais como *Chão Nosso* e *Muralha de Ombros*, que incidem sobre a reforma agrária; ou *A flor da vida*, dedicada ao pintor Dias Coelho, militante do PCP assassinado pela PIDE. Entre outras, estas canções são representativas do empenhamento político e da militância cultural transmitida pelo grupo, que vai ter continuidade no álbum seguinte, *Em nome da vida*, publicado em 1978 pela editora Mundo Novo do PCP, contando com a colaboração de Fausto nos arranjos, que é sugerido ao grupo por Adriano Correia de Oliveira (*ibid.*). O cruzamento de diferentes elementos sonoros, tais como os instrumentos populares já referenciados, aliado ao uso de sintetizadores, assim como a referências sonoras da música política latino-americana e do *pop/rock* anglo-saxónico, foram percecionados de forma diferenciada pela crítica, que tanto terá tecido comparações a “algum rock progressivo da época”⁴⁰⁴, como valorizou a capacidade do grupo receber e recriar influências de formas musicais diversas, particularmente notória na “fusão entre a música chilena e o folclore português” (Carvalho, 1979:29).

Por sua vez, a Brigada Víctor Jara surgiu em maio de 1975, fundada por um grupo de estudantes universitários e liceais de Coimbra, composto maioritariamente por jovens pertencentes à UEC, que frequentemente colaboravam em ações de trabalho voluntário, no âmbito das Campanhas de Dinamização Cultural do MFA⁴⁰⁵. Numa dessas ações, na qual participavam na abertura de uma estrada na Lousã, durante um intervalo em que estavam a cantar, foram convidados pelos oficiais do MFA a atuar no

⁴⁰² Participam em 1978 no «XI Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes», como representantes de Portugal, juntamente com Carlos Paulo que havia sido vencedor de uma das edições dos Festivais de *Canto Livre*.

⁴⁰³ No qual participam Pedro Osório na direção musical e os músicos Luís Duarte no baixo e Guilherme Inês na bateria. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ5JBcoozlWfOwmh3glp-DS6KQ7uw1JYb> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴⁰⁴ Citação retirada daqui: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/trovante-por-joao-carlos-callixto_145 (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴⁰⁵ A primeira formação da Brigada Víctor Jara integrava Amílcar Cardoso, Fernando Jorge Seabra, Jorge Ribeiro Monteiro, Né Ladeiras, Rosa Lameiras e José Maria Almeida. O grupo foi tendo várias configurações ao longo dos primeiros anos.

cineteatro da localidade, nascendo assim a ideia de formação de um grupo musical informal. A designação de Brigada Víctor Jara, em homenagem ao cantor e compositor chileno, foi condizente com as referências políticas e estéticas dos integrantes do grupo, que se mostravam consciencializados e mobilizados para a intervenção político-cultural, através da compreensão das realidades percecionadas pelo trabalho militante. Inicialmente, o grupo assentou a sua atividade musical na interpretação ao vivo de repertório da *nueva canción* latino-americana (Víctor Jara, Violeta Parra ou Inti-Illimani), da Guerra Civil de Espanha, da resistência italiana ao nazi-fascismo, dos americanos Bob Dylan e Joan Baez, assim como da canção popular portuguesa, sobretudo José Afonso e Adriano Correia de Oliveira (Lima, 2010). A inspiração provinda da adaptação de canções tradicionais, retiradas dos repertórios de Afonso e Adriano, fomentou o interesse do grupo pelas questões que se punham relativamente às formas de preservação da música de origem rural, impulsionando o interesse dos seus membros pelas práticas de recolha e reinterpretação – que era vista como necessariamente não-tradicional, por se tratarem de abordagens urbanas⁴⁰⁶. Esta orientação foi diretamente influenciada pelas publicações das recolhas de Giacometti e de Lopes-Graça, mas também pelo contacto direto, de alguns membros do grupo, com as práticas de recolha musical que estes tiveram durante as Campanhas de Alfabetização, realizadas em 1976, no Fundão, assim como no trabalho de recolha que vinha sendo elaborado pelo GEFAC – Grupo de Etnografia e Focllore da Academia de Coimbra, ao qual estavam ligados vários elementos da Brigada, resultando assim nas suas primeiras experiências de recriação de material recolhido:

Começámos a fazer algumas recolhas de músicas regionais e, na altura, pensámos conseguir conciliar três aspectos diferentes do nosso trabalho - fazer a recolha das canções, fazer os arranjos adaptados ao grupo (mantendo, o mais possível, a originalidade) e cantá-las... E conseguimos-lo nalgumas canções. Mas começou a ser muito difícil conciliar todos estes aspectos com a vida e as disponibilidades (tanto materiais como de tempo) de cada um. Começámos, assim, a estudar e a aproveitar as recolhas já feitas por outros, principalmente pelo Michel Giacometti⁴⁰⁷.

Desta forma, já em finais de 1976, o grupo passou a ter como objetivo principal “a valorização e divulgação da música tradicional como meio de militância política através da acção cultural”⁴⁰⁸ (Lima, 2010:182), processo que passava pela construção de

⁴⁰⁶ Retirado de uma compilação de textos publicados por Mário Correia no «7º Festival Intercéltico de Sendim» (2014).

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ De acordo com Lima: “Em 76-77, o grupo conciliava nos seus espetáculos o repertório tradicional português com o repertório latino-americano de intervenção política, tendo projetado a gravação de um álbum inteiramente dedicada ao último repertório, mas que provocaria uma cisão no grupo e a formação

um repertório baseado na recriação de diversas recolhas, sobretudo de zonas mais estudadas e já registadas em disco nas Antologias de Música Regional dos Arquivos Sonoros Portugueses, ou nas compilações de cancionários das Beiras, Trás-os-Montes, Açores e Douro Litoral. Neste sentido, e procurando desenvolver uma abordagem à música tradicional que pretendiam ser “autêntica” (em oposição aos modelos de “folclorização”), a Brigada destacou-se por tentar ser o mais fiel possível aos elementos melódicos e aos textos recolhidos, assim como às características modais e aos estilos interpretativos (*ibid.*), aspetos que se revelaram, sobretudo, no uso de instrumentos musicais associados às diversas regiões:

Tentamos ser o mais possível fiéis à instrumentação popular, assim, tocamos canções minhotas com instrumentos do Minho, da Beira com instrumentos beirões e assim sucessivamente. Mesmo quando o arranjo é da nossa autoria, fazemo-lo respeitando a instrumentação da região respectiva. Para além de considerarmos ser o processo mais correcto, traz ainda a vantagem de termos um repertório muito variado, onde para uma dúzia de canções populares portuguesas utilizamos mais de trinta instrumentos diferentes.⁴⁰⁹

Contudo, nos primeiros álbuns *Eito Fora*⁴¹⁰ (1977) e *Tamborileiro*⁴¹¹ (1979), ambos publicados pela Mundo Novo, é realçado que o papel da Brigada não é o da divulgação das canções tal como foram recolhidas, mas sim o da sua recriação livre, que fosse o mais fiel possível à cultura popular das várias regiões do país, apontando à responsabilidade do grupo em conferir dignidade à qualidade da música popular portuguesa, “fazendo-a irromper do marasmo e do esquecimento de cinquenta anos de ditadura cultural” (Correia, 2014). Ao longo das quase duzentas atuações, realizadas até finais da década de 1970, entre as quais se incluem várias em representação do PCP, em contexto internacional e em conjunto com outros grupos, como o Trovante, a Brigada Victor Jara representou a articulação entre as práticas musicais urbanas e a criação musical de origem rural, sendo considerado o primeiro grupo urbano de recriação, responsável por estabelecer um novo modelo de representação da música tradicional portuguesa (Lima, 2010).

Os percursos que levaram à formação do Grupo Trovante e da Brigada Victor Jara foram demonstrativos da forma como os agrupamentos musicais de origem urbana, que partilhavam várias referências estéticas e políticas, iniciaram e desenvolveram a sua

de um grupo denominado Intervenção, que se dedicou exclusivamente ao repertório da canção política” (Lima, 2010:183).

⁴⁰⁹ Mário Correia, «7º Festival Intercéltico de Sendim», 2014.

⁴¹⁰ https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nawBhDO0r0KaoNZik6HomWVI5_2urikVik (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴¹¹ https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nsDe58IZT3PlrZYxIXY85kQyR3_8EGw5o (acedido pela última vez a 09/09/2019).

atividade em consonância com a influência do PCP⁴¹². Enquanto parte integrante das propostas do PCP relativamente à preservação e divulgação do património cultural musical português, estes grupos foram, simultaneamente, expressão da articulação entre estilos musicais de várias origens, sobretudo influenciados pelas práticas de expressões da canção política latino-americana, assim como pela valorização da música tradicional portuguesa, através da sua recriação, apontando novos rumos para a música popular portuguesa de carácter político e interventivo.

⁴¹² Num artigo publicado no jornal *Público* em 2002, a propósito da reedição do primeiro álbum do Trovante, Luís Represas afirma que o Trovante “não era um grupo do PC, embora fôssemos militantes da UEC e participássemos nas actividades do partido, que era o que mais iniciativas culturais organizava. Mas não no sentido de só fazer o que o PC queria”. Não obstante a distância temporal da publicação desta entrevista, fica, contudo, demonstrada a proximidade inicial do grupo ao PCP, quer em termos de ligação partidária dos seus elementos e letristas, quer pela participação em eventos estruturados pelo partido e também pela publicação fonográfica associada às perspetivas editoriais do PCP; correspondendo de igual forma aos intuítos do partido no campo da música popular. O artigo está disponível aqui: <https://www.publico.pt/2002/04/25/culturaipsilon/noticia/reeditado-primeiro-disco-dos-trovante-132547>. No mesmo sentido, sobretudo a partir da década de 80, é apontada a autonomização destes grupos relativamente à influência do PCP (Silva, 2010; Tilly, 2010).

5. O QUE FAZ FALTA... PRÁTICAS E PERCURSOS DE CANTORES “INDEPENDENTES”

5.1. Perspetivas do apartidarismo

Há assuntos muito mais urgentes do que saber o que se vai cantar. Já aí disse, num papel qualquer, que as canções não apontam o caminho às pessoas, embora por detrás das canções exista uma visão do mundo e uma ideologia política. O que as canções não podem é apontar essa ideologia. Está a minha posição, até me provarem o contrário. De outro modo não fazíamos canções, mas sim manifestos, e estes podem-se escrever e pôr em prática por processos muito mais metódicos e responsáveis do que uma simples canção. («José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974)

Em entrevista à revista *Flama*, no início de junho de 1974, José Afonso declara abertamente que o trabalho político era a prioridade para a sua atividade naquele momento. Para ele, era evidente que vinha a ser feita uma sobrevalorização da representatividade de algumas canções e dos cantores ao longo dos primeiros meses da revolução, declinando o papel que lhes era apontado frequentemente de “cantores representativos desse momento”⁴¹³. Na sua opinião, esta excessiva importância poderia gerar equívocos quanto aos significados das práticas de um grupo de músicos associados a movimentos de resistência e de combate à ditadura, os quais eram agora enquadrados como “intérpretes da revolução”, invertendo os papéis atribuídos anteriormente aos “intérpretes do regime”⁴¹⁴.

José Afonso vinha alertando para a necessidade de se estabelecer a distinção (e a opção) entre os espetáculos organizados, como os Cantos Livres do São Luiz e do Pavilhão dos Desportos, das atuações por si enquadradas como “(...) representativas junto dos meios genuinamente populares, onde a nossa intervenção podia adquirir algum sentido”⁴¹⁵. Desta forma, ele empolava uma discussão evocada por outros músicos e críticos, durante e após o período revolucionário, isto é, o uso de designações para qualificar eventos e práticas musicais, no sentido de lhes conferir um caráter político que, por si só, vincularia a atividade musical à atividade política dos músicos:

(...) o próprio tipo de público era facilmente conduzido para aquilo que eu acho grave neste momento, que é desviar a sua atenção para aspectos secundários da realidade portuguesa: discutir a óptica política das canções. Ou seja, utilizar as canções como pretexto de definições políticas.⁴¹⁶

Segundo a historiadora Irene Pimentel (2009), o período imediatamente a seguir ao 25 de Abril não terá sido fácil para José Afonso e para outros músicos que, por

⁴¹³ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

diferentes razões, optaram por não orientar a sua atividade musical com base na filiação ou militância partidária. Tal como sugere Madeira (2017), o posicionamento de alguns cantores refletiu os “processos de diferenciação político-partidário à esquerda”, potenciando vários fenómenos de sectarismo e rutura com práticas de atividade musical em contextos políticos. Ainda assim, vários músicos que não se consideravam alinhados partidariamente, confirmam a frequente solicitação e a sua disponibilidade para participarem enquadrados na componente musical de eventos políticos e partidários das “várias esquerdas”. Entre outros, Francisco Naia, Pedro Barroso, Vieira da Silva e Manuel Freire, que haviam participado em programas como o Zip-Zip e ativamente em vários eventos de contestação à ditadura associados ao “movimento das baladas”, confirmam que, embora revelassem simpatias partidárias, a participação em iniciativas políticas estava apenas dependente do que para eles era entendido como “justo”, ou consonante com valores pessoais. Vieira da Silva⁴¹⁷, em cuja página de rede⁴¹⁸ tem partilhado a cronologia de eventos nos quais participou durante 1974 e 1975, refere que embora tivesse demonstrado nesse período uma simpatia e aproximação com o PCP, que reconhece como possível fator de “isolamento de outros grupos”, nunca descurou a participação em iniciativas de outras organizações partidárias, desde que não refletissem posicionamentos ideológicos incompatíveis. Tal como Pedro Barroso, os dois músicos destacam, em particular, os vários convites para participação em sessões de Canto Livre integradas em comícios e outras atividades políticas, organizadas pelo PS ou pelo MES, organizações cuja atividade cultural e política não foi possível de enquadrar no âmbito desta tese⁴¹⁹. Já Francisco Naia descreve que, durante todo o período revolucionário, participou em eventos associados a “várias áreas da esquerda”, tão diversos como a libertação de presos políticos das BR-PRP ou do MRPP, assim como em coletividades populares ligadas ao PCP, à LUAR ou ao PS, situando-se numa “área democrática popular, entre a UDP e o PCP” (Naia *em* Raposo, 2000:73). Todos estes protagonistas revelam a existência de processos de atividade musical impelidas pela ação política de “causas”, em consonância com valores comuns, os quais extravasavam a orientação partidária e a intransigência sectária.

⁴¹⁷ Entrevista a Vieira da Silva, 18/06/2017, via *email*.

⁴¹⁸ <http://www.vieiradasilva-ilhavo.com/>.

⁴¹⁹ Contudo, registre-se a componente musical representada pela incorporação dos *Cantos Livres*, sendo que, no caso do PS, o partido teria uma incursão no campo da atividade discográfica, publicando em inícios de 1975 um disco de discursos do comício de 16 de janeiro no Pavilhão dos Desportos e, de forma mais significativa, patrocinando a edição do álbum de Arlindo de Carvalho intitulado *Canções para a liberdade*, descrito pelo dirigente António Arnaut como canções compreendidas pelo “povo autêntico, que trabalha e sofre, os sem terra, sem tecto e sem pão”.

Voltando a José Afonso, o músico considerava que, a seguir ao 25 de Abril, o rumo dos acontecimentos apontava para uma tendência de maior influência das estruturas partidárias organizadas, receando que os partidos sufocassem a crescente “participação no sentido da auto-organização popular”, com a qual se mostrava impressionado e sensibilizado. Assim, e questionando-se acerca do papel dos cantores no novo contexto político, Afonso salientava a existência de uma necessidade de incentivo para as “lutas populares” e, ao mesmo tempo, considerava que ainda não se tinham concretizado as mudanças necessárias para que as razões de “intervenção do cantor” se mantivessem inalteradas:

Estamos a viver uma fase de euforia, de entusiasmo. Os camponeses do Alentejo, da zona de Montemor, da zona de Évora e aqui de Grândola, têm obrigação de passar da fase do entusiasmo, da fase dos *trá-lá-lás*, que é aquela que eu represento, para uma fase de organização. Sabemos que houve uma modificação relativamente superficial das estruturas vigentes, que não atingiu profundamente as relações de produção, consequentemente as relações humanas das classes que mais sofreram com o sistema capitalista. Este sistema mantém-se. Logo, mantêm-se as formas tradicionais de opressão a que o povo português tem estado desumanamente sujeito. Portanto, o quotidiano, que é aquilo que solicita a intervenção do cantor, mantém-se inalterável⁴²⁰.

Mais tarde, José Afonso revelaria a José Salvador⁴²¹ que, nos primeiros meses pós-25 de Abril, começou a sentir a necessidade de uma “formação de vanguarda”, organizada num movimento, ou mesmo num partido, mas que tivesse uma orientação revolucionária, no sentido da organização dos designados “órgãos populares de base”, em oposição a uma tendência de legalização e criação de partidos, cujo fim seria a representatividade parlamentar e que, na sua opinião, apenas “iria jogar a favor dos [interesses] do capital e do próprio Spínola” (Afonso *em* Salvador, 1984). Afirma nesse período a sua convicção de que estão em curso uma série de oportunismos, considerando que se estavam a verificar incursões partidárias em locais onde até então não tinha havido uma formação política consciente, pelo que esse seria um dos motivos que o levariam a afastar-se de um envolvimento orgânico com estruturas partidárias. Para o músico, a defesa do processo revolucionário deveria estar ancorada na iniciativa surgida nos meios populares, apontando como modelo as organizações de populares criadas durante a revolução cubana, enquanto exemplificativas de formas efetivas de exterminação da exploração capitalista⁴²².

Opta então por assumir o “poder popular” como diretriz para a sua participação em sessões realizadas em coletividades e meios populares, onde considerava que o

⁴²⁰ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

⁴²¹ *Livra-te do Medo: Estórias e Andanças de Zeca Afonso*, 1984.

⁴²² «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

público aceitava os “cantores de texto” sem qualquer tipo de convencionalismo. Dedicado, sobretudo, ao apoio a ações diretas de caráter revolucionário e à “vigilância popular” na região de Setúbal, José Afonso detém-se nos problemas que encontrou e que tiveram reflexo na sua atividade musical:

A seguir ao 25 de Abril estive vários meses sem conseguir cantar. Até que finalmente comecei a ser solicitado, e não esqueço que inicialmente o MDP me convidou para muitas sessões. Por varadíssimas razões achei aquilo um bocado irrelevante, e um belo dia sugeri junto de outras camaradas a necessidade de se estruturar o trabalho dos cantores em termos e com condições mínimas de profissionalismo (Afonso *em* Salvador, 1984:247).

Inicialmente, José Afonso procurou, “sem sucesso”, que fosse criada uma estrutura de caráter unitário que, perante as várias solicitações, ajudasse os músicos a convencionar uma remuneração, um pouco à semelhança do que acontecia em alguns movimentos de expressão musical em Espanha. Perante a divisão ideológica e partidária de grande parte dos cantores, somado às dificuldades em coordenar a atividade musical com as inúmeras solicitações, o músico refere que passou ele próprio a funcionar como “organismo independente”, contactando diretamente com os locais onde considerava poder oferecer um contributo válido, entre espaços ocupados, fábricas, unidades agrícolas (Grândola, Reguengos, e.o.) e quartéis (Queluz, Setúbal, e.o.) (*Ibid.*). Foi atuando ao longo desse período, acompanhado de vários músicos que, tal como ele, exerciam a atividade musical distanciada ou desprendida de processos de partidarização, entre os quais se encontravam Francisco Fanhais e, ocasionalmente, Vitorino, Sérgio Godinho e o galego Benedicto García Villar, entre outros que, apesar de integrados em coletivos ou estruturas partidárias, mantiveram com ele uma relação de proximidade, tais como Adriano Correia de Oliveira, Fausto e Carlos Alberto Moniz.

Sérgio Godinho, por sua vez, reconhece que ficou marcado por uma certa “contaminação positiva” de todo o processo revolucionário, assumindo o desprendimento partidário como característica da sua postura⁴²³. O músico constata que, enquanto esteve exilado em França e no Canadá, acabou por ter pouca ligação com os meios políticos dos círculos de emigração, considerando que o seu não alinhamento com grupos estanques e lutas partidárias, permitiram-lhe estar solidário e aberto a várias ações políticas, assim como a manter uma relação próxima com músicos de diferentes quadrantes, realçando ainda a importância de tocar geralmente acompanhado em vez de sozinho à viola. No 25 de Abril, Godinho encontrava-se a viver no Canadá, exercendo uma atividade dedicada praticamente em exclusivo ao teatro, acabando por tomar a

⁴²³ Entrevista a Sérgio Godinho, com Ricardo Andrade, 02/10/2018, Lisboa.

decisão de se mudar definitivamente para Portugal para participar, enquanto ator, convidado por José Mário Branco, na peça de teatro *Liberdade, Liberdade*, que estrearia a 28 de agosto⁴²⁴.

Assim que se estabeleceu no país, teve noção do impacto na imprensa e na rádio dos seus discos *Os Sobreviventes* e *Pré-Histórias*, nos quais estavam incluídas canções bastante popularizadas em Portugal, tais como *Que força é essa*, *Maré alta*, *A-A-E-I-O*, *A noite passada* e *O homem dos sete instrumentos*, entre outras, as quais denotavam o seu apreço pela conjugação entre sonoridades mais “modernas”, com letras que refletiam a sua análise da situação política e de realidades sociais concretas. Assim, considera que viveu uma situação “insólita” após o seu regresso, ficando surpreendido pelo facto de ser bastante solicitado, apesar de nunca antes ter atuado em Portugal. A este respeito, o músico nota, no entanto, o “aproveitamento político” com que foi confrontado, ao ver o seu nome associado a eventos para os quais não tinha sido convidado. Um desses episódios é narrado pelo próprio, numa carta aberta ao *Diário de Lisboa*, intitulada de “Em nome do nacional-porreirismo”⁴²⁵. Nesta carta, Godinho relata que reparou que o seu nome estava anunciado para um espetáculo no Pavilhão dos Desportos, organizado pelo Sindicato dos Vendedores de Jornais e Lotarias, onde supostamente atuaria ao lado de nomes já acoplados à atividade política no PCP, tais como Ary dos Santos, José Barata Moura, Carlos Paredes, Rui Mingas e Fernando Tordo, embora não tivesse recebido qualquer convite para participar no evento. Afirmando ter a total simpatia e solidariedade para com os trabalhadores desse sector, o músico enquadrou essa atitude como um “falta de respeito” e “oportunismo” de quem organizava este tipo de eventos, referindo que esta seria uma prática comum de “nacional-porreirismo”, isto é, encarar como *normal* a associação de cantores a eventos de solidariedade com trabalhadores, sem para tal serem informados e tendo como

⁴²⁴ A peça era originalmente brasileira, da autoria de Flávio Rangel e Millor Fernandes, e tinha sido adaptada para o contexto português por Luís de Lima, Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa, com produção de Raúl Solnado. A peça tinha sido apresentada no Brasil com contornos de um “espetáculo de protesto” contra a ditadura militar no Brasil, sendo que no contexto do 25 de Abril, Luís de Lima refere a intenção de subverter o texto enquanto forma de “louvor e ilustração do derrubamento do fascismo” e a integração de canções da “nova música portuguesa”, pensando para tal em Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. A procura de uma unidade estética e ideológica levou os encenadores a convidar José Mário Branco para preparar toda a estrutura musical da peça, com a colaboração de Fausto na direção musical, reunindo várias interpretações de canções de José Afonso, Fernando Lopes-Graça, Víctor Jara, entre outros. Após a saída de Luís de Lima, José Mário Branco convidou Sérgio Godinho para participar na peça, que contava também com vários músicos em papéis de interpretação de canções ou enquanto atores, tais como Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro, entre outros.

⁴²⁵ «Sérgio Godinho não vai em cantigas», *Diário de Lisboa*, 29 de novembro de 1974.

critério a assunção de que os músicos de protesto se dispunham a todo o tipo de iniciativas:

(...) Arranja-se um programa de «artistas» mais ou menos rentáveis em termos de atrair um público, pespega-se-lhes o nome num cartaz, depois de se ter contactado uns e não se ter contactado outros, e os que não se contactaram ainda contactar-se-ão (talvez...) quando for a altura, com argumentos do género «tentámos contactá-lo antes mas não conseguimos» ou «não nos faça essa desfeita agora» ou então «agora não faça essa desfeita ao público!», etc. etc.

Nesse sentido, José Afonso, Francisco Fanhais, Sérgio Godinho e Vitorino, entre outros, representaram uma fação de cantores que revelaram uma linha de atuação em coerência com causas políticas com as quais se mostravam solidários, independentemente da sua ligação, que poderia ser partidária ou de outra natureza. Apesar de este apoio deste grupo de músicos se revelar mais determinante nos meios populares de base, refletiu-se também em participações mais ou menos esporádicas ao longo do período revolucionário e anos seguintes, durante os quais participariam em eventos ou contextos associados a várias organizações partidárias, entre as quais o PRP, a LCI, a UDP, o PCP e o MRPP.

5.1.1. Os primeiros discos pós-25 de Abril⁴²⁶

Em entrevista à revista *Flama*, em novembro de 1974, Sérgio Godinho realçava que era fundamental, naquele momento, que as canções criadas surgissem “espontaneamente fora dos circuitos comerciais” e que fossem inspiradas pelas experiências “da própria vivência do povo, da sua luta e do seu quotidiano, dos seus próprios gestos”⁴²⁷, valorizando assim a importância das atuações e do contacto nos meios populares, comparativamente ao intuito comercial inerente à gravação e

⁴²⁶ Compreensivelmente, não é possível apresentar uma lista exaustiva. Registe-se aqui algumas publicações fonográficas de outros músicos igualmente relevantes para este período, entre as quais: o álbum *Cantos livres e contos velhos* (1974) de Francisco Naia, com canções que refletem a “análise sociopolítica e económica” do país entre 1969 e 1974; os *singles Os lobos: eles estão aí* (1975) e *A sudoeste / O tempo é de guerra* (1976) de Vieira da Silva, fruto da colaboração do músico com José Cid, sendo que o primeiro contém duas canções escritas a 25 de setembro de 1974 (a canção homónima e *O povo há-de vencer*) que são claras descrições do ambiente de propaganda anticomunista desses dias, que culminaria na primeira tentativa de golpe spinolista a 28 de setembro, enquanto o segundo é já reflexivo da situação política pós-25 de Novembro; e o *single 1º de Maio / Medicina Social* (1975) de Pedro Barroso, com arranjos e direção de Pedro Osório, e que surge de um período de interregno discográfico de Pedro Barroso, justificado pela sua “retração natural em fazer aderir as canções aos círculos de exploração comercial”, com duas das canções que mais interpretou ao longo do período revolucionário, sendo que 1º de Maio foi escrita imediatamente a seguir à sua participação na manifestação de 1974. Igualmente, destaco a publicação em 1974 do que é considerado o “primeiro disco feminista português”, criado para o Movimento de Libertação das Mulheres (primeiro movimento de mulheres fundado no pós-25 de Abril por Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, e.o.), onde Teresa Paula Brito interpreta as canções *Mulheres guerrilheiras* e *A solidão da mulher* (música e orquestração de Pedro Jordão) descritas como “expressão da libertação da opressão e do silêncio” e apresentadas inicialmente num espetáculo organizado pelo MLM no Teatro Vasco Santana.

⁴²⁷ «Entrevista a Sérgio Godinho», *Flama*, 22 de novembro de 1974.

publicação das canções. Enquanto parte do ideário de alguns destes músicos, a perspetiva sobre a publicação de discos no período imediato ao 25 de Abril, exigiu-lhes uma reflexão crítica relativamente a dois aspetos interligados: por um lado, os significados da associação a empresas discográficas que, nas palavras de muitos dos protagonistas, eram orientadas por perspetivas comercialistas integradas num sistema de produção capitalista que procuravam combater; por outro, as questões relativas à criação e gravação de repertório, que conjugasse as suas perspetivas de produção fonográfica de “qualidade” e, simultaneamente, que fossem significantes para os contextos em que as canções eram interpretadas.

Em relação ao primeiro aspeto, tanto José Afonso como Sérgio Godinho admitem que, nos primeiros meses após o 25 de Abril, existiu uma forte discussão entre os músicos relativamente à sua continuidade em publicar discos através das editoras. Na entrevista de José Afonso à revista *Flama*⁴²⁸, em junho de 1974, uma das questões abordadas foi sobre a sua opinião acerca da posição de alguns intérpretes, entre os quais José Mário Branco, que tinham rescindido os seus contratos com as editoras a que estavam ligados, no sentido de se organizarem em grupos que se afastassem de esquemas capitalistas para a produção fonográfica. Ao ser questionado sobre as razões pelas quais não tinha quebrado o contrato com a editora de Arnaldo Trindade, José Afonso assume que mantinha o contrato que o ligava à Orfeu (que havia sido renovado em 1973, sob o compromisso de gravação de um álbum por ano), justificando para tal “problemas de sobrevivência”, considerando que não existiam ainda outros meios ou “entidades colectivas” que, simultaneamente, excluíssem a “exploração normal capitalista” e garantissem essa mesma sobrevivência. Abordado sobre a mesma questão⁴²⁹, Sérgio Godinho responde de forma similar, isto é, alegando a necessidade de a atividade artística ter de garantir a sua sobrevivência, ao mesmo tempo que lhe garantindo “certo critério de qualidade”. Não se opondo a ideias que os cantores pudessem ter relativamente ao “profissionalismo”, alega, contudo, compreender os que não aceitam as “condições comerciais impostas no mercado capitalista” em vigor, dando a ideia de que, por essa altura e dentro desses critérios, não apoiaria a criação de sistemas de produção musical alternativos.

Em relação ao repertório, como reconhece José Afonso, até ao 25 de Abril, a sua conceção das canções tinha sido norteadada pela sua função propagandística antifascista e

⁴²⁸ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

⁴²⁹ «Entrevista a Sérgio Godinho», *Flama*, 22 de novembro de 1974.

anticapitalista, considerando que, naquele momento, mantinha-se a validade e atualidade de muitas dessas canções, embora antevendo a possibilidade de alterações na “linguagem”. Quando confrontado com a necessidade de alteração ou de criação de novas canções, “mais adequadas” à situação política do país, o músico debateu-se com a indecisão acerca de manter a atividade musical, remetendo para a possível exigência de “um trabalho didático”, que considerava ser inerente aos artistas envolvidos no processo revolucionário⁴³⁰. Esta posição foi igualmente defendida por outros músicos, tais como Manuel Freire e Francisco Fanhais, sendo que Fanhais reconhece na sua dificuldade de criação de novo repertório adaptado ao momento a razão para privilegiar a interpretação ao vivo de repertório que já tinha gravado nos últimos anos, dedicando-se ao acompanhamento de outros músicos (sobretudo José Afonso) nas atuações e nas gravações⁴³¹.

Por sua vez, Sérgio Godinho admite que, após regressar a Portugal, enveredou no imediato pela criação de canções que revelavam uma atitude política de acompanhamento dos acontecimentos, “nunca ignorando as massas trabalhadoras, quer nas suas lutas quer nos seus convívios”⁴³². Godinho realçava a importância da necessidade de manter a “qualidade musical”, referindo-se ao aspeto fundamental de articulação entre “o que se diz” com a forma “como se diz”, no sentido em que apenas através “da relação entre palavras e música” seria possível o alcance da máxima “eficácia”⁴³³. Godinho constata que procurou sempre atuar acompanhado de outros cantores, contribuindo nas canções uns dos outros, ou dedicando-se ao suporte instrumental de guitarras e percussões - o que, no seu caso, aconteceu várias vezes com Elsa Bruzelas, que o acompanhava na flauta de *bisel* – dando prioridade a eventos nos quais estivesse demonstrado um caráter coletivo e unitário e nos quais era possível “maior eficácia” na interlocução entre as canções e o público.

Esta aceção traduziu-se na publicação do seu primeiro álbum em Portugal, intitulado de *À Queima Roupa*⁴³⁴, sendo já representativo desta postura que demonstra para a criação de canções. Embora parte das canções tivessem sido concebidas ainda no Canadá, o repertório gravado neste disco era o mesmo do habitualmente interpretado ao

⁴³⁰ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, 7 de junho de 1974.

⁴³¹ Entrevista a Francisco Fanhais, com Ricardo Andrade e Joana Manuel, 16/10/2018, Alvito.

⁴³² «Entrevista a Sérgio Godinho», *Flama*, 22 de novembro de 1974.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *À Queima Roupa* | LP Sassetti DP 026 | 1974:

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k7c98zaa1R4_TogDHxN3NSBUe_cYUZ0L0 (acedido pela última vez a 09/09/2019).

vivo, sendo para ele um conjunto de descrições das realidades sociais e de “propostas políticas unitárias”, em forma de canções. Entre as mais relevantes, Godinho destaca *Etelvina*, canção que lhe tinha permitido explorar o contexto social português a partir da criação de uma personagem (Galopim, 2005:57); outras canções, tais como *Cão Raivoso*, *Os Pontos nos iis*, *Independência* e *O Grande Capital*, seriam posteriormente consideradas por vários músicos e críticos como algumas das canções que melhor refletiram o quotidiano vivido durante o período revolucionário. Uma das canções mais marcantes deste disco, com maior tempo de antena na rádio, seria a canção *Liberdade*. De acordo com Arnaldo Saraiva, esta canção, como outras da obra de Sérgio Godinho, representava uma atitude consciente de favorecimento da ação pedagógica e didática junto das audiências, enunciando “(...) verdades por vezes profundas em formas simples e em fórmulas sintéticas, autênticos slogans” (Saraiva, 1977:40), sobretudo nos versos do refrão:

*Só há liberdade a sério quando houver
A paz o pão
Habitação
Saúde educação
Só há liberdade a sério quando houver
Liberdade de mudar e decidir
Quando pertencer ao povo o que o povo produzir*

Tal como sugere Susana Sardo, esta canção sintetiza o processo que Sérgio Godinho designa por “*graffiti sonoro*”, isto é, a adaptação de partes de letras de canções, geralmente cifradas no refrão, enquanto elemento de replicação nos discursos políticos e que eram muitas vezes apropriados por organizações mais ou menos politizadas em situações de manifestação pública, demonstrando a sua eficácia na disseminação da “palavra cantada”, usada enquanto instrumento de consciencialização (Sardo, 2016). Para Godinho, todo o contexto de criação e apresentação ao vivo das canções, sugeria uma reflexão acerca do quotidiano político traduzido em poemas que, na sua opinião, tinham também a capacidade de transformação da realidade a que assistia e que, por várias vezes, implicava que, conscientemente, não se deixasse deslumbrar pelos acontecimentos (Galopim, 2005). Sérgio Godinho reconhece que esta atitude tinha algumas reminiscências das experiências vividas no Maio de 68 em França, ou seja, a noção de que o processo revolucionário poderia culminar em intenções frustradas refletiu-se na escrita de letras para canções acerca da situação política do período revolucionário, apontando como exemplo deste sentimento a canção *O meu Compadre*

onde escreve: “Vamos, vamos / tomar cuidado / com promessas assinadas / em papel molhado”.

Para José Afonso, o seu posicionamento no novo contexto político refletiu-se na escolha das canções para o novo álbum, *Coro dos Tribunais*⁴³⁵, gravado no final do ano de 1974, onde constam apenas canções criadas ainda antes do 25 de Abril. Com arranjos e direção musical de Fausto, o disco é marcado pela introdução de vários ritmos e instrumentos inspirados nas suas experiências de contacto com as realidades musicais de Moçambique, onde viveu entre 1964 e 1967, destacando-se canções como *Coro dos Tribunais* e *Eu marchava de dia e de noite (canta o comerciante)*, adaptadas a partir das versões de Luís Francisco Rebello de dois poemas de Bertold Brecht, para a peça de teatro *A Exceção e a Regra*. Outras canções deste álbum induzem várias referências políticas do músico, tais como: *O Homem Voltou*, dedicada a um dos fundadores da LUAR e as canções *Lá no Xepangara* e *Ailé! Ailé!*, sendo a última dedicada à FRELIMO. A canção *O Que Faz Falta* torna-se então uma das canções mais transmitidas pela rádio, sendo, na opinião de vários críticos, das canções mais marcantes de todo o período revolucionário. Segundo Vitorino (*em* Salvador, 1984:217), esta canção era interpretada ao vivo desde 1973, em vários momentos de contestação política realizados em coletividades, destacando o músico a fácil apreensão e acompanhamento do refrão por parte das audiências, denotando também as propostas para a ação popular sugerida pela letra: “O que faz falta é: avisar a malta / animar a malta / acordar a malta / empurrar a malta / agitar a malta / libertar a malta / dar poder à malta”.

Também o primeiro álbum de Vitorino, *Semear a Salsa ao Reguinho*, gravado no início de 1975, contou com a colaboração de vários destes músicos, com Fausto responsável pelos arranjos e direção musical e José Afonso, Sérgio Godinho, Sheila Charlesworth (na altura companheira de Godinho) e o seu irmão, Janita Salomé, a participarem nas gravações⁴³⁶. Sendo natural do Alentejo, o disco de Vitorino baseou-se

⁴³⁵ *Coro dos Tribunais* | Orfeu | STAT 026. Gravado em Londres no Pye Record Studios, entre 30 de novembro e 8 de dezembro, com arranjos e direção de Fausto e a participação de músicos que já o tinham acompanhado em contextos de gravação, tais como Michel Delaporte, e outros músicos que o acompanhavam em várias sessões, tais como Adriano Correia de Oliveira, Vitorino e Carlos Alberto Moniz, entre outros: <https://www.youtube.com/watch?v=PG4uWDPn0W8> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴³⁶ Este mesmo grupo de músicos que colaborou no disco de Vitorino (à exceção de José Afonso), juntamente com Paulo Godinho (irmão de Sérgio), Filipe Zau e Bernardo Frey, gravariam na mesma altura o disco de temas infantis *Cantigas de ida e volta*, (letras de Sérgio Godinho, Matilde Rosa Araújo, Sidónio Muralha e Maria Alberta Meneses) com música de Jorge Constante Pereira.

em repertório que interpretava desde o início da década de 1970, assente sobretudo em arranjos seus para recolhas de canções populares alentejanas, baseados nos cancioneiros e nos estilos associados aos grupos corais alentejanos, contando para tal com um “grupo de cantadores”. Em particular, destacam-se neste disco várias canções que refletem sobre o quotidiano e os conflitos sociais no Alentejo, assim como sobre várias formas de resistência e luta contra a exploração laboral da região ao longo das últimas décadas, entre as quais se destacam *Cantiga d’um Marginal do Séc. XIX*, *Hó Patrão dê-me um Cigarro* ou *Vou-me Embora, Vou Partir*. Por outro lado, o disco inclui canções de repertório mais recente, que refletiam, segundo Vitorino, perspectivas suas e “retratos de vivências e situações” por si experienciadas nos primeiros meses do processo revolucionário nas regiões alentejanas⁴³⁷, nas quais Vitorino expressa a morosidade do impacto da revolução na conquista da “paz”, “independência”, “terra”, “pão” e “liberdade”, apontando a necessidade do combate através de ações de saneamento e ocupação de latifúndios, tais como em *Temos a força dos ventos*, *Dizem para aí que chegou* e *Cantiga de uma Greve de Verão*⁴³⁸.

5.2. O papel da LUAR e do “poder popular”

O posicionamento político partilhado por alguns músicos, enquanto “independentes” de estruturas partidárias, correspondeu à atividade de algumas organizações com uma história já firmada de resistência e de combate à ditadura. Em particular, a LUAR, de acordo com o dirigente Hermínio da Palma Inácio⁴³⁹, assumia-se como uma organização política de vanguarda revolucionária sem aspirações ao poder governativo. Sendo uma organização vocacionada para a ação direta durante a ditadura, a LUAR tinha-se praticamente desmembrado com a prisão dos seus principais dirigentes, em 1973. Após a sua libertação a 26 de abril, a LUAR reorganizou-se, tendo em vista o desenvolvimento de um projeto direcionado para a consciencialização política dos trabalhadores, apontando o caminho para a sua autodeterminação independente da intervenção partidária e para a construção de um “socialismo revolucionário de base”, reassumindo a postura antifascista, anticapitalista, anticolonialista e anti-imperialista que a caracterizava. Embora reconhecendo o papel decisivo do MFA no derrube do Estado fascista, os dirigentes da LUAR assumem uma

⁴³⁷ «Do folclore para a intervenção: “O Alentejano” Vitorino», *Musicalíssimo*, janeiro de 1981.

⁴³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=0VEWglGQI-o> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴³⁹ Em declarações proferidas à televisão durante um comício da LUAR, em Faro. Disponível aqui: <https://vimeo.com/24138791> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

posição de “apoio crítico” aos militares, considerando, no seu manifesto publicado em agosto de 1974⁴⁴⁰, que existiam uma série de ambiguidades nas formas de execução do “programa progressista do MFA”. Igualmente, a LUAR assumiu, desde logo, uma posição contrastante em relação a outras organizações, ao definir a sua posição em não se organizar em partido, nem se envolver em qualquer processo eleitoral, propondo-se como uma organização de “dinamização e de estímulo à capacidade auto-organizativa dos trabalhadores”.

Desta forma, a LUAR enquadrava-se como uma “associação cívica”, que agrupava “tendências muito diversas, desde o PCP às novas esquerdas radicais e aos católicos progressistas”⁴⁴¹, razão pela qual mantinha relações abertas com outras estruturas político-partidárias, tais como o MES e o MSP (com quem emitem comunicados conjuntos na sequência do 28 de setembro), a LCI, militares do COPCON, entre outros, alinhando no apoio expresso aos movimentos de libertação das colónias, em particular, do MPLA. Por outro lado, a LUAR mantinha uma postura crítica do sectarismo evidente em determinados grupos de orientação marxista-leninista, considerando, porém, a abertura em “unir esforços na acção em torno de objectivos comuns”⁴⁴². Já em relação ao PCP e ao MDP-CDE, as diferenças foram sendo demarcadas com o evoluir da situação política no país (como sucedeu pontualmente em relação a outras organizações e partidos), sobretudo com a LUAR a considerar existir um distanciamento entre “o posicionamento prático e a expressão política e teórica” do PCP, ao mesmo tempo que, da parte deste partido, não existiria reconhecimento nem validade dos métodos da acção da LUAR no novo contexto político português (Cordeiro, 2016).

Para José Afonso e Francisco Fanhais, a LUAR era uma organização que defendia um tipo de processo descentralizado, cuja atividade se caracterizava pelo apoio a iniciativas populares afastadas da zona de Lisboa e dos grandes centros urbanos, correspondendo assim às aspirações de intervenção musical e política dos dois músicos. Em várias entrevistas, os dois referem que a razão pela qual existia uma identificação com esta organização, prendia-se com a ausência de sectarismo partidário, o qual consideravam estar presente noutras estruturas, assim como da atitude desta organização desprendida de qualquer “crivo ideológico”. Neste sentido, José Afonso refere a

⁴⁴⁰ «Manifesto da LUAR: Por um socialismo revolucionário de base», LUAR, agosto de 1974.

⁴⁴¹ Camilo Mortágua, *Diário de Lisboa*, 18 de novembro de 1974.

⁴⁴² *Ibid.*

importância da perspectiva política contrastante da LUAR, assim como a sua proximidade e amizade com o dirigente Camilo Mortágua, que tinha conhecido em França, como principais fatores que o levaram a integrar a LUAR:

Comecei a acertar com a LUAR aspectos e intervenções que eram perfeitamente coincidentes com a quilo que eu pensava, isto é, dar apoio ao chamado poder popular, aos órgãos populares de base. A revolução não se podia fazer nos decretos, nos parlamentos e não podia ser decidida pelas cúpulas dos partidos. A revolução era as ocupações de casas e de terras, a revolução era a transformação de edifícios em creches, em hospitais, etc. a revolução era a própria iniciativa das massas. Parecia-me que era mesmo a LUAR ou certos sectores da LUAR que estavam no caminho correcto. Passei a cantar assiduamente ou a trabalhar regularmente com o Camilo Mortágua e outros camaradas e com núcleos que se foram constituindo pelo país fora, quase sempre ao lado do Fanhais (Afonso *em* Salvador, 1984:248).

Segundo Camilo Mortágua, os dois entendiam que o papel da LUAR não estava relacionado com qualquer “tomada de poder”, mas sim num projeto de desenvolvimento de “um amplo trabalho de consciencialização”, explicando o contributo do trabalho desta organização com alguns músicos:

Dentro desta concepção pareceu-me fundamental ligar à LUAR os homens que a nível da música e da canção já faziam esse papel e desenvolviam tal projecto. Aproveitei o seu prestígio e a sua experiência política neste campo. Fui eu quem convidei o Zeca [José Afonso] para colaborar com a LUAR neste sentido, embora considere que ele não é homem de partido ou de organização (Mortágua *em* Salvador, 1984:214).

José Afonso e Fanhais adotam a militância com a LUAR, através da qual participam em sessões por todo o país, procurando contactar de perto com os órgãos populares de base, constituídos em comissões de moradores e de trabalhadores, cooperativas culturais e agrícolas, e contribuindo em ações de ocupação de terras e espaços rurais ou abandonados. No contexto da LUAR, participam também em várias digressões ao estrangeiro, sobretudo em círculos de forte presença de emigrantes portugueses. Mortágua recorda que juntos participaram em dezenas de “sessões de esclarecimento e formação política” um pouco por todo o país, destacando o papel de intervenção política de José Afonso: “O Zeca cantava e eu falava. Por vezes ele também completava o meu discurso”, inserindo-se no que ele designa de intervenções de carácter “político-pedagógico” (*Ibid.*).

Perante a atitude da LUAR no sentido de uma “unidade revolucionária” sem qualquer tipo de perspectiva eleitoralista, durante todo o período revolucionário, a organização agregou em várias ações políticas um conjunto de músicos que não estavam diretamente associados a nenhum partido político, mas que demonstravam uma postura de abertura ideológica no campo da esquerda. Para além de Afonso e Fanhais, Vitorino e Sérgio Godinho, entre outros, participariam em vários eventos da LUAR, enquadrados numa atividade musical e política que Vitorino descreve como “opção de militância

voluntariosa”⁴⁴³. Tal acontece, de forma mais evidente, no I Congresso da LUAR, realizado entre 22 e 25 de fevereiro de 1975, no Coliseu dos Recreios em Lisboa, sob o lema de “Criar o Poder Popular”⁴⁴⁴, no qual a LUAR se assume como:

Organização marxista revolucionária, que, numa dinâmica anticapitalista, se insere na luta do proletariado por uma emancipação capaz de operar a revolução socialista que permita a construção de uma sociedade sem classes, onde não exista a exploração do homem pelo homem” (s.a., 1975).

O congresso teria uma componente musical assumida, com os músicos - Afonso, Godinho, Fanhais, Carlos Alberto Moniz, Vitorino e Carlos Salomé - a atuarem entre as intervenções políticas. A revista *Flama*⁴⁴⁵ destacaria o facto de não se tratar de “uma música qualquer”, sendo que os músicos foram apresentados pelo orador do Congresso como “homens que sempre puseram a música ao serviço da revolução”. A *Flama* deu particular destaque a *O Que faz Falta*, canção que terá sido cantada com entusiasmo em coro pelos presentes, sobretudo na frase do refrão “O que faz falta é dar poder à malta”, o que terá, segundo a revista, levado um dos dirigentes da LUAR a proferir a expressão “a revolução também é uma festa”.

Não obstante a relação entre os músicos e a LUAR poder ser entendida de uma perspetiva, sobretudo, de afinidade com processos de ação cívica e política, a LUAR não tinha um programa elaborado na área cultural e artística. Porém, em pleno período eleitoral para as eleições Constituintes, a 20 de abril de 1975, a Comissão de Informação, Agitação e Propaganda da LUAR vai elaborar um conjunto de “tarefas a executar”⁴⁴⁶ em várias frentes, desde a fixagem de cartazes e pichagens com várias palavras de ordem (desde logo à cabeça o lema “Criar Poder Popular”), a projeção de filmes a partir de uma carrinha móvel (entre os quais o *Couraçado Potemkin* de Eisenstein, *Quando o Povo Acorda* do Chile ou *Greve-Ocupação* de França, entre outros) e a organização de comícios em Lisboa e Porto em “estilo de festa revolucionária” com canções, teatro, filmes e projeção de slides. Neste documento, a LUAR aponta também à realização de projetos que envolvessem a criação de grupos de

⁴⁴³ Citação de Vitorino retirada do documentário *A Cantiga é uma Arma*, RTP, 2014.

⁴⁴⁴ Com objetivos de “definir uma alternativa verdadeiramente revolucionária, operante e coerente, que leve a classe operária e campesina ao poder”, o Congresso contou com a presença de vários núcleos das principais cidades do país, e ainda várias organizações estrangeiras, como forma de “manifestação umbilical do internacionalismo proletário”, entre as quais: AMR – Alliance Marxiste Révolutionnaire (França), AO – Organizzazione Comunista Avanguardia Operaria (Itália), ERP – Ejército Revolucionario del Pueblo (Argentina), FRETILIN – Frente Revolucionária de Timor-Leste Independente (Timor-Leste), MIR – Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Bolívia), MIR – Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Chile), MLN-T – Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (Uruguai), MR8 – Movimiento Revolucionário Oito de outubro (Brasil) e UPG – Unión do Povo Galego (Galiza).

⁴⁴⁵ «Congresso da LUAR: Criar o Poder Popular», *Flama*, 7 de março de 1975.

⁴⁴⁶ [LUAR, «Tarefas a Executar», 20 de abril de 1975.](#)

teatro em várias localidades, para elaborarem peças a partir das palavras de ordem da organização e, principalmente, a gravação de um disco com o *Hino da LUAR*, a partir de uma música do compositor Vitorino de Almeida e de letra de Sérgio Godinho, para ser interpretado por Afonso, Fanhais, Vitorino e Godinho.

Não existindo registos da gravação deste hino, a LUAR publicou um único disco, sendo responsável pela publicação de um single de José Afonso, com as canções *Viva o Poder Popular* e *Foi na cidade do Sado*⁴⁴⁷. Se a primeira canção, constituía um manifesto irónico e provocador acerca dos processos e motivações para os vários posicionamentos políticos e partidários no país, terminando com a palavra de ordem afeta à LUAR, que dá o título à canção; a segunda, reportava os acontecimentos ocorridos a 7 de março de 1975, em Setúbal, onde momentos antes de um comício do PPD, que iria ter lugar no pavilhão do Clube Naval Setubalense, várias centenas de populares ter-se-ão concentrado à porta, manifestando-se contra a realização do comício, tendo sido atacados pela polícia, o que resultou em vários feridos e na morte de João Manuel Lopes. A letra da canção é escrita com base nos testemunhos de vários populares e inicialmente inserida num panfleto publicado por um grupo de simpatizantes da LUAR em Setúbal, intitulado de «Setúbal Cidade Vermelha», onde acusam claramente o PPD de responsável por “comandar” a PSP para carregar sobre os populares e “assassinar” João Manuel Lopes. Este mesmo episódio seria, mais tarde, novamente evocado por José Afonso, num “pedido de esclarecimento” enviado aos jornais, em maio de 1975, a respeito do que considerou ter sido um abuso efetuado por militantes do PPD, que se apropriaram de *Grândola, Vila Morena*, durante um comício promovido por este partido:

Tendo lido nos jornais diários a notícia de que, no decurso de um comício - piquenique, promovido no passado dia 11, pelo P. P. D., teria sido cantada em coro a canção «Grândola Vila Morena», venho por este modo reafirmar que, muito embora considere a canção desvinculada de qualquer ideia de autoria, a fiz em tempos, (há cerca de 12 anos) fora de imaginar qualquer abusiva apropriação cantante por parte de grupos ligados ao capital deste ou de qualquer outro país. Considero pois abuso ou despudor, dadas as características populares, com que no início da sua história como canção, foi «utilizada» em ambientes e situações de luta, que os mesmos indivíduos que designam para os representar à Assembleia Nacional Constituinte defensores da censura fascista e continuadores da ordem colonial, ser sirvam dela para lançar poeira aos olhos dos incautos. Tomo ainda a liberdade de lembrar o significado dos factos que recentemente se verificaram em Setúbal, dos quais fui parcialmente testemunha, onde comprovadamente se mostrou inequívoco o papel repressivo que o P.P.D. adoptou contra as massas populares, de que resultaram ferimentos em 20 pessoas (9 baleadas) e a morte do jovem João Manuel.

Lisboa, 14 de maio de 1975. Respeitosamente, José Afonso.

⁴⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Kj8xvAkYrJs> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

Com uma capacidade de produção reduzida, foram publicados poucos exemplares deste disco, o qual, contudo, foi publicitado, vendido e distribuído nos órgãos e eventos associados à LUAR, a um preço simbólico de 35 escudos (consideravelmente mais baixo que os preços praticados pelas editoras), sendo este o único disco de José Afonso gravado e distribuído neste período à margem dos circuitos comerciais da Orfeu. Mário Correia afirmaria, posteriormente, que teriam existido “razões políticas” por parte da Orfeu para “censurar” a edição e comercialização do disco (Correia, 1984:115). Por outro lado, segundo o editor Arnaldo Trindade⁴⁴⁸, a edição deste disco teria sido recusada pela Orfeu, tendo como base o argumento de que estes temas representavam uma clara diminuição da qualidade das canções de José Afonso, aspeto que, na ótica do editor, se verificou no repertório de vários cantores associados à “canção de tema”, durante o período revolucionário. Arnaldo Trindade recorda que disse a José Afonso que considerava aqueles temas bastante “panfletários” e de “mau gosto”, recusando-se a publicar canções que descuravam a estética musical, pelo que afirma que a sua atitude era mais de “censura estética” do que de “censura política”. Arnaldo Trindade afirma que deu total liberdade a José Afonso para gravar e publicar o disco pela LUAR, sendo que a canção *Viva o Poder Popular* seria mais tarde regravada, numa nova versão, com alterações na letra e publicada no álbum *Enquanto Há Força*, em 1978. Contudo, Arnaldo Trindade salienta que as duas canções continham várias referências diretas e ofensivas a pessoas, partidos políticos e autoridades policiais e, como tal, enquanto editor, era responsabilidade sua tomar decisões acerca do que era transmitido pela editora, considerando essas canções como exemplos de repertório que a Orfeu não se responsabilizaria por publicar.

5.3. Intervenção musical e política ao serviço da revolução

5.3.1. Representações internacionais da obra de José Afonso

Ao longo de todo o período revolucionário, José Afonso foi frequentemente solicitado para participar em vários eventos no estrangeiro, como em Espanha, França, Itália e Alemanha, na maior parte das vezes, convidado sob o epíteto de “cantor popular”, sendo que, em vários casos, a sua presença no estrangeiro seria percecionada de forma simbólica, sendo José Afonso anunciado como “cantor da revolução portuguesa”, em parte devido ao simbolismo da escolha de uma canção sua como senha do 25 de Abril. Tal sucede logo em agosto de 1974, onde participa, ao lado do galego

⁴⁴⁸ Entrevista realizada a Arnaldo Trindade, 02/02/2016, Porto.

Benedicto García Villar, no Dia de la Cultura em Gijón, nas Astúrias. Já em setembro de 1974, José Afonso e Luís Cília (que nessa altura ainda se encontrava em França), são convidados a atuar na Festa do L'Humanité em França, que nesse ano deu destaque ao tema da “vitória sobre o fascismo em Portugal”⁴⁴⁹. Para além da participação neste evento, as canções *Grândola, Vila Morena* e *Canta Camarada Canta* foram selecionadas a figurar num disco editado pela célula de comunistas da Rádio e Televisão Francesa, após a Festa do L'Humanité. O disco, intitulado *Chants de Lutte et d'espoir* (*Canções de luta e esperança*), reúne várias gravações de músicos representantes dos vários países que participaram na festa, do Vietname, Chile, Espanha, Brasil, Grécia e Portugal. Embora com uma posição distante em relação ao homólogo francês do PCP, a participação de José Afonso na Festa do L'Humanité terá correspondido à disponibilidade que mantinha para atuar em contextos que transparecessem um caráter unitário.

Em fevereiro de 1975, é também convidado a atuar no «Festival des Politischen Liedes» (Festival da Canção Política), na Berlim Oriental da República Democrática Alemã (RDA), organizado pela Freie Deutsche Jugend (Juventude Alemã Livre)⁴⁵⁰. O festival tinha iniciado em 1970, sendo uma referência internacional de eventos de “canção política”, por onde já tinham passado vários protagonistas de diferentes países, tais como Mikis Theodorakis (Grécia), Miriam Makeba (África do Sul), Quilapayún (Chile), Inti-Illimani (Chile), Silvio Rodríguez (Cuba), Mercedes Sosa (Espanha), Daniel Viglietti (Uruguai) e Pete Seeger (EUA), entre muitos outros. A notoriedade e reconhecimento de José Afonso e a associação do seu percurso musical e repertórios aos recentes acontecimentos em Portugal, foram aspetos destacados neste festival, sendo parte da sua atuação publicada num single com as canções *Grândola, Vila Morena* e *Natal dos Simples*⁴⁵¹. Em julho de 1975, seria publicada uma edição alemã do disco *Cantigas do maio*, renomeado nesta edição de *Grândola, Vila Morena*, com uma capa que reproduz um cartaz do 25 de Abril e, já em 1976, é publicado na RDA um disco de homenagem, com uma compilação de canções de José Afonso, intitulado *Grândola, Lieder aus Portugal* (*Grândola, canções de Portugal*), no qual se incluem canções dos álbuns *Cantigas do Maio*, *Venham mais cinco* e *Coro dos Tribunais*⁴⁵². Os textos

⁴⁴⁹ [Ver Imagem 22](#).

⁴⁵⁰ Ainda em 1974 tinha já passado pela RDA, numa atuação em Leipzig.

⁴⁵¹ José Afonso | Amiga Stereo 456103 | 1975 (RDA).

⁴⁵² A este respeito é premente afirmar que o disco *Cantigas do Maio* teve neste período várias edições estrangeiras, tal como em Espanha (HISPAVOX - HXS 001-36), França (Le Chant du Monde – LDX

inseridos nestes discos realçam o papel de “resistência e oposição” de José Afonso e outros cantores ao regime ditatorial português, assim como ao uso de “elementos tradicionais e folclóricos” nas canções contra o regime, considerando inequívoca a associação destes protagonistas aos acontecimentos que conduziram ao 25 de Abril. Da mesma forma, neste último disco, o texto termina com uma citação de José Afonso a propósito das suas experiências na RDA, no qual afirma: "Se eu fosse uma vez forçado a deixar minha casa, eu escolheria a RDA, porque eu me senti em casa".

Em várias entrevistas, José Afonso salienta que alguns dos convites que mais marcaram a sua experiência da revolução surgiram da parte do MFA. Na sequência dos acordos de Alvor⁴⁵³, em janeiro de 1975, o MFA convidou Fausto, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira para irem a Angola, atuar em sessões prioritariamente dedicadas aos soldados portugueses⁴⁵⁴, mas também abertas à restante população de Luanda, Cabinda, Carmona, Bié e Huambo, locais de forte presença estudantil e de apoiantes do MPLA. Segundo o relato de Fausto a Salvador (1984), durante as atuações, os músicos terão tido um papel importante de mobilização dos soldados portugueses no sentido de se mostrarem incondicionalmente do lado do MPLA. Como descreve Pimentel (2009), José Afonso já havia optado por “tomar uma atitude de compromisso pró-MPLA”, marcando assim uma posição em consonância com o posicionamento da LUAR e de uma grande parte da esquerda portuguesa, mas de contraste com a posição assumida por vários grupos e partidos assumidamente maoístas, que criticavam duramente a proximidade do MPLA à URSS. Durante estadia dos músicos em Angola, o MPLA terá convidado Fausto e José Afonso para que ficassem mais alguns dias no país, de forma a atuarem para os guerrilheiros do MPLA, situação que terá despoletado ameaças e provocações da parte da FNLA e da UNITA aos dois músicos. José Afonso confirmaria essa mesma intimidação, reforçando o apoio que os dois músicos deram ao MPLA durante essa viagem, apoio que manteve durante os conflitos entre os três

74558), Itália (Zodiaco – VPA 8219) e Alemanha (Plane – S 8815). Tal como a edição alemã, as edições francesas e italianas inequivocamente associam este álbum aos acontecimentos do 25 de Abril e à canção *Grândola, Vila Morena*. A primeira, com a capa ilustrada pela fotografia de vários soldados com cravos durante o golpe militar; a segunda pela renomeação do título do álbum, intitulado *Portogallo 25 Aprile José Afonso Grândola Vila Morena*. A vasta lista da discografia de José Afonso, incluindo edições estrangeiras, está disponível aqui: <http://www.aja.pt/discografia/>.

⁴⁵³ Acordo realizado em Alvor, Algarve, de 10 a 15 de janeiro de 1975, entre o Estado Português e os movimentos de libertação nacional de Angola: Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), no sentido de negociarem o processo e o calendário do acesso de Angola à independência.

⁴⁵⁴ Nestas sessões atuaram também os angolanos Rui Mingas, Tonito, La Martine e o Conjunto Merengue.

movimentos de libertação, já após a independência de Angola, em novembro de 1975. Recorda José Afonso a Salvador que, ao longo da estadia, foram aconselhados a não fazerem declarações “alusivas a preferências de carácter político-ideológico”, mas que, perante algumas provocações de jornalistas à chegada a Luanda, que os questionaram acerca das ações da FNLA, declarou então que considerava o MPLA como “único representante do movimento do povo angolano”. Sobre uma atuação na Universidade de Luanda, José Afonso relata a intimidação exercida por parte de elementos da FNLA, no sentido de boicotarem a sessão, ameaçando os músicos de expulsão do país. Perante a resistência dos músicos, assim como da vontade de grande parte dos estudantes assistirem à atuação, mantiveram-se em palco até a situação começar a tornar-se violenta, sendo obrigados a sair sob a proteção da polícia portuguesa. Todo o processo de independência e o significado político de apoio ao MPLA foi expresso, tanto por Fausto, como por José Afonso, em algumas canções, em particular na canção *Um Homem Novo veio da mata*, dedicada por Afonso aos militantes e ao projeto político do MPLA, após ter regressado a Angola em 1978, desta vez convidado pelo próprio MPLA, que então já detinha o poder governativo.

5.3.2. Experiências do *Verão Quente*

Se ouvirmos a gravação de um desses concertos, é bem provável que se constate que o programa era, afinal, constituído por uns 75% de informação política e uns meros 15% de canções muitas vezes improvisadas, com versos adequados a situações locais. E os restantes 10% ainda sobravam para diálogo com a audiência (Iglesias, 2011:52).

A radicalização política e partidária no pós-11 de Março de 1975, que impulsionou os governos provisórios para medidas de nacionalizações e avanços no processo da Reforma Agrária, privilegiaram o impacto dos cantores para os quais a criação musical servia objetivos imediatos em face das circunstâncias que iam vivendo quase diariamente (Pimentel, 2009:125). A citação acima, da autoria de José Luís Iglésias - músico impulsionador do GIM, Grupo de Intervenção Musical⁴⁵⁵, que ao longo do *Verão Quente* acompanhou José Afonso e outros músicos em várias sessões um pouco por todo o país - a propósito das características das atuações, é exemplificativa da ideia que muitos cantores assumiram quanto ao papel deles enquanto agentes políticos. Embora a atividade musical de vários músicos, sobretudo aqueles situados numa linha de independência partidária, não tivesse como objetivo sobrepor-se

⁴⁵⁵ O GIM era constituído por professores e alunos do externato Nun'Álvares, entretanto transformado em cooperativa de ensino.

ao papel dos partidos e organizações políticas (sobretudo no que se refere à elaboração programática ou, na circunstância, ao preenchimento da agenda partidária durante as eleições), tornou-se consciente, para vários cantores e intervenientes, de que a sua responsabilidade era acrescida nos momentos de atuação. A realização de sessões em vários pontos do país, em coletividades populares, quartéis e cooperativas, constituíram espaços primordiais, considerados necessários pelos músicos, enquanto forma de a situação política poder ser discutida através das canções, o que colocava os cantores como interlocutores políticos com as audiências, para tal recorrendo à elaboração de repertório que refletisse, e fosse inspirado, em acontecimentos concretos e localizados no tempo e no espaço. Como exemplo, a 13 de março de 1975, José Afonso, Francisco Fanhais e Sérgio Godinho atuam no salão do quartel do Regimento de Artilharia Ligeira nº1, o qual, dois dias antes, havia sido bombardeado, durante a tentativa de golpe do 11 de março, após o qual José Afonso dedicaria a canção *No Dia da Unidade*, em referência ao soldado Joaquim Luís Carvalho (“Soldado Luís”), morto nesse dia⁴⁵⁶, atuando meses mais tarde na cooperativa agrícola Soldado Luís (Alcácer do Sal) assim designada em homenagem ao mesmo.

José Afonso afirmava a necessidade de uma “reformulação cultural” por parte das entidades responsáveis, referindo-se recorrentemente à “planificação da cultura popular”, advogando que seriam as próprias massas populares - “os intérpretes do povo”, nas suas palavras – que teriam de ser ouvidos pelos “intelectuais”, sob o peso de serem ignoradas “as verdadeiras necessidades em matéria cultural” (Afonso *em* Salvador, 1984:223). Neste sentido, José Afonso destacava a reação “viva” das pessoas dos locais onde atuavam, assim como do papel das audiências nas atuações onde participavam, que frequentemente sugeriam canções e acompanhavam os coros: “Por exemplo, na Covilhã escreviam canções que eram quase moções e davam-nas para as interpretarmos, o que fazia do cantor uma espécie de presidente de assembleia geral” (*Ibid.*).

Por sua vez, Fausto⁴⁵⁷ explica que, em face dos excessos mediáticos, assim como da “explosão” de propaganda política e partidária, vários cantores eram levados mais “a sério” na sua intervenção ou atuação, do que vários órgãos ou responsáveis

⁴⁵⁶ O “Soldado Luís” acabou por ser a única vítima mortal da “Intentona do 11 de março”, tendo sido alvo de várias homenagens partidárias de vários quadrantes, sendo elevado à condição de resistente revolucionário por vários partidos de esquerda e extrema-esquerda, onde o seu nome foi utilizado para designar cooperativas agrícolas, comunas infantis, associações e toponímia. Já na canção *Foi na Cidade do Sado*, publicada em disco pela LUAR, José Afonso tinha dedicado uma quadra ao “Soldado Luís”.

⁴⁵⁷ Citação de Fausto retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

partidários durante os comícios, sobretudo quando as suas canções ou intervenções remetiam para casos “concretos”, diretamente relacionados com os locais onde atuavam. Segundo Manuel Freire⁴⁵⁸, tal acontecia também por considerar que existia uma maior facilidade de absorção de um discurso político traduzido numa canção, do que “através de discursos de meia hora”. Em concordância, o poeta Manuel Alegre⁴⁵⁹ considera que as expressões culturais e, sobretudo, as canções, tinham um dever “imperioso de cantar a situação política” do país, durante a qual a intervenção do cantor adquire um teor social e político, o que corresponde à experiência de Paulo Esperança, que assistiu a várias sessões musicais ao longo desse período, para quem se tornou notório o papel de intervenção dos cantores, sobretudo sob a forma discursos, muitas vezes improvisados a meio das canções, geralmente para se referirem a questões ou a acontecimentos concretos relacionados com o local onde estavam a atuar, alimentando assim a perceção do público relativamente à orientação e ao posicionamento que estava a ser expresso: “Havia muito discurso, principalmente dos cantores. Não havia nenhuma música em que os cantores não tivessem de explicar e agitar alguma coisa. Isso era a primeira coisa. Havia depois também palmas e assobios, de acordo com as orientações de cada um, como é evidente”⁴⁶⁰.

Embora no caso de músicos como José Afonso, Francisco Fanhais e Sérgio Godinho, a ligação à LUAR fosse assumida como mais produtiva, quer em termos de possibilidade de contacto com realidades da vida social de muitos portugueses, mas sobretudo, na dinamização das sessões, as quais, por diversas vezes, terminavam em ações revolucionárias concretas. Segundo Fanhais, em todo esse período, as decisões governativas impeliram os músicos a envolverem-se nas formas mais básicas de ações coletivas revolucionárias, com impacto imediato na vida das pessoas, geralmente protagonizadas por organização de populares e de trabalhadores, tais como comissões de moradores, associações e cooperativas de apoio a iniciativas de ocupação de latifúndios ou espaços devolutos, que serviriam depois para a criação de espaços comunitários (infantários, associações culturais recreativas, cooperativas, etc.)⁴⁶¹. Nesse sentido, Fanhais realça o espírito de solidariedade com o qual, ele e outros músicos, sobretudo José Afonso, absorveram essas lutas, lembrando que, durante o *Verão Quente*

⁴⁵⁸ Citação de Manuel Freire retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

⁴⁵⁹ Citação de Manuel Alegre retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, RTP, 2014.

⁴⁶⁰ Entrevista a Paulo Esperança, 23/06/2012, Porto.

⁴⁶¹ Entrevista a Francisco Fanhais com Ricardo Andrade e Joana Manuel, 16/10/2018, Alvito.

de 1975, percorreram vários países da Europa (desde a Holanda, França, Bélgica ou Alemanha), com a finalidade de angariar dinheiro para as cooperativas agrícolas em formação. Por outro lado, a intensidade com que eram vividas as disputas políticas e partidárias alcançaram o seu auge nesse período, durante o qual alguns episódios marcantes foram vividos pelos cantores. Tal aconteceu com o designado “caso *República*”, em que a suspensão do exercício de funções da administração e direção do jornal por parte dos trabalhadores, sob a acusação de tentarem transformar o jornal num “porta-voz” do PS, era representativo da tensão partidária que se vivia no país. Já com o jornal reaberto, com uma nova direção e um grupo de redatores constituído por elementos das forças armadas e de jornalistas próximos da esquerda radical, Fanhais e Afonso deslocam-se, entre setembro e outubro, a Itália, onde gravam um disco intitulado *República*⁴⁶², cuja “receita e contabilidade” reverteria para a Comissão de Trabalhadores do jornal. Editado por iniciativa conjunta do grupo Manifesto e das organizações italianas Lotta Continua e Vanguardia Operaria, o disco não teria distribuição em Portugal. A capa era a reprodução do «Manifesto dos Trabalhadores do *República*», datado de 11 de junho de 1975, e um texto em italiano, da autoria de Fanhais e Afonso, no qual explicam que o disco nasceu de uma colaboração entre “camaradas portugueses e italianos”, em solidariedade com os trabalhadores do jornal, que consideram ser “uma voz democrática e revolucionária que as manobras da social-democracia e do reaccionarismo interno e externo a Portugal procuram sufocar”. No mesmo texto, os músicos referem que, caso o jornal fosse extinto (o que viria a acontecer em janeiro de 1976, já como sequência do 25 de Novembro), as receitas das vendas reverteriam então para o Secretariado Provisório das Cooperativas Agrícolas de Alcoentre. Dentro da mesma linha, foi publicado, já após a extinção do jornal, uma segunda edição do disco, com um novo título e nova capa (uma fotografia de trabalhadores de uma cooperativa agrícola), agora designado *Per le cooperative agricole portoghesi*, apresentado então como um “ato concreto de solidariedade com as lutas das cooperativas agrícolas portuguesas”.

A gravação deste disco contou com a participação de vários técnicos e músicos italianos, embora tenha sido gravado em apenas dois dias nos estúdios das Santini Edizioni em Roma, pelo que não existiram grandes preocupações de modulação sonora, como vinha sendo habitual nos últimos álbuns de José Afonso, aspeto que é

⁴⁶² https://www.youtube.com/playlist?list=PLaCviubE9TleKGbTPqCEYgt_8CtTPLHEZ (acedido pela última vez a 09/09/2019).

também condizente com uma certa urgência do momento e da “necessidade” política da publicação deste disco. Em relação ao repertório, destaque-se a regravação de algumas canções já publicadas por Afonso, tais como *Canta Camarada*, numa versão aproximada à que já tinha gravado em 1969; *Senhora do Almortão*, interpretada neste disco por Fanhais; e também *Os Vampiros*, numa nova versão acompanhada apenas de percussão. O disco incluiu ainda repertório adaptado de recolhas de música tradicional portuguesa, tais como *Se os teus olhos se vendessem*, original da Beira-Baixa, interpretado por Fanhais e com a participação de Afonso nos coros; *Eu hei-de ir colher marcela*, original alentejano, interpretado por Afonso; ou *O pão que sobra à riqueza*, uma letra original de Afonso, para uma adaptação do *Vira de Coimbra*. Por outro lado, foram incluídas canções que nunca tinham sido gravadas, nem por Afonso ou Fanhais, tais como uma versão da canção *P’ra não dizer que não falei de flores*, original do brasileiro Geraldo Vandré, escrita em 1968 para o Festival Internacional da Canção e que se encontrava censurada no Brasil; assim como *Letra para um Hino*, com letra de Manuel Alegre, interpretada por Fanhais. Destaque também para as canções inéditas *Ladainha do Arcebispo*, com letra de Afonso e música de Fanhais, a qual era uma forte crítica ao papel e à ação da igreja e dos seus membros durante o processo revolucionário; e *Foi no Sábado passado*, criada por Afonso na sequência de uma manifestação em Roma, na qual os dois músicos tinham acabado de participar ao lado de membros da organização de apoio à feitura deste disco. Nesta canção, Afonso introduz várias referências ao “Portogallo Rosso” (“Portugal Vermelho”) e à importância do papel da “esquerda revolucionária” na criação de “poder popular”, perfilando uma forte crítica a Mário Soares, retratado ao lado do ditador espanhol Franco e do chileno Pinochet⁴⁶³, prenunciando já o domínio das forças mais moderadas no processo revolucionário.

Não obstante a importância destas ações de solidariedade, José Afonso elege a sua participação, assim como a de outros cantores e agentes culturais, nas iniciativas levadas a cabo pelo MFA, durante as Campanhas de Dinamização Cultural, como um dos momentos mais importantes que viveu ao longo do *Verão Quente*. Refere Afonso a Salvador (1984) que, embora achasse que existiam limitações quanto aos métodos de ação utilizados nas campanhas, reconhecia a validade e importância do trabalho levado a cabo pela 5ª Divisão, sobretudo enquanto meio de contacto com as realidades sociais

⁴⁶³ Na segunda edição deste disco a canção *Foi no sábado passado* foi substituída por uma nova gravação de *Foi na cidade do Sado*, que havia sido publicada no *single* da LUAR.

do interior do país, assim como forma de tomar consciência de situações concretas que tinham influência direta na vida das populações locais. Opinião corroborada por outros, como por exemplo Luís Cília e Pedro Barroso, sendo que o último recorda as suas experiências nas campanhas como uma “militância para lá de todas as militâncias”, referindo-se à ação espontânea dos cantores junto das populações locais, que praticamente nunca tinham tido acesso a espetáculos de música, teatro ou cinema⁴⁶⁴.

Foi por iniciativa própria que José Afonso contactou a CODICE e, entre maio e junho de 1975, acompanhado por Francisco Fanhais e pelo cineasta Luís Filipe Rocha, participam na operação Maio-Nordeste em Trás-os-Montes. Ao longo de duas semanas, os dois músicos e o realizador fazem trabalho de dinamização, ao lado de militares do MFA e de outros voluntários, assumindo como principal tarefa a elaboração de relatórios, no sentido de estudar a viabilidade de transformação dessas realidades dentro de um critério revolucionário. Uma das motivações apontadas por José Afonso era o “sentido de militância” das pessoas envolvidas nas campanhas, constituídas numa frente de luta, com diversas proveniências partidárias, abordando que o trabalho no terreno era, e apesar das dificuldades sentidas pelo facto de se encontrarem num território conhecido por ser um feudo de forças de direita, a forma mais “correta” de impulsionar iniciativas que visavam a resolução de problemas concretos, tais como as condições dos mineiros, a ocupação de baldios ou a distribuição de terras, tal como transmite a Salvador:

Era, efectivamente, o povo dessa terra que devia correr com os caciques e resolver os problemas dessa terra. Se havia, por exemplo, uma empresa importava analisar se devia passar à nacionalização ou ao controlo de produção, como aconteceu com as Minas da Ribeira de que fala a cantiga (Afonso *em* Salvador, 1984:251).

A experiência das realidades sociais no interior do país e o acompanhamento de situações concretas, proporcionadas pela participação nas Campanhas de Dinamização, constituiu um dos contextos primordiais para a perceção do impacto destes músicos. Um desses exemplos é perceptível através do relato de Luís Rocha acerca de um episódio sucedido durante uma visita que fizeram às minas da Ribeira, sobre a qual o cineasta viria mais tarde a fazer um filme. Referindo-se ao local como um dos mais “sinistros e miseráveis” que alguma vez tinha visto, devido às condições de vida e de trabalho infra-humanas que os mineiros tinham de suportar, o realizador lembra que, à sua chegada, já

⁴⁶⁴ Entrevista a Pedro Barroso, disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=297&v=A2j2LHZzOgk (acedido pela última vez a 09/09/2019).

os patrões das minas tinham ido embora e no local encontravam-se apenas os mineiros desempregados e os militares do MFA, com quem ficaram a conversar. Na sequência de uma dessas conversas, um mineiro levou-os a uma aldeia próxima, onde lhes contaram o episódio de um mineiro perseguido por agentes da PIDE, a mando do patrão. Nessa mesma noite, Luís Rocha e Francisco Fanhais terão convencido José Afonso a escrever uma canção inspirada nesse episódio, a qual seria cantada por eles aos mineiros no dia seguinte. A interpretação da canção recém-criada, intitulada *Em terras de Trás-os-Montes*, naquele local e para os mineiros protagonistas da história, terá incitado estes a tentarem a ocupação e autogestão das minas, sendo um dos mais claros exemplos da capacidade mobilizadora de canções criadas em sinergia com os interlocutores. Esse episódio ficou gravado para José Afonso como um dos mais significativos na forma como recordou as experiências por si vividas ao longo de todo o período revolucionário, como afirmaria mais tarde a José Salvador:

Em Trás-os-Montes a luta de classes era de tal maneira, as potencialidades que se poderiam extrair dali eram tão profundas, que as pessoas se dirigiam a nós, não como cantores mas como companheiros e indivíduos que vinham destacados com o MFA para tentar apoiá-los nas suas lutas, para tentar até despertá-los para as lutas. Lutas que eles tinham de iniciar, porque por vezes a situação de colonização era tal que parecia exactamente a que eu conheci em África. OS operários, os trabalhadores desconheciam a força que poderiam ter se se unissem. E era esta consciência que era necessário inculcar neles. O nosso papel era apenas o de detonador, de dinamizador no sentido de convidá-los a destruir o medo, a demarcarem bem o papel que cabe ao explorado que se quer libertar do explorador (*idem*:252).

5.4. A publicação de novo repertório no pós-25 de Novembro

Como descrito, o carácter dinâmico que emergiu da apresentação de canções em determinados locais, assim como as relações criadas entre os músicos e as audiências, possibilitou a percepção dos músicos enquanto agentes artísticos com reconhecida responsabilidade política, sobretudo no papel de consciencialização para o despoletar de ações revolucionárias ou com capacidade transformadora da situação política. No caso de José Afonso, a sua análise das experiências por si vividas, revelou-se fulcral para o processo de tradução de situações concretas em novo repertório. Ao longo do período revolucionário, José Afonso foi reforçando a sua posição acerca da necessidade dos cantores em refletirem acerca do novo repertório, assim como da forma como este poderia ser entendido pela imprensa, rádios e editoras discográficas, mas sobretudo por aqueles a quem as canções se dirigiam. Assumindo-se como “vítima” de um tipo de linguagem alegórica utilizada até ao 25 de Abril, José Afonso apontava para a importância de desvendar as práticas inspiradas nas ações revolucionárias levadas a cabo por movimentos populares, que considerava como motivações primordiais para a

criação cultural “autêntica”⁴⁶⁵. Neste sentido, a importância da participação popular na construção da vida política do país, era por ele perspectivada como essencial para a criação de repertório que alertasse para os possíveis perigos advindos da estabilização do poder, no qual se excluíssem as “massas anónimas”, isto é, a participação dos movimentos populares no processo revolucionário:

Um ponto que considero muito importante, e já várias vezes o tenho afirmado, é que possivelmente será altura de surgirem os autênticos autores e cantores representativos das massas populares, dos movimentos populares que existem, vão surgir ou já existiam antes do 25 de Abril. É dos conflitos de trabalho, como os da Marinha Grande, de Leiria e tantos outros sítios, que vão aparecer os verdadeiros pontos de fricção das lutas populares portuguesas e neles surgirão os intérpretes genuínos da arte popular portuguesa, que não seremos nós certamente, nem aqueles que nos atacam. A planificação da cultura popular partirá das entidades responsáveis, mas com a participação das próprias massas, dos intérpretes dessa cultura, do povo⁴⁶⁶.

Tal posicionamento refletiu-se na gravação do seu novo repertório, no início de 1976, que daria corpo ao álbum *Com as minhas tamanquinas*⁴⁶⁷, editado em maio desse ano, o qual contou com a participação de Fausto, Vitorino, José Niza, Michel Delaporte, entre outros. Por ser composto por canções criadas e inspiradas pelas experiências vividas ao longo do processo revolucionário, o álbum foi frequentemente retratado, por parte da crítica, assim como por investigadores da sua obra, como uma “crónica” da revolução portuguesa, representando, na ótica da investigadora Efrield Engelmayer (em Pimentel, 2009), um “corte epistemológico” com a obra discográfica por si feita até então, com mudanças de forma e conteúdo. Já Saldanha sugere que o período revolucionário possibilitou a “autenticidade e busca identitária musical” de José Afonso, que se revelou na dialética entre a militância política e a criação musical que, por sua vez, surgia enquanto reflexo da consciência que o músico tinha acerca da necessidade de um processo de transformação coletiva da sociedade e cultura (Saldanha, 2016).

Para José Afonso, várias canções presentes neste disco, para além das já citadas *No dia da unidade* e *Em terras de Trás-os-Montes*, foram efetivamente pensadas para serem entendidas como crónicas de situações concretas, estimuladas pela ligação que tinha com vários membros do núcleo da LUAR de Setúbal, com os quais ia fazendo folhetos noticiosos e quadras, inspirado nas vivências ou relatos pessoais que emergiam do seu envolvimento político, a que mais tarde acrescentava um conteúdo musical (Afonso em Salvador, 1984:256). Como exemplos: a canção *Teresa Torga*, escrita a partir de um episódio noticiado no *Diário de Lisboa*, em maio de 1975, acerca de uma

⁴⁶⁵ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, junho de 1974.

⁴⁶⁶ «José Afonso: uma posição de coerência», *Flama*, junho de 1974.

⁴⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?v=GRVH6_TCj64 (acedido pela última vez a 09/09/2019).

mulher (que veio a saber-se ser atriz e cantora, na altura em tratamento no Hospital Júlio de Matos), que dançava nua na Avenida da República e que terá sido fotografada pelo repórter António Capela, provocando a revolta de várias pessoas que, entretanto, a cobriram. Para José Afonso, o “gesto revolucionário” dos populares, representava-se como consequência das “mudanças de mentalidades”, possibilitadas pelo 25 de Abril (Pimentel, 2009:129). Também *Os índios da Meia Praia*, canção criada para o documentário de António da Cunha Telles, *Continuar a viver – os índios da Meia Praia*, seria dedicada aos moradores da comunidade piscatória da Meia Praia em Lagos que, com o apoio do projeto SAAL -Serviço de Apoio Ambulatório Local, procederam à demolição das barracas e à reconstrução do bairro, procurando lançar as bases de criação de uma cooperativa de pesca e de uma comunidade autogerida. A canção *Alípio de Freitas*, seria composta após José Afonso ter tido conhecimento, através do cineasta moçambicano Ruy Guerra, de uma carta escrita pelo próprio Alípio de Freitas (um ex-padre luso-brasileiro, envolvido nas Ligas Camponesas do Maranhão e na resistência armada contra a ditadura militar no Brasil), na qual explicava as circunstâncias da sua prisão, tornando-se esta canção uma forte componente de mobilização para a campanha de libertação de Alípio de Freitas⁴⁶⁸. Por seu turno, *Como se faz um canalha*, era uma canção referente ao que José Afonso considerou como uma “traição”, cometida por um seu amigo de infância, o militar Aventino Teixeira, o qual, enquanto militante do MRPP, procurou aproximar este movimento ao designado Grupo dos Nove, signatários do Documento Melo Antunes.

Enquanto estas canções representavam reações de José Afonso acerca de circunstâncias vividas ao longo desse período, outras canções deste disco eram também reflexo do seu ideário político, tal como *Os fantoches de Kissinger*, uma crítica à “muralha imperialista” dos EUA e seus aliados, personalizada na figura de Henry Kissinger, judeu americano e Secretário de Estado que teve um papel determinante na política externa americana durante a Guerra do Vietname, a ocupação da Palestina e os golpes de estado ocorridos na América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, as canções *O homem da gaita* e *Chula da Póvoa* refletem já os sentimentos provocados pelo refluxo da revolução, a partir do 25 de Novembro: a primeira, parte da adaptação de um conto tradicional, utilizado como metáfora de crítica ao poder

⁴⁶⁸ A canção viria a ter um forte impacto nos países latino-americanos como forma de contestação contra a situação dos presos políticos no Brasil, com versões interpretadas por vários músicos, tais como Atahualpa Yupanqui ou Daniel Viglietti.

instalado após a contrarrevolução; a segunda, é escrita como reação à repressão de uma manifestação de apoio aos militares presos na sequência do 25 de Novembro, na qual é incluída uma quadra da autoria de Miraldina, cooperante na Cooperativa de Santa Sofia.

José Afonso consideraria, mais tarde, este álbum como resultado de um trabalho “politicamente mais válido e empenhado”, no qual assume um carácter de intervenção política mais direta e menos preocupado com questões estéticas, o que justificaria uma abordagem mais simplificada nos arranjos do disco. Por seu lado, José Luís Iglésias, que acompanhou José Afonso em várias atuações durante esse período e no processo de gravação do disco, considera que uma parte do processo criativo de José Afonso amadureceu na criação destas canções⁴⁶⁹. Notando a ausência de partituras no processo de aprendizagem das canções a serem interpretadas ao vivo ou gravadas no disco, Iglésias refere que José Afonso aprimorou uma forma peculiar de partilhar as melodias das canções, frequentemente recorrendo a gravações caseiras realizadas num gravador de cassetes, ou então, através de demonstrações gráficas, as quais, contudo, não seriam mais do que esboços, nos quais procurava representar diagramas de acordes. Frequentemente, utilizava o corpo como instrumento de demonstração das percussões, ou mesmo como forma de transmissão da cadência ou balanceamento rítmico de certa canção. Estes são aspetos que, na opinião de Iglésias, contribuem para a valorização do importante papel dos arranjadores e instrumentistas que acompanharam José Afonso. No entanto, o mesmo acrescenta que, o facto de José Afonso não ter tido “aprendizagem formal de música”, conhecendo praticamente apenas três ou quatro acordes de viola, permitiram a sua abertura na exploração de um certo carácter experimental no domínio dos instrumentos e nos processos de criação, fortemente pronunciados nas canções desse disco. Como exemplo, as canções *Chula da Póvoa* ou *Homem da Gaita*, para as quais o acordeonista Quim Barreiros foi convidado a participar, através de um contacto do técnico de som Moreno Pinto que trabalhava para a editora Orfeu, para a qual Quim Barreiros gravava e publicava os seus discos. Segundo Quim Barreiros, o convite terá partido expressamente de José Afonso, tendo como função elaborar as introduções das canções com o acordeão, sendo que José Afonso teria em mente uma sonoridade que remetesse para o som da flauta e da gaita-de-foles⁴⁷⁰. Igualmente, Iglésias destaca o

⁴⁶⁹ Segundo texto da sua autoria publicado no catálogo da obra discográfica de José Afonso (2011:51-53).

⁴⁷⁰ Declarações de Quim Barreiros retiradas de entrevista radiofónica a António Macedo, Antena 1. Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=jHi7XuOseTA>. Em relação à sua participação neste disco, o músico refere que chegou a existir alguma polémica, por haver quem não quisesse que o seu

caráter cénico pretendido na gravação da canção *Homem da Gaita*, perceptível na introdução de uma imitação da voz de Ramalho Eanes, que surge no início da canção e no coro final, procurando os músicos reproduzir em estúdio, recorrendo às vozes, os movimentos da dança do protagonista da canção.

Por sua vez, para Fausto⁴⁷¹ e Sérgio Godinho, as iniciativas para as quais eram convidados, ou para as quais se disponibilizavam a participar, permitia-lhes uma comunicação imediata com as pessoas que, ainda assim, na opinião de Godinho, cumpria um papel insuficiente em termos de eficácia. Em inícios de 1976, numa entrevista à revista *Flama*, Godinho afirma a capacidade circunstancial que uma canção pode ter em “(...) sintetizar e de fazer sobressair certas ideias-base que estão por detrás das próprias movimentações dos trabalhadores nos seus projectos, nas suas lutas, e assim sensibilizar as pessoas, ou ainda constituir um estímulo ou mesmo chegar a ser um factor de união”⁴⁷². Para Godinho, o papel das canções residia no “suporte ideológico dessas ideias”, considerando serem as canções apenas um dos meios de intervenção junto das pessoas, as quais, podendo servir como estímulo à sua imaginação no sentido da assimilação de realidades, para tal devem estar providas de condições adequadas à sua apresentação com qualidade. Nesse sentido, refere também a importância que teve a sua participação ativa em filmes e peças de teatro, participando enquanto ator e criador de canções para o filme *Os Demónios de Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa, gravado durante o verão de 1975, no Alentejo, sendo considerado um dos primeiros filmes de ficção influenciado pelo contexto revolucionário. Godinho apercebeu-se que a atitude voluntarista de grande parte dos cantores, assim como a forma como muitas vezes chegavam a locais desconhecidos, onde nunca tinham cantado, sobre os quais apenas tinham uma ideia “ingénua” acerca do seu património cultural e realidades sociais, gerava determinadas expectativas por parte do público que ia assistir às atuações, as quais, muitas vezes, não eram correspondidas. Num episódio relatado a Nuno Galopim (2006), Godinho refere que, durante uma ida aos Açores, em meados de 1975, sugeriu a “modificação radical” da letra da canção tradicional açoriana *Lira* (que já havia sido gravada e interpretada por Adriano Correia de Oliveira na década de 1960), propondo uma versão que começaria com as frases “Operários e camponeses / Lutemos todos unidos”, o que terá provocado desagrado ao público

nome surgisse na ficha técnica, devido ao facto de estar conotado com a direita política. Segundo Quim Barreiros, foi José Afonso quem insistiu que fosse colocado o seu nome na ficha técnica do disco.

⁴⁷¹ Citações retiradas do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, Nanoca/RTP, 2014.

⁴⁷² «Entrevista a Sérgio Godinho», *Flama*, 2 de janeiro de 1976.

presente. Para Godinho, esse e outros episódios representavam reminiscências de algumas situações vividas durante o Maio de 68, em França, levando-o a afirmar a demagogia de “certas práticas políticas características do PREC”, embora reconhecendo que a sua participação ativa no processo revolucionário, o preparou para uma reflexão crítica pessoal, a qual se traduziria em algum repertório publicado no álbum *De Pequenino se Torce o Destino*⁴⁷³. Gravado em janeiro de 1976, com arranjos e produção de Fausto, Sérgio Godinho destaca a capacidade do trabalho em conjunto com Fausto, cujo papel se revelou, sobretudo, nos arranjos das guitarras e do baixo, que têm um papel central na maioria das canções.

Também o carácter mais explícito das letras seria assinalado por Godinho, a propósito dos dois álbuns emanados do período revolucionário: “O *De Pequenino se Torce o Destino* e o *À queima-roupa* são os discos com linguagem política mais directa, embora sempre tenha continuado a olhar para o político e o social através de reflexões pessoais.” (Godinho em Galopim, 2006:70). Para além das “encomendas” de canções, algumas das quais incluídas no filme *Os Demónios de Alcácer Quibir* (a canção homónima do filme e ainda *Cantiga do Camolas*, personagem interpretada por ele), o disco inclui várias canções assumidas como críticas aos excessos do período revolucionário, com uma visão contrastante em relação a um certo otimismo generalizado da época, prenunciando já a situação política pós-25 de Novembro. Entre outras canções, Godinho destaca a Galopim as seguintes: *Foi a trabalhar*, canção que inicia o disco e que introduz desde logo o carácter crítico e reflexivo do mesmo; *Sul, norte, campo, cidade*, canção acerca da ideia generalizada de “divisão política do país” entre norte e sul e, ao mesmo tempo, de apelo a uma “consciência crítica popular” em relação ao envolvimento do povo com os “hinos” e à responsabilidade dos poetas e compositores na forma de transmissão da situação política através das canções; *Um Tractor*, pegando na temática da reforma agrária e do papel das cooperativas; *Organização Popular*, onde assume a influência do acordeão e do ritmo do malhão como elemento central para o entendimento da canção como representativa das influências do cruzamento entre formas tradicionais e sonoridades com referências *pop/rock*, articuladas com uma letra que traduz as ações mais básicas emanadas das capacidades do poder popular e baseada em expressões e *slogans* em voga durante o

⁴⁷³ Sassetti DP 064 | *De Pequenino se Torce o Destino* | 1976: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lt2C-b8dmjX6v95Ypk0xsUiWNynf-4S5g (acedido pela última vez a 09/09/2019).

processo revolucionário; e *Bico calado*, canção que prenunciava o fim do entusiasmo vivido nesse período e o sentimento de inquietação em relação à possibilidade de retorno a uma certa normalização da vida política.

Da mesma forma, Pedro Barroso publicaria alguns discos em 1976, que eram também reflexo da análise das suas experiências vividas entre 1974 e 1975, assim como do impacto do 25 de Novembro no campo político e musical, aspetos que foram particularmente expressos no seu single *Pastilhas reacção / Canto urgente*, o qual, segundo o músico, surgiu como uma necessidade de resposta “urgente” ao período pós-25 de Novembro, por ele caracterizado pela “epidemia reacionária que contra-ataca em Portugal”⁴⁷⁴. Bastante influenciado e sensibilizado pelo seu envolvimento nas Campanhas de Dinamização Cultural do MFA, das quais destaca as más “condições de vida” da maioria das pessoas com quem contactou, Barroso refere o impacto da sua intervenção musical em meios nos quais as populações locais “nunca tinham sequer visto um microfone, onde não havia sequer eletricidade”⁴⁷⁵. Desta forma, sentiu a necessidade de traduzir estas experiências em canções para serem apresentadas nos “locais onde elas podem adquirir o seu significado verdadeiro”, tendo igualmente consciência das restrições inerentes à sua gravação em disco, o qual, considera, “destina-se infelizmente sempre, a um público restrito”⁴⁷⁶. A busca de expressão de um carácter presentacional⁴⁷⁷ evidenciado nas canções por si gravadas, foi particularmente notória nos arranjos do seu primeiro álbum, *Lutas velhas canto novo*, o qual contou com a participação de José Luis Iglésias, Carlos Alberto Moniz e direção de Pedro Osório. Neste álbum, tanto no início como a meio de praticamente todas as canções, são introduzidas palmas ou vozes, cujo efeito é o de procurar recriar o ambiente das atuações “ao vivo”. Neste sentido, Barroso define como tendo como princípio a obrigatoriedade de ir aos locais que, para “o cantor popular são espaço obrigatório e não

⁴⁷⁴ Citação retirada das notas do single Decca SPN 193 G | *Pastilhas reacção / Canção urgente* | 1976.

⁴⁷⁵ Declarações retiradas daqui: <http://www.mediotejo.net/riachos-uma-hora-com-pedro-barroso-ante-o-crepusculo-e-o-silencio-c-video/>.

⁴⁷⁶ Citação retirada das notas do álbum Diapasão DIAP 16003 | *Lutas velhas canto novo* | 1976.

⁴⁷⁷ A utilização deste termo remete para a aceção de Turino (2008) relativamente aos “possíveis” campos distintos de “fazer música”: “participativa”, “presentacional”, “gravações de alta-fidelidade” e “áudio-arte de estúdio”. Sucintamente, Turino descreve o campo *presentacional* como um grupo de pessoas (músicos) a fazerem música para outro grupo de pessoas (audiência), sendo a principal responsabilidade dos músicos a captação de interesse nos outros através do som e de outros aspetos performativos. Este caso particular do disco de Pedro Barroso, sugere mais uma intenção em representar um carácter “presentacional” (“ao vivo”) da música através da “participação”, recorrendo à exploração de “encenações sonoras” possibilitadas pelos processos de mistura em estúdio.

paisagem”, sentido a necessidade do repertório articular a análise política com a criação musical emergida desses locais, tal como descreve nas notas do álbum:

Tentei que a faceta discursiva de uns trabalhos alternasse com alguns arranjos e recolhas que reflectem precisamente esse diálogo efectuado e que nunca é suficientemente íntimo para quem se considerar ligado a uma arte popular⁴⁷⁸.

Esta articulação torna-se patente, desde logo, na canção que dá nome ao disco, definida como uma declaração pessoal de princípios, ancorada na recriação de uma “chula minhota”; mas, em particular, na *Canção da Ti Angelina*⁴⁷⁹, feita a partir de uma recolha por ele efetuada “durante a greve do VI governo provisório”, no concelho de Vila do Bispo, de uma das “muitas cantigas que a Ti Angelina fez” sobre a “situação política do país”:

A Ti Angelina não sabe ler nem escrever, cantou-me uma cantiga que tinha feito. Se as análises políticas são simples e cáusticas, também podem levar a certas confusões. Daí convir dizer que a adaptação foi acordada entre ambos, mas sem trair a visão inicial expressada pela Ti Angelina.

O repertório publicado neste álbum surge assim em continuidade com o interesse por ele desenvolvido no “estudo de tradições expressivas portuguesas”, com a integração de canções recriadas a partir de recolhas de música tradicional e, ao mesmo tempo, demonstrando influências de referências de práticas associadas à “canção francesa” (Raposo e Roxo, 2010:130), revelando uma forte componente de crítica social e política em todas as canções⁴⁸⁰.

5.4.1. O pior disco da música portuguesa: a “ressaca” do 25 de Novembro

Um dos indicadores mais significativos do impacto negativo, para alguns destes músicos, do período pós-25 de Novembro, foi perceptível nos resultados das votações para os “melhores e piores” discos do ano de 1976, na categoria de “música portuguesa”, efetuado por vários representantes de órgãos da rádio e da imprensa⁴⁸¹. Estes, classificaram como os três melhores álbuns: 1º *Coisas do Arco da Velha*, da Banda do Casaco; 2º *De pequenino se torce o destino*, Sérgio Godinho; 3º *Homo Sapiens*, José Luís Tinoco e Grupo Saga. Se esta classificação pode refletir uma tendência para a apreciação do cruzamento de domínios musicais, influenciados por

⁴⁷⁸ Citação retirada das notas do álbum Diapasão DIAP 16003 | *Lutas velhas canto novo* | 1976.

⁴⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=c0D7wKZ2dNU> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁴⁸⁰ Destaco aqui as seguintes: *O 25 de Novembro*; *O capital tem mil caras*; *Os caciques e o povo trabalhador*; *Hino dos explorados*; e *Sai um voto puladinho*, canção sobre as eleições Constituintes de 1975, na qual expressa as suas indefinições nas “intenções de voto”: “...mais vale votar em branco (...) vota vermelho bem vivo (...) não votes no inimigo pá (...) vota por ti nesta luta”.

⁴⁸¹ Costa Martins e Pedro Castelo (RDP 3, Lisboa); Rui Morrisson, Jaime Fernandes, Júlio Isidro e Fernando Quinas (RDP 4, Lisboa); Jorge Peixoto (RR, Porto); Rui de Melo (RDP 3, Porto); João Afonso Costa (Jornal Novo e RDP 3, Lisboa); João Pedro Araújo (Jornal Tempo e revista Plateia); João Filipe Barbosa (Jornal Luta, revista Opção e RDP 3, Lisboa); Pedro Pyrrait (Jornal Expresso).

sonoridades da música *folk* e por diversas tipologias de *rock*, como o *rock sinfónico/progressivo*⁴⁸², acentua igualmente a perda de um certo domínio da música com uma expressa componente política. Mais significativa, foi a classificação do disco *Com as minhas tamanquinhas*, de José Afonso, como “o pior disco de música portuguesa em 1976”. A explicação para este resultado, publicada por João Filipe Barbosa nas páginas do número inaugural da revista *Música Música*⁴⁸³, começa por evidenciar que, “em termos absolutos”, o disco não tinha sido o pior publicado por “artistas portugueses”, esclarecendo depois que, as razões para aquela classificação, tiveram como base a apreciação do disco como uma “gravação deslocada” do conjunto da importante obra de José Afonso para a música portuguesa, assim como da “falta de inspiração da composição” e das “desenxabidas letras”. Segundo esta explicação, as votações refletiam a intenção dos membros do júri em atribuir a uma obra de José Afonso, uma classificação que pretendiam ser um “alerta” para o músico, no sentido de este “não desperdiçar o seu talento em divagações deste tipo”.

Os critérios evidenciados nesta classificação foram, por demais, indicativos das mudanças operadas nas tendências discográficas da música portuguesa no período pós-revolucionário. Por um lado, focaram-se na apreciação estética enquanto justificação para a crítica, baseados na “pouca qualidade” das músicas e letras das canções de índole política. Esta crítica, embora já existisse anteriormente, tornou-se dominante como forma de caracterização da produção musical de grande parte da atividade dos “cantores políticos”, embora essa questão tivesse sido igualmente objeto da reflexão e autocritica por parte de muitos destes intervenientes⁴⁸⁴.

Tal como até aqui foi descrito, muitos músicos apontam, como principal motivação para a sua atividade musical, o caráter de “urgência” que os movia a estarem

⁴⁸² A classificação dos melhores álbuns estrangeiros foi, em parte, também dominada por estas tendências. Os três melhores álbuns classificados foram *A trick of the tail*, Genesis; *The roaring silence*, Manfred Mann’s Earth Band; e *Voyage of the acolyte*, Steve Hackett; de uma lista com Bob Dylan, Van der Graaf Generator, Elton John, Mike Oldfield, entre outros.

⁴⁸³ «Com as minhas tamanquinhas, José Afonso», *Música Música*, março de 1977.

⁴⁸⁴ Em particular, a revista *MC* permeou várias críticas aos discos publicados entre 1974 e 1975, na sua maioria feitas por Mário Correia, tendo sobretudo como critério a análise da função e do impacto da música junto das massas populares. Contudo, procurou igualmente publicar diferentes perspetivas críticas, sobretudo quando diretamente envolvendo membros da revista; tal é o caso de Vieira da Silva que, sendo diretor interino da revista *MC*, publicou os comentários críticos dos periódicos *O Jornal* e *Expresso*, feitos ao single *Os lobos: eles estão aí* por si publicado nessa altura. Nestas críticas, assinadas por Pedro Pyrrait lê-se: “Mais um triste exemplo do tipo de música que tem inundado o mercado discográfico português autodenominando-se «canto de luta» e que não é mais do que parte de um novo nacional-cançonetismo, camuflado com cravos vermelhos e sabor a liberdade (...) depois de escutado o disco, chega-se à conclusão que, caso não tenha cuidado, Vieira da Silva arrisca-se a contribuir para a contra-revolução. Porque o mau gosto e a demagogia estão sempre do lado da contra-revolução. Um disco que é um excelente exemplo daquilo que tenho vindo a chamar de «nacional-intervencionismo»”.

presentes onde achavam necessário, assim como a elaborarem repertório, no qual se refletissem valores revolucionários, o que teve também impacto na produção fonográfica destes músicos. Como refere Letria: “não havia tempo para apurar esteticamente o repertório criado”⁴⁸⁵. Um dos aspetos transversais à atividade dos músicos dos vários quadrantes políticos aqui analisados, é a citação de inúmeros exemplos de atuações em locais sem quaisquer tipos de condições, ou de meios técnicos suficientes (aparelhagens, munições, microfones, palcos, etc.) para a apresentação das canções com um mínimo de “qualidade desejável”, ao mesmo tempo referindo o voluntarismo e o empenhamento político que moveu muitas dessas ações, raramente ressarcidas. O paralelismo com a atividade realizada no contexto de outros domínios musicais é realçado por Luís Cília⁴⁸⁶, que refere as diferenças de perceção da imagem dos cantores políticos, que se disponibilizavam a atuar em todo o tipo de condições, comparativamente aos designados “nacionais-cançonetistas”, os quais surgiam, muitas vezes nos mesmos locais, com “espetáculos estruturados” e munidos de aparelhagens e outros meios técnicos, o que na sua opinião terá contribuído para uma certa avaliação, de forma generalizada, de “amadorismo” dos cantores políticos. Alguns anos mais tarde, José Afonso abordaria de novo a questão da sua necessidade de publicar discos através da Orfeu, referindo-se ao carácter de voluntarismo, muitas vezes forçado, que dominou grande parte da atividade musical dos cantores políticos, que passaram longos períodos a atuar em centenas de sessões gratuitas. À semelhança do que havia sucedido com os cantores e outros agentes ligados ao PCP na formação da Cantarabril, este aspeto levaria muitos músicos a envolverem-se na criação de estruturas de apoio à ação cultural e artística, através das quais passariam a organizar os eventos e as sessões, as quais seriam também utilizadas para divulgação da produção fonográfica dos músicos, como veio a acontecer, com a formação da cooperativa Eranova, já em 1978⁴⁸⁷, na qual integraram José Afonso, Fanhais, Godinho, Vitorino e outros.

⁴⁸⁵ Entrevista a José Jorge Letria, 10/07/2012, Lisboa.

⁴⁸⁶ Retirada do documentário *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, Nanoca/RTP, 2014.

⁴⁸⁷ Inicialmente, a Eranova surgiu da iniciativa de um conjunto de agentes culturais e políticos, envolvendo sobretudo músicos e atores portugueses e estrangeiros em torno da produção e distribuição do filme *Torre Bela*, realizado por Thomas Harlan em 1975, sobre o desenvolvimento das cooperativas de produção agrícola em Portugal durante o PREC. Mais tarde, a atividade da Eranova estender-se-ia aos domínios da música popular e da animação cultural, envolvendo um diverso número de artistas para a organização de eventos de música, teatro, cinema e circo e promoção de materiais fonográficos (como sucedeu com a promoção do disco *Pano-cru* de Sérgio Godinho em 1978). Como aponta Mário Correia (1984), a Eranova procurou imprimir novas dinâmicas na apresentação de espetáculos organizados, através dos quais fosse possível, ao mesmo tempo, a dinamização cultural junto de sectores marginalizados da população e a garantia de condições técnicas e financeiras para os artistas envolvidos

Contudo, não deixa de ser relevante sublinhar a pertinência das estratégias editoriais por detrás de uma intensa produção fonográfica de repertório “politizado”, o qual seria explorado pela maioria das editoras discográficas, através da publicação de um conjunto de discos e de canções divulgadas como sendo abordagens a “temáticas da revolução” (sendo estas, muitas vezes, versões de canções já publicadas e popularizadas), para serem gravadas por vários intérpretes ou orquestradores, em diferentes géneros e estilos musicais, tendo como principal critério corresponder às tendências do mercado e obterem sucesso comercial. Um dos casos mais paradigmáticos destas abordagens foi o da produção fonográfica associada à etiqueta Roda, já analisado na minha tese de mestrado (Castro, 2012). Não sendo possível aqui avaliar o impacto da incursão das indústrias por este tipo de repertórios, assim como do seu papel para a formação de “gostos” e de “apreciações estéticas” acerca da música política de uma forma geral, na opinião de muitos protagonistas, a “excessiva” gravação deste “tipo” de repertórios, por parte de estruturas e intérpretes sem qualquer tipo de “compromisso político”, motivados pelo sucesso económico, terá contribuído também para a perceção pública da “imagem dos cantores políticos”, cujas motivações para a produção musical não eram ditadas por abordagens mercantilistas do género⁴⁸⁸.

Por outro lado, estes critérios demonstraram que o novo contexto político do país motivou reconfigurações das indústrias da música relativamente à perceção da relevância destes músicos e do repertório focado na intervenção direta em defesa de valores revolucionários. Se, ao longo do período revolucionário, a produção fonográfica de repertório “politizado” nos mais diversos domínios musicais foi a tendência dos mercados e das transmissões radiofónicas, perceptível pela exponencial exploração das indústrias da música por este tipo de repertórios (*cf.* Castro, 2012, 2014), as mudanças políticas advindas do 25 de Novembro e, como consequência, a reconfiguração da gestão dos meios de comunicação, foram aspetos simultaneamente decisivos para o decréscimo de popularidade de muitos destes intervenientes. Segundo Arnaldo Saraiva (1977), o disco *De pequenino se torce o destino*, de Sérgio Godinho, e apesar de votado

(como exemplo, a ETNO-78, apresentada como “mostra de cinema e música de raiz etnográfica). Porém, a ligação de vários membros a organizações conotadas com a extrema-esquerda, inicialmente a LUAR e o PRP/BR, terão causado alguns problemas na garantia de um suporte financeiro consistente e capaz de apoiar os objetivos programados, tendo a cooperativa cessado atividade no início da década de 80 ([Ver imagens 23-25](#)).

⁴⁸⁸ Entre alguns dos mais visados pelas críticas de músicos e imprensa (como a MC, entre outros) encontram-se Paco Bandeira, que gravou vários discos com canções “inspiradas” pela temática “revolucionária”, tais como *Em guarda pela revolução*, ou as fadistas Amália Rodrigues e Maria da Fé, que interpretaram versões da *Grândola, vila morena*, entre outras.

como “segundo melhor álbum do ano”, terá sido “boicotado” pela comunicação social a partir de março de 1976, aspeto confirmado pelo próprio, anos mais tarde:

Houve um efectivo controlo das rádios por gente mais conotada com a direita. Havia uma pressão muito grande no sentido de não se passar um determinado número de coisas. As canções deste disco passaram muito pouco na rádio na altura. Até porque havia uma espécie de autocensura, aliás pouco assumida da parte de muita gente que então fazia rádio. Era quase como se concluísse: eles passaram tanto nos últimos dois anos, que a gente agora vi deixar o *éter* respirar. Como se alguém estivesse em perigo de “intoxicação”... (Godinho *em* Galopim, 2013:70).

Para Arnaldo Trindade, embora a questão da “qualidade” tivesse sido um aspeto preponderante, com consequências na produção musical de alguns cantores ligados contratualmente à Orfeu, o mesmo afirma que, tanto ao longo do período revolucionário como no período imediatamente a seguir ao 25 de Novembro, o próprio posicionamento destes cantores, relativamente a perspetivas de gravação, foi também influenciado pelo “radicalismo revolucionário” que a atividade musical destes músicos representava:

Depois foi a política pura e dura com os partidos, os programas políticos e isso dividiu o país, o que se refletiu nas vendas. E havia pessoas que lhes interessava saber e ouvir o que diziam os cantores, e o que eles agora diziam diretamente. Já não era por interpostas versões. E as vendas começaram a cair⁴⁸⁹.

Arnaldo Trindade dá como exemplo o caso de José Afonso, o qual, num período já próximo do 25 de Novembro e perante o clima de tensão que se vivia nas unidades militares, tinha declarado o apoio aos sectores militares mais radicais. Este é evidente numa carta dirigida aos militares de Tancos, dias antes da intervenção destes nos acontecimentos que mudariam o rumo do processo revolucionário, mostrando a sua disponibilidade para participar em sessões de dinamização político-cultural:

CAMARADAS,

Tendo tomado conhecimento pelos jornais de um trabalho de consciencialização revolucionária de algumas das vossas últimas tomadas de posição em face da actual situação política, ofereço os meus serviços para eventuais sessões de convívio dentro dos objectivos de dinamização político-cultural e prática política já existente em algumas unidades progressistas do país.

José Afonso, Setúbal, 22/11/75⁴⁹⁰.

Juntamente com o realizador Luís Rocha, passam a noite de 25 de Novembro na base aérea de Tancos⁴⁹¹. Já após ter conhecimento do desmantelamento das unidades militares “esquerdistas”, José Afonso expressa o seu apoio público aos militares presos na sequência do golpe, em particular a Otelo Saraiva de Carvalho, com quem vai estreitar relações. Meses mais tarde integra as listas de apoio a Otelo na sua candidatura

⁴⁸⁹ Entrevista a Arnaldo Trindade, 02/02/2016, Porto.

⁴⁹⁰ Esta carta foi consultada no site da Associação 25 de Abril.

⁴⁹¹ Luís Filipe Rocha refere uma notícia do jornal *Expresso* que afirmava o conluio entre José Afonso e o almirante Rosa Coutinho, membro do Conselho da Revolução do MFA, no sentido de fazer chegar dois mil militares àquela unidade, tendo sido noticiado que Jaime Neves havia emitido ordem de prisão a José Afonso e aos seus acompanhantes (Rocha *em* Salvador, 1984:258).

para as eleições presidenciais, percorrendo vários pontos do país em campanha eleitoral, juntamente com outros artistas e intelectuais integrados nos GDUP's – Grupos Dinamizadores de Unidade Popular, que estavam conotados com algumas organizações de extrema-esquerda, tais como a UDP, o MES, a FSP e o PRP. Sobre a sua atividade na campanha eleitoral, José Afonso recordaria, mais tarde, ter sido uma das experiências mais compensadoras, pela capacidade demonstrada na mobilização de um vasto número de organizações populares e de trabalhadores, mostrando-se impressionado pela relação criada entre Otelo e os movimentos de massas desencadeados na campanha, considerando que “As propostas de Otelo foram uma alternativa revolucionária praticável para este país”, embora tenha sido igualmente crítico dos “vícios” demonstrados pelas formações políticas de extrema-esquerda apoiantes de Otelo (Afonso *em* Salvador, 1984:263-264).

Neste sentido, Arnaldo Trindade refere que a carga política atribuída e assumida por José Afonso foi “boa e má” comercialmente, considerando que, se muita gente seguia o trabalho discográfico de José Afonso quando este era perseguido na ditadura, muitas pessoas terão deixado de comprar os seus discos, devido a uma excessiva “panfletarização” das canções e das posições políticas “mais radicais” assumidas por Afonso após o 25 de Abril. Daí que, para Arnaldo Trindade, a partir de uma certa altura do período revolucionário, a questão da “qualidade” conjuga-se com “o posicionamento político e ideológico” de alguns destes músicos, contribuindo para um decréscimo no número de vendas de discos dos “cantores de tema”⁴⁹², afirmando em particular sobre José Afonso que “há pessoas que depois começaram a odiar o Zeca politicamente, durante o PREC. Em 75 começou a haver o problema comercial, muita gente passou a odiar os músicos de esquerda, chamavam-lhes comunas”; fazendo ainda referência ao facto de José Afonso, em resultado do seu apartidarismo, ter tido “problemas, tanto com os socialistas como com os comunistas e a extrema-esquerda, para não falar dos de direita que nunca tinham comprado o Zeca nem era agora que o iam fazer”⁴⁹³. Não obstante a opinião do editor, e em contrassenso com a crítica, o disco *Com as minhas tamanquinhas* terá sido, segundo a revista americana *Billboard*⁴⁹⁴, o terceiro álbum de

⁴⁹² Assim identificados por Arnaldo Trindade como o grupo de músicos cuja produção musical era contestatária do regime ditatorial.

⁴⁹³ Entrevista a Arnaldo Trindade, 02/02/2016, Porto.

⁴⁹⁴ Estas informações foram retiradas daqui: <http://topdisco.blogspot.com/2010/03/vendas-de-discos-1976.html>.

música portuguesa mais vendido em Portugal em 1976, logo a seguir ao *De pequenino se torce o destino*, de Sérgio Godinho.

O percurso de José Afonso ao longo de 1976 é descrito, por Salvador (1984) e Pimentel (2009), como marcado pelo sentimento de um certo “desencanto”, perante a desmobilização de grande parte das organizações populares, procurando então a descentralização das suas ações musicais e optando por atuar em locais onde ainda era possível ter um “papel transformador”, sobretudo no sul de Portugal. Por outro lado, estes autores referem que a importância de José Afonso no estrageiro não desvaneceu com a imagem política do músico no Portugal do pós-25 de Novembro. Acompanhado por Fausto, Vitorino, Fanhais, entre outros, percorreu vários países europeus até ao fim da década de 1970, incluindo na Alemanha, país no qual, para além da gravação do disco ao vivo *José Afonso in Hamburg*, recebeu o Prémio Internacional de Folclore Deutscher Schallplattenpreis, atribuído pela Deutscher Phono-Akademie.

Finalmente, já em 1978, ano em que era publicado o disco *Enquanto há força*⁴⁹⁵, cujas canções sugerem a continuidade da sua reflexão permanente sobre a situação e a atualidade social e política, no qual José Afonso canta temas como *Barracas*, *ocupação* e *Eu, o povo*, entre outras; vinte e oito críticos musicais elegeram o disco *Cantigas do aio* como “melhor disco da música popular portuguesa”. A reação de José Afonso a este prémio é contundente relativamente à sua perceção do papel da “crítica musical” e, ao mesmo tempo, é reveladora da sua perspetiva sobre a relação entre a música e a política:

Esse prémio teve um objetivo claro: tentar demonstrar às pessoas que a canção política e o Zeca Afonso tinham feito numa determinada época e depois morreram”; (...) Essa militância de tentativa de transformação do gosto, fora da vista dos críticos, e de certo modo conseguida, mas não isenta de riscos, é coisa que nunca incomodou os ditos críticos. Portanto, quando se reduz a actividade da canção política a um trabalho condensado no acetato, e este trabalho é de mil-novecentos-e-não-sei-quantos, está-se a liquidar, por um lado, a canção política como factor de mobilização e, por outro, a liquidá-la também como produto artístico (Afonso *em* Salvador, 1984:274-275).

⁴⁹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=8xNr_43du7E (acedido pela última vez a 09/09/2019).

6. CANTOS POPULARES E DE LUTA. A PRIMEIRA FASE DE CONFIGURAÇÃO DO GAC - GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL

6.1. O GAC pós-CAC

FESTA POPULAR

Camaradas trabalhadores da região de Ovar

Um grupo de Trabalhadores realiza uma FESTA POPULAR, Sábado, dia 20 de julho no Pavilhão da Ovarense com os Cantores Anti-Fascistas e Anti-Capitalistas:

Tino Flores*Zé Mário Branco*Fausto

— Cantar para o Povo Português, significa cantar os seus sofrimentos e alegrias, as suas derrotas e vitórias na sua luta contra a opressão e a miséria, em particular a luta heróica dos trabalhadores Portugueses contra a opressão fascista que durante largos anos tentou calar à força as aspirações do nosso Povo.

— Hoje, nós temos possibilidades de nos reunirmos e ouvirmos a voz dos que não se venderam ao fascismo e reforçamos a nossa União Indestrutível.

— Camaradas, façamos desta FESTA POPULAR, uma grande jornada de união dos trabalhadores, comparecendo todos nós em massa no Sábado às 21,30 h. no Pavilhão da Ovarense, para com alegria e boa disposição reforçarmos a camaradagem e a união entre todos nós. SÁBADO DIA 20 TODOS À FESTA POPULAR

Um grupo de trabalhadores da região

Entrada Grátis⁴⁹⁶

O verão e outono de 1974 correspondem a uma primeira fase de organização do GAC, na qual são configuradas práticas que irão caracterizar a atividade do grupo⁴⁹⁷. José Mário Branco, Fausto Bordalo Dias e Tino Flores, acompanhados por António Duarte, Fernando Laranjeira, José Júlio Gonçalves, Afonso Dias e o técnico de som Luís Martins Saraiva - entre outros que participam esporadicamente, tais como Vitorino, Sérgio Godinho e Aristides - percorrem todo o país em atuações enquadradas dentro do que é demonstrado no texto acima e que por eles era perspectivado como “a realização de trabalho na frente cultural pelos interesses do povo trabalhador (...) nas lutas que ele vai travando contra a exploração, a opressão e a repressão do sistema capitalista burguês” (GAC, 1974:3).

Afonso Dias⁴⁹⁸ recorda como se processou a formalização do grupo, que ocorreu pouco depois da sua participação numa das sessões de Canto Livre da EN, em inícios de junho. Durante uma sessão, no pavilhão da Incrível Almadense, na qual participavam Tino Flores, José Mário Branco - que só conhecia dos discos - e Fausto, com quem já tinha atuado algumas vezes, este convida-o a participar no evento, tendo então interpretado uma versão em português da canção *Les Nouveaux Partisans*, da cantora

⁴⁹⁶ Retirado do cartaz “Festa Popular” de um grupo de trabalhadores de Ovar, julho de 1974 ([Ver imagem 26](#)).

⁴⁹⁷ Por esta altura, a atividade de alguns destes músicos gravitava entre a música e o teatro, com Fausto, José Mário Branco e Sérgio Godinho a participarem na peça *Liberdade, Liberdade*.

⁴⁹⁸ Entrevista a Afonso Dias, com Ricardo Andrade, 25/05/2018, skype.

francesa Dominique Grange⁴⁹⁹, com o título *Até à vitória final*⁵⁰⁰. Após o concerto, reúnem-se em casa de Fausto e discutem o âmbito do grupo, decidindo nessa mesma noite passar a caracterizar-se como um “grupo”, mantendo assim o mote de “acção cultural” do coletivo original. Para José Mário Branco, a rutura interna do CAC, que tinha conduzido à saída de grande parte dos subscritores, tinha sido um sinal de contradições evidentes no seio do coletivo, em função das “diferenças políticas que havia na esquerda portuguesa”. Mais tarde, em entrevista à revista *Flama*⁵⁰¹, o músico explicaria que, depois de uma fase inicial de “euforia unitária”, a qual teria motivado a adesão de várias pessoas, começaram a surgir várias barreiras pessoais que impediram a aceitação dos “processos colectivos de prática revolucionária” sugeridos pelo grupo, nomeando o oportunismo de alguns membros do PCP, tais como José Jorge Letria e Adriano Correia de Oliveira, os quais, na sua ótica, apoiavam um partido que considerava “não defender os interesses dos trabalhadores”. Neste sentido, urgia a reconfiguração da ideia inicial que tinha dado forma ao CAC:

O propósito agora é este: procurar que realmente a ideia do Colectivo se concretize em bases correctas; quem não se sentir bem que se vá embora. Que haja realmente não um conglomerado de «valores» ou «vedetas» individuais, mas um grupo de pessoas interessadas em exprimir colectivamente um certo número de coisas. Que haja realmente uma produção colectiva. (...) E interessa-me realmente encontrar camaradas com quem possa fazer um trabalho de qualidade, ao nível dos melhores profissionais, porque temos de dar lições em todos os aspectos, temos que ser os melhores em tudo⁵⁰².

A necessidade mais premente, identificada pelos membros que restavam, passava por este grupo mais restrito trabalhar em conjunto, tendo em vista a sua “definição política”, sendo que se encontravam todos alinhados por uma “orientação maoísta de extrema-esquerda”⁵⁰³. Embora alguns dos elementos dessa fase do GAC não estivessem diretamente ligados a partidos ou organizações políticas, José Mário estava sintonizado com o CARP (m-l), organização onde militavam algumas pessoas mais próximas de si politicamente, desde o período da formação do CMLP em França, tais como Francisco Martins Rodrigues, João Pulido Valente e Rui D’Espiney; e Tino Flores mantinha a ligação de França com o núcleo de O Comunista e com o jornal *O Grito do Povo*, órgão da OCMLP com forte expressão no norte do país.

⁴⁹⁹ Dominique Grange é uma cantora que participou ativamente durante o Maio de 68, em França, atuando em vários contextos das greves, ocupações e manifestações, estando por essa altura ligada ao grupo maoísta Gauche Proletarienne. *Les Nouveaux Partisans* foi uma das canções contestatárias e engajadas de maior sucesso durante os tumultos de 1968.

⁵⁰⁰ Versão criada após lhe terem feito chegar o disco de Grange em 1969 e que passou a ser por ele interpretada clandestinamente.

⁵⁰¹ «José Mário Branco: O festival foi afirmação de luta», *Flama*, 28 de fevereiro de 1975.

⁵⁰² «Entrevista a José Mário Branco», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

⁵⁰³ *Ibid.*

Na procura de dar corpo à formação de um coletivo, cuja definição política e musical seria orientada pelas discussões fomentadas em grupo, os membros do GAC sustentavam a sua ação contra um processo revolucionário, que consideravam estar a decorrer nos moldes de uma “revolução burguesa”, com intenções de instauração de uma “democracia burguesa”, nos termos expostos por José Mário, em finais de julho de 1974, ao jornal *Musicalíssimo*:

Neste momento urge tomar consciência de que o processo revolucionário em Portugal continua a desenvolver-se, e nós temos que nos inscrever nele. As perspectivas para o povo trabalhador em Portugal, não se limitam ao 25 de Abril, à revolução burguesa, à democracia burguesa, mas sim à democracia popular, e portanto é nessa perspectiva que nos vamos pôr ao serviço das lutas dos trabalhadores⁵⁰⁴.

José Mário projeta então que a atividade coletiva do GAC seria baseada numa “prática comum”, através da qual iniciariam a discussão de uma plataforma política, que clarificasse os objetivos e o funcionamento do grupo, assumindo-se como “artistas populares revolucionários” que intervêm “na luta anti-reformista e pela Revolução Democrático-Popular na frente cultural”⁵⁰⁵.

Para o GAC desta fase, a interação entre a prática musical e a atividade política revolucionária partia da discussão relativamente à criação de canções, enquanto “meio de comunicação de massas”, mas sobretudo, tendo em conta a sua função enquanto instrumentos de “agitação política e de propaganda ideológica”, conscientes do conflito de classes⁵⁰⁶. Neste sentido, tanto José Mário como Tino Flores apontam, em entrevistas realizadas nessa altura, que o assumir da prática de criação de “canções revolucionárias”, ou enquadradas pelo termo *agitprop*⁵⁰⁷, tinha necessariamente de ser reflexo de discussões em torno do significado da associação entre o texto e o suporte musical, isto é, através da “análise correcta da unidade do conteúdo e da forma” das canções, segundo o que apontavam ser os “critérios da Arte Popular”:

Podemos analisar os conteúdos e também a forma, isto é, a linguagem que é utilizada, os adjectivos, os termos, as imagens, se as imagens são da ideologia burguesa, intimista, humanitarista ou brumosa, ou se são realmente a linguagem popular que se exprime realmente a partir do trabalho, a partir do ganhar a vida, a partir da luta contra a opressão e a repressão e dominação de classe. E na música a mesma coisa.⁵⁰⁸

[A forma de eu ver se a música é verdadeiramente revolucionária] é pelos dois aspectos: pela forma e pelo conteúdo. No entanto, temos que ver que a forma e o conteúdo devem estar completamente ligados e devem-se balancear um ao outro. No caso da forma ser eficiente, o

⁵⁰⁴ «Entrevista a José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Acrónimo de “agitação e propaganda”. Alguns dos protagonistas do GAC referem-se várias vezes ao uso deste termo como correspondente a várias práticas associadas à sua produção neste contexto.

⁵⁰⁸ «Entrevista a José Mário Branco», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

conteúdo tem muito mais valor. O esforço que os artistas revolucionários devem fazer é o de pôr uma forma e um conteúdo perfeitamente correctos e correspondendo um ao outro.⁵⁰⁹

O seu papel, realçado enquanto “cantores e militantes revolucionários ao serviço da arte popular revolucionária”, era expresso pela capacidade de articularem um ponto de encontro entre, por um lado, uma teoria e uma prática corretas e, por outro, serem capazes de assimilar “as características e modelos culturais e artísticos do povo”, o que resultaria, nesta aceção, numa relação dialética que lhes possibilitaria “restituir ao povo os conteúdos e formas avançados contidos na cultura e na arte desse povo” (GAC, 1974:4).

Como tal, a necessidade de dar resposta às várias solicitações que iam recebendo era indicativo de que, a sua presença nestes eventos, estaria dependente das decisões coletivas do grupo, as quais consideravam que deviam ser norteadas a partir das próprias “massas trabalhadoras”:

Se eu considero que um cantor revolucionário está ao serviço das lutas, e que antes de ser um cantor revolucionário, é um militante revolucionário, então temos que ver se as massas trabalhadoras reconhecem, ou não, em nós esse direito. Eu acho que, neste momento, em Portugal, as pessoas terão de dizer se querem que nós funcionemos as 24 horas, apoiando as lutas, etc., ou se devemos trabalhar como toda a gente, e de vez em quando irmos tocar umas coisas com a viola. A prova do que as massas desejam, está no nosso calendário que está sobrecarregado, e há muitos sítios onde não vamos porque não temos tempo.⁵¹⁰

Nesta perspetiva, as atuações nesse período são encaradas pelo grupo como “jornadas de luta e de ação política junto dos trabalhadores”, envolvendo vários tipos de sectores das classes trabalhadoras, desde camponeses, pescadores, operários e militares, atuando em fábricas, quartéis, bairros populares, aldeias de pescadores e camponeses, assim como em ações de solidariedade e apoio a saneamentos, greves e ocupações executadas por variadas comissões populares e de trabalhadores. Da mesma forma, expressam o apoio a várias organizações e associações políticas conotadas com a extrema-esquerda, atuando em eventos da Associação de Amizade Portugal-China-Albânia (22 de junho), do Centro de Apoio às Lutas Populares (CALP) (16 de agosto)⁵¹¹, da Associação de Ex-Presos Anti-fascistas (12 de outubro), entre outras iniciativas enquadradas em perspetivas frentistas e unitárias de luta, tal como a «Jornada de Luta Antifascista e de Apoio à Luta do Povo Chileno», realizado a 11 de setembro no Porto (no 1º aniversário

⁵⁰⁹ «Entrevista a Tino Flores», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

⁵¹⁰ «Entrevista a José Mário Branco», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

⁵¹¹ [Ver Imagem 27](#).

do golpe de estado de Pinochet), organizado juntamente com grupos de teatro e de estudantes da região do Porto, vários destes com ligações à OCMLP⁵¹².

Da parte das próprias organizações envolvidas na organização destes eventos, o enquadramento que é feito das sessões do GAC é, por diversas vezes, no sentido de realçar o papel e o contributo dos intervenientes e das canções, enquanto forma de estas corresponderem e corporizarem os anseios da ação política e revolucionária que está a ser desenvolvida. Alguns exemplos: os vários comícios populares, ou sessões de esclarecimento de trabalhadores em greve, que amiúde eram organizados nos Bairros Camarários do Porto, onde José Mário Branco atuou por diversas vezes; a participação de Tino Flores, José Mário e de um “coro popular”, numa festa organizada por um grupo de apoio à greve dos pescadores de Matosinhos, a 22 de junho, na qual os músicos são apresentados como “cantores populares”, sendo que a organização apela para a necessidade dos pescadores em greve ouvirem “todo o ardor revolucionário das canções”, como forma de incitamento e “ânimo para a luta contra a exploração”; ou, da mesma forma, a sessão de «Cantos de Luta», a 16 de agosto, organizada pelo CALP de Vila Nova de Gaia, que descreve a atuação de Fausto, José Mário e Tino Flores como: “A música do povo [que] fala dos seus sofrimentos e das suas aspirações. Fala das suas lutas por uma sociedade sem exploração e sem opressão”.

Em particular, estes eventos sugerem particularidades na utilização de expressões como “cantos de luta” ou “cantos populares”, utilizadas como designações incorporadas, não só nas características da atividade deste grupo de músicos, mas sobretudo, como forma de caracterização do repertório criado e interpretado. Segundo Afonso Dias e Margarida Antunes⁵¹³, que acompanhou frequentemente os membros do GAC nestas atuações, embora o GAC fosse sendo definido através de uma orientação de coletivo, em diferentes moldes do que tinha sido o CAC – que se tinha apresentado dentro de uma perspetiva de adesão a um manifesto – neste período, cada um dos músicos é ainda apresentado individualmente nas sessões, mas trazem “um conjunto de canções”, as quais são discutidas em coletivo e muitas vezes executadas em conjunto⁵¹⁴. Na opinião de Tino Flores, esta configuração constituía a identificação de pertença a um coletivo e, simultaneamente, possibilitava-lhe manter uma noção de autonomia para a

⁵¹² [Ver imagem 28](#).

⁵¹³ Margarida Antunes conheceu José Mário Branco, Fausto e Sérgio Godinho, entre outros, no contexto da peça de teatro *Liberdade Liberdade*, onde assistia regularmente aos ensaios devido à sua proximidade com Júlio Pereira que também estava integrado na peça. A partir dessa altura passou a acompanhar os membros do GAC em várias atuações. Entrevista realizada a 22/03/2018, Lisboa.

⁵¹⁴ Entrevista a Afonso Dias, com Ricardo Andrade, 25/05/2018 (Via Skype).

apresentação de uma “linha musical” que, para ele, se caracterizava por uma continuidade na adoção de “formas tradicionais da música”, que constituía a sua principal motivação⁵¹⁵. Flores descreve estas sessões do GAC enquanto representativas do “apelo a uma tomada de posição, a tomar partido sobre a coisa imediata, que se estava a discutir”, o que para ele era resultado da militância político-cultural dos músicos envolvidos: “Isto é a ligação dos artistas ao processo revolucionário, o artista desce do seu pedestal e vem com a sua ferramenta, a canção, para a rua e põe-na ao serviço da rua, ao serviço do coletivo” (Flores *em* Machado, 2014:135)⁵¹⁶. Como expõe em entrevista ao *Memória do Elefante*, em dezembro de 1974, tanto o enquadramento do repertório já existente como a elaboração de novo repertório requeria, necessariamente, a avaliação do equilíbrio entre, por um lado, o *estar presente* “no seio da classe operária, no seio dos trabalhadores”, de forma a que o processo de criação estivesse imerso da linguagem e dos anseios da audiência; e, por outro lado, estar junto da “vanguarda de consciência política”, no sentido de se perceber quais “as ideias a transmitir”, para que pudessem ser assimiladas e reproduzidas de forma coletiva:

Ela tem de ser uma canção de formação política, tem de ser de informação e tem de avançar perspectivas para serem discutidas pela classe. Isso é fundamental! Do ponto de vista da forma, deve ser agradável de modo a que possa ser cantada o mais colectivamente possível⁵¹⁷.

Desta forma, os elementos do GAC referem como necessária a reconfiguração de repertórios e de práticas direccionadas para eventos concretos, processo que requeria uma análise prévia dos diferentes públicos e contextos em que iriam atuar, em contraste com algumas experiências vividas no período anterior ao 25 de Abril, nas quais o público, sobretudo em Portugal, era maioritariamente intelectual ou estudante, enquanto que, em França, os meios populares de emigrantes para os quais atuavam, estavam expostos a diversas formas de consciencialização social e política. Esta perceção e análise acerca de “quem os ouve”, foi determinante na reconfiguração das práticas do grupo. José Mário apontava, desde logo, a necessidade de serem adaptadas e transformadas as “estruturas musicais” e a “linguagem” dos cantores, de forma a que, através das canções, fosse possível garantir uma comunicação eficaz nos meios onde iam atuar:

[No que diz respeito ao aspecto musical] do cantor popular, creio que será necessário que o militante-cantor adapte as suas estruturas musicais e as suas palavras consoante o meio em que vai trabalhar, para que quem ouve as possa compreender, pondo de lado todas as palavras sofisticadas que possam constituir uma barreira. Muitas vezes nem sofisticadas são, nós usamo-las diariamente, mas o mesmo não acontece com o público rural, camponês (...) o cantor popular

⁵¹⁵ Entrevista a Tino Flores, 27/06/2012, Guimarães.

⁵¹⁶ Tino Flores em entrevista a César Machado, *Guimarães: Daqui Houve Resistência*, 2014.

⁵¹⁷ «Entrevista a Tino Flores», *Memória do Elefante*, dezembro de 1974.

tem de ter a linguagem do povo, senão não é popular.... Tem que viver no meio do povo, não pode falar de uma maneira quando canta para o povo, e de outra noutras situações, ele tem que transformar a sua linguagem.⁵¹⁸

Assim, as canções a serem elaboradas, focariam temáticas relacionadas com ações de luta e ações revolucionárias concretas, como ocupações, greves e saneamentos, tendo como base a informação recolhida previamente acerca dos acontecimentos e da situação política dos locais. O repertório apresentado neste tipo de eventos era, como tal, distinguido por “dois tipos de canções”.

Em primeiro lugar, as que eram consideradas pelos membros do GAC como mais “clássicas” ou “programáticas”, no sentido da sua referência a uma definição ideológica e à associação iminente com a identidade do grupo, embora a autoria da maioria dessas canções fosse ainda em nome individual, destacando-se: *Alerta, A cantiga é uma arma* e *Ronda do Soldadinho* de José Mário Branco; *O Poder às Classes Trabalhadoras*, *O Patrão e Nós* e *Comboio Malandro* de Fausto; *Até à vitória final* e *Em vermelho em multidão* de Afonso Dias; e *Viva a liberdade, Os patrões são inimigos do povo trabalhador* e *Vamos camaradas*, de Tino Flores, entre outras.

Em segundo, as que aludiam a eventos “concretos” e “localizados”, cuja criação era influenciada pelas experiências adquiridas nos contextos em que iriam atuar, muitas vezes através de pedidos expressos de “encomendas de canções para ajudar determinada luta”, ou na recolha prévia de informações sobre os locais e contextos para os quais eram convidados. Em relação a estas, destaco, entre outras⁵¹⁹, uma canção dedicada aos operários em greve da Cambournac, que ocuparam a empresa, ou a canção *A Luta das Conserveiras*, composta em outubro de 1974, em apoio e solidariedade com a greve das fábricas Júdice Fialho de Portimão, elaborada enquanto conviviam junto dos piquetes de greve, os quais impediam a saída de conserva embalada para exportação, tendo esta canção sido feita a partir de um poema entregue por uma das conserveiras (Madeira, 2017:180).

Contudo, as canções *A luta dos Bairros Camarários* e *A luta do Jornal do Comércio*, são paradigmáticas da criação de canções do GAC que visavam acontecimentos políticos concretos. A primeira, tinha sido criada por José Mário logo

⁵¹⁸ «Entrevista a José Mário Branco», *Musicalíssimo*, 26 de julho de 1974.

⁵¹⁹ José Mário Branco refere que neste período criou algumas canções com Tino Flores, sobretudo no contexto de atuações para trabalhadores na zona industrial do Vale do Ave, recordando igualmente canções escritas para os mineiros de S. Pedro da Cova, algumas baseadas em material que já tinha em França (para ser gravado num próximo álbum ou no contexto dos coletivos que integrou) e que era readaptado para canções apresentadas nestes locais.

no dia 4 de maio, durante uma ação de moradores de vários bairros camarários do Porto. Estes, reunidos no bairro S. João de Deus, apresentaram um conjunto de reivindicações à nova vereação da habitação da Câmara Municipal e ao delegado da JSN, exigindo a expulsão dos fiscais da Câmara e de Abel Monteiro, responsável desse órgão nos bairros sociais. José Mário tem conhecimento da atitude dos moradores através de duas assistentes do bairro, as quais eram conhecidas dos seus amigos Alexandre Alves Costa e Sousa Lima, sendo José Mário impelido para a elaboração da sua primeira canção em Portugal. Nesta canção, que é interpretada no local, poucos dias depois da ação, passando a integrar o repertório habitual de José Mário no contexto do GAC, são expressas as reivindicações dos moradores, terminando com a palavra de ordem “Abaixo o Abel Monteiro mais o seu regulamento”⁵²⁰. Já a segunda, decorre daquele que é considerado pela comunicação social como um dos processos de greve com maior impacto económico e político nesse período (Varela, 2013)⁵²¹. No dia 22 de agosto de 1974, cerca de três centenas de trabalhadores do *Jornal do Comércio*, entraram em greve e ocuparam as instalações da empresa, exigindo a demissão de Carlos Machado e a sua equiparação salarial com os trabalhadores do *Diário Popular*. Exigem liberdade de imprensa e acusam a administração do *Jornal de Comércio* de praticar uma linha política de extrema-direita e de obrigar os trabalhadores a seguir essa linha. Perante a recusa da administração em negociar, os trabalhadores mantêm a paralisação e decidem publicar um jornal de greve. De 26 para 27 de agosto, o Governo ordena o cerco às instalações e, no dia 28, desocupam-nas e selam-nas, no sentido de impedir a continuação da saída do jornal de greve. Como relata Varela, este caso gerou uma onda de solidariedade de toda a imprensa: no dia 29 de agosto, o Sindicato dos Jornalistas solidariza-se com o protesto; a 3 de setembro, é convocada uma assembleia pelo Sindicato dos Jornalistas e pelos sindicatos de artes gráficas, revisores de imprensa e vendedores de jornais e lotaria, que convocam uma greve nacional de 24 horas e, no dia 4 de setembro, só dois jornais se vendem, *O Século* e o *Diário de Lisboa*. No dia 27 de agosto, com o propósito de parar as várias greves que alastram contra o Governo, é promulgada a Lei da Greve, contestada pelos sectores mais à esquerda como “anti-operária”⁵²². A 14 de setembro, os trabalhadores do *Jornal do Comércio* em greve,

⁵²⁰ A letra foi elaborada em casa de Ricardo Lima e Luísa Cerveira Pinto, em conjunto com a assistente social Maria Rosa Correia de Sousa, a partir do manifesto escrito pelos moradores.

⁵²¹ <https://raquelcardeiravarela.wordpress.com/2013/03/26/a-revolucao-de-abril-e-a-lei-da-greve/>.

⁵²² Segundo Varela, esta lei previa que: “1) os contratos coletivos não podiam ser renegociados antes do fim do prazo, o que significava, num quadro de inflação de dois dígitos, que os salários eram rapidamente

organizam um espetáculo de angariação de fundos no Coliseu, sendo que, assim que os membros do GAC têm conhecimento deste evento, criam a canção *A luta do Jornal do Comércio*, baseada nos acontecimentos das semanas anteriores, para aí ser apresentada pela primeira vez. Para essa sessão⁵²³, fazem uso de uma prática que José Mário já havia utilizado em França, em particular, na apresentação de *A cantiga é uma arma* nos Jogos Florais de 1973: a letra da canção é impressa e distribuída à entrada (segundo José Mário, por João Pulido Valente) aos milhares de pessoas presentes no Coliseu, como forma de corresponder à necessidade das canções apresentarem refrões facilmente apreendidos pelo público, o qual, apesar de a desconhecem, acompanhariam o grupo, cantando-a em coro. Desde logo, essa foi uma das canções cujo refrão se tornou bastante popular, provocando a adesão da maioria dos presentes: “Ó Machado vai-te embora que nós não te queremos cá / Nós estamos vigilantes e o fascismo não passará”⁵²⁴.

Desta forma, o GAC procurava, através do seu repertório, demonstrar que estavam conscientes e solidários com os problemas que afetavam determinado local ou grupos de pessoas, o que lhes possibilitava que as suas canções se identificassem com as motivações das pessoas nos locais onde iam cantar, no sentido de poderem ser incorporadas e personificadas por quem as ouve, correspondendo à ideia sintetizada na epígrafe de José Mário de: “uma canção que não é nossa, é deles”. Alguns intervenientes do GAC consideram importante salientar casos frequentes, embora que imprevisíveis, nos quais os contextos de atuação potenciaram a ação imediata das audiências, durante as próprias sessões. Embora tivessem noção da eficácia da transmissão de “canções ao serviço de outros”, os contextos que circundavam a apresentação destes repertórios, significaram, em alguns casos, a perceção do que estava a ser cantado enquanto forma de incitamento à ação coletiva, com capacidade transformadora para as pessoas. Da mesma forma, essa relação tornou-se recíproca, na

comidos por esta, criando condições para acelerar a extração da mais-valia; 2) Proibia a greve às forças militares e militarizadas, aos bombeiros, às forças policiais e aos magistrados judiciais; 3) Proibia a «cessação isolada de trabalho por parte do pessoal colocado em sectores estratégicos da empresa, com o fim de desorganizar o processo produtivo» e proíbe a ocupação dos locais de trabalho durante a greve; 4) No seu artigo 6.º proíbe a greve política e de solidariedade; 5) Assegurava à entidade patronal o direito *delock-out*.” (Varela, 2013).

⁵²³ Na opinião sobre esta sessão, publicada no jornal *Musicalíssimo*, à exceção de algumas atuações (entre as quais José Mário Branco) e da “calorosa receção da canção «A Internacional»”, a maior parte das atuações não terão sido “coadunáveis com o espírito de reunião”. «Apenas a música esteve ausente», *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974.

⁵²⁴ A greve dos trabalhadores do *Jornal do Comércio* duraria 46 dias e, a 28 de setembro, Carlos Machado era preso e acusado de participar no falhado golpe spinolista.

medida em que os próprios músicos consideram que foram apreendendo os problemas e experiências das várias pessoas e grupos com quem conviveram, pelo que os próprios momentos de atuação constituíram, não apenas espaços de partilha e aproximação entre o que estava a ser cantado e quem os estava a ouvir, mas também formas contrastantes dos modelos presentacionais da música e de distinção entre os músicos e as audiências. José Mário recorda alguns episódios, nos quais a atuação do GAC propiciou a participação e intervenção da audiência, despoletando, em alguns casos, ações coletivas no local:

Esse foi o formato de alguns acontecimentos importantes, como o tal de Caminha, uma sessão em que aparece um velhote que às tantas pede para falar e que quer contar a história da vida, um pastor de cabras na serra minhota. Aí um gajo aprende, pá... Aprende muita coisa... Fez ali um discurso de vinte minutos em que pegou um por um todos os problemas da região, mas distinguindo-os bem um dos outros: o problema do pequeno proprietário, do trabalhador agrícola, do pescador, do operário, etc. Houve outra história também dessa fase que é no Alvito, no Alentejo, em que há uma série de gajos que sobem ao palco, começam a contar a vida toda e dizem que o fascista dali da zona mora numa casa com um torreão ali ao lado. E lembro-me que o mais velho de todos diz: “Nós agora vamos todos ali e vamos deitá-lo abaixo do torreão”. E o Tino [Flores]: “eh pá, não façam isso, nós estamos aqui por outra coisa, mas vocês é que sabem”⁵²⁵.

As práticas desta fase do GAC denotam, desde logo, uma preocupação em realçar a importância textual do repertório criado e do conteúdo das letras das canções, em articulação com a forma de transmissão. Tal pode ser evidenciado pelo uso das letras como suporte primário e, em parte, com divulgação autónoma da componente musical das canções. Em finais de dezembro, o GAC apresenta a sua primeira publicação de material musical enquanto coletivo. Publicam então um livro, intitulado de *Cantos de Luta*⁵²⁶, onde reúnem as letras das várias canções da autoria dos principais membros desta primeira fase de configuração do GAC: José Mário Branco, Fausto, Tino Flores, Afonso Dias, Fernando Laranjeira e António Duarte. Desde logo, no prefácio do livro é evidenciada a influência ideológica que motiva a publicação, com uma citação de Mao Tsé-Tung, a qual sintetizaria o propósito da ação coletiva do GAC:

A nossa cultura é uma cultura do povo. Os nossos trabalhadores da cultura devem servir o povo com a maior devoção; devem ligar-se às massas, não desligar-se delas. Para ligar-se às massas importa agir de acordo com as necessidades e aspirações das massas (Mao Tsé-Tung).

Apresentadas como “canções e poesia popular ao serviço do povo e das suas lutas”, as letras são descritas como resultado do trabalho militante do coletivo, cuja prática deve estar “intimamente relacionada com a luta política” e, como tal, sujeita às críticas e

⁵²⁵ Entrevista realizada a José Mário Branco, com Ricardo Andrade e António Tilly a 26/02/2018, Lisboa.

⁵²⁶ [Prefácio GAC, livro «Cantos de Luta» \(1ª edição\), 26 de dezembro de 1974](#). Capa do livro: [Imagem 31](#). O repertório publicado corresponde ao repertório que ia sendo apresentado nas sessões ao vivo, o qual, em parte, já aqui foi mencionado.

sugestões daqueles a quem se dirigem as canções, apelando igualmente “ao intercâmbio” e à contribuição dos leitores, aspeto que, na ótica do grupo, seria decisivo para o melhoramento das letras:

Por isso esta recolha de cantigas, hinos e poemas populares não pode ser encarada como uma antologia de produtos inatacáveis, perfeitos e acabados. Trata-se simplesmente de um testemunho da nossa procura, do nosso trabalho actual. (...) Deste modo, poderemos cada vez melhor SERVIR O POVO, cada vez melhor cantar as suas lutas, os seus sofrimentos e as suas esperanças. Poderemos cada vez melhor contribuir, de forma modesta e abnegada, mas indiscutível, para fazer da cantiga uma arma ao serviço do proletariado⁵²⁷.

Contudo, as letras das canções do GAC circularam, igualmente, noutros contextos que evidenciam o impacto das atuações do grupo em determinados locais. Por exemplo, em setembro de 1974, o CALP tomou a iniciativa de publicação de um caderno intitulado *Cantos de Luta*⁵²⁸. Este caderno inclui as letras do repertório interpretado por José Mário, Fausto e Tino Flores, com a particularidade de conter a informação dos autores de cada canção⁵²⁹, correspondendo assim às canções que terão sido apresentadas na sessão do GAC, organizada pelo CALP em agosto, entre as quais se incluem: *Alerta*, *A Cantiga é uma arma*, *Viva a Guiné-Bissau Livre e Independente* e o poema *Aos soldados e marinheiros* do repertório já habitual de José Mário Branco; *O Poder às Classes Trabalhadoras*, *O Patrão e Nós* e *Comboio Malandro* de Fausto; e um grande número de canções de Tino Flores, desde canções criadas em França, tais como *Viva a liberdade* e *Quem não teme o mar não teme os patrões*, a repertório mais recente, tais como *Os patrões são inimigos do povo trabalhador* e *Vamos Camaradas*, entre outras. Embora não fosse possível obter informação acerca do propósito desta publicação, alguns membros do GAC sugerem, para além de uma óbvia identificação da organização com os conteúdos, a possibilidade de a mesma se destinar à utilização dessas canções por grupos musicais locais, muitos dos quais eram formados por iniciativa destas organizações, germinados após o GAC lá ter atuado. A reforçar este aspeto, surgiram também, por essa altura, os designados *Cadernos de Canto Popular*, publicados em dois volumes, intitulados respetivamente de: *A cantiga é uma arma*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ [Ver Imagem 30](#).

⁵²⁹ As canções publicadas no caderno *Cantos de Luta* do CALP são: *A cantiga é uma arma*, *Alerta*, *Viva a Guiné-Bissau Livre e Independente* e *Aos Soldados e Marinheiros* (apresentada como poema) de José Mário Branco; *O Poder às Classes Trabalhadoras*, *O Patrão e Nós* e *Comboio Malandro* de Fausto; *Os patrões são inimigos do povo trabalhador*, *Na casa do operário*, *Viva a liberdade*, *O meu amigo está preso*, *Ó Senhora Guida veja a sua vida*, *Vamos Camaradas*, *A Deserção*, *Quem não teme o mar não teme os patrões*, *Larga o bote*, *Lá vai o comboio, lá vai*; *Já o meu pai me dizia*, *Passa o tempo* e *Se alguém não gosta* de Tino Flores.

*contra a burguesia e Nada poderá deter-nos, nada poderá vencer-nos*⁵³⁰. Com um total de trinta e uma letras de canções publicadas, estas são contextualizadas na sua função, através de um texto que acompanha a sua publicação:

Estas cantigas são cantigas de luta, que apoiam as justas lutas dos trabalhadores nas fábricas, nos campos, nos quartéis, nos bairros de lata, na rua. Servem ainda como instrumento de divulgação e de ligação das diversas lutas de trabalhadores espalhados por todo o país, enriquecendo-se a experiência de cada trabalhador com as lutas dos seus companheiros e camaradas situados a quilómetros de distância. Algumas dessas cantigas, as que acharmos mais significativas serão divulgadas através destes cadernos de "CANTO POPULAR".

Embora neste caso não tenha sido possível perceber a origem dos autores da publicação dos cadernos (os intervenientes consultados não têm referências dos mesmos), o qual não identifica os autores das letras, o repertório publicado corresponde ao já mencionado acima, o qual era interpretado em grande parte das sessões do GAC, ou seja, as canções da autoria de José Mário Branco, Fausto, Tino Flores, Afonso Dias, Fernando Laranjeira e António Duarte, dando noção de o GAC ter, já nesta altura, um repertório diferenciado e em quantidade considerável⁵³¹. Destaca-se a importância destes cadernos por incluírem também um conjunto de canções de repertório habitualmente interpretado pelo coro da Juventude Musical Portuguesa (JMP)⁵³², correspondendo a uma fase em que o GAC e alguns elementos deste coro irão estabelecer uma relação de proximidade, a qual será de vital importância para a configuração e para a atividade do GAC nos anos seguintes.

Desde 1970, o coro da JMP era dirigido por Francisco d'Orey, que configurou o repertório, de forma a incluir peças de compositores renascentistas, espirituais negros e recolhas de música tradicional portuguesa. Parte substancial deste último repertório, consistia em canções compostas e harmonizadas por Lopes-Graça, sendo que vários

⁵³⁰ Que corresponde à primeira frase do poema *Combate* de Joaquim Namorado, adaptado como uma das *Canções Heróicas* de Fernando Lopes-Graça ([Ver Imagem 29](#)).

⁵³¹ 1- *A Cantiga é uma Arma* (José Mário Branco); 2- *Vigilância Popular*; 3- *Viva a Liberdade* (Tino Flores); 4- *Alerta* (José Mário Branco); 5- *Vamos Camaradas* (Tino Flores); 6- *O Patrão e Nós* (Fausto); 7- *Quem Não Teme o Mar Não Teme os Patrões* (Tino Flores); 8- *Democrata Vira Lata* (Afonso Dias); 9- *A Terra a Quem a Trabalha*; 10- *O Poder às Classes Trabalhadoras* (Fausto); 11- *Hino de Caxias*; 12- *Fogo* (Tino Flores); 13- *Vira a Espingarda Soldado*; 14- *Na Guiné-Bissau Livre e Independente* (José Mário Branco); 15- *Os Patrões São Inimigos do Povo Trabalhador* (Tino Flores); 16- *Até à Vitória Final* (Afonso Dias); 17- *O Que é Que o Burguês Tem* (Afonso Dias); 18- *Ai Capitão Capitão*; 19- *Ousar Lutar* (?); 20- *Com Lenine (Exército do Povo)* (adapt. *Les Partisans*); 21- *Camponeses e Lavradores* (António Duarte); 22- *Milho do Meu País*; 23- *General* (Fernando Laranjeira); 24- *Explorados e Oprimidos* (Fausto); 25- *Ronda do Soldadinho* (José Mário Branco); 26- *Viva a Justa Luta dos Trabalhadores em Greve* (?); 27- *A Força Organizada*; 28- *O Meu Amigo Está Preso* (Tino Flores); 29- *Maçadeiras*; 30- *Oh Senhora Guida* (Tino Flores); 31- *Nada Poderá Deter-nos, Nada Poderá Vencer-nos* (Joaquim Namorado / Fernando Lopes-Graça).

⁵³² A Juventude Musical Portuguesa foi fundada em 1948, na sequência da criação da organização internacional não-governamental Jeunesses Musicales International, a qual tinha como propósito o fomento do contacto com a audição, prática e ensino musicais entre as camadas jovens de diversos pontos do mundo, integrando também nas suas atividades a prática coral.

membros do coro referem que a interpretação e apresentação ao vivo de repertório das *Canções Heróicas* e das *Canções Regionais* de Lopes-Graça constituía, por si, uma atitude desafiante de afirmação política, visto que parte dessas canções estavam proibidas pela censura. Alguns dos membros destacam a interpretação de *Acordai* ou *Os Homens Que Vão Para a Guerra* (canção do Douro Litoral harmonizada por Lopes-Graça), enquanto representativas deste tipo de repertório. O coro participa então em várias digressões e concursos de música coral no estrangeiro e, sob a orientação de Francisco d'Orey, que paralelamente colaborava com Michel Giacometti no trabalho de recolha e participava na produção das séries televisivas *O Povo que Canta* e *Inventário Musical*, os membros do coro iniciam campanhas de recolha musical em várias zonas rurais do país, prática que se tornou característica do grupo, a qual também influenciou o entusiasmo de alguns elementos do coro por esse tipo de repertórios. Em 1973, o coro é reestruturado após divergências entre os membros, com alguns dos mesmos a prescrever a interpretação de repertório mais manifestamente politizado, o que motiva a saída de Francisco d'Orey do cargo de dirigente. Luís Pedro Faro, que dirigia então o coro da Incrível Almadense, assume o cargo de direção do coro. O coro acentua a interpretação do repertório das “canções populares”, baseado nas recolhas, levando a um crescente descartar do repertório mais “erudito”. Após o 25 de Abril, o coro adotou uma postura expressa de instrumentalização do repertório tradicional ao serviço das “classes populares e trabalhadoras”, procurando reforçar ainda mais o contacto com a população dos locais de recolha, enquanto prática de aprendizagem da música “no seu meio-ambiente e com as suas motivações próprias, de modo a poder posteriormente divulgá-la de forma autêntica, preservando a intenção e a pureza deste grande património cultural popular”⁵³³. As posições políticas do coro foram também definidas durante os primeiros meses da revolução, através da proposta de uma plataforma interna⁵³⁴, a qual serviria de guia para a ação prática do grupo e era sustentada pelo “apoio à luta revolucionária do povo português”, assim como pela ideia de “edificação de uma nova Cultura Popular”. Este posicionamento refletiu-se na opção do coro em participar apenas “em sessões culturais populares levadas a cabo por estruturas progressistas e apartidárias de unidade revolucionária, ou que se rejam pelos princípios da Democracia Popular”, nomeando comissões de trabalhadores, comissões de bairro, sindicatos, associações de amizade, associações recreativas, infantários e sociedades

⁵³³ *Diário de Lisboa*, 18 de maio de 1974.

⁵³⁴ Coro da JMP de Lisboa, «Plataforma Política Interna», 6 de abril de 1975.

filarmónicas, como espaços privilegiados de atuação. Ao repertório de “canções populares”, foi acrescentado um significativo novo repertório de canções, distintas das que eram apresentadas até então, as quais passavam pela adaptação de “clássicas canções revolucionárias internacionais”⁵³⁵, de origem russa, francesa e italiana, com traduções da letra para português, tais como *A Internacional* (numa versão provisória), *Les Partisans* (intitulada de *Exército do Povo*), ou *Bandiera rossa*, entre outras. Da mesma forma, o coro pugnou pela criação de canções “revolucionárias” originais, surgindo então canções como *Ousar Lutar*, *Ousar Vencer* (João Lisboa), *Classe Contra Classe* (João Lisboa) e *O Povo em Armas* (Eduardo Paes Mamede), entre outras, as quais eram demonstrativas do posicionamento do coro no apoio à “luta do povo contra a opressão e a exploração do capital”⁵³⁶. A introdução deste tipo de repertório convergia com as afinidades políticas dos membros do coro, o qual, embora constituído na sua maioria por elementos jovens, e qualificado como apartidário pelos mesmos, havia sempre procurado demonstrar uma atitude desafiante ao regime ditatorial.

Eduardo Paes Mamede⁵³⁷, membro do coro desde 1969, refere que vários elementos do coro assistiram a uma atuação do GAC em Campolide no Verão de 1974, ficando impressionados com a atitude do grupo e identificados com o tipo de repertório apresentado. Pouco depois deste concerto, José Mário Branco convida Luís Pedro Faro (que tinha conhecido em 1970, durante uma digressão de José Afonso a França, na qual Luís Pedro, na altura membro do Grupo Intróito, o acompanhou, sendo este também o momento no qual José Mário Branco conhece pessoalmente José Afonso) para fazer o arranjo de vozes nas gravações das canções do repertório mais significativo do GAC. Nestas gravações, participariam vários elementos do coro, entre os quais Eduardo Paes Mamede, Nuno Ribeiro da Silva, Graça Moreira, José Pedro Caiado, António Moreira, Maria Antónia Vasconcelos (Tóinas), entre outros, dando início a uma estreita colaboração entre o GAC e o coro da JMP, que se estendeu às atuações.

Uma parte significativa dos membros mais jovens do coro identificaram-se com os intuitos do GAC, tanto a nível musical como político, sendo que vários membros do coro destacam o entusiasmo sentido pela possibilidade de trabalharem com músicos reconhecidos no campo da canção, como Fausto e José Mário Branco. Para o GAC, e em particular para José Mário, a colaboração com o coro da JMP, nas gravações e

⁵³⁵ [Ver imagem 32](#).

⁵³⁶ *Diário de Lisboa*, 20 de julho de 1974.

⁵³⁷ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede com Ricardo Andrade: 02/02/2017, Funchalinho; 16/02/2017, Funchalinho.

atuações, era por ele vista como essencial, já que possibilitou a consolidação de um certo aperfeiçoamento no suporte das vozes e, ao mesmo tempo, de exploração de novas possibilidades de integração de um coro de vozes mistas para a interpretação do repertório já existente. Por outro lado, José Mário tinha noção das dificuldades inerentes ao facto de que, o eixo central da atividade do GAC, passava pelas várias solicitações para atuarem um pouco por todo o país. Nos últimos meses de 1974, Tino Flores já havia abandonado o grupo e Fausto desdobrava-se nas funções de produção do álbum *Coro dos Tribunais*, de José Afonso (o qual seria gravado em Inglaterra), assim como na gravação do seu próprio álbum, *Pró Que Der e Vier*, o que impossibilitava os restantes elementos de estarem presentes em todos os locais para os quais eram convidados. Dessa forma, os membros do GAC apontam vários aspetos que provocaram um certo desgaste desta primeira fase, sobretudo proporcionadas pelas más condições encontradas em grande parte dos locais das atuações, os quais careciam de condições básicas, geralmente com poucos ou praticamente nenhum meio técnico disponível. Este aspeto, em muitas situações, obrigava a um esforço suplementar no uso das vozes, as quais, como aponta José Mário, “já de si estavam desgastadas com os gritos de palavras de ordens nas manifestações e comícios”, relatando o exemplo de uma sessão na Nazaré com Fausto e Tino Flores onde, com centenas de pessoas a assistir, não existia aparelhagem nem microfones, sendo que os organizadores da sessão lhes propuseram que usassem copos de plástico como “suporte técnico de amplificação”.

Assim, esta primeira fase do GAC é descrita por José Mário como bastante “primária” em termos organizativos, durante a qual a atividade do coletivo se caracteriza por abordagens que revelam ainda um certo amadorismo, aspeto que José Mário procurou contornar, inicialmente, através do investimento em material – uma carrinha, aparelhagem e microfones, compradas com o dinheiro dos direitos de autor que o músico reclamou pouco depois de chegar de França - ou seja, para o músico, existia já uma noção da necessidade de reconfiguração das formas de organização do coletivo, decorrente também da vasta experiência adquirida no contexto da sua atividade no Groupe Organon e de outras organizações, em França. Como tal, este período constituiu um desafio na procura de meios que providenciassem a articulação entre um sentido de organização coletiva e a prática musical, na qual sobressaísse a “qualidade sonora”, e que a mesma “pudesse ter proveito para a gente que nos ouvia”, aspeto que seria aprimorado e que ganhou todo um novo impulso, a partir da colaboração entre o GAC e os membros do coro da JMP.

6.2. Plataformas políticas e artísticas do coro da JMP e do GAC

Os discursos em torno da importância das práticas culturais e artísticas de caráter “popular”, enquanto forma de caracterização da atividade de músicos ou de agrupamentos musicais, foram mais contundentes na definição dos significados acerca do papel político para a ação cultural. Neste sentido, tanto o GAC como o coro da JMP, encontravam-se sintonizados acerca da necessidade de definição do seu trabalho em termos políticos. Estes dois grupos, em particular, puseram em prática a produção de documentos internos, designados de “plataformas artísticas e políticas”, os quais deveriam servir como guias para a ação prática dos seus membros, expressando os pontos essenciais de uma metodologia de orientação dos grupos para o trabalho político e artístico.

No coro da JMP, a politização de parte dos membros era crescente desde o início da década de 1970. Uma parte substancial dos elementos mais jovens referem que a sua integração no coro da JMP foi a principal responsável pelo desenvolvimento da sua consciencialização política, sobretudo pela influência dos elementos mais velhos, os quais canalizavam a irreverência juvenil enquanto forma de motivação para a política. Segundo alguns membros, a própria saída de Francisco D’Orey do cargo de direção do coro, tinha sido motivada por discussões entre os seus elementos que pugnavam para que o coro se definisse na interpretação de repertório inserido numa linha de orientação política, em contraste com a visão de Francisco D’Orey, que pretendia manter um repertório diversificado e, em parte, despolitizado.

Logo após o 25 de Abril, o coro da JMP aliou, à crescente politização do repertório interpretado nos últimos anos, a politização da orgânica do próprio coro. Na «Plataforma Política Interna»⁵³⁸, o coro assumia o seu caráter “anti-reformista”, movido pela difusão da “verdadeira Cultura Popular” e na defesa da “Revolução Democrática e Popular”, sendo estas entendidas enquanto parte “integrante e peça indispensável do grande mecanismo da luta do povo português conduzida pela classe operária”, cujo reflexo nos métodos de trabalho adotados, salientariam o necessário distanciamento dos seus membros em “acolher em si elementos portadores de vícios e taras burguesas nem pactuar com métodos liberais que possam trazer consequências negativas para o

⁵³⁸ [Coro da JMP «Plataforma Política Interna», 6 de abril de 1975](#). Apesar de estar datado de 6 de abril de 1975, ou seja, de um período posterior ao que está em foco nesta parte da tese (já após a reconfiguração do coro), segundo Carlos Moreira (que cedeu o exemplar utilizado nesta tese) e outros elementos do coro, o texto corresponde na prática ao que foi redigido no período imediato a seguir ao 25 de Abril.

trabalho colectivo do grupo”⁵³⁹. Igualmente, e em conformidade com este guia, o coro assumiu a tomada de posições relativamente ao envolvimento do grupo com instituições estatais ou estruturas culturais, afirmando a sua recusa em atuar em locais que consideravam restritos das elites “intelectuais burguesas”, como a Fundação Calouste Gulbenkian. Também num comunicado, divulgado para os jornais em janeiro de 1975⁵⁴⁰, o coro da JMP denuncia a “política antipopular de substituição da censura fascista externa pela censura interna dentro da RTP e de outros órgãos de informação”, na sequência de um convite para participarem no programa juvenil «Tempos Livres», para o qual gravaram “canções revolucionárias e populares”, e para o qual vários membros seriam entrevistados. Neste comunicado, é denunciado o adiamento sucessivo da transmissão do programa, sob o pretexto de remodelação da programação da RTP, notando, porém, que haviam sido levantados obstáculos à emissão, como resposta ao posicionamento político e ideológico do coro.

Já no GAC, ainda durante esta primeira fase de atividade do grupo, é elaborado, em grande parte por iniciativa de José Mário Branco, um documento intitulado «Plataforma do Grupo de Acção Cultural no Plano Artístico»⁵⁴¹, para ser discutido e analisado coletivamente. Decorrente ainda da atividade musical de José Mário em França, onde tinha ideias de formação de um coletivo artístico cooperativo, o interesse particular deste texto de três páginas explica-se por o mesmo enquadrar a base de orientação artística e política do GAC e, simultaneamente, fornecer uma análise do que o grupo considerava serem “tendências erradas e oportunistas”, no que se refere a concepções de arte revolucionária e ao papel dos artistas no processo revolucionário; sendo igualmente este o documento que esteve na base da identificação de vários membros do coro da JMP, assim como do coro da Incrível Almadense, com as práticas do GAC.

Neste documento, o GAC defende a “unidade da política e da arte”, ou seja, a necessidade de o grupo lutar simultaneamente na frente política e na frente artística, de forma a colocar a “arte ao serviço da Revolução”. Ao mesmo tempo, critica as múltiplas visões acerca do papel e função da arte, as quais seriam distinguidas entre visões *populistas* e *academistas*, e que surgiam como consequências de posições políticas advindas do *espontaneismo* e *dogmatismo*. A descrição da distinção entre “arte popular

⁵³⁹ Coro da JMP «Plataforma Política Interna», 6 de abril de 1975.

⁵⁴⁰ «O coro da JMP contra a RTP», *Diário de Lisboa*, 18 de janeiro de 1975.

⁵⁴¹ [«Plataforma do Grupo de Acção Cultural no Plano Artístico»](#).

revolucionária” e “arte populista” neste documento, assenta na ideia de que a primeira contribui objetivamente como “arma de agitação e propaganda” e na “transformação da consciência das massas”, restituindo ao povo “os conteúdos e formas avançados já presentes na consciência subjectiva e espontânea”, assumindo-se os “artistas populares revolucionários” como agentes de “transformação e elevação” dessa mesma consciência. Por outro lado, a descrição do que é entendido como “*populistas* da arte popular”, assenta na incapacidade destes em “criar obras artísticas revolucionárias” com conteúdo e forma. Isto é, o *populismo* é descrito como uma prática que se baseia na confusão entre *conteúdo* e *nível literário* (identificado como qualquer tipo de *texto* integrado numa obra de arte), e que entende a *forma* (a música, a peça de teatro, o desenho, etc.) como mero suporte desse mesmo *discurso literário*, descartando a ideia de uma *arte pela arte* como linguagem significativa em si mesmo. Ao mesmo tempo, aos *populistas* é apontado o uso mecânico de formas de expressão popular, desprovida de análise relativamente às consequências da ditadura fascista e do domínio imperialista nas práticas e heranças da arte popular, o que, no campo da música, seria identificado pela “castração e deformação” de vários domínios musicais de “tradição popular”, entre os quais o “fado” e a “chula”:

Falam de recuperar o "fado" e a "chula" colando-lhes em cima um discurso literário revolucionário, não vendo que estão a dar ao Povo, aquilo que o fascismo fez ao "fado" do Povo, aquilo que o fascismo fez da "chula" do Povo. Assim, ao cantar um fado ou uma chula revolucionários estão a dar ao Povo uma azeitona revolucionária misturada numa papa fascista que dificulta e até impede a digestão da azeitona.

Os *populistas* são, assim, caracterizados por serem responsáveis por práticas artísticas consequentes de posições políticas “espontâneas” e “oportunistas”, incapazes de criarem uma arte “transformadora da consciência subjectiva” nos meios rurais operários e camponeses, e que procuram inserir domínios “tradicionais” numa “arte popular urbana”, de forma acrítica e descontextualizada.

Por outro lado, os *academistas* são descritos como responsáveis pela “divulgação acrítica e a imitação pura das obras de arte popular que foram nascendo nos processos revolucionários de outros povos”. Ou seja, são caracterizados por importarem e copiarem a “arte proletária e revolucionária”, de países como a China e Albânia, provocando a incompreensão das massas e a incapacidade de ligação e aceitação do povo:

(...) assim como não podemos importar a Revolução já feita, também não podemos importar a nossa arte Revolucionária já feita. Isto é, desprezar e castrar a consciência e a imaginação do Povo, isso é querer que o Povo engula a arte revolucionária (e, se calhar, a própria Revolução...) como se tomasse uma pastilha ao deitar para acordar "curado". Isso é, objectivamente, desligar-

se do Povo e afastá-lo da Revolução. Isso é, objectivamente, desprezar o Povo e isolar-se no dogmatismo. Por isso, os "académicos" tal como os "populistas", também são oportunistas e preguiçosos.

Para o GAC, tanto a posição dos *populistas* como dos *academistas*, são demonstrativas da forte penetração da ideologia burguesa nos meios intelectuais e artísticos de ativismo político-cultural, sobretudo, em relação ao que consideram serem práticas continuadas de vícios e deturpações de conteúdo e forma da “arte popular genuína”, as quais resultam de “posições políticas erradas”. Desta forma, o GAC propõe que o seu trabalho e papel na prática de uma “arte popular revolucionária” deva estar sempre sujeito à crítica das massas trabalhadoras, propondo para tal, o exercício da “autocrítica” e a aplicação do princípio marxista-leninista da “unidade-crítica-unidade”:

A nossa linha na arte, a nossa produção artística, podem parecer-nos muito correctas. Mas se as massas não nos entendem, não nos aceitam e não apreciam favoravelmente as obras que lhes apresentamos - então algo está errado, algo deve ser corrigido.

Além disso, ao trabalho político de análise da realidade actual, devemos obrigatoriamente juntar a análise das obras produzidas, sejam elas colectivas ou individuais, quer no plano político quer no plano artístico.

É deste modo que combateremos, no nosso seio, o individualismo, a preguiça e os vícios intelectuais de erudição. É deste modo que aprenderemos a servir o Povo com as nossas armas.

A definição do GAC enquanto estrutura politicamente empenhada na “prática artística revolucionária”, sustenta a base de orientação de toda a intervenção política e artística do grupo, alargada a outros domínios, para além da música, mas com evidente influência nos aspetos de criação e interpretação de repertório, assim como nas práticas de composição, orquestração, discussão e alteração de letras e discursos políticos, aspetos que serão analisados em detalhe no capítulo autónomo sobre o GAC.

6.3. A formação da UDP e a reconfiguração do GAC e do coro da JMP

Com os preparativos de campanha para as eleições para a Assembleia Constituinte já em marcha nas várias organizações e partidos, na noite de 18 de dezembro de 1974, o semanário *Voz do Povo*, fundado pouco depois do 25 de Abril, sob a direção de João Pulido Valente - dirigente do CARP (m-l) - organiza uma campanha de fundos de apoio ao jornal, a ser realizada no teatro Capitólio. Tendo em vista a expansão do jornal, assim como da previsão do aumento das despesas com a proximidade e a necessidade de envolvimento na campanha eleitoral, o jornal anunciava o apoio à formação de um partido “cuja finalidade seria o aproveitamento revolucionário do período eleitoral (...) [e] fazer propaganda do programa da revolução

democrática popular como primeiro passo da revolução socialista”⁵⁴². Na primeira página da edição da véspera deste evento⁵⁴³, era anunciado um “Canto Popular de apoio à Voz do Povo”, que contaria com a participação do GAC e do coro da JMP, convidados por José Mário Branco a atuarem nesta sessão. A partir da reportagem do evento, publicada dias depois no semanário⁵⁴⁴, é possível observar que o teatro se encontrava decorado com vários panos, nos quais se lia “democracia para os operários, repressão para os reaccionários”, e onde eram exibidas as fotos de Marx, Engels, Lenine, Estaline e Mao Tsé-Tung, com a frase “Marxismo-leninismo, doutrina sempre jovem e científica”. Segundo o *Voz do Povo*, a atuação dos dois grupos tinha sido um bom exemplo da “cultura ao serviço do povo e da revolução”, caracterizando a atuação do GAC pela apresentação de canções “onde o tema é apresentado em termos simples e claros e num tom irónico” e exaltando a capacidade do grupo em aliar a agitação e os “objetivos estratégicos da Revolução Democrática e Popular”. Acerca da atuação do coro da JMP, o jornal destaca o repertório composto por canções e hinos revolucionários, assim como a capacidade do grupo em adaptar para português “marchas revolucionárias que são já uma aquisição cultural do proletariado de todo o Mundo”, relevando ainda o conteúdo e cuidado artístico da atuação do coro.

Após a interpretação do coro da JMP da sua versão de *A Internacional*, Eduardo Pires, monitor da Lisnave e ex-simpatizante do PCP, toma a palavra e anuncia:

Como resultado de recentes contactos estabelecidos entre elementos de várias forças políticas que defendem a liquidação do capitalismo e o estabelecimento de uma democracia popular como primeiro passo na construção do socialismo construiu-se uma comissão promotora com vista à formação de um partido político, a UDP, para intervenção no período eleitoral que se avizinha.

Os dirigentes das organizações marxistas-leninistas CARP (m-l), CCRML e URML, tinham-se reunido nas vésperas desta sessão e unido forças, no sentido da criação de uma frente política para participar nas eleições e progredir no processo de reconstrução do partido comunista⁵⁴⁵. Na declaração conjunta, emitida após a sessão, intitulada «Os comunistas e as eleições», as três organizações atacam a ação dos “partidos burgueses” e definem o caráter diferenciador da UDP, considerando o ato eleitoral como parte de um processo da burguesia em decidir o futuro do país, com base no “capitalismo e na

⁵⁴² «Editorial», *Voz do Povo*, 23 de dezembro de 1974.

⁵⁴³ *Voz do Povo*, 17 de dezembro de 1974.

⁵⁴⁴ «Como foi o canto popular», *Voz do Povo*, 23 de dezembro de 1974.

⁵⁴⁵ Ainda de acordo com esta declaração conjunta, as três organizações consideram que as correntes de reconstrução do partido continuam desunidas e fracionadas, referindo que procuraram chegar a uma “plataforma de acordo para uma intervenção conjunta nas eleições” com a OCMLP que, todavia, não foi possível, por divergências várias.

exploração”, afirmando: “O nosso objectivo será sempre a destruição da democracia burguesa e do parlamentarismo e a sua substituição pela ditadura do proletariado”. A UDP é lançada com a intenção de “fazer ouvir a voz da classe operária”, sob o lema das palavras de ordem maoístas: “luta popular pelo pão, pela paz, pela terra, pela liberdade, pela independência”, considerando a sua ação decisiva para a “aliança operário-camponesa, da democracia popular e do socialismo”. Embora o foco de atividade estivesse direcionado para as eleições, a UDP anuncia a responsabilidade de “limpar a bandeira vermelha do comunismo da lama com que a cobre o bando de Cunhal”, ao mesmo tempo, assumindo o enfoque no desmascaramento de “todos os grupos que se fazem passar por marxistas-leninistas”, acusando o MRPP e a AOC (frente eleitoral do PCP-ml) de se cobrirem “com um falso verniz anti-revisionista”.

A criação da UDP foi decisiva, tanto para a definição da orientação partidária do GAC, como para a atividade do coro da JMP e para o relacionamento entre os seus membros. Embora já aqui tenha referido que o coro da JMP se assumia como apartidário, o 25 de Abril veio acentuar divergências políticas no seio do coro da JMP. José Moças⁵⁴⁶ recorda que, quando integrou o coro em inícios de 1973, havia já vários membros politizados e sintonizados com a extrema-esquerda, embora muitos sem ligações efetivas a organizações políticas, mas entre os quais se incluíam José Alberto Sardinha e João Lisboa, cujas ligações ao MRPP tinham resultado nas suas prisões, em 1973. Eduardo Paes Mamede⁵⁴⁷ reforça esta ideia, referindo-se aos dois como “as únicas ligações objetivas a partidos”, destacando a importância que tinham no seio do coro, pautando-se por uma atitude “sempre muito ativa”, a qual era atraente para vários jovens do coro. Recorda, igualmente, posicionamentos pouco definidos, desde “anarquistas”, no sentido em que estavam contra a ditadura mas “não eram seguidistas nem alinhados”, entre outros que não alinhavam com “o grupo do Sardinha e do Lisboa”, admitindo que havia, inclusive, alguns grupos dentro do coro que consideravam exagerada a “agressividade” e o “radicalismo” dos que estavam próximos ao MRPP, fatores que também contribuíram para a sua perceção negativa em relação ao movimento, apesar de reconhecer a atitude meritosa de Sardinha e de Lisboa. Assim, o coro apresentava já várias discrepâncias políticas entre alguns membros, os quais

⁵⁴⁶ Entrevista a José Moças, 11/02/2016, Vila Verde.

⁵⁴⁷ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede, com Ricardo Andrade, 02/02/2017 e 17/02/2017, Funchalinho.

representavam fações diferentes da extrema-esquerda, desde maoístas, trotskistas ou anarquistas⁵⁴⁸.

Segundo Carlos e António Moreira⁵⁴⁹, dois irmãos que integravam o coro, os membros estavam cientes destas diferenças, pelo que teriam feito um acordo, no qual concertaram que o coro não iria envolver-se em eventos de natureza partidária, o que significava terem noção dos eventos nos quais concordariam em não participar. A “Plataforma Política Interna” esclarecia que as posições políticas do coro eram definidas de acordo com princípios políticos apartidários, pelo que o coro assumia que nunca poderia atuar em “sessões de propaganda, comícios ou outras actividades promovidas por organizações que se reclamem de Partido Comunista (m-l) ou de estruturas pré-partidárias da classe operária”⁵⁵⁰. Porém, de acordo com Carlos, que estava próximo do grupo do MRPP, a participação do coro na sessão do Capitólio foi compreendida, pelos elementos associados a este movimento, como uma traição, no sentido em que consideravam que a sessão não tinha sido de carácter unitário, mas sim de formação de uma frente pré-partidária, ao mesmo tempo, apercebendo-se que alguns elementos do coro que já colaboravam com o GAC, os quais tinham já conhecimento da “Plataforma artística do GAC”, tinham previamente noção da finalidade do evento, aspeto confirmado por António Moreira, que sabia do intuito para a criação de uma organização frentista para concorrer às eleições, embora não soubesse em que moldes a UDP se configuraria. Assim, nas palavras de Carlos⁵⁵¹:

A primeira razão da divisão [do coro da JMP] tem a ver com esse concerto. Se não tivesse havido esse concerto o coro continuava a existir, com gente de partidos diferentes, que tinha as divergências que sempre tiveram, mas continuaria a coexistir e a encontrar formas de adequar dentro de espaços mais ou menos unitários ou não explicitamente partidários. O facto de aquilo ter acontecido como um comício partidário, foi isso que provocou a cisão, não foi outra coisa (...) Aquilo principalmente foi uma coisa que aconteceu completamente à revelia, isto é, nós fomos convidados para ir a uma coisa unitária, daquelas muitas que fomos, e de repente aquilo é o lançamento de um partido, em que nós cantamos *A Internacional* na altura em que é anunciado

⁵⁴⁸ Carlos Moreira aponta igualmente alguns membros que teriam ligações à OCMLP.

⁵⁴⁹ Carlos integrou o coro em 1971 e António em 1973. Juntamente com Ricardo Andrade, realizámos entrevistas em separado a Carlos Moreira (16/03/2016 e 10/05/2018, Lisboa) e a António Moreira (05/06/2018, Lisboa), tendo sido também organizada uma mesa redonda com a presença destes dois intervenientes, intitulada “Perspectivas de participação musical no contexto revolucionário português: Juventude Musical Portuguesa, GAC e Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»”, no âmbito da conferência ICPSong’16, que decorreu em junho de 2016 na FCSH/NOVA, organizada pelo INET-md, IHC e OCP.

⁵⁵⁰ Coro da JMP de Lisboa, «Plataforma Política Interna», 6 de abril de 1975.

⁵⁵¹ Num encontro entre Carlos Moreira e José Mário Branco na FCSH, os dois discutiram a participação do coro da JMP nesta sessão do Capitólio, sendo que José Mário Branco confirmou que, o convite por ele endereçado ao coro da JMP, tinha já como perspetiva a integração de alguns membros do coro no GAC e em apoio à formação da UDP. Por sua vez, Carlos Moreira referiu que vários membros do coro não tinham essa informação, daí terem perspectivado a participação neste evento como uma traição, tanto da parte do GAC, como dos elementos do coro próximos do GAC.

o partido. Mais oficial que isto não podia ser, mais enquadrado que isto não podia ser. Portanto, essa é a parte em que algumas pessoas sentiram que tinham sido completamente enganadas, para não utilizar outra expressão mais radical. Se isso não tivesse acontecido, obviamente que não sei o que aconteceria depois, mas durante muito tempo o coro deveria continuar a existir, como existiu até meados de 1974. Naquele período mais aceso logo a seguir ao 25 de Abril, em que as coisas estavam em ebulição e as pessoas eram de partidos diferentes, coexistiram e conseguiram fazer concertos, não foi por isso que as pessoas divergiram, as pessoas já tinham partidos diferentes. Obviamente que quando se começam a discutir as coisas nestes termos, quase não há retorno, as pequenas divergências começam a tornar-se em traições e acusações de “você sabiam”⁵⁵².

A participação do coro nesta sessão, e a aproximação iminente de alguns membros ao GAC e à UDP, foram os temas das várias discussões em reuniões realizadas nas semanas seguintes, que precipitaram a divisão definitiva dos seus membros e que culminaria na integração de uma parte destes no GAC⁵⁵³, entre os quais, Luís Pedro Faro, António Moreira, Graça Moreira, Nuno Ribeiro da Silva, Maria Antónia Vasconcelos (Tóinas), Eduardo Paes Mamede, José Pedro Caiado e Cristina Gameiro, assim como de outros provenientes do coro da Incrível Almadense, tal como Carlos Guerreiro. Estes, juntamente com José Mário Branco, passaram a constituir o núcleo mais alargado de intervenção do GAC. Embora seja referido que esta divisão coincidiu com a decisão de dissolver o coro da JMP, a perceção de António e de Carlos Moreira, é que o processo ocorreu de forma gradual, no sentido em que referem que, perante a proximidade “natural” do coro com o GAC, justificada por estes pelo facto de considerarem a UDP uma organização unitária e não um partido, ou seja, que a sua participação no evento do Capitólio não tinha constituído, no fundo, uma “traição”, terão sido os elementos mais afetos ao MRPP que se afastaram do coro. Assim, foi a decisão de saída dos membros ligados ao MRPP, ou dos que não alinhavam com a associação à UDP, que levou a que a atividade do coro da JMP se tivesse tornado praticamente inexistente, pois os que ficaram, seriam os que estavam já sintonizados com a atividade do GAC, correspondendo a uma perspetiva de “diluição e fusão suave” do coro da JMP no GAC, como refere António:

Como não havia espetáculos do coro, a gente acabava por fazer espetáculos com o GAC. A diluição é muito suave. Houve um período de corte grande, de discussões sobre a aproximação ao GAC, mas depois o grupo que ficou como coro da JMP, aquilo diluiu-se naturalmente porque não havia espetáculos. Não há aquele momento marcante, foi acontecendo. Eu fui-me integrando profundamente no GAC. Por exemplo, o meu irmão tem uma diferença grande porque a minha ligação à JMP não era tão grande como a dele⁵⁵⁴.

⁵⁵² Entrevista a Carlos Moreira com Ricardo Andrade, 16/03/2016, Lisboa.

⁵⁵³ Segundo Carlos Moreira, foram cerca de metade dos elementos do coro que integraram o GAC (o que corresponderia a 12-13 pessoas), sobretudo aqueles que já vinham participando em várias iniciativas do grupo, assim como na gravação. Por sua vez, António refere que estes representavam “a maioria” dos membros do coro.

⁵⁵⁴ Entrevista a António Moreira, com Ricardo Andrade, 05/06/2018, Lisboa.

Por sua vez, alguns dos membros conotados com o MRPP e que saíram do coro da JMP, tais como José Alberto Sardinha, José Manuel David, Carlos Moreira e José Moças, entre outros, acabariam por se envolver na criação de grupos de recolha e de interpretação de música tradicional portuguesa, dando continuidade à atividade que caracterizava as práticas do coro, iniciada nos anos anteriores. Entre abril e maio de 1975, criam o GREDIMUP - Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular, também designado de Almanaque, o qual foi assumido como um grupo de recolhas integrado na JMP⁵⁵⁵, sendo que a formação deste, segundo o historial publicado no caderno do LP *Descantes e Cantaréis* (1979), era vista como uma consequência das “estúpidas querelas, pseudo-políticas, alimentadas por nóvel-progressistas” existentes no seio do coro da JMP⁵⁵⁶.

O apoio do GAC à frente política foi decidido nas semanas a seguir à sessão do Capitólio. Em relação a este aspeto, é necessário esclarecer que vários membros do coro da JMP, que integraram o GAC, referem que nem todos estabeleceram uma ligação militante com a UDP após a sua criação, em parte devido à falta de sensibilidade política para compreender as especificidades do papel da UDP no contexto partidário. Por exemplo, Tóinas⁵⁵⁷ realça que, embora tivesse desenvolvido uma consciencialização política no seio do coro, não tinha “conhecimento suficiente” que lhe permitissem destrinçar as diferenças programáticas entre as várias facções da extrema-esquerda partidária, apontando que a sua principal motivação para colaborar e, depois, integrar o GAC, prendeu-se sobretudo com a possibilidade de encarar um novo projeto musical, o qual achava estar em sintonia com as práticas corais que vinha desenvolvendo, reconhecendo no GAC, a contribuição deste para uma perceção mais concreta da atividade política exercida pela UDP e por outras organizações. Também Paes Mamede⁵⁵⁸ reconhece que “não tinha qualquer sensibilidade marxista-leninista” e que o “esclarecimento”, relativamente à sua “identificação política”, só veio a acontecer quando começa a colaborar com o GAC, realçando, em particular, o papel de José Mário Branco. Para Carlos Moreira, a perceção que teve acerca das motivações dos que integraram o GAC, é a de que esse foi um período fulcral no qual “era necessário fazer escolhas”, sendo que alguns terão optado por seguir o caminho que consideravam “mais

⁵⁵⁵ A atividade do GREDIMUP/Almanaque será analisada mais à frente nesta tese.

⁵⁵⁶ Retirado das notas do livro que acompanha a edição do LP *Descantes e Cantaréis* (1979).

⁵⁵⁷ Entrevista a Maria Antónia Vasconcelos, com Ricardo Andrade, 09/05/2018, Cascais.

⁵⁵⁸ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede, com Ricardo Andrade, 02/02/2017 e 17/02/2017, Funchalinho.

justo”, tendo em conta a articulação que já existia no GAC e a correspondência entre “pontos de vista políticos e musicais”, o que ia de encontro com o que era a atividade do coro sobretudo após o 25 de Abril, período no qual foi explorado um repertório de canções políticas e revolucionárias, que seria também integrado como parte do repertório do GAC. Neste sentido, para alguns dos elementos do coro que integraram o GAC, o sentimento de pertença ao grupo foi perspectivado em conformidade com a ligação a uma organização artística e política, na qual os seus membros assumiram a atividade musical como exercício de militância e de apoio inerente à frente política, que era representada pela UDP.

A decisão de apoio à UDP também não foi consensual entre os membros fundadores do GAC, sendo que por essa altura, Tino Flores estava já envolvido na criação da FEC (m-l), a frente criada pela OCMLP para concorrer às eleições Constituintes, o que sucedeu em janeiro de 1975. Em particular, Fausto terá revelado alguma resistência à nova forma de organização do coletivo e defendeu uma posição contrastante com as orientações políticas assumidas, a que não estavam imunes alguns diferendos ideológicos com outros membros do grupo, como por exemplo, em relação aos processos de descolonização e ao papel dos movimentos de libertação das colónias. De acordo com Margarida Antunes⁵⁵⁹ (que viria a assumir funções similares de secretariado no GAC), a reunião do GAC na qual foi discutida a decisão de apoiar a UDP, terá sido realizada durante o mês de janeiro, em casa de Fausto, numa altura em que este se encontrava ausente do país, enquanto participava com José Afonso e Adriano Correia de Oliveira na digressão a Angola, convidados pelo MFA. Já após o regresso de Fausto a Portugal, e tendo conhecimento da decisão do GAC em apoiar abertamente a UDP, o músico terá entendido que não haveria consenso para a sua permanência no grupo, por não alinhar na orientação política e ideológica de apoio a uma frente política para as eleições, procurando manter uma postura de atividade musical independente de orientações partidárias, que o levariam, contudo, a colaborar com outras organizações políticas ao longo de todo o período revolucionário, em particular com o MRPP⁵⁶⁰. Por seu turno, José Mário Branco afirma que foi convidado

⁵⁵⁹ Entrevista a Margarida Antunes, 22/06/2018, Lisboa.

⁵⁶⁰ Não tendo sido possível entrar em contacto com Fausto, algumas opiniões de pessoas próximas dele divergem no que refere à sua ligação partidária com o MRPP. Vários membros do GAC e do coro da JMP, entre outros músicos, afirmam que Fausto foi militante do MRPP; por sua vez, Margarida Antunes refere que Fausto nunca terá tido uma ligação militante com o movimento, embora reconheça que ele teve afinidades com o movimento e que participou em várias iniciativas do MRPP, incluindo sessões de ensaios com um coro infantil do MRPP em casa de Arnaldo de Matos (na altura em que este se

por José Afonso a integrar essa digressão a Angola, mas que terá recusado, com base no que era o entendimento da UDP, de não apoiar nenhum dos três movimentos de libertação angolanos, revelando ainda que o apoio assumido publicamente por José Afonso ao MPLA foi uma das razões que levaria ao afastamento político entre os dois. Da mesma forma, José Mário esclarece que a saída de Fausto do GAC se deveu, igualmente, a desconexões entre os dois relativamente ao que era pretendido enquanto modelo de organização política e artística do grupo, não deixando de ressaltar que a ação do MPLA durante o processo de independência e a sua ancoragem política à URSS e ao PCP, foram também motivos para o GAC decidir alterar algumas letras de canções, como aconteceria, por exemplo, em *Viva a Guiné Bissau livre e independente*, da qual foi retirada a expressão original “viva o MPLA”, substituída por “viva o povo angolano”. Como tal, as divergências de Fausto com outros membros do GAC tinham sido já notórias nas discussões coletivas em torno das alterações ao repertório apresentado pelo grupo. À semelhança de outras canções, a letra de *O poder às classes trabalhadoras*, da autoria de Fausto, a qual era regularmente interpretada pelo grupo, foi alterada como resultado da “análise da situação da luta de classes em Portugal” (ou, nas palavras de Paes Mamede, “adaptada ao marxismo-leninismo”), tendo sido decidido substituir desde logo o título por *O poder aos operários e camponeses*, uma forma de mencionar claramente a importância ideológica da afirmação da defesa do grupo pela “aliança operário-camponesa”, sujeitos que o GAC considerava responsáveis pela “direcção revolucionária, por serem as mais exploradas”⁵⁶¹.

Apesar da autonomização do GAC enquanto agrupamento musical, a ligação entre o GAC e a UDP expressou-se de diversas formas, tendo sido uma ligação mantida,

encontrava preso em junho de 1975), nas quais Margarida Antunes esteve presente. Ainda em finais de 1974, é publicado o seu álbum *Pró que der e vier*, gravado em parte no período em que está ligado à primeira fase de atividade do GAC, o que terá tido correspondência com a gravação de algumas das canções mais politizadas, onde se incluem *Venha cá sr. Burguês*, *Marcolino*, *O patrão e nós*, ou *Comboio malandro*, que faziam parte do repertório interpretado nesse período no contexto do GAC e cujas letras integram o livro *Cantos de Luta*. Após a sua saída do GAC e o envolvimento em atividades do MRPP, é publicado, já em finais de 1975, o álbum *Um beco com saída*, o qual contou com a participação de vários músicos que o iam acompanhando em diversos contextos de atuação ou com quem já havia trabalhado na gravação e produção de discos, tais como Júlio Pereira, António Duarte, Sérgio Godinho ou Adriano Correia de Oliveira. No que se refere às letras, este álbum é igualmente reflexo da situação política do PREC, com vários temas críticos e de análise acerca dos processos da luta de classes, das conquistas da liberdade, da condição dos trabalhadores e do processo de reforma agrária, tais como nas canções *Nem longe nem perto*, *Queremos ver tudo diferente* ou *O ajuste de contas*. Sendo quase todas assinadas pelo próprio, as exceções são a canção *Ao princípio era o verbo* de Mário Gonçalves e *Alerta pescador*, letra da autoria de Leonel Santos, poeta militante do MRPP: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLRzzVJTOzXk8fXvuMmgAFZh3Khuh4rrJc> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁵⁶¹ Notas do livro *Cantos de luta*, GAC, 1975.

com maior ou menor estabilidade, até ao fim da atividade do grupo: através da participação de membros do GAC na orgânica da frente; na participação do GAC em vários contextos da atividade política da UDP, tais como comícios, manifestações e campanhas (entre outro tipo de ações); através do apoio da frente em questões de logística e na distribuição dos materiais musicais do grupo (livros e fonogramas); mas também visível na apropriação de canções do GAC, por parte da UDP, assim como pela elaboração de repertório em sintonia com a orientação política da frente. Quando, a 9 de março de 1975, é organizado o I Congresso da UDP, realizado no Montijo, o qual serviria para aprovação dos estatutos e para a eleição da sua Comissão Central, o congresso inicia já com o canto de *A Internacional*, aprovada como hino oficial da UDP, na versão do coro da JMP. Esta versão, para ser interpretada *a capella*, terá sido proposta por João Lisboa para integrar o repertório de “clássicas canções revolucionárias”, sendo que os irmãos António e Carlos Moreira mencionam a existência de outras propostas de versões de *A Internacional*, incluindo uma proposta conjunta dos dois, para figurar no repertório do coro da JMP, cuja intenção seria a de cumprir a necessidade de adaptar uma nova letra da canção, que se diferenciase da versão do PCP. Da mesma forma, também a canção *Alerta*, da autoria de José Mário Branco, embora não figurasse como hino oficial nos estatutos da UDP, foi conduzida como um “segundo hino não-oficial” e acoplada à atividade da frente. A canção tinha sido elaborada ainda em França, a partir das palavras de ordem transversais aos grupos maoístas: “pão”, “paz”, “terra”, “independência nacional” e “liberdade”, no sentido da luta pela “revolução democrática e popular”, ou seja, pensada como um “hino” que continha uma proposta de programa político, sendo que esta canção correspondia à solicitação de repertório programático, para ser utilizado por José Mário no contexto da atividade das organizações políticas marxistas-leninistas em França, sendo agora apropriadas pela UDP, como o próprio descreve:

Havia PCs a atirar pedras aos grevistas, eles estavam no governo. O povão o que gostava era do *Pois Claro!* Esta canção estava a ser trabalhada por mim. O que determinou a existência desta canção é que ela parte daquelas cenas em que a gente estava a tocar viola.. e olha, esta passagem harmónica até ao refrão é o que define esta canção toda. O *Alerta* foi uma busca propositada com uma similitude do “Às Armas” do hino nacional português. O *Alerta* depois é feito já com a intenção, aproveitado para fazer a palavra de ordem. Ainda não é UDP, o que há é o CARP-ml que é constituído pelos mais próximos do Chico Martins Rodrigues depois de sair da prisão e que depois se une com a URML e os CCRs.

Na sequência do novo contexto político e das discussões em grupo, parte da letra da canção foi então sofrendo alterações ao longo desses meses, prática que se verificou em muitas outras letras do GAC. Uma das últimas, e mais significativas, alterações, foi a

introdução da expressão final de “ditadura proletária”⁵⁶², como reação à recente retirada desta expressão dos estatutos do PCP, durante o seu VII Congresso, realizado em outubro de 1974.

Ainda no congresso da UDP, entre as várias intervenções de membros eleitos, destacam-se as intervenções de dois membros integrantes do GAC: José Mário Branco, eleito para a Comissão Central; e Afonso Dias, que discursou acerca das posições da UDP para a arte e cultura, demonstrando a sintonia entre a frente política e a atividade do GAC, em defesa de “uma arte e cultura populares consciente do conflito de classes”:

A cultura e a arte não são coisas que existam acima dos homens. Elas exprimem sempre os interesses de uma dada classe ou camada social como já vimos. Ou se colocam do lado do proletariado e do povo trabalhador contra a burguesia, ou tomam a posição da burguesia contra a classe operária e contra o povo. A contradição entre interesses opostos, os do capital e os do trabalho tem também lugar no seio dos artistas. Dizem nas suas obras à classe operária que não se organize, que não lute pela revolução, porque agora tudo vai bem. Caluniam as lutas do povo e os revolucionários. A esta cultura e a esta arte traiçoeiras, decrépitas e burguesas, opomos nós uma cultura e uma arte populares.⁵⁶³

O resultado das eleições de abril de 1975 para a Assembleia Constituinte, demonstraram que a estratégia de criação da frente eleitoral da UDP surtiu efeitos, com a eleição de um deputado, cargo inicialmente assumido por João Pulido Valente, que seria depois substituído por Américo Duarte⁵⁶⁴. Ainda assim, era já Afonso Dias, membro do GAC, que assumia o cargo à data da votação do documento final pela Assembleia Constituinte em abril de 1976.

Neste sentido, no plano político, o GAC e os seus membros salientam recorrentemente, através de vários comunicados e entrevistas, o papel do grupo no “apoio à luta dos trabalhadores”, reproduzindo os discursos da UDP no apoio desta “à luta pela Democracia Popular e pela Ditadura do Proletariado”, e “para o apoio à reconstrução de um verdadeiro partido de vanguarda da classe operária (...) roubada pelos revisionistas de Cunhal”⁵⁶⁵. Tendo em conta que o grupo foi passando por várias fases de “depuramento e definição política”, o GAC foi apontando a necessidade de ter reposicionamentos constantes, de acordo com as atualidades políticas do país. Ao longo de 1975, o GAC acusou constantemente o imperialismo americano e soviético de disputarem o domínio do país, e exortou aos “verdadeiros revolucionários”, no sentido

⁵⁶² Na versão original e publicada no livro *Cantos de Luta* em dezembro de 1974, a letra de *Alerta* terminava com a repetição da expressão “Democracia Popular”.

⁵⁶³ Citação retirada daqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/1o-congresso-da-udp-2/>.

⁵⁶⁴ As razões do afastamento de Pulido Valente como deputado da Constituinte pela UDP terão estado relacionadas com o facto de este ter visitado na prisão o seu amigo e empresário Jorge de Brito.

⁵⁶⁵ Comunicado «O Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta e o Festival da Canção», 12 de fevereiro de 1975.

de contribuírem para a extinção do imperialismo e do capitalismo, e para a realização de um profundo processo de reforma agrária e instauração de uma República Democrática e Popular, isto é, apelando aos “artistas populares e revolucionários” que exercessem a sua atividade “militante ao serviço do Povo”⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

PARTE 3: À ESQUERDA DA ESQUERDA: A EXTREMA-ESQUERDA NO CAMPO DA CANÇÃO

Nesta parte, foco-me nas formas como os intervenientes no campo da canção e da música de índole política, assumiram posicionamentos que configuraram o debate no contexto de práticas artísticas e culturais e o seu envolvimento no processo revolucionário. Considero que os diferentes percursos, descritos nos capítulos anteriores, adquirem novos significados quando articulados com o confronto político-partidário, particularmente manifesto entre 1974 e 1975. Como tem vindo a ser demonstrado, as divergências políticas entre cantores e outros agentes, associados à produção e divulgação da canção política, desencadeadas previamente ao período revolucionário e alavancadas pela desarticulação do CAC, fizeram-se sentir, sobretudo, na instrumentalização de conceções e definições acerca da atividade musical destes músicos, em articulação com as suas perspetivas de envolvimento no processo revolucionário, a partir de posicionamentos políticos e de ligações ou afetações partidárias.

Partindo da abordagem a organizações de extrema-esquerda, as quais refletem sobre o papel da “arte da cultura” no contexto revolucionário, revelam-se vários aspetos que tornaram a crítica e oposição à hegemonia política e cultural do PCP, observável em vários sectores da sociedade portuguesa, questionando o seu vínculo ao poder governativo. Em particular, é dado enfoque à forma como, as práticas da canção, foram impregnadas de discussão e de confronto ideológico acerca do seu significado e da sua função e perceção em contextos de atividade política e partidária, tendo sido já descritas algumas dinâmicas inerentes ao uso de termos como “canto livre”, “cantos populares”, “cantos de luta”, “canção política”, entre outros, usados e apropriados enquanto forma de caracterização de práticas e de repertórios, carregando os contrastes e subjetividades que enformam os posicionamentos dos cantores para a atividade política. Esta abordagem é agora aprofundada nesta última parte da tese, reportando-me ao caso do GAC e das expressões culturais e artísticas no contexto do MRPP, em particular, focando o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», enquanto exemplos concretos de atividade musical no contexto político-partidário, associado à extrema-esquerda.

Em relação ao Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», parto do enquadramento das posições políticas do MRPP relativamente ao papel das expressões

culturais. A partir da análise dos principais órgãos de comunicação deste movimento, assim como de material musical publicado (cancioneiros e fonogramas) e algumas entrevistas, foco-me nos processos políticos que estiveram na base da configuração e criação de vários grupos culturais ligados ao MRPP, especialmente dedicados a formas de expressão musical. O trabalho político do MRPP, no campo da cultura, assim como os significados atribuídos ao papel da música, são ilustrados através da análise mais detalhada da atividade do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», destacando: a organização do coro a partir da ligação umbilical com o MRPP, como parte da extensão cultural da atividade política do partido; a importância da integração de antigos membros do coro da JMP e de grupos de recolha e divulgação de música tradicional; publicação de livros e de discos; análise de repertórios e letras.

Em relação ao GAC, é analisado o significado da sua associação com a formação da UDP e, mais tarde, do PCP (R). Baseado em entrevistas realizadas a vários elementos do grupo, em documentação interna e material de propaganda (relatórios, comunicados, cartazes), assim como do material musical publicado (cancioneiros, fonogramas, livros, entre outros), são descritos e analisados, de forma mais detalhada, os seguintes aspetos: as formas de organização do GAC; as motivações ideológicas; a expansão do grupo e o impacto da entrada de membros oriundos do coro da JMP; a produção de material político (comunicados); a produção de repertório e material musical (livros e discos); a descrição de contextos performativos; descrição das práticas de criação, composição e interpretação do repertório; influências e recolhas; instrumentação; análise de letras.

7. PERSPETIVAS POLÍTICAS PARA A ATIVIDADE ARTÍSTICA ASSOCIADA À EXTREMA-ESQUERDA

7.1. Os confrontos político-partidários

7.1.1. Críticas ao domínio cultural do PCP

Uma grande parte das organizações de extrema-esquerda assistiram com reservas à ação militar do MFA no golpe de Estado, intervindo ativamente em defesa de um processo revolucionário que conduzisse à Revolução Democrática e Popular. Na linha da frente desta crítica, estiveram os partidos maoístas, entre os quais o MRPP e o PCP (m-l) que, à semelhança de outras organizações de extrema-esquerda, tinham desafiado a mensagem de “unidade popular e política” desde o primeiro momento do golpe.

Imediatamente a seguir ao 1º de Maio de 1974, a revista *O Tempo e o Modo*⁵⁶⁷, que se havia tornado afeta ao MRPP, questionava a “natureza de classe do golpe”, defendendo a ideia de que este tinha sido manipulado pela influência e oportunismo do PCP, exercido no seio do MFA e da classe operária. Na senda das críticas ao papel político do MFA e ao PCP, o MRPP alertava para os perigos da “liderança revisionista da contra-revolução cultural” e da “invasão cultural” do imperialismo e do social-imperialismo, difundido pela burguesia. Esta visão pressupunha que as expressões artísticas e culturais dominantes estavam subordinadas pelo controlo ideológico dos meios de informação e cultura, por parte de sectores intelectuais da “burguesia revisionista”, ironizando em relação à substituição das práticas culturais inspiradas no neorrealismo pelo que designavam de “neo-lamechismo”, dominante no campo da literatura, das artes plásticas, do teatro e da música. A crítica dirigia-se a todas as formas de produção artística e intelectual de iniciativa governamental, frequentemente consideradas indistintas e cúmplices da atividade do PCP no campo cultural. Entre alguns exemplos, o MRPP criticava o apoio do governo à criação de revistas culturais, dirigidas por figuras associadas ao PCP, ao painel de 48 pintores, inaugurado a 10 de Junho de 1974, assim como ao que consideravam serem invasões “sociais-fascistas soviéticas” e “imperialistas americanas”, tais como a projeção de filmes, ou o convite a grupos circenses, de cantares, de dança e de ginásticos oriundos da URSS e dos países alinhados com o que designavam de “imperialismo soviético”. De forma mais veemente, o MRPP condenava todas as atividades culturais do PCP, incluindo festas de

⁵⁶⁷ *O Tempo e o Modo*, nº103, março/abril de 1974.

caráter popular, frequentemente apeladas de “arraiais sociais-fascistas” e de “realizações contra-revolucionárias”, assim como as campanhas de alfabetização e as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA, que consideravam ser pretexto de “operações militares com fins contra-revolucionários”:

O que estes exemplos patenteiam é que o neo-realismo, que é o revisionismo na arte e na cultura, nunca foi uma arte verdadeira nem era intenção dos seus autores que o fosse; o que se pretendia era, através dela, manifestar a política anti-operária e anti-partido dos revisionistas. Essa “arte” ou narrava e pintava as desgraças da pequena burguesia trilhada entre dois mundos ou falava dos operários por pura imaginação, por pura invenção ou fantasia e em nada reflectia a vida, as necessidades e aspirações da classe. O que era evidente nessa arte era a pactuação de classes que respirava por todos os poros, na mira de atrelar as lutas populares à carroça ronqueira da burguesia⁵⁶⁸.

Ao longo de todo o período revolucionário e, em particular, no período de vigência dos sucessivos Governos Provisórios liderados por Vasco Gonçalves, vários partidos e organizações de extrema-esquerda intensificaram ainda mais as críticas à “cultura dominante social-fascista”, relativamente a uma série de medidas anunciadas a partir do 11 de março de 1975, nas quais se incluíam os planos de nacionalização do teatro, a tutela do IPC para a realização de filmes, a nacionalização da distribuição de filmes, a gestão das escolas por parte de elementos da Intersindical, a atividade do INATEL, entre outras.

Por sua vez, as estruturas e iniciativas criadas por sectores culturais e artísticos associadas ao PCP, eram particularmente visadas pelos órgãos de informação ligados à extrema-esquerda. O PCP (m-l), através de vários comunicados e artigos publicados em jornais e revistas do partido, frequentemente atacava os intelectuais e artistas do PCP, considerando-os como fazendo parte de um conluio “social-fascista”, com objetivos de implementarem um domínio “social-imperialista soviético” na arte e na cultura, atitude que afirmavam ser “herdeira do fascismo do Estado Novo”:

Os intelectuais que eram protegidos por personalidades fascistas e viveram à custa das gorjetas do SNI, são os intelectuais que hoje se colocam ao serviço do social-fascismo, os que aplaudiram e aplaudem que sejam queimadas as obras dos maiores pensadores dos últimos anos: I.V. Stalin e Mao Zedong⁵⁶⁹.

Como exemplo, o editorial da revista *Seara Vermelha*, de novembro de 1975, assinado pelo dirigente do PCP (m-L) Álvaro Vasconcelos, apelava à necessidade de “combater” os “sociais-fascistas” do MUTIDR – Movimento Unitário dos Intelectuais para a Defesa da Revolução, estrutura que tinha sido criada na sequência de uma reunião realizada em

⁵⁶⁸ [«MRPP: I Conferência Nacional sobre o trabalho de propaganda. Informe sobre as nossas tarefas na frente da arte e da cultura», 18 e 19 de janeiro de 1975.](#)

⁵⁶⁹ [Álvaro Vasconcelos «Editorial: Combater os sociais-fascistas do «MUTIDR», «travestis» da cultura», *Seara Vermelha* nº5, novembro de 1975.](#)

setembro de 1975, na Sociedade de Belas Artes, na qual tinha sido discutido “o papel dos intelectuais na revolução”, envolvendo vários representantes de domínios artísticos e culturais ligados ao PCP, tais como Bernardo Santareno, Fernando Lopes-Graça, Manuel da Fonseca, Alexandre Babo, Fernando Tordo, José Gomes Ferreira, Ary dos Santos, entre outros; reivindicando, nessa reunião, “a defesa intransigente das conquistas da Revolução”, nomeadamente a Reforma Agrária e as nacionalizações, permeando a crítica à constituição do VI Governo Provisório e o “repúdio absoluto da social-democracia”⁵⁷⁰. Apelidando-os de “«travestis» da cultura”, Álvaro Vasconcelos referia-se aos 400 subscritores do manifesto como “o que há de mais corrupto e decadente no panorama intelectual português”, assim como de “vendidos à forma mais agressiva do fascismo e do imperialismo”, criticando igualmente a falta de versatilidade estética (“nunca foram mais longe que o «neo-realismo»”) e a “demagogia” das produções culturais e artísticas afetas ao PCP, nomeando em concreto a sua produção teatral e musical:

Estes 400 intelectuais são os expoentes máximos do declínio e da corrupção da cultura e da ciência burguesa, que decorre do declínio e da corrupção do regime capitalista. São os adoradores da pornografia estilo «Ó pá, pega na vassoura», do Castrim e José Viana, ou da revista «Pides na grelha», da Henriqueta Maya e Nicholson. São autênticos travestis da cultura, e não só. São entusiásticos adeptos dos novos hinos fascistas como o «Avante, camarada!». São os que retomam as tradições do fado reaccionário e fascista, agora recheado de novas letras sociais-fascistas.

Simultaneamente, o editorial de Vasconcelos apelava à participação ativa dos “intelectuais honestos”, colocados ao serviço do “progresso social e da paz”, “pela independência nacional e pela democracia”, exaltando o importante papel dos “intelectuais marxistas” na luta contra o “seu principal inimigo: o revisionismo”; não, sem antes, se pronunciar sobre a necessidade de combater igualmente o revisionismo latente daqueles que considerava “pseudo-intelectuais marxistas”, referindo-se particularmente a José Mário Branco, acusado por Vasconcelos de ser um “produto artístico do revisionista e renegado [Francisco] Martins Rodrigues”.

Contudo, saliente-se aqui, a crítica ao papel do PCP na arte e na cultura não era exclusiva da generalidade da extrema-esquerda, como é sugerido por um comunicado⁵⁷¹ publicado pelo Secretariado da Juventude Socialista (JS) do Porto, em pleno *Verão*

⁵⁷⁰ [Manifesto do MUTIDR, publicado em outubro de 1975](#). Para além dos citados, foi subscrito por 400 personalidades das artes e cultura ligadas ao PCP, entre as quais: Maria Lamas, Mário Castrim, Rogério Paulo, José Gomes Ferreira, Luís Francisco Rebelo, Luís Sttau Monteiro, João de Freitas Branco, José Viana, Henriqueta Maya, Francisco Nicholson, Carlos Porto, Artur Ramos, Carlos Paredes, Ermelinda Duarte, entre muitos outros.

⁵⁷¹ [Comunicado JS Porto «Danças e Cantares da Ucrânia», 29 de agosto de 1975](#).

Quente, durante a ebulição do “caso República”. Sob o pretexto da realização de um festival de “Danças e cantares da Ucrânia”, organizado pelo PCP no Porto, o comunicado da JS enceta fortes críticas ao domínio político do PCP nos anteriores governos de Vasco Gonçalves, com várias menções ao caráter “social-fascista” da Intersindical e à convivência “burguesa” demonstrada pelo PCP, relativamente às alianças estabelecidas por este com os partidos “pseudo-vanguardistas” da FUP, caracterizando esta atitude, recorrendo a referências aos músicos do PCP:

(...) será um regalo para à vista, vê-los dançar ao som das laudas do lopes graça!! Como se trata de um dançar na corda bamba, os equilibristas desesperados, sonambolistas vasco e corvacho constituirão o refrão, o mote, das cantigas de “amigo(s)”. Os “intendidos” descobrirão laivos das raízes profundas do nosso Cancioneiro, com arranjos orquestrais salmonideos (melhor, com notas caviarescas e solfejar de esturjão!).

Num registo mais analítico, comparativamente aos até aqui descritos, o PRP/BR, numa publicação de finais de 1974, intitulado de «Cultura dominante»⁵⁷², e publicada no seu órgão central *Revolução*, acusava a “burguesia capitalista” de exercer o seu poder no domínio económico-social e no domínio cultural. Referindo-se ao “elitismo literário-artístico” dos meios urbanos, assim como ao “abismo” existente entre as formas de expressão cultural da “pequena burguesia” e a “cultura popular” das classes trabalhadoras, este artigo expunha a “degradação da cultura literário-artística”, dominante nos meios de comunicação de massas, alertando para o poder exercido por estes sobre as “preferências e gostos” das “classes menos favorecidas”. Neste sentido, era considerado que o 25 de Abril não tinha representado uma alteração profunda das estruturas e organismos culturais do fascismo (nomeando o papel da televisão, das rádios, da Fundação Calouste Gulbenkian ou de estruturas governamentais), pelo contrário, teria permitido uma “maior liberdade de manobra aos sectores burgueses e liberalizantes, que se revestem de progressismo para melhor exercerem a sua ditadura cultural”. Ao mesmo tempo, denunciavam o “oportunismo cultural de certos partidos de massas, ditos progressistas que se servem da literatura e da arte como forma de penetração e imposição das suas posições de cúpula”, dando como exemplos concretos a utilização do “nacional-cançonetismo” (insinuando o aproveitamento político na utilização “dos cantores mais popularuchos” em festas de caráter “socialista”) e o papel do jornalismo crítico, personificado por Mário Castrim, enquanto demonstrativo dos “métodos de opressão cultural de um partido oportunista”. Como tal, este artigo insinuava que a “dinamização cultural oficial” conformava-se a perpetuar a distinção

⁵⁷² «Cultura dominante», *Revolução* n.º24, 16 de dezembro de 1974.

conduzida pelo Estado Novo, entre manifestações artístico-culturais de “culto” e as projeções culturais de “divertimento para o povo”, afirmando assim a necessidade de se enveredar por uma “verdadeira revolução cultural”: “Só uma cultura revolucionária e em contacto íntimo com as bases tem poder dinamizador; só ela poderá aniquilar os lugares comuns do conformismo e da incompetência que explora comercial e politicamente aquilo a que se tem chamado as massas”. Como tal, era proposto que os partidos políticos “realmente progressistas”, assim como os “intelectuais e artistas conscientes”, estimulassem a criação de redes nos mais variados domínios culturais (teatro, cinema, música, artes plásticas), como forma de ação que estimulasse “o poder e a espontaneidade criadora das massas”, exortando a que, efetivamente, fossem criadas condições para a transformação cultural de forma a extinguir o dualismo entre “alta” e “baixa” cultura, ou entre “cultura burguesa” e “cultura popular”.

A crítica destas organizações em relação ao domínio cultural do PCP, materializou-se também através de discursos que, por um lado, confrontavam a sua diferenciação com as expressões musicais do PCP e, por outro, defendiam politicamente a instrumentalização da arte e da cultura, entendida como veículo primordial para a defesa ideológica da revolução. Tal é perceptível a partir da leitura do texto introdutório dos já mencionados «Cadernos de Canto Popular»⁵⁷³, nos quais foram publicadas várias letras de canções interpretadas pelos membros do GAC e pelo coro da JMP. Sob o título de “A Cantiga é uma arma. Contra quem?”, os autores dos cadernos responsabilizam o “fascismo do período ditatorial” por, durante anos, “impingir” canções através dos meios de comunicação, as quais os autores consideravam representar o desvirtuamento da cultura popular, mantendo “a maioria do povo trabalhador na ignorância”. Após o 25 de Abril, advogam os autores do texto, os meios de comunicação mantiveram um papel de subserviência à cultura dominante, reconfigurados pela influência do PCP. As anteriores acusações ao “fascismo do período ditatorial”, são revertidas em acusações ao PCP, entendido enquanto estrutura política dominadora dessa forma de manipulação, aludindo à sua influência no poder governamental, assim como à “traição” consumada por este partido por tentar impor uma “cultura reaccionária e burguesa”. Esta crítica adquire maiores proporções através da caracterização das estéticas musicais do PCP, sustentada pelo argumento de que, as canções associadas a este partido, traduziriam fórmulas “reaccionárias” e “temáticas banais”, em oposição às canções publicadas nos

⁵⁷³ [Introdução dos Cadernos de Canto Popular 1, «A cantiga é uma arma contra a burguesia», 1974.](#)

cadernos, as quais eram consideradas como representativas de uma “verdadeira cultura popular”, sendo resultado de um papel de experimentação artística e criativa, baseada nas experiências vividas junto das “lutas dos trabalhadores”:

Essa traição também se verifica nas canções que cantam, que pretendem criar a ideia errada de que com o 25 de Abril chegou a democracia para os trabalhadores.

As suas cantigas são mariquices alusivas ao cravo vermelho ao peito ou desvirtuando o significado do punho erguido, que se reveste de grande sentido para a classe operária. As canções reacionárias de “paninhos quentes” destes senhores, opõem os cantores populares as cantigas que interessam que o povo ouça e cante!

À cultura reacionária da burguesia, opúnhamos um forte movimento de CULTURA POPULAR.

Por seu turno, José Jorge Letria, na introdução ao livro *Cantos da Revolução*, publicado em março de 1975, contrapunha esta perspetiva, salientando o papel dos cantores associados ao PCP enquanto “estímulo para a criatividade popular” e realçando a importância das canções produzidas por estes no contexto das atividades militantes no seio do PCP (nomeando Adriano Correia de Oliveira, Carlos Paredes, Luísa Basto, entre outros), enquanto canções com capacidade de “mobilizar e clarificar os mecanismos do trabalho revolucionário”. Dessa forma, o músico defendia a ideia de que o “canto popular” devia ser entendido como reflexo da ação dos músicos, no sentido de “criar condições para que sejam as próprias massas a criá-lo e a difundi-lo”, ao mesmo tempo, criticando os “sectores radicais”, que acusava de reivindicarem para si as práticas do “canto popular”:

Canto popular é aquele que as massas populares inventam com a sua imaginação e sentido críticos próprios, e não aqueles que um punhado de radicais pequeno-burgueses julgam poder fazer em exclusivo, como se da receita de algum doce familiar se tratasse (Letria, 1975, 17).

Em consonância com Letria, Barata Moura refere-se, em 1977 e 1978⁵⁷⁴, ao “problema da responsabilidade política” inerente aos cantores de intervenção, para afirmar as diferentes “formas de oportunismo”, provindas de “certos intelectuais pequeno-burgueses”, os quais caracterizariam como “demagógica” e “panfletária” as práticas dos cantores de intervenção, dos quais Moura destaca a sua função determinante para a “luta política e ideológica”. Deste modo, Barata Moura insistia que, no rumo que a canção política devia seguir, esta deveria continuar a refletir, em especial, os “interesses, aspirações e propostas” da classe operária, perspetivada como vanguarda da luta ideológica dos cantores alinhados com o PCP, manifestando, assim, a incapacidade dos discursos “contrários”, os quais aponta como provenientes de uma “certa pequena-burguesia radicalista académico-bem-pensante”, por ele considerada como uma

⁵⁷⁴ No seu livro *Estética da canção política* (1977) e no prefácio ao livro de Letria, *A canção política em Portugal* (1978).

“reacção típica” das novas vanguardas “intelectualizadas”, apoiadas pela “máquina ideológica do imperialismo”:

Na literatura, nas artes plásticas, na música, no cinema, no teatro, conhecem-se, infelizmente, os exemplos de determinadas «vanguardas» estéticas que, no fundo, mais não mascaram, muitas vezes, do que uma tremenda dificuldade em compreender a radicação e a função sociais da produção artística, em geral (Moura, 1978:16).

7.1.2. A “explosão ideológica” na revista *Mundo da Canção*⁵⁷⁵

No contexto da discussão quanto ao papel da música popular portuguesa e da sua divulgação durante o processo revolucionário, entre 1974 e 1976, a revista *MC* abriu um debate interno, tornado público nas próprias páginas da publicação, constituindo este um dos casos paradigmáticos e elucidativo da porosidade de perspectivas relativamente às diferentes orientações políticas e partidárias.

Mário Correia⁵⁷⁶ e Avelino Tavares⁵⁷⁷ referem que, logo após o 25 de Abril, tanto o diretor da revista na altura, António José Fonseca, assim como um pequeno núcleo de colaboradores da revista, assumiram de forma aberta uma linha pró-maoísta, a qual consideravam que devia passar a ser a base de orientação do *MC*. O editorial do primeiro número publicado após o 25 de Abril, «MC – Construir uma revista popular»⁵⁷⁸, assinado pelo então diretor, é assumido como uma autocritica, no qual Fonseca considera que a revista “não é popular” e que, até então, esta apenas teve um papel de “revista reacionária, contrária aos objectivos revolucionários da classe operária e das massas trabalhadoras (...) onde uns poucos intelectuais pequeno-burgueses davam largas à sua imaginação provocatória”. Tendo como preâmbulo uma citação de Mao Tsé-Tung, na qual era mencionada a necessidade de “mudança e reeducação” dos meios intelectuais, enquanto forma de as suas obras serem “bem acolhidas pelas massas”, António José Fonseca salienta os “profundos antagonismos” que o separam do restante corpo redatorial, acusando a redação de estar distante das massas populares a quem a revista se devia dirigir. Assim, recorrendo de novo a uma citação de Mao Tsé-Tung, utilizada para apelar às “mudanças na linguagem” dos escritores e artistas, e no sentido em que os “pensamentos e sentimentos” destes, se fundam com “as massas populares trabalhadoras”, Fonseca anuncia a necessidade de reestruturação da revista, apontando

⁵⁷⁵ Este subcapítulo é, em parte, baseado num artigo por mim publicado acerca da atividade da revista *MC* durante o período revolucionário: “Música e política na revista *Mundo da canção* no período revolucionário português (1974-1976)” (Castro, 2017): <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/18-hugo.pdf>.

⁵⁷⁶ Entrevista a Mário Correia, 10/01/2016, Sendim.

⁵⁷⁷ Entrevista a Avelino Tavares, 31/01/2017, Porto.

⁵⁷⁸ António José Fonseca «MC – Construir uma revista popular», *MC* nº39, 1974.

ter, como novos objetivos, o posicionamento ao serviço dos trabalhadores e dos “interesses revolucionários da classe operária”.

No mesmo número, num texto assinado por Mário Correia⁵⁷⁹, em parte antagónico ao editorial, o autor recorda o papel do *MC* durante a ditadura, lembrando o combate e o desafio que a revista assumiu durante todo esse período. Sem referir nomes, não deixa já de aludir aos “falsos intelectuais progressistas”, os quais considera que “preferiram falar de baboseiras alienadoras” e que “nunca falaram de certo nome porque ele era «cortado»”, referindo que estes, no novo momento de euforia, “coleccionam documentos da revolta e cantarolam «Grândola»”⁵⁸⁰. Correia questiona então: “Onde estava a arte irreverente/totalizada a ditar os princípios da construção do «caminho novo»? Pelos subterrâneos das minorias esclarecidas, muito longe das pessoas que pretendiam consciencializar”. No mesmo sentido, Vieira da Silva⁵⁸¹, critica o ambiente vivido no *MC* ao longo dos meses anteriores ao 25 de Abril, mencionando, a propósito das escolhas editoriais desta irem no sentido da divulgação de diversos intérpretes e de grupos associados a tipologias do rock anglo-saxónico, existir um “visível” aumento da complexidade dos conteúdos da revista, sugerindo que o *MC* passou a focar-se na análise e divulgação de domínios musicais de “interpretação e leitura difícil”⁵⁸², o que terá levado ao afastamento dos leitores: “O povo é mais do que o pretexto dado por certos «intelectuais» para despejarem em termos mais ou menos obscuros a ciência devorada em páginas de teoria”. Neste sentido, Vieira da Silva apontava para um “*MC* verdadeiramente simples e virado para cada leitor”, apelando à colaboração direta dos leitores da revista.

No número seguinte, publicado em novembro de 1974, é Vieira da Silva quem assina o editorial⁵⁸³, no qual realça o foco da revista na “interligação do conteúdo e da forma da canção”, que fale sobre “problemas concretos do povo”, aludindo aos que pretendem “avançar para a emancipação popular” através do uso de “truques

⁵⁷⁹ Mário Correia, «Venham vêr, maio nasceu!», *MC* nº39, 1974.

⁵⁸⁰ Em entrevista, Mário Correia esclarece que estes eram os que “escreviam sobre os Van der Graaf Generator, Genesis, King Crimson, sobre as coisas do Rock progressivo... E são eles que aparecem associados ao maoísmo, à extrema esquerda”. Entrevista realizada a Mário Correia, 10/01/2016, Sendim.

⁵⁸¹ Vieira da Silva, «Um voto de esperança», *MC* nº39, 1974.

⁵⁸² Sensivelmente desde a apreensão pela censura dos exemplares do nº34 do *MC* (1973), os últimos números da revista *MC* publicados antes do 25 de Abril tiveram enfoque no que era entendido como os “novos modos de vanguarda” das “estéticas da música popular” («Editorial», *MC* nº35, 1973) dando particular destaque à divulgação de bandas e intérpretes conotados com múltiplas designações do universo *pop/rock* de origem anglo-saxónica, entre os quais: Procol Harum, Seals and Croft, The Moody Blues, King Crimson, Jethro Tull, The Byrds, Gentle Giant, Genesis, Van der Graaf Generator, Pink Floyd, entre outros.

⁵⁸³ Vieira da Silva «A cada leitor», *MC* nº40, novembro de 1974.

publicitários ou palavras de ordem pseudo-revolucionárias”. Ainda nesse número, é publicado um longo texto de António José Fonseca e Octávio Silva⁵⁸⁴, no qual admitem a divisão ideológica irreconciliável no seio do corpo redatorial, acusando Mário Correia e Vieira da Silva, de serem “revisionistas” e “reaccionários”, por estes não aceitarem uma nova orientação “progressista” da revista, que seria por eles sugerida. Aludindo a reuniões do corpo redatorial realizadas a 24 de agosto e a 1 de setembro, nas quais teria sido feita uma autocritica de análise aos conteúdos publicados na revista⁵⁸⁵, e na qual tinham procurado resolver a “questão fundamental da escolha ideológica a seguir”, os autores afirmam ter surgido apenas uma “única orientação”, por eles proposta, e que a mesma apenas teria sido recusada por António José Campos, membro da redação. Fonseca e Silva explicam a linha ideológica que pretendiam para o *MC*:

Partindo do reconhecimento de que toda a actividade do *MC* foi reaccionária, isto é, contrária aos interesses das classes trabalhadoras, exigimos que a revista passasse a ser um trabalho colectivo ao serviço dessas classes, ajudando-as nas suas tarefas de momento que conduzirão à Revolução Democrática e Popular que lhes dê a posse dos meios de produção e as liberte definitivamente da opressão capitalista⁵⁸⁶.

Na reunião seguinte, Vieira da Silva terá declarado que não aceitava os “novos critérios de avaliação de arte”, propostos na reunião anterior, o que, para Fonseca e Silva, significava que este optava por valorizar a “arte”, independentemente da sua natureza de classe, o que, na ótica dos dois, corresponderia a assumir uma posição de “admissão de canções que, não sendo entendidas pelas massas nem lhes servindo em nada para a sua luta de libertação, podem vir a ajudá-las indirectamente”, sendo igualmente visto por eles como um sinal inequívoco de “revisionismo”, isto é, de que “qualquer coisa pode servir simultaneamente os interesses antagónicos da burguesia e do proletariado”. Da mesma forma, os dois acusam Mário Correia de traição e de falta de coragem, publicando integralmente uma carta escrita por este a Avelino Tavares, dias após esta reunião. Segundo o conteúdo da carta, Mário Correia informou Avelino Tavares de que, apesar de pouco convicto, aceitou colaborar com a proposta de futuro da revista (que chega mesmo a designar de “MR-MC”, numa alusão às preferências partidárias de

⁵⁸⁴ António José Fonseca e Octávio Silva, «Mário Correia: um miserável provocador», *MC* nº40, novembro de 1974.

⁵⁸⁵ Fonseca e Silva referem-se aos seguintes aspetos: a necessidade de demarcação entre “reaccionários e progressistas”; o “desprezo” com que abordavam “manifestações de arte popular” (referindo-se à falsidade contida na caracterização dos ranchos folclóricos como “horríveis” e “antipopulares”, aludindo também à necessidade de determinar as “causas do atraso da arte popular”); o “formalismo e a linguagem complicada dos textos; a crítica ao “individualismo” e ao “gosto” do corpo redatorial; e o “oportunismo” dos textos publicados por Mário Correia e Vieira da Silva no número anterior.

⁵⁸⁶ António José Fonseca e Octávio Silva, «Mário Correia: um miserável provocador», *MC* nº40, novembro de 1974.

Fonseca e de Silva). Contudo, decidiu posteriormente não aceitar alinhar na mesma, por não estar “disposto a servir a «farsa de pseudo-radicais»” que se “limitam a esperneios ideológicos”⁵⁸⁷. Em entrevista por mim realizada, Mário Correia afirma que, apesar de não ter qualquer ligação ao PCP, sentia apreço pelo partido, embora se situasse dentro de uma “linha moderadora e conciliadora” entre várias perspetivas da extrema-esquerda e o PCP⁵⁸⁸. Neste sentido, a opinião de Mário Correia, expressa na carta enviada a Avelino Tavares, é a de que tanto Fonseca como Silva, representavam uma facção de “revolucionários pequeno-burgueses de fachada [socialista]”⁵⁸⁹, os quais defendiam “posições de marxistas achinesados”. Como tal, por aceitar os princípios do marxismo-leninismo, Correia afirma que não poderia pactuar com as “bacoradas da extrema-esquerda”, receando que o *MC* se tornasse um órgão do MRPP, o qual passaria a estabelecer as normativas para a “canção revolucionária”: “Sempre quero vê-los a descascar no Zeca Afonso e a dizer às massas que ele não vale nada e que o Tino Flores é que é progressista”. A esta carta, Fonseca e Silva respondem tratar-se de “conteúdo extremamente reacionário e provocatório”, advogando serem eles os proponentes de uma “revista progressista colocada ao serviço da literatura e da arte popular” e acusando Mário Correia e Vieira da Silva de pretenderem “apoderar-se do controlo da revista” e de quererem “impor a linha contra-revolucionária ao serviço do capitalismo”. Por fim, apelam à vigilância dos leitores do *MC*, os quais apelidam de “sinceros defensores da imprensa progressista”, para que denunciem e repudiem Mário Correia, terminando numa posição de força: “Não entregamos a direcção da revista a reaccionários confessos, não deixaremos passar em claro a traição que procuram consolidar”.

Perante o clima de tensão gerado, que não passou despercebido aos leitores⁵⁹⁰, e do qual foi sintomático o conflito ideológico-partidário que se replicava em diversos

⁵⁸⁷ Em citação ao livro publicado pelo militante do PCP José Manuel Jara *A farsa dos pseudo-radicais em Portugal*, no qual este acusa os trotskistas e os maoístas de se demarcarem do marxismo.

⁵⁸⁸ Entrevista a Mário Correia, 10/01/2016, Sendim.

⁵⁸⁹ Em alusão a uma expressão de Álvaro Cunhal, publicada no livro *O radicalismo pequeno-burguês de fachada socialista*.

⁵⁹⁰ Meses depois desta disputa, no nº42 publicado em maio de 1975, surgem os primeiros comentários de leitores ao que, entretanto, sucedeu. O leitor E. Marques Pinto critica o *MC*, referindo que o mesmo parece “condenado a tornar-se uma revista ainda menos popular que era”, acrescentando que a disparidade de ideias no seio do corpo redatorial contribuiu para o decréscimo de qualidade e acentuou o conflito, fazendo notar que: “Os resultados de um certo 25 de Abril começam a surgir. A passagem brusca de um regime autoritário, controlador, para um outro onde a liberdade impera (ou deve imperar) não se faz impune. A disparidade de ideias (ainda que de tendências esquerdistas) leva a confrontos ideológicos por vezes bastante violentos. O radicalismo de muitas pessoas esbarra com o reformismo de outras. No meio, o povo em nome de quem se luta, é que sofre as consequências. Más consequências, assinala-se. Enquanto os dirigentes se degladiam entre si em discussões puramente fraseológicas, o povo vê que tudo continua na mesma. Isto é: mudam as moscas, continua a porcaria”. A perspetiva deste leitor é aqui

contextos de expressão artística e cultural, Avelino Tavares tomou a decisão de afastar os membros conotados com uma linha pró-maoísta/MRPP e entregar a direção da revista a Mário Correia e Vieira da Silva⁵⁹¹. Como afirma Mário Correia em entrevista, as capas da revista passaram então a refletir alguns posicionamentos políticos, mas sobretudo afinidades estéticas com os cantores políticos portugueses e com os representantes dos movimentos de expressão musical política latino-americana, embora não revelando, de forma declarada, “um alinhamento partidário”⁵⁹². A política editorial passou a realçar a necessidade de colaboração e a apelar à participação dos leitores na seleção dos conteúdos a serem publicados. Como refere Vasconcelos e Sousa: “Em plena Revolução, o *MC* pugnava, assim, por uma maior aproximação entre jornalistas e leitores, procurando que fossem estes (...) a ter o maior poder de decisão no jornalismo que se fazia em Portugal” (Sousa, 2016:42).

Em praticamente todos os números (e nas próprias reportagens e artigos), foram repetidos os apelos às críticas, opiniões e sugestões dos leitores, assim como à necessidade de divulgar a revista a outras pessoas. No mesmo sentido, os editoriais passaram a focar cada vez mais a importância do papel do público e a solicitar que os leitores os informassem acerca das atividades das coletividades, assim como do papel cultural destas, nas várias regiões do país. Todavia, como refere Mário Correia, a polémica em torno da orientação ideológica e partidária do *MC* não esmoreceu, sendo esta polémica ainda explícita no editorial, não assinado, e com o título de “para que o leitor responda”, publicado em setembro de 1976, já após o fim do processo revolucionário:

Somos acusados por vários leitores de fazer a apologia de um ou outro partido político. Uns dizem que o MC é um órgão oficioso da UDP. Outros afirmam que pretendemos impor a linha do PCP. Teremos de dizer abertamente que aqui dentro nem todos temos as mesmas ideias (e ainda bem). Que nenhum daqueles (ou de outros) partidos nos encomendou fosse o que fosse em relação a esta revista. Para lá das opções que cada um de nós fez, todos procuramos realizar uma publicação que recuse o passado, que ajude (a nós também) a avançar para um futuro diferente do que tivemos no passado (e de que ainda temos grandes vestígios neste presente). Não pretendemos, pois, fazer um MC defensor de ideais da direita (para isso já existem alguns jornais e outras edições). Isso não. E quem deseje que o façamos, será melhor desistir, porque bateu a porta errada⁵⁹³.

salientada pelo paralelismo que estabelece em relação aos confrontos político-partidários no campo da esquerda e que se generalizavam pelo país e pela forma como era entendido para a definição de posicionamentos políticos no campo das expressões culturais.

⁵⁹¹ Vieira da Silva seria diretor até que Mário Correia regressasse do serviço militar que, entretanto, tinha integrado na 5ª Divisão, o que viria a acontecer já em 1976.

⁵⁹² As capas publicadas entre 1974 e 1976 são referentes a intérpretes, entre os quais: José Afonso, Luís Cília, Fausto e representantes das expressões musicais políticas latino-americanas da *nueva canción* e *nueva trova*, tais como Víctor Jara, Carlos Puebla e Daniel Viglietti; algumas capas reproduzem poemas e letras de canções, entre as quais *Alerta* que havia sido interpretada no Festival da Canção.

⁵⁹³ Editorial «Para que o leitor responda», *MC* n°46, setembro de 1976.

O debate do *MC*, centrado na apresentação e na defesa de diferentes perspectivas e posturas ideológicas relativamente ao papel das expressões culturais e, em particular da música, no contexto revolucionário, confirma a sintonia dos conflitos gerados pelo confronto entre diferentes linhas programáticas, aqui centradas sobretudo na definição do que era perspectivado pela crítica e pelo jornalismo musical como “arte popular revolucionária”.

Assim, o editorial do nº 42 da revista, que assinala o 1º aniversário da Revolução, sugere uma reflexão e a necessidade de uma atitude perante o novo repertório surgido no contexto revolucionário. Tal como já foi aqui referido, a hegemonia do repertório dos cantores de protesto foi observável nos vários meios de comunicação, levando as editoras que representavam domínios e tipologias musicais, então estagnadas e marginalizadas, tais como a *canção ligeira* e o *fado*, a encetar estratégias para a gravação de repertório que refletisse uma essência revolucionária nesses domínios (Castro, 2012). Nesse sentido, este editorial é premente, no sentido em que denuncia o “oportunismo comercial” de muitas das canções surgidas neste período (designadas de “cantiguinhas cheias de truques”), mencionando a importância de as distinguir das canções que demonstraram, na prática, uma “verdadeira forma de lutar ao lado do povo”:

Temos que ter a serenidade suficiente para aceitar os que demonstrarem na prática que querem verdadeiramente lutar ao lado do povo. Mas teremos que ter também a coragem firme de denunciar cada mentira por mais suave que seja. Recusemos as cantiguinhas cheias de truques, com letras que nada dizem, ou repetem esquemas aprendidos à pressa para bem vender os discos.⁵⁹⁴

Da mesma forma, o *MC* vai passar a ter um papel mais analítico, relativamente à importância da articulação entre os usos das “tradições musicais portuguesas” e a sua instrumentalização política. Mário Correia destaca o seu ensaio “Música folclórica: achegas para um estudo”⁵⁹⁵, como um dos artigos mais importantes por ele publicado. Desmistificando o papel da “ditadura fascista” na construção de uma visão “deturpada e estática do verdadeiro folclore popular”, e culpando os sistemas capitalistas e a cultura burguesa pela “castração e desfiguração da arte popular”, Mário Correia alerta para a exploração comercial a que o folclore esteve sujeito, culpabilizando o uso de “meia dúzia de acordes folclóricos” nas formas de criação musical, sobretudo, pelos fadistas e nacionais-cançonetistas, os quais, na sua opinião, contribuíram para perpetuarem a

⁵⁹⁴ *MC*, nº42, pág.3.

⁵⁹⁵ *MC*, nº42, págs.10-14.

alienação das práticas musicais folclóricas. Correia advoga a necessidade de as raízes da arte popular, personificadas no “folclore português”, conterem as bases de “uma arte musical popular verdadeiramente revolucionária”, propondo ser necessário “apoiar as entidades e associações culturais (...) no sentido de preservar a liberdade criadora do povo (...) e de a tornar um veículo de participação colectiva ligado à verdadeira educação e cultura”.

Desta forma, a revista contribuiu para a reprodução de ideologias de discurso acerca da música popular e do seu papel no contexto revolucionário de Portugal (Nunes, 2012), em particular, através do destaque dado à atividade de pequenos grupos regionais, os quais atualizariam os seus repertórios, tendo em conta o momento revolucionário. Para além do trabalho de divulgação, e em consonância com as diretrizes de orientar a revista para a arte popular, em estreita colaboração com os leitores, a revista procurou também a promoção de novos valores na música popular portuguesa, através da divulgação de encontros e de concursos, cujos objetivos passavam pelo incentivo à “produção de canções que falem dos problemas reais dum povo”⁵⁹⁶, dando assim sentido à proposta elencada por Stratton (1982), de que a função ideológica no jornalismo e na crítica musical revela-se, por diversas vezes, divergente da atividade das indústrias, o que é refletido, no caso do *MC*, pelos discursos de defesa da “transformação da arte”, ao invés da sua comodificação cultural.

7.1.3. “Conflitos na canção” entre o PCP e a extrema-esquerda

Os percursos e a definição dos raios de ação de vários protagonistas, a sua ligação a partidos ou o assumir de posições que estavam em constante confronto, impeliram que os eventos musicais realizados nestas órbitas, veiculassem igualmente fraturas ideológicas e conflitos político-partidários. Vários acontecimentos de carácter político, através dos quais se veiculavam reivindicações e mensagens comuns a “várias esquerdas”, acabaram por ser representativos da disrupção entre organizações da extrema-esquerda e o poder governativo e militar, com preponderância para a influência do PCP, havendo várias descrições de episódios, narrados sobretudo a partir da perspectiva de grupos associados à extrema-esquerda, que correspondem a um discurso de caracterização e de oposição ao “revisionismo” e “social-fascismo” do PCP.

Por exemplo, a onda de solidariedade com que foi assinalado o primeiro aniversário do golpe de estado no Chile, a 11 de setembro de 1974, foi marcada por um

⁵⁹⁶ *MC*, n.º41, pág.27.

conjunto de iniciativas e de jornadas de solidariedade com o povo chileno, assim como de repúdio à ditadura militar, instaurada por Augusto Pinochet, as quais viam várias organizações da extrema-esquerda a desvincularem-se das ações de solidariedade oficiais do governo, revelando diferentes leituras da política internacional. Nessa noite, elementos do II Governo Provisório e do deposto governo socialista de Salvador Allende, estariam presentes no Coliseu, para uma sessão de música e poesia, a qual contou com a presença dos músicos exilados do grupo chileno Inti-Illimani e de vários cantores e declamadores de poesia ligados ao PCP, tais como Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Luísa Basto, Samuel, o Grupo Coral do Sindicato Livre dos Mineiros de Aljustrel, Carlos Paredes, Fernando Alvim, Armando Caldas, Mário Castrim e Ary dos Santos. Ao mesmo tempo, entre outros eventos de solidariedade, realizava-se no Porto a «Jornada de Luta Anti-fascista e de Apoio à Luta do Povo Chileno», com poesia, música e teatro, organizada por um coletivo designado de «Arte na Luta»⁵⁹⁷, a qual contou com as atuações de Fausto, José Mário Branco e Tino Flores, apresentados no evento como “cantores populares”, realizada sob a tónica da luta anti-imperialista e do perigo do regresso do fascismo.

Três dias depois, a 14 de setembro de 1974, o espetáculo de angariação de fundos para os trabalhadores em greve do *Jornal do Comércio*, seria de novo marcado pelas diferenças e distanciamento entre o PCP e as organizações conotadas com a extrema-esquerda. Para este evento, descrito como um “espetáculo político”, no qual foram anunciados e lidos comunicados de vários grupos de trabalhadores, assim como de órgãos de comunicação solidários e em luta por reivindicações semelhantes, foram convidados vários músicos, para além dos já referidos elementos do GAC presentes. O jornal *Musicalíssimo*⁵⁹⁸ levantaria, desde logo, uma das questões políticas mais fraturantes relativamente aos posicionamentos distintos, entre o PCP e a extrema-esquerda, perante as greves, questionando a ausência neste evento dos músicos afetos ao PCP. Reportando que tinha sido feita uma denúncia durante o espetáculo, de que o PCP não teria autorizado a colaboração dos seus “artistas”, ao mesmo tempo, o jornal questionava-se se, estes músicos, teriam mesmo “interesse em participar”, dada as características do evento e tendo em conta o posicionamento do seu partido contra o surto grevista. Acusando os músicos ausentes por estes se declararem “progressistas”,

⁵⁹⁷ Esta jornada foi organizada por vários grupos de teatro e grupos de trabalhadores e estudantes, entre os quais o CALP, o Grupo de Teatro Operário de Formigueiro, o Grupo de Trabalhadores da Foz do Douro e o Teatro Universitário do Porto.

⁵⁹⁸ «Apenas a música esteve ausente», *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974.

quando “mostraram ser de retaguarda”, o jornal aponta a incapacidade dos músicos associados ao PCP em “trazer ao povo a música que o povo precisa”, considerando ainda, que as canções destes músicos não são mais do que “sub-produtos que um reviralhismo imbecil tem feito confundir com «música» popular”.

Um outro relato descritivo de um evento musical no qual estiveram demarcadas as posições do PCP relativamente à extrema-esquerda, é feito através de um comunicado do CALP de Gaia, publicado alguns dias após a sessão, realizada em agosto de 1974, de «Cantos de Luta», na qual atuaram José Mário Branco, Tino Flores e Fausto. Nesse comunicado, intitulado de «As armas da reacção são a desordem, o boato e a provocação»⁵⁹⁹, o CALP refere que as características do evento e das “canções de luta” apresentadas, provocaram uma série de reacções, as quais envolveram tentativas de sabotagem do evento, através do arranque dos cartazes nos dias anteriores à sessão, assim como atitudes intimidatórias no sentido de obrigar as pessoas a não estarem presentes, para tal recorrendo a acusações de que estariam a ser espalhados boatos de que “aquilo era feito para andar tudo à pancada”. Acusando os “reaccionários” de estarem por detrás dessas manobras, o CALP descreve que, durante as atuações dos músicos do GAC, um pequeno grupo de pessoas terá subido para uma camioneta e, numa tentativa de impedir que “as canções fossem ouvidas”, terão começado a “tocar corneta” e a gritar “PCP! PCP!”, ao mesmóm tempo que entoavam o *Avante Camarada!*, tendo depois a sessão resvalado em vários confrontos físicos. Da mesma forma, o comunicado refere a reacção de pessoas, “cujas ideias não concordam com a libertação total das classes exploradas”, e caracterizadas como sendo de classe média e conscientes de não terem “a aceitação do povo trabalhador e outras camadas progressistas” que, ao longo do espetáculo, terão estado a fazer comentários sobre os músicos presentes: “Era com frases como «Vai trabalhar, malandro», «só tens bigode» e outras no estilo, que escondiam as suas verdadeiras posições reaccionárias e fugiam a uma crítica séria, que sempre estivemos dispostos a ouvir, mas que nunca foram capazes de fazer”⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ [Comunicado CALP, «As armas da reacção são a desordem, o boato e a provocação», 18 de agosto de 1974.](#)

⁶⁰⁰ Ao longo desta investigação, foi possível ouvir vários relatos de situações de confronto entre alguns músicos integrantes do GAC e o público, sobretudo quando atuavam em meios “controlados” pelo PCP, referindo-se, em particular, a algumas zonas do Alentejo. Por outro lado, estes músicos também referem contextos de atuação, realizados em várias zonas do país, nomeadamente no interior norte e centro, onde o domínio do “caciquismo” da igreja católica e de partidos mais conservadores era particularmente notório, o que terá provocado também várias situações de confronto e de boicote às sessões musicais que

Como é possível depreender da descrição destes eventos, as acusações repartidas, entre várias organizações de extrema-esquerda e elementos ligados ao PCP, foram extensíveis aos significados atribuídos aos protagonistas e repertórios, mas sobretudo a formas de caracterização das práticas musicais conotadas partidariamente. Esse foi o caso da “Quinzena de receção aos novos alunos da Universidade de Coimbra”, organizada pela Direção-Geral da Associação Académica de Coimbra (DG-AAC), na qual figuravam vários elementos da UEC. O programa refere a realização de várias iniciativas de carácter político e cultural, tais como teatro, projecção de filmes e colóquios sobre a URSS, Cuba e Moçambique, envolvendo temáticas relacionadas com as políticas de ensino, a reforma agrária e o movimento associativo. O evento terminava com as comemorações da «Tomada da Bastilha», a 25 de Novembro, evento simbólico no contexto da atividade política da camada estudantil coimbrã e que tinha estado no centro de várias contestações estudantis e da reação repressiva do Estado Novo, para o qual a DG-AAC anunciava um concerto no Teatro Gil Vicente, o qual contaria com a presença de vários músicos apresentados como “representantes da canção actual”, tais como José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, Luísa Basto, Carlos Paredes, Samuel e Armando Caldas. A programação acabou por ser fortemente contestada por várias organizações de extrema-esquerda, entre as quais a FEML e a Federação Revolucionária dos Estudantes Portugueses (FREP), entre outras, que acusavam a DG-AAC de “reformismo” e “revisionismo” e de apoio à Comissão Pró-União Nacional dos Estudantes Portugueses (UNEP), frente estudantil configurada após o 25 de Abril, em consonância com o poder governativo. Em particular, um comunicado coletivo dos Núcleos Sindicais de Coimbra⁶⁰¹, emitido dias depois das comemorações, denunciava o espetáculo musical como “manobra provocatória” da DG-AAC, referindo-se aos músicos convidados como “cançonetistas de cartaz, bem conhecidos pelas suas ligações partidárias”. O comunicado, profusamente impregnado de termos como “traidores”, “reformistas” e “revisionistas”, em referências à DG-AAC e aos músicos presentes, relata que o repertório apresentado consistiu em “canções bem conhecidas pela sua ampla divulgação comercial nos meios intelectuais e burgueses”. Segundo este grupo de núcleos, no final do espetáculo, e após os músicos terem sido por várias vezes vaiados por grupos de estudantes espalhados pela sala, os músicos terão tentado interpretar

eram extensíveis à generalidade dos “músicos de esquerda”. Algumas destas situações serão abordadas em concreto no capítulo sobre o GAC.

⁶⁰¹ [Comunicado Núcleos Sindicais de Coimbra «Livres... e as provocatórias da Direcção Geral».](#)

“triunfalmente” a canção *Avante, Camarada!*, a qual é descrita nesse comunicado como “conhecido hino do partido do Sr. Dr. ministro Álvaro Cunhal”. Nesse momento, várias centenas de estudantes ter-se-ão levantado e abafado a interpretação da canção, provocando tumultos e distúrbios entre os estudantes e os músicos.

Já em fevereiro de 1975, o jornal *Unidade Popular*, pertencente ao PCP (m-l), relata um episódio, no qual o PCP é acusado de promover vários “assaltos” a sindicatos que se opõem ao partido, como manobra de intensificar o controlo sindical a favor da “unicidade sindical social-fascista”. Sob o título de «O Gangsterismo Cunhalista: O assalto social-fascista ao Sindicato dos Químicos»⁶⁰², o PCP (m-l) denuncia o “assalto” do PCP, relatando a ação dos membros deste partido numa Assembleia-Geral do Sindicato dos Químicos, à qual não faltaram referências às *disputas* entre canções e *slogans*:

A partir das 19 horas, o grupo assaltante, composto por cerca de centena e meia de pessoas, começou a gritar palavras de ordem reaccionárias e provocatórias do tipo: "larga o tacho!", "não queremos a greve!", "abaixo o sindicalismo de classe!", "vocês são da CIA", etc. Ao mesmo tempo cantavam a canção cunhalista "A vitória é difícil mas é nossa" e vociferavam palavras obscenas. Os trabalhadores químicos que defendiam a porta do sindicato respondiam com firmeza e disciplina, gritando palavras de ordem revolucionárias ("viva o sindicalismo de classe!", "o fascismo não passou, o social-fascismo não passará!", "abaixo os amarelos!") e de solidariedade para com a Direcção ("os químicos estão com a Direcção", "Guinote amigo, os químicos estão contigo"). Entretanto, cantavam "A Internacional". Por fim, cerca das 21h30, após a debandada dos assaltantes em direcção ao Ministério do Trabalho, vários dirigentes sindicais proferiram discursos interpretando os acontecimentos e tirando as devidas lições.

Não só a identificação dos intérpretes associados ao PCP foi uma forma de vários grupos ligados à extrema-esquerda qualificarem a posição ideológica deste partido, como, por extensão, a crítica à produção musical associada ao PCP foi uma forma de a extrema-esquerda definir tipologicamente os eventos em que estes participavam. Da mesma forma, os episódios aqui descritos confirmam que, a caracterização de práticas e de repertórios associados aos cantores do PCP, por parte da extrema-esquerda, era induzida não só pela qualificação do posicionamento político-partidário dos seus protagonistas, mas sobretudo, para definir distanciamentos perante o que consideravam ser a incapacidade dos músicos do PCP, em corresponderem aos critérios artísticos da “arte e cultura popular revolucionária”. Como tal, a crítica pejorativa, dirigida a várias canções associadas ao PCP, indiciou uma forma de a extrema-esquerda descredibilizar os discursos e as práticas políticas e culturais do partido, assim como da caracterização e do seu uso de expressões como “canção

⁶⁰² «O Gangsterismo Cunhalista: O assalto social-fascista ao Sindicato dos Químicos», *Unidade Popular*, março de 1975.

progressista” e “canção popular”. Caso evidente, são as críticas de vários quadrantes da extrema-esquerda à canção *Somos Livres*, a qual, perante a sua crescente popularização e divulgação nas rádios, televisão, comícios e manifestações do PCP, se tinha tornado o alvo de comentários jocosos e ridicularizantes⁶⁰³.

Se, tal como foi demonstrado no capítulo sobre as práticas da canção no contexto do PCP, canções como *Avante, Camarada!* e *Só de Punho Erguido*, entre muitas outras, eram assumidas enquanto acopladas à atividade do partido e geralmente enquadradas dentro da designação de Cantos Livres; do lado da extrema-esquerda, esse enquadramento era igualmente assumido, mas utilizado como forma de veicular posições de distanciamento e diferenciação com o PCP. Perante esta instrumentalização, alguns intervenientes conotados com a extrema-esquerda, tais como António e Carlos Moreira, referem a “ofensa” que significava serem convidados para eventos enquadrados como “cantos livres”. Reconhecem, contudo, que a apropriação generalizada desta designação, nos mais diversos contextos, sobretudo em meios populares, onde não eram expressas particulares tendências partidárias, não tinha como objetivo salientar o caráter partidário do evento, mas era um termo utilizado de “forma geral”, sem intenções de caracterização ideológica ou partidária.

Por outro lado, como foi descrito no episódio do Sindicato dos Químicos, a canção *A Internacional* foi instrumentalizada como forma de *oposição* às canções associadas ao PCP. Os vários usos de *A Internacional* podem ser realçados pelo seu papel, não só enquanto canção que remete para o seu simbolismo histórico de representação das lutas das classes trabalhadoras, mas, neste caso em particular, enquanto expressiva da resistência dos sindicalistas aos ataques do “social-fascismo”. Apesar de figurar como “hino oficial” nos estatutos de quase todas as organizações identificadas com o “socialismo” e o “comunismo”, a canção teve diferentes versões (sobretudo na letra, mas também nos arranjos), as quais eram adaptadas e assumidas de acordo com as especificidades das várias organizações⁶⁰⁴. As diferentes versões registadas (publicadas e gravadas), denotam sobretudo as diferenças nas letras. A versão

⁶⁰³ Em particular, relativamente a esta canção, vários relatos referem que era frequente em meios conotados com a extrema-esquerda referirem-se a ela como a canção da “gaivota que voava voava, filha da puta nunca mais parava”.

⁶⁰⁴ *A Internacional* figura nos estatutos de diferentes organizações político-partidárias referidas nesta tese, desde o PCP, MDP-CDE, PS, MES, UDP, PCP (R), OCMLP, PCP (m-l), PCTP/MRPP, entre muitas outras. De acordo com alguns intervenientes consultados, existiu também uma versão de *A Internacional* feita pelo sector juvenil do PPD.

do PCP⁶⁰⁵, a partir da tradução de Neno Vasco em 1909, é um “decalque” da letra original francesa, refletindo, contudo, a influência anarcossindicalista do tradutor, à época dominante no movimento operário português, como descreve Rúben de Carvalho (1981). Para este dirigente do PCP, apesar das “debilidades formais e políticas” desta adaptação do poema, não terá havido outra que melhor se tenha adequado aos “ideais do socialismo científico”, pelo que a manutenção desta versão se deveu, também, ao “peso da tradição” no seio do PCP, evocado durante a luta e resistência ao fascismo: “Gerações a cantaram e são as mesmas palavras que, através do caminho acidentado da história do movimento revolucionário do nosso país, sobreviveram até hoje (Carvalho, 1981:10)⁶⁰⁶. Por sua vez, a versão da UDP, e posteriormente adotada pelo PCP (R), foi escrita ainda no contexto do coro da JMP, precisamente para se distinguir da versão do PCP, incluindo referências expressas aos “operários e camponeses”, conceito central às organizações que se reivindicavam do marxismo-leninismo. O mesmo sucede na versão adaptada pelo MRPP, em 1976. Carlos Moreira assina então a letra desta versão, a qual considera ser uma aproximação mais direta (na sua opinião, “mais justa”) à tradução do original francês, sendo que, na sua edição em disco, a canção é apresentada “em oposição” às versões adaptadas e apropriadas por outros partidos:

A presente versão do poema foi aprovada no Congresso da Fundação do Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses (PCTP/MRPP) efectuado em dezembro de 1976 e é a única em português “a única em português fiel ao espírito e à letra do original, opondo-se tanto à versão anarco-sindicalista adoptada pelos revisionistas, como às dos neo-revisionistas⁶⁰⁷.

Por sua vez, o PS também gravaria e publicaria uma versão de *A Internacional* para as eleições legislativas de 1976⁶⁰⁸, com letra de Manuel Alegre, mas sem as referências “operárias e camponesas”, não deixando, contudo, de sugerir a procura de proximidade com um eleitorado mais identificado com as teses programáticas do marxismo (que faziam parte dos estatutos do PS), num período em que o partido era acusado pela

⁶⁰⁵ https://www.youtube.com/watch?v=DGIb--joV_w (acedido pela última vez a 09/09/2019). Segundo Rúben de Carvalho, ao longo do período revolucionário, não tendo o partido uma gravação própria (que só viria a acontecer em 1981), a versão que seria usada no âmbito das atividades do PCP seria a gravação realizada para o LP *Cânticos Revolucionários em Português*, gravada em Lisboa em 1975 pela editora Metro-Som (LP 105), com interpretação de "elementos dos coros da Fundação Calouste Gulbenkian e do Teatro S. Carlos e intervenção da Banda Portuguesa, Siegfried Sugg no acordeão e Daniel Louis em toda a percussão". A direção musical é de J. Machado e J. Gomes, seguindo os arranjos muito de perto as versões francesas então mais conhecidas, nomeadamente as popularizadas pelo Groupe 17".

⁶⁰⁶ Terão existido outras sugestões apresentadas ao PCP com alterações na letra, entre as quais, uma versão de Ary dos Santos.

⁶⁰⁷ Retirado das notas do *single A Internacional* do Coro Popular O Horizonte é Vermelho | Editora Vento de Leste P/1002 | 1977.

⁶⁰⁸ A versão publicada em disco pelo PS é acompanhada do segundo hino oficial: *Vitória-Liberdade*, com letra de José Faria e música de Pedro Jordão: <https://www.youtube.com/watch?v=HnMi-4bvYk> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

generalidade da esquerda de representar uma linha moderadora mais próxima da social-democracia. As diferentes versões de *A Internacional* constituem, assim, casos paradigmáticos de diferenciação entre as várias organizações representadas, o que corresponde às descrições de Eric Drott, acerca dos diferentes usos desta canção no contexto do Maio de 68, em França, que a caracteriza enquanto “significante abstrato” para a afirmação de diferentes posicionamentos ideológico-partidários das várias esquerdas (Drott, 2011). Da mesma forma, como é referido por alguns intervenientes consultados para esta tese, estes confrontos possibilitaram a criação de relações voláteis nas diferentes organizações políticas, chegando a leituras e tomadas de posição consideradas extremas. Como exemplo, Carlos Moreira considera que, embora existisse grande proximidade e similaridade nos objetivos “das extremas-esquerdas”, nomeadamente na defesa do processo de revolução democrática e popular, a simples alteração da ordem como eram proferidas as “palavras de ordem” (geralmente “paz”, “liberdade”, “independência”, entre outras), podia gerar conflitos e oferecer motivos para a necessidade de justificações ideológicas nessas tomadas de posição⁶⁰⁹.

Também da parte do PCP, em particular dos cantores ligados ao partido, houve vários entendimentos em relação ao que significava estarem alinhados e representarem um partido, o qual reconheciam como dominante no panorama político e cultural, durante grande parte do período revolucionário, o que incitava diversas formas de conflito político-partidário e críticas oriundas de dentro e de fora do PCP, tal como refere Tordo: “nós é que eramos os sociais-fascistas, o alvo a abater”⁶¹⁰. Por exemplo, José Niza, no livro de Eduardo Raposo *Os cantores de Abril* (2000), reconhece que esse período marcou muitos afastamentos políticos, sendo que, no seu caso, considera particularmente impactante o afastamento entre ele e Adriano Correia de Oliveira (que haviam participado juntos em vários contextos de gravação para a Orfeu e em atuações), por um estar filiado ao PS e o outro ser militante do PCP. Outros referem, também, as raras situações desse período, nas quais os músicos, que tinham atuado juntos por diversas vezes durante a ditadura, e que agora se encontravam ligados a diferentes organizações políticas, partilharam os palcos, sendo que Maria do Amparo recorda muito poucas situações nas quais, por exemplo, o Grupo Outubro atuou nas mesmas sessões com o GAC, à exceção de alguns eventos com uma conotação unitária, mas já

⁶⁰⁹ Entrevista a Carlos Moreira, com Ricardo Andrade, 16/03/2016, Lisboa.

⁶¹⁰ Declarações de Fernando Tordo no documentário *A cantiga era uma arma*, RTP, 2014.

numa fase bastante posterior ao 25 de Novembro⁶¹¹. Também Samuel refere as críticas que recebeu, de alguns membros do PCP, relativamente à sua intenção de interpretar versões de *A cantiga é uma arma* ou de *Alerta*, embora que, no seu caso, embora sendo apoiante, nunca foi militante do partido, atuando na sua órbita durante vários anos. Por sua vez, Luís Cília aponta que o “sectarismo” era evidente dos “dois lados”, referindo-se à forma como se relacionavam os músicos ligados a partidos (destacando, por exemplo, a saída de Fausto do GAC) e relembrando, igualmente, o processo de expulsão de Adriano Correia de Oliveira da cooperativa Cantarabril⁶¹². Contudo, Cília refere sobretudo as dificuldades que encontrou dentro do PCP, para participar em sessões nas quais exigia ser remunerado, ao mesmo tempo que descreve que “era praticamente impossível ser convidado por outros partidos”, ainda mais por ser conhecido como autor do *Avante, camarada!*, embora que, segundo ele, este reconhecimento terá sido mais valorizado (de forma negativa) por parte da extrema-esquerda, do que por parte do próprio partido no qual militava⁶¹³.

7.1.4. O “Comité Central José Afonso”

Se, como descrevi, de uma parte da extrema-esquerda, a diferenciação ideológica com o PCP nas esferas político-culturais, fazia parte de um posicionamento assumido mais ou menos em continuidade com a herança dos conflitos à escala internacional entre “a linha chinesa” e a “linha soviética”, a crítica de algumas organizações a outros protagonistas culturais, os quais não revelavam orientações partidárias concretas, era igualmente indicadora de posicionamentos diferenciados relativamente ao que entendiam ser o papel da “arte e da cultura revolucionária”. Entre alguns dos mais visados, destaca-se José Afonso, sobre o qual a revista o *Tempo e Modo* escrevia, no período imediato ao 25 de Abril, dizendo que o golpe tinha correspondido aos “(...) mais primários anseios da pequena e da média burguesia, as quais ouvir o Zeca Afonso na Rádio a toda a hora é já indício duma nova aurora”. O MRPP defendia que, desde o *1º de Maio Vermelho*, manifestação organizada à margem das outras manifestações e que consideravam como a que “(...) de longe maior significado político teve”. os comícios realizados por todo o país, deveriam contrastar com as restantes

⁶¹¹ Declarações de Maria do Amparo no documentário *A cantiga era uma arma*, RTP, 2014.

⁶¹² Em 1981 houve um processo levantado a Adriano Correia de Oliveira por atrasos no pagamento de “comissões” da percentagem da cooperativa relativamente aos *cachets* recebidos nas atuações, o que resultou na sua expulsão e motivou a saída de outros cooperantes, entre os quais Carlos do Carmo e Luís Cília (Correia, 1987).

⁶¹³ Entrevista a Luís Cília, com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

manifestações que, na sua opinião, se limitavam “(...) a discursatas de circunstâncias e aos discos dos «baladeiros»”⁶¹⁴. O MRPP definia o seu distanciamento quanto ao rumo dos acontecimentos, denotando, para tal, a afetividade da estética musical associada a determinados cantores, enquanto forma de caracterização da essência política e militar do golpe de Estado. A sustentar este posicionamento, o MRPP apelava à utilização de estratégias de comunicação que visassem o uso da crítica, da ironia, do humor e da sátira como forma de desencadear polémicas “contra os inimigos do povo”, dando como exemplo, o boicote da *Volta a Portugal* em bicicleta, levado a cabo por produtores de leite da região de Vagos e da forma como estes “transformaram a seu favor” uma “canção revisionista” – referindo-se a *Grândola, Vila Morena* - através do *slogan*: “O povo de Vagos é quem mais ordenha”⁶¹⁵.

Em parte, José Afonso foi uma das principais vítimas da intransigência partidária, vendo surgir contra si várias acusações, que se materializavam em publicações na imprensa por parte de militantes do PCP⁶¹⁶, assim como de alguns quadrantes de organizações conotadas com a extrema-esquerda. Os primeiros, com a desvalorização do seu papel enquanto resistente antifascista (Pimentel, 2009:125); os segundos, pela constante tentativa de acoplação de José Afonso a uma certa inércia das canções representativas do “movimento das baladas” e que, de uma forma geral, o associavam como representante artístico e cultural de práticas “burguesas” e “revisionistas”, o que reavivava algumas das situações por ele vividas ainda no período ditatorial, como as críticas a si dirigidas durante o espetáculo no Mutualité em França, em 1970. Já em 1980, em entrevista ao jornal *Se7e*, José Afonso referiu-se ao que designava de “sectarismo intransigente” desse período, marcado inicialmente pela aparente unidade dos cantores em torno de um movimento social de apoio ao “poder popular”, o qual, contudo, revelou as discrepâncias decorrentes de uma excessiva centralização partidária:

Na base de tudo isso esteve a vinculação partidária assumida de uma forma sectária, intransigente, o que aconteceu também com alguns cantores. Sujeitos que ingressam num partido como se estivessem num clube ou numa igreja. Isso leva-os a rejeitar outros indivíduos que têm uma actividade convergente ou semelhante à deles só porque pertencem a outro grupo⁶¹⁷.

⁶¹⁴ *O Tempo e o Modo*, nº103, março/abril de 1974.

⁶¹⁵ Em «MRPP: I Conferência Nacional sobre o trabalho de propaganda. Informe sobre as nossas tarefas na frente da arte e da cultura», 18 e 19 de janeiro de 1975.

⁶¹⁶ Um dos exemplos apontados por Pimentel (2009) é de Mário Castrim, que terá escrito uma crónica em que não considerava José Afonso como um “símbolo da resistência antifascista”, dando prioridade ao papel de combate de muitos militantes comunistas.

⁶¹⁷ «Entrevista a José Afonso», *Se7e*, 22 de abril de 1980.

Não obstante a procura de relações com várias organizações políticas situadas à esquerda, onde aceita colaborar e estar presente em várias iniciativas para as quais é convidado, José Afonso manteve uma posição crítica da polarização partidária e foi assumindo discordâncias políticas, tanto em relação ao modelo socialista da URSS, assim como em relação a alguns grupos marxistas-leninistas e ao maoísmo (Madeira, 2017), posicionamento sintetizado, já em 1980 em entrevista ao *Se7e*, numa célebre afirmação: “sou o meu próprio comité central”⁶¹⁸. Desta forma, o músico recorda, em várias entrevistas, alguns episódios nos quais foi criticado pelos “sectores esquerdistas”, referindo as dificuldades que teve para frequentar meios impregnados pela influência partidária e, ao mesmo tempo, para suportar o clima de tensão que encontrou em algumas fábricas dominadas por sindicatos afetos ao PCP, ou em processos de autogestão, impulsionados por grupos organizados da extrema-esquerda. Em relação a estes, José Afonso responsabilizava-os pelo “ajustamento mal feito do leninismo à realidade portuguesa”, o que, na sua opinião, tinha conduzido a vários erros da “esquerda revolucionária”, que não conseguiu implantar-se enquanto “vanguarda da classe operária” (Afonso *em* Pimentel, 2009:128). A crítica aos erros da extrema-esquerda subiria de tom, sobretudo no período pós-campanha de Otelo à presidência, afirmando então que os partidos que orbitavam em volta dos GDUP’s estavam “impregnados de vícios oportunistas e sectários” (*Ibid*:144). Em relação ao PCP, apesar do reconhecimento do mérito histórico do partido, as críticas de José Afonso eram já conhecidas desde o período ditatorial, sendo que os posicionamentos assumidos pelo PCP contra greves e ocupações foram os principais alvos da crítica de José Afonso. Da parte do PCP, o distanciamento com José Afonso era também notório, e exemplificado pelas raras situações para as quais foi convidado a participar em eventos musicais associados ao partido, nomeadamente na Festa do Avante, para a qual seria convidado pela primeira vez já em 1980 (juntamente com Sérgio Godinho). Em continuidade com as críticas apontadas a alguns posicionamentos “sectários” dentro do PCP, Luís Cília recorda a forma como José Afonso foi rotulado de “esquerdista” por parte de muitos elementos do partido, o que também teve algumas implicações para ele, pelo facto de nunca ter deixado de atuar com José Afonso (insinuando que alguns o terão feito). Neste sentido, Cília recorda um episódio de um concerto, realizado numa cooperativa agrícola, já em 1976, para o qual foi convidado por José Afonso e no qual não pôde estar

⁶¹⁸ «Entrevista a José Afonso», *Se7e*, 22 de abril de 1980.

presente por estar doente, sendo que, no dia seguinte, o jornal *O Diário*, afeto ao PCP, teria, nas palavras de Cília, feito uma notícia com um título de: “Festa esquerdista em Setúbal, Luís Cília dessoladirizou-se desse espetáculo”⁶¹⁹, artigo este que terá motivado uma carta de esclarecimento de José Afonso e que, segundo Cília, teve como consequência que o seu nome tivesse praticamente desaparecido do jornal⁶²⁰.

7.2. Representações da canção na extrema-esquerda partidária

Não sendo possível, no âmbito da tese, referir-me às várias organizações partidárias de extrema-esquerda que viabilizaram componentes estéticas, enquanto forma de expressão artística e cultural de valores ideológicos (tais como o PRP/BR, a LCI, o MES, entre outras), reporto-me aqui ao PCP (m-l) e à OCMLP, organizações que desenvolveram esses posicionamentos de forma mais enérgica, sendo que o caso das expressões culturais e artísticas, assim como dos agrupamentos musicais criados no contexto do MRPP, serão analisados num capítulo autónomo desta tese. Da mesma forma, introduzo aqui uma descrição da atividade do GREDIMUP/Almanaque, criado por vários elementos que saíram do coro da JMP, na sua maioria próximos do MRPP, os quais estarão relacionados com algumas práticas expressivas no contexto deste movimento político.

Como demonstrei, no capítulo anterior, a posição do GAC expressa através da sua Plataforma Artística ia no sentido da intervenção e da ação cultural, baseada na prática de uma “arte popular revolucionária”, resultado da articulação da assimilação da “cultura popular” e da sua transformação, operada pelo resultado entre a crítica “do povo” e a autocrítica “do grupo”. Esta posição era igualmente definida em contraste com práticas de outros grupos e artistas, os quais eram caracterizados como *populistas* e *academistas*. Na opinião de João Lisboa, que integraria o GAC, estas caracterizações representavam as estéticas de protagonistas imbuídos da influência dos partidos e das organizações políticas, cujas orientações ideológicas seriam mais ou menos próximas do GAC, mas dos quais consideravam necessário demarcar-se: o *populismo* referia-se às práticas inerentes aos núcleos associados ao «Grito do Povo» e à OCMLP; e o *academismo* corresponderia às perspetivas do PCP (m-l) e do MRPP no campo da arte e

⁶¹⁹ Entrevista a Luís Cília, com Ricardo Andrade, 21/03/2018, Lisboa.

⁶²⁰ Tanto Pimentel (2009), como Salvador (1984) descrevem várias situações, sobretudo em atuações nas quais foi várias vezes vaiado e apupado como “esquerdista”, epíteto que o marcou durante alguns anos depois do 25 de Abril.

da cultura (Lisboa, 2010). Estas organizações pugnavam por uma forte componente cultural e artística na atividade política, sobretudo reforçada pela presença de cantores e de agrupamentos musicais nas manifestações e comícios, geralmente realçada nos meios de divulgação partidários e na propaganda política, através de referências que os enquadravam, geralmente, no “canto popular” e na “canção revolucionária”.

7.2.1. PCP (m-l)

No caso do PCP (m-l), embora não tenha sido possível encontrar referências detalhadas acerca da atividade musical e da componente artística deste partido, ao longo do período revolucionário, o partido tinha já um historial na coorganização de eventos com uma forte componente de expressão cultural e artística, tal como os dos Jogos Florais, realizados em 1973, em França⁶²¹, abertos a diversos domínios, desde o teatro à canção e aos grupos regionais e ranchos folclóricos. Já em 1977, Álvaro Vasconcelos destacava o papel da intervenção, dos sectores intelectuais do partido, em associações culturais e em diversos domínios (sobretudo no teatro e cinema), embora apontasse como principal objetivo a “luta pelo controle das estruturas científicas e na frente cultural” contra “o imperialismo russo”⁶²². Heduíno Gomes, dirigente do partido, refere numa entrevista recente⁶²³ que, já após o fim do processo revolucionário, foi criado pelo sector cultural do partido o grupo Terra Sem Amos (em referência ao refrão de *A Internacional*), onde participavam a sua companheira Ana Faria, Mário Piçarra e Jaime Ferreira, entre outros, e no qual Heduíno assumia o papel de diretor de produção. Mais tarde, o grupo passaria a designar-se de Terra a Terra, tendo-se dedicado à interpretação de temas recolhidos em diversas zonas geográficas do país (do Alentejo à Beira Baixa e Trás-os-Montes, sendo que várias recolhas terão sido feitas pelo próprio Heduíno, sobretudo no Baixo Alentejo), com parte das letras a serem adaptadas por Ana Faria. Tendo sido um dos grupos referenciados na estilização de música com origem em diversas tradições orais, na viragem da década de 1970 para 1980⁶²⁴, este aspeto pode

⁶²¹ Terá existido a intenção, e mesmo uma proposta de programa, para a realização de uma segunda edição dos Jogos Florais, a ocorrer no verão de 1974, também em França, a qual, devido ao 25 de Abril, não se terá realizado.

⁶²² Álvaro Vasconcelos «Editorial: o papel dos intelectuais», *Seara Vermelha* nº8, abril de 1977. O artigo pode ser consultado nos anexos.

⁶²³ Maria João Caetano, «Lembra-se dos Onda Choc? História do jovem marxista-leninista que criou o fenómeno», *Diário de Notícias*, 6 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/1864/interior/lembra-se-dos-onda-choc-historia-do-jovem-marxista-leninista-que-criou-o-phenomeno-10849801.html>.

⁶²⁴ Já em 1977, o grupo abandonaria a designação Terra Sem Amos, passando a chamar-se Terra a Terra, tendo gravado e publicado quatro álbuns durante a década de 1980.

ser indicador de uma certa tendência estética no seio do PCP (m-l), no sentido de procurarem integrar uma componente de recriação de recolhas de música tradicional.

7.2.2. OCMLP

Tal como o PCP (m-l), a OCMLP tinha antecedentes na utilização das expressões culturais, para serem usadas enquanto plataforma de consciencialização política, que remontavam a França e ao Teatro Operário de Helder Costa, este inserido nos núcleos de *O Comunista*, assim como à atividade de Tino Flores e do grupo Os Camaradas. Tino Flores⁶²⁵ salientou-me que as várias discussões no GAC (sobretudo com José Mário Branco e Afonso Dias), em relação à definição de uma linha musical e política do grupo, foram uma das razões que o levaram a optar por “processos criativos” que pretendia utilizar de forma “mais autónoma”, aspeto que estaria na base da sua decisão em abandonar o GAC. Tino Flores considera que o GAC insistiu numa linha de criação de canções revolucionárias sob a forma de hinos e marchas, o que era por ele visto como uma limitação ao uso de domínios mais tradicionais, nos quais tinha sustentado a maior parte da sua prática musical até então, distanciando-se igualmente da crítica explanada na proposta artística do GAC em relação ao fado, assim como às práticas musicais realizadas no contexto de outras organizações marxistas-leninistas. A sua postura de clareza e de afirmação do uso de géneros e estilos musicais como a *chula* e o *malhão*, por si perspetivados como essenciais para a criação de algumas das suas canções, terão sido sujeitas à crítica do GAC, tendo revelado divergências entre as partes em relação à forma como era entendido o papel dessas expressões musicais de “arte popular” no contexto revolucionário, as quais, no caso do GAC, tinham sido expressas na Plataforma Artística, documento que era, para Tino Flores, “tentativa de definição que a música de contestação ou que a música revolucionária é assim!”, afirmando que nunca percebeu que definição era essa.

(...) porque mesmo nesse período, a questão da música tradicional também não era clara. Por isso é que há um período ali em que o GAC é só hinos e hinos, e a música tradicional foi um processo que veio a seguir. De resto, saíram panfletos num certo momento do GAC nesse período a criticar os gajos do Norte que tinham a mania da batida da chula e do malhão. Portanto esses tipos de divergências aconteceram. E tinha a ver também, mais uma vez, com a minha linha musical. Com o 25 de Abril eu fiquei ainda mais claro nas afirmações, se é que é possível ser-se ainda mais claro, e todos os temas que fui fazendo mantiveram a mesma linha⁶²⁶.

Após sair do GAC, Tino Flores refere que esse foi período de reflexão, durante o qual procurou experimentar sonoridades que lhe permitissem manter uma linha de canções

⁶²⁵ Entrevista a Tino Flores, 27/06/2012, Guimarães.

⁶²⁶ *Ibid.*

políticas, nas quais sobressaísse a clareza e assertividade das letras. Utilizando uma instrumentação básica de viola, viola de doze cordas e harmónica (e várias vezes acompanhado por outros músicos ligados à OCMLP, entre os quais Aníbal e Henrique Botelho), Flores reitera a “eficácia” no uso de ritmos tradicionais do malhão e da chula, referindo que, por diversas vezes, era apelidado no seio do OCMLP, assim como pelo público, de “Bob Dylan português”. Contudo, para Flores, a sua intenção era potenciar os poucos recursos disponíveis, no sentido de procurar formas de alcançar diferentes sonoridades e de interpretar acordes na viola, recorrendo a todo o tipo de métodos (“formas de dedilhar”, “bater o pé” como forma de percussão) que o possibilitassem atingir o “máximo de eficácia com o mínimo de meios”, no sentido de “chamar a malta à tradicionalidade musical”:

Pá, isto foi um exercício que me deu um enorme gozo de procura e que ainda hoje faço e tentar procurar como é que com base nisto se pode ampliar um bocadinho e desenvolver, não é? Não era por uma questão intelectual mas sim vivencial. Não tínhamos nada, não é? Como é que um gajo pode ser eficaz? Há uma situação do ponto de vista artístico que é complicado, que é chegares a sítios onde não te conhecem, onde nunca ninguém te tinha visto - e era o que acontecia - chegava a sítios onde nunca ninguém tinha ouvido falar em mim, nunca ninguém tinha ouvido um tema destes, eh pá, não sabiam nada! Então um gajo ia a sítios onde as pessoas nunca tinham ouvido nada, não havia discos, nada, e quando começava havia um ou outro que reconhecia as músicas, mas a maior parte deles era malta que nunca me tinha visto ou ouvido na vida e nunca tinham ouvido temas desses. Portanto um gajo tinha de chegar ali e ganhar aquilo assim logo! E isso era a eficácia.⁶²⁷

Grande parte da atividade musical de Tino Flores passou a estar centrada nos contextos partidários do núcleo do jornal *O Grito do Povo* e da OCMLP, sendo que, é no seguimento da criação da FEC (m-l), em janeiro de 1975, que irão gravitar vários grupos de teatro, coros, cantores e poetas, sobretudo com forte implementação na zona do Porto e no norte país. Paulo Esperança⁶²⁸, que estava ligado ao *Grito do Povo* no Porto, recorda que esse período despoletou o interesse de várias pessoas simpatizantes e próximas da OCMLP, no sentido de se integrarem em grupos corais amadores e grupos de teatro, criados nessa altura, ou a partir da reconfiguração de estruturas já existentes. Segundo Esperança, estes seguiam o mote da “acção cultural” como forma de intervenção política, participando sobretudo no contexto do *Grito do Povo*, em atividades para a campanha eleitoral da FEC (m-l)⁶²⁹, ou em ações revolucionárias, como ocupações de casas, apoio a greves e homenagens. Como exemplos, o Coro

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Entrevista a Paulo Esperança, 26/06/2012, Porto.

⁶²⁹ Entre outros eventos, destaco aqui os seguintes: Festejos do 18 de Janeiro de 1934 pelo *O Grito do Povo* (18/01/1975); Festa Popular da FEC (m-l) em Vila das Aves (05/04/1975); Festa do *Grito do Povo* e FEC (m-l) no Palácio de Cristal, no Porto (01/05/1975); ou a Festa Popular do *Grito do Povo* na Foz do Douro (25/08/1975) ([Ver imagens 33-36](#)).

Popular do Teatro Universitário do Porto (TUP), o Coro do Lago (que tinha como mote “defender a cultura popular”), o Coro Popular de S. João da Madeira, o Coro «Os Proletários Vermelhos», o Coro Popular da Foz, o Coro dos «Putos de Miragaia» ou o Teatro Operário do Formigueiro. Na sua maioria, seriam grupos com muito poucos temas originais, os quais se dedicavam a fazer interpretações de “canções revolucionárias conhecidas”, assim como versões de canções de José Afonso, Tino Flores e do GAC.

Embora não tivesse sido possível obter informação detalhada da atividade destes grupos, o Coro Popular do TUP assumiria abordagens sobre o que era entendido como “arte popular revolucionária”, procurando uma posição mais definida do seu papel artístico, através da publicação de um pequeno caderno de canções, no qual se incluía um texto, intitulado “O que deve ser um artista popular e revolucionário”⁶³⁰, no qual declaravam, desde logo, que “não basta declarar-se que ‘*se está com o povo*’, não basta cantar-se canções de forma e conteúdo aparentemente populares”. Elencam então um conjunto de “condições”, entre as quais: a “vontade de *servir o povo*” e regular as atividades musicais em função deste, exigindo para tal a “disciplina revolucionária”, sob o lema “Não cantamos para triunfar, cantamos para que o povo triunfe” (nomeando como “*ídolos*” os “camponeses de mãos calejadas e costas vergadas” e não os “grandes génios burgueses”); estar ligado aos “problemas do povo”, para que as canções só possam ser cantadas “por quem as vive e as sente”; conferir o carácter popular da “forma das composições das canções”, significando a possibilidade de utilização de “formas e técnicas burguesas”, desde que “ao serviço de um conteúdo popular e revolucionário”; e, por fim, demonstrar o conteúdo das canções de “forma clara e rigorosa”, mas salientando a capacidade e cumprimento da função transformadora da canção, a qual deveria “apontar os caminhos da liberdade ao povo”, a partir da descrição das suas próprias experiências.

Embora este texto possa estar desprovido de contexto, desconhecendo-se registos fonográficos deste coro, o mesmo é, contudo, indicador da forma como alguns grupos se envolveram no processo revolucionário, com propensão para o envolvimento e exaltação da “cultura popular”. No caso deste coro, a atividade musical estaria enlaçada com a atividade teatral do TUP (em atividade desde 1948) e com outros “cantores populares”, associados ao *Grito do Povo*, tais como Aníbal e Tino Flores, que

⁶³⁰ [Coro Popular do TUP “O que deve ser um artista popular e revolucionário”.](#)

participaram em várias apresentações da peça do TUP *18 de Janeiro de 1934*, organizadas pelo jornal⁶³¹, a qual tinha como tema a insurreição dos trabalhadores da indústria vidreira da Marinha Grande contra o Estado Novo, considerado um dos momentos mais significativos do início das lutas operárias contra a ditadura⁶³². A propensão para o ensaio de peças teatrais políticas, com uma forte componente musical “popular”, é assim representativa da diversidade do tipo de atividades culturais promovidas ao longo do período revolucionário no contexto dos órgãos, organizações, grupos musicais e teatrais, assim como dos cantores associados à OCMLP e à FEC (m-l).

7.2.3. GREDIMUP/Almanaque⁶³³

Constituído na sua maioria por estudantes, em parte associados ao MRPP e decorrentes da divisão no coro da JMP, entre os quais José Moças, Manuel Rodrigues, Vítor Reino, Carlos Moreira e José Manuel David, encabeçados por José Alberto Sardinha, o Almanaque apresentou-se com a disposição de se dedicar exclusivamente à divulgação das recolhas efetuadas por si, através da realização de digressões coletivas a “zonas musicalmente mais ricas dos nossos campos, gravando e convivendo de perto com a verdadeira música tradicional portuguesa”, apontando como principais objetivos a recolha e conservação arquivística do repertório da “genuína canção popular portuguesa”, e a sua sistemática divulgação, através de apresentações públicas e edições fonográficas⁶³⁴.

Num manifesto distribuído à imprensa, em agosto de 1975⁶³⁵, o GREDIMUP assumia-se como resultado das práticas levadas a cabo por Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça nas décadas anteriores, assim como de estudos de pesquisa coletiva acerca das práticas folclóricas das várias regiões do país. Em termos de método de trabalho, o grupo descreve que as campanhas de recolha em zonas rurais tinham sido iniciadas a partir dos conselhos de Giacometti e de Lopes-Graça, sob a orientação de Francisco D'Orey, para tal, montando acampamentos nas aldeias e entrando em contacto direto com as “massas populares”, como forma de registar em fita magnética

⁶³¹ A peça estreou em outubro de 1974 e foi apresentada em várias associações populares e recreativas, sobretudo no norte do país: Porto, Guimarães, Vila das Aves, Coimbra, entre outras.

⁶³² Nos anos seguintes, algumas das peças apresentadas pelo TUP mantiveram-se enquadradas dentro do que era considerado teatro de *agitprop*, tais como a peça *As espingardas da Mãe Carrar*, de Bertold Brecht (1976) e *Eu, Bertolt Brecht, venho lá das negras florestas* (1977) (cf. Graça, 2016).

⁶³³ [Ver imagens 37-41.](#)

⁶³⁴ Retirado do livro que acompanha a edição do LP *Descantes e Cantaréis* (1979).

⁶³⁵ [«Manifesto GREDIMUP», agosto de 1975, publicado no MC nº44, janeiro de 1976.](#)

“o material folclórico de interesse”, assim como de “outros materiais populares de conteúdo progressista (poéticos, teatrais, etc)”. Porém, o grupo esclarece algumas diferenças de abordagem em relação a práticas anteriores, sobretudo na questão do envolvimento com as populações dos locais de recolha, assim como no trabalho de interpretação do material recolhido:

Através da convivência diária com as populações das aldeias, que não se limita a Inúteis conversas de café, mas que se orienta profissionalmente para a colaboração com os camponeses nos seus trabalhos usuais, estes acampamentos dão-nos assim a oportunidade de ouvir e gravar a música popular no seu meio ambiente, de conhecermos de perto as condições económicas, sociais e culturais do povo que canta, para podermos, posteriormente, divulgar com fidelidade a verdadeira música popular que encerra, necessariamente, os problemas, as lutas e aspirações desse mesmo povo⁶³⁶.

Carlos Moreira e José Moças recordam algumas dificuldades encontradas na abordagem às pessoas dos locais de recolha, em parte, devido a uma certa desconfiança gerada pelo inusitado interesse em várias regiões do interior do país, motivada pelas campanhas promovidas pelo MFA. Ou seja, a crescente penetração de agentes culturais e políticos nos meios rurais, fez com que o Almanaque procurasse introduzir inovações, que se diferenciasssem das ações “doutrinantes” do MFA, mas que se distinguissem também de algumas práticas habituais nas recolhas de Giacometti, nas quais este, geralmente, contactava primeiramente agentes locais influentes (normalmente padres ou responsáveis políticos). Como afirma Carlos Moreira, em muitos casos, os métodos utilizados passavam por trabalhar durante todo o dia nas colheitas, junto da população local, e fazer as recolhas no final do dia, depois de estabelecida uma relação de confiança com as pessoas com quem queriam gravar:

Nos primeiros dias tínhamos a preocupação de ganhar a confiança das pessoas, depois cantávamos e as pessoas lá cantavam e passados aqueles primeiros dias a partir dali foi fácil ganhar a confiança das pessoas. Naquele sítio em que chegava alguém de helicóptero e começavam a mandar... aquelas pessoas não gostavam, era endógeno, o que é normal. Nós não íamos lá doutrinar ninguém nem meter-nos nessas guerras. Desse ponto de vista político éramos um bocado neutros ou pacíficos, não íamos lá educar ou evangelizar, não tínhamos essa preocupação, pelo contrário, nós queríamos era saber o que eles tinham para nos dizer e depois as conclusões tirávamos em casa.⁶³⁷

O grupo sustenta que o trabalho de ensaio e adaptação do material recolhido, baseava-se na intenção de que a interpretação das canções reproduzisse, da forma mais fiel possível, os exemplos gravados, argumentando que, só dessa forma era possível contrapor e denunciar o que consideravam ser a “adulteração das raízes folclóricas promovida pelos meios de comunicação social” ou, dito de forma mais veemente, a

⁶³⁶ «Manifesto do Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular Portuguesa da Juventude Musical Portuguesa», agosto de 1975.

⁶³⁷ Entrevista a Carlos Moreira, com Ricardo Andrade, 16/03/2016, Lisboa.

“prostituição da música popular”⁶³⁸. Como referem Carlos Moreira e José Moças, a intenção era de “preservar as harmonias populares, os instrumentos e a música tal e qual como era ouvida e gravada por nós nessas recolhas, sem qualquer tipo de introdução de elementos de inovação ou alteração, ou mesmo de conotação política”:

A partir dessa altura praticamente o nosso trabalho deixou de ter conotação político-partidária e o nosso trabalho era de reproduzir tudo aquilo que se ouvia sem alterar praticamente nada. Fossem as harmonias, os instrumentos, praticamente a gente não fazia inovação nenhuma. E tínhamos guerras terríveis com outros (...) nós queríamos reproduzir. De maneira que o trabalho do Almanaque foi esse, reproduzir tudo aquilo que gravávamos⁶³⁹.

Neste sentido, o grupo sustentava os seus princípios artísticos em continuidade com o que havia sido já definido na plataforma política interna do coro da JMP. Assumindo-se como “apartidário” e “anti-reformista”, salientavam que a sua atividade se coadunava com a “divulgação genuína de formas de expressão da cultura popular”, que se distinguisse do que designavam de “folclore comercializado ou cantiguinhas pseudo-progressistas”, em alusão também às abordagens à “música tradicional”, por parte de alguns músicos associados ao PCP:

Parece-nos desnecessário salientar que esta música popular de que vimos falando não se confunde com o folclore comercializado que é debitado diariamente nos meios de informação, pelos famigerados ranchos folclóricos, verdadeiras caricaturas do canto popular, e, modernamente, em pacotes mais democráticos sob a forma de cantiguinhas Inofensivas ou pseudo-progressistas como convém à circunstância (*vide* Carlos Moniz, Intróito, Tonicha e quejandos)⁶⁴⁰.

Não admira que, conquanto se assumisse como apartidário, o grupo apresentasse no seu manifesto algumas reservas ao trabalho efetuado por Lopes-Graça que não consideravam “totalmente satisfatório”, no sentido em que, apesar do reconhecimento do seu trabalho na harmonização de canções populares e regionais, isto é, da “autenticidade formal da música popular”, apontam críticas a este, pelo facto de ter descurado “o conteúdo das canções”, expressando assim o posicionamento do GREDIMUP enquanto consonante com o dever dos músicos colocarem-se “ao serviço do povo”, procurando tratar o conteúdo das canções, “em função de um critério eminentemente político”.

Neste sentido, o GREDIMUP/Almanaque representou uma abordagem contrastante de algumas práticas musicais associadas à extrema-esquerda e ao PCP, tendo vindo a constituir-se como referência para novos grupos de recolha e recriação de

⁶³⁸ «Manifesto do Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular Portuguesa da Juventude Musical Portuguesa», agosto de 1975.

⁶³⁹ Entrevista a José Moças, 11/02/2016, Vila Verde.

⁶⁴⁰ «Manifesto do Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular Portuguesa da Juventude Musical Portuguesa», agosto de 1975.

música tradicional. A ligação de elementos da formação deste grupo com a atividade musical no contexto do MRPP é aprofundada no próximo capítulo.

8. *SERVIR O POVO: O MRPP NA FRENTE DA ARTE E DA CULTURA*

8.1. *Que cem centros de cultura popular floresçam, que mil iniciativas se multipliquem no campo da cultura!*⁶⁴¹

Em plena fase de preparação das eleições para a Assembleia Constituinte, a 18 e 19 de janeiro de 1975, o MRPP organiza na reitoria da Cidade Universitária de Lisboa a «I Conferência Nacional sobre o Trabalho de Propaganda», dedicada às tarefas do partido na frente artística e cultural⁶⁴². Nesta conferência, o MRPP apontava que a distinção de classes e a luta de classes no campo da cultura deveria ser perspectivada como uma questão central e determinante para a “vitória da revolução”. O MRPP indicava como suas principais tarefas a necessidade de reforçar a união da atividade política com as práticas culturais, de forma a fornecer os meios para uma “política cultural da classe operária” a ser utilizada como “arma da cultura” de operários e camponeses. Para tal, estabelecia como necessária a distinção entre diferentes linhas condutoras, acerca do papel da arte e da cultura no processo revolucionário:

Existe aqui, uma luta feroz entre duas linhas, entre os que subestimam o papel da arte e da cultura como bandeira que propaga as ideias da revolução (o que visa desarmar o povo de um importante destacamento revolucionário) ou o sobrestimam (o que visa desarmar o povo desviando-lhe a atenção do facto de que qualquer revolução só vinga pela. força das armas) e os que afirmam a arte e a cultura como estandarte que, empunhado pelas amplas massas populares, prepara o caminho e abre o terreno para a Revolução poder vingar⁶⁴³.

Apontando à divulgação do “marxismo-leninismo-maoísmo”, assim como à produção artística e cultural “dos outros povos e das criações democráticas do povo português”, o MRPP defendia e promovia “uma cultura nova”, baseada no processo da Revolução Cultural chinesa, que fosse sustentada por critérios que obedecessem a objetivos políticos e que atendessem à “análise concreta da situação concreta, tanto ao nível global como do sector dos intelectuais e artistas”. A principal tarefa identificada seria incentivar a edificação da “cultura e arte democrática e popular”, a partir das leituras de Mao Tsé-Tung, que preconizava as práticas artísticas populares enquanto “produto da herança das verdadeiras tradições democráticas do nosso povo (o velho

⁶⁴¹ Título de artigo publicado no *Yenan* nº14 de setembro de 1975, a propósito da criação de um novo Centro de Cultura Popular pela Comissão de Moradores de Fanares, Mem Martins.

⁶⁴² [«MRPP: I Conferência Nacional sobre o trabalho de propaganda. Informe sobre as nossas tarefas na frente da arte e da cultura», 18 e 19 de janeiro de 1975.](#)

⁶⁴³ *Ibid.*

deve servir o novo)”; e, ao mesmo tempo, refletindo a “assimilação da experiência revolucionária dos outros povos (o estrangeiro deve servir o nacional)”⁶⁴⁴.

Nesta conferência, Arnaldo Matos propõe que, no sentido de se “criar raízes e lançar sementes do Algarve ao Minho”, era necessário criar sectores culturais estudantis e um organismo coordenador das atividades culturais, tendo como princípio a organização e supervisão das atividades levadas a cabo em cooperativas, coletividades populares, cineclubes e grupos de teatro. O MRPP apelava à dinâmica de criação de um movimento de artistas e intelectuais, que representassem a vanguarda nos diversos domínios culturais e artísticos, estabelecendo, para tal, “programas precisos e cientificamente elaborados, que contemplem todos os nossos órgãos e satisfaçam as necessidades que se sentem no domínio da propaganda”. Neste quadro de ação, surgiu o Comité Martins Soares⁶⁴⁵, “comité de artistas e intelectuais comunistas”, responsável pela coordenação da atividade de grupos de teatro e pela promoção de debates sobre arte e literatura; tendo sido também criadas editoras e cooperativas populares livreiras (por exemplo, as cooperativas «Karl Marx» e «1º de Maio Vermelho» ou a «Editora Vento de Leste»), responsáveis pela vasta edição de livros sobre teoria marxista-leninista-maoísta, peças de teatro, poesia e contos populares, entre outros. Em várias ocasiões, partiriam deste movimento de intelectuais organizados, as iniciativas de insurreição e mobilização contra o que consideravam ser “as medidas repressivas do Conselho da Revolução”, nomeadamente nos processos de impedimento do MRPP para concorrer às eleições Constituintes, a proibição do uso dos símbolos do partido e a vaga de prisões que assolaram vários militantes e simpatizantes, na sequência da suspensão do partido, em abril de 1975⁶⁴⁶. Acima de tudo, o MRPP incitava à fusão de artistas e intelectuais com as massas populares, enquanto forma de luta e promoção da unidade sustentada pela transformação e reeducação da arte e da cultura:

Se, por um lado, os intelectuais e artistas são formados através de uma reeducação, aprendendo com o povo e participando, ombro a ombro com ele, nas suas lutas e na sua vida, por outro, eles formam-se através da luta, do debate, da crítica e da polémica, ousando desencadear e vencer duras batalhas que, agitando o campo da cultura e arte, permitam demarcar claramente a linha que nos separa do inimigo e unir a nós os sectores mais recuados e hesitantes dos intelectuais e

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ O Comité Martins Soares era um comité de artistas e intelectuais comunistas, assim designado após a morte num acidente de viação deste dirigente da revista *O Tempo e o Modo* e considerado um dos mais destacados militantes do MRPP no campo intelectual.

⁶⁴⁶ Como exemplo, partiu da iniciativa deste movimento um abaixo-assinado contra o Conselho da Revolução, a exigir a imediata libertação dos militantes do partido presos, ao qual aderiram dezenas de figuras públicas nacionais, no campo das artes e cultura.

artistas. Sé através da luta se prossegue na reeducação e só através da luta se consegue a unidade.⁶⁴⁷

Como é confirmado por alguns ex-militantes⁶⁴⁸, consultados para esta tese, o MRPP procurou imprimir um envolvimento profundo em todas as formas de manifestação da arte e cultura populares. Tal aconteceu, por exemplo, através de diretivas dirigidas aos seus militantes e apoiantes espalhados por todo o país, no sentido de estes intervirem a nível local na produção cultural de qualquer carácter; ou, através da criação de sectores encarregados da organização de estruturas de apoio às práticas de cultura popular, tomando a iniciativa para a realização de eventos. A imersão dos militantes do MRPP em eventos de cultura popular e de práticas performativas locais, as quais poderiam passar pelo envolvimento em celebrações de carácter religioso, festas populares, comemorações de âmbito regional e local, entre outros, tinha como principal desiderato a união com as classes trabalhadoras, através da participação nos vários aspetos da vida social e cultural e, ao mesmo tempo, possibilitando a adoção e aplicação de métodos de trabalho “socialistas e não liberais”, assim como a prática da “disciplina proletária”. Este é um dos aspetos mais salientados por alguns intervenientes, no sentido em que consideram que a boa organização do MRPP, a nível regional e local, sobretudo em alguns locais do interior do país e da cintura industrial de Lisboa e Margem Sul, impeliu a criação de dezenas de centros e núcleos de cultura popular afetos a este, o que, por sua vez, constituíram um importante contributo no sentido da consciencialização das massas e da reconfiguração das práticas de cultura popular, em defesa de valores revolucionários. Como exemplo, a realização, em dezembro de 1974, da «Semana da Cultura Democrática e Popular» em Alhos Vedros, a qual, com o apoio e em colaboração com várias associações e coletividades locais, realizou uma extensa programação em diversos domínios⁶⁴⁹.

Por sua vez, aos órgãos centrais e regionais do MRPP, era-lhes conferido um papel suplementar, no sentido em que eram estes os principais meios de reprodução e

⁶⁴⁷ «MRPP: I Conferência Nacional sobre o trabalho de propaganda. Informe sobre as nossas tarefas na frente da arte e da cultura», 18 e 19 de janeiro de 1975.

⁶⁴⁸ Entre outros, destaco aqui algumas conversas que tive com ex-militantes do MRPP, entre os quais José Moças, Carlos Moreira, Pedro Alves e Gualberto Freitas.

⁶⁴⁹ O evento incluiu: música revolucionária, dança e poesia dos povos das colónias, com a atuação do Grupo da Casa de São Tomé; teatro popular amador pelo Grupo de Teatro da Golegã (com a apresentação de uma adaptação da peça *A Farsa do Mestre Pathelin*, autor desconhecido); projeção de filmes, tal como *O Couraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein; debates e colóquios sobre desemprego, cooperativismo, emancipação da mulher e educação sexual; e exposições sobre as lutas de libertação dos povos das colónias, as lutas populares desde o 25 de Abril e as revoluções da Rússia, China e Albânia. Entre outros exemplos, [ver imagens 44 e 45](#).

promoção propagandística da situação política. Embora as publicações do partido tivessem como primazia a discussão ideológica e a divulgação de assuntos relacionados com a contextualização da situação política do país, assumiam-se como espaços de vanguarda para a divulgação, crítica e promoção do debate acerca da “arte e da cultura popular”, procurando novas formas de criação, mobilização e dinamização. O órgão principal do partido, *Luta Popular*, e em particular, o jornal/revista *Yenan* e a revista *O Tempo e o Modo*, primavam a discussão em torno de assuntos relacionados com a arte e cultura, sendo periódicos descritos como resultado do esforço de todos os intelectuais e artistas progressistas e revolucionários, unidos em torno da sua linha política e ideológica, os quais tiveram uma substancial tarefa de promoção de eventos que conferissem “iniciativa às massas”, enquanto forma de incentivo e mobilização. Sob o lema “Por uma cultura democrática-popular, patriótica, científica e de massas”, estas publicações impulsionaram a organização de encontros e de jornadas de “cultura democrática e popular”, realizadas um pouco por todo o país, à semelhança do exemplo apresentado acima, nas quais a programação era transversal a diferentes formas de expressão cultural, entre música, dança, canto, poesia, cinema, teatro, artes plásticas e literatura. Ao mesmo tempo, estes órgãos eram responsáveis pela publicação de reportagens sobre os eventos culturais organizados pelo MRPP, assim como de extensas críticas de arte e literatura proveniente da China e da Albânia, sendo também frequente a publicação de críticas assumidamente negativas sobre a produção de escritores, poetas, artistas ou de eventos ligados ao PCP⁶⁵⁰.

Por outro lado, estes órgãos tinham um papel essencial na divulgação da produção artística e cultural endémica, *feita por e dirigida a* todos os militantes e simpatizantes, através da publicação de entrevistas e da promoção de mesas-redondas com artistas e agentes culturais do partido. Um dos aspetos que diferenciava estas publicações dos restantes órgãos de divulgação do MRPP, prendia-se com a inclusão de vários suplementos e secções dedicadas à publicação de “poesia e canções revolucionárias”, ou à divulgação de poemas e de contos populares estrangeiros traduzidos (sobretudo chineses e albaneses, mas também de ex-colónias), assim como reproduções de peças de teatro. O propósito deste carácter diferenciador é explicado no texto de apresentação do suplemento de «poesia revolucionária», do *Yenan*:

⁶⁵⁰ Entre os mais relevantes, destacam-se várias críticas à Feira do Livro de Lisboa, a festas populares e comícios organizados pelo PCP ou, em particular, a destacados escritores e artistas associados ao PCP, tais como Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, José Saramago, Rogério Paulo, José Jorge Letria, entre outros.

A poesia também é uma arma que, como tal, também está necessariamente ao serviço de uma classe. Este é o princípio geral que define a função da obra de arte no contexto social em que está inserida. No entanto, os revisionistas e todos os oportunistas negam tal princípio e põem de pé toda uma prática da poesia totalmente decadente e que não exprime, nem de perto nem de longe, a força e a novidade das classes revolucionárias. Ao abrir uma rubrica de «poesia revolucionária», «YENAN» tem uma dupla finalidade: por um lado, divulgar uma arte e poesia novas ao serviço dos objectivos da Revolução Democrática e Popular em Portugal. Por outro, pretende abrir uma tribuna de discussão entre as diversas correntes artísticas que possam surgir sobre a melhor forma de elas poderem servir tais objectivos.

(...)

Sobre estas poesias deve-se estabelecer a luta ideológica acerca da forma como servem na prática os objectivos que em teoria se propõem cumprir. É através dessa luta que os intelectuais e artistas encontrarão o caminho certo, sob a bandeira da Revolução Democrática e Popular!⁶⁵¹

O apelo à participação dos leitores, através do incentivo para o envio de material para publicação⁶⁵², revelou o contributo de alguns militantes que, assiduamente, escreveram poesias e letras para canções e sugestões para peças de teatro, livros e contos populares. Os poemas, geralmente anónimos, ou assinados por pseudónimos (desde *Tiago, Alberto, Rosa Vermelha, Amigos do Yenan* ou *Camarada estudante*), representavam um leque bastante alargado de temáticas associadas à atividade política do movimento, à prática da teoria marxista-leninista-maoísta, a referências históricas, personalidades e eventos, tais como: *Honra a Ribeiro Santos, 12 de Outubro, Morte ao Fascismo, o Povo Vencerá!* (todas elas dedicadas ao militante da FEML Ribeiro Santos, assassinado pela PIDE em outubro de 1972); sendo igualmente publicado um conjunto de *Canções Revolucionárias de Presos Antifascistas* (escritas na prisão por militantes do MRPP presos em 1975)⁶⁵³.

Alguns colaboradores destacaram-se, precisamente, por representarem a aliança entre as classes trabalhadoras e a produção artística e cultural. Entre estes, Leonel Santos, operário fabril e poeta, que passou a colaborar regularmente com o *Yenan* e a participar ativamente em várias atividades do MRPP, enquanto declamador de poesia e autor de letras para canções. Em entrevista a este órgão, Leonel Santos descreve o seu percurso enquanto poeta, realçando que, apesar de ter iniciado a atividade poética ainda antes do 25 de Abril, só após o golpe de Estado e “a partir de determinados contactos e dos desenvolvimentos das condições políticas (...) tive possibilidade de definir uma

⁶⁵¹ «Poesia revolucionária», *Yenan* nº8, novembro de 1974.

⁶⁵² De referir que o *Yenan* apelava também ao envio de outras formas de expressão, sobretudo no domínio das artes plásticas (desenho, banda desenhada, fotografia e pintura), procurando dar continuidade e relevo a uma certa tradição do MRPP na exploração do trabalho gráfico e das artes plásticas, particularmente expressa nos cartazes e murais produzidos pelo partido.

⁶⁵³ *Um Homem Novo; A Nossa Bandeira é a Luta; Imperialistas fora de Portugal; A Lenine; Albânia, Farol Vermelho; Às Mulheres do Meu País; Poema para a Luta; Canto de Luta*; entre muitas outras.

linha política correcta”⁶⁵⁴. Neste sentido, Leonel Santos enquadrava a sua poesia como resultado da sua procura pela tradução de uma linha política, definida pelo “proletariado revolucionário”, através de uma arte que servisse os interesses da classe operária nos planos políticos e económicos, incitando à luta e à tomada de poder. Da mesma forma, o poeta realçava a importância da produção artística que refletisse “as lutas diárias das massas populares”, através do uso de uma linguagem específica, a qual apelasse à sua compreensão pelas massas a quem se dirigia. Deste modo, Leonel Santos vincava algumas diferenças de abordagem, comparativamente a outros intelectuais do partido, realçando que, estes sectores, deveriam primar por uma “aproximação ao povo”, apelando ao seu esforço “para se moldarem àqueles elementos operários que definam uma linha cultural que sirva de facto os interesses do povo”, responsabilidade esta que, na sua opinião, devia ser perceptível nos órgãos do partido. Vários poemas da sua autoria, publicados no *Yenan*, *O Tempo e o Modo* e *Luta Popular*, teriam particular destaque, não apenas pela sua utilização em diversos materiais de propaganda do MRPP⁶⁵⁵ (por exemplo, em cartazes de campanha e de apoio à libertação de presos políticos), mas também pela sua adaptação em canções, muitas das quais seriam interpretadas pelos vários coros e grupos criados no âmbito do MRPP.

8.2. Teatro, danças e coros na representação da cultura popular

As experiências que tornaram a organização dos centros de cultura popular afetos ao MRPP, assim como o envolvimento de militantes nas práticas culturais locais e regionais, motivaram a criação dos seus próprios grupos de teatro, dança e música. Em parte, estas estruturas representavam formas de participação dos militantes na vida social e política da organização, emergidas pela conjunção entre a reconfiguração de práticas culturais locais, a criatividade e a atividade político-partidária. As motivações destes para uma intenção comum, baseada na partilha de identidades e no conhecimento coletivo, surtiram efeito na criação de dezenas de grupos de teatro, grupos de danças e cantares tradicionais e grupos corais, muitas vezes criados a partir de estruturas já existentes⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ «Entrevista com o camarada Leonel Santos», *Yenan* nº15, janeiro de 1976.

⁶⁵⁵ [Ver imagens 42 e 43.](#)

⁶⁵⁶ Por outro lado, alguns grupos terão sido criados quase de forma espontânea e de durabilidade efêmera, para participarem em ações locais em que não tivesse sido possível assegurar a intervenção de outros grupos, como por exemplo, o Grupo Instrumental «1º de Maio», criado por Maria José Campos, que apenas terá registado uma atuação, nas comemorações do MRPP do “1º de Maio Vermelho” de 1975.

As características destes grupos sugerem diferentes entendimentos acerca da heterogeneidade das formas de produção cultural, elaboradas a partir de experiências sociais locais e regionais, e da sua utilização enquanto reflexo das mudanças invocadas pela intenção ideológica do MRPP, no sentido de uma “nova cultura popular nacional”. Ao longo de todo o período revolucionário, são várias as publicações nos órgãos do MRPP, que apontam a utilização intensa do teatro, enquanto forma de expressão de reflexão acerca da situação política, assim como enquanto forma artística de exprimir as orientações ideológicas do MRPP. Por exemplo, o Centro de Cultura Popular da Golegã, refere que o seu grupo de teatro foi reconfigurado, no sentido de contribuir para “uma ampla divulgação de uma cultura nova que sirva o povo”, através da adaptação de “velhas peças de teatro” à situação política, para serem representadas perante operários e camponeses, cumprindo assim os desígnios de renovação da cultura popular em que o “velho deve servir o novo”. Este grupo destaca, ainda, a particularidade de ter como prática habitual a realização de um debate no final de cada peça, o qual poderia resultar em alterações das peças ensaiadas, “aceitando e legando à prática as sugestões e críticas justas e combatendo as incorrectas”. Outros centros de cultura popular criaram ou reconfiguraram grupos de teatro no mesmo sentido, destacando-se, por exemplo, o grupo de teatro «Ribeiro Santos» (cuja primeira peça ensaiada foi em homenagem a este militante), ou o grupo de teatro «O Povo em Armas». Já em finais de 1975, é o próprio secretário-geral Arnaldo Matos, que anuncia a abertura de um espaço de teatro do MRPP, com objetivos de preparar peças que refletissem situações políticas concretas, enquanto forma de “ilustrar o Programa da Revolução Democrática e Popular” a partir de exemplos concretos, através dos quais “as massas populares melhor se apercebam dele”. Sob a direção do Comité Martins Soares, é criado o Teatro «Mundo Novo», sede do grupo de teatro com o mesmo nome, situado junto ao Jardim da Estrela, em Lisboa. Em comunicado, estes afirmavam-se como um grupo de jovens democratas, com objetivos de divulgar “a arte e a cultura de tipo novo”, apontando que o espírito do grupo se regia pela procura de “um grande número de organizações populares e intelectuais democratas, a fim de ligar a nós os mais amplos sectores da cultura e ligá-los, por sua vez, entre si e as massas populares”⁶⁵⁷. Assumindo um papel intermediário de orientação e pedagogia para outros grupos de teatro, o grupo de teatro «Mundo Novo» responsabilizava-se pela publicação de uma coleção das peças ensaiadas, as

⁶⁵⁷ «Viva o Teatro «Mundo Novo»», *Yenan* nº15, janeiro de 1976.

quais aconselhavam os militantes a estudar e a enriquecer os textos, de forma a poderem ser adaptadas por outros grupos de teatro, pegando assim em contextos que refletissem situações ou problemáticas locais, apelando a uma constante recriação das peças originais. A primeira peça publicada pelo grupo, foi um original intitulado *Será que ides hesitar?*⁶⁵⁸, em cujo texto de introdução⁶⁵⁹ é dado um conjunto de sugestões para outros grupos de teatro, interessados em adaptar ou criar novas peças⁶⁶⁰.

Tal como o teatro, também a dança, a música e a canção foram formas de representação primordial dos valores ideológicos do MRPP no campo da arte e da cultura popular. Sendo salientada a necessidade de interligação entre as tradições locais e as práticas performativas, contextualizadas em função da situação política, recorda Pedro Alves “havia vários grupos associados ao MRPP, que eram criados localmente por militantes ou simpatizantes e que tinham a chancela do partido”⁶⁶¹, pelo que era frequente grupos de bombos, ranchos folclóricos, bandas e fanfarras regionais, assim como grupos corais alentejanos serem convidados a participar em comícios, manifestações e nas jornadas de cultura do MRPP. Neste campo, adquiriu particular relevância, a atuação de conjuntos de danças e cantares regionais e ranchos folclóricos, comumente descritos em discursos do MRPP, como “ricos exemplos da cultura popular” e garantes das “raízes tradicionais que a burguesia nunca conseguiu apagar dos seus hábitos e costumes”.

À semelhança do que sucedeu em alguns grupos de teatro associados aos centros de cultura popular do MRPP, vários ranchos folclóricos, já existentes, passaram por processos de reconfiguração, observados sobretudo nas mudanças dos trajes e nos acessórios utilizados, nas adaptações de letras e na coreografia das danças. Tal sucedeu, por exemplo, no Rancho Popular «Campinos da Sorraia» (Coruche), ou no Rancho Folclórico dos Pescadores da Praia da Vieira (Leiria), os quais participavam

⁶⁵⁸ Peça com profuso acompanhamento musical, baseada em poemas publicados nos órgãos do MRPP e que incide sobre a ação de operários e camponeses militantes do MRPP durante o período revolucionário, culminando com a tomada do poder e a instauração de um governo popular.

⁶⁵⁹ [Grupo de Teatro Mundo Novo, «Será Que Ides Hesitar?», Textos de Apoio «Mundo Novo», 13 de novembro de 1975.](#)

⁶⁶⁰ No domínio da atividade teatral associada ao MRPP, destacou-se ainda o poeta e dramaturgo Júlio Valarinho, autor de várias peças de teatro de exposição da situação política através da adaptação de peças populares tradicionais, que seriam publicadas pela editora *Vento de Leste* e ensaiadas e adaptadas por vários grupos ligados ao partido. Das suas peças, destacam-se, entre outras: *Ferve o vinho, germina a revolta!*; *Lutar até Vencer*; *O Grande Rio* (baseada na peça tradicional *Chorar no Entrudo*); *Os Gigantes*; *Vila Mar da Restauração*; e *O Rei Vai Nu*. Para informação adicional sobre estas peças de Júlio Valarinho, consultar o livro *Quadros Heróicos de um Povo em Luta*, Editora Vento do Leste, 1977; ou a revista *O Tempo e o Modo*, nº124, junho de 1977.

⁶⁶¹ Declarações em conversa informal, realizadas num evento de lançamento de um livro, na Feira do Livro de Lisboa, 2018.

esporadicamente nos eventos organizados pelo MRPP. A participação do primeiro nas comemorações do «1º de Maio Vermelho» de 1975, recebeu elogios no *Luta Popular*, em particular, pela capacidade que demonstraram em representar “o sentir e a vida do povo do Ribatejo”, através das danças, apontando como exemplo o *Rodadinho do Bairro da Areia* (em homenagem aos moradores deste bairro), ou o *Fandango*, tendo também o grupo dedicado uma dança a Arnaldo Matos, lá presente. Já o segundo, é recordado, sobretudo, pelo impacto das adaptações coreográficas em algumas danças, através das quais expunham as dificuldades da vida dos pescadores, representando aspetos relacionados com a faina e com “barcos a afundar”. Porém, a procura de representatividade das tradições locais, sob a forma de danças e cantares, materializou-se com a criação de um rancho folclórico, pelo próprio MRPP, designado de Grupo de Danças e Cantares «Servir o Povo»⁶⁶². Embora não tenha sido possível informação precisa acerca do repertório interpretado ou das coreografias das danças, alguns intervenientes consultados nesta tese apontam que este grupo fazia representações de várias tradições locais, muitas vezes a partir do trabalho de recolha dos centros de cultura locais, as quais eram posteriormente adaptadas pelo grupo, pelo que é possível afirmar que o grupo «Servir o Povo» sobrepunha elementos musicais e coreográficos, baseados em práticas de diferentes regiões do país. Um dos aspetos mais realçados em relação a este grupo, prende-se sobretudo com os acessórios, sendo que eram utilizados cartões, em forma de foice e de martelo, enquanto elementos simbólicos usados na coreografia das danças, as quais, invariavelmente, terminavam com a foice e o martelo cruzados, remetendo para a representação simbólica dos movimentos partidários comunistas, e do próprio MRPP⁶⁶³.

No que se refere à música, a perspetiva do MRPP reproduz, em parte, a leitura das teses originadas e discutidas nos meios musicais chineses⁶⁶⁴. Nestas, seria advogada a defesa da crítica aos processos “burgueses e revisionistas”, os quais passavam pela divisão entre obras musicais “com tema” (eruditas) e obras musicais “sem tema” (por diferenciação, *abstratas*), divisão esta que visaria escamotear o “conteúdo de classe” de uma obra musical. Desta forma, a perspetiva apresentada pelo MRPP seria a de que a

⁶⁶² Na comunicação do MRPP, esta designação ia alternando entre *Grupo de Danças e Cantares*, *Rancho Popular* ou *Rancho Folclórico* ([Ver Imagem 46](#)).

⁶⁶³ [Ver Imagem 47](#).

⁶⁶⁴ Parte destas discussões foram reproduzidas pelo *Yenan* nº15 de janeiro de 1976, no artigo «Uma discussão sobre a música ocidental», que reproduz um artigo escrito por Tchou Lan intitulado «Aprofundemos a crítica da teoria burguesa da natureza humana», originalmente publicado na revista chinesa *Hongqi* no início de 1974.

obra musical implica uma relação dialética entre conteúdo e forma, exigindo a sua análise a partir do ponto de vista de classe, que acentue a preponderância do proletariado, tanto na transformação e assimilação de formas artísticas, como para a criação de exemplos musicais revolucionários. A compositora e pianista Albertina Matos⁶⁶⁵, na altura, companheira de Arnaldo Matos, descrevia a necessidade de analisar as canções de forma historicamente situada, e em relação aos conteúdos sociais presentes na obra musical, de forma a apontar o ponto de vista da classe exprimida, e a quem esta serve. Neste sentido, Albertina Matos destaca os vários poemas publicados nos órgãos do MRPP, enquanto expressão de lutas concretas do povo português, assim como da necessidade dos intelectuais e artistas revolucionários os apreenderem, fazerem melodias e orquestrações, para serem interpretados pelos grupos corais do partido.

Partindo desse princípio, o papel da canção e da poesia, no seio do MRPP, é enaltecido enquanto forma de expressão dos anseios e das lutas das classes oprimidas e exploradas. Em maio de 1975, num discurso proferido no centro de Cultura Popular Martins Soares em Olhão, Arnaldo Matos deu como exemplo, o descontentamento dos soldados “do Norte”, colocados no Algarve, e de como esta “deslocação” tinha como justificação a aproximação de uma época de “grandes lutas de classes” no país, de forma a que o “homem por trás da espingarda (...) não encontre à frente da mira a cara do pai, da noiva ou do filho”. Arnaldo Matos destacava a capacidade de “mobilização para a luta” destes soldados e a forma como “aplicaram na prática” as heranças descritas pelos intelectuais do MRPP:

E a maneira que encontraram para atingir o objectivo foi elaborar uma canção, uma canção de combate essa canção. Foi exactamente o motivo de organização da luta, o motivo de mobilização para a luta, foi com ela que a luta começou. Vejam portanto como a arte, a literatura e a cultura servem uma classe, como serviram os soldados na sua imensa maioria camponeses, com uma letra que eles meteram dentro de uma música que a burguesia usa para atacar o povo, uma musica que fala de gaivotas e outras coisas mais, como eles agarram essa música e metem dentro dela um conteúdo da sua classe e assim devolvem a arma que a burguesia lhes apontou à cabeça, apontando-a à cabeça da burguesia⁶⁶⁶.

A referência de Arnaldo Matos à subversão da “canção das gaivotas” (*Somos Livres*), e a sua transformação em “arma contra a burguesia”, é assim também representativa da forma como o MRPP entendia que a arte e a literatura poderiam ser mais do que “instrumentos da burguesia para distrair a atenção” (nas suas palavras, “um ópio para endorminar o povo”). Aludindo à utilização de canções “pelo inimigo” (“Vejam também como eles procuram, através das canções e das revistas, fazer passar como

⁶⁶⁵ «Entrevista com a Camarada Albertina Matos», *Yenan* nº18, agosto de 1976.

⁶⁶⁶ [Arnaldo Matos «A cultura e a arte: uma arma para a libertação dos explorados», 25 de maio de 1975.](#)

coisas amigas do povo o que não serve os seus interesses”); Arnaldo Matos destacava a capacidade essencial de união e mobilização da canção e da poesia como armas para a organização das ações revolucionárias de operários, camponeses e soldados:

A cultura e a arte (...) são uma arma, uma arma para a libertação dos explorados, para o avanço das suas lutas. Quem nos dirá que a próxima luta das operárias conserveiras não usará também dessa arma? Que a luta dos pescadores, que conhecem imensas canções para, no seu trabalho, protestarem contra a exploração, não terá também uma arma dessas a uni-los?

No âmbito da música coral, manifestaram-se várias expressões de partilha identitária partidária, através da criação de grupos diretamente associados ao MRPP, cuja atividade a nível local e regional, era sustentada pela participação em eventos de representação do partido, desde campanhas para as eleições, comícios, manifestações e festas populares. À semelhança de alguns grupos de teatro e ranchos folclóricos, o MRPP apoiou as práticas expressivas de cultura popular na canção, através do convite a vários grupos corais, já existentes ou recentemente configurados, destacando-se neste âmbito a adesão de alguns grupos de cante alentejano, entre os quais o Grupo Coral dos Vindimadores da Vidigueira ou o Grupo Coral dos Jovens Insubmissos da Vidigueira. Por outro lado, destaca-se o aspeto político, mas também pedagógico, na criação de grupos corais pertencentes ao MRPP, como aconteceu com a formação de coros infantis, tal como o Coro do Infantário Popular Ribeiro Santos. A transmissão política e pedagógica dos valores associados ao MRPP no campo da música, foi visível na criação de grupos corais, no âmbito dos centros locais de Cultura Popular, entre os quais: o Coro Popular «11 de Abril», criado em Sesimbra em abril de 1975, na sequência de uma homenagem às greves dos pescadores da zona de Sesimbra, em finais do século XIX, as quais culminaram no assassinato de vários pescadores, no dia 11 de abril de 1900⁶⁶⁷; e o Coro Popular «Bandeira Vermelha», criado em maio de 1975, no contexto das várias atividades do Centro de Cultura Popular Martins Soares de Olhão. Porém, é sobretudo a partir da cúpula de artistas e intelectuais do MRPP, que surgem os principais representantes da componente musical do movimento, nos quais é ainda mais evidente a conjugação da atividade partidária e os preceitos ideológicos de arte e cultura popular, do qual é exemplo o Grupo Coral do Yenan, que contou com a adesão de vários artistas e intelectuais, colaboradores no jornal. Da mesma forma, o MRPP centralizou a criação de grupos corais nas duas grandes cidades do país, com uma capacidade de projeção mais alargada, nomeadamente através do Coro Popular «Lutar Pelo Povo», criado no Porto; e do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», criado em Lisboa, o qual

⁶⁶⁷ «11 de Abril de 1900», *Povo de Sesimbra*, 19 de abril de 1975.

assumiria maior protagonismo em representação do MRPP, nos mais variados eventos a nível nacional, assim como através da gravação e publicação de fonogramas.

8.3. O Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»

A formação do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» está, em grande medida, associada ao percurso de alguns elementos do coro da JMP, que não se juntaram ao GAC após a sua cisão, e que, poucos meses depois, estariam na origem do GREDIMUP/Almanaque. Carlos Moreira recorda que, dado o envolvimento de vários membros conotados com o MRPP no Almanaque, terá sido pouco tempo após a formação do grupo que “alguém do MRPP” os contactou, no sentido de os convidarem a constituir um “núcleo central” para a formação de um coro dentro da organização política, o qual seria designado de Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», o qual viria a ser constituído por Carlos Moreira, José Moças, José Manuel David, Linda Sardinha, entre outros⁶⁶⁸, dirigidos por Maria José Campos.

Embora integrasse várias pessoas próximas do MRPP, o Almanaque era perspectivado como um grupo isento de conotação política, pelo que, na opinião de alguns dos seus membros, tais como José Moças, o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» seria um “terceiro projeto” saído do coro da JMP, embora apenas existisse proximidade com o Almanaque e o mesmo tivesse servido para se diferenciarem politicamente do GAC:

O GAC tinha aquela abordagem bem politizada e bem direccionada de encabeçar as lutas, depois o Almanaque era a reprodução fiel e o «Horizonte» era MRPP, MRPP mesmo! Portanto eram três projetos completamente separados e depois a nível de contactos deixou de haver contactos. Mas depois, por exemplo, no «Horizonte é Vermelho», a maior parte estava também ligado ao Almanaque. No Almanaque não era toda a gente do MRPP, mas não havia malta da UDP, esses foram todos para o GAC⁶⁶⁹.

Como afirma Carlos Moreira, havia muita gente “que se acumulava nos dois grupos” (Almanaque e Coro), embora houvesse a consciência de serem dois grupos com âmbitos diferentes, sendo que o Almanaque tinha “gente que não tinha nada a ver com o MRPP e nem gostavam nada do MRPP”: “No caso do Almanaque já era um bocado uma mistura, o que fundamentalmente uniu aquelas pessoas, foi fazerem um tipo de música que efetivamente gostavam, independentemente das escolhas políticas”⁶⁷⁰. Neste

⁶⁶⁸ Segundo Carlos Moreira, alguns membros do Almanaque, entre os quais José Alberto Sardinha, considerado um dos principais mobilizadores da aticidade de recolhas e divulgação, não teriam integrado o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» por “razões históricas” relativamente ao seu envolvimento com o MRPP e à sua prisão, referindo-se igualmente a João Lisboa, que após a cisão do coro da JMP se terá afastado do MRPP e aproximado à UDP, envolvendo-se na atividade do GAC.

⁶⁶⁹ Entrevista a José Moças, 11/02/2016, Vila Verde.

⁶⁷⁰ Entrevista a Carlos Moreira com Ricardo Andrade, 16/03/2016, Lisboa.

sentido, para estes membros, tanto o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», como o GAC, eram vistos como dois grupos nos quais as “escolhas primeiro eram políticas e depois musicais”, enquanto o GREDIMUP primava pela prática da recolha relativamente à própria interpretação coral⁶⁷¹.

A atividade do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» foi feita em estreito enlace com o MRPP, até 1978, participando, desde logo, nas comemorações do 1º de Maio de 1975 (que terá sido possivelmente a primeira atuação de grande escala do coro), evento que reuniu no Centro de Marvila vários grupos corais («Bandeira Vermelha», «11 de Abril», «Lutar pelo Povo» e «Horizonte é Vermelho»), grupos de teatro e ranchos folclóricos, provenientes de diversas zonas do país. Num discurso em Olhão, Arnaldo Matos destacava o Coro «O Horizonte é Vermelho», assim como a poesia de Leonel Santos, como representativos das intenções do MRPP em promover a atividade cultural e artística junto das massas populares, para que estas se sentissem impulsionadas na sua própria produção cultural. Não obstante a ligação umbilical ao MRPP, Carlos Moreira refere que o coro tinha espaço para uma certa autonomia, sobretudo na marcação e organização de sessões:

O Coro estava dependente do partido por ser uma organização do partido. Agora, o departamento cultural tinha um coro, tinha um departamento de jornalistas, de gráficos, de teatro, essas coisas existiam dentro do departamento cultural, mas as marcações de concertos eramos nós que procurávamos, excetuando aqueles comícios nacionais e centrais, em que nos diziam que temos que ir lá cantar, ou seja, fazia parte. Tirando isso, não havia assim uma orientação específica para o coro, porque de facto não era necessário, estávamos todos orientados para o mesmo, farinha do mesmo saco.

Em continuidade com o que caracterizava a atividade dos agrupamentos musicais e de teatro do MRPP, as atuações do «O Horizonte é Vermelho» aconteceram nos mais variados contextos da atividade política do MRPP, mas sobretudo, seriam realizadas por influência dos centros de cultura popular locais, afetos ao partido, espalhados por todo o país, sendo que Carlos destaca o carácter antagónico de muitos dos contextos que torneavam as atuações:

Nós cantamos pelo país todo, em tudo, desde festas religiosas. Há a festa do Benlhevai em Trás-os-Montes, em que está a procissão a passar na frente do cenário do teatro, um teatro muito popular - depois tornou-se pós-moderno, mais *gourmet* - e é uma imagem interessantíssima de um andar, com um crucifixo, em frente de um teatro popular, daqueles *agitprop* puro e duro. Essa tem piada. Talvez até a maior parte das atuações que o coro fez tivesse sido em festas populares desse tipo. Havia pessoas ligadas ao partido, em organizações de festas anuais e religiosas e depois havia coisa puramente partidárias, comícios, etc. Não havia nada a esconder, o coro era do partido.

⁶⁷¹ Num panfleto de anúncio a um concerto em Alvalade do Sado (Setúbal), organizado pelo GREDIMUP a 5 de junho de 1976, este afirmava-se com a finalidade de “gravar as verdadeiras canções populares de várias zonas do país”, para as estudar e aprender a cantá-las, assumindo-se “fundamentalmente um grupo de recolhas e, secundariamente, um grupo coral”.

Para além de um papel de componente artística, o coro envolver-se-ia nas principais reivindicações políticas do MRPP. Ainda em maio de 1975, na sequência da ofensiva do COPCON às sedes do MRPP e das prisões de mais de quatrocentos militantes, o coro denuncia publicamente a prisão de um dos seus membros, assim como de vários outros intelectuais e artistas, entre colaboradores da Editora Vento de Leste, redatores do *Yenan* e do *Tempo e o Modo*, atores de teatro, artistas plásticos e membros do Comité Martins Soares⁶⁷². Durante o período de detenção, várias sessões foram improvisadas à porta da prisão de Caxias, onde o coro atuava interpretando letras de poemas escritos pelos presos e que também eram publicados nos órgãos do partido. A importância das canções do coro, no seio do MRPP, é enaltecida pelas várias notícias que davam conta de que as canções interpretadas pelo Coro estavam a ser cantadas pelos presos do MRPP, utilizadas como forma de demonstração da união e solidariedade entre os membros do partido, como aconteceu com a canção *Bandeira Vermelha* (poema de “Alberto”, mais tarde designada de *Canto de Luta*), a qual é mencionada numa carta de um preso político, publicada no *Luta Popular*:

E eu não queria deixar de referir aqui o sentimento que me tomava, a força que me tomava quando, às vezes, num período já muito adiantado de greve da fome, nós cantávamos, embora já com a voz soturna, por volta das 10-11 horas da noite e quando um silêncio grande se fazia, quando já não conseguíamos fazer manifestações ruidosas, nem ter grandes sessões sobre o Movimento de Rectificação Geral, mesmo nestas condições, se ouvia uma canção:

«Bandeira vermelha em riste Cegarà a burguesia!

Lutar, lutar, camaradas,

Pela manhã do novo dia!...»

E era Interessante ver como os soldados e os presos de delito comum se sentiam focados por aquele canto profundo que ecoava na noite...⁶⁷³.

Contudo, um dos momentos de maior importância na articulação das expressões culturais no contexto do MRPP, teria lugar a 12 de outubro de 1975, data que assinalava a homenagem a Ribeiro Santos, militante da FEML, assassinado pela PIDE três anos antes. O evento ficou marcado pelo facto de três dias antes, na madrugada de 9 de outubro de 1975, ter acontecido um dos episódios mais relevantes relativamente aos conflitos político-partidários entre organizações de extrema-esquerda, quando um grupo do MRPP, que colava cartazes no Terreiro do Paço a assinalar o assassinato de Ribeiro Santos, foi confrontado por outro grupo da UDP, tendo resultado na morte por

⁶⁷² Já em julho, era publicada no *Yenan* nº12, uma carta assinada pelo Coro e pelo Comité Martins Soares, expressando apoio a Arnaldo Matos, durante o período que ficou conhecido pelas várias ações de protesto contra a prisão dos militantes do MRPP, entre manifestações e abaixo-assinados, os quais pediam a “Libertação imediata do camarada Arnaldo Matos - o Grande Educador da classe operária”.

⁶⁷³ «Quando um silêncio grande se fazia ouvia-se uma canção», *Luta Popular*, 22 de julho de 1975.

afogamento de Alexandrino de Sousa, igualmente militante da FEML⁶⁷⁴. Assim, a homenagem a Ribeiro Santos seria marcada pela denúncia e acusação do MRPP à ORPC (m-l) e à UDP⁶⁷⁵, acusando-as do assassinato de Alexandrino e comparando estas organizações à PIDE:

Neste preciso momento 9 de outubro, 4 da manhã, a canalha hitleriana do grupelho social-fascista — ORP«C(m-l)»-UDPide — assassinou, no Terreiro do Paço, o nosso querido camarada José Alexandrino de Sousa, quando levava a cabo com mais 3 camaradas a colagem de cartazes, alusivos ao terceiro aniversário da morte do camarada Ribeiro Santos. Foram selvaticamente espancados e atirados ao Tejo. Os 60 assassinos da ORP«C(m-l)»-U«DP» — grupelho pidesco social-fascista, não mais fizeram do que confirmar que são pides com vestes revolucionárias que são a outra face da mesma moeda⁶⁷⁶.

Esta homenagem tornou-se, assim, num evento igualmente dedicado a Alexandrino de Sousa, sob o mote “Alexandrino de Sousa-Ribeiro Santos: a mesma luta!”, tendo sido marcado pela participação massiva dos vários organismos de artistas e intelectuais do MRPP⁶⁷⁷. Dessa mesma homenagem, resultaria a publicação do primeiro disco de «O Horizonte é Vermelho», um single com as canções *Honra a Ribeiro Santos* e *Vamos lutar pela terra*⁶⁷⁸. Estas duas canções representam as especificidades do repertório interpretado pelo coro, no sentido em que apresentam características que as remetem, simultaneamente, para a expressão da ideologia partidária e para a influência dos trabalhos de recolha musical, prática de vários membros do coro, na exploração das sonoridades da música tradicional portuguesa. A primeira, é uma adaptação de uma melodia de música popular russa a um poema escrito por Leonel Santos, sendo a segunda, baseada em recolhas efetuadas na Beira-Alta, com uma letra escrita por

⁶⁷⁴ Segundo Carlos Moreira, Alexandrino de Sousa partiu com uma “brigada de cartazes” da Faculdade de Direito da UL, cuja associação de estudantes era composta na sua maioria por militantes da FEML e que tinham cedido uma sala para ensaios do coro.

⁶⁷⁵ Nas páginas do Yenan é possível verificar várias menções pejorativas a membros destas organizações, sendo que, num dos números da revista, foi publicada uma caricatura, datada de abril de 1976, na qual se pode ler uma faixa com a inscrição “Revisionistas de todos os matizes, uni-vos!”, representando vários membros da UDP, incluindo os músicos do GAC, José Mário Branco e Afonso Dias.

⁶⁷⁶ [Comunicado MRPP «Honra a Ribeiro Santos», 12 de outubro de 1975.](#)

⁶⁷⁷ Neste evento realizado no Pavilhão dos Desportos de Lisboa foram organizadas exposições e várias sessões de música, poesia, cinema e teatro, com a participação de: editoras e livrarias do MRPP, entre as quais editora e livraria Bandeira Vermelha, editora Cultura Proletária, editora Germinal, editora e livraria Nova Aurora, editora Sementes e editora e livraria Vento de Leste; grupos de teatro, incluindo o grupo de teatro «Mundo Novo»; Cine-clubes Universitários de Lisboa; os poetas Leonel Santos e José de Carvalho; recital de piano de Albertina Matos; atuação do Grupo de Danças Populares «Servir o Povo»; e atuação dos coros «11 de Abril», do Coro do Infantário Popular Ribeiro Santos e do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho».

⁶⁷⁸ As gravações efetuaram-se nos estúdios da Rádio Triunfo em Campolide. Segundo Carlos Moreira, o orçamento para a gravação do disco seria quase nulo, pelo que as duas canções terão sido gravadas durante o tempo de estúdio de Fausto (ou, possivelmente, Vitorino), de forma a evitar o pagamento de aluguer do mesmo. Já a edição do disco seria feita através da etiqueta Alvorada, da Rádio Triunfo: <https://www.youtube.com/watch?v=YjsvsvTbrVk>; <https://www.youtube.com/watch?v=unTGO2qB0lA> (accedidos pela última vez a 09/09/2019).

membros do coro, na qual se reflete a necessidade da aliança entre operários e camponeses, no caminho da revolução.

A articulação entre a atividade musical do coro no contexto partidário e a exploração de repertórios que refletem temáticas políticas, conjugadas com a exploração de elementos da “cultura popular”, é definida num comunicado publicado, já em 1976, intitulado de “Que floresça a música nova”⁶⁷⁹. Neste, perante o que afirmam ser uma situação de “crise política, económica e militar”, «O Horizonte é Vermelho» assume a necessidade de construir “um forte coro revolucionário para o movimento de massas”, definindo a sua ação de propaganda como “arma fundamental” para a promoção de uma “cultura nova”. Como tal, anunciam uma campanha para angariação de membros⁶⁸⁰, de modo a “atingir uma qualidade elevada aliada a um conteúdo correcto”, e estimular o “florescer de outros coros e grupos”.

Também nesse ano, é publicado o primeiro álbum do coro, *Viva a bandeira vermelha!*⁶⁸¹, desta vez, uma edição do próprio partido, conseguida através da etiqueta *Viva o Povo!*, com a venda e distribuição do disco a ser efetuada nas livrarias e editoras do MRPP, o qual, segundo Carlos Moreira, terá alcançado uma certa projeção em algumas rádios, para as quais o disco foi distribuído. A publicação do disco foi perspetivada, sobretudo, para ser utilizado como um instrumento, e não um “produto”, que possibilitasse às organizações unitárias do partido terem “música gravada”, para transmitir e divulgar, isto é, um suporte fonográfico sem preocupação comercial, ou, nas palavras de Carlos, “uma coisa que se fazia sem se pensar no valor monetário”⁶⁸². À semelhança do single já publicado, o disco reproduz a estética visual associada ao partido⁶⁸³, tendo a sua publicação sido anunciada, pelo *Yenan*, como “uma grande vitória”⁶⁸⁴. A crítica publicada neste órgão, apresenta o disco como um “exemplo da cultura democrática e popular” e “um marco na música construída e a construir”, salientando a importância do trabalho do coro na criação musical e nas orquestrações das canções, as quais estiveram a cargo de Albertina Matos e Francisco D’Orey.

⁶⁷⁹ “Que floresça a música nova”.

⁶⁸⁰ Para exercerem atividades de canto, execução instrumental ou arranjos de músicas novas.

⁶⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=njvCyUuYJsg&t=42s> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁶⁸² Foi ainda feita uma edição em cassette. Segundo Carlos Moreira, o disco terá tido algum sucesso de vendas, tendo tido várias reedições.

⁶⁸³ Inclui também a inscrição do *slogan* associado à produção dos sectores intelectuais e culturais do MRPP: “Viva a cultura democrática popular, patriótica, científica e de massas!”.

⁶⁸⁴ «Viva a cultura democrática e popular!», *Yenan* n°18, agosto de 1976.

Neste sentido, em termos de repertório, as canções publicadas no álbum, assim como num “livro de letras”⁶⁸⁵, permitem perceber a conjugação entre a adaptação de letras para melodias, algumas herdadas do repertório do coro da JMP (em consonância com as práticas de recolha efetuadas por alguns dos seus membros), com canções perspectivadas como “mais programáticas”, nas quais são replicados as palavras de ordem e o léxico do MRPP. Desse ponto de vista, Carlos Moreira afirma a liberdade do coro no processo criativo, mas também que as escolhas refletiam, de forma evidente, os posicionamentos do MRPP, pelo que raramente constituíam razão para discussão interna. Ainda assim, o *Yenan* alerta, na sua crítica ao disco, para o facto de o álbum publicado “apenas incluir duas canções populares portuguesas”, não deixando, no entanto, de salientar a sua “grande beleza” e a sua representatividade da “riqueza do património”, apelando a um trabalho debruçado do coro nesse campo, no sentido da “edificação da música democrática e popular”, de forma a melhor “servir o povo, aprender com ele e ensinar depois”.

Fazendo parte do repertório habitual do coro, incluídas neste primeiro grupo de “canções populares” estão: *Colher o pão* (letra de José Conceição Vitória), *Na Herdade da Margalha* (letra coletiva para uma adaptação da Beira-Baixa), *Baleizão* (popular alentejana) e *Vamos lá indo p’rá ceifa* (letra coletiva para uma adaptação da Beira-Baixa), entre outras. Do segundo grupo de canções, várias resultam de arranjos para poemas previamente publicados nos órgãos do MRPP, tais como *Canto de Luta* (com música de Albertina Matos), *Soldados* (poema de Leonel Santos e arranjos do coro), *As mulheres do meu povo* (poema de Leonel Santos e música de Albertina Matos), *Viva a frente única!* (poema de Leonel Santos e arranjos do coro), *Carta de prisão* ou *Vivam os órgãos da vontade popular*, entre outras escritas e compostas pelo próprio coro (*Contra a fome e a miséria*); e, ainda, algumas canções que eram resultado da colaboração com Fausto, tais como: *No vermelho de um vulcão* e uma nova versão de *O poder aos operários e camponeses*, sendo curioso notar que esta seria uma das poucas canções que fazia, ao mesmo tempo, parte do repertório do «Horizonte é Vermelho» e do GAC. Neste caso, apesar de o coro ter mantido as alterações no título da canção, que haviam surgido ainda no contexto do GAC, a letra sofreu também algumas alterações, no sentido de refletirem uma nova situação política, mas também mais adaptada ao MRPP,

⁶⁸⁵Retirado daqui:

<https://drive.google.com/file/d/0B8qf4EMOIMBkZTc0OWYzY2UtYjA1NC00NDM3LTIjZTIhNGI2MTI4NjlkM2My/view>. (Ver Imagem 48).

desde logo no refrão, com a substituição de “Abaixo o capital e a burguesia / Viva a revolução popular”, por “Derrubemos o estado da burguesia / Revolução Democrática e Popular”; mas sobretudo na segunda estrofe, onde recuperam a primeira versão de Fausto, “democracia sem lucros nem mais-valia”, substituindo algumas palavras de ordem que consideravam estar conotadas com a UDP (“ditadura sobre a burguesia”, “Reforma Agrária proletária/popular”), ou então, já em desuso (“Igualdade de todos os povos”, “Abaixo a guerra colonial”), sendo substituídas por: “Com a nossa força organizada / de ponta a ponta em Portugal / expulsemos de uma assentada / o imperialismo internacional”.

Por outro lado, Carlos Moreira refere que a articulação política não foi transposta para o Almanaque, grupo que foi mantendo uma conotação apartidária, embora sugira que terão existido rumores de intenções de aproximação entre o Almanaque e o MRPP, que não terão tido consenso das duas partes, o que terá também precipitado a sua própria saída do Almanaque. Na sua opinião, não haveria qualquer sentido na aproximação entre o Almanaque e o Coro, pois representavam posicionamentos diferentes relativamente aos arranjos dos repertórios recolhidos, os quais, no caso do coro, eram aproveitados para serem “transformados” e “harmonizados” com a mensagem político-partidária, enquanto que, no Almanaque, era feito sobretudo um trabalho de conservação e de reprodução, da forma mais fiel possível, dos materiais musicais, tal como eram recolhidos.

Ainda assim, Carlos destaca a transposição de uma certa atitude de convivialidade, característica das práticas do Almanaque, para o «O Horizonte é Vermelho», sobretudo quando estes iam representar o MRPP a locais bastante marcados pela influência partidária, recordando o impacto da influência do PCP, em particular em algumas zonas do Alentejo, e os métodos utilizados, de forma a contornar as divergências partidárias:

Com o coro «Horizonte é vermelho» nós também tínhamos essa atitude. Havia zonas onde era mais difícil de cantar, principalmente controladas pelo PCP. Lembro-me de uma vez em que estivemos para aí uma semana numa quinta e fomos muitíssimo bem recebidos e de manhã até ao pôr do sol andávamos a apanhar grão. Não andávamos a dizer que o MRPP é que era bom e que o PC era um bando de revisionistas. Se fôssemos para lá dizer isso levávamos uma carga de porrada, qual era o interesse disso?

Da mesma forma, esta atitude era transposta para as próprias atuações nesses contextos, no sentido em que a perspetiva do coro era a de “mostrar os caminhos para a luta”, não fazendo sentido, na opinião de Carlos, procurar alterar consciências partidárias ou ir transparecer uma atitude provocatória nesses locais, como dizer “nós lutamos melhor do

que aquele partido em que vocês votam!”. Carlos Moreira salienta, igualmente, as raras vezes em que atuaram no mesmo evento com grupos de outros partidos, com algumas características semelhantes, tais como a Brigada Victor Jara, salientando, contudo, que não havia “misturas ou contacto” entre estes grupos. Por outro lado, muitas das canções de «O Horizonte é Vermelho» refletiam as divergências partidárias com o PCP, aspeto que, na ótica de Carlos Moreira, não representava problemas, até porque considera que não existiria essa distinção de repertórios por parte das audiências, no sentido em que as canções do coro refletiam, igualmente, as lutas e os “anseios” das populações desses locais. Em relação à adequação de repertório, tendo em conta os locais e contextos de atuação, Carlos responde:

Sim, mas as pessoas não faziam essa divergência teórica. Uma coisa é, do ponto de vista teórico, dizer que houve um desvio da revolução, do leninismo. Outra coisa era mostrar que era assim que fazíamos a nossa luta, que era o que, no fundo, as pessoas também gostavam e queriam. Aquela gente era comunista mesmo, eram do PC! Os ideais daquelas pessoas, daqueles camponeses que lutaram e foram presos e resistiram à prisão, aquelas pessoas eram mesmo comunistas, defendiam aquilo e acreditavam naquilo e não tinham as preocupações teóricas que nós tínhamos. E para eles, desde que se fossem cantar coisas com as quais elas estavam de acordo, não havia problemas, mesmo que não fossem do partido delas.

Uma das encomendas efetuadas pelo MRPP ao Coro, foi a sua versão de *A Internacional*, proposta por Carlos Moreira, com a colaboração de Leonel Santos⁶⁸⁶, para ser aprovada como hino oficial no Congresso de Fundação do Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses (PCTP), realizado em dezembro de 1976. A publicação do single⁶⁸⁷, com as canções *A Internacional* e *O Povo em luta*, ocorreria já em 1977, durante as comemorações do “1º de Maio Vermelho”⁶⁸⁸. Esta versão de *A Internacional*, gravada com acompanhamento de orquestra, terá levado, contudo, à gravação de uma outra versão, não publicada, sem a orquestra e interpretada pelo coro *a capella*, versão esta que se aproximaria do estilo interpretativo da versão do GAC.

⁶⁸⁶ Segundo Carlos Moreira, a colaboração de Leonel Santos terá sido indicada pelo próprio MRPP, sendo que Moreira já teria uma proposta de letra elaborada, a qual não terá tido alterações significativas.

⁶⁸⁷ Tal como o álbum, o *single* foi editado internamente pelo MRPP, através da editora Vento de Leste. Inclui ainda a canção *O povo em luta* (letra de Leonel Santos e arranjos do coro): <https://www.youtube.com/watch?v=0FLpO30UCZM> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁶⁸⁸ A perspetiva de utilização de uma versão de *A Internacional* enquanto hino do recém-criado partido, sintonizava-se com a opinião de Albertina Matos, que aponta *A Internacional* enquanto exemplo de contraste com a “música clássica burguesa ocidental”. Neste contexto, a compositora utiliza como exemplo a *9ª Sinfonia* de Beethoven e a mensagem de “amor fraternal entre os povos” expressa na *Ode à Alegria* de Friedrich Schiller, como consequência das revoluções liberais iniciadas na segunda metade do século XVIII e, como tal, reflexo dos processos de encobrimento da exploração do proletariado pela burguesia, expondo *A Internacional* como exemplo de estandarte da música proletária revolucionária surgida na sequência da Comuna de Paris em 1871: “Essa marcha heroica exprime, em linguagem musical, o espírito revolucionário e militante que une os proletários, os explorados de todo o Mundo, “De Pé Famintos da Terra...”, ela contém o ardor da luta, a força da Revolução, esfrangalhando o tal «amor fraternal» da burguesia e separando o trigo do joio: onde há luta de classes não há «fraternidade»” («Entrevista com a Camarada Albertina Matos», *Yenan* nº18, agosto de 1976).

Não obstante a intensa atividade do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», ao longo de cerca de dois anos, caracterizada pela sua ligação umbilical ao MRPP, pouco depois da publicação do single, o Coro foi extinto, juntamente com outros órgãos culturais. Contudo, a notoriedade do Coro, enquanto parte de um conjunto de estruturas culturais e artísticas, desenvolvidas na esfera do MRPP, permite salientar a relevância deste, enquanto representativo dos preceitos políticos e ideológicos do MRPP no campo cultural e artístico, contando com várias dezenas de atuações, sendo também o Coro responsável pela elaboração de um considerável repertório, publicado num total de três discos, produção esta que não teve paralelo com nenhum dos outros grupos criados pelo partido.

9. GAC «VOZES NA LUTA»

9.1. Organização interna do GAC: cooperativa «Vozes na Luta»

De acordo com Margarida Antunes⁶⁸⁹ e Afonso Dias⁶⁹⁰, terá sido pouco tempo depois da sessão de gravação do primeiro repertório, nos últimos meses de 1974 (ainda antes da formação da UDP), que alguns membros do GAC, do Coro da JMP e do Coro da Incrível Almadense – que entretanto mudara de designação ,para Grupo de Canto Popular de Almada - se terão reunido, na cave da loja da editora Assírio & Alvim, no sentido da reestruturação do grupo e tendo em vista a constituição de uma cooperativa artística, dando corpo à ideia já engendrada por José Mário Branco, desde os seus tempos de França. Nessa reunião, terão sido discutidos um conjunto de medidas de planeamento do GAC em sectores, que se estabeleceram (com ligeiras alterações), como base de toda a organização interna do grupo a partir de então. Foram apresentados oito sectores, cada um com responsáveis, encarregados de reunir os meios necessários para o desempenho da função de cada sector e em articulação com os restantes:

Sector 1: Secretariado (funções de coordenação e dinamização das atividades do GAC em geral)

Sector 2: Finanças e contabilidade

Sector 3: Edições fonográficas

Sector 4: Grupo de Imprensa

Sector 5: Manutenção do material

Sector 6: Armazém e distribuição

Sector 7: Aproveitamento político e marcação das sessões

Sector 8: Coordenação artística

Apontando o trabalho e a discussão coletiva como base para as práticas de criação, composição e interpretação de canções, a integração no GAC de membros dos dois coros, após a cisão do coro da JMP, foi um momento de charneira, que se enquadrou na perspetiva de desenvolvimento do processo de profissionalização do grupo. Esta configuração possibilitava a elaboração de trabalho artístico, reunindo um grupo de pessoas que ofereciam uma vasta experiência performativa e de ensaio, aspeto que, na ótica de José Mário Branco, correspondia à aplicação de disciplina de trabalho coral e harmónico, encarado de forma bastante séria e responsável, o que destoava das práticas da primeira fase de configuração do GAC.

Um dos primeiros passos, foi a procura de descentralização e alargamento do raio de ação do grupo, em consonância com a perspetiva do GAC ser percecionado como uma frente artística e cultural. Este processo materializou-se logo em finais de

⁶⁸⁹ Entrevista a Margarida Antunes, 22/03/2018, Lisboa.

⁶⁹⁰ Entrevista a Afonso Dias, com Ricardo Andrade, 25/05/2018, Skype.

janeiro, com a criação de um núcleo do GAC no Porto, vulgarmente designado de GAC-Norte. João Loio⁶⁹¹ e Armando Dourado⁶⁹², dois elementos fundadores do GAC-Norte, reconhecem que foi através da ligação com a UDP que surgiu a formação do núcleo do Porto. Inicialmente, este foi constituído por militantes e simpatizantes da UDP, que demonstravam alguma “apetência para a música”, mas que, com o tempo, foi integrando vários intervenientes em diversos domínios artísticos, tais como a arquitetura, o cinema, o teatro e as artes plásticas, pontificando nomes como José Prata, José Paiva, Mário Dorminsky, Luísa Brandão, Estrela Novais, entre outros. Embora com menos elementos, a estrutura do GAC-Norte funcionava como espelho do núcleo a sul, estando organizado internamente nos mesmos sectores e adotando a prática de discussão coletiva para a tomada de decisões. Também as práticas musicais (composição, harmonização e orquestração) e a intervenção política eram aspetos trabalhados em consonância com o GAC do Sul, sendo frequente a presença de membros de Lisboa nas reuniões do GAC-Norte, de forma a auxiliarem a realização de ensaios de repertório e participarem em atuações, nas quais estariam, por diversas vezes, Luís Pedro Faro, José Mário Branco, Eduardo Paes Mamede e Carlos Guerreiro, entre outros. Nas palavras de Armando Dourado, esta dinâmica entre os dois núcleos tinha como principal objetivo estabelecer uma representação “unitária” do GAC, ou seja, procurar que, em diferentes contextos, o GAC pudesse dar resposta às “exigências de articulação entre a qualidade musical e a forma de transmissão da mensagem política”, o que corresponderia à ideia do GAC, sintetizada na expressão utilizada por Margarida Antunes, de “lançar sementes para germinar”⁶⁹³.

Em finais de fevereiro de 1975, o GAC anuncia que tem um efetivo de cerca de dez elementos e um grupo de cerca de vinte colaboradores, que vão progressivamente passando a membros efetivos. Esta integração significava, em termos práticos, o cumprimento de três critérios: “a sua dedicação ao povo e à sua luta revolucionária; o seu espírito de sacrifício; e o seu gosto pela arte”. Num balanço feito em inícios de 1976, o GAC aponta que é constituído por cerca de sessenta elementos nos dois núcleos, número que foi variando com o tempo, mantendo-se, contudo, na ordem das dezenas de membros⁶⁹⁴. A 16 de maio de 1975, foi formalmente constituída a «Vozes

⁶⁹¹ Entrevista a João Loio, 21/02/2017, Porto.

⁶⁹² Entrevistas a Armando Dourado, 02/03/2017, Porto; 27/07/2017, Porto; 21/11/2017, Porto.

⁶⁹³ Entrevista a Margarida Antunes, 22/03/2018, Lisboa.

⁶⁹⁴ Quando questionados acerca do número total de membros do GAC, foi várias vezes referido não ser possível dar esse número definitivo, até porque para além dos “membros efetivos”, o GAC dispunha

na Luta» - Cooperativa de Acção Cultural, a qual permitiu ao grupo enquadrar legalmente toda a sua atividade artística, incluindo a produção de espetáculos, edição de livros⁶⁹⁵ e fonogramas, assim como a organização de grupos para intervir em diferentes domínios. Ao longo de todo o período revolucionário e subsequente, o GAC investiu na criação de grupos de trabalho cultural, nomeadamente nas áreas do teatro, do audiovisual e da imprensa. Em setembro de 1975, forma-se o grupo de teatro do GAC, a partir da fusão de elementos dos grupos de teatro «12 de maio» e de um grupo de teatro da Buraca, sendo que, no GAC-Norte, o grupo de teatro seria criado em março de 1976⁶⁹⁶; no campo do audiovisual, o grupo perspetivava a construção de um estúdio de apoio técnico à gravação e à realização de filmes, *slides* e fotografia; com o grupo de imprensa, o GAC procurava investir na edição de material literário (boletins periódicos, textos sobre cultura e arte popular, edição de livros de letras das canções e peças de teatro); e o grupo gráfico, responsável pela elaboração de cartazes e autocolantes, entre outros materiais, sendo este o grupo também responsável pela organização da comunicação com a imprensa e pela promoção dos produtos e materiais publicados pelo grupo. Como tal, ao longo da sua atividade, o GAC foi sentindo a necessidade de procurar sedes, as quais permitissem ter um local permanente de encontro coletivo, servindo também de espaço para ensaios, armazém, local de venda de produtos e demais atividades, tendo contando, de início, com o apoio da UDP, tanto em Lisboa como no Porto⁶⁹⁷.

sempre de muitos “colaboradores”, isto é, pessoas que estavam esporadicamente presentes nas sedes e em alguns momentos de atuação, mas que por diversas razões não estavam envolvidos na orgânica do grupo. Por outro lado, refere Margarida Antunes que o GAC colaborou com vários grupos corais que amiúde participavam nas atuações, dando o exemplo de um grupo coral formado no âmbito da Associação de Amizade Portugal-Albânia, que ensaiava na sede do GAC e que tinha vários membros que orbitavam nos dois grupos. Segundo Armando Dourado, pelo GAC Norte terão passado cerca de 20-30 pessoas envolvidos tanto na atividade musical como teatral.

⁶⁹⁵ O GAC publicou até 1979 um total de seis livros, incluindo três edições dos *Cantos de Luta* (194, 1975 e 1976); a peça de teatro *Histórias de fidalgoes e alcoviteiras pastores judeus mareantes e outros tratantes sem esquecer suas mulheres e amantes*, de Helder Costa (1976); o livro *200 exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*, de Augusto Boal; e o livro de contos *Papagaios de Natal e outros contos* de Hélia Correia (1977). Para o GAC, a publicação destes livros fazia parte do projeto de alargamento da atividade do grupo a diferentes domínios culturais e artísticos, integrados na perspetiva de serem “úteis à luta do Povo” e demonstrativos da forma dos “artistas e intelectuais revolucionários melhor servirem o povo”.

⁶⁹⁶ Segundo Armando Dourado, o grupo de teatro do GAC-Norte apenas ensaiou e apresentou uma peça, neste caso *Ensaio* de Albert Maltz, tendo terminado o grupo de teatro meses depois.

⁶⁹⁷ A primeira sede do GAC em Lisboa terá sido numa residência da UDP situada no Campo de Santana passando posteriormente para uma garagem na Rua do Vale do Pereiro e, finalmente, para um espaço alugado situado na Travessa do Poço da Cidade no Bairro Alto, onde ficaram até ao fim do grupo. No Porto, a sede do GAC terá funcionado na Associação de Moradores de S. Vitor, com os quais colaboravam regularmente em atividades culturais e recreativas e na publicação do jornal da associação. Embora esta tese não esteja focada nos espaços de sociabilidade criados em torno do GAC e de outros

Esta nova configuração do GAC permitiu o alargamento do seu âmbito de ação, em cumprimento com as responsabilidades de cada sector. O aumento significativo do número de membros que participavam nas atividades, possibilitou ao GAC, por um lado, lidar com as inúmeras solicitações para atuações, realizadas um pouco por todo o país (continental e ilhas), assim como, em casos particulares, por atuações no estrangeiro; e, por outro, desenvolver a intenção do GAC em editar produtos fonográficos, cujas receitas de venda funcionariam para o financiamento de meios técnicos e logísticos, em particular, para a compra de aparelhagem, microfones e meios de transporte, de forma ao grupo poder apresentar-se com um mínimo de qualidade sonora. Este aspecto, terá sido uma das principais preocupações do grupo, o que o terá também distinguido de outros protagonistas, sobretudo durante o período revolucionário, tal como descreve Margarida Antunes:

Mesmo que as coisas fossem feitas no fogo da luta, e havia alturas em que eram feitas em cima do joelho, havia sempre essa preocupação de apresentar as coisas com um mínimo de qualidade. Nós tivemos o cuidado com a forma de as apresentar, tivemos o cuidado com o som, nós tivemos o cuidado de adquirir duas aparelhagens, de o Luís [Martins Saraiva] ir connosco e fazer o som. Muitas vezes claro que não o pudemos fazer porque era cantar em cima de uma camioneta, numas condições absolutamente miseráveis, mas nós achávamos que as pessoas não mereciam essas condições miseráveis, mereciam melhor, portanto nós tentámos tratar das condições em detrimento de gastar dinheiro numa coisa que não tínhamos, porque efetivamente nenhum de nós tinha dinheiro⁶⁹⁸.

A publicação e a venda de materiais musicais, inicialmente através do livro *Cantos de Luta*⁶⁹⁹ (e suas reedições) e, posteriormente, com as cassetes e discos, constituiu desde logo uma iniciativa pioneira que visava diversas funções: financiar todos os aspetos relacionados com as atividades do grupo; possibilitar a organização e a estruturação da cooperativa; permitir ao grupo procurar ter controlo de todos os meios de produção e de distribuição de fonogramas, para tal desenvolvendo um sistema de produção fonográfica, alternativo às editoras; e, não menos importante, de divulgação da produção musical do GAC. A conceção de produtos fonográficos e literários, tinha assim como perspetiva a utilização de métodos de distribuição e comercialização, que constituíssem uma alternativa à produção em circuitos de carácter comercialista, proporcionando, na ótica dos membros do grupo, acesso fácil aos produtos, sobretudo

grupos e contextos abordados, não deixa de ser interessante notar que já em 1976 o GAC refere-se em comunicado ao elevado “crescimento do grupo” e à necessidade de arranjar uma nova sede como forma de assegurar as “atividades futuras”. A mudança para a nova sede no Bairro Alto - com espaço suficiente para loja, armazém, sala de ensaios e de gravação - foi, em parte, também decisiva para uma eficaz organização do grupo e para a criação de uma rede de sociabilidade em volta da sede: [Comunicado GAC, «Apelo», 1976](#).

⁶⁹⁸ Entrevista a Margarida Antunes, 22/03/2018, Lisboa.

⁶⁹⁹

por parte daqueles que não possuíam poder de compra, os quais eram alvitados como os principais destinatários dos produtos criados pelo GAC (Castro 2012, 2014). Para este sistema de produção fonográfica, a experiência de José Mário Branco na produção, edição e distribuição do EP *Ronda do Soldadinho*, em França, seria agora replicada no GAC. Como é descrito, numa outra edição do livro *Cantos de Luta*: “O problema que se punha era o de encontrar as formas de furar toda a engrenagem de fabricação, distribuição e venda capitalista, de modo a conseguirmos que esse material chegasse às pessoas a preços baixos” (1976:8). José Mário iria partir de métodos anteriormente utilizados, procurando usar os recursos humanos e a rede de contactos que estavam ao serviço do GAC, no sentido de procurar os meios mais baratos de produção, sendo que a distribuição dos fonogramas seria feita através da venda direta em atuações, na sede do GAC, ou através de pedidos por correspondência, sendo também distribuídos nos diversos núcleos locais da UDP e solicitados por várias organizações.

Por seu turno, a constituição da cooperativa possibilitou que o grupo passasse a ter alguns membros remunerados, os quais exerciam trabalho cooperativo a tempo inteiro ou parcial, tais como Margarida Antunes, José Mário Branco, Nuno Ribeiro da Silva, Eduardo Paes Mamede, Luís Pedro Faro e Afonso Dias. Estes, juntamente com outros membros, constituíram a base organizativa e coordenadora de grande parte da atividade do GAC, desde a organização de marcação de sessões, ensaios, composição e discussão teórica de repertórios, discussão da intervenção política, entre outros. Esta base organizativa possibilitou uma nova fase de produção musical do GAC, como explica José Mário, recordando o período em que exercia já muito “trabalho político ao serviço da UDP”, sobretudo no Porto:

Toda a primeira fase do GAC são ideias minhas, propostas minhas, melodias minhas. Depois entra esta malta toda, trabalhava-se a sério, não era só sessões, eram ensaios rigorosos, decorar textos, guitarras, para ir fazer boa figura nas sessões. E, portanto, era uma malta com disciplina de trabalho e depois eu tinha que deixar campo para toda a gente, canções e tudo o mais.

Margarida Antunes recorda que o seu papel, no sector do secretariado, foi extensível à coordenação dos sectores responsáveis pelas vendas e pela marcação das sessões, trabalhos que tinham de estar articulados com o sector de coordenação artística. Como salienta, em relação à marcação de sessões, era necessário que tudo estivesse estruturado, para que o grupo obtivesse previamente informação detalhada acerca dos locais e dos contextos para os quais eram solicitados, elaborando para tal fichas descritivas de cada atuação. Assim, a informação acerca dos espaços e de todos os aspetos relativos às condições nas quais o grupo iria atuar (como saber se era ao ar livre

ou interior, capacidade para assistência, se havia meios técnicos disponíveis e aparelhagem, palcos ou meios de transporte para determinado número de pessoas, entre outros aspetos), eram estruturados de maneira a que o sector de coordenação artística pudesse adequar a configuração de diferentes grupos de músicos, de forma a corresponderem à especificidade das solicitações, pelo que todos os pormenores relacionados com o número de elementos a atuar, assim como dos instrumentos a serem utilizados (geralmente violas, instrumentos de percussão – bombos e caixas e flautas), eram também articulados com a seleção e definição prévia do repertório para cada sessão.

Neste sentido, o GAC conseguia dar resposta a períodos de maior intensidade, sendo referido em várias fontes, e por vários intervenientes, a capacidade de várias formações do GAC efetuarem três ou quatro atuações diárias, em diferentes locais do país⁷⁰⁰, o que significava terem de ter, quase sempre disponíveis, pelo menos quinze pessoas (com várias funções dentro do grupo), distribuídas nas várias sessões, como esclarece Afonso Dias:

O GAC tinha tanta gente que conseguia fazer três grupos relativamente volumosos e com um nível de qualidade também alta. Para as coisas mais solenes, digamos assim, levava a artilharia pesada, mas conseguia facilmente fazer três sessões ao mesmo tempo. Era preciso estar numa fábrica, no quartel e no campo e não havia problemas por aí. Havia umas quantas solistas, a Tóinas [Maria Antónia Vasconcelos] por exemplo, uns quantos sopranos, depois havia os cantores, que era o Ed [Eduardo Paes Mamede] eu, o Carlos Guerreiro, uma série deles, de modo que dava para distribuir⁷⁰¹.

Relativamente ao GAC-Norte, tendo em conta que era constituído em menor número que o de Lisboa, o funcionamento da marcação de sessões era estruturado de acordo com a disponibilidade de cada um, como explica Dourado, realçando contudo, a capacidade de resposta que o grupo, quase sempre, demonstrou ter:

Nós nem precisávamos de nos fazer convidados porque a militância política praticamente trazia-nos as sessões sem precisarmos de organizar, porque os pedidos eram tantos, que nós só tínhamos de selecionar. Daí o facto de o Porto e Lisboa se dividirem tanto em sessões. Chegámos a fazer sessões no Sul, em conjunto e eles, no Norte, connosco. Havia um intercâmbio. Nas sessões políticas da UDP, quando era necessário estávamos sempre presentes e nas sessões de pura animação cultural e musical, sempre que nos requisitavam, aí estávamos. Muitas dessas sessões não eram da UDP, eram organizações como sindicatos, associações de moradores, que haviam às centenas nessa altura e sempre que nos requisitavam, nós participávamos gratuitamente. Como o grupo era grande, seleccionávamos os que estavam disponíveis e esses apareciam, por isso quase sempre estávamos disponíveis para o que nos convidavam⁷⁰².

⁷⁰⁰ Margarida Antunes recorda alguns fins-de-semana no qual chegaram a ter quatro formações diferentes do GAC a atuar pelo país, incluindo na Madeira.

⁷⁰¹ Entrevista a Afonso Dias, com Ricardo Andrade, 25/05/2018, via Skype.

⁷⁰² Entrevistas a Armando Dourado, 02/03/2017, Porto; 27/07/2017, Porto; 21/11/2017, Porto.

As diferenciações entre os formatos das atuações eram também tidas em conta. Neste sentido, as atuações em meios populares, ou organizadas por todo o tipo de coletividades de carácter popular, entre piquetes de greve, fábricas ocupadas, festas e convívios, para os quais o GAC era convidado, eram distinguidas das sessões estruturadas pelo próprio GAC ou pela UDP, as quais envolviam um planeamento diferente. Estas, sendo realizadas geralmente em pavilhões de cidades, os quais garantiam melhores condições e meios técnicos disponíveis, e quase sempre com capacidade para maior assistência, eram sessões nas quais os membros do grupo sentiam necessidade de demonstrar, ainda mais, a sua capacidade organizativa e a qualidade musical do grupo. Segundo Dourado, nestes espetáculos havia geralmente mais músicos em palco, referindo que eram selecionados membros tanto do GAC-Norte, como de Lisboa, geralmente aqueles que mostravam melhor preparação e maior “capacidade musical e política”, sendo que, em termos de interpretação de repertório, eram geralmente selecionadas canções mais “programáticas” e de “apelo coletivo”, menos “focalizadas” em temáticas específicas. Entre vários eventos desta natureza, Dourado destaca a realização de um grande “comício antifascista”, organizado pela UDP e pela FRAP⁷⁰³, no Pavilhão Académico no Porto, em setembro de 1975, em solidariedade com Espanha, Brasil e Chile⁷⁰⁴. Para este espetáculo, que foi organizado na sequência da condenação à morte de cinco militantes da ETA e da FRAP, estiveram presentes vários membros do GAC-Sul e intérpretes ligados à FRAP, tais como Pedro Faura⁷⁰⁵ e Mara, tendo sido integrado nas várias manifestações de carácter antifranquista que foram realizadas um pouco por toda a Europa, as quais, em Portugal, resultariam no assalto à Embaixada de Espanha em Lisboa e ao Consulado de Espanha no Porto, no dia 27 de setembro de 1975.

Esta forma de organização do GAC possibilitava, assim, uma dedicação mais concreta relativamente à procura de corresponder aos anseios de determinados

⁷⁰³ A FRAP - Frente Revolucionária Antifascista Y Patriota, foi uma organização frentista espanhola que assumiu uma postura violenta de resistência ao franquismo através de várias ações bombistas, sabotagens, assaltos e raptos, sendo àquela data uma organização ilegal. Em Portugal, a UDP era uma das organizações com quem mantinham relacionamentos ([Ver imagens 50-53](#)).

⁷⁰⁴ [Comunicado do GAC «Comício: Moção» de 19 de setembro de 1975](#).

⁷⁰⁵ Pedro Faura é o pseudónimo de Bernardo Fuster, músico espanhol que entre 1973 e 1976 esteve na clandestinidade como militante da FRAP, atuando em vários países da Europa em representação da frente. Tanto Pedro Faura como Mara participaram em alguns eventos com o GAC em Portugal e em Itália. Em Portugal, Pedro Faura e Mara atuaram novamente com o GAC na comemoração dos 45 anos da República Espanhola e no Festival de Música Popular dos Povos Ibéricos, organizados em abril de 1976 pelo GAC e que, para além dos já referidos, contou com a participação de José Afonso, Coro Popular do TUP, Miro, Mikel Laboa, Xavier Ribalta e Elisa Serna. Entrevista a Bernardo Fuster, 08/11/2016, Madrid.

contextos, sobretudo em meios populares, o que se refletia tanto em termos de seleção de repertórios e da organização do número de elementos a atuar em cada sessão (aspetos que, por sua vez, eram trabalhados por Luís Pedro Faro, que fazia a avaliação do rigor e mantinha disciplina dos ensaios corais do Coro da JMP, sendo coadjuvado por Carlos Guerreiro e José Pedro Caiado nos ensaios de instrumentos). Da mesma forma, eram discutidos os termos de intervenção política para cada local, isto é, de compreensão dos parâmetros políticos, discussões estas que serviriam para o ajustamento de repertórios e do discurso a ser realizado em cada sessão. Este é um aspeto primordial e distintivo do GAC, sendo que, na leitura de José Mário Branco, a rigorosa organização interna exigida aos elementos do grupo, tinha como essência a resposta às solicitações, de maneira a que o grupo corporizasse os parâmetros definidos na articulação da plataforma artística com a responsabilidade política, isto é, cumprindo a ideia de que “o meio é a mensagem”.

9.2. Intervenção e ação político-cultural do GAC

9.2.1. *Democracia popular e ditadura proletária, pois claro! O GAC no Festival da Canção 1975*

A reconfiguração administrativa e programática da RTP, ocorrida durante os primeiros meses da revolução, teve um impacto significativo no modelo do primeiro «Grande Prémio de TV da Canção (XII)» realizado em liberdade, nos dias 14 e 15 de fevereiro de 1975, no Teatro Maria Matos em Lisboa, e configurado sob o lema «Canção RTP para o Concurso Eurovisão-75», a realizar, em março, em Estocolmo, Suécia. A colagem do festival ao antigo regime perspetivava um certo distanciamento em relação a qualquer tipo de paralelismo que se pudesse estabelecer com as edições de anos anteriores. Daí o mesmo ter decorrido sem muitos dos formalismos habituais, tanto no que diz respeito ao modelo de apresentação, como na escolha de indumentária dos apresentadores e na decoração do palco⁷⁰⁶.

A participação do GAC no Festival RTP da Canção marcou a posição do grupo na abordagem a contextos mediáticos. Pela primeira vez, o GAC dava-se a conhecer num evento massivamente mediatizado pela rádio, televisão e imprensa. O convite tinha sido endereçado individualmente a José Mário Branco que, assumindo o “trabalho

⁷⁰⁶ Segundo Gonçalo Coelho: “Os próprios apresentadores da edição de 1975, Maria Elisa e José Nuno Martins, diriam mesmo na gala que «a televisão tem agora coisas mais importantes com que se preocupar»” (cit.daqui:<https://cronicaseurofestivais.blogspot.com/2013/10/a-eurovisao-e-o-festival-da-cancao-na-12.html>).

coletivo e militante” que o ligava ao GAC, discutiu internamente todos os aspetos que rodeavam a sua participação num evento desta natureza, desde as motivações, condições de participação, regulamento e canção a escolher. A resposta de José Mário ao convite seria comunicada, portanto, em nome do grupo. Dias antes do festival, o GAC emitiu um comunicado⁷⁰⁷, no qual explicam que a atividade do grupo pretende “ser uma arma ao serviço das lutas do povo trabalhador na via da Revolução Democrática Popular”, elencando as principais condições do grupo, que estiveram na base da aceitação do convite: total liberdade de criação artística e não existência de qualquer forma de censura prévia; garantia de poder explicar a posição do grupo através de uma declaração de voto; possibilidade de a letra ser assinada pelo grupo, relevando a vertente de trabalho coletivo e militante; possibilidade de a canção ser apresentada ao público por três vezes, o que representava nove minutos de tempo de antena. Na ótica do GAC, a participação no festival constituía, acima de tudo, uma oportunidade praticamente única de o grupo definir e projetar as suas linhas políticas, ideológicas e estéticas, perante o grande público. Advogando que os revolucionários não deviam recusar “os meios e as liberdades que a burguesia *é obrigada* a dar-lhes pela luta dos trabalhadores”, o ato de ir “à Televisão defender palavras de ordem da Democracia Popular” era, por si só, visto como um “ato político”, como salientou José Mário em entrevista à revista *Flama*, em nome do coletivo:

(...) era importante tomar uma posição perante um dos maiores auditórios que existe no País. A RTP falou em 6,5 milhões de pessoas (...) consideramos que quando uma pessoa ou um grupo de pessoas têm a possibilidade de se dirigirem a um auditório tão vasto, isso constitui, quer se queira ou não, um acto político importante⁷⁰⁸.

No comunicado, o GAC antevê possíveis críticas à sua participação no festival. Consideravam, portanto, que as insinuações negativas poderiam surgir tanto da parte dos “democratas”, como daqueles que podiam defender que a sua participação no festival significava “misturar-se com a burguesia” e “cair no jogo do capitalismo”. Desde logo, o GAC referiu que não cabia ao grupo imiscuir-se nos critérios de seleção dos artistas a participar no festival, não deixando de esclarecer a sua opinião em relação ao que consideravam ser a posição da RTP, no contexto do processo revolucionário:

O Festival, como a RTP, pertencem à RTP. E a RTP pertence às forças que governam este país. Seria absurdo que nós reclamássemos “democracia” no Festival, quando participamos, precisamente, na denúncia da democracia burguesa e capitalista em que vivemos. Enquanto Portugal estiver nas mãos dos capitalistas, enquanto o Povo Português, com a classe operária

⁷⁰⁷ «O Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta e o Festival da Canção», 12 de fevereiro de 1975.

⁷⁰⁸ «José Mário Branco: O Festival foi afirmação de luta», *Flama*, 28 de fevereiro de 1975.

sua frente, não tomar o poder e instaurar a ditadura dos trabalhadores sobre a burguesia, é ridículo pretender que o Festival e a RTP sejam "democráticas".

No total, a RTP convidou catorze compositores, os quais tinham total liberdade na escolha dos letristas, intérpretes e compositores. Para além de José Mário Branco, foram convidados Pedro Osório, José Luís Tinoco, Paco Bandeira, José Niza, Sérgio Godinho, Pedro Jordão, Rita Olivaes, Fernando Guerra e Nuno Nazareth Fernandes, que aceitaram o convite; assim como José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, que o recusaram por se encontrarem em Angola, enquanto que Fernando Tordo e José Calvário terão alegado não terem composições para corresponder aos critérios pretendidos⁷⁰⁹. Tal como salienta Marcos Cardão (2014), a escolha de alguns destes compositores era uma evidência de que, apesar das “(...) divergências político-ideológicas e das diferentes opções estéticas, todas as organizações de intervenção cultural e política acreditavam na importância da canção de intervenção no movimento revolucionário”, pelo que a organização do festival “(...) dramatizou as transformações aceleradas que ocorriam na música popular portuguesa, incluindo pela primeira vez canções cujo conteúdo era marcadamente político” (Cardão, 2014). Entre as dez canções que integraram o concurso final⁷¹⁰, quase todas tinham assinalado, de forma mais ou menos evidente, uma componente política, versando temáticas relacionadas com o processo revolucionário, a liberdade, a exploração, o capitalismo ou o poder popular, destacando-se canções como *Pecado (do) Capital*; *Batalha-Povo*; *Com uma arma, com uma flor*; *A Boca do Lobo*; e *Alerta*.

Como confirmam alguns membros do GAC, a escolha da canção a levar ao festival foi discutida internamente pelo grupo, seguindo os regulamentos de seleção de uma canção *inédita*, isto é, que nunca tivesse sido editada em disco ou “papel de música”. Contudo, o GAC refere que “a opção foi a de apresentar uma canção que hoje já significa qualquer coisa para muitos trabalhadores”, a qual “não deixasse quaisquer

⁷⁰⁹ De referir que em relação a outros anos foram notadas as ausências de Ary dos Santos como autor e de Tonicha ou Fernando Tordo como intérpretes, ambos concorrentes premiados em várias edições.

⁷¹⁰ *Pecado (do) Capital* (interpretação de Fernando Girão; letra de Jorge Palma e música de Pedro Osório); *Madrugada* (interpretação de Duarte Mendes; música e letra de José Luís Tinoco); *Batalha-Povo* (interpretação e música de Paco Bandeira e letra de César de Oliveira); *Com uma arma, com uma flor* (interpretação de Paulo de Carvalho, letra e música de José Niza); *A Boca do Lobo* (interpretação de Carlos Cavaleiro, letra e música de Sérgio Godinho); *Leilão de Lata* (interpretação de Fernando Gaspar, letra e música de Pedro Jordão); *Canção Acesa* (interpretação de Victor Leitão, letra e música de Rita Olivaes); *Memória* (interpretação de Paulo de Carvalho, letra e música de Fernando Guerra); *Alerta* (interpretação e música de José Mário Branco, letra do GAC); *Viagem* (interpretação de Jorge Palma, música de Nuno Nazareth Fernandes e letra de Gisela Branco).

dúvidas sobre o seu conteúdo revolucionário”. Como lembra José Mário⁷¹¹, a canção *Alerta* não era propriamente uma canção inédita, no sentido em que tinha sido criada ainda em França e vinha a ser constantemente tocada nas várias sessões do GAC. Dadas as características programáticas da canção, Afonso Dias⁷¹² recorda que, embora na altura tivesse preferido levar *A cantiga é uma arma*, a escolha de *Alerta* terá sido também consequência de uma certa influência política da então recém-formada UDP. Assim, a escolha de *Alerta* correspondia à decisão do GAC, de apresentar ao festival e na televisão, uma canção cujo conteúdo e significado político, sintetizava a orientação ideológica do grupo, que os elementos entendiam como “as bases programáticas do marxismo-leninismo”. Esta escolha terá sido igualmente propositada, em contraste com as canções a concurso nas edições anteriores do festival, no sentido em que, para o GAC, *Alerta* era uma canção que se demarcava “das lamechices, dos paternalismos poético-realistas e dos lugares-comuns musicais a que nos habituaram muitos responsáveis da canção ligeira”⁷¹³.

A interpretação da canção no festival⁷¹⁴ coube a José Mário Branco, com Luís Pedro Faro a dirigir a orquestra e um coro de duas vozes femininas do GAC. Para a execução da canção, aconteceriam algumas alterações. Desde logo, porque a canção era habitualmente interpretada com acompanhamento à viola e, por vezes, um baixo, pelo que foi necessária uma nova roupagem orquestral, da responsabilidade de Luís Pedro Faro. Depois, porque o regulamento exigia que as canções não ultrapassassem os três minutos de duração, sendo que *Alerta*, nas versões ao vivo, assim como na gravação, tem uma duração aproximada de quatro minutos e meio, pelo que foi necessário trabalhar as harmonizações do coro no refrão e acelerar o andamento da canção. O grupo decidiu então fazer estas alterações, sem afetar, contudo, o conteúdo da letra, já que todas as estrofes seguiram a ordem original, embora que com alterações nos momentos de transição do refrão, que habitualmente surgiam no início da canção e no final de cada estrofe (correspondendo a um total de seis vezes), tendo sido, na versão do

⁷¹¹ Entrevista a José Mário Branco com Ricardo Andrade, 20/10/2017, Lisboa.

⁷¹² Entrevista a Afonso Dias com Ricardo Andrade, 25/05/2018, via Skype.

⁷¹³ «O Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta e o Festival da Canção», 12 de fevereiro de 1975.

⁷¹⁴ Apesar de não ter sido possível encontrar registos audiovisuais desta edição do festival junto da RTP, as canções *Alerta* e *Madrugada* foram transmitidas no programa da RDP – “Programa da Manhã” - emitido a 16 de fevereiro de 1975. A audição da gravação do programa decorreu nas instalações da RTP, juntamente com os meus colegas, Sofia Lopes e Ricardo Andrade. Este programa conta também com declarações de voto de Nuno Nazareth Fernandes e do GAC, conferência de imprensa do GAC e declarações de José Luís Tinoco e Duarte Mendes, respetivamente autor e intérprete da canção *Madrugada*, vencedora do festival. Está atualmente disponível nos arquivos da RTP online: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/balanco-do-xii-grande-premio-tv-da-cancao-1975/>.

festival, introduzido apenas três vezes: no início da canção, no final da terceira estrofe e no fim da última.

Em relação aos anos anteriores, o festival contou também com algumas novidades. Desde logo, no sistema de votação, para o qual, perante a herança de algumas críticas relativamente às competências do júri⁷¹⁵, pôs-se de parte a votação distrital, os jurados e o prémio de interpretação, cabendo agora aos autores das letras e aos compositores votarem entre si, podendo cada um atribuir a cada uma das outras canções uma pontuação entre um e cinco. A transmissão do festival também foi diferente. A apresentação das canções ao grande público, foi feita em diferido a 14 de fevereiro, às 13h na RTP1 e às 21h na RTP2 (num período em que o acesso a este segundo canal era ainda limitado). No dia seguinte, sábado, a gravação das atuações voltou a ser transmitida e a votação, em direto, revelou a vontade dos autores e compositores.

No dia da votação, e após a audição das dez canções, o *Diário de Lisboa* apontava as canções *A Boca do Lobo* e *Alerta* como as grandes favoritas, destacando *Batalha-Povo* e *Com uma Arma com uma flor*, como outras possíveis candidatas. No entanto, o jornal assume que “(...) perante a necessidade de uma intervenção política a nível internacional”, a canção *Alerta* “(...) seria sem dúvida aquela que melhor transmitiria à Europa o espírito revolucionário de uma classe trabalhadora em luta aberta contra a exploração capitalista”⁷¹⁶.

Os resultados finais⁷¹⁷ revelaram, contudo, que a canção vencedora foi *Madrugada*⁷¹⁸, interpretada por Duarte Mendes, oficial do exército e membro do MFA, ficando *A Boca do lobo*⁷¹⁹ em segundo lugar, tendo *Alerta* ficado em quinto lugar. Como descrevem Callixto e Mangorrinha (2018), para Duarte Mendes, *Madrugada* correspondia a uma descrição da “alegria sentida pelo sucesso do derrube do Estado Novo” e representava “a vitória dos sofrendores, dos perseguidos, dos que morreram sem saber porquê”. Em entrevista ao “Programa da Manhã”, o vencedor reforçaria que a

⁷¹⁵ De acordo com Callixto e Mangorrinha (2018) entre várias críticas, uma das mais contundentes havia sido proferida por Maria Teresa Horta em 1972, ao afirmar que os jurados do festival eram geralmente “ignorantes, desonestos e vendidos”.

⁷¹⁶ «José Mário Branco? Pois Claro!», *Diário de Lisboa*, 15 de fevereiro de 1975.

⁷¹⁷ 1º *Madrugada* (61 pontos); 2º *A Boca do Lobo* (59 pontos); 3º *Com uma Arma, Com uma Flor* (53 pontos); 4º *Memória* (47 pontos); 5º *Alerta* (42 pontos); 6º *Batalha-Povo* (41 pontos); 7º *O Pecado Capital* (33 pontos); 8º *Viagem* (31 pontos); 9º *Canção Acesa* (30 pontos); 10º *Leilão da Lata* (22 pontos).

⁷¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=YzwHISVQVYU> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=nUe4HkHePM0> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

canção procurava relembrar a realidade do período ditatorial e “levantar um véu de esperança e emoções no pós-25 de Abril”, considerando-a como uma das canções que maior prazer teve em cantar. Já o autor da canção, José Luís Tinoco, refere as dificuldades que sentiu nos arranjos orquestrais e que a mesma merecia um tratamento orquestral mais forte e liberto.

Contudo, as críticas ao festival, de jornalistas e músicos, revelaram diferentes perspetivas, sendo que, para uma maioria, a canção vencedora não representava qualquer rutura com os vencedores das edições anteriores, desde logo, porque resultado do trabalho de uma dupla já habitual em participações no festival. Por exemplo, a revista *Plateia* publicava como título “A voz do júri não foi a voz do povo”, apontando que as escolhas preferidas dos leitores seriam a canção *Com uma arma com uma flor* e *A boca do lobo*, terceira e segunda classificadas, respetivamente. Callixto e Mangorrinha mencionam várias fontes onde é criticada a vulgaridade da canção vencedora, quando comparada com a *Boca do Lobo*, canção que, para alguns críticos, havia revelado conteúdo e mensagem de qualidade superior. Outras críticas à canção vencedora mencionavam a falta de capacidade que esta teria para causar impacto em Estocolmo. O músico Carlos Mendes realça que a letra de *Madrugada* não correspondia ao que ele considerava ser importante, para dizer “lá fora”, considerando que devia ter sido escolhida uma canção que contribuísse para “combater a reacção que continua a haver de fora para dentro”, sugerindo que a canção *Com uma arma, com uma flor*, seria aquela que contextualizaria o pós-25 de Abril da forma “mais verdadeira e não demagógica”. Já a revista *MC* dá, desde logo, destaque à canção *Alerta*, com a letra a ser publicada na capa da edição de maio de 1975⁷²⁰, cuja legenda reflete a distinção desta canção relativamente às outras canções a concurso:

Na capa, a canção «Alerta», de José Mário Branco. A única canção que não quis ser cantiguinha para festivais, mas antes aproveitou a oportunidade de falar claramente. A única canção que foi um **alerta** no meio de umas tantas palavras com música à espera de uma viagem ao estrangeiro.

Ainda assim, uma das críticas mais vigorosas ao festival, seria publicada por Tito Lívio na revista *Manifesto*⁷²¹. Começando por questionar, desde logo, o intuito e o interesse do festival da Eurovisão, designado de “mercado comum da canção burguesa e bem comportada”, Tito Lívio critica a “banalidade”, a falta de consciência política e a ausência da “cultura nacional”, de quase todas as músicas participantes:

⁷²⁰ Na versão original ([Ver Imagem 49](#)).

⁷²¹ Publicação de informação e ensaio político, conotada como próxima da LUAR.

Donde a mais que comprovada ausência de uma real consciência política dos nossos poetas e compositores e o seu descarado oportunismo ao serviço de uma canção, instrumento de uma cultura inofensiva burguesa. De notar também que nem uma composição reflectiu, sob o ponto de vista musical, uma cultura e identificação nacionais, tão presentes nas composições de um José Afonso ou de uma Filarmónica Fraude.⁷²²

A conclusão de Tito Lívio é a de que a canção *Alerta* representou a orientação ideológica mais correta, sendo que *A Boca do Lobo* seria a melhor canção, no aspeto “músico-poético”, representando a realidade política portuguesa, através de uma “expressão artística não panfletária”. Por sua vez, sobre a canção vencedora, Tito Lívio considera que a mesma representa uma opção por uma “concepção burguesa da canção, pelo bonito e bem construído mas amorfo e inofensivo”, considerando haver um claro oportunismo na tentativa de colagem do seu intérprete aos acontecimentos do 25 de Abril, lamentando, uma vez mais, a ausência de José Afonso. Por outro lado, existiram críticas dirigidas ao processo de votação e a uma excessiva politização do evento. O jornalista Mário Clemente afirmaria, na revista *Plateia*, que o festival devia ser um “festival de melodias”, o qual não devia servir para “hinos heróico-políticos (...) sem que se lhes possa chamar comícios políticos”, felicitando-se por ter prevalecido o “bom senso” e por verificar que, das dez canções, oito delas estiveram alheias aos “interesses totalmente desfasados com o espírito do certame” (Clemente *em* Callixto e Mangorrinha, 2018).

Da parte dos participantes, as duas únicas declarações foram também reflexões sobre o papel político do festival desse ano. Nazareth Fernandes, compositor da canção *Viagem*, explica então que, os critérios que utilizou para atribuir as pontuações, prenderam-se com a escolha de uma canção que transmitisse uma ideia de Portugal depois do 25 de Abril, de uma forma que captasse a atenção dos telespectadores europeus, “em termos não-demagógicos”. Considerando que o público europeu teria mais interesse na música, do que no poema, refere que privilegiou algumas canções em favor de outras. No entanto, por considerar que nenhuma das canções reunia essas condições, optou por não atribuir pontuação máxima a nenhuma⁷²³. Mais relevante, a declaração de voto de Nazareth Fernandes serviria, também, para se manifestar acerca da canção *Alerta*. Apesar de reconhecer a importância do “conteúdo textual” da canção, “para ser transmitido em Portugal”⁷²⁴, na opinião do compositor, seria “pouco prudente e perigoso” apresentar esta canção em Estocolmo, dado que poderia dar um sinal à

⁷²² Tito Lívio, «Eurovisão, Eurovisão a quanto obrigas», *Manifesto*, 13 de março de 1975.

⁷²³ Nuno Nazareth Fernandes atribuiu quatro pontos às canções *Boca do Lobo* e *Memória*.

⁷²⁴ Nuno Nazareth Fernandes atribuiu dois pontos à canção *Alerta*.

imprensa internacional de que em Portugal havia “muita gente interessada em não consolidar um regime verdadeiramente democrático”, temendo que isso pudesse motivar algum tipo de intervenção vinda do exterior. Já na conferência de imprensa, realizada no final do festival, os elementos do GAC reagiriam a esta declaração, considerando que a opinião do compositor revelava a ótica de muitos que preferiam, para representar a televisão em Estocolmo, escolher “uma canção que a burguesia pudesse vender bem”. Para José Mário Branco, a posição de Nazareth Fernandes dava sentido à ideia de que *Alerta* era, de facto, uma canção “perigosa” aos olhos do capitalismo e do imperialismo europeu, como tal, aquela “que defende as posições corretas das forças revolucionárias”.

Precisamente neste sentido, a declaração de voto do GAC, representado no júri por José Mário e Afonso Dias, expressou a posição do grupo relativamente a todas as outras canções. Revelam então que optaram por atribuir a todas as canções, a pontuação mínima de um ponto (realçando que, se fosse possível, “teriam atribuído zero pontos”), considerando que “todas elas saíram da mesma panela com que a burguesia cozinha os seus grandes lucros comerciais”. Em consonância com posições já descritas, a posição do o grupo era declarar que “a verdadeira canção popular tem que se colocar ao serviço da luta contra o capitalismo”, pelo que observam que, todos os versos e músicas presentes no festival, “defendem posições políticas que iludem o povo e recompensam o capitalismo”. A declaração de voto termina com a afirmação de que “qualquer delas merece representar a burguesia na palhaçada comercial de Estocolmo. E o *Alerta* para isso não serve!”, reforçando a ideia de que, na hipótese remota de *Alerta* ter vencido o festival, nunca iriam a Estocolmo representar a televisão e o país. Mais tarde, em conferência de imprensa, o grupo refletiu novamente sobre o papel de intervenção política das canções apresentadas no festival. Apontando a falsidade de apresentar a “canção pela canção”, sob uma perspetiva de que todas as formas de arte são formas de intervenção, o GAC considerava necessário distinguir entre as canções que servem os “interesses das classes trabalhadoras”, daquelas que servem “os interesses da burguesia”. Assim, o grupo justifica que o que pretenderam, ao levar aquela canção, foi precisamente distinguir entre essas duas posições, realçando que qualquer uma das canções do GAC remeteria para essa mesma posição:

Afirmámos, isso sim, que a nossa canção implicitamente defende, de forma coerente, os interesses dos trabalhadores. De resto, que ela seja a melhor, não. Era, naquele aspecto específico, melhor do que as outras, porque nós colocamos o critério político à frente do artístico. Os dois são, de facto, muito importantes, mas nós vemos o político em primeiro lugar.

Já em entrevista à *Flama*, José Mário esclareceu que todas as outras canções apresentadas no festival não passavam de “*clichés* musicais que estão na base de centenas, de milhares de outras canções comerciais do mesmo estilo (...)”, referindo-se à canção vencedora como “uma canção que não se distingue de tantas outras feitas por autores e compositores que «estão ricos à custa disso»”⁷²⁵.

Por fim, quando questionados sobre a participação de Sérgio Godinho, que se mantinha próximo de muitos elementos do GAC (e que tinha atribuído um total de dez pontos – pontuação máxima - à canção *Alerta*⁷²⁶), o grupo refere que, em relação à canção *A Boca do Lobo*, não há qualquer distinção a fazer das outras, no sentido em que não a consideram uma “canção popular, feita pelo povo”:

É uma canção que embora não sublinhe expressamente as posições dos partidos burgueses reformistas, revisionistas que traem o povo a toda a hora, também não as desmente. Não as anula, não se coloca contra elas.

Ainda assim, José Mário refletiu acerca do que distinguiria a canção de Sérgio Godinho das outras, mas também no que a separava das intenções do GAC:

Podem dizer-nos que na canção do Sérgio teremos de distinguir entre a letra e a música. A letra, digamos, tem um interesse de combate. Mas a nossa opinião é que ela não conseguiu chegar onde queria ir. O que sucede bastantes vezes em canções, até mesmo nas do nosso grupo. Por vezes temos a intenção de transmitir determinada ideia e, como estamos viciados por certos modelos literários, não conseguimos dar a essa ideia a clareza que uma canção exige. Uma canção é como um cartaz: uma coisa rápida, que passa depressa e que deve deixar uma impressão em pouco tempo. Ora o Sérgio parece que tinha uma ideia correcta na base, mas o resultado não correspondeu a essa ideia. O que fica nas pessoas da canção do Sérgio são ideias com sinal negativo e não com sinal mais. Quer dizer: a cantiga é viva, é um produto muito bem acabado. Se falarmos em termos comerciais, de música “pop”, de influência imperialista, a música do Sérgio é de excelente qualidade, como só ele seria capaz de fazer. Mas a própria expressão “boca do lobo”, para o povo português, é uma expressão com sinal menos. Estar metido na boca do lobo é estar num beco sem saída, é uma impossibilidade de vencer um obstáculo. Isto é o que fica na cabeça das pessoas que ouvem. Claro que ele diz lá “vamos acabar com a boca do lobo”, mas isso é pouco para desfazer a impressão dominante. Depois fala-nos camponeses a moirer. Não fala nos camponeses ou nos operários a lutar. Fala da exploração capitalista, mas não da luta. E, para nós, o que é importante é falar da luta contra qualquer coisa.⁷²⁷

Por outro lado, os membros do GAC apontavam a necessidade de distinguir “a pessoa de Sérgio Godinho”, no sentido em que o consideravam ser “um homem que nunca se comprometeu, nunca esteve comprometido com os festivais do tempo do fascismo, portanto nunca nos deu gato por gato”. José Mário revela que foi discutido previamente, no seio do GAC, se deviam fazer uma distinção entre Sérgio Godinho e os outros participantes, tendo chegado à conclusão de que era necessário fazer essa distinção “em

⁷²⁵ «José Mário Branco: O Festival foi afirmação de luta», *Flama*, 28 de fevereiro de 1975.

⁷²⁶ Enquanto autor da música e letra de *Boca do Lobo*, Sérgio Godinho atribuiu em cada uma das duas votações cinco pontos à canção *Alerta* e três pontos a todas as outras canções.

⁷²⁷ «José Mário Branco: O Festival foi afirmação de luta», *Flama*, 28 de fevereiro de 1975.

relação à pessoa”, considerada mais próxima do GAC do que dos outros, mas que, no essencial, não era possível “distinguir o produto que o Sérgio Godinho apresentou, a sua canção, dos produtos que apresentaram os outros”. Não obstante, José Mário realçou o papel de Sérgio Godinho como responsável pela elaboração de canções de “combate e luta, canções que são armas dos trabalhadores”, declarando que, por ele, o GAC “nunca colocaria no mesmo saco o Paco Bandeira e o Sérgio Godinho”.

O festival constituiu sobremaneira o maior evento mediático no qual o GAC participou, contribuindo não só para a apresentação do coletivo ao grande público, mas também para a difusão do seu posicionamento político e critério musical. Assim, é necessário ter em conta que a visibilidade do GAC no festival, refletiu-se também num aumento das solicitações, assim como no interesse sobre a representatividade política e musical do grupo e também num interesse mais comercial do repertório do grupo, como analisado mais à frente.

9.2.2. *Não estamos aqui só para cantar: intervenção política nas atuações do GAC*

À data do festival da canção, o GAC anunciava que tinha já realizado mais de 120 sessões desde a sua formação. Em meados de 1976, o balanço era de cerca de 500 atuações⁷²⁸. As atuações do GAC aliavam a exigência de disciplina e do rigor na interpretação dos temas, sendo simultaneamente perspetivadas como “jornadas de luta, de agitação e propaganda”. A recolha de informação prévia e a preparação rigorosa de cada sessão, possibilitava ao grupo poder lidar de forma assertiva e especificamente direcionada, em correspondência com a articulação entre o “aproveitamento político” e a “coordenação artística”. Paes Mamede recorda que esta forma de organização e estruturação das sessões, aliada à capacidade vocal e instrumental de grande parte dos membros, causava bastante impacto nas audiências, o que é, para ele, uma das razões pela qual o GAC era várias vezes referido como “um dos melhores grupos de agitação e propaganda da Europa”⁷²⁹, sobretudo quando atuaram em algumas digressões por países europeus⁷³⁰:

⁷²⁸ Até ao fim do grupo em inícios de 1979, os membros do GAC referem que terão efetuado mais de 900 sessões. Para esta tese, Armando Dourado cedeu cópias de algumas fotografias em sua posse relativas a duas sessões do GAC-Norte: uma em solidariedade com os mineiros em greve do Pejão ([imagens 64-72](#)) e outra no Fajão ([imagens 73-75](#)).

⁷²⁹ Por exemplo, Bernardo Fuster refere que o GAC foi um dos grupos que mais o influenciou na sua forma de atuar e de estruturar as sessões a solo ou com outros músicos. Entrevista a Bernardo Fuster, 08/11/2016, Madrid.

⁷³⁰ Alguns membros do GAC realizaram algumas digressões, atuando em Espanha, Itália, França, Bélgica, Alemanha e Holanda, entre outros países. Apesar de não ter participado nestas digressões, segundo António Moreira, todas elas foram resultado de ligações do GAC, ou da UDP, a outras organizações

Aquilo tinha um poder, perceber o que era o GAC em palco era fogo, a malta levantava-se, era inexplicável. Aquilo funcionava assim: havia os gajos que eram os agitadores, que eram os solistas, normalmente tocavam guitarra, cantavam a solo e tinham intervenção. Era tudo programático, tudo preparado, nada era por acaso. Sabíamos o sítio onde estávamos, o que tínhamos de dizer e que canções tínhamos de fazer. Aquilo tinha uma reação emocional naquela época (de grande convulsão, greves, ocupações de fábricas, bairros, comissões de moradores) em que as pessoas querem ouvir uma mensagem forte. Portanto, nós íamos a todas, íamos ao piquete de greve, à comissão de moradores que tinha ocupado não sei o quê, às creches...⁷³¹.

Tal como referem Margarida Antunes e Armando Dourado, qualquer contexto de atuação do GAC presumia uma componente política e musical, no sentido em que existia invariavelmente um discurso de apresentação do grupo, isto é, de esclarecimento da sua definição artística e política, mas também de expressão do seu papel relativamente ao local e ao contexto em que estavam a atuar, sendo que a própria apresentação das canções era quase sempre precedida de uma explicação acerca do que iria ser cantado: “Nós tínhamos sempre essa postura. Nós não chegávamos aos sítios sem deixar de falar com as pessoas, explicar quem éramos, donde vínhamos e o que fazíamos”⁷³². Segundo Dourado, este era um papel essencial dentro do que perspetivavam ser uma sessão do GAC, como tal, “havia sempre alguém indicado para isso”, que tinha “perfil adequado para fazer essa intervenção”, dando como exemplo o papel de José Mário Branco nessa função (“se estivesse presente só falava ele, porque tinha e ainda tem um poder de persuasão impressionante”), considerando que nem todos tinham essa capacidade⁷³³. Neste sentido, Dourado salienta a relevância dos momentos regulares de intervenção, que ocorriam ao longo das sessões, sendo da opinião de que, por várias vezes, a transmissão da mensagem política ou a explicação do intuito do grupo e de contextualização das canções, sobrepunha-se aos próprios momentos de interpretação. Embora refira que o GAC primava pela garantia de meios técnicos, indispensáveis à apresentação das canções com “qualidade sonora”, Dourado destaca também a importância da disponibilidade desses meios para a “intervenção política”:

Para nós, estava fora de questão chegarmos lá, cantarmos e virmos embora. Até porque havia sempre intervenções políticas, sempre! Nós tínhamos sempre essa preocupação, mesmo que fosse em cima de um camião, tínhamos de ter microfones, o mínimo dos mínimos. Nós fizemos muitas sessões em que não havia condições nenhuma, não se ouvia nada das intervenções políticas. Porque era muito mais importante aquilo que se dizia do que aquilo que se cantava. Se houvesse alguém que desafinava, pronto, aquilo era lá ao fundo, mas o discurso político era importante que se ouvisse, portanto, tinha de haver microfones. Se só houvesse um microfone

políticas, tais como a Lotta Continua de Itália, a FRAP em Espanha, associações de emigrantes em França e Alemanha e Comitês de Libertação de Angola na Holanda, entre outros.

⁷³¹ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede, com Ricardo Andrade, 02/02/2017, Funchalinho; 17/02/2017, Funchalinho.

⁷³² Entrevista a Margarida Antunes, 22/03/2018, Lisboa.

⁷³³ Entre outros, são referidos como tendo assumido esta função Eduardo Paes Mamede e Nuno Ribeiro da Silva.

punha-se na viola, mas quando se fazia o discurso, era sempre ao microfone. Mas quer em Lisboa, quer no Porto, havia uma ou duas pessoas indicadas para fazer essa intervenção. Depois, quando se cantavam músicas específicas, fosse dos trabalhadores do *Jornal do Comércio* ou de lutas nas cooperativas do Alentejo, ou do comboio da Lousã - aqui no Porto explicava-se o que era, porque as pessoas não sabiam - e só depois cantávamos. Portanto, havia sempre política no meio das cantigas, raramente se cantavam duas canções seguidas sem se falar. Se cantássemos dez músicas, que podiam ser cantadas em trinta minutos, a sessão tinha sempre, pelo menos, uma hora. E depois havia sempre a mensagem final, a dizer que quando precisassem estávamos ali para apoiar, etc..⁷³⁴

O posicionamento de apoio expresso do GAC à UDP era, assim, bastante refletido nos discursos que faziam nas sessões. Neste sentido, Margarida Antunes recorda que, por diversas vezes, foram acompanhados nas sessões por membros da comissão política da UDP, sobretudo nos eventos associados a esta, embora a intervenção fosse quase sempre feita pelo GAC, reconhecendo assim que o grupo era também conduzido para assumir o discurso político da frente. Contudo, como insiste, o GAC primava pela autonomia dos seus discursos, mas que eram geralmente alinhados pela orientação da UDP:

Mas não era o discurso do partido, não era escrito por eles, não era uma encomenda. Era a nossa encomenda, éramos nós, enquanto GAC. Portanto tínhamos de ir lá com um intuito, e se íamos lá com um intuito, tínhamos de ir ao encontro do que aquelas pessoas queriam, tínhamos de levar a mensagem que nós, nessa altura, tínhamos. Tínhamos uma mensagem artística e política que era clara, e não é por acaso que o GAC se pautou pela qualidade, ou seja, nunca baixou a qualidade⁷³⁵.

Como tal, o papel político assumido pelo grupo era entendido como representativo da identificação do GAC com a UDP, sobretudo da parte dos próprios membros, como refere Dourado:

O grupo dava-se ao luxo de emitir comunicados sobre a sua posição política nos momentos mais quentes. O grupo emitia comunicados, como se fosse um núcleo da UDP, nós discutíamos em reuniões gerais do grupo e decidíamos se havíamos de tomar posições políticas e, quando decidíamos que sim, fazíamos ou não um comunicado público e nas sessões distribuíamos o comunicado, como se fôssemos um núcleo partidário. Embora formalmente nunca nos identificássemos com a UDP mas, no fundo, era isso que acontecia⁷³⁶.

Esta ligação foi igualmente perceptível nos próprios anúncios de sessões do GAC, várias vezes designado como “o grupo cultural da UDP”⁷³⁷. Paes Mamede recorda vários exemplos deste papel assumido pelo grupo, sobretudo em aldeias e pequenas vilas, nas quais havia “um ou dois militantes ou simpatizantes da UDP”, que chamavam o GAC para atuar, com o propósito de formar núcleos da UDP nesses locais:

⁷³⁴ Entrevistas a Armando Dourado, 02/03/2017, Porto; 27/07/2017, Porto; 21/11/2017, Porto.

⁷³⁵ Entrevista a Margarida Antunes, 22/03/2018, Lisboa.

⁷³⁶ Entrevistas a Armando Dourado, 02/03/2017, Porto; 27/07/2017, Porto; 21/11/2017, Porto.

⁷³⁷ Em relação a este aspeto, Armando Dourado refere igualmente a importância da visibilidade de José Mário Branco no GAC, referindo-se a um episódio no Soajo, segundo ele, uma zona bastante conservadora dominada pela igreja e pelo eleitorado CDS, em que após a sua chegada, ouviram um carro com altifalantes a anunciar: “Hoje à noite na Casa do Povo, Zé Mario Branco e sua companhia”.

O poder da cultura nessa época era muito grande. Por exemplo, havia uma zona difícil na Beira Alta e dois gajos que eram da UDP e queriam fazer um núcleo, o que eles faziam era chamar o GAC. O GAC ia lá, podia levar porrada até, mas no dia seguinte faziam um núcleo, porque as pessoas que tinham ido ao concerto achavam aquilo porreiro e era assim que se faziam as coisas. Mas não nos pagavam, gasóleo zero, comida zero, dormida no chão. Quem diz o GAC diz um grupo de teatro, como a Comuna. Eles também iam a sítios e faziam agitação e depois do espetáculo havia sempre um debate, as pessoas pouco falavam, mas havia sempre um ou outro que simpatizava e formava-se ali um núcleo da UDP. Aquilo tinha tanta força que era apetecível por qualquer força política agarrar aquilo⁷³⁸.

Contudo, esta associação era igualmente perçecionada quando iam atuar em algumas zonas, dominadas pelo conservadorismo da igreja, ou pela influência de outros partidos, sendo frequente os relatos de reações conflituosas à presença do GAC. Armando Dourado afirma que, em parte, estas reações explicavam-se pelo aceso conflito partidário, assim como pelos discursos dominantes do “presidente da junta ou do padre da aldeia”, os quais eram bastante caracterizados por motivarem o “receio e o perigo dos comunistas”, o que levava também a que o GAC tivesse uma preparação prévia relativamente à abordagem a ter nesses locais. Como refere Dourado, a propósito de algumas atuações, realizadas no interior norte do país: “Em quase todas estas zonas de Trás-os-Montes decorria assim. A questão política, para eles, era o que dizia o Presidente da junta e o padre, e as mensagens eram muito conservadoras, de direita, do medo do comunismo, era muito complicado de entrar lá, mas nós entrámos”. Assim, Dourado recorda que “era muito importante conversar com as pessoas, comer um bocado de chouriço e beber um copo com eles, para perceberem que éramos como eles, e depois de perceberem isso, as pessoas vinham e participavam nas sessões”. Paes Mamede confirma esta perceção, revelando a forma marcante como eram recebidos, quando atuavam no Norte:

Eu lembro-me, uma vez, fomos convidados por uns camaradas que ocuparam uma herdade reacionária no Norte e fomos lá apanhar azeitona e almoçámos com eles. De repente, vêm ter connosco numa aldeia próxima, a dizer que gostavam que lá fôssemos. Aquilo era uma zona muito reacionária e nós, vamos lá! Porrada por porrada já apanhávamos dos PCs! E aquilo era um ambiente, numa sala escura, com toda a gente vestida de preto... Atrás, tínhamos a Guida com a banquinha a vender os discos e os livros. Nós nem sabíamos onde estávamos, o nome daquilo. Eu fazia agitação, aquilo tinha procedimentos, palavras de ordem, “viva o povo dali, o povo de não sei quê...”, e eu sabia lá onde é que estava...⁷³⁹.

Numa outra sessão marcante, realizada numa aldeia em Trás-os-Montes, com o GAC-Norte, Dourado descreve o ambiente hostil com que se depararam e a necessidade que sentiram de se “misturarem com as pessoas”, como forma de atenuarem receções conflituosas:

⁷³⁸ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede, com Ricardo Andrade, 02/02/2017, Funchalinho; 17/02/2017, Funchalinho.

⁷³⁹ *Ibid.*

Nunca tinha lá ido ninguém fazer uma coisa daquelas. Fomos intercetados à entrada da aldeia, por um grupo que nos alertou que podíamos ter problemas (...) Mas teve piada essa coisa das pessoas, que tinham medo de aparecer, mas depois, quando nos juntámos a elas - éramos muitos, um grupo talvez de 12 ou 15 - espalhámo-nos pela aldeia, fomos conversando com as pessoas, convivendo... e assim mudaram completamente o comportamento. Ouviram muito atentamente, não tinham aquela reação de explodir, de punho erguido, isso não. Mas estavam muito atentos, sentados muito civilizadamente, ouviram as mensagens políticas como se fosse um comício, mas a ouvir em silêncio. O Zé Mário tinha muito jeito para essas coisas, falava pausadamente, sabia ler as pessoas e como falar para pessoas menos doutrinadas politicamente, muito teatral. E isso resultava muito bem. Os que nos intercetaram na estrada, disseram-nos no regresso: “camaradas, vocês foram os primeiros e os únicos a vir aqui fazer isto, não sei se alguém mais terá coragem de vir cá um dia”; e, de facto, era preciso alguma coragem. Só quando lá chegamos é que percebemos o risco que corremos, podíamos ter sido abatidos, com alguma facilidade⁷⁴⁰.

Por sua vez, os conflitos e problemas encontrados nos meios conservadores e nos meios influenciados partidariamente, sobretudo por partidos de esquerda, que não a UDP, mais concretamente o PCP, são vistos de forma diferenciada entre os membros do norte e do sul. Para Dourado, o GAC-Norte estava sujeito a experiências “mais arriscadas”, sobretudo durante um período, no qual que eram frequentes os assaltos às sedes do PCP e dos partidos de extrema-esquerda, salientando também o período dos “atentados” do ELP e do MDLP contra militantes da extrema-esquerda, como foi o caso do assassinato do Padre Max⁷⁴¹, apoiante da UDP, com quem, dias antes, tinham participado juntos num comício em Vila Real. Por outro lado, para alguns membros do GAC-Sul, os meios “controlados pelo PCP” seriam os mais complicados, em termos de aceitação do GAC, no sentido em que, dificilmente era possível transmitir a mensagem política, sem que fossem acusados de serem “esquerdistas” ou “pequeno-burgueses”. Paes Mamede e António Moreira referem que, sobretudo no Alentejo, havia zonas de difícil penetração, descrevendo vários episódios que apontam esses meios como os mais conflituosos e problemáticos para o GAC atuar:

Na campanha do Oteló, fomos a Serpa fazer um espetáculo, num sítio completamente dominado pelo PCP. Houve uma tentativa de boicote ao espetáculo, *areia* entre os assistentes e lembro-me de um indivíduo rasgar o cartão do PC a chorar. Quando saímos, estavam à nossa espera e passou um calhau ao lado da cara do Ed [Eduardo Paes Mamede], que partiu o vidro do carro. Isto só para dar o exemplo em que éramos atacados de ambos os lados. Mas a maior parte era uma receção excelente. Caso grave, aliás, os piores casos que tivemos foram com o PC. Um, que é pior, foi na Venda Seca, ao pé de Belas, em que fomos fazer um espetáculo numa sociedade em que a UDP tinha ganho a direção há pouco tempo ao PC. Aquilo também teve um espetáculo de teatro, acho que do Antonino Sommer, teatro do GAC, e durante o espetáculo de teatro houve provocações todo o tempo. Quando chegou a nossa vez, continuaram as provocações, a gente não ligou e, a dada altura, um gajo diz para outro: “o não sei quantos está ali a bater no teu pai”. E, portanto, aquilo já não houve mais forma de não reagir às provocações, o pessoal foi todo embora. Nós saímos, e era a rua inteira à tarefa. Nós tínhamos desmontado o equipamento e os microfones tinham uns pés de enroscar e tínhamos um cesto de papéis para meter aquilo e a

⁷⁴⁰ Entrevistas a Armando Dourado, 02/03/2017, Porto; 27/07/2017, Porto; 21/11/2017, Porto.

⁷⁴¹ O Padre Maximino Barbosa, candidato independente pela UDP, e a sua aluna Maria de Lurdes, de 19 anos, foram assassinados no dia 2 de abril de 1976, pela explosão de uma bomba no carro em que seguiam na zona de Vila Real. A autoria do atentado foi atribuída ao MDLP.

minha ex-mulher ali, quase a atirar aquilo. Isso foi das coisas mais incríveis por que nós passamos com indivíduos do PC. Coisas que não passámos noutros sítios. Não é comparável a forma como éramos recebidos em zonas de influência de direita, com as zonas que estavam controladas pelo PC⁷⁴².

Paes Mamede confirma, igualmente, que das “poucas vezes que ia levando porrada foi no Alentejo, com um boicote do PCP, e outra foi nas minas de S. Pedro da Cova”, referindo as diferentes formas de como eram recebidos e de como eles próprios perspetivavam os locais onde iam:

Mesmo nas regiões da Beira Alta e tudo, com os comunistas, ou com os conservadores, em que estás a falar no palco e não vês reação nenhuma, não tens sensação que te estão a perceber, parece que vens de outro mundo. Mas algumas engraçadas, quando um gajo chega ao fim da sessão e nem sabe onde está e aquelas palavras de ordem saíam todas trocadas. Porque era tanta coisa, íamos para todo o lado, em que nos chamavam⁷⁴³.

Por outro lado, as críticas ao GAC, provenientes de outros partidos de esquerda, fizeram-se também notar, sobretudo através de acusações relativamente à ligação do GAC com a UDP. Como exemplo, em junho de 1975, o jornal *Esquerda Socialista*, do MES, critica a postura do GAC durante um evento organizado por um grupo de trabalhadoras da Sogantal, que comemoravam o primeiro aniversário da ocupação da empresa e estavam a promover uma campanha de angariação de fundos para a manutenção da empresa, após a expulsão da administração. Nesse artigo⁷⁴⁴, o MES caracteriza a atuação do GAC como uma “manobra de oportunismo partidário”, e de estes terem “prejudicado o espírito revolucionário da festa”, devido às suas “intervenções marcadamente contra-revolucionárias (reformistas)”:

As operárias tinham feito questão no apartidarismo da sua festa. São evidentes as razões. No entanto assim não sucedeu por o referido grupo, G.A.C., sofrer das tendências reorganizativas de que algumas vanguardas padecem e que na prática se resumem à tentativa oportunista de angariação de quadros. Viram assim, as operárias da Sogantal, a sua festa invadida por palavras de ordem como pão, paz, terra, liberdade, e independência nacional, assim como de vivas a José Estaline.

Equiparando a intervenção política do GAC aos “grupos do MRPP e da AOC”, o jornal refere que, após esta atuação, as operárias terão lido uma nota, na qual afirmaram o seu apartidarismo e independência face ao controlo e orientação partidária, tendo lamentado o “aproveitamento oportunista e partidário” da festa, o que levou o MES a expressar a seguinte opinião acerca do sucedido:

No entanto, mais do que esta nota ou do que nós possamos dizer do oportunismo e reaccionarismo manifestado na intervenção deste grupo letradamente ignorante, a grande lição

⁷⁴² Entrevista com Ricardo Andrade a António Moreira, 05/06/2018, Lisboa.

⁷⁴³ Entrevistas com Ricardo Andrade a Eduardo Paes Mamede, 02/02/2017, Funchalinho; 17/02/2017, Funchalinho.

⁷⁴⁴ Uma parte do artigo: [«Um ano de luta: Festa do 1º aniversário da Sogantal», *Esquerda Socialista*, 4 de junho de 1975.](#)

de teatro e de política receberam-na os jovens do Grupo de Acção Cultural e as restantes pessoas, pelo modo como as operárias da Sogantal representaram a sua luta concreta, real e revolucionária.

Tal como noutras situações já aqui abordadas, este episódio é significativo acerca da forma como foi percecionada a intervenção política do GAC nas sessões, tanto por parte de estruturas partidárias, como de organizações de trabalhadores, com as quais o GAC se mostrava solidário, mas que afirmavam o apartidarismo como forma de distanciamento em relação ao posicionamento político do grupo. Simultaneamente, a forma como o MES se refere aos conteúdos das canções do GAC, rotuladas de “letradamente ignorantes”, é representativa das diferenças e distanciamentos de outros partidos, relativamente ao conteúdo e forma das palavras de ordem comuns a vários grupos marxistas-leninistas, presente tanto nos discursos políticos, como nas letras de canções⁷⁴⁵.

Não obstante todas as experiências vividas pelo GAC nas centenas de sessões e atuações, uma grande parte das quais, efetuadas ao longo do período revolucionário, estas teriam impacto, tanto na reflexão do grupo acerca do seu papel político, no qual reconhecem muitas vezes que foram “usados como batedores políticos”, sobretudo nas zonas “mais despolitizadas”, assim como na forma de o grupo antever e preparar o trabalho político a ser feito (Pacheco, 2010:14). Sobretudo, estas experiências teriam impacto na forma como os membros do GAC vão refletir acerca dos processos de elaboração e apresentação de repertório, que conjugasse “conteúdo e forma”, dentro dos critérios por si estabelecidos de uma “arte popular revolucionária”.

9.3. A criação e publicação de repertório

9.3.1. “Hinos encomendados”

A publicação de uma segunda reedição dos *Cantos de luta*⁷⁴⁶, permite verificar o considerável repertório interpretado pelo GAC, ao longo do período revolucionário, cifrado em cerca de quarenta canções, entre as que eram da autoria dos músicos que integraram a primeira fase do grupo, as que foram herdadas do repertório do coro da JMP, e as que foram criadas nessa altura.

⁷⁴⁵ Noto aqui algumas diferenças de postura do GAC, em relação ao período anterior à formação da UDP, nos quais alguns casos descritos revelaram uma preocupação “essencialmente musical” da primeira fase do GAC, recordando aqui as palavras de Tino Flores a propósito de uma sessão que se transformou numa “acção revolucionária” do público, ao referir que “apenas estavam lá para cantar”.

⁷⁴⁶ *Cantos de Luta*, 2ª edição, 1975 ([Ver Imagem 62](#)).

Em relação às canções da primeira fase do GAC, a participação no festival da canção revelou um dos aspetos mais distintivos da prática do grupo, relativamente aos processos de “depuração” das letras, assim como dos significados atribuídos à utilização de determinado repertório em contextos performativos. Desde logo, porque a segunda edição do livro, contextualizava as alterações na letra de *Alerta*, em função da participação no festival⁷⁴⁷:

O «Alerta» que agora publicamos apresenta algumas alterações ao texto original. Algumas das estrofes foram modificadas para melhor corresponderem à actual situação, outras, foram corrigidas em aspectos defeituosos que podiam levar à má compreensão de certos princípios da Democracia Popular. Nesta correcção fomos ajudados pelas críticas de camaradas que nos escutaram. Esta crítica é a maior garantia de podermos continuar a produzir obras que interessam ao povo e participem na sua luta.

Da mesma forma, outras letras de canções seriam alteradas ao longo desse período⁷⁴⁸, fosse como forma de atualização do conteúdo, perante uma reflexão sobre as mudanças na situação política do país, fosse pela “análise da justeza das canções”, emanada das discussões coletivas do grupo, ou ainda motivadas pelas “sugestões dos ouvintes”, como salienta José Mário, em relação às três ou quatro modificações que a canção *Ronda do Soldadinho* foi tendo, sobretudo nas últimas estrofes, como é perceptível no quadro a seguir:

Versão original publicada em disco (1970)	Versão pós-25 de Abril (maio de 1974)	Versão final publicada em disco e nos livros (1975)
Os senhores da guerra Não matam Mandam matar Os senhores da guerra Não morrem Mandam morrer	Mas o soldadinho percebeu que esses senhores mandam essa guerra contra os seus irmãos de cor	Mas o soldadinho percebeu que esses senhores mandam essa guerra contra os seus irmãos de cor
A guerra é p'ra quem Nunca aprendeu A semear É p'ra quem só quer Mandar matar Para roubar	Soldadinho lindo és também trabalhador Vira a espingarda contra o teu explorador	Soldadinho lindo não embarques para a guerra Luta com o povo pelo pão na tua terra
Refrão	Refrão	Refrão
Dancemos meninos A roda		Dancemos meninos a roda

⁷⁴⁷ As primeiras versões da canção colocavam o sujeito *nós* enquanto interlocutor: “Pelo pão que *nos* rouba a burguesia que *nos* explora nos campos e nas fábricas”; substituído agora por *eles*: “Pelo pão que *lhes* rouba a burguesia que *os* explora nos campos e nas fábricas”. Também a expressão *trabalhadores* foi substituída por *operários e camponeses* (como havia sucedido com a canção de Fausto, originalmente, O poder às classes trabalhadoras) e era introduzida toda uma nova estrofe sobre a palavra de ordem *paz*: “Só teremos a paz definitiva / quando acabar a exploração capitalista / camaradas soldados e marinheiros lutemos juntos pela Paz no mundo inteiro / soldados ao lado do povo! Pela paz num mundo novo!”; destacando-se aqui a introdução de José Mário do verso «Soldados ao lado do povo!», o qual se tornou um dos *slogans* da UDP, sendo também bastante usado por sectores de militares identificados com a esquerda radical.

⁷⁴⁸ Entre outras já referidas: *Viva a Guiné Bissau*, *O poder aos operários e camponeses*, *A cantiga é uma arma*.

No roseiral Que os meninos lindos Não nascem P'ra fazer mal Soldadinho lindo Era o rei Da nossa terra Fugiu para França P'ra não ir Morrer na guerra Soldadinho lindo Era o rei Da nossa terra Fugiu para França P'ra não ir Morrer na guerra	Dancemos meninos a roda no roseiral Que os nossos soldados Libertaram Portugal Soldadinho lindo És o rei Da nossa terra Vais lutar agora P'ra acabar Com essa guerra Soldadinho lindo És o rei Do nosso povo e contigo vamos construir UM MUNDO NOVO	no roseiral Que os trabalhadores vencerão o Capital Soldadinho lindo és também trabalhador Vira a espingarda contra o teu explorador Soldadinho lindo és também filho do povo e contigo vamos construir UM MUNDO NOVO

Tal como descrevi, muitas destas canções da primeira fase do GAC, embora criadas antes da formação, ficaram indexadas à atividade do GAC, tal como *A cantiga é uma arma*, que era geralmente a canção que dava início às sessões e que, nas palavras de Armando Dourado: “era a forma do grupo se apresentar, já que a partir dali as pessoas já sabiam ao que vinham”.

Por outro lado, várias canções que faziam parte do repertório “revolucionário” do coro da JMP, foram transpostas para o repertório do GAC, tais como, as já aqui referidas, *A Internacional*, *Classe contra classe*, *O povo em armas*, *O exército do povo*, entre outras enquadradas como adaptações de “hinos de combate contra a exploração e opressão”. Já no contexto do GAC, foram surgindo outras adaptações de canções revolucionárias de outros países, entre as quais: *O apelo do Komintern* (canto internacional comunista escrito por Franz Jahnke e composta por Hanns Eisler em 1926); *A frente dos trabalhadores* (de Hans Eisler com letra de Bertold Brecht); e *Basta já!* (original de Atahualpa Yupanqui), cuja letra foi adaptada ao contexto político por José Júlio Gonçalves.

Em relação ao novo repertório criado, para os membros do GAC, a participação político-cultural, durante o PREC, foi um dos mais prolíficos processos por detrás da elaboração de canções, sobretudo aquelas com enfoque em acontecimentos concretos e localizados no espaço e no tempo. Embora José Mário Branco, acompanhado por outros músicos da primeira fase do GAC, tivessem já uma experiência vasta na composição de canções para “corresponder a determinada luta ou momento político”, o aumento progressivo dos membros do GAC, e a sua capacidade de desdobramento em vários grupos, em contacto com experiências vividas em diferentes regiões do país foi, na opinião de José Mário, uma das principais razões para o significativo repertório

elaborado “por encomenda para eventos específicos”, na senda de canções como *A luta dos Bairros Camarários* ou *A luta do Jornal do Comércio*⁷⁴⁹. Como refere João Lisboa, a escrita e composição de novas canções foi sempre um assunto sério no GAC, no qual “a política deveria estar no posto de comando, dirigir os conteúdos dos textos e a forma musical, orientar ideológica e esteticamente todos os movimentos” (Lisboa, 2010:24). Por exemplo, *Morte ao capitalismo! Abaixo a exploração!* e *Zé Diogo*, são duas das canções criadas nestes contextos. A primeira, na sequência de uma manifestação de operários contra o desemprego, sendo um manifesto de luta contra os despedimentos, foi elaborada a 7 de fevereiro de 1975, como uma crítica direta às medidas do governo de Vasco Gonçalves: “Deram-nos o salário nacional / o pobre vive agora como um rei / e se a miséria alastra em Portugal / que importa se está dentro da lei”. A segunda, surgiu de um dos casos mais mediáticos desse período, sendo também dos mais explorados politicamente. José Diogo era um tratorista agrícola de Castro Verde, no Baixo Alentejo, que em setembro de 1974, após ter sido despedido pelo latifundiário Columbano Monteiro, foi confrontá-lo, acabando por esfaqueá-lo, alegando estar a defender-se de agressões, sendo então preso. O amplo movimento popular e político criado em volta deste caso, influenciado sobretudo pela UDP, unia-se pela “libertação imediata de José Diogo”, ao mesmo tempo que rejeitavam a atuação dos “tribunais burgueses”, o que levou a sucessivos adiamentos do julgamento, sendo que os apoiantes afirmavam que o ato de José Diogo tinha sido “justo”, enquanto resposta aos “anos de insultos e agressões”. A 25 de agosto de 1975, a sessão no tribunal de Tomar foi, uma vez mais interrompida, sendo tomada a decisão dos presentes de criar o primeiro “Tribunal Popular”, o qual sentenciou a libertação de José Diogo e a condenação de Columbano Monteiro, por “exploração e opressão”. Tal como descrito no caderno *Liberdade para José Diogo*, publicado pela AEPPA – Associação de ex-presos políticos antifascistas, todo este processo representou, aos olhos da UDP e de outras organizações de extrema-esquerda, a essência da luta de classes, no seu “caminho da democracia popular, da ditadura dos trabalhadores sobre os burgueses e o fim da exploração do homem pelo homem”. O mesmo serviu de inspiração para várias formas de criação

⁷⁴⁹ Embora José Mário Branco mantivesse a ligação permanente com o GAC, sobretudo nos contextos de atuação e nas reuniões do grupo, esse foi um período em que, por estar a efetuar trabalho político com a UDP, que o obrigava a constantes deslocações entre Lisboa, Porto e outros países, tinha pouca influência em grande parte do repertório criado pelo GAC nessa fase, apenas voltando a exercer trabalho musical mais dedicado, no contexto da gravação do LP *Pois Canté*, em inícios de 1976.

artística, entre documentários⁷⁵⁰, peças de teatro e a canção do GAC, cuja letra foi amplamente divulgada em vários órgãos de imprensa, a qual era, no fundo, baseada na descrição dos acontecimentos e nas várias cartas de prisão escritas por José Diogo.

Entre outras canções criadas ao longo do processo revolucionário, que fizeram parte deste tipo de repertório, destacam-se as seguintes, focadas nos vários acontecimentos políticos, sobretudo envolvendo causas nas quais a UDP estava envolvida: *A luta na rádio renascença*, canção de apoio aos trabalhadores da rádio que, em maio de 1975, apoiados pela UDP, ocuparam as instalações da rádio⁷⁵¹, sendo a canção uma forte crítica ao papel da igreja e dos partidos conservadores (CDS e PPD) neste processo⁷⁵²; *A rusga do Casal Ventoso*, canção de denúncia sobre as constantes invasões da polícia ao bairro lisboeta; *28 de Setembro*, em homenagem ao “povo que saiu à rua contra o fascismo e contra a opressão”; *O comboio da Lousã*, canção escrita por José Mário Branco e João Loio acerca da linha de comboio entre a Lousã e Coimbra, a qual, por não ter passagens de nível assinaladas, era uma das linhas com maior índice de acidentes e mortes em Portugal, refletindo essa canção, a luta das populações dessa zona para a construção de vedações e passagens de nível⁷⁵³; e ainda um conjunto de outras canções, as quais sintetizam palavras de ordem utilizadas pela UDP, tais como *Casas sim, barracas não!*, da autoria de Fernando Laranjeira e *Soldados ao lado do povo*, segundo João Lisboa (2010), criada horas antes de ser estreada no quartel do RAL 1 a partir de um panfleto distribuído pelos Comitês de Soldados e Marinheiros Vermelhos, frente militar ligada à OCMLP.

⁷⁵⁰ *Liberdade para José Diogo*, de Luís Galvão Teles, Cinequanon, 1975.

⁷⁵¹ O GAC terá atuado por diversas vezes junto às instalações da emissora ao longo do período de ocupação.

⁷⁵² Alguns meses após este processo, foi publicado um disco em França intitulado *Rádio Renascença: ao serviço da classe operária, dos camponeses e do povo trabalhador*, com várias canções do GAC, José Afonso e Sérgio Godinho. O disco foi editado em parceria pela “Comissão de trabalhadores da Rádio Renascença”, pelo “Comite Portugal pour le information et soutien” e pela editora francesa *Expression Spontanée*. Embora sem informação precisa acerca das motivações para a publicação do disco, o mesmo refletia alguns dos conteúdos musicais que terão passado na rádio durante o período de ocupação da emissora, incluindo uma mensagem em francês que apelava à ajuda internacional em apoio aos trabalhadores e populares portugueses de esquerda. A publicação pela *Expression Spontanée*, editora criada nos anos 1960, pelo cantor e compositor Jean Bériac, era, contudo, indicadora da proximidade com grupos da extrema-esquerda francesa. A maior parte das edições desta editora são “edições de autor”, com distribuição própria, fora dos circuitos comerciais, tendo-se dedicado sobretudo à edição de discos com forte componente política, ligada à extrema-esquerda francesa e estrangeira. Publicou, entre outros, discos de vários intérpretes sul-americanos, exilados em França, registos de encontros políticos e festivais de música, muitos deles realizados em parceria com o jornal *L'Escargot*.

⁷⁵³ Este é um dos casos de canções não gravadas e cuja letra não foi publicada em nenhum volume dos *Cantos de Luta*.

Uma das “encomendas” mais eminente, de representação partidária do GAC, é o *Hino da Reconstrução do Partido*. Segundo João Lisboa, era necessário o hino estar pronto até ao final de 1975, altura em que estava prevista a realização do Congresso de Reconstrução do Partido Comunista, organizado pela junção do CMLP, da ORPC (m-l) e de uma parte da OCMLP, do qual resultaria a criação do PCP (R), partido com o qual a UDP manteria a representatividade de frente política. Sendo uma das poucas canções do GAC designada como “hino”, a canção representava o anúncio da “batalha” pela reconstrução do “partido da classe operária”, através do trabalho da “frente unitária”. Nas palavras de Lisboa: “cada estrofe enviava um recado: denunciando a «confraria revisionista» do «P’C’P de Cunhal», apelando aos aliados da «frente popular» e galvanizando as «forças operárias»” (Lisboa, 2010:25), o que fica desde logo patente nas estrofes que acusam o PCP de “traição” e de “roubo do partido”, assim como nos versos que invocam o “marxismo-leninismo” e a “aliança operário-camponesa”, as bases programáticas do novo partido.

9.3.2. Gravação e publicação dos *singles*⁷⁵⁴

Por altura do festival da canção, realizado em fevereiro de 1975, José Mário Branco alude à intenção do GAC de publicar discos, recorrendo a edições autónomas e a métodos de distribuição contrastantes com o restante panorama fonográfico:

Temos ideia de vir a trabalhar nos métodos audiovisuais ligados aos problemas do espectáculo, vamos avançar em edições de discos, completamente autónomas, tentando vender os discos sem as margens de lucro escandalosas que se praticam nos circuitos comerciais normais. Apontaremos para uma redução de preço na ordem dos 50 por cento. Contaremos para a venda com todos os grupos de luta organizados, com os sindicatos, com as equipas de bairro. Procuraremos a música popular portuguesa, com raízes folclóricas, e pensamos editar discos de texto com reportagens políticas sobre lutas, etc.”⁷⁵⁵

Em maio de 1975, o GAC emite um comunicado, com o título «Alerta»⁷⁵⁶, no qual informa que, por “circunstâncias diversas”, só então seria possível colocar à venda os primeiros discos do grupo, os quais seriam publicados através da recém-criada cooperativa «Vozes na Luta», revelando a intenção do grupo em continuar a divulgar obras musicais e literárias de “conteúdo revolucionário” e a “preços populares (...) acessíveis às massas trabalhadoras”. Contudo, o mesmo comunicado tinha, como

⁷⁵⁴ Todas as canções dos *singles* aqui referidas, estão compiladas na reedição da discografia do GAC, no álbum *A antiga é uma arma*: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kGsqcHONA0CVxjpTBE-Ly0vYMrjfgd-as (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁵⁵ «José Mário Branco: O Festival foi afirmação de luta», *Flama*, 28 de fevereiro de 1975.

⁷⁵⁶ [Comunicado «Alerta!», junho de 1975.](#)

principal propósito, a acusação do trabalho das editoras - designadas de “vendilhões sem escrúpulos” – por praticarem o “mais sujo e descarado oportunismo económico e político”, referindo-se concretamente, à gravação e publicação de repertório do GAC por parte de outras editoras, de forma “mais ou menos clandestina”. Em particular, esta acusação incidiu na exploração da comercialização de versões da canção *Alerta*, as quais seriam motivadas pela popularidade que a canção adquiriu no festival da canção⁷⁵⁷, sem que a mesma tivesse sido ainda publicada pelo próprio GAC. Logo em março de 1975, a editora Metrosom publica uma versão de *Alerta*, interpretada por elementos do coro da Fundação Calouste Gulbenkian e do Teatro S. Carlos, enquadrada num conjunto de “cânticos revolucionários” que deram origem a um álbum e a um single, nos quais figuram, igualmente, outros “hinos” bastante popularizados nesse período, tais como *Portugal Ressuscitado*, *Avante Camarada*, *A Internacional*, o *Hino da Juventude Democrática*, entre outros⁷⁵⁸. Da mesma forma, a etiqueta *Roda* da JC Donas, publicava um conjunto de discos gravados pelo Equipa e pelo Instrumental Dez – agrupamentos musicais de estúdio, configurados pelo produtor Manuel Cunha - nos quais se incluíam várias versões de “canções livres”, entre as quais *Desta vez é que é de vez*, *Grândola*, *Vila Morena*, *Pela Revolução*, *Somos livres* e *Alerta*, entre outras. O mesmo produtor seria responsável pela publicação de uma nova versão de *Alerta*, desta vez, recorrendo à Orquestra e Coro «Osiris», sendo gravada para a editora com o mesmo nome (Osiris). Como refere Manuel Cunha, enquanto produtor, e face à popularização e dimensão mediática da canção de índole política, o mesmo estabeleceu objetivos na exploração de uma vertente mais comercial de canções associadas ao momento revolucionário, para tal, contratando vários músicos a quem encomendava a gravação das canções “que mais passavam na rádio”, ou que “eram conhecidas da televisão”, como terá sido o caso de *Alerta* (Castro, 2012)⁷⁵⁹. Um dos músicos

⁷⁵⁷ De destacar que a canção *Boca do Lobo*, de Sérgio Godinho e Carlos Cavalheiro, também apresentada no festival, teve igualmente várias versões, publicadas por diferentes editoras.

⁷⁵⁸ Como particularidade, esta versão de *Alerta* segue a mesma estrutura e andamento da interpretação do GAC no festival e que era diferente da versão gravada e interpretada nas sessões do GAC, o que sugere que a mesma foi baseada e replicada a partir da versão apresentada no festival.

⁷⁵⁹ Após a gravação, a estratégia do produtor passava pela atribuição de uma designação ao grupo de músicos convidados “no sentido de os distinguir dos originais”, designações por ele criadas. Nomes como “Equipa”, “Instrumental Dez”, “Os Companheiros”, “Grupo 16”, “Coro Vozes Livres”, “Nova Vida”, entre outros, serviram então para designar o coletivo de músicos que interpretavam esse repertório, inspirando-se o produtor em designações que pudessem ser facilmente apreendidas pelo público nas transmissões radiofónicas. Por exemplo, “Instrumental Dez” e “Grupo 16” serviam para designar o número de músicos que então participavam na gravação dos fonogramas, enquanto nomes como “Companheiros”, “Equipa” ou “Vozes Livres” eram atribuídos com base no que o produtor considerava ser apelativo aos compradores durante o período revolucionário. A mesma estratégia seria utilizada com

habitualmente contratados para muitas destas gravações, Shegundo Galarza, gravou por essa altura, na Rádio Triunfo, um disco intitulado *Somos Livres*, no qual inclui repertório semelhante e, uma vez mais, o *Alerta*, numa versão orquestral⁷⁶⁰.

Assim, o GAC acusava as editoras de contribuírem para a exploração comercial de canções por parte de editoras que consideravam atuar “sob a capa do falso progressismo”, esclarecendo o seu posicionamento e distanciamento perante as práticas das empresas discográficas e das motivações capitalistas inerentes às indústrias musicais, posicionamento este, que transpuseram para a conceção dos seus próprios materiais musicais, em particular, dos discos:

Nós não fazemos cançonetas pseudo-revolucionárias como fazem os "democratas de 26 de abril" que neste momento proliferam pelo mercado do disco. Por isso não podemos admitir que grupos oportunistas de ideologia suspeita abandalhem as nossas canções. Uma canção só é revolucionária quando serve objectivos revolucionários. Isto significa pôr a canção, como toda a Literatura e Arte, ao serviço da luta pela emancipação das classes exploradas, utilizando-a como arma contra a burguesia.

No que diz respeito às gravações do repertório do GAC, entre 1974 e 1975, terão havido duas fases distintas, nas quais participam um grupo mais restrito de músicos, entre membros do GAC, do coro da JMP e outros, convidados por José Mário Branco. A intenção de gravação de canções do GAC era encarada por ele de forma diferente da produção dos seus álbuns em França. O processo de gravação correspondia, agora, a uma função de carácter instrutivo, no sentido em que a produção de fonogramas era por si perspectivada, enquanto documentos para “ficarem juntos daqueles que os ouviam”, para intuídos de aprendizagem e apreensão das canções pelo público. Assim, um dos principais critérios para a seleção das canções a serem gravadas, passava por todas elas serem canções já executadas nas atuações e conhecidas nesse contexto, isto é, os discos não pressupunham a apresentação de canções que nunca tivessem sido previamente apresentadas ao público e, de acordo com o critério artístico do GAC, já submetidas ao crivo da crítica e depuração coletiva, ou seja, as canções a serem publicadas em disco, refletiam o alinhamento base de grande parte das sessões do grupo. Esta conceção, que supõe uma aproximação à reprodução das canções, “tal como são tocadas ao vivo”, tinha como principal suporte ideológico o prolongamento da ação do grupo, nos locais

alguns intérpretes, como o guitarrista Carlos Menezes, a quem foi encomendada a gravação de versões de temas como *A Internacional* ou *Avante Camarada* e que surgem no fonograma como interpretações de “Ivan Nikolai”, nome então criado pelo produtor e inspirado pelo impacto que poderia ter junto do público (Castro 2012).

⁷⁶⁰ Outras canções do GAC tiveram igualmente versões gravadas por editoras com propósitos primordialmente comerciais, entre as quais *A cantiga é uma arma*, sendo que *Alerta* seria também gravada na Orfeu por José Luís Simões, que adaptou várias “canções revolucionárias” para versões *rock*, publicadas no disco *Rockin' the Revolution*.

onde tinham atuado, isto é, nas palavras de José Mário, “passar de uma recriação partilhada para uma recriação partilhada em diferido”. No entanto, o músico reconhece que este aspeto apenas era possível de reproduzir nas gravações, através da exploração de características de interpretação vocal e no arranjo das vozes, pois as gravações incluíam a utilização de diverso instrumentário, para além das violas e percussões usadas ao vivo, entre os quais o piano, baixo elétrico, violoncelo, flautas e marimbas, instrumentos estes que raramente terão sido utilizados em atuações ao vivo.

As primeiras gravações aconteceram nos estúdios da Rádio Triunfo, em Lisboa. Para tal, José Mário Branco destaca a importância que teve, nessa altura, a relação com o técnico de som José Fortes (que seria o responsável pela captação de som de todas as gravações dos discos publicados pelo GAC), no sentido em que, à semelhança do que acontecera no trabalho de preparação da gravação dos seus discos, e de outros músicos, em França, as gravações das canções do GAC seriam precedidas de conversas de preparação com o técnico de som, de forma a obter o resultado sonoro desejado.

A participação de vários membros do coro da JMP (ainda antes da cisão) nas gravações constituiu, para a maioria, a primeira experiência em estúdio, salientando estes a importância desse primeiro contacto com os processos de gravação e de produção de um disco, enquanto referência de aprendizagem. Por exemplo, Eduardo Paes Mamede destaca a disciplina metódica de organização das sessões de gravação e do rigor nos trabalhos de orquestração e arranjo de José Mário Branco e Luís Pedro Faro, que seriam a sua referência mais tarde enquanto produtor e orquestrador de discos de Tino Flores, Fausto, José Barata Moura e Afonso Dias, entre outros. Da mesma forma, José Mário revela que estendeu o convite para gravação a outros músicos com quem ia colaborando, caso de Júlio Pereira com quem já tinha trabalhado em França e trabalhava nessa altura para a peça *Liberdade, Liberdade* e que é convidado para participar em algumas canções como guitarrista⁷⁶¹.

O primeiro repertório gravado, consistiu nas canções mais vezes interpretadas pelo grupo ao vivo e reconhecidamente associadas à atividade da primeira fase do GAC: *single 1 – Alerta/Em Vermelho Em Multidão; single 2 - Aos Soldados e*

⁷⁶¹ Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro gravam nesse período para a Orfeu um disco intitulado *Bota Fora*, como homenagem aos movimentos de libertação das colónias; FRELIMO, PAIGC e MPLA. Entre as várias canções com temáticas referentes à luta anticolonialista e anti-imperialista destacam-se as canções *Sachilemo* com letra de Fausto, *Independência* com letra de Sérgio Godinho, *Bota-Fora* com letra de José Mário Branco e ainda uma versão da canção de José Mário Branco *Viva a Guiné Bissau livre e independente* que fazia parte do repertório do GAC, sendo que o disco contou ainda com a colaboração de alguns elementos do GAC, entre os quais Luís Pedro Faro e António Moreira.

Marinheiros/Ronda do Soldadinho; single 3 - *A Cantiga é Uma Arma/Viva a Guiné-Bissau Livre e Independente*; single 4 - *A Luta dos Bairros Camarários/A Luta do Jornal do Comércio*. Não obstante a grande maioria destas canções serem da autoria de José Mário Branco (letra e música), incluindo algumas que já faziam parte do seu repertório elaborado ainda antes da formação do GAC, eram apresentadas enquanto resultado de um trabalho coletivo. Por exemplo, *A Ronda do Soldadinho* tinha sido gravada e publicada em 1970, mas era agora regravada com as alterações à letra original “mais adequada ao momento político” (o que sucede também nas gravações de *Alerta* e *A cantiga é uma arma*), com novos arranjos, os quais incluem a guitarra portuguesa e flautas de madeira tocadas por José Pedro Caiado, as quais pretendiam remeter para a influência das sonoridades do repertório de grupos e músicos latino-americanos, como Quilapayún, Inti-Illimani, Atahualpa Yupanqui, entre outros. Também a gravação de canções como *Viva a Guiné Bissau Livre e Independente* e a *A luta do Jornal do Comércio*, presumiram arranjos mais complexos, alguns dos quais seriam impossíveis de serem reproduzidos ao vivo, encaixando-se no conjunto de “encenações sonoras” desenvolvidas em contexto de estúdio: a primeira, sobretudo ao nível da instrumentação, com o uso de batiques, tambores e marimbas como base rítmica, executados e arranjados por Luís Pedro Faro, remetendo para as sonoridades de instrumentos de origem africana que sustentam a temática da canção; a segunda, com a introdução da cadência de máquinas de impressão para a leitura do poema⁷⁶², obtida através de gravações de Luís Martins Saraiva numa tipografia do Bairro Alto e que serviu de base rítmica para as guitarras de Júlio Pereira e para a harmonização do coro no refrão, para a qual, no final da canção, foi também introduzido um excerto sonoro de uma manifestação onde se ouve “o fascismo não passará”, cuja introdução em disco foi, segundo José Mário, inspirado no *slogan* *The whole world is watching*, utilizado nos EUA, durante as manifestações contra a guerra do Vietname.

De acordo com Carlos Guerreiro e Eduardo Paes Mamede, a publicação deste primeiro repertório terá sido feita, inicialmente, através de uma edição em cassete, intitulada *Cantos de Luta*, produzidas nas instalações da editora Sassetti que se encontrava em autogestão e ocupada por um grupo de trabalhadores afetos à UDP, em

⁷⁶² Tal como em *A luta dos Bairros Camarários*, a apresentação da canção é precedida de um poema/crónica dos acontecimentos, baseado no comunicado de greve publicado pelos trabalhadores do jornal.

vésperas de um comício da UDP no qual o grupo ia atuar⁷⁶³. O êxito alcançado com a venda das cassetes, nesse evento e nas atuações do grupo, serviria, em parte, de sustento para a posterior edição de fonogramas em vinil. Entre maio e junho de 1975, são publicados os primeiros quatro *singles*, em formato vinil, do GAC, contendo as oito canções gravadas, os quais correspondiam ao conteúdo da cassette (que já teria sido publicada), sendo que o repertório destes primeiros fonogramas estaria integrado na edição do primeiro LP do GAC, *A Cantiga é uma Arma*, publicado em finais de 1975.

A segunda fase de gravação e de publicação de discos, terá decorrido já em meados ou finais de 1975⁷⁶⁴, numa altura em que José Mário Branco reconhece não ter estado presente, por provavelmente estar em trabalho político para a UDP, na região do Porto e no norte do país. Da gravação, resultaria a publicação de mais um conjunto de quatro *singles*, num total de oito canções, as quais seriam também publicadas num segundo volume da cassette *Cantos de Luta*. Para a gravação, os arranjos e orquestrações estiveram a cargo de Luís Pedro Faro, destacando-se, em algumas canções a predominância do trabalho de harmonização coral, característico do coro da JMP e, em outras, o uso de piano, guitarras, baixo, violoncelo e percussões como base rítmica. Este segundo repertório gravado eram, assim, canções já publicadas na segunda edição do livro *Cantos de Luta*, em parte, consistindo num conjunto de canções do repertório interpretado pelo coro da JMP, antes da integração dos seus membros no GAC: *A Internacional*, *O Exército do Povo (Les Partisans)*, *Classe Contra Classe* e *O Povo em Armas*; incluindo ainda duas canções, adaptadas e criadas pelos músicos que integraram a primeira fase de formação do GAC, tais como *Até à Vitória Final*, de Afonso Dias e *O Poder aos Operários e Camponeses*, de Fausto; e, finalmente, a inclusão de duas das canções criadas no contexto de ações revolucionárias, nos primeiros meses de 1975: *Zé Diogo* e *Soldados ao Lado do Povo*. Por outro lado, a partir de uma das bobines entregues por José Mário Branco ao INET-md, é possível depreender que esta segunda fase de gravação incluiu o *Hino da Reconstrução do Partido*, sendo também possível perceber, através de um postal que era distribuído juntamente com estes discos, que estaria prevista a publicação de um quinto *single* desta segunda leva de discos, no qual

⁷⁶³ Apesar de concordarem que a publicação da cassette terá precedido a publicação em vinil, persistem incertezas entre os membros do GAC, relativamente ao momento em que a cassette terá sido publicada.

⁷⁶⁴ A entrevista a vários elementos e consulta de publicações relacionadas com o GAC não permitiu descortinar com rigor a data da segunda fase de gravação de canções e consequente edição dos discos em formato *single*. Contudo, uma bobine entregue por José Mário Branco ao INET-md contém gravações *mono* correspondentes a uma segunda fase de gravação do grupo, na qual afirma não ter participado por se encontrar a realizar trabalho político para a UDP, período que, na sua memória, corresponderá aos meses subsequentes às eleições Constituintes.

estaria incluído o hino, assim como, a canção *No Sistema Capitalista*, edição que, contudo, não chegou a acontecer.

A gravação de canções e a edição de fonogramas do GAC são reflexo da militância inerente ao grupo e dos objetivos de produção de materiais musicais, com intuítos de circularem em circuitos alternativos. No total, ao longo de 1975, foram publicados: duas cassetes, ao preço de 100 e 80 escudos; oito *singles*, ao preço de 40 escudos; e um LP, ao preço de 100 escudos. A apresentação gráfica dos fonogramas – *lettering* e ilustrações da autoria de Luísa Brandão, na altura cunhada de José Mário – expressam visualmente as formas de representação ideológica do coletivo, ao mesmo tempo, envolvem os destinatários destes materiais nas práticas do grupo, com a inclusão de desenhos que representam militares e manifestações populares (aspeto alicerçado pela gravação e publicação do poema *Aos soldados e marinheiros*, assim como da canção *Soldados ao lado do povo*). Todos os materiais publicados são representativos da intenção do GAC em obter reações do público, à semelhança do que se passava nas atuações, enquanto forma de corresponder a uma prática sustentada na crítica e na discussão coletiva. Em particular nos *singles*, é notória a preocupação do grupo em incluir a publicação das letras, mas também textos de contextualização acerca da origem ou dos processos de elaboração das canções, alguns republicados nas edições dos livros *Cantos de Luta*. Enquanto estratégia de interação com potenciais compradores, as capas interiores dos discos continham ainda um outro texto⁷⁶⁵, o qual contextualizava e enquadrava os objetivos e motivos das publicações, apelando a que as mesmas fossem avaliadas criticamente, através da distribuição de um postal⁷⁶⁶, o qual serviria para a encomenda de discos e livros, mas também para a apresentação de críticas e sugestões por parte de quem os adquirisse. Neste texto, lia-se que o disco era “resultado de um trabalho colectivo (...), feito por um grupo de militantes que servem a arte e a cultura populares (...) colocadas ao serviço das classes exploradas”, para serem utilizados como “armas do povo”, assim como “meios de divulgação do sentir do povo trabalhador, das suas aspirações, das suas experiências, das suas lutas contra a exploração e a opressão”, afirmando o grupo que, por estas razões, seria “natural que a burguesia exploradora e opressora não goste deste disco”. O texto do postal, por sua vez, mencionava o trabalho de “cultura e arte popular revolucionária” do GAC, esclarecendo que estes discos não se

⁷⁶⁵ O texto completo inserido nos *singles* pode ser consultado [aqui](#).

⁷⁶⁶ O texto completo do postal pode ser consultado [aqui](#).

encontravam à venda nos “estabelecimentos comerciais”, mas através da venda direta, como forma do grupo “não ficar dependente do sistema comercial capitalista”.

Embora o GAC pugnassem pelo apanágio do trabalho coletivo na criação das canções, contrariamente ao que é habitualmente sugerido por alguns membros do GAC, nestes discos, as canções são apresentadas com a identificação dos seus autores (exceto nas canções adaptadas), incluindo numa primeira edição do LP *A Cantiga é uma arma*, aspeto que terá sido alterado na segunda edição deste mesmo disco, o qual, para além de ligeiras alterações na capa e contracapa⁷⁶⁷, identificou o grupo enquanto autor coletivo das canções, aspeto que também se verificou na segunda edição do livro *Cantos de Luta*.

Na comunicação social, a publicação destes discos foi anunciada sem grande impacto mediático. O periódico *O Jornal* faz referência a um anúncio de José Mário Branco, acerca do início da edição de discos através da cooperativa, considerando este jornal que a prática de publicação através de cooperativas discográficas, constituía um passo para “os músicos portugueses [que] estejam realmente interessados em modificar o seu tipo de relações profissionais”⁷⁶⁸, observando que os discos do GAC esta era a primeira experiência que “significa uma oposição clara à indústria mercantilista que controla a actividade artística em Portugal”⁷⁶⁹, o que induz ao pioneirismo revelado pelo GAC neste campo. O mesmo jornal refere que algumas canções, tais como *Alerta* e *A Cantiga é uma arma*, têm vindo a ser transmitidas regularmente em vários programas de rádio, o que sugere algum sucesso na difusão radiofónica das canções do GAC, embora os seus membros reconheçam que o período de maior difusão destas canções terá surgido no decorrer da ocupação da Rádio Renascença, durante o qual várias canções eram transmitidas regularmente e *A Internacional* do GAC era transmitida no início e no fecho da emissão. Convém ainda referir, estas gravações tiveram igualmente propósitos de serem utilizadas em contextos político-partidários da UDP, nomeadamente enquanto pano de fundo de comícios e manifestações. Contudo, e em

⁷⁶⁷ A capa da primeira edição mostra um grupo de operários de capacetes amarelos, que se tornam vermelhos na segunda edição. Ainda na contracapa da segunda edição do LP é incluída uma citação de Mao Tsé-Tung que sintetiza a importância da cultura revolucionária enquanto frente para a concretização da revolução: “A cultura revolucionária é uma poderosa arma revolucionária para as grandes massas populares. Antes do começo da Revolução, ela prepara ideologicamente o terreno, e durante esta, constitui uma frente necessária e importante na frente geral da Revolução”. A primeira edição tem como nº de catálogo VL 1001/2/3/4, enquanto a segunda edição tem o nº de catálogo VLP 10001.

⁷⁶⁸ Sérgio Fernandes: «Música Popular: “O disco a quem o grava”», *O Jornal*, 6 de junho de 1975.

⁷⁶⁹ Sérgio Fernandes: «Música Popular: “Músicos portugueses em auto-gestão”», *O Jornal*, 27 de junho de 1975.

consonância com os objetivos elencados pelo GAC, os principais destinatários da publicação do repertório gravado estavam claramente identificados como as “massas populares trabalhadoras”.

9.3.3. *Isto inté qu’há-de mudar um dia*⁷⁷⁰: reflexões sobre a música tradicional

Os discos e os livros publicados pelo GAC durante o período revolucionário, refletiram sobretudo um repertório mais programático, sob a forma de “marchas e hinos”. Contudo, as experiências vividas ao longo desse período nos variados contextos em que o grupo atuou, foram destriçadas nas várias discussões coletivas, as quais tinham, como principal intuito, refletir sobre as formas e os conteúdos a serem produzidos, através da articulação entre a atividade política e a prática da “arte e cultura popular revolucionária”. Tendo como base a adequação de práticas assentes na crítica e nas sugestões dos ouvintes, desde logo o grupo focou-se na análise da capacidade de concretização das definições artísticas e políticas, tal como plasmadas na sua Plataforma Artística. Como refere João Lisboa: “(...) se, num primeiro tempo, tinha sido urgente dar resposta imediata às solicitações do «movimento de massas», começava então a ser necessário definir e concretizar claramente uma linha de cultura popular (...) defendendo a «unidade da política e da arte» (Lisboa, 2010:64).

A opinião de Lisboa aponta no sentido de que terá havido uma sequência nas discussões do GAC acerca da importância do “património cultural popular”, as quais antecedem a gravação e publicação do segundo álbum, *Pois Canté!*. Gravado entre fevereiro e março de 1976, *Pois Canté!* era considerado pelo GAC, como um disco que marcava “um passo em frente em relação ao trabalho anterior”, contendo canções que resultavam do enfoque do grupo na discussão do “problema da música tradicional portuguesa”⁷⁷¹, a qual foi eminente no seio do grupo, a partir de determinada altura do processo revolucionário. Embora reconheçam que, durante algum tempo, dominou a produção de canções, cujo foco se prendia em acontecimentos políticos concretos, recorrendo à replicação de um discurso mais “panfletário”, a perceção de António Moreira, Paes Mamede e Afonso Dias, é de que as discussões em torno da valorização da música tradicional estiveram praticamente sempre presentes, desde que os membros do coro da JMP integraram o GAC, sendo que era inclusive um dos assuntos de reflexão do próprio coro (e transposta para os grupos que se criaram na sequência deste), coadunando-se com os preceitos estéticos definidos pelo GAC:

⁷⁷⁰ Expressão retirada da canção *Pois Canté!*.

⁷⁷¹ Notas retiradas do disco *Pois Canté!*.

A discussão era como é que se aborda essa tradição. O *Pois Canté!* é resultado disso, mas a discussão é anterior” (...) Nós tivemos muita discussão em relação à ligação e ao tratamento a dar à música tradicional, a questão das mudanças das letras, e a riqueza... Sobretudo discutíamos o *anti-baladeirismo*, aquele pessoal da guitarrinha com três acordes que faziam música revolucionária. Houve uma luta muito intensa à volta disso e o *Pois Canté!* é fruto de valentes discussões que a gente teve⁷⁷².

António Moreira e Paes Mamede reconhecem a importância das experiências vividas, sobretudo no decorrer do “trabalho coletivo e militante” exercido pelo GAC ao longo desses meses, como mote para discussões acerca das formas e significados de abordagem à música tradicional portuguesa. Recordando a análise sobre as várias fases dessas discussões ao longo do período revolucionário, Paes Mamede considera que foi a constante perceção da evolução da situação política, que impeliu à reflexão acerca da necessidade de adequação dos repertórios selecionados nas atuações e nas gravações, e à sua utilização em determinados contextos, nos quais pretendiam que as canções tivessem maior eficácia, no sentido da transmissão da mensagem política:

O GAC acompanhava a situação política. A revolução em Portugal passou numa primeira fase por uma ação muito concreta de ação operária nas fábricas, nos bairros pobres, começou aí com grande agitação nas cidades. Depois havia também nos campos, mas era só nos grandes latifúndios, com a ocupação de terras. Porque depois houve a reação do campo e era preciso lá chegar, mas lá para cima no Norte. E aí passou a ser outro tipo de luta, havia a ideia da revolução político-cultural, sempre houve aquela ideia muito lírica e com muita piada, até antes do 25 de Abril, que era recolher para dar novamente ao povo. Recolher, interpretar e divulgar para dar ao povo, que é uma ideia muito antiga, mas que estava na JMP⁷⁷³.

António Moreira dá como exemplo algumas situações ocorridas durante sessões, as quais motivaram a discussão sobre a necessidade do grupo “equilibrar” o repertório habitualmente apresentado, o que implicava a reflexão e perceção sobre a necessidade de elaboração de um “novo tipo de repertório”, o qual correspondesse aos anseios das populações de diversas regiões, sobretudo de meios rurais, do país, cuja consciencialização política não estaria necessariamente alinhada com os preceitos ideológico-partidários representados pelos “hinos” e pelo repertório *agit-prop* do GAC:

Eu dou-vos um exemplo que despoletou a mudança de repertório do GAC: fizemos um concerto memorável no Moçoito, porque foi exatamente no período em que já tinham passado as eleições para a Constituinte, no Verão. Os homens eram todos contrabandistas, as mulheres todas no campo e os filhos num colégio particular; o que é verdade é que durante as eleições o PC tinha lá tentado fazer um comício em que só tiveram lá duas pessoas. Toda a gente lá votou CDS, o padre disse para votarem. Neste contexto a gente chega, saímos de um autocarro e tinha um cartaz que dizia “Canto Livre com o Grupo Cultural da UDP”. Entramos e vamos fazer o espetáculo no salão paroquial. Começámos a cantar *A cantiga é uma arma, O poder aos operários e camponeses* e a terceira era o *Basta já que o patrão mande!*, que era uma adaptação que o José Júlio tinha feito do Atahualpa Yupanqui. A sala estava cheia e o padre não aguentou mais e disse que não podíamos cantar mais. Aquilo só tinha uma porta ao fundo, tínhamos de sair por ali pelo meio das pessoas e nós a pensar o que fazer no meio daquilo tudo. Às tantas, começo a

⁷⁷² Entrevista a António Moreira com Ricardo Andrade, 05/06/2018, Lisboa.

⁷⁷³ *Ibid.*

aperceber-me que ninguém saía dali e nós a explicar que o senhor padre quer que a gente se vá embora, que gostávamos muito de continuar, mas temos de ir... e nisto há uma voz que lá no meio diz: «Mas isto é do padre ou é do povo?!». Grande confusão! E para sairmos fomos a tocar bombo até à camioneta e a dizer que tínhamos de ir ao Sabugal e eles para nós: «Não vão para lá que é só fascistas»». Na camioneta é que começámos a pensar que não tínhamos repertório para estas coisas, e apercebemo-nos disso, tivemos consciência que não tínhamos repertório para isto e tivemos de começar a pensar em mudar o repertório. Aquilo correu bem, mas podia ter corrido muito mal. No meio de uma aldeia perdida, nunca tinha ido lá ninguém e até cantávamos bem, mas a alternativa era o padre, portanto... Mas foi aí que tivemos essa perceção que tínhamos de passar o repertório para públicos não urbanos e revolucionários⁷⁷⁴.

Para Paes Mamede, todo este processo implicou uma análise profunda, que remetia para uma mistura entre as experiências de abordagem à música tradicional no contexto do coro da JMP, e para a possibilidade de se inspirarem nas experiências que a revolução proporcionava, como meio para a transformação cultural e artística do GAC. Tratava-se de procurar, através da música, expressar a vontade de mudança na sociedade portuguesa, não apenas pela utilização e recriação de características musicais de diferentes regiões, mas de, através da assimilação de diferentes elementos identitários da cultura popular portuguesa, conferir-lhes um sentido político para a “criação de um novo género de música popular”, como descreve Mamede na citação seguinte:

A malta tinha uma discussão muito grande no GAC que era sobre isto: a ideia revolucionária é a de que estamos a criar uma nova sociedade, mas era preciso dar elementos de identidade nacional às pessoas, os símbolos estavam gastos pelo fascismo, como o folclore e o fado. (...) Aí começou uma discussão muito grande entre nós: havia a revolução e a ideia ou a responsabilidade de criar elementos identitários para o povo. Tínhamos um património muito grande que era este que estava ocluso, mas que estava nos cancioneiros e nas gravações do Giacometti. E o que é que íamos fazer com isso? Havia os puristas que eram os que diziam: «está aqui o material e o que temos de fazer é reproduzir tal qual o original», que era o que fazia o Sardinha, o Almanaque e outros. Portanto, se a guitarra estava desafinada, tínhamos de tocar desafinados. Havia uma segunda linha que dizia que era impossível fazer isto como está feito, porque não só os instrumentos não são os mesmos, como as vozes não são as mesmas, como a vivência das pessoas não são as mesmas, porque nós não estamos ali no campo a cantar; podemos é fazer o melhor possível, uma recriação destes temas. Havia uma terceira linha que era a seguinte: isto aconteceu dentro de um certo clima, dum certo momento sociocultural, é uma riqueza que temos e vamos transpor isto para a sociedade em que vivemos agora, um meio urbano, que tem outras condições sónicas. Temos instrumentos e tecnologia, vamos tornar isto uma música popular portuguesa que foi o que depois fiz com o Fausto. Isto para dizer que destas três discussões que tínhamos no GAC e que eram muito sérias na prática, isto foi muito discutido, desde a afinação dos instrumentos, esses pormenores todos... Pomos uma segunda voz sabendo que não existe? Mas tem tudo um sentido político, era tudo feito para uma revolução eventual e entregar material identitário para essa nova sociedade⁷⁷⁵.

Segundo o músico, essa transição resultou, desde logo, na adaptação de algumas canções, tais como *A despedida*, uma canção tradicional alentejana, que passou a ser utilizada pelo GAC no final de cada atuação, geralmente precedida de uma contextualização encenada pelo grupo, para a qual adotava a coreografia dos coros populares alentejanos. Paes Mamede destaca igualmente a participação do GAC no

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Entrevistas a Eduardo Paes Mamede, com Ricardo Andrade, 02/02/2017 e 17/02/2017, Funchalinho.

documentário *De Sol a Sol*, realizado pelo coletivo «Cinema na Luta», gravado entre agosto de 1975 e janeiro de 1976, para o qual o GAC contribuiu com a canção *Sol a Sol*⁷⁷⁶. A canção surgiu da adaptação de recolhas de música tradicional de Trás-os-Montes, para a qual foi elaborada uma letra que descrevia a luta comum que unia os camponeses e operários do norte e sul de Portugal, sendo descrita pelo GAC como “um contributo na união dos trabalhadores do campo e da cidade, com a classe operária à cabeça” (GAC, 1976:53), vindo a integrar o disco *...E Vira Bom*, publicado já em 1977. Paes Mamede refere esse período como particularmente marcante para o seu próprio processo criativo, o que se refletiu nos arranjos que fez para a *A Herdade do Val Fanado*⁷⁷⁷, uma letra de José Júlio Gonçalves para uma canção que era, no fundo, resposta a uma encomenda de canção, feita pelos trabalhadores dessa herdade. Como explica, os arranjos para a canção basearam-se na absorção das práticas interpretativas e coreográficas do cante alentejano, procurando Mamede replicar algumas das formas musicais da região, através da entrada do alto, seguida do coro masculino, embora a melodia tivesse sido elaborada, essencialmente, recorrendo à viola, pelo que, na sua opinião, trata-se de um exemplo de “canção híbrida”, isto é, cujas características fazem a charneira entre a função “mobilizadora e épica das marchas”, com a “recriação da música tradicional”.

Também José Mário Branco menciona que, decorreu do seu envolvimento com os membros dos coros que integraram o GAC, a consonância dos discursos e de ideias acerca da “importância da música tradicional portuguesa”, lembrando a partilha do conhecimento e contacto que já existia, da maior parte dos membros do GAC, com os trabalhos de recolha de Michel Giacometti, Lopes-Graça e Francisco D’Orey, aspetos que, segundo José Mário, fizeram com que esse período no qual trabalharam juntos, fosse percecionado como um “processo de maturação”, o qual levaria à elaboração dos arranjos e à escolha do repertório a ser apresentado no segundo álbum do grupo. Para José Mário, as discussões seriam transversais aos diversos processos inerente à “feitura das canções”, coincidindo também com a sua perspetiva de mistura de várias influências sonoras da música tradicional e “da canção urbana”, as quais seriam também essenciais no processo de escrita de letras que se demarcassem do “realismo panfletário” e das “palavras de ordem e de espicação”; ou seja, que as letras conferissem uma forma e conteúdo distintos da resposta a “encomendas”, cujo contributo considerava ser

⁷⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=JNvo0P3Ftjw> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=IPqE-nVxex8> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

especialmente “utilitário”. Segundo José Mário, esta foi a base do pensamento que o levou a escrever a *Cantiga sem maneiras*⁷⁷⁸, canção que, na sua ótica, representa a procura de “invenção de um caminho para a música popular”. Sendo uma reflexão da situação política, representada a partir da perspetiva de uma “mulher trabalhadora”, foi pensada especificamente para a voz de Tóinas e projetada tal como seria gravada no disco: um solo de voz, apenas com o acompanhamento do bordão de gaita-de-foles. Como explica: “A ideia era a cantiga ser um solo de gaita-de-foles, só que o ponteiro é uma voz de mulher. Ao mesmo tempo, podes encarar isto como um *a capella* a ser puxado pelo baixo, que neste caso é um bordão, a ajudá-la a ter uma referência de afinação. É a afirmação do timbre através de um bordão.”⁷⁷⁹. Esta mesma perceção foi transposta para outras canções da sua autoria neste disco, entre as quais *Pois Canté!*, canção que utiliza várias expressões da Beira Alta, tal como no próprio título, um paralelismo com o “Pois claro!”, da canção *Alerta*, e cujo significado beirão pode ser traduzido como “Então não havia de ser assim?!”. Juntamente com João Loio, escreveu também a letra de *Cantiga do Trabalho*⁷⁸⁰, gravada por Júlio Pereira neste disco sendo, na opinião de José Mário, uma canção com bastante influência da forma de cantar de José Afonso (a procura de “dar uma batida da *chula* sem ser uma *chula*”). Também para este disco, José Mário recorreu a uma das canções que já trazia na forja desde França, *O coro dos trabalhadores emigrados*⁷⁸¹, cujos arranjos remetem para diversas influências, tanto dos coros alentejanos, como das percussões de grupos de Zés Pereiras e gaitas transmontanas. Embora José Mário considere estas canções como representativas de um processo, no qual está já espelhada a conjugação da música tradicional com a “música popular urbana”, na sua opinião, o álbum *Pois Canté!* reproduz diferentes linhas de perceção relativamente a este entendimento, destacando o papel de João Loio em algumas canções, de Júlio Pereira na instrumentação, e de Luís Pedro Faro na condução de abordagens distintas, traduzidas nos arranjos do disco.

Da autoria de João Loio são as canções *Ir e vir* e *Cantar da jorna*⁷⁸², as quais faziam já parte do seu repertório anterior ao GAC. A primeira, é uma descrição da vida

⁷⁷⁸ https://www.youtube.com/watch?v=vjRKgF_4i5Y&t=4s (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁷⁹ Tóinas recorda que a primeira vez que terá interpretado a canção ao vivo foi em Campo de Ourique, acompanhada à viola por José Mário, que lhe mostrou a letra e esteve com ela a trabalhar durante horas nas formas de interpretação da mesma. Entrevista com Ricardo Andrade a Maria Antónia Vasconcelos, 09/05/2018, Cascais.

⁷⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=iM5IOgBbfkU> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=udirbvAj9Bk&t=170s> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=r6uY7xplfgQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=UDCm9o3yD78> (acedidos pela última vez a 09/09/2019).

dos pescadores, baseada nas suas experiências e observações no porto de pesca de Matosinhos, onde morava. De acordo com alguns relatos, era uma das canções que mais impacto causava na sua interpretação ao vivo, galvanizando o público, especialmente quando interpretada pelo GAC (geralmente assumido por João Loio, a solo) em zonas de tradição piscatória. Embora nas atuações fosse somente acompanhada de viola, na gravação do disco, os arranjos da canção presumem uma abordagem diferente, com a utilização do piano e do violoncelo. Por sua vez, os arranjos de *Cantar da Jorna* são mais aproximados à “reprodução encenada” da atuação ao vivo, com a utilização de vários instrumentos de sopro, habitualmente interpretados por José Pedro Caiado.

Já Luís Pedro Faro reparte, com José Mário Branco, a autoria dos arranjos para uma grande parte das canções do disco, destacando José Mário a representatividade bem vincada de uma linha “mais tradicional” dos arranjos de Luís Pedro⁷⁸³, sobretudo em canções como *Olha o sol a pôr*⁷⁸⁴, cantado por um coro de mulheres do GAC, que tocavam adufe “à moda da Beira Baixa”. Na opinião de José Mário, os arranjos harmónicos do coro feminino desta canção, são a expressão da articulação entre a sua capacidade técnica de afinação e da “atitude empenhada” das executantes, transparecida pela maneira de cantar, de forma projetada (nas palavras de José Mário, “para a frente”), pressupondo a experiência destas cantoras no canto ao vivo, no qual aquela sonoridade tinha de funcionar e ser igualmente eficaz, independentemente “das circunstâncias possíveis e imaginárias”, como descreve José Mário, de forma entusiasmada⁷⁸⁵:

Não é só uma questão de afinação, não é só técnico, é na forma de cantar, a atitude de cantar. Os harmónicos não são só reforçados porque aconteceu a afinação estar perfeita. É a atitude de quem está habituado a cantar aquilo ao vivo, em todas as circunstâncias possíveis e imaginárias onde tem de funcionar. Por exemplo num largo ali entre Famalicão e Braga, aquilo tem de funcionar à custa de teres prazer suficiente para o público também ter prazer, uma espécie de massa crítica do prazer! Aqui, estas 5-6 mulheres fazem isso.

Da mesma forma, o *Coro das Maçadeiras*⁷⁸⁶ articulava uma melodia tradicional minhota, com o uso de instrumentação e uma interpretação coral inspirada nas características musicais da Beira Baixa, sendo também para José Mário, uma canção representativa da forma como os arranjos proporcionam essa “encenação sonora”, sobretudo nas pausas das percussões. António Moreira, autor da letra, recorda, contudo, que esta canção acabou por ser uma das mais discutidas no seio do GAC, gerando

⁷⁸³ Num registo diferente e remetendo já para influências das sonoridades latino-americanas da *nueva canción*, bastante expressa pelo uso das flautas é, por exemplo, a canção *As mãos dos trabalhadores*, com letra de José Júlio, igualmente autor da canção *Maria*.

⁷⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eqGomkYZ8yg> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁷⁸⁵ Durante uma das sessões de audição do disco, realizada com Ricardo Andrade.

⁷⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LxtrUxsihbA> (acedido pela última vez a 09/09/2019).

algumas discórdias entre os membros, sobretudo em relação às formas de interpretação da mesma, sugerindo que havia quem defendesse uma interpretação mais condizente com as origens minhotas, enquanto ele defendia uma adaptação que expressasse a fusão entre diferentes formas regionais de interpretação.

Neste sentido, *Pois Canté!* é um disco que revela aspetos distintos nas abordagens do GAC à articulação da música tradicional com as práticas musicais urbanas, sustentada não apenas no instrumentário utilizado e nos arranjos do disco, mas já bastante perceptível no conteúdo das letras, que refletem várias referências e temáticas abrangentes a diferentes tipos de “trabalho”, desde o campesinato, o operariado e a piscatória. Por exemplo, na *Cantiga do Trabalhador*, esta conexão parece evidente, no sentido em que esta reflete circunstâncias vividas por “cavadores”, “pescadores” e “estivadores”, apelando à sua “luta”, enquanto “forja” da unidade e harmonia entre estes. Neste sentido, Paes Mamede reconhece que a assimilação de características da música tradicional no repertório do GAC, estaria também ancorada a uma orientação maoísta, de apelo à “aliança operário-camponesa”, no fundo, de uma fusão entre as classes operárias “urbanas” e os trabalhadores do “campo”, a qual era entendida enquanto linha motora da revolução, aspeto que, neste disco, se refletiu na procura de apropriação de elementos identitários de diferentes regiões portuguesas e na referência às características laborais e culturais dessas regiões.

Para uma parte da imprensa, este álbum será referenciado como um “dos mais importantes e significativos trabalhos da música popular portuguesa”, tal como escreve Mário Correia no *MC*, e tal como é publicado na secção de “notas críticas”, do jornal *Gazeta da Semana*⁷⁸⁷. Mário Correia estabelece o paralelismo deste disco com os repertórios publicados anteriormente pelo GAC, como forma de se referir à “reformulação total dos processos” evidenciado pelo grupo, destacando a utilização de textos “profundos”, mas de “linguagem fácil”, embora que, na sua opinião, o aspeto mais importante a ressaltar em *Pois Canté!*, seja a “apresentação de música com raízes populares sem cair no popularucho típico do execrando nacional-cançonetismo”. Neste sentido, é apontado como exemplo de continuidade, na senda dos trabalhos de recolha de Lopes-Graça e Giacometti, asseverando Correia, contudo:

O disco mostra como é possível pegar no folclore da Beira-Baixa do Minho ou de Trás-os-Montes, tratá-lo de forma evolutiva e não estática (...) e devolvê-lo ao povo com um conteúdo

⁷⁸⁷ De acordo com Nuno Pacheco (2010), o jornal *A Capital* considerou-o “disco do ano” de 1976.

ideológico orientado para a defesa dos trabalhadores do Norte ou do Sul, ou do campo ou da cidade⁷⁸⁸.

A mesma crítica é replicada pela *Gazeta da Semana*⁷⁸⁹, na qual o álbum é descrito como uma “pedrada no charco”, no meio do “nacional-cançonetismo que agora volta a preencher as emissões de rádio”, estabelecendo um paralelismo com a importância do álbum *De pequenino se torce o destino*, de Sérgio Godinho, embora num “nível diferente”. A crítica deste jornal destaca, sobretudo, as “propostas musicais extremamente cuidadas” e a utilização de “instrumentos marcadamente populares (...)”, evidenciando todo um trabalho de pesquisa e de recolha que o coloca de imediato num nível superior e distinto da produção comum”.

Por fim, a publicação do álbum é destacada também no jornal *19 Ponto Zero Zero*⁷⁹⁰, editado pela Copinfor (“cooperativa de informação”), que também salienta as diferenças relativamente ao repertório até então publicado pelo GAC, denotando “as formas musicais mais marcadamente populares e os temas sobre a vida do povo camponês”, enquanto resultado das sessões realizadas junto das “camadas do povo menos politizadas, mas não menos revolucionárias”. O jornal publica as palavras de Luís Pedro Faro, as quais enquadram a reconfiguração musical do GAC, e que, a partir desse período, marcaria o rumo da atividade musical do grupo:

Não é lícito agarrar numa forma simplificada e, depois, tentar fazer uma aproximação, de todo o país, com essa forma simplificada. Correcto é agarrar nas diversas formas musicais, que são variadíssimas neste País e tentar dirigir essas formas para uma região e dar a conhecê-las a outras regiões. É isto que nós pretendemos fazer.

9.4. Rumos da atividade político-cultural no pós-25 de Novembro

9.4.1. *Fim de Festa*

Não obstante o discurso de articulação das diversas formas da música tradicional, com origem em diferentes regiões do país, a edição do terceiro volume dos *Cantos de Luta*⁷⁹¹ reproduz as letras de novas canções, cujas letras eram já reflexo do novo cenário político pós-25 de Novembro, entre as quais se destacam: *25 de Novembro*, *Homenagem aos soldados da PM* ou *Liberdade para Otelô*, entre outras.

Embora o 25 de Novembro tenha constituído um momento de charneira para a produção musical de muitos dos protagonistas já abordados nesta tese, referindo-se

⁷⁸⁸ Mário Correia, «Crítica de discos», *MC* n°47, dezembro de 1976.

⁷⁸⁹ «Notas críticas», *Gazeta da Semana*, 29 de abril de 1976.

⁷⁹⁰ «GAC - Dois anos ao serviço do povo», *19 Ponto Zero Zero*, 16 de junho de 1976.

⁷⁹¹ [Ver Imagem 63](#).

tanto às consequências políticas para o país, como para o decréscimo de visibilidade da canção política nos vários meios de comunicação social⁷⁹², alguns elementos do GAC avaliam o pós-25 de Novembro como um período durante o qual, contrariamente à tendência de outros grupos de intervenção política, terão sentido um certo revigoramento. António Moreira sugere que, apesar do “desencanto” pelo facto de terem percebido que “a utopia tinha ficado em suspenso”, esse foi um período de intensa atividade no contexto do GAC, no qual perceberam que o seu papel seria essencial para o novo processo político que se avizinhava:

Do ponto de vista do GAC penso que até percebemos que o nosso papel ali passava a ser ainda mais importante do que tínhamos antes. Se calhar, até sentimos menos que a maior parte do pessoal que andava na intervenção política (...) Até ao 25 de Novembro, aquilo tinha vindo numa escalada de radicalização, porque é preciso ter em conta que o Verão Quente foi mesmo quente, sobretudo no Norte. Os atentados eram coisas sérias, armadilhavam-se carros e incendiavam-se sedes do PC. Houve uma agressividade muito grande nessa altura. No nosso caso, não deixamos de fazer o que fazíamos, fizemos até mais e sentimos que era mesmo necessário não parar.

A mesma opinião é partilhada por Armando Dourado, que considera que o 25 de Novembro veio incitar ainda mais a “importância da extrema-esquerda para a revolução” e para o “exaltamento do papel dos artistas”. Mário Correia confirma esta perspetiva, sendo da opinião de que esse período terá sido, inclusive, propício ao aparecimento de alguns agrupamentos musicais, vários dos quais inspirados nas práticas do GAC, de José Afonso e de Sérgio Godinho, entre outros músicos, revelando que foi precisamente o 25 de Novembro que o motivou a criar o seu próprio agrupamento musical, o qual designou de «Canto-Arma»⁷⁹³, e que resultava da atitude de “não cruzar os braços” e de achar ser necessário continuar a defender, ainda mais e de forma até mais participativa, os “valores revolucionários”, sobretudo através do recurso às expressões culturais e artísticas.

No GAC, o período pós-25 de Novembro caracterizou-se por uma definição ainda mais concreta das linhas políticas a seguir, assim como da sua organização estrutural. Três acontecimentos de dimensão político-cultural ajudam a perceber este enquadramento. Primeiro, a fundação do PCP (R), no início de 1976 e que, para muitas pessoas na órbita do GAC, representou o concretizar de uma luta política com meses e

⁷⁹² Este aspeto será também abordado pelo GAC, em entrevistas e comunicados, nos quais se referem ao facto de o grupo “não entrar nos circuitos comerciais das editoras”, nem nas preferências da maior parte das emissoras de rádio, à exceção do período de ocupação da Rádio Renascença.

⁷⁹³ Segundo Mário Correia, este grupo terá tido uma atividade intermitente, dedicando-se às atuações ao vivo onde interpretavam canções de José Afonso, GAC e algumas com letras originais escritas por ele, com temáticas de apelo à mobilização e à denúncia do trabalho do governo: “Começamos a pegar nessa linguagem do dia-a-dia, do quotidiano, depois começamos a dizer «deixemo-nos de bandeira, operários e camponeses unidos venceremos e faremos a revolução»”.

anos de dedicação. É no PCP (R) que irão militar uma parte substancial dos membros do GAC, integrando a célula de músicos e artistas do partido⁷⁹⁴. Como refere Madeira (2017), tanto o PCP (R) como a UDP, tiveram impacto na forma como o GAC se vai tutelar política e ideologicamente. A linha política de base do PCP (R), reconhecia o refluxo do movimento operário e popular, defendendo o desenvolvimento de uma “tática de inversão” dessa tendência e de reabertura do processo revolucionário através da “força do povo”, isto é, a concretização de um “novo 25 de Abril”, sem intervenção militar, linha política que ficou conhecida como «25 de Abril do Povo»⁷⁹⁵, sendo, para tal, defendida a criação de uma “grande frente popular” (Madeira, 2017:183), ideias que serão já assimiladas pelo GAC nos textos de introdução à terceira edição dos *Cantos de Luta*.

No domínio artístico-cultural, esta linha política esteve em sintonia com o segundo acontecimento, que envolveu o GAC: a criação da FAPIR – Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários⁷⁹⁶. Projetada a plataforma⁷⁹⁷, a 3 de novembro de 1975, numa reunião nas instalações da Comuna, o primeiro comunicado da FAPIR⁷⁹⁸, assinado por vários grupos e agentes culturais, representantes de diversos domínios da música, teatro, cinema, entre outros⁷⁹⁹, enquadrava os objetivos da frente no “desenvolvimento de trabalho cultural conjunto ao serviço dos órgãos de vontade popular”. No manifesto⁸⁰⁰ enviado à comunicação social, a plataforma apelava à participação de todos os “artistas e intelectuais na ampla frente de unidade antifascista e anti-imperialista”, que revelassem qualquer, ou nenhuma, simpatia ou filiação partidária, embora posicionando-se, desde logo, contra “as vias reformistas e sociais-democratas” dos sucessivos governos provisórios e dos “partidos burgueses” neles representados. A FAPIR era assim projetada como uma frente cultural, com objetivos de fortalecer a “unidade e organização das massas populares”, através do trabalho de

⁷⁹⁴ Segundo vários membros, a célula do PCP (R) era constituída na sua maioria pelos membros do GAC.

⁷⁹⁵ Em grande medida esta linha política foi influenciada por Diógenes Arruda, dirigente do PC do Brasil que se encontrava exilado em Portugal, e que tinha forte influência no PCP (R).

⁷⁹⁶ [Ver imagens 76 e 77.](#)

⁷⁹⁷ De acordo com Nuno Pacheco (2010) a FAPIR seria lançada já a 15 de dezembro de 1975 no Clube Atlético de Campo de Ourique.

⁷⁹⁸ [Comunicado «Aos artistas populares e intelectuais revolucionários», novembro de 1975.](#)

⁷⁹⁹ Os primeiros integrantes da plataforma da FAPIR foram: Comuna - Teatro de Pesquisa; Grupo de intervenção e Acção Cultural (G.I.A.C.); Grupo de Canto Popular de Almada; Grupo de Teatro «O Bando»; Grupo de Dinamização Cultural; Grupo Cultural de Apoio à Comissão de Moradores da Quinta dos Embrechados; José Afonso (cantor); Grupo de Teatro de Porto Salvo; Vitorino (cantor); Grupo de Teatro da Rebelva; Noémia (cineasta); Grupo Oficina Samba; Rui Simões (cineasta); Grupo de Acção Cultural (Vozes na Luta); Sérgio Godinho (cantor). Estiveram presentes como observadores: Grupo de Teatro «Os Cômicos»; Alberto Simões (fotógrafo); Comissão de Trabalhadores do «República».

⁸⁰⁰ Manifesto «Aos artistas populares e a todos os intelectuais revolucionários», novembro de 1975.

artistas e de agrupamentos culturais, nela reunidos sob o mote “Que a voz dos artistas sirva sempre a voz dos explorados”, promovendo um discurso de “afirmação e impulsão da cultura popular” e de “combate ao fascismo e imperialismo na cultura portuguesa”. Não obstante o envolvimento de diversos agentes no lançamento da plataforma, esta ficou-se, durante algum tempo, enquanto organização preliminar da frente - a Pró-FAPIR - cuja atividade se caracterizou pelo apoio à organização de vários “encontros de cultura popular”, nos quais participaram o GAC, Sérgio Godinho, José Afonso, Vitorino e Pedro Barroso, entre outros⁸⁰¹. Para o GAC, o envolvimento na constituição da plataforma foi perspectivado com o entusiasmo de a mesma corresponder a uma linha política e artística operada pelo grupo, encetando nesse período, várias reuniões que procuraram definir as responsabilidades do GAC no papel de alargamento e mobilização para a ativação da FAPIR. A 7 de março, o secretariado do GAC elaborou um «Programa provisório de orientação»⁸⁰², no qual aborda diversos assuntos pendentes da sua atividade, nomeadamente a “consolidação do grupo”, isto é, a definição de uma “unidade política do GAC”, diretamente relacionada com as responsabilidades do grupo no “trabalho de massas”. Neste sentido, o GAC apontava ao esclarecimento do seu papel na Pró-FAPIR e à definição de uma “linha para a Frente Cultural”, assumindo a sua responsabilidade no alargamento da frente, na mobilização de esforços e na harmonização dos objetivos artísticos (que se traduziria na criação de repertório, na disponibilização de contactos, entre outros).

Simultaneamente, nesse programa é abordado um pedido da UDP (que se encontrava numa fase de alargamento da frente e de preparação para as eleições que ocorreriam nos meses seguintes), no sentido de ser definida a relação entre o GAC e a UDP, a qual apelava também ao apoio do grupo. Neste contexto, uma das questões dissecadas pelos membros do GAC, prendeu-se com o seu entendimento de que uma “grande parte do povo” via a UDP como um partido e não como uma frente política, sendo por isso necessário esclarecer o que significava “apoiar” ou “pertencer” à UDP, defendendo o secretariado do GAC, que fosse declarado esse apoio e que se reconhecesse o “papel dirigente da frente política no plano da luta geral”, ao mesmo tempo que propunham a necessidade de capacitar os membros do grupo para “explicar

⁸⁰¹ Não deixa de ser premente notar que os cantores associados inicialmente à FAPIR eram, para além do GAC, aqueles que não tinham revelado filiações partidárias.

⁸⁰² [Documento «Programa Provisório de Orientação do GAC», 7 de março de 1976.](#)

às massas o porquê desse apoio”. A 10 de março, na reunião geral do GAC⁸⁰³, são aprovados quatro pontos, entre os quais se inclui a resolução de apoio à UDP:

De forma pública e expressa, de modo a fazer beneficiar a UDP do prestígio adquirido pelo GAG junto das massas, seja em comícios e sessões, seja em intervenções públicas em que o GAC traduzirá o seu apoio à linha UDP para o campo da cultura e da arte populares⁸⁰⁴.

Tal como tinha proposto no seu «Programa imediato de luta», lançado no início de 1976, o GAC intensificou o “trabalho político e artístico coletivo”, apontado ser essa uma das condições principais para que os objetivos artísticos propostos, resultassem na prática. Este apoio revelou-se no seu envolvimento em algumas causas políticas da UDP, entre as quais: a campanha de libertação de Rui Gomes, dirigente da UDP preso desde setembro de 1974; e na ligação com o Comité de Apoio à Luta dos Povos da América Latina, em particular no seu envolvimento numa campanha pela amnistia de doze presos políticos no Brasil e da condenação da morte de três dirigentes comunistas às mãos da polícia, da qual resultaria a publicação do single *Contra a repressão no Brasil*, com a canção *Sangue em Flor* (uma das últimas encomendas do PCP (R) a José Mário Branco e Luís Pedro Faro), e um poema de Sophia de Mello Breyner, *Brasil 77*.

O apoio expresso do GAC à UDP teve, sobretudo, impacto no envolvimento do GAC, nos processos eleitorais que ocorreram ao longo de 1976. Em particular, o GAC revelar-se-ia bastante ativo na campanha eleitoral de Otelo Saraiva de Carvalho, apoio que era já notório, através das canções *Unidade Popular e Liberdade para Otelo*, a ele dedicadas. No entanto, e tal como já havia sido expresso por José Afonso, o entusiasmo sentido pelo amplo movimento popular criado em torno do apoio a Otelo, terá sido proporcional ao desencanto provocado pelos resultados das eleições, realizadas ao longo desse ano, as quais confirmavam o processo irreversível de transição para a social-democracia, e o consequente refreamento do movimento popular, traduzindo-se em várias divisões surgidas no seio dos grupos de extrema-esquerda, que integravam os GDUP's. Ainda assim, o GAC declarava, no livro *Cantos de Luta*, que cabia aos artistas e intelectuais revolucionários dar seguimento ao programa, apresentado por Otelo para as eleições presidenciais, como parte da sua responsabilidade na Frente Popular.

⁸⁰³ [Documento «Resolução da R.G. do GAC-Sul do dia 10/03/76 sobre as relações GAC-UDP», 10 de março de 1976.](#)

⁸⁰⁴ Esta resolução foi aprovada com 29 votos a favor e 9 contra. A resolução alternativa, com 9 votos a favor e 29 contra era: “Traduzir esse apoio em formas que não sejam expressas, de modo a evitar aparecer aos olhos das massas como “um grupo cultural da UDP”, mas seguindo a linha da UDP para o campo da cultura e da arte populares”.

Entretanto, ainda em abril de 1976, o GAC revelava alguns problemas internos e financeiros, com dívidas acumuladas às empresas envolvidas na edição dos discos (a editora Sassetti, as tipografias Nova Força e Gráficos Reunidos e os estúdios da Rádio Triunfo), as quais impossibilitavam o investimento em equipamento⁸⁰⁵. Mais ou menos por essa altura, o GAC-Norte dirigia-se ao GAC-Sul, dando conta das dificuldades sentidas relativamente à falta de meios técnicos, explicando que, perante o assumir de responsabilidades do GAC-Norte nas várias frentes - UDP e Pró-FAPIR – não conseguiam corresponder às solicitações para as atuações, com a qualidade técnica desejada (nomeadamente, falta de aparelhagens e meios de transporte), apelando desta forma ao auxílio do GAC-Sul. Para fazer face às dívidas, e como forma de recolha de fundos, o Secretariado sugeria a realização de um espetáculo totalmente organizado pelo GAC, o qual se viria a concretizar, a 4 de junho, no Pavilhão dos Desportos⁸⁰⁶. A realização deste espetáculo era perspectivada com grande importância, por permitir a continuidade da atividade do grupo e consequente “aperfeiçoamento técnico do mesmo”, aspeto que consideravam ser cada vez mais exigido pelas “massas”.

Contudo, em finais de 1976, eram reveladas divergências entre os dois núcleos do GAC, as quais levariam ao fim do GAC-Norte que, a partir de novembro desse ano, passa a apresentar-se nas sessões como «A Feira» - Grupo de Intervenção Cultural, preservando praticamente a mesma estrutura, organização e repertório (com algumas canções novas), considerando Armando Dourado que continuavam a ser convidados exatamente para o mesmo tipo de sessões que faziam enquanto GAC⁸⁰⁷, e mantinham o apoio e atividade com a FAPIR.

Apesar destes problemas, o GAC continuava a achar premente a união em torno do alargamento da frente cultural, para a qual eram impulsionados pelo cumprimento da linha política do PCP (R), como é refletido no texto de descrição da adesão do GAC à Pró-FAPIR, publicado na terceira edição do *Cantos de Luta*:

Embora com grandes limitações e falhas organizativas verificadas durante estes meses de actividade, não pomos dúvida que a construção da FAPIR é a resposta correcta que os Artistas e

⁸⁰⁵ [Documento Secretariado GAC «Em frente pelo espectáculo do GAC», abril de 1976.](#) Simultaneamente, o Secretariado do GAC considerava necessária a distribuição de “tarefas com responsabilidade” por mais elementos.

⁸⁰⁶ Anunciado no cartaz ([ver Imagem 54](#)) como um espetáculo de “canções, teatro, poesia e zés-pereiras”. [Comunicado GAC «Espectáculo no pav. dos desportos», 4 de junho de 1976.](#)

⁸⁰⁷ Embora vista como uma “dissidência política”, a opinião de Armando Dourado é a de que, aos olhos de alguns elementos do GAC-Sul e da UDP, o GAC-Norte teria “intervenções que não eram muito convenientes politicamente”, sobretudo em algumas sessões mais exaltadas, nas quais alguns elementos do GAC-Norte poderiam, em alguns momentos, utilizar “uma linguagem pouco apropriada”, o que terá gerado algumas queixas.

Intelectuais Revolucionários devem dar para se porem organizadamente ao Serviço da Frente Popular de Massas que o nosso Povo constrói com vista a alcançar um Governo que o defenda, um Governo do 25 de Abril do Povo⁸⁰⁸.

Neste sentido, juntamente com outros agentes e agrupamentos culturais, o GAC investiu com afínco, na mobilização para a atividade da FAPIR, na qual tinha vários membros integrados no seu Secretariado Provisório⁸⁰⁹, constituído no Plenário Nacional Provisório da FAPIR, realizado a 21 de setembro de 1976. No Plano de Acção Imediata, sugeria-se a criação de vários Grupos de Trabalho por todo o país e apelava-se à conjugação de esforços para a realização de vários espetáculos com dimensão nacional, os quais deveriam revelar o carácter unitário da atividade cultural e artística revolucionária, enquadrada na linha política de defesa de um novo processo revolucionário. Destas propostas, surgiu a projecção de um festival, designado de «Festival Popular do 25 de Abril - *Reviver lágrimas de alegria*», a ser realizado no Porto, entre fevereiro e abril de 1977⁸¹⁰, para o qual foram criadas várias Comissões Locais de Apoio ao Festival (CLAF – 25 de Abril), espalhadas um pouco por todo o país. Contudo, o festival acabou por não se realizar nos moldes previstos, em parte explicado por uma tentativa de boicote à sua realização, sendo que, na opinião de alguns protagonistas, existiriam já várias divergências entre os diferentes grupos e espectros políticos que constituíam a FAPIR, os quais consideravam existir um certo domínio partidário da influência da UDP e do PCP (R) na frente, o qual desvirtuaria o carácter frentista da mesma. Como tal, a atividade da FAPIR prolongou-se por apenas mais alguns meses, tendo tido, contudo, um papel relevante na publicação de um boletim cultural, assim como na organização de vários eventos, enquadrados na defesa da “cultura popular”, contrastantes com a produção artística dominante no país⁸¹¹. Entre estes, destaco a organização, em outubro de 1977, de uma série de concertos do GAC

⁸⁰⁸ [Introdução do livro «Cantos de Luta» \(3ª edição\), 30 de outubro de 1976](#) e [Texto inserido no livro «Cantos de Luta» \(3ª edição\), 1976](#).

⁸⁰⁹ Entre outros, o SNP da FAPIR era constituído por José Mário Branco, António Moreira, João Lisboa, Hélder Costa e Domingos Morais.

⁸¹⁰ A proposta de festival apresentada em fevereiro pelo Secretariado Provisório foi pensada ao pormenor e previa, entre outras atividades, a realização dos I Jogos Florais do 25 de Abril, a organização de vários eventos “descentralizados” nos concelhos limítrofes do Porto e, no fim de semana do 25 de Abril, um conjunto de “actividades culturais” a serem realizadas no antigo Estádio do Lima entre exposições, ateliers, jogos recreativos, concertos, teatro, cinema, etc. Entre estas, destaco a realização prevista na noite de 24 para 25 de Abril de uma “Noite de amizade entre os povos”, designada de “Passagem do Ano Anti-Fascista” ([Ver imagens 78-80](#)).

⁸¹¹ Até ao fim da atividade da FAPIR destaca-se a realização de várias iniciativas e eventos, entre os quais: a publicação de oito números do *Boletim da FAPIR*; a edição da revista *Resposta*; a realização de várias festas de carácter popular, de Carnaval e de passagem de ano; e comemorações várias do 25 de Abril, Dia Mundial do Teatro, entre outras.

com o apoio da FAPIR, realizados nas instalações do grupo de teatro «A Comuna» e na Voz do Operário, os quais revelaram já uma abordagem distinta do grupo nas habituais apresentação ao vivo, apresentando “teatralização de textos e poesias”, baseada numa “ideia de conjunto” (Pacheco, 2010:16). Pela primeira vez, o GAC apresentava-se num formato de espetáculos organizados, com entradas pagas, o que indiciava algumas dificuldades financeiras do grupo em sustentar a atividade, tendo como base as características do trabalho “militante”⁸¹².

Simultaneamente, as relações entre o GAC, a frente política e o partido, iam sendo reveladoras de distanciamentos e divergências. Ainda em 1976, o PCP (R) levou a cabo uma autodenominada “Campanha de Proletarização e Revolucionarização”, que consistiu na “apreciação do porte” dos militantes que tinham estado presos durante a ditadura (Cardina, 2012), tendo resultado na saída de alguns militantes do partido, entre os quais José Mário Branco, que já havia abandonado o GAC, devido à intensidade do trabalho político que desenvolvia⁸¹³. Como é analisado por João Madeira (2017), embora o PCP (R) tivesse “alimentado ideologicamente” o GAC, a relação entre o grupo e a cúpula do partido seria limitada e, não raramente, conflituosa, explicada, por um lado, pela pouca capacidade dos dirigentes em se enquadrarem nos assuntos relacionados com a atividade artística e cultural e, por outro, devido a uma atitude crítica por parte dos membros da célula, os quais, a partir de certa altura, passaram a exercer a atividade na célula, desligados do resto da organização (Madeira, 2017:185). Por sua vez, e tal como descrito por Madeira, os graves problemas financeiros que impediam o pagamento de funcionários e restantes despesas do grupo (incluindo a gravação e publicação de discos), os quais resultavam de dívidas não saldadas ao GAC pela distribuição dos discos nos núcleos locais da UDP; aliado às escolhas e percursos profissionais e familiares de vários membros do GAC, levariam à rutura da dinâmica e da capacidade de sobrevivência material do grupo, já em inícios de 1979, cessando então a sua atividade.

⁸¹² [Ver imagens 55-57.](#)

⁸¹³ José Mário Branco vai então integrar a companhia de teatro «A Comuna», onde participa como ator e músico. No contexto da atividade com «A Comuna», compõe as canções para a peça “A Mãe” (uma adaptação de Bertold Brecht da obra literária de Maximo Gorki), que é publicada em disco pela «Comuna» em 1978, através da qual publica também algumas “marchas populares”. Nesse período acentua-se o seu envolvimento na participação e composição de canções para cinema, a partir dos quais são publicados vários discos da sua autoria, tais como *A Confederação* (1977), com Sérgio Godinho e Fausto; *Gente do Norte* (1978); e *O Ladrão do Pão* (1979).

9.4.2. A herança musical de *Pois Canté!*⁸¹⁴

O enquadramento político e o envolvimento do GAC na atividade da frente cultural, foram preponderantes para a atitude no campo artístico, revelada pela produção musical do grupo. Após a publicação do *Pois Canté!*, a direção assumida pelo GAC, no sentido de dar a conhecer e valorizar o património cultural de diferentes regiões do país e divulgá-lo noutras regiões, era reconhecida por Nuno Ribeiro da Silva⁸¹⁵ como resultado do “trabalho cultural”, assim como do “conjunto de experiências” vividas nas centenas de sessões efetuadas. Como explica, até então, o GAC não tinha experiência suficiente em criar e apresentar repertório para “zonas menos politizadas do país”, considerando que grande parte das “marchas” e “hinos” se dirigiam sobretudo a “determinadas vanguardas”. Em entrevista ao jornal *19 Ponto Zero Zero*⁸¹⁶, já após a publicação do *Pois Canté!*, Nuno Ribeiro da Silva apontava à necessidade do GAC em “chegar junto das camadas despolitizadas do campo”, tanto através da utilização de “formas culturais” aproximadas às tradições dessas regiões, como através de alterações nos conteúdos e forma das letras.

Para José Mário Branco, pouco antes de abandonar o grupo, essa questão continuava a suscitar algumas reticências políticas, fosse da parte de alguns membros e colaboradores do GAC, ou da parte de militantes e dirigentes da UDP. José Mário recorda as críticas que ouviu de alguns “camaradas”, sobretudo operários da UDP, alguns dos quais mostravam reservas acerca de alguns versos da *Cantiga sem maneiras*, dando como exemplo o verso “porque as maneiras são como a luva que calça o ladrão”, questionando-o de que este não seria suficientemente direto e explícito, relativamente a “dizer as coisas como elas são”. Na perspetiva de José Mário, estes comentários começaram a surgir assim que as novas canções se começaram a demarcar da “dimensão mais partidarizada” do grupo, a qual seria, aos olhos de alguns militantes da UDP, mais evidenciada pelo repertório *agitprop*. Este foi um dos aspetos que criava maiores desacordos políticos entre o grupo e a organização, pelo facto de uma parte do novo repertório não estar caracterizado por uma “atitude assumidamente militante”, sendo para José Mário, um aspeto demonstrativo do emergir do “radicalismo de classe” na UDP, o qual considera ter sido comum às várias organizações de extrema-esquerda. Ou seja, a posição contrária à substituição das letras “programáticas” e “ideológicas”,

⁸¹⁴ [Ver imagens 58-61.](#)

⁸¹⁵ Entrevista a Maria Antónia Vasconcelos e Nuno Ribeiro da Silva, com Ricardo Andrade, 21/05/2018, Lisboa.

⁸¹⁶ «Notas críticas», *Gazeta da Semana*, 29 de abril de 1976.

pela utilização de formas metafóricas utilizadas enquanto forma de abordar “problemas do povo”, seria, segundo a perspectiva de alguns militantes, sustentada pela ideia de que as “massas populares não iriam compreender” a mensagem política, a não ser através das “palavras de ordem”; ideia que é, por sua vez, contraposta por José Mário, que relembra a “vulgaridade e transversalidade” das rimas utilizadas nas canções dos vários partidos, que designa como “clichés de discursos ideológicos”.

Embora a terceira edição do livro *Cantos de Luta* inclua grande parte do repertório *agitprop* produzido ao longo do período revolucionário, as letras da maioria das novas canções publicadas nessa edição são reveladoras da tendência para referências a temáticas, nas quais são descritas problemas inerentes ao trabalho no “campo, minas, aldeias piscatórias e fábricas das cidades”, tais como: *De mineiro a morador*, *Ai que alegre está a gente*, *Com duas pedras na mão*, *A luta pela batata de semente* ou *A Primavera*. Por exemplo, o texto explicativo desta última, faz referência à gravação e publicação da canção pelos Arquivos Sonoros Portugueses, interpretada pelo cantor, instrumentista e poeta popular transmontano, Francisco Domingues (também conhecido como “Xico Bioleiro”), para afirmar a censura a que estas canções e os seus autores estiveram sujeitas durante o regime “regime fascista”, em detrimento da exaltação do “fado”, dos “ranchos folclóricos à moda do SNI” e da “música *pop* e *folk* injectada pelo imperialismo”; explicando o GAC, desta forma, que a utilização da canção se devia à sua capacidade comunicativa e “grande expressão e riqueza da melodia”, razões que motivam o GAC a “adotar a ideia de Francisco Domingues”, adaptando a música a uma letra associada à “ideia do 25 de Abril”.

Como tal, este repertório vai representar, na opinião dos seus autores, a concretização do projeto político do GAC, no sentido da conjugação do conteúdo das letras, com a sua assimilação e análise, para serem utilizadas em diversas formas de música recolhida “directamente do povo”, com origem em várias regiões do país. Em entrevista publicada no *MC* por Mário Correia, José Mário Branco justificava este posicionamento do GAC, considerando-o ser “obrigação” do grupo: “ir às raízes culturais do povo português, pegar nelas, trabalhá-las muito e devolvê-las ao povo com os seus conteúdos avançados para a frente e inovando aquilo que tivermos de inovar em função dos interesses da luta”⁸¹⁷. Este processo era já latente, por exemplo, aquando da organização do espetáculo de angariação de fundos do GAC, a 4 de junho de 1976,

⁸¹⁷ «Música popular portuguesa: uma análise de Mário Correia», *MC* n°47, dezembro de 1976.

descrito como um evento de bastante importância para a demonstração da orientação do trabalho criativo desenvolvido pelo grupo, no sentido de articularem a “recolha de expressões culturais populares”⁸¹⁸, as quais consideravam estar mantidas no “esquecimento”, pela imposição da “cultura burguesa”, com a “capacidade de agitação e resposta que a Cultura Popular tem no campo político, quando directamente ligada ao povo como forma de expressão e de luta dos seus problemas do dia a dia”. Esta mesma motivação é desenvolvida na edição do livro, no qual o próprio grupo reflete e levanta algumas reservas, em relação a algumas tendências manifestadas pelo seu repertório anterior:

Tivemos consciência que esta opção implicava grandes responsabilidades de estudo e análise, dado que não poderíamos cair em desvios que levassem à deturpação da arte popular. Durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista, e ainda hoje, têm sido promovidos pelos meios de comunicação social formas artísticas rotuladas de populares, como o “fado” lamecha e resignador, em detrimento do nosso rico folclore. Nós pretendemos que esse maravilhoso património venha a luz do dia (...) As obras de arte que não têm qualidade artística, não têm força, por mais progressista que seja o que dizem. Por consequência nós opomo-nos tanto às obras artísticas que contêm um ponto de vista político errado como a tendências para criar obras estilo “cartaz” e “palavra de ordem”, as quais ainda que correctas do ponto de vista político, manifestam falta de força artística (1976:8).

Assim, o grupo apontava para a formação de “grupos de trabalho para recolha de música popular” para os quais eram convidadas a participar pessoas, mesmo que não pertencessem ao GAC, assim como para o desenvolvimento de “estudos de instrumentos populares”, no sentido da sua “recuperação”, tal como é explicado por Luís Pedro Faro:

Procurámos instrumentos populares, em virtude de, no tempo do fascismo, o SNI ter estandardizado o folclore. Apesar de toda a política do fascismo, de terrorismo cultural, que implantou, obrigando quer o afastamento das pessoas que praticavam essas formas musicais, com a emigração, quer impondo formas culturais que nada tinham de determinada região. Como a estandardização de um modelo de folclore. Isso era um folclore, para burguês ver, e ter as suas «marionetes» dançando, aquilo que impunham, cilindrando as formas próprias. Portanto existem uns quantos instrumentos que se perderam e que nós estamos a fazer um esforço para recuperar⁸¹⁹.

⁸¹⁸ Margarida Antunes destaca que este período coincidiu com uma altura em que no GAC surgiu o interesse por práticas culturais populares fora do âmbito da música, recordando que alguns elementos encetaram esforços na pesquisa de peças de artesanato e de prospeção de artesãos que produzissem peças para serem mostradas e vendidas na loja da sede: “Quando estávamos ali no Bairro Alto, alguns de nós sugeriram enveredar por outro caminho, porque também estávamos a precisar de outras receitas, mas também de alargar o nosso olhar sobre aquilo que era o património cultural do país. Fomos à procura do artesanato, fomos aos sítios, fomos buscar e vendemos a um preço muito mais baixo, porque nós praticamente ali não ganhávamos nada nessa transição, mas pelo menos também dávamos a conhecer o que era e dávamos dinheiro a ganhar às pessoas que o faziam. Foi das primeiras, se não a primeira, loja de artesanato no sentido de artesanato feito pelos próprios locais, não aquelas coisas que faziam para turistas. E isso também foi um trabalho fantástico que fizemos alguns de nós”.

⁸¹⁹ «Notas críticas», Gazeta da Semana, 29 de abril de 1976.

A publicação do álbum *...E Vira Bom*⁸²⁰, em julho de 1977, confirmava a concretização deste projeto político e artístico, como nota António Moreira, que o considera marcante para a incorporação da música tradicional, “embora nesse disco ainda exista muita mistura, mas que depois se vai acentuar com o tempo essa busca da música popular”. Embora as canções fossem já decorrentes das atuações, o disco representa, de diversas formas⁸²¹, a preponderância do conteúdo político-ideológico das letras (tal como em *Senhores ricos e importantes*, *No Tarrafal era a morte* ou *Reunir Forças*), nas quais era evidente a sensibilidade demonstrada por António Moreira na escrita de várias letras, as quais já escapam à tendência de utilização de palavras de ordem, e que se associavam a melodias e sonoridades baseadas em elementos musicais de diversas regiões do país, como forma de as tornar canções significantes para quem pretendiam que as ouvissem, assim como para quem eram dirigidas, como é ilustrado na citação de João Lisboa (2010):

É necessário saber falar ao nível do Minho, do Alentejo, do Algarve, em termos de cidade e em termos de campo, arranjar vários idiomas poético-musicais, quando não arriscas-te a não te fazeres compreender. Mas conservando a intervenção política, as alternativas da coesão e avanço da luta.”

Tendo sido gravado numa altura em que José Mário Branco já não está presente⁸²², *...E Vira Bom* é já fruto do trabalho de conceção de orquestrações e harmonizações, por Luís Pedro Faro, em coordenação com Eduardo Paes Mamede e Carlos Guerreiro, sendo que, dentro da linha de abertura a agentes externos ao GAC, o disco contou com a colaboração e participação de várias pessoas, tanto nos trabalhos de enquadramento das recolhas musicais, assim como de realização de *ateliers* dos diversos instrumentos utilizados neste disco, característicos das práticas musicais das regiões que inspiraram o repertório gravado (gaitas-de-foles, caixas, bombos, adufes, viola braguesa, pífaros, e flautas, entre outros). Entre estes, destaca-se Domingos Morais, investigador de diversas práticas associadas à música tradicional portuguesa e que tinha sido colega de muitos elementos do GAC no coro da JMP; contando ainda com a colaboração das populações

⁸²⁰ https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IRRfS5VaxC9XfDOMuVTuNinJ5HPN5kJuw (acedido pela última vez a 09/09/2019).

⁸²¹ Por exemplo, as fotografias inseridas no disco da autoria de Carlos Gil, remetem tanto para a atividade laboral em contexto rural, visível na fotografia da capa, como para a representatividade da cultura popular a partir de fotografias dos instrumentos musicais utilizados, e ainda para o contexto da intervenção política com a inclusão de fotografias de uma atuação do GAC numa sessão política da UDP.

⁸²² Paes Mamede refere que para este disco estava prevista a inclusão do *Hino da Confederação*, da autoria de José Mário Branco, que inicialmente terá autorizado a mesma, mas que devido à publicação da banda sonora do filme, terá impedido a publicação da canção no disco do GAC.

de Aveleda, Lavacolhos e Aldeia das Neves, de onde eram originárias algumas músicas (Trás-os-Montes, Minho, Douro Litoral, Beira Alta e Beira Baixa).

Dentro desta linha, mais ou menos na mesma altura de gravação do ...*E Vira Bom*, a cooperativa «Vozes na Luta» publica o EP *Bate Certo*, da autoria do Grupo de Canto Popular de Almada, do qual eram originários alguns membros do GAC e que mantinha uma atividade em sintonia política e artística com o grupo, centrada na “divulgação da música tradicional popular”, como forma de “expressão artística revolucionária”, tal como é refletido pelas canções publicadas: *Bate Certo*, *Frente Popular*, *Casas para o Povo* e *Romance do Cavador*. Da mesma forma, o GAC organizou um concurso interno para a criação de canções que representassem a assimilação das formas musicais das marchas populares, com letras relevantes para a atividade política na qual o GAC estava envolvido, o que terá entusiasmado a participação de vários membros, alguns dos quais que não estavam habitualmente envolvidos no processo criativo de canções. O concurso resultou na publicação de um EP⁸²³, com quatro marchas selecionadas: *O povo canta na rua*, *O desfile*, *A festa é nossa* e *O circo dos fachos*.

Pouco depois, em finais de 1977, o GAC grava o seu último álbum, intitulado *Ronda da Alegria*⁸²⁴, o qual será diferenciado dos anteriores, no sentido em que, pela primeira vez, o GAC publica um álbum concebido por canções que nunca tinham sido apresentadas ao público, o qual se enquadra na metodologia adotada pelo GAC nesse período, através da qual já haviam organizado a série de espetáculos realizados, em outubro desse ano, na «Comuna» e na Voz do Operário. Isto é, *Ronda da Alegria* representa a imersão do GAC pela exploração de conceção de uma “obra fonográfica”, prática distinta do que tinha motivado a publicação de discos até então, sendo igualmente demarcado dos restantes, por ser exclusivamente constituído por canções baseadas em recolhas de música tradicional, prática esta que, na opinião de João Lisboa, representava a procura de edificação de uma “nova cultura popular”: Tratava-se, então, de, musicalmente, estabelecer a comunicação entre «campo e cidade», de recriar e estilizar a matriz rural, «digerindo» e articulando os diversos sinais de modo a fazer emergir algo de simultaneamente tradicional e moderno, nacional e multicultural” (Lisboa, 2010:46). Segundo Nuno Pacheco (2010), o disco foi apresentado, em janeiro

⁸²³ As canções deste EP foram publicadas na reedição da discografia do GAC no álbum *Ronda da Alegria* (ver nota seguinte).

⁸²⁴ https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mX84UbaW3pUUAhahMhl4O5APLYtwD3GAo (acedido pela última vez a 09/09/2019).

de 1978, numa sessão “à margem do habitual circuito militante”, onde estiveram presentes, entre outros, Sérgio Godinho, José Afonso e Carlos Paredes, tendo sido distribuído pela Sasseti ao preço de 200 escudos, o mais caro de todos os produtos até então feitos, o que era igualmente um indicador das dificuldades financeiras que o grupo passava. Nesse sentido, o GAC “patrocinou” ainda a edição do disco *Isto só vai à porrada*, de Tino Flores⁸²⁵, que o fez por convite e solidariedade com o coletivo, revertendo os fundos da comercialização do disco para a cooperativa, tendo este disco sido a última publicação com o selo «Vozes na Luta».

No fim da cooperativa, o GAC, com mais de quatro anos de atividade, contabilizou uma produção musical e fonográfica impressionante, com uma estimativa de cerca de mil atuações ao vivo, tendo integrado um conjunto de várias dezenas de músicos e colaboradores, sendo responsável pela publicação de um total de seis livros e dezoito fonogramas, entre os quais se incluem duas cassetes, nove *singles*, cinco álbuns (um de Tino Flores) e dois EP (um do Grupo de Canto Popular de Almada).

⁸²⁵ Este foi o primeiro trabalho de produção fonográfica de Paes Mamede, que afirma que utilizou tudo aquilo que tinha “bebido” das experiências de gravação e arranjos com José Mário Branco e Luís Pedro Faro. Uma parte das canções do disco eram provenientes de França, sendo que estavam a ser regravações, enquanto outras faziam parte do novo repertório de Tino Flores, neste disco publicadas pela primeira vez, o qual contou também com a participação de vários elementos do GAC, nos coros.

CONCLUSÕES

O que eu andei para aqui chegar: reflexões metodológicas

Esta tese teve como objetivo abordar diferentes práticas musicais da canção, em articulação com a atividade política e revolucionária de músicos e outros agentes, ao longo do período revolucionário em Portugal (1974-1976). A escolha da relação entre “canção e política” como objeto de expressão da música popular, revelou o modo como são evocadas determinadas narrativas, em relação aos discursos que caracterizam, contextualizam e circunscrevem as diversas práticas musicais que lhe estão associadas (Middleton, 1990). O estudo das práticas musicais do passado enquanto objeto, constituiu aqui um modo de contribuir para a reflexão etnomusicológica e historiográfica, em torno da extinção do período ditatorial, do processo revolucionário e da transição para a democracia.

Esta tese assentou, assim, no olhar para um passado musical de várias décadas, cujo estudo historiográfico, descritivo e analítico se encontra, em muitos aspetos, ainda disperso e fragmentado. Recorrendo à produção literária nos domínios da etnomusicologia e da antropologia, assim como à recolha empírica de dados, procurei demonstrar que a contextualização histórica das práticas musicais contribui para um melhor entendimento da história (Nettl, 1996; Bithell, 2006; Shelemay, 2006; Bohlman, 2008; e.o.). A abordagem metodológica desta tese, incidiu na compreensão de como os discursos dos intervenientes, acerca de diferentes perspetivas de práticas musicais da canção, emergiram nas condições históricas, sociais e culturais, adjacentes ao período revolucionário. Esta abordagem revelou-se a mais indicada, tendo como finalidade compreender as formas como os intervenientes constroem o seu passado musical e, assim, refletirem sobre os significados da articulação entre as suas atividades musicais e políticas num determinado período. Desta forma, as narrativas construídas e mantidas socialmente, quer por parte dos intervenientes, quer pelos meios de comunicação, possibilitaram o entendimento do papel da música como forma de compreender o passado (Bohlman, 2008; Moore, 2010) e, em particular, o período histórico abrangido nesta tese. Esta abordagem, possibilitou ainda a reflexão sobre os seguintes aspetos: a construção da minha posição e do meu papel enquanto investigador, em relação a um passado musical que não foi por mim vivido e do qual existe, portanto, um distanciamento; a pertinência da relação por mim criada com os interlocutores e

intervenientes, direta ou indiretamente associados à produção musical desse passado; e, finalmente, a abordagem crítica e problematizada da documentação recolhida, sempre que possível, em articulação com os agentes consultados ou mencionados, ao longo da tese.

Neste sentido, ao longo da pesquisa para esta tese, tive em conta o papel da subjetividade no processo de construção de conhecimento sobre passados musicais, abordado, entre outros, por Bohlman (2008), Nettl (2006), Shelemay (2006) e Bithell (2006). Não raras vezes, a abordagem de determinados assuntos com vários intervenientes, produziu narrativas contrastantes, especialmente evidentes na evocação de eventos específicos e concretos, localizados no espaço e tempo, de onde emergiram múltiplas realidades qualitativas, podendo estas ser mais ou menos valorizadas pelos diferentes intervenientes. Ao constatar o caráter dinâmico da relação entre o investigador e os intervenientes, esta conceção permitiu envolver-me, de forma participativa, no processo de construção das narrativas coletivas e individuais que são transmitidas no presente, e enquadrá-las num modelo interpretativo acerca das formas como os interlocutores processam memórias e discursos sobre as suas próprias experiências (e por outros). A realização de um conjunto de entrevistas, individuais e coletivas, foi a principal forma de reconhecimento dessas subjetividades, inerentes à construção dos discursos. Aqui, reconheço a importância de realização de entrevistas em conjunto com outros colegas (destacando, em particular, o meu colega Ricardo Andrade, que participou e providenciou a realização de um considerável número de entrevistas em conjunto), as quais nos possibilitaram confrontar as nossas experiências individuais levando, por sua vez, a uma condução mais interligada e a um maior contributo para a fluidez das conversas. Destaco, igualmente, a realização de múltiplas entrevistas e conversas informais com alguns dos intervenientes. Estas possibilitaram verificar, por um lado, um evidente aumento do volume comunicativo a cada entrevista, nas quais a abordagem de temas e a evocação de passados, com algumas dezenas de anos, se revelou, por vezes, complicada de gerir numa só entrevista; por outro, possibilitaram a resolução de dúvidas e de imprecisões factuais, as quais, não raramente, ocorrem na realização de uma só entrevista. Da mesma forma, as entrevistas e conversas coletivas, com a presença de mais do que um interveniente, suscitaram a possibilidade de comparação e confronto entre diferentes perspetivas e leituras sobre eventos específicos, despoletando aos intervenientes o enfrentar de memórias, na sua reconstrução de realidades passadas. Ainda assim, persistem dúvidas, contradições e

fragmentações na forma de caracterização de certos momentos abordados nesta tese, grande parte deles, sem relevância decisiva - tais como as incoerências acerca do local da reunião de criação do CAC, na madrugada de 1 de maio de 1974, enquanto que outras motivam uma reflexão mais analítica, tais como as diferentes formas que José Mário Branco e Luís Cília têm de *reviver* o “confronto musical”, ocorrido durante a sua viagem de avião Paris-Lisboa, no dia 30 de abril do mesmo ano.

Contudo, se em grande parte, foi através das entrevistas que fui absorvendo dados factuais e empíricos, que me permitiram ir estruturando a narrativa histórica que compõe esta tese, o envolvimento com outros colegas em projetos paralelos, mas que remetem para os mesmos assuntos de investigação, possibilitou recorrentes encontros com alguns dos intervenientes em contextos informais (tais como conversas de café, almoços, encontros fortuitos, etc.) e, noutros casos, em contextos mais estruturados (tais como reuniões, mesas-redondas e conferências). Estes encontros foram essenciais para confrontar as diferentes leituras e valorização de aspetos que, em contexto de entrevista individual, geralmente induziram a construções narrativas de foro pessoal. Por exemplo, um desses casos surgiu num encontro na esplanada da FCSH, entre José Mário Branco e Carlos Moreira, no qual, pela primeira vez desde o acontecimento, os dois puderam partilhar as suas diferentes perspetivas em relação a um espetáculo do GAC e do coro da JMP, na sessão de lançamento da UDP, momento charneira que ditou a divisão do coro e acentuou as divisões partidárias entre os seus membros, tendo como consequência a configuração e reconfiguração de agrupamentos musicais, com um papel central nesta tese, entre os quais o GAC, o GREDIMUP/Almanaque e o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho». A partir desse encontro, Carlos Moreira percebe que não foi da responsabilidade de José Mário Branco a escolha daquela forma de apresentação da UDP, oportunamente a seguir à interpretação de *A Internacional* por parte do coro; da mesma forma que, José Mário Branco reconhece como compreensível a reação de alguns elementos do coro, perante o que estava a acontecer, remetendo para o enérgico sectarismo que então norteava a participação política de parte a parte. Da minha posição, enquanto espectador, esta conversa fortuita entre dois protagonistas da tese permitiu, sobretudo, testar a possibilidade de contestar o passado enquanto narrativa fixa (Nettl, 1996), estimulando-me a valorizar o processo historiográfico diacrónico e a avaliar as transformações que ocorrem nas narrativas contruídas no presente, enquanto sugestões de diferentes interpretações do passado. Neste sentido, o trabalho de campo em articulação com os intervenientes, tal como sugerem Bohlman

(2008) e Moore (2010), pode oferecer modelos de interpretação que permitem, até certo ponto, distinguir essas diferenças do passado e, por fim, aperceber-me do caráter individual e coletivo na construção discursiva dos passados musicais, em permanente dinâmica, e coexistentes com as aceções construídas no presente.

Da mesma forma, a iniciativa de criação e organização de eventos considerados mais formais, mas onde se procurou acima de tudo dar voz aos intervenientes destes passados musicais, revelou-se profícua, não só para uma maior proximidade do meu papel de investigador com os interlocutores, mas também como forma de compreensão das diferentes suscetibilidades e sensibilidades em jogo. Um exemplo claro está, também, de alguma forma relacionado com o episódio acima descrito: a organização de uma mesa-redonda no âmbito da conferência «ICPSong'16», para a qual eu e o meu colega Ricardo Andrade convidamos os dois irmãos, Carlos e António Moreira, ambos membros do coro da JMP a 25 de Abril de 1974, e cujos percursos e trajetos viriam a separar-se musicalmente, após a cisão no coro: António Moreira tornou-se num dos membros mais ativos do GAC, integrando posteriormente a célula de músicos do PCP (R) e bastante envolvido na atividade da FAPIR, enquanto que Carlos Moreira fez parte do grupo fundador do GREDIMUP/Almanaque e do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», criado pelo MRPP. Embora tanto Carlos como António tenham assumido que a divergência de posicionamentos políticos no coro da JMP, revelou-se inoportável com o agudizar das tensões político-partidárias dos primeiros meses revolucionários, estas divergências revelariam ter um efeito inócuo para algumas relações pessoais, pelo que este caso permite verificar, até que ponto as divergências políticas se estenderam à música. Como referem, estavam os dois situados em campos conflituosos no espectro da extrema-esquerda, assumindo cada um posições de responsabilidade a nível musical nos grupos a que pertenciam. Foi a partir desta mesa-redonda que foi possível perceber, por exemplo, os contornos de adaptação das versões da UDP e do MRPP de *A Internacional*, adotada em ambos os casos como hino oficial dos partidos entretanto criados: PCP (R) e PCTP/MRPP. A primeira, teria uma proposta elaborada em conjunto pelos dois irmãos, para ser interpretada pelo coro da JMP, sendo que a versão deste seria, posteriormente, gravada pelo GAC e adotada pelo PCP (R); a segunda, escrita por Carlos como resposta a uma encomenda do MRPP, tornou-se a versão oficial do hino do PCTP. Contudo, este episódio, envolvendo uma das canções que melhor incorporam as divergências ideológicas no seio de vários movimentos socialistas e comunistas, revela a proximidade que possibilitou algumas das práticas,

aparentemente distantes, quando nos apercebemos de que estas duas versões de *A Internacional* tiveram (tal como outras canções utilizadas pelos diferentes grupos) origem na mesma máquina de escrever; sendo que, esta canção em particular, tal como analisa Drott (2011), foi sistematicamente alvo de reconfigurações na letra e nas suas formas de interpretação, práticas que estavam associadas à sua apropriação por partidos e organizações de esquerda, utilizadas como forma de demarcação e de incorporação identitária dos diferentes programas e orientações partidárias.

Ainda assim, um aspeto diferenciador que retiro do processo de investigação e do modelo metodológico apontado, diz respeito ao desenvolvimento de um relacionamento com os intervenientes, que não se extingue na relação entrevistador/entrevistado ou pesquisador/objeto de estudo. Destas relações, surgiram situações que possibilitaram que uma parte deste processo de investigação fosse conduzido para um domínio público, para além dos âmbitos do trabalho académico. Este, consubstanciou-se na criação de relações dialógicas com alguns intervenientes, que valorizaram o processo etnográfico e criaram benefícios mútuos, tais como a minha colaboração, e dos meus colegas Ricardo Andrade e António Tilly, com José Mário Branco, para a publicação do seu disco *Inéditos (1967-1999)*, em 2018. As vantagens evidentes destes relacionamentos ultrapassaram a complexa barreira da produção de conhecimento, no sentido do estabelecimento de relações benéficas na vida social dos protagonistas e da própria pesquisa, individual e coletiva, tal como sugerido por Anthony Seeger (2008). Este projeto, que incide sobre as suas conceções éticas, estéticas e técnicas, e sobre as formas como estas se manifestam no seu trabalho e percurso de vida, permitiu-nos perceber melhor a sua conceção musical e os seus processos de composição, sendo revelador do carácter múltiplo do autor e do seu trajeto (Andrade e Castro, 2017). Para além do contributo para a edição deste álbum, assim como para a recuperação de dezenas de fitas magnéticas, contendo material inédito, as quais estavam guardadas há anos, esta colaboração motivou o contacto com alguns agentes ligados à produção musical de José Mário Branco, desde técnicos, editores e outros músicos que o acompanharam ao longo de um percurso musical, desde França ao GAC e ao período pós-GAC, alguns dos quais com um papel substancial nesta tese. Da mesma forma, saliento a relação com Francisco Fanhais, no sentido em que, para além de projetos paralelos já aqui referidos, o nosso contacto e relação com ele, resultaria também no estabelecimento de um protocolo de colaboração entre a FCSH e a AJA (da qual Fanhais é Presidente), o qual permitirá ao INET-md participar no processo de

recolha, digitalização e preservação de material documental e sonoro relacionado com o percurso e a atividade musical de José Afonso.

Por fim, e não menos importante, a pesquisa documental foi, sempre que possível, utilizada como forma de confrontar e escrutinar confluências e contradições nos discursos dos intervenientes, revelando-se estes, por diversas vezes, geradores de descontinuidades em relação às memórias individuais e coletivas. Se, para esta investigação, procedi a um levantamento de todo o tipo de materiais, musicais e não-musicais (do qual incluo comunicados, cartazes, panfletos, etc.), em alguns casos, partiu da iniciativa dos próprios interlocutores, a disponibilização de materiais que complementassem a investigação. Importa também aqui referir, que a pesquisa para esta investigação tinha como objetivo adicional a identificação de documentação relativa ao GAC e a outros intervenientes, tendo verificado que, no caso do primeiro, o processo que conduziu ao fim do grupo foi, de certa forma, traumático para muitos dos seus membros, que mais ou menos se distanciaram da atividade do grupo, o que levou a que grande parte da documentação e de materiais do grupo (contactos, registos de atuações, formulários, atas de reuniões, comunicados, livros, instrumentos, etc.) tivesse sido deixado na última sede do GAC⁸²⁶. Da mesma forma, Luís Martins Saraiva, técnico de som que acompanhou o GAC em inúmeros momentos e que foi responsável pela gravação de atuações, reuniões e demais eventos em que o GAC esteve envolvido, refere que grande parte desse material de gravação (essencialmente bobines), terá ficado guardado no sótão de uma casa em Lisboa ao longo dos anos, encontrando-se atualmente danificado e inutilizável⁸²⁷. Perante estas situações, só me resta aqui deixar um lamento, face à riqueza e importância que estes materiais poderiam ter tido nesta e noutras investigações sobre estes assuntos, saudando todos os que primam pela conservação e divulgação de materiais essenciais para a compreensão histórica.

A relação de muitos intervenientes com a produção documental e, em particular, de materiais não-musicais, revelou diferentes posturas relativamente às memórias e distanciamentos do passado. Por exemplo, Armando Dourado, elemento integrante do GAC-Norte e posteriormente do grupo «A Feira» - GIC, conserva ainda hoje um

⁸²⁶ Já após a extinção do grupo, e segundo as informações obtidas, a sede terá sido reconfigurada para outra atividade e a maior parte deste material ter-se-á perdido ou sido enviado para um aterro.

⁸²⁷ Estas situações, permitem-me utilizar esta tese (e outros projetos de investigação académica a decorrer) no sentido de exaltar a importância da produção académica como forma de alerta para a necessidade das pessoas, estruturas e organismos com responsabilidade pela preservação documental e arquivística no campo da música e de todo o tipo de material sonoro, atuarem em conjunto tendo em vista a possibilidade de estes materiais poderem ser disponibilizados e divulgados ao público.

volume considerável de comunicados e de outros materiais produzidos pelo GAC e pela FAPIR, assim como uma relação pormenorizada de dezenas de atuações do GAC-Norte e do grupo «A Feira», mostrando-se ciente de alguns momentos específicos evocados nesses materiais. Contudo, em alguns casos, outros intervenientes, quando questionados e confrontados com esses materiais, revelaram profunda admiração e surpresa pela existência dos mesmos, frequentemente admitindo não terem memória desses momentos, o que também remete para processos de valorização e desvalorização desses acontecimentos e das suas experiências; sendo que, sucederam igualmente casos nos quais, perante esses materiais, alguns intervenientes despoletaram memórias há muito recalçadas e, por vezes, assumidamente dispersas e difusas. Por outro lado, foi frequente alguns interlocutores evocarem momentos ou acontecimentos dos quais não existem, aparentemente, quaisquer registos documentais, pelo que foi necessário gerir, durante os encontros e as entrevistas, as expectativas e as memórias dos intervenientes em relação a estes eventos.

Não obstante esta tese pressupor o papel da subjetividade nos processos de construção do conhecimento de um passado musical, não se excluem as possibilidades de adotar este modelo metodológico, como forma de explorar outros assuntos em futuras investigações ou projetos a decorrer paralelamente, tendo como enfoque intervenientes em comum e tendo como base a adoção de uma perspetiva de pesquisa multidisciplinar e colaborativa.

Canção política em Portugal

O foco desta investigação, os processos subjacentes à produção musical da canção política, permitiu abordar as condições que rodearam a sua emergência ao longo do período ditatorial e a sua consolidação no período revolucionário, enquanto forma primordial de expressão dos anseios revolucionários dos diversos protagonistas.

Com o objetivo de explorar os modos como a canção política foi configurada, procurei enquadrar, histórica e politicamente, o período correspondente aos últimos anos do Estado Novo, a partir do enaltecimento de alguns aspetos que estiveram diretamente associados às origens da produção musical politicamente comprometida contra o regime ditatorial. Assim, realcei as condições sociais e económicas do país como forma de caracterização das motivações para o surgimento de movimentos de artistas e intelectuais, os quais, assumidamente, adotaram posturas e discursos estéticos e políticos de resistência, denúncia e combate ao regime. Estes, por sua vez, veicularam

críticas oriundas de diversos agentes ligados à produção e divulgação, relativamente a domínios entendidos como fazendo parte de um processo político do Estado Novo na instrumentalização das expressões culturais. Na música, esta postura foi acompanhada pelo ressurgir de uma nova consciência musical, para a qual contribuiu em larga medida a teorização e prática musical de Fernando Lopes-Graça, mais notoriamente expressa nos textos publicados e no repertório de *Canções Heróicas* e *Canções Regionais*, produzido durante a ditadura. Estas canções, aliadas às práticas de recolha musical em contextos rurais, realizadas por Michel Giacometti e Francisco D'Orey, tiveram em vista a valorização das formas expressivas “do povo”, como forma de renegar os processos de “folclorização” da cultura popular, encetados pelo regime.

A debilitada situação económica e social do país ao longo da década de 1960, manifesta na pobreza e no analfabetismo generalizados, na perseguição política aos opositores do regime, e agravada pelo início da Guerra Colonial em 196, assim como pela forte expressão contestatária das crises académicas, foi o enquadramento para vários músicos, declaradamente antifascistas, procurarem novas sonoridades. Estas, tiveram como base estilística o uso de poesia metafórica, com mensagens mais ou menos subliminares de crítica e denúncia ao regime, articuladas com expressões musicais, com origem em diferentes regiões do país, aspeto desde logo manifestado na reconfiguração de práticas associadas às tradições musicais da Canção de Coimbra, a qual resultaria nos repertórios de *trovas* e *baladas*, de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, entre outros. Entendidas pelos intervenientes e pela comunicação social, simultaneamente como expressão de renovação dos domínios caracterizados como “música popular portuguesa”, utilizada como forma de crítica e meio de luta contra o regime, inspiraram e motivaram vários músicos e intérpretes, sobretudo oriundos de meios académicos e urbanos politicamente consciencializados, a adotar tais características estilísticas. Estes repertórios, caracterizados principalmente pela adoção da interpretação de poesia cantada, acompanhada pela viola, foram também entendidos como opostos a práticas, estilos e géneros tais como o fado e tipologias associadas à “canção ligeira”; as quais, por sua vez, se encontravam integrados dentro dos sistemas de produção musical da Emissora Nacional (Moreira, 2012) e também popularizados pelo Festival RTP da Canção, sendo então percecionados como potenciais indutores de uma certa convivência com o *status quo* político do regime. Os processos de produção fonográfica e o envolvimento das novas propostas musicais em circuitos de divulgação mediática, tais como o programa de televisão Zip-Zip e a revista de divulgação musical

Mundo da Canção, contribuíram, na perspetiva de músicos, críticos e outros agentes, para a criação de novas categorias que evidenciavam processos de renovação da música popular portuguesa e, simultaneamente, de afronta ao regime. Estas práticas foram enquadradas em diferentes designações por músicos, críticos e outros agentes associados à produção musical. Expressões como “canção de texto”, “canção de tema” e “canção de réplica” foram sintonizadas com as características de vários movimentos estrangeiros de “canção de protesto” da década de 1960, que se mostravam contrastantes em relação a outros domínios musicais explorados pelas indústrias (Eyerman e Jamison, 1995, 1998; Friedman, 2013; e.o.). Desta forma, procurei introduzir e analisar os processos de configuração de designações e expressões utilizadas pelos vários protagonistas como forma de caracterização, diferenciação e autonomização das práticas musicais articuladas com a atividade política. Paradigmático desta perceção, foi o investimento das etiquetas Orfeu (de Arnaldo Trindade) e Guilda da Música (da Sassetti), na produção e publicação dos discos *Cantigas do Maio*, de José Afonso; *Mudam-se os tempos mudam-se as vontades*, de José Mário Branco; e *Os sobreviventes*, de Sérgio Godinho, entre outros. Os arranjos e práticas de produção e a conceção destes discos enquanto “obras fonográficas”, possíveis pela exploração dos meios técnicos dos estúdios estrangeiros onde foram gravados (práticas que por sua vez eram já patentes na produção fonográfica nos vários domínios do pop/rock anglo-saxónico) apresentaram inovações sonoras e representaram diferentes abordagens estéticas que levaram à reflexão sobre o papel político das canções, tendo como denominador comum a dimensão inovadora e o perfil musical de José Mário Branco.

O entendimento destas práticas, em articulação com questões de poder e política, apenas se tornou perceptível na análise das especificidades dos contextos políticos em que estes músicos gravitavam. A atitude combativa dos músicos em relação ao contexto político e social de então foi, assim, um elemento distintivo que lhes conferiu notoriedade. Esta investigação permitiu verificar que, ainda no período ditatorial, tanto em Portugal como em França (espaço de eleição para milhares de emigrantes em busca de melhores condições de vida, exilados e refratários da Guerra Colonial, ou refúgio de dirigentes e intelectuais políticos), a proliferação de movimentos e de organizações partidárias de oposição e de combate ao regime, representadas maioritariamente pelo PCP e por múltiplas organizações de extrema-esquerda, em ebulição em vários países, desde o conflito sino-soviético no início da década de 1960, motivaram desde logo diferentes conceções relativas ao alinhamento de várias expressões de cultura popular

com a luta antifascista. Estas foram notórias em alguns episódios descritos, tais como o espetáculo «La Chanson de Combat Portugaise» em 1970, ou nos Jogos Florais de Vincennes, em 1973. Assim, estas conceções manifestaram-se na diversificação das características do repertório, no ideário musical dos músicos e, sobretudo, na forma como a música e os seus protagonistas foram percecionados pelos grupos políticos, desencadeando debates, conflitos e distanciamentos. Sobretudo para os músicos no exílio, tais como José Mário Branco, Luís Cília, Sérgio Godinho, Tino Flores e Francisco Fanhais, entre outros, que amiúde se deslocavam a França na sua atividade musical, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e José Jorge Letria, os acesos debates em torno do papel da arte e da cultura foram demonstrativos das tensões e discussões político-ideológicas, sobretudo entre diferentes posturas do PCP (partido ao qual se associava uma tradição cultural neorrealista) e várias organizações de extrema-esquerda, as quais demonstravam anseios de abertura a formas de expressão cultural, que se mostrassem mais radicais e eficazes na luta contra o regime e em defesa da revolução.

Neste sentido, esta tese exorta a uma análise mais aprofundada das práticas e das redes de relações de músicos durante o período ditatorial, em Portugal e no exílio, sendo, no entanto, percetível que as realidades políticas em transformação, sobretudo em França, influenciaram marcadamente os alinhamentos ideológicos destes músicos, aspetos indissociáveis de uma melhor compreensão da configuração do universo musical em Portugal, após o 25 de Abril. Esta interpretação permite, no mínimo, averiguar alguns discursos que enaltecem a ideia de uma unidade generalizada dos músicos em oposição ao regime, aspeto que seria realçado por vários destes protagonistas, numa mesa-redonda realizada em 1977, promovida pelo jornal *Página Um*, na qual Fausto, José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, consentem que a “plataforma antifascista” que unificava estes cantores, não aprofundou as já evidentes divergências ideológicas que pairavam entre eles⁸²⁸. Concorro, contudo, que apesar das suscetibilidades e divisões políticas e estéticas verificadas, foi no âmbito da intensa mobilização popular e partidária, que caracterizou o processo revolucionário, desencadeado pelo 25 de Abril, que estas mesmas diferenças foram aprofundadas, materializando-se não só na atividade partidária e organizativa destes músicos, mas também no seu respetivo repertório e na

⁸²⁸ «Mesa redonda: canto de intervenção», *Página Um*, 24 e 31 de março de 1977.

criação musical assente em processos indissociáveis da sua participação na vida pública política do país.

Com a revolução em curso e ações de saneamento a ocorrerem em catadupa nos vários órgãos de comunicação social, a reconfiguração destes meios teve um impacto significativo na forma como estes músicos foram percecionados (em parte empolado pelo significado atribuído à escolha de *Grândola Vila Morena* como senha-rádio para o golpe). A análise de periódicos e os indícios da programação musical e radiofónica durante o período imediatamente a seguir ao golpe, comprovam que a canção adquiriu um estatuto político e interventivo, ocupando o espaço mediático até então dominado por géneros e estilos musicais veiculados pelo regime ditatorial deposto e por expressões de origem anglo-saxónica (Côrte-Real, 1996, 2010; Abreu, 2010). À necessidade de rejeição de qualquer tipo de expressões musicais e de protagonistas associados ao regime deposto, aliou-se o debate desencadeado acerca do papel da canção no novo contexto político, dominado por reflexões que apelavam à sua renovação e adaptação ao processo revolucionário, aspeto que foi igualmente explorado pela indústria fonográfica (Castro, 2012). Ao mesmo tempo, vários protagonistas que haviam tido um papel distinto na produção musical de protesto e resistência durante a ditadura, tais como José Afonso, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho, Luís Cília, José Jorge Letria, entre outros, foram legitimados como representantes de expressão da música popular na revolução (Côrte-Real, 1996, 2010). Neste sentido, destaca-se o carácter político dos eventos então organizados, tais como os «Encontros Livres da Canção Popular» e os «Cantos Livres» da Emissora Nacional, assim como a importância da participação destes músicos em contextos de ação revolucionária, que denotou desde logo a influência das divergências ideológicas e partidárias, que então dominavam o quotidiano do país.

Como descrevi, inicialmente, o estatuto da maioria destes músicos foi cimentado com a criação do CAC, na madrugada de 30 de abril de 1974, cujo âmbito político assentou no desenvolvimento de um projeto de carácter unitário e frentista no campo da música, assumindo-se como “trabalhadores culturais” e “cantores populares”, com objetivos de “lutar pelas reivindicações do povo trabalhador e do movimento democrático e popular”, atitude que pairava já na atividade de alguns dos seus fundadores. Tendo em conta este objetivo, alinhado no sentido de unificar e mobilizar a participação de músicos e de outros artistas em movimentos democráticos e populares, o CAC foi reflexo da urgência do papel que os músicos quiseram imprimir no novo

contexto político, como atores ativos e envolvidos no processo revolucionário, numa conceção aproximada da formulação do músico enquanto "agente político" (Drott, 2011). A sua dissolução, poucas semanas depois, teve contornos políticos sintomáticos das divergências ideológicas e partidárias que pairavam entre os protagonistas. A existência de diferentes perspetivas no seio do coletivo, também resultadas das orientações partidárias dos seus membros, resultou no abandono inicial de Adriano Correia de Oliveira e José Jorge Letria, músicos então ligados ao PCP, a que se seguiriam outros, tais como José Afonso e Francisco Fanhais, o que desvendou, desde logo, também diferentes perspetivas relativamente a conceções sobre o papel da canção no período revolucionário, embora estes salientem que, no caso do CAC, foi o critério político que se sobrepôs ao critério estético no processo de extinção do coletivo. Fica assim demonstrado que a propalada unidade destes músicos ao longo do período ditatorial, não resistiu às irreconciliáveis agendas ideológicas e partidárias.

Embora o CAC tenha envolvido um universo limitado de intervenientes e de protagonistas, os posicionamentos verificados após a sua disrupção corresponderam à progressiva definição de três terrenos de atuação, no domínio cultural e musical: o do PCP, cuja influência e proximidade com as políticas culturais dos governos provisórios de Vasco Gonçalves, fez denotar o domínio do partido no aparelho institucional e nos vários órgãos ligados aos meios artísticos e culturais do país; o dos "independentes", sem uma filiação partidária assumida, mas que valorizaram os anseios de vários movimentos de associativismo popular, imprimindo dinâmicas próprias e desafiantes das instituições partidárias; e o dos partidos e organizações de extrema-esquerda, que incorporaram múltiplas conceções ideológicas relativamente às práticas culturais alinhadas com a luta revolucionária.

Como forma de compreender as especificidades inerentes aos posicionamentos dos protagonistas, parti de um modelo interpretativo das práticas musicais, baseado nas dimensões elencadas na introdução desta tese: análise da configuração de ideários musicais e formas organizacionais assentes na articulação entre a prática musical e política; compreensão de diferentes perspetivas para a criação musical, apresentação de repertórios e produção de materiais musicais; e descrição dos contextos performativos associados à atividade política.

A crescente influência do PCP ao longo do período revolucionário, manifestou-se no seu domínio na gestão de vários órgãos e instituições, com particular evidência na música e no teatro, que revelaram a importância conferida pelo partido à componente

cultural e artística. À luz dos eventos organizados, assim como do seu envolvimento e responsabilidade na organização de diferentes formas de produção cultural e artística, proporcionadas pela aptidão organizativa e mobilizadora do PCP, este revelou uma forte capacidade de intervenção. A capacidade coletiva de organização e de mobilização de artistas ligados ao partido, impeliu a heterogeneidade das expressões culturais em sua representação. Estas, compunham-se por diferentes tipologias musicais, às quais foi atribuído um novo significado político (Carvalho, 1977), tal como na música coral (em particular através de Lopes-Graça e do coro da AAM) e na música contemporânea; mas, sobretudo, nos diferentes estilos de “canção popular”, enquadrados pelo partido numa designação geral de “canção de intervenção”. O PCP incluiu, de forma programática, propostas de reconfiguração estética em vários domínios musicais: no fado, (por exemplo, através de José Manuel Osório e Carlos do Carmo) (Côrte-Real, 2010; Nery, 2016), na “canção ligeira” e na “canção de revista” (através de grupos como o «Adóque» ou intérpretes como Ermelinda Duarte), assim como na configuração de agrupamentos musicais (como o Grupo Outubro) e nas práticas de alguns grupos corais, sobretudo alentejanos (como o Grupo Coral dos Sindicatos Mineiros de Aljustrel). Estas práticas, por sua vez, foram assimiladas nos “Cantos Livres”, designação que, de uma forma geral, caracterizou uma parte da componente musical do PCP, sobretudo em eventos associados aos diversos contextos de atividade política, cultural e artística do partido, entre comícios, manifestações e festas, assim como em representação deste em festivais internacionais dedicados à canção política. Esta diversidade demonstrou, assim, múltiplas sensibilidades e perspetivas estéticas quanto às possibilidades de representação artística do partido. As propostas elencadas pelo PCP no domínio da música, as quais apelavam à “função social da música junto das massas populares” e à valorização do “património cultural popular”, foram condizentes com as propostas de reconfiguração das referências identitárias culturais, herdadas da situação de “colonialismo cultural” do Estado Novo⁸²⁹. O posicionamento do PCP, em defesa do papel do Estado como principal estrutura de idealização e divulgação do que era entendido como “genuína música popular” - em linha com a articulação entre a herança da tradição neorrealista e a consciência da pertinência de conferir visibilidade às manifestações da “cultura popular” das diferentes regiões do país – materializou-se com

⁸²⁹ Sendo estas propostas similares às verificadas e analisadas por Manuel (1985, 1987) e Moore (2006), no contexto do papel e das medidas culturais assumidas pelo Partido Comunista de Cuba, após a revolução neste país.

a mobilização dos seus artistas em apoio às políticas culturais dos governos provisórios, nos quais o PCP integrou, em particular, através do acompanhamento da Comissão de Cultura e Espectáculos do MFA e do envolvimento nas Campanhas de Dinamização Cultural do MFA. Estes processos assentaram na necessidade de uma forte componente artística aliada à atividade política, que se observou nas práticas e na intensa produção fonográfica de um vasto conjunto de intérpretes, compositores e poetas, entre os quais José Jorge Letria, Fernando Tordo, Luísa Basto, Ary dos Santos, Pedro Osório, Adriano Correia de Oliveira, Carlos Alberto Moniz e José Barata Moura. Foram particularmente notórios os processos de criação de repertório, que refletiu sobre as circunstâncias da situação política, repertório este que foi sobretudo perspetivado sob a forma de “hinos” e de canções, com forte pendor para a inclusão de refrões mobilizadores e indexados à exaltação das propostas do partido e da sua influência no processo revolucionário, entre os quais: *Avante Camarada! A vitória é difícil, Hino da Intersindical, Força Companheiro Vasco, Portugal Ressuscitado, A luta vai ser dura companheiro, Fado de Alcoentre, Hino da Reforma Agrária*, entre muitos outros. Neste sentido, as temáticas refletidas nos novos repertórios, corresponderam à valorização de aspetos relacionados com a importância do processo da reforma agrária, a defesa de direitos laborais, as descrições de lutas operárias, as críticas à oposição e, não menos importante, a transmissão de valores políticos e ideológicos associados ao partido. Embora a busca de sonoridades que remetessem para a valorização de elementos e características do “património cultural popular” não se tivesse generalizado aos diversos domínios musicais em representação do PCP, as temáticas que se referiram a esse universo foram transversais aos vários protagonistas.

O impacto do 25 de Novembro, para além das consequências no poder político do PCP, denotou a importância dos meios de comunicação, sobretudo da rádio, na transmissão dos protagonistas associados ao PCP, que se notabilizou pelo decréscimo da projeção mediática da “canção de intervenção”. Este impacto foi significativo para a reestruturação das formas de produção e de divulgação da atividade musical destes músicos, destacando-se o apoio e intervenção do partido na criação de cooperativas e editoras, como a Toma Lá Disco, Mundo Novo e Cantarabril, enquanto parte da intenção do PCP de conferir meios para a produção musical dos seus músicos e cantores. Por outro lado, a instrumentalização de componentes musicais e performativas, seria centralizada na órbita da atividade política do PCP, que lhes conferiu afinidades estéticas e políticas. Tal foi perceptível na organização de eventos

político-culturais em grande escala, tal como a Festa do Avante, replicada de outras manifestações político-culturais de partidos comunistas estrangeiros, como a Festa do L'Humanité (Félix, 2010), enquanto parte de um processo de combinação de diferentes tipologias musicais, utilizadas como forma de refletir uma imagem idealizada de um corpo político-cultural unitário, em concordância com a ideologia do partido (Drott, 2013). Da mesma forma, a organização de concursos e de festivais de “Cantos Livres”, conduzidos pelo PCP e respetivas organizações juvenis, tiveram como objetivo servirem enquanto plataformas de prospeção e de divulgação de novos intérpretes e compositores na música popular portuguesa, assim como constituíram a tentativa de categorização de domínios musicais, através dos quais se articulavam repertórios inspirados nas características musicais originárias de contextos rurais, a práticas musicais urbanas. Estes novos grupos e intérpretes, denotaram também uma aproximação a movimentos internacionais militantes da canção política, sobretudo à *nueva canción* e a *nueva trova* latino-americanas. A incorporação de estéticas que revelavam a proximidade com expressões musicais e políticas de outros países, foi um dos aspetos evidenciados na configuração de vários grupos, tais como o Trovante ou a Brigada Víctor Jara, constituídos maioritariamente por jovens militantes comunistas. Estes assumiram, simultaneamente, a incorporação de práticas de recriação de recolhas de música tradicional (sobretudo através da valorização dos trabalhos e das publicações de recolhas efetuadas por Lopes-Graça e Giacometti), e a influência das características musicais e das sonoridades dos protagonistas da *nueva canción* e da *nueva trova*, os quais, por sua vez, tinham como prática o cruzamento de vários elementos identitários da cultura popular dos seus países de origem⁸³⁰ (Tumas-Serna, 1992; Vila, 2014; Manuel, 1985 e 1987; Moore, 2006). Assim, no contexto do PCP, a perceção relativamente ao papel da “música tradicional” e da cultura popular portuguesa, enquanto forma de articulação da sua expressão musical e política, ombreou com o entendimento do papel das expressões musicais políticas, particularmente representadas pela *nueva canción* e pela *nueva trova*. Em analogia aos estudos de Manuel (1985 e 1987) e Moore (2006), nas suas análises à música no contexto pós-revolução em Cuba, o PCP demonstrou que

⁸³⁰ Esta proximidade foi também notória pela mobilização solidária do PCP com vários povos da América Latina, em particular com o Chile e com Cuba, o que teve relevância nas influências das práticas musicais de intérpretes e grupos mais jovens, sendo também reflexo na produção musical do vasto grupo de cantores ligados ao partido. Esta proximidade pode igualmente ser denotada por alguns livros publicados por essa altura e nos anos seguintes, entre os quais José Jorge Letria, que publica em 1975 o livro *O canto arma de Víctor Jara*, assim como Mário Correia, que publica em 1978 um livro em colaboração com o músico uruguaio Daniel Viglietti, intitulado *A América Latina canta e luta*.

a heterogeneidade dos géneros e estilos musicais tinha como intuito a coerência discursiva unitária do partido, em oposição ao novo rumo governativo do país e em defesa de um projeto de continuidade da revolução política e cultural.

Os percursos descritos nesta tese em relação a um conjunto de músicos que, por diferentes razões, não assumiram posições de alinhamento com orientações partidárias e, como tal, foram veiculados em diversas narrativas como “independentes” da atividade partidária, revelou que a sua atividade musical se manteve em coerência com a sua solidariedade por causas políticas concretas, com as quais se identificavam. Neste sentido, alguns músicos, entre os quais José Afonso, Francisco Fanhais e Sérgio Godinho, representaram uma atitude, em parte, conciliadora de várias vertentes ideológicas, que encontrou correspondência na ação de vários movimentos associativos e organizações populares, militares e políticas, embora invariavelmente conotadas com a extrema-esquerda, em particular a LUAR. Para estes músicos, os processos de criação e de gravação de repertório, assim como os contextos de atuação, foram ajustados à análise das realidades sociais por eles experienciadas. Deste modo, é possível afirmar que a sua atividade musical serviu objetivos imediatos, em face das suas experiências. Torna-se clara a consciência da sua responsabilidade política, na interlocução e dinamização das audiências, salientando-se aqui a atividade de José Afonso, assim como de outros músicos e agentes artísticos e políticos que o acompanharam nos mais variados contextos, desde a participação em eventos políticos no estrangeiro, a participação nas Campanhas de Dinamização Cultural, assim como no seu papel, simultaneamente de dinamizador e de consciencialização, ao serviço da LUAR e das designadas “organizações populares de base”. Neste sentido, não deixa de ser interessante notar que, José Afonso enquadrou a sua atividade musical ao longo do período revolucionário, como um “pequeno contributo” num projeto alargado de revolução cultural e popular, referindo, por diversas vezes, que não eram as canções que “faziam as revoluções”, quando muito, estas podiam “indicar caminhos” nesse sentido, descurando assim a instrumentalização partidária das expressões musicais. Como tal, ao longo do período revolucionário, e também após o 25 de Novembro, José Afonso manteve um discurso, no qual levantou “problemas” relativamente ao “tipo de linguagem a usar nas canções”, referindo-se a ele mesmo como “vítima de um tipo de linguagem alegórico”, acentuando a importância de fazer emergir do povo os “verdadeiros cantores”. A tradução deste aspeto no repertório por si elaborado ao longo do período revolucionário, foi patente em canções criadas em colaboração com os meios

populares para os quais estas eram dirigidas, tais como *Em terras de Trás-os-Montes* e *Os índios da Meia Praia*, não descurando a sua reflexão em torno da situação política, a partir de uma perspetiva que denotava o seu apoio ao contributo das “massas populares anónimas”, em contraste com a representatividade partidária, evidenciada em canções tais como *Chula da Póvoa*, *Foi no Sábado passado* e *Viva o poder popular*, entre outras.

Contudo, fica subjacente, no meu entendimento, que a ação “independentista” destes músicos, não limitou as práticas da canção popular ideologicamente orientada; antes, considero que representou formas de atuação, que não se encontravam instrumentalizadas ao serviço de organizações políticas, como refere Sérgio Godinho ao afirmar que “(...) é a pouco e pouco, no dia a dia que vou ajustando os elementos componentes de uma canção à realidade social e política, e fazendo as escolhas mais ajustadas”⁸³¹. Inclusive, ficou demonstrado que esta atitude, contrastante e desafiante da ação partidária, foi veiculada em discursos antagónicos aos princípios de uma organização desse cariz, reforçada pela crítica generalizada que estes músicos fizeram ao sectarismo partidário, o qual consideravam predominante em vários espectros políticos.

Por seu turno, no universo da extrema-esquerda, a compreensão do alinhamento ideológico das diferentes organizações, permitiu perceber que os ideários musicais gravitavam em torno de diferentes conceções acerca da relevância das expressões da cultura popular, enquanto forma de significação e interlocução do “sujeito revolucionário”, isto é, as massas populares e as classes trabalhadoras. As práticas da canção, nestes contextos, intersetam-se com as perspetivas, por parte de várias organizações da extrema-esquerda, de valorização das classes trabalhadoras, operárias e camponesas, considerada estruturante para a perspetiva do “povo em luta como o verdadeiro agente de transformação do real” (Cardina, 2010). Vários grupos de extrema-esquerda, os quais estavam sintonizados por processos de aprofundamento da revolução e pela proposta de uma via radical para a construção do socialismo, revelaram igualmente convergências no combate ao capitalismo e ao imperialismo soviético e norte-americano, assim como no perigo do “social-fascismo”, representado pelo PCP. Dessa forma, várias organizações foram redefinindo as suas posições em função do PCP, assim como em função dos avanços e recuos do processo revolucionário, aspeto

⁸³¹ «A canção política depois do 25 de Abril, a influência do movimento de massas», *Página Um*, 24 de março de 1977.

que se verificou igualmente perceptível na análise das expressões culturais. A todo o tipo de manifestação artística, de carácter “burguês” ou “revisionista”, opuseram-se expressões baseadas numa atitude de “militância cultural revolucionária”.

Grande parte das organizações de extrema-esquerda pugnaram por uma forte componente artística na atividade política, servindo-se de instrumentalizações de formas musicais de cultura popular. Neste campo, foi patente o uso de expressões, por parte dos membros destas organizações, tais como “canção popular” ou “canção revolucionária”, como forma de caracterização da atividade de alguns cantores e agrupamentos musicais, assim como dos processos de criação e reconfiguração de vários grupos corais e conjuntos de carácter amador, que participavam em eventos políticos e em festas populares na sua órbita. Contudo, em alguns casos, a escassez de dados obtidos sobre a produção de uma parte dos protagonistas, em parte explicada pela efemeridade destes grupos, assim como pela inexistência de registos sonoros ou visuais, não permite perceber, de forma conclusiva, os objetivos e a variedade de processos inerentes às várias organizações, relativamente à concetualização das categorias generalizadas de “canção popular e revolucionária”⁸³². Ainda assim, realce-se os exemplos de Tino Flores e do Coro Popular do TUP, particularmente ativos no contexto da OCMLP e da FEC (m-l). Estes, induziram abordagens ao papel dos cantores, fundamentadas pela atitude de se colocarem “ao serviço do povo”; assim como de promoção da “arte popular revolucionária”, assente na articulação entre um conteúdo político identificado nas franjas das lutas populares (“ligado aos problemas do povo”) e em formas musicais de carácter popular, que remetessem para uma maior eficácia na “capacidade transformadora da canção”, dando Tino Flores o exemplo, perante a escassez de meios disponíveis, da sua rentabilização dos ritmos da “chula” e do “malhão”, como forma eficaz de exteriorizar a clareza e assertividade da mensagem política.

Fazendo uso do rótulo caracterizador do maoísmo, o MRPP evocou a edificação da “cultura e arte democrática e popular”, baseado na promoção de uma ideia de “cultura nova”, replicada das leituras do processo da Revolução Cultural chinesa, o que correspondeu a “um estilo arrojado de intervenção política, muito marcado pela tentativa de contrariar a hegemonia do PCP” (Cardina, 2010). Neste terreno, fica evidenciado que o MRPP foi uma das organizações que mais se distinguiu no esforço de

⁸³² Poder-se-á presumir que, em algumas organizações de menor dimensão, a instrumentalização de formas de cultura popular e musical como componente política, tenha sido emulada das práticas de outras organizações, ou então remetida a um papel mais obscuro, ou mesmo irrelevante, ou ainda porque revelaram estar mais propensas e sensíveis a outras formas de expressão artística.

criação de uma dinâmica entre os seus artistas e intelectuais, no sentido de estes representarem a vanguarda de diversos domínios culturais e artísticos, estabelecendo, para tal, critérios e metodologias que pretendiam que fossem cientificamente elaboradas. Neste sentido, a estratégia do MRPP passou pelo incitamento à fusão de artistas e intelectuais com as massas populares, enquanto promoção de uma forma de luta cultural que patenteasse um carácter unitário, sustentado pela ideia de transformação e reeducação da arte e da cultura. A procura de um envolvimento profundo em todas as formas de manifestação da arte e cultura populares, emparelhou com a criação dos centros e núcleos locais de “cultura popular”, espalhados por várias regiões do país, como forma de contribuição para a “consciencialização das massas” e para a reconfiguração das práticas culturais, em defesa dos valores revolucionários. Estas experiências motivaram a criação de vários grupos representativos do MRPP, sobretudo no teatro, na dança e na música, representando formas de participação dos seus militantes e simpatizantes na vida social e política, através da conjunção entre a reconfiguração de práticas culturais locais, os processos criativos e a atividade político-partidária. Salientando a necessidade de interligação entre as tradições locais e as práticas performativas, contextualizadas em função da situação política, adquiriu particular relevância a procura de representações regionais da cultura popular, que pudessem ser garantia da aliança entre as “raízes tradicionais” e a luta revolucionária. Ao mesmo tempo, no seio do MRPP, o papel da canção e da poesia foi enaltecido enquanto forma de expressão dos anseios e das lutas das classes oprimidas e exploradas, assim como de defesa dos seus preceitos orgânicos. Esta postura ficou evidente na criação de vários grupos, entre os quais se destacam o grupo de teatro «Mundo Novo», o Grupo de Danças e Cantares «Servir o Povo», ou os vários grupos corais criados, em particular, o Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»; cujo papel foi salientado pelo MRPP, pela sua capacidade coletiva de apelo à união e mobilização para a organização das ações revolucionárias junto das massas populares.

Desta feita, ressalvo aqui o papel-chave do coro da JMP. Embora assumindo-se como um coro apartidário, muitos dos seus membros, consultados nesta tese, realçam que a sua integração no coro da JMP, enquanto jovens e ainda antes do 25 de Abril, despoletou a sua consciencialização política, o que teve reflexos na escolha pela interpretação de repertórios mais expressamente políticos. Por sua vez, a recolha e divulgação de música em contextos rurais, práticas que caracterizavam a atividade do grupo e que eram assumidas na senda do trabalho de Giacometti, Lopes-Graça e

Francisco D'Orey, revelaram diferentes abordagens relativamente a práticas anteriores de recolha, sobretudo nos processos de ligação às massas populares, assim como nos processos de harmonização destas recolhas. A politização da orgânica do coro, no período imediato ao 25 de Abril, foi fundamental para a definição de posições estéticas e políticas, como forma do coro se distinguir do “folclore comercializado” e das “cantiguinhas pseudo-progressistas”, o que expressaram através da criação e assimilação de repertório “revolucionário”. Já após a cisão do coro, enquanto GREDIMUP/Almanaque, estas críticas foram manifestadas também relativamente ao trabalho de Giacometti e Lopes-Graça, sobretudo em relação ao último, por considerarem que não tinha em conta o “conteúdo das recolhas”, aspeto que, na opinião do grupo, devia ser assumido de acordo com “critérios eminentemente políticos”. Considero que a atividade do coro da JMP, desde a sua fundação até à sua diluição, no pós-25 de Abril, em diferentes grupos, é merecedora de uma investigação que autonomize modelos interpretativos das suas práticas, aspetos que não foram possíveis de integrar, de forma aprofundada, nesta tese. Pelo que foi possível perceber, o coro da JMP foi central na reconfiguração de práticas, assim como para a leitura dos significados políticos de recolhas musicais em contextos rurais, com impacto na concetualização da música tradicional de matriz rural, perspectivada enquanto elemento de personificação da articulação da “genuína música popular” com a atividade política, aspetos que tiveram evidentes reflexos para a produção musical do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» mas, sobretudo, do GAC.

No caso de «O Horizonte é Vermelho», este foi responsável por repertórios simultaneamente influenciados pela expressão ideológica do MRPP, sustentado por arranjos harmónicos, dos quais sobressaiu o carácter coletivo e mobilizador dos “hinos e marchas”, geralmente acompanhados ao piano (nas gravações) ou percussões, como exemplificado por canções como *O povo em luta* e *Canto de Luta (Bandeira Vermelha)*; sendo, também, influenciado pelos trabalhos de recolha e das experiências de vários membros do coro, em consonância com a necessidade de expressão das “raízes tradicionais”. Estas práticas manifestaram-se na exploração de sonoridades da música tradicional portuguesa, como forma essencial de transmissão do léxico maoísta, conjugado com a assimilação e a adaptação de elementos identitários de expressão da cultura popular de diversas regiões do país, aspetos patentes, por exemplo, na canção *Vamos lutar pela terra*, cuja letra exalta a necessidade da unidade operária e camponesa, recorrendo a instrumentos e melodias inspiradas nas sonoridades musicais

da Beira Baixa. Como tal, e dado o relevo da atividade do coro no MRPP, é possível considerar que «O Horizonte é Vermelho» se inseriu num plano de valorização da música, enquanto uma das formas primordiais de expressão da transformação da cultura popular portuguesa, tendo em vista a configuração de uma “cultura nova”, essencial no processo de revolução democrática e popular do MRPP.

Da mesma forma, a trajetória do grupo de percussores da declaração de princípios do CAC, reconfigurado em GAC, teve seguimento numa orientação político-cultural tendencialmente maoísta, que se veio a materializar no apoio à formação da UDP, assim como no envolvimento de uma grande parte dos seus membros no processo de reconstrução do partido (PCP-R), criado já em 1976. Inicialmente, o repertório do grupo consistiu num conjunto de canções apresentadas e interpretadas em nome individual, entre as quais: *A cantiga é uma arma* e *Alerta*, de José Mário Branco; *O poder às classes trabalhadoras*, de Fausto; *Até à vitória final*, de Afonso Dias, ou *Quem não teme o mar não teme os patrões*, de Tino Flores; entre outras, cujas características conjugavam já a orientação programática e o apelo à interação com as massas populares e trabalhadoras, atuando sobretudo no contexto de organizações políticas e populares, na sua maioria conotadas com a extrema-esquerda, com quem tinham afinidades e ligações desde um período anterior ao 25 de Abril. A prática de discussão em grupo, acerca da forma e conteúdo das suas canções, anteviu a configuração coletiva para a criação e apresentação de novo repertório, materializado, por exemplo, em *A luta do Jornal do Comércio* e noutras canções que abordavam problemas concretos de lutas de trabalhadores. Por seu turno, esta configuração correspondeu às intenções do GAC de se organizar sob a forma de uma estrutura coletiva, de carácter frentista, com uma atividade baseada na ação cultural e na intervenção artística e política. A reconfiguração do grupo, após a entrada de vários membros do coro da JMP e da Incrível Almadense (e consequente saída de alguns fundadores como Fausto e Tino Flores), viabilizou a formação da cooperativa «Vozes na Luta», a qual possibilitou, simultaneamente, dois aspetos essenciais para a atividade do grupo, os quais seriam distintivos e pioneiros nos domínios das expressões musicais em Portugal: em primeiro lugar, a autonomização dos processos organizativos, com a formação de núcleos no Porto e em Lisboa, com os seus membros distribuídos por sectores, aos quais eram atribuídas responsabilidades de coordenação, em harmonia com a exigência de disciplina na prática musical, sendo este o modelo que permitiu ao GAC corresponder, com rigor político e artístico, às centenas de atuações realizadas, até ao fim do grupo, em 1979; em segundo, a criação de um

sistema autónomo de edição e de distribuição de discos e livros⁸³³ (do GAC e de outros), simultaneamente entendidos como materiais artísticos e políticos, e assumidos como parte de uma estratégia oposta ao carácter “comercialista e capitalista” das editoras, para a conceção de produtos culturais “de qualidade”, cujas receitas permitiriam o investimento em meios técnicos e logísticos, como forma de corresponder às exigências qualitativas da intervenção artística e política do grupo. Assim, estas publicações inseriram-se na perspetiva de produção de materiais com uma função de transmissão de repertório, através de meios de difusão massiva, denotando a intenção do GAC em também ter repertório que pudesse ser transmitido na rádio⁸³⁴ (o que terá acontecido, sobretudo, ao longo do período de ocupação da Rádio Renascença). No entanto, é assumido pelo GAC que o objetivo principal destes materiais residiu no seu papel, enquanto extensão das atuações ao vivo, sendo marcados por textos que forneciam esclarecimentos sobre a contextualização política das publicações e dos repertórios do grupo⁸³⁵, pelo que se pode afirmar que a produção da cooperativa foi dirigida primordialmente às classes trabalhadoras, a preços acessíveis a estas.

O GAC revelou processos inovadores no que diz respeito a preocupações qualitativas, relativamente aos meios de apresentação das canções, com uma preocupação acrescida na articulação do conteúdo dos repertórios, com a forma de apresentação do grupo. A definição artística do GAC, através da publicação da sua “Plataforma Artística”, a qual sintetizou a orientação para a prática musical do grupo, baseou-se na defesa da necessidade de luta simultânea na frente artística e política, materializadas tanto pelo seu envolvimento com a UDP, como com a FAPIR. Esta plataforma foi essencial para o GAC se distinguir das práticas de outros grupos e intérpretes, os quais advogavam igualmente a defesa da “arte popular revolucionária”, sendo categorizados, pelo GAC, de “populistas” e “academistas”. A caracterização destes, enquanto representativos de “oportunismo” na inserção de domínios tradicionais na “arte popular urbana” e na divulgação acrítica da cultura popular, foi a forma do GAC estabelecer a sua diferenciação, o que teve também influência nos processos de elaboração e interpretação de novo repertório, conjugado com a inovação de práticas de composição, orquestração, discussão e alteração de letras e discursos políticos. Assim, o

⁸³³ Com perspetivas de controlo dos meios de produção e gravação, processo que não chegou, contudo, a ser concretizado.

⁸³⁴ Na televisão, ao longo do período revolucionário o GAC apenas terá tido visibilidade na participação no festival da canção.

⁸³⁵ Aspeto também aferido pela vasta publicação de comunicados, referentes à atividade artística e política do GAC.

repertório do grupo foi perspectivado pela sua função de “agitação e propaganda”, baseado na contínua análise crítica do conteúdo e forma das canções, utilizadas como agentes de “transformação da consciência das massas”, que restituíssem “ao povo” essas mesmas formas e conteúdos “elevados”. Entre repertório caracterizado como mais “programático”, o qual correspondia a solicitações de “encomendas” e, geralmente, enquadrados por um conteúdo ideológico vincado, configurado sob a forma de “hinos” e de “marchas”, do qual o *Hino da Reconstrução do Partido* é paradigmático; o GAC assentou a criação do seu novo repertório, tendo como base as críticas do público, as quais eram solicitadas através dos apelos inscritos nos materiais publicados e, sobretudo, durante as experiências vividas nas atuações realizadas ao longo do período revolucionário, em interação com “aqueles que os ouviam”. Assim, o processo contínuo de transformação das canções (letras e arranjos), a partir da reflexão coletiva e “autocrítica” do grupo, foi o que viabilizou o repertório mais identificado com as formas da “música tradicional portuguesa”, já presente em várias canções do LP *Pois Canté!*, tais como *Olha o Sol a pôr* e *Coro das Maçadeiras*, entre outras; aspeto que seria consolidado nos seus álbuns seguintes ...*E Vira Bom* e *Ronda da Alegria*.

Ou seja, no GAC, a reflexão sobre o conteúdo e a forma do repertório a ser apresentado e publicado, foi-se desenvolvendo de acordo com a perceção da necessidade de simultânea adaptação e proposta de transformação das realidades com as quais se iam deparando, o que correspondeu, em termos práticos, a conceberem repertório que transmitisse a mensagem de apelo a um “novo processo revolucionário”, o qual estava em consonância com a linha política do PCP (R) e da frente artística FAPIR, de forma ajustada às diferentes realidades das massas populares de trabalhadores, em diferentes contextos urbanos e rurais.

Tendo sido transversal aos diversos grupos de protagonistas realçar o seu papel de interlocução com as audiências, esta tese acentua o papel determinante da relação dos músicos com os públicos, como forma de definição da articulação entre a reconfiguração do conteúdo político das letras e a adaptação e fusão de melodias e instrumentação, através de recolhas efetuadas em diversas regiões do país, constituindo assim a intenção declarada de configuração de uma “nova música popular portuguesa”.

Desta forma, não é surpreendente que Carlos Moreira aponte a existência de “paralelismos” entre algum repertório do GAC e de «O Horizonte é Vermelho», considerando que as diferenças entre estes, se revelaram mais do ponto de vista político do que musical, sendo essa a principal condicionante que manteve os dois grupos

afastados. Não obstante, tanto o MRPP como o PCP (R), almejaram novos processos revolucionários, nos quais a reconfiguração da cultura e da arte constituíam pilares para a sua concretização. Neste sentido, Carlos aponta as semelhanças na produção musical dos dois grupos, pós-coro da JMP, sobretudo na procura de criação de temas que refletissem a “mistura da dimensão política e de uma estética baseada na dimensão da música tradicional”, reconhecendo, contudo, uma maior evidência e legado histórico do GAC, nesse aspeto.

Não deixa de ser necessário apontar que, ao contrário do GAC, a criação do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», inseriu-se num plano partidário do MRPP, o qual visava a criação de múltiplos grupos artísticos e culturais em diferentes domínios de ação, em contextos urbanos e rurais, como forma de, localmente, poderem intervir politicamente na transformação dessas realidades, isto é, atuando como extensão cultural do partido. Por outro lado, a ação do GAC foi entendida, sobretudo, pela capacidade de se estabelecerem como representantes de diversas frentes. Embora os seus membros se reconhecessem, e fossem reconhecidos, como representantes da UDP (organização que, a determinada altura, era confundida como partido), o GAC não era uma criação desta organização. Contudo, a autonomização do GAC em relação à UDP, assim como o seu progressivo distanciamento com o PCP (R), possibilitaram que, tanto a intervenção política como a orientação artística, fossem proporcionadas pelas decisões do grupo, o que não impediu conflitos com a frente política e com o partido, aspeto que foi também determinante para a progressiva perda de dinâmica do grupo.

Contudo, não deixa de ser evidente que, para estes dois grupos musicais, a necessidade de encontrar meios de comunicar com as audiências revelaram abordagens inovadoras, desde logo, pelo seu enfoque na reflexão acerca do papel destes grupos na valorização e transformação da cultura popular, aspeto que foi também condizente com o discurso dos protagonistas do PCP. Se, em grande parte, foi possível perceber as influências dos músicos à “esquerda do PCP”, não fica clara a perceção das influências que as práticas conotadas com os grupos de extrema-esquerda tiveram para o desenvolvimento de outros grupos, os quais também configuraram abordagens baseadas nas recolhas de música tradicional, tais como a Brigada Victor Jara ou o Trovante. No caso destes, as suas referências foram, geralmente, inspiradas nos trabalhos de Lopes-Graça e de Giacometti, assim como de José Afonso, por eles visto como figura tutelar e inequívoca de representação da música popular portuguesa, sendo possível sugerir que,

no período abordado nesta tese, em grande medida, os posicionamentos partidários foram condicionantes à partilha destas experiências entre os diferentes grupos.

No entanto, é possível verificar que, tanto a nível de conteúdo temático, como da forma musical expressa nas gravações e nas atuações ao vivo (excetuando alguns grupos regionais, sobretudo corais alentejanos), entre 1974 e 1975, a maioria dos músicos associados ao PCP tiveram, como sua principal motivação, a exaltação unitária das conquistas e das lutas do partido no processo revolucionário em curso, no qual o PCP teve responsabilidade governativa. Este alinhamento foi reforçado, após o impacto negativo nos meios de comunicação no período pós-25 de Novembro, através do desenvolvimento de estratégias concertadas para, simultaneamente, expandir o raio de ação das expressões musicais, através dos grupos criados na esfera do PCP, que desenvolveram práticas de fusão da música tradicional com perspetivas urbanas; assim como, pelo convergir na demonstração desta diversidade, através da organização de eventos de larga escala, sendo que estes revelaram também orgânicas particulares e relações complexas, as quais decorrem de dinâmicas internas do PCP, aspetos que não foram analisados nesta tese, o que por si só poderá motivar a realização de investigações mais aprofundadas.

Convém, contudo, recordar que, apesar do alinhamento da crítica da extrema-esquerda ao domínio cultural do PCP, que o considerava influenciado pelas expressões culturais “importadas”, sobretudo oriundas dos países alinhados com o “eixo soviético” e da canção popular latino-americana, eram reconhecidas críticas internas, o que não é particularmente surpreendente, sendo sintomático do facto de, em menos de um ano após o 25 de Abril, este partido ter tido um aumento exponencial no número de filiados, chegando perto dos cento e cinquenta mil militantes (Varela, 2010). No campo das expressões musicais do PCP, foram revelados posicionamentos distanciados, representados, por exemplo, pela postura e produção musical de Luís Cília, não devendo, portanto, permanecer uma leitura uniformizada, embora que a componente musical no seio deste partido, tenha sido, maioritariamente, orientada pela transmissão de um alinhamento unitário, extensível a outros domínios artísticos e culturais.

Considerações finais

Uma das questões de partida desta tese consistiu em perceber de que forma a atividade política influenciou a produção musical, sobretudo nos domínios da canção, ao longo do período revolucionário português. Esta questão assumiu, desde logo, que

existe uma componente política, inscrita e expressa nas práticas de músicos, compositores, intérpretes, técnicos, editores e jornalistas ligados à produção musical. Como demonstrei, as práticas musicais revelaram ser equitativamente heterogêneas dos espectros políticos e partidários em ação, o que confirma que a música foi uma componente extensiva, intrínseca e implicada em vários parâmetros da vida política portuguesa. Foram equitativas porque, nos vários domínios das “esquerdas”, a música teve uma importância análoga; e foram heterogêneas porque demonstraram diferentes abordagens e perspetivas.

Porém, e adicionalmente ao acima afirmado, termino esta tese com dados suficientes para responder afirmativamente em relação à influência das práticas musicais na atividade política. Isto é, de que forma a componente expressiva da música influenciou a própria forma de se fazer política? Os protagonistas desta tese, músicos e não músicos, correspondem às duas sugestões. Na memória de muitos, a sua *consciencialização política* é invocada como precedente da música, operando o *presente* político do período revolucionário, através da descrição de contextos da sua atividade musical. Outros, notam que, *fazer música*, foi o seu pretexto de imersão na prática política. Ou seja, a sua identidade enquanto “músicos”, correspondeu a formas de ser e de performar o seu agenciamento político.

Conclui-se que a mobilização para a ação política está inerente à produção musical; esta, remeteu para os cantores um papel central nas práticas cognitivas dos movimentos sociais e políticos, nos quais se envolveram e os quais representaram, tal como sugerem Eyerman e Jamison (1998). Da mesma forma, a adequação do processo criativo na elaboração de repertórios, em harmonia com os anseios das audiências e, simultaneamente, com a perceção do significado político das canções, foi imbuída pelo envolvimento dos cantores em processos de mobilização social, construídos com base na transmissão de valores, como é sugerido por vários etnomusicólogos, que realçam a importância da música em processos coletivos de consciencialização política (Street, 2003; Peddie, 2006; Turino, 2008; e.o.). Neste sentido, foi possível verificar que os contextos de atuação, associados a situações e dinâmicas de sociabilização específicas, exaltaram tais processos, servindo-se os músicos de propostas de experimentação e de inovação nas suas práticas, isto é, nos processos de criação, composição e interpretação de canções, como forma de darem resposta aos anseios partilhados com as audiências.

Esta tese demonstrou que os protagonistas da canção política em Portugal se situaram, em grande parte, na órbita dos partidos políticos, tanto através do desenvolvimento de estruturas criadas internamente por estes, como através da procura de sintonia entre os partidos e os agentes artísticos, os quais ocupavam terrenos políticos, mais ou menos próximos. Este período correspondeu a um forte apelo aos músicos, no sentido de estes terem uma responsabilidade acrescida durante a sua participação, em vários eventos de caráter político-partidário, nos quais apresentação de novos repertórios, ou de canções adaptadas ao novo contexto político, contribuiu para a reprodução dos discursos acerca dos significados atribuídos ao papel dos músicos no período revolucionário. Este papel foi, assim, configurado na moldagem dos usos do discurso político, enquanto forma de articular ideais estéticos, com objetivos comuns de contestação de políticas autoritárias, ou de exaltação dos processos de luta revolucionária. Conclui-se que o discurso político passou a ser também percecionado como uma atividade performativa, quase sempre complementado pela componente musical, a qual, não raras vezes, substituiu a função habitualmente destinada à agência partidária, como comprova a descrição das práticas dos músicos independentes, mas também de alguns contextos de outros protagonistas, que assumiram posicionamentos de representação partidária nas suas atuações. Ou seja, estes músicos substituíram, em parte, a presença dos partidos. Esta representação abriu espaço para o confronto político e ideológico, assim como para o debate acerca de designações atribuídas às práticas musicais, entre *canções revolucionárias*, *canções populares*, *cantos livres* e *cantos de luta*. Estas múltiplas designações foram reproduzidas transversalmente, em diversos discursos e narrativas dos vários agentes intervenientes, e utilizadas como forma de caracterização, não só de práticas musicais, mas sobretudo de posicionamentos políticos e partidários. Como tal, é possível afirmar que estas designações carregaram os contrastes ajustados ao confronto ideológico, não deixando, contudo, de veicular também significados ambíguos, quanto à sua aplicação.

A utilização da canção como forma de corporizar e divulgar valores revolucionários, destinados ao “povo” ou às massas populares e trabalhadoras, acarretou vários discursos. Após o 25 de Abril, o impacto da radicalização política, foi sintomático da atividade de músicos, para os quais a criação musical serviu objetivos imediatos, em face das circunstâncias, que iam vivendo quase diariamente (Pimentel, 2009:125). A realização de sessões um pouco por todo o país, organizadas nos mais variados contextos, constituíram espaços primordiais, e considerados essenciais pelos

músicos, para que a situação política pudesse ser discutida através de repertório, o qual colocou os cantores como interlocutores políticos e privilegiados com as audiências, utilizando, para tal, uma linguagem que refletia sobre acontecimentos significantes para estas. Neste sentido, a música foi corporizada enquanto forma de agenciamento político, em que tanto os intervenientes como as audiências, foram entendidos numa relação de reciprocidade, quanto às possibilidades de ação transformadora das suas vidas. Através das canções, assim como dos discursos associados às práticas nesses contextos, os músicos assumiram um papel de carácter pedagógico, no sentido da consciencialização da importância da atividade política na vida das pessoas⁸³⁶.

Da mesma forma, a vasta produção fonográfica e a projecção mediática neste período, foi dominada pelos cantores políticos, muitos dos quais enveredaram pela criação de sistemas alternativos de produção e de divulgação dos produtos culturais, sustentados por uma base ideológica de radicalização do discurso, contra as chamadas "formas de exploração capitalista" das editoras. Esta tese permite reforçar a ideia, em parte já explorada na minha dissertação de mestrado (2012), de que a criação das cooperativas dedicadas à produção de material musical, mas sobretudo à edição fonográfica, foram determinantes para a construção de um domínio da canção política, em oposição à produção musical de outros géneros e estilos musicais, explorados pelas indústrias que funcionavam influenciadas e motivadas comercialmente por tendências de mercado⁸³⁷. Na acção de muitos músicos e de outros agentes, a elevada exploração da canção política por parte dos meios de comunicação, assim como pela indústria fonográfica nesse período, contribuiu para o aumento da crítica depreciativa do género. Esta realidade da "questão da qualidade" dos cantores políticos, foi transversal aos diferentes intérpretes, que se envolveram no desenvolvimento de estruturas, de carácter político, como alternativas para a continuidade da sua produção musical, sustentada pela perspectiva de transformar e valorizar a música popular portuguesa.

⁸³⁶ Igualmente, a publicação de livros com as letras das canções, inseriu-se na perspectiva de que grande parte do radicalismo das canções é expresso através das letras, sendo que neste sentido a publicação de textos que contextualizam as canções, acrescem-lhe um carácter particular enquanto veículos de disseminação dos objetivos desses agentes, constituindo-se igualmente como canais de assimilação e evidenciando a importância de uma certa identidade com os movimentos radicais e internacionais de trabalhadores, na senda do que representavam a publicação dos [Little red song books](#) nos EUA e noutros países.

⁸³⁷ Registe-se, contudo, a opinião de Arnaldo Trindade, que refere que as cooperativas e pequenas editoras, motivadas politicamente, que surgiram nesse período, teriam muito pouca expressão no panorama geral da indústria fonográfica.

Neste sentido, a articulação entre a música e a política capacitou, também, a influência partidária, que se demonstrou motivada para a instrumentalização e promoção das expressões musicais de caráter tradicional, como forma de configurar uma cultura popular renovada e politicamente consciente. Apesar das especificidades entre os vários protagonistas, quanto às perspetivas do papel artístico e cultural na revolução, as práticas musicais descritas nesta tese permitem concluir que a utilização da música no período revolucionário, foi preconizada enquanto veículo primordial de transmissão de conteúdos políticos. A transmissão destes conteúdos foi sintonizada com a assimilação de formas musicais, baseadas em elementos identitários das expressões culturais de diversas regiões do país, cujas características eram reconhecidas e familiares às massas populares a quem as canções eram dirigidas, no sentido de as transformarem e, desta forma, obterem uma maior eficácia na comunicação da mensagem política, a qual, por sua vez, tinha como perspetiva a idealização de uma “cultura nova”. Estas práticas ocorreram transversalmente e, de forma mais ou menos vinculada, em todos os protagonistas desta tese, assim como nos vários quadrantes políticos. Como tal, é possível afirmar a sua contribuição para o renovado interesse na música tradicional, que abriu caminhos para a sua assimilação dinâmica e expressiva no contexto das práticas de vários grupos e de intérpretes, oriundos de meios essencialmente urbanos, que surgiram em Portugal, ao longo da segunda metade da década de 1970. Estes, utilizaram métodos diferentes de interpretação dos significados das recolhas musicais, no sentido de configurarem novos modelos de representação da música popular portuguesa (Castelo-Branco e Branco, 2003) e de “desenvolver e reforçar tradicionalismo (...) recorrendo à densificação das referências sonoras, aos regionalismos e ao mundo tradicional” (Côrte-Real, 1996:164).

Esta tese permite, assim, verificar que os períodos de revolução, ou de crises sociais, podem conduzir a uma certa falência das instituições sociais e políticas, consideradas estruturais, em dar resposta a questões e a problemas imediatos contidos nas realidades sociais. Neste sentido, é apontada a capacidade e a necessidade agencial da música, no exercício de um papel de atividade artística e cultural, como forma de estruturação da sociedade e enquanto portadora de propostas de transformação da “vida social” (na aceção de Turino, 2008).

Embora esta investigação tenha permitido antever processos de configuração de “propostas políticas”, as quais viriam a acontecer na música popular portuguesa, permaneceu oculta a relação entre estas práticas e o desenvolvimento de outros

fenómenos musicais em Portugal, influenciados pela exploração das indústrias noutros géneros e tipologias musicais (como o designado *boom do rock*, em finais de 1970 e inícios da década de 1980), os quais, em grande medida, surgiriam após o desfecho do período revolucionário e do domínio mediático da canção política. Por exemplo, num texto de promoção do primeiro disco dos Heróis do Mar em 1981, Luís Filipe Barros, radialista do programa «Rock em Stock» escrevia:

Finalmente, retoma-se o verdadeiro canto português, outrora pesquisa do magnífico e saudoso GAC (Vozes na Luta). Rui Pregal da Cunha e todos os outros heróis movem-se no canto português de uma maneira que vai envergonhar muito rapaz «habilitoso» e «inventivo», normalmente especialistas em cantos regionais, onde exibem as qualidades acrobáticas das suas vozes, com gargarejos populares, para vender discos (e só) à pequena burguesia das vilas e cidades, como produto inatacável, perfeito e acabado...⁸³⁸.

De facto, esta opinião indaga a seguinte questão: se as canções políticas em Portugal tiveram uma intervenção determinante para o rumo do país, enquanto “armas carregadas de futuro” (Sardo, 2016:159), e tendo como perspectiva a concretização de uma revolução social, cultural e política; isto é, se foram efetivamente “agentes de transformação das realidades sociais e culturais de largas camadas da população portuguesa, qual foi, então, a sua eficácia, tendo em conta que as mudanças políticas no país, vieram a revelar o domínio de tendências políticas, substancialmente diferentes daquelas que eram propostas?

A catarse emanada no *FMI*, de José Mário Branco, responde em grande medida a esta *mudança dos tempos e das vontades*. Outro vulto da música popular portuguesa acrescentava: “a «arte» puramente panfletária, quando não ligada a movimentações colectivas de inequívocos resultados revolucionários”, é [era] uma “fraude”, pois não *atinge* “nenhum dos objectivos, cultural e político”, por melhores que *sejam* [fossem] as intenções” (José Afonso *em* Pimentel, 2009:147).

Grândola, Vila Morena ou *A cantiga é uma arma*, entre muitas outras canções mencionadas ao longo desta tese, extravasaram certamente as intenções (e até as memórias) originais dos seus protagonistas. Estas canções, que ao longo das décadas de 1960 e 1970 e, em particular, no período revolucionário português, aliaram a música à atividade política, foram apreendidas como formas de mobilização popular, de apelo à luta contra o mal-estar comum social, político e económico. Incorporaram protestos e disrupções, conduziram ideias e propostas de reconfiguração social e política, influenciaram modos de ser e de estar, de quem as interpretou, e de quem delas fez uso.

⁸³⁸ *Musicalíssimo* nº60, 24 a 1 de dezembro de 1981.

Assim, não foi necessário perguntar novamente a José Mário Branco. A resposta estava dada:

A cantiga só é arma... quando a luta acompanhar!

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Bibliografia

S.A. (1975). *Partidos e Movimentos Políticos em Portugal*. Braga: Soapli.

ABREU, Teresa Paula (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação. FE/UC.

ACCORNERO, Guya (2009). *Efervescência Estudantil: Estudantes, acção contenciosa e processo político no final do Estado Novo (1956-1974)*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais - Especialidade de Sociologia Histórica. ICS-UL.

ADLINGTON, Robert (2013). “Communisms, Communist Musics” em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 1-19.

AFONSO, José (1969). *Cantares*. 3ª edição, Lisboa: Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico Lisboa.

AFONSO, José (1971). *Cantar de Novo*. Prefácio de António Cabral. Tomar: Nova Realidade.

AFONSO, José (1983). *Textos e Canções*. 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

AGUIAR, José Fabiano (2010). “Yo vengo a cantar por aquellas que cayeron”: *Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancioneiro de Daniel Viglietti 1967-1973*. Tese de Pós-graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

ALMEIDA, Sónia Vespeira (2007). “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva”, *Arquivos da Memória, Antropologia, Escala e Memória*, nº2 (nova série): 47-65.

ALMEIDA, Sónia Vespeira (2016). “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento das Forças Armadas”, em REIS, António, REZOLA, Maria Inácia e SANTOS, Paula Borges (Coords.) *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril* [Vol.2]. Porto: Livraria Figueirinhas, 43-50.

ANDRADE, Ricardo e CASTRO, Hugo (Txt.) (2017). Comunicação “Music to listen to with eyes wide open: the dialogical study of José Mário Branco’s phonographic production”, Conf. *Ethnographies of Musical Creativities*, INET-md, FCSH/NOVA (17 de dezembro).

ANDRADE, Ricardo e CASTRO, Hugo (Txt.) (2019). Comunicação “*Por Terras de França: os cantores de protesto portugueses no exílio parisiense*”. *Seminário internacional Percursos cruzados das esquerdas radicais ibéricas entre a ditadura e a democracia*; IHC / FCSH/NOVA, Museu do Aljube, Lisboa (27 de junho).

- AQUINO, Israel e VOLTAIRE, Vanessa (2017). “Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana”. *Boletim Historiar*, 19: 50-65.
- ARCARY, Valerio (2014). “O que é uma Revolução?”. *Revista Dialectus*, nº 5: 51-63.
- ASSOCIAÇÃO JOSÉ AFONSO (1994). *José Afonso – Poeta, Andarilho e Cantor*. Associação José Afonso.
- ASSOCIAÇÃO JOSÉ AFONSO e CÂMARA MUNICIPAL DE GRÂNDOLA (Org.) (2011). *Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985*. Câmara Municipal de Grândola.
- BARZ, Gregory F. e COOLEY, Timothy J. (Eds.) (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª edição. NY: Oxford.
- BENMAYOR, Rina (1981). “‘La Nueva Trueva’: New Cuban Song”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 2, Nº 1, 11-44.
- BERGER, Lawrence M. (2000). “The Emotional and Intellectual Aspects of Protest Music”, *Journal of Teaching in Social Work*, 20:1-2, 57-76.
- BIDDLE, Iain e KNIGHTS, Vanessa (Eds.) (2013). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Londres: Ashgate.
- BITHELL, Caroline (2006) “The Past in Music: An Introduction”. *Ethnomusicology Forum*, 15/1: 3-16.
- BLACKING, John (1974). *How musical is man?*. University of Washington Press.
- BLACKING, John (1995). *Music, Culture and Experience: Selected Writings of John Blacking*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- BLANCO, Roberto Torres (2005). “«Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol.27: 223-246.
- BOHLMAN, Philip (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BOHLMAN, Philip. (2002). World Music at the "End of History". *Ethnomusicology*, 46. 1. 10.2307/852806.
- BOHLMAN, Philip (2008). “Returning to the Ethnomusicological Past”, em BARZ, Gregory F. e COOLEY, Timothy J., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd Edition. NY: Oxford, 246-270.
- BORN, Georgina (2013). “On Music and Politics: Henry Cow, Avant-Gardism and its Discontents”, em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press, 55-64.
- BRAGA, Isabel (2008). “Papel de jornal: a imprensa na revolução”, em PAÇO, António Simões (Coord.) *Os Anos de Salazar*. Vol. 30. Centro Editor CDA: 132-141.
- BRANCO, José Mário (2008). “As canções de protesto e o fim da ditadura” em *Os Anos de Salazar*, vol. 30. Centro Editor CDA: 145-153.
- CALLIXTO, João Carlos e MANGORRINHA, Jorge (2018). *Portugal 12 pts – Festival da Canção*. Âncora Editores.

- CARDÃO, Marcos (2014). “Pois Claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975-1982)”. *Ler História*, 67: 27-43.
- CARDINA, Miguel (2010). *Margem de Certa Maneira. O maoismo em Portugal: 1964-1974*. Tese de Doutoramento em História Contemporânea. FLUC.
- CARDINA, Miguel (2011). *Margem de Certa Maneira. O maoismo em Portugal. 1964-1974*. Lisboa: Tinta-da-China.
- CARDINA, Miguel (2012). “Política, Punição e Silenciamento. As oposições de inspiração maoista em Portugal diante da repressão (1964-1974)”, *História Revista*, 16, 2: 207-226.
- CARVALHO, João Soeiro (1996). “A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal”. *Trans – Revista Transcultural de Música*, nº 2.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1976). *A música e a luta ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1989). *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM.
- CARVALHO, Mário Vieira de (2010). “Fernando Lopes-Graça”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 707-722.
- CARVALHO, Otelo Saraiva (2011). *O Dia Inicial: 25 de Abril hora a hora*. Carnaxide: Editora Objectiva.
- CARVALHO, Rúben (Txt.) (1979). *Uma certa maneira de cantar*. Duplo-Disco: Edições Avante.
- CARVALHO, Rúben (Txt.) (1981). *Avante Camarada. A Internacional*. Single: Mundo Novo | MNS003.
- CARVALHO, Rúben (Org., coord.) (1989). *José Carlos Ary dos Santos. As Palavras das Cantigas*. Edições Avante.
- CARVALHO, Rúben (Txt.) (2004). *Grândolas. A Revolução que começou com música*. 4Cds: Guilda da Música, Companhia Nacional de Música AS.
- CASTELO-BRANCO, Salwa e BRANCO, Jorge de Freitas (Orgs.) (2003). *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Etnográfica Press.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.) (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.) (2010). “Música Tradicional”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 887-895.
- CASTELO-BRANCO, Salwa (2013). “The Politics of Music Categorization in Portugal”, em BOHLMAN, Philip (ed.) *The Cambridge History of World Music*. Cambridge University Press, 661-677.

- CASTRO, José Hugo Pires (2012). *Discos na Luta: A produção fonográfica na canção de protesto em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia). FCSH/UNL.
- CASTRO, Hugo (2015). "Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 19.
- CASTRO, Hugo (2017). "Música e política na revista Mundo da Canção no período revolucionário português (1974-1976)". *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 10.
- CÉSAR, António João (2010). "Nacional-Cançonetismo", em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 901.
- CÉSAR, António João; TILLY, António e CIDRA, Rui (2010). "Festival RTP da Canção" em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol C-L]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 501-504.
- CLOONAN, Martin e GAROFALO, Reebee (Eds.) (2003). *Policing Pop*. Philadelphia: Temple University Press.
- CIDRA, R. & CASTELO-BRANCO, S. (2010). "Música Popular" em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 875-878.
- COOLEY, Timothy, MEIZEL, Katherine e SYED, Nasir (2008). "Virtual Fieldwork: Three Case Studies", em BARZ, Gregory F. e COOLEY, Timothy J. (Eds.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª edição. NY: Oxford, 90-107.
- CORDEIRO, José Manuel Lopes (2009). "Glossário dos anos do PREC... e de alguns mais", em FREITAS, Gualberto (Coord.) *A Guerra dos Cartazes*. Guimarães: Lembrabril, 105-133.
- CORDEIRO, José Manuel Lopes (2017). "Extrema-esquerda", em REIS, António, REZOLA, Maria Inácia e SANTOS, Paula Borges (Coords.) *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril*. Vol.4. Porto: Livraria Figueirinhas, 9-28.
- CORREIA, Mário (1978). *Daniel Viglietti: A América Latina Canta e Luta*. Porto: Cadernos Mundo da Canção.
- CORREIA, Mário (1984). *Música Popular Portuguesa - um ponto de partida*. Coimbra: Centelha - Mundo da Canção.
- CORREIA, Mário (1987). *Adriano Correia de Oliveira – Vida e obra*. Coleção Cantares de Amigo nº 2. Coimbra: Centelha.
- CORREIA, Mário (1999). *A Música Tradicional na Obra de José Afonso*. Câmara Municipal da Amadora.
- CORREIA, Mário (Txt.) (2014). *Brigada Victor Jara*. 7º Festival Intercéltico: Coimbra.
- CÔRTE-REAL, Maria de S. José (1996). "Sons de abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974.", *Revista Portuguesa de Musicologia* 6: 141-171.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José (2010a) “Afonso, José”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 14-18.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José (2010b). “Canção de Intervenção”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 220-228.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José e CASTRO, Hugo (2017) “Canção de Intervenção”, em PRATO, Paolo e HORN, David (Eds.) *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* [Vol. XI: Genres: Europe]. Bloomsbury Academic, 108-111.

CUNHAL, Álvaro (1974). *Radicalismo Pequeno-Burguês de Fachada Socialista*. Edições Avante!.

CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor e MIDDLETON, Richard (Eds.) (2012). *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge.

DAVID, Isabel (2018). ““Organic Intellectuals”: The Role of Protest Singers in the Overthrowing of the Portuguese Dictatorship, 1926-1974”, em DILLANE, Aileen *et al* (Eds.) *Songs of Social Protest. International Perspectives*. Rowman & Littlefield International.

DENISOFF, Serge (1966). “Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 79, No. 314. American Folklore Society.

DENISOFF, Serge e LEVINE, Mark H. (1971). “The Popular Protest Song: The Case of «Eve of Destruction»”, *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 35, No. 1. Oxford University Press, 117-122.

DENISOFF, Serge e PETERSON, Richard (eds.) (1972). *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally and Company.

DENISOFF, Serge (1987). *Tarnished Gold. The Record Industry Revisited*. Transaction Publishers.

DeNORA, Tia. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DILLANE, Aileen *et al* (Eds.) (2018). *Songs of Social Protest. International Perspectives*. Rowman & Littlefield International.

DIONÍSIO, Eduarda (1993). *Títulos Acções Obrigações: A cultura em Portugal 1974-1994*. Salamandra.

DROTT, Eric (2011). *Music and the Elusive Revolution. Cultural politics and political culture in France, 1968-1981*. Los Angeles: University of California Press.

DROTT, Eric (2013). “Music, the Fête de l’Humanité, and Demographic Change in Post-War France”, em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 229-242.

DROTT, Eric (2013). “Music and May 1968 in France: practices, roles, representations”, em KUTSCHKE, Beate e NORTON, Barley (Eds.) *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 255-272.

EQUIPA REDACTORIAL EMPXX (2010). “Canção de Coimbra” em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C] Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 215-220.

EYERMAN, Ron e JAMISON, Andrew (1995). “Social Movements and Cultural Transformations, Popular Music in the 1960's”. *Media, Culture & Society*, vol. 17, 448-469.

EYERMANN, Ron e JAMISON, Andrew (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press.

FEE, Margery (1995). “Who can write as other?”, em ASHCROFT *et al* (Eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge: 242-245.

FÉLIX, Pedro (2010a). “Festa do Avante”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. C-L]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 490-492.

FÉLIX, Pedro (2010b). “Mundo da Canção (MC)” em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 833-834.

FÍUZA, Alexandre Felipe (2006). *Entre um samba e um fado: A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutoramento em História (História e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP Universidade Estadual Paulista.

FONTES, Jorge (2009). *A esquerda à esquerda de Cunhal (1964-1974)*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea. FCSH/UNL.

FONTES, Jorge (2012). "A extrema-esquerda na Revolução Portuguesa" em VARELA, Raquel (Coord.) *Revolução ou Transição? História e Memória da Revolução dos Cravos*. Lisboa: Bertrand.

FRIEDMAN, Jonathan (2013). *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. New York: Routledge.

FRITH, Simon (1981). “The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community”, *Popular Music*, Vol.1. Cambridge University Press.

FRITH, Simon (Ed.) (1989). *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.

FRITH, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

FRITH, Simon (Ed.) (2004). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London and New York: Routledge.

FRITH, Simon (2007). *Taking popular music serious*. Hampshire: Ashgate.

FRITH, Simon e GOODWIN, Andrew (Eds.) (1990). *On Record - Rock, Pop and the Written Word*. Routledge.

FUSTER, Bernardo (2014). *El Contador de Abejas Muertas: Memorias de un músico clandestino*. Madrid: Varasek Ediciones.

- GALOPIM, Nuno (2006). *Retrovisor: Uma Biografia Musical de Sérgio Godinho*. Assírio & Alvim.
- GAROFALO, Reebee (Ed.) (1992). *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1974). *Cantos de luta*. Lisboa: Grua-Artes Gráficas Lda.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1975). *Cantos de luta*. 2ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1976). *Cantos de luta*. 3ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.
- GARRATT, James (2018). *Music and Politics: A Critical Introduction*. Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, Gareth (1995). “The myth of authenticity”, em ASHCROFT *et al* (Eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge: 237-241.
- GUERREIRO, Carlos e ROXO, Pedro (2010). “GAC (Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta)”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. C-L]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 551-553.
- GUERREIRO, Mercedes e LEMÂITRE, Jean (2014). *Grândola Vila Morena - A Canção da Liberdade*. Edições Colibri.
- HALL, Stuart (1981). “Notes on deconstructing ‘the popular’” em SAMUEL, R. (Ed.) *People's history and Socialist Theory*. Londres: Routledge.
- HARKER, Ben (2013). “‘Workers’ Music’: Communism and the British Folk Revival”, em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 89-104.
- JÚNIOR, José e SCHMIEDECKE, Natália (2013). “Esquerdas latino-americanas e discursos identitários nos anos 1960/70: os casos da revista *Casa de las Américas* e da Nova Canção Chilena”. *Revista Catarinense de História* [on-line], Florianópolis, n.21, 118-143.
- KUTSCHKE, Beate e NORTON, Barley (Eds.) (2013). *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAURET, Pedro (Coord.) (2015). *O dia da liberdade, 25 de Abril de 1974*. Aveleda: Verso da História.
- LEBRUN, Barbara (2009). *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Ashgate Popular and Folk Music Series.
- LETRIA, José Jorge (1974). *A Arte de Armar*. Porto: Livraria Paisagem.
- LETRIA, José Jorge (1975). *Cantos de Revolução*. Seara Nova.
- LETRIA, José Jorge (1978). *A Canção Política em Portugal*. Lisboa: Edições «A Opinião».
- LETRIA, José Jorge (1981). *A Canção como Prática Social*. Cacém: Edições Ró.

- LIEBERMAN, Ernie (2013) “Talking Union: The Folk Revival and the American Left”, em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 31-36.
- LIMA, Maria João (2010). “Brigada Victor Jara”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 182-184.
- LISBOA, João (Txt.) (2010). *GAC Vozes na Luta*. 4 Cds. Iplay Som & Imagem, LDA.
- LOPES, Sofia (2012). «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia). FCSH/UNL.
- LOPES, Sofia (2015). “From Sunset Winter to Caetano’s Spring: The Importance of a Song Contest in the Portuguese Music Scene of the 1960’s and 1970’s”. *Journal of Literature and Art Studies*, vol.5, n.6: 461-470.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1946). *Marchas, Danças e Canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. Seara Nova.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1953). *A Canção Popular Portuguesa*. Publicações Europa-América.
- LOSA, Leonor (2009). “*Nós Humanizamos a Indústria*”: *Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia). FCSH/UNL.
- LOSA, Leonor (2010) “Indústria Fonográfica” em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. C-L]. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 632-643.
- LUCINI, Fernando González (2006). *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. 2vols. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- MACHADO, César (Org. txt.) (2017). *25 Guimarães Daqui houve resistência*. Edição de autor.
- MADEIRA, João (2008). “As oportunidades perdidas da oposição”, em PAÇO, António Simões (Coord.) *Os Anos de Salazar*. Vol. 7. Centro Editor CDA: 7-25.
- MADEIRA, João (2017). “Tudo depende da raiva e da alegria: Os cantores de intervenção na Revolução de abril”. *Perseu*, Nº 14, Ano 11: 167-189.
- MADRID, Alejandro (2009). *Sounds of the Modern Nation: Music Culture and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.
- MAIA, Matos (1975). *Aqui Emissora da Liberdade. Rádio Clube Português*. Lisboa: RCP.
- MANABE, Noriko (2017). “The Unending History of Protest Music”. *Music & Politics* Vol. 11,1: 5-12.
- MANUEL, Peter (1985). “Ideology and Popular Music in Socialist Cuba”, *Pacific Review in Ethnomusicology*, Vol.2: 1-27.

- MANUEL, Peter (1987). "Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba". *Popular Music*, Vol. 6, Nº 2: 161-178.
- MANUEL, Peter (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MANUEL, Peter (2017). "World Music and Activism Since the End of History [sic]". *Music & Politics* Vol. 11,1: 1-16.
- MANZONI, Giacomo (2013). "Towards Political and Musical Renewal: The Other Idea of Communism", em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 23-30.
- MARC, Isabelle e GREEN, Stuart (Eds.) (2016). *The singer-songwriter in Europe. Paradigms, politics and place*. Ashgate, Routledge.
- MATEUS, Dalila (2012). *Memórias do Colonialismo e da Guerra*. Edições Asa.
- McDONALD, David (2013). *My Voice is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Duke University Press.
- MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- MIDDLETON, Richard (2006). *Voicing the Popular - On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge.
- MOLARSKY, Jedrek (2014). *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. Cambria Press.
- MOORE, Allan (2002). "Authenticity as authentication". *Popular Music*, vol.21/2. Cambridge University Press: 209–223.
- MOORE, Allan (2013). "Conclusion: A hermeneutics of protest music", em FRIEDMAN, Jonathan C. (ed.) *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Routledge: 387-99.
- MOORE, Chistopher (2010) "Music and Politics, Performance, and the Paradigm of Historical Contextualism". *Music & Politics* 4, n.1.
- MOORE, Robin (2006). *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Los Angeles: University of California Press.
- MOREIRA, Pedro Filipe Russo (2012). *Cantando espalharei por toda a parte: programação, produção musical e o "aportuguesamento" da "música ligeira" na Emissora nacional da Radiodifusão (1934-1949)*. Tese de Doutorado em Ciências Musicais – ramo Etnomusicologia. FCSH/UNL.
- MOURA, José Barata (1977). *Estética da canção política (alguns problemas)*. Coleção Movimento. Lisboa: Livros Horizonte.
- MOURA, José Barata (1978). "Prefácio", em LETRIA, José Jorge, *A Canção Política em Portugal*. Lisboa: Edições «A Opinião».
- MOUTINHO, José Viale (1973). *O Nosso Amargo Cancioneiro*. Lisboa: Livraria Paisagem.
- MOUTINHO, José Viale (1975). *Memória do Canto Livre em Portugal*. Lisboa: Futura.

- MOUTINHO, José Viale (org.) (1999). *Cancioneiro de abril*. Lisboa: Ulmeiro.
- NEGUS, Keith (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.
- NEGUS, Keith (2011). *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. 2ª ed. London: Goldsmith Research Online.
- NERY, Rui Vieira (2010). “Políticas Culturais”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores, 1017-1030.
- NERY, Rui Vieira (2012). *Para uma História do Fado*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (2016a). “Canção de Intervenção- Das origens ao 25 de Abril”, em REIS, António, REZOLA, Maria Inácia e SANTOS, Paula Borges (Coords.) *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril* [Vol.2]. Porto: Livraria Figueirinhas, 55-63.
- NERY, Rui Vieira (2016b). “Políticas Culturais”, em REIS, António, REZOLA, Maria Inácia e SANTOS, Paula Borges (Coords.) *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril*. [Vol.7]. Porto: Livraria Figueirinhas, 38-54.
- NETTL, Bruno (1996). “Relating the Present to the Past: Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology”. *Music & Anthropology* 1.
- NETTL, Bruno (2008). “Foreword”, em BARZ, Gregory F. e COOLEY, Timothy J., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª edição. NY: Oxford.
- NEUMAN, Dard (2008). “Music, Politics, and Protest”, *Music & Politics* 2, nº2.
- NIZA, José (Coord.) (2007). *Adriano Correia de Oliveira: obra completa*, 7 volumes. Público, Comunicação Social, S.A.
- NOOSHIN, Lauda (ed.) (2009). *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*. Ashgate.
- NUNES, Pedro (2010). “Jornalismo: 6. Música popular e *pop-rock*”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. [Vol. L-P]. Lisboa: Círculo de Leitores, 996-998.
- NUNES, Pedro (2012). "Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: o Discurso no Jornalismo Sobre Música Pop em Portugal Antes e Depois da Revolução de 1974", em MORENO, Susana, CASTELO-BRANCO, Salwa e ROXO, Pedro (Orgs.) *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*. Lisboa: Colibri, 91-109.
- O'CONNEL, John e CASTELO-BRANCO, Salwa (Eds.) (2010). *Music and Conflict*. Urbana: University of Illinois Press.
- ORQUERA, Fabiola (2013). “From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party, and the Latin American Folksong Movement”, em ADLINGTON, Robert (Ed.) *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. Oxford University Press: 105-118.

- PACHECO, Nuno (Txt.) (2010). *GAC Vozes na Luta*. 4 Cds. Iplay Som & Imagem, LDA.
- PEDDIE, Ian (Ed.) (2006). *Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest*. Cornwall: Ashgate.
- PEREIRA, José Pacheco (2013). *As Armas de Papel*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- PESTANA, Maria R. C. P. (Ed.) (2014). *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: MPMP.
- PIMENTEL, Irene e VIEIRA, Joaquim (dir.) (2009). *Fotobiografias do Séc. XX: José Afonso*. Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- POST, Jennifer (Ed.) (2013). *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Routledge.
- PRING-MILL, Robert (1987). “The Roles of Revolutionary Song - a Nicaraguan Assessment”, *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Latin America: 179-189.
- RANDALL, Dave (2018). “Introduction: Stand Up, Sing Out: The Contemporary Relevance of Protest Song”, em DILLANE, Aileen *et al* (Eds.) *Songs of Social Protest. International Perspectives*. Rowman & Littlefield International.
- RAPOSO, Eduardo M. (2000). *Cantores de abril: Entrevistas a cantores e outros protagonistas do «Canto de Intervenção»*. Lisboa: Edições Colibri.
- RAPOSO, Eduardo M. (2005). *Canto de Intervenção: 1960-1974*. 2ª ed. Lisboa: Público - Comunicação Social, SA.
- REDHEAD, Steve e STREET, John (1989). “Have I the right? Legitimacy, authenticity and community in folk's politics”, *Popular Music*, Vol. 8/2: 177-184.
- REIS, Manuel (1999). *Adriano Presente!*. Vila Nova de Gaia: Editora Ausência.
- REIS, António (2014). “A tensão entre Spínola e a Coordenadora do MFA”. *Os anos de abril*, [Vol.6 O primeiro ano em liberdade]. Aveleda: Verso da História, 16-25.
- REIS, António (2015). “A Revolução de 25 de Abril de 1974”, em LAURET, Pedro (Coord.) *O Dia da Liberdade: 25 de Abril de 1974*. Aveleda: Verso da História, 140-151.
- REZOLA, Maria Inácio (2014). “Quem manda?” *Os anos de abril*, [Vol.6 O primeiro ano em liberdade]. Aveleda: Verso da História, 6-15.
- REZOLA, Maria Inácio (2015). “Os capitães: uma revolução na forja”, em LAURET, Pedro (Coord.) *O Dia da Liberdade: 25 de Abril de 1974*. Aveleda: Verso da História, 19-26.
- RIBEIRO, Nelson Costa (2000). “A Rádio Renascença na transição de regime. Do 25 de Abril ao 25 de Novembro”, *Lusitânia Sacra*, 2ª série, 12: 267-314.
- RICE, Timothy (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- ROCHA, João Pedro Almeida (2017). *Liberdade é fruto. Discos perdidos e outras canções de abril*. Coimbra: Secção Filatélica da Associação Académica de Coimbra.

- RODNITSKY, Jerry (2006). “The decline and rebirth of folk-protest music” em PEDDIE, Ian (Ed.) *Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest*. Cornwall: Ashgate, 17-29.
- ROSAS, Fernando (2001). “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, *Análise Social*, vol. XXXV (157): 1031-1054.
- ROSAS, Fernando (2015). “A transição falhada” em LAURET, Pedro (Coord.) *O dia da liberdade, 25 de Abril de 1974*. Aveleda: Verso da História, 6-18.
- SALDANHA, Ana (2016). “Novas manifestações estéticas e ideológicas na canção de intervenção portuguesa”, *Revista Interfaces*, nº25, v.2: 136-157.
- SALVADOR, José A. (1984). *Livra-te do Medo – Estórias e Andanças de Zeca Afonso*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- SALVADOR, José A. (1994). *José Afonso: O Rosto da Utopia*. Lisboa: Terramar.
- SALVADOR, José A. (2014). *Zeca Afonso - Livra-te do Medo*. Porto: Porto Editora.
- SANTOS, João Afonso (2002). *José Afonso. Um olhar fraterno*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima *et al* (1976). *O 25 de Abril e as lutas sociais nas empresas*. Edições Afrontamento.
- SARAIVA, Arnaldo (1977). *Canções de Sérgio Godinho*. Colecção Rei Lagarto nº8, Lisboa: Assírio e Alvim.
- SARDO, Susana (2009). “Música Popular e Diferenças Regionais”, em MATOS, Artur Teodoro e LAGES, Mário Ferreira (Eds.) *Portugal: Percursos de Interculturalidades*, [VIII - Vol 1 Raízes e Estruturas], ACIDI, 407-476.
- SARDO, Susana (2014). “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia”. *UNIRIO*, 12: 63-77.
- SARDO, Susana e BRANCO, José Mário (2016). “Canções mensageiras: A cumplicidade entre Brasil e Portugal na construção das democracias através da palavra cantada”, em VALENTE, Heloísa de A. Duarte e PEREIRA, Simone Luci (Eds.) *Com som! Sem som... Liberdades políticas, liberdades poéticas*. São Paulo: Letra e Voz, 139-160.
- SEEGER, Anthony (2004). *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Chicago: University of Illinois Press.
- SEEGER, Anthony (2008). “Theories forged in the Crucible of Action. The joys, Dangers and Potentials of Advocacy and Fieldwork”, em BARZ, Gregory F. e COOLEY, Timothy J., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd Edition. NY: Oxford, 271-288.
- SHELEMEY, Kay (2006). “Music, Memory and History”, *Ethnomusicology Forum*, 15,1: 17-37.
- SILVA, Octávio Fonseca (2000a). *Carlos Paredes: A Guitarra de Um Povo*. Colecção Biografias MC, nº1. Porto: Mundo da Canção, Discantus.

- SILVA, Octávio Fonseca (2000b). *José Mário Branco: O Canto da Inquietação*. Colecção Biografias MC, nº2. Porto: Mundo da Canção, Discantus.
- SMALL, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- SMITH, Thérèse (2018). ““We Shall Overcome”: Communal Participation and Entrainment in a Protest Song”, em DILLANE, Aileen *et al* (Eds.) *Songs of Social Protest. International Perspectives*. Rowman & Littlefield International.
- SOUSA, João Francisco Vasconcelos (2016). *O Mundo da Canção: percursos da primeira publicação portuguesa sobre música popular entre o Estado Novo e a Revolução: (1969-1976)*. Dissertação de Mestrado em Jornalismo. Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa.
- STOKES, Martin (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Berg: Oxford.
- STOKES, Martin (2003). “Music Nationalism and Transnationalism in the ‘New Global Order’”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13: 163-180.
- STOKES, Martin (2004). “Music and Global Order”. *Annual Review of Anthropology*, 33: 47-72.
- STREET, John (2003). “‘Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics”. *Government and Opposition*, 38, 1: 113-130.
- STREET, John (2006). “The pop star as politician: from Belafonte to Bono, from creativity to conscience”, em PEDDIE, Ian (Ed.) *Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest*. Cornwall: Ashgate, 49-61.
- TELES, Viriato (2005). “Entrevistas MC: O Sonho de um homem”. *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*: 19-23.
- TELES, Viriato (2009). *As Voltas de Um Andarilho. Fragmentos da Vida e Obra de José Afonso*. Colecção Rei Lagarto, nº 41. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TELES, Viriato (Txt) (2014). “Da importância de agitar a malta”, em *A cantiga era uma arma*. DVD/Doc. Realização: Joaquim Vieira. Nanook/RTP.
- TELO, António José (2016) “Governo”, em REIS, António, REZOLA, Maria Inácia e SANTOS, Paula Borges (Coords.) *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril*. Vol.4, Porto: Livraria Figueirinhas, 262-304.
- TILLY, António (2010a). “Balada”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C]. Lisboa: Círculo de Leitores, 101.
- TILLY, António (2010b). “Trovante”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. P-Z]. Lisboa: Círculo de Leitores, 1278-1280.
- TILLY, António e ROXO, Pedro (2010). “José Mário Branco”, em CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* [Vol. A-C]. Lisboa: Círculo de Leitores, 168-172.

TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis (2016). *Percursos do teatro universitário em Portugal (1974-1994)*. Tese de Doutoramento em História, ramo de História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

TRINDADE, Luís (1999). “Um longo 25 de Abril”. *História*, n.13:55-62.

TRINDADE, Luís (2016). “Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal”, em MARC, I. e GREEN, S. (Eds.) *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics and place*. Routledge.

TUMAS-SERNA, Jane (1992). “The “Nueva Canción” Movement and Its Mass-Mediated Performance”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13, No. 2: 139-157.

TURINO, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

UDP – União Democrática Popular (1976). *O que é a UDP?*. Edições Voz do Povo.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte (2016). “Grândola, Vila Morena, o povo unido jamais será vencido! A canção de protesto como memória midiática da cultura”, em VALENTE, Heloísa de A. Duarte e PEREIRA, Simone Luci (Eds.) *Com som! Sem som... Liberdades políticas, liberdades poéticas*. São Paulo: Letra e Voz, 67-78.

VARELA, Raquel (2009). “Os Movimentos Sociais na Revolução Portuguesa”, em QUIROZA, Rafael, Fernández, Mónica, (eds), *Actas do IV Congreso Internacional Historia de la Transición en España*: 121-135.

VARELA, Raquel (2010). *História da Política do Partido Comunista Português Durante a Revolução dos Cravos (1974-1975)*. Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea. ISCTE.

VARELA, Raquel (2012). ““Um, dois, três MFA...”: o Movimento das Forças Armadas na Revolução dos Cravos – do prestígio à crise”, *Revista Brasileira de História*, n.63, v. 32: 413-425.

VARELA, Raquel (2013). “Greves, relações laborais e direitos sociais na Revolução dos Cravos em Portugal (1974-1975)”, *Em Pauta*, n.31 v.11: 187-205.

VARELA, Raquel (2014). *História do Povo na Revolução Portuguesa 1974-1975*. Lisboa: Bertrand.

VILA, Pablo (Ed.) (2014). *The militant song movement in Latin America*. Lexington Books.

Periódicos

. **Jornais:** *19PontoZeroZero; A Capital; A Opinião; Avante; C.T. - Jornal dos Trabalhadores da APPLIED; Comércio do Funchal; Diário de Lisboa; Diário Popular; Expresso; Esquerda Socialista; Folha Comunista; Gazeta da Semana; Guarda Vermelha; Jornal do Centro; Jornal de Artes e Letras; Jornal O Sete; Jornal Português; Juventude; Luta Popular; Memória do Elefante; Musicalíssimo; Notícias da Amadora; O 1º de Maio; O Combate; O Diário; O Grito do Povo; O Jornal; O Século; O Poder Popular; Os Ridículos; Página Um; Público; República; Revolução; UEC; Unidade Popular; Viva a Revolução; Voz do Povo;*

. **Revistas e Cadernos:** *Acção Directa; Bloco Cultural; Boletim da A25Abril; Boletim da FAPIR; Boletim Informativo da LUAR; Cadernos de Canto Popular; Casa de las Americas; Cinéfilo; Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»; Correio do Povo; Flama; Informação – CNSPP; Linha Geral – UEC; Manifesto; Mundo da Canção; Música & Som; Notícia; O Século Ilustrado; Programa Festa do Avante; Radio e TV; Rock em Portugal; Seara Nova; Seara Vermelha; Spartakus; Tempo e o Modo; UDP Informação; Vida Mundial; Yenan*

Documentários audiovisuais

. *...Sobre o Fado de Coimbra*, 6 episódios, RTP, 1978

. *Maior Que o Pensamento*, 3 episódios, RTP, 2010

. *Estranha Forma de Vida*, RTP, 26 episódios, 2011/12

. *Mudar de Vida*. José Mário Branco, *Vida e Obra*, Pedro Fidalgo e Nelson Ribeiro, 2014

. *A Cantiga era uma Arma*, Joaquim Vieira, Nanoca/RTP, 2014

Webografia

. Site oficial Metro-Som: <http://www.metro-som.web.pt/>

. Site oficial Arnaldo Trindade: <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt/>

. Site oficial Associação José Afonso: <http://www.aja.pt/>

. Site Luís Cília: <http://www.luiscilia.com/>

. Site oficial Viriato Teles: <http://www.viriatoteles.net/>

. Blog de Luís Pinheiro de Almeida “ié-ié”: <http://www.guedelhudos.blogspot.pt/>

. Blog de Samuel Quedas: <http://www.samuel-cantigueiro.blogspot.pt/>

. Blogue “Editoras de discos em Portugal”: <http://www.editoraspt.blogspot.com/>

. Site abacq: <http://www.abacq.net/imagineria/disc001.htm>

. Blogue DICAP (La Discoteca del Cantar Popular): <http://dicap-chile.blogspot.pt/>

- . Blogue de Gualberto Freiras: <http://1969revolucaoressaca.blogspot.pt>
- . Arquivo *Ephemer*a, de Pacheco Pereira: <https://ephemerajpp.com>
- . Centro de Documentação 25 de Abril: <http://www.cd25a.uc.pt/>
- . Blogue Vieira da Silva: <http://www.vieiradasilva-ilhavo.com/>
- . Arquivo José Mário Branco: <http://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>

Fontes orais: entrevistas, encontros e mesas-redondas

Afonso Dias (músico, membro do GAC e deputado da UDP) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 25/05/2018 (Via Skype).

António Moreira (músico, membro da JMP e do GAC) – encontro em mesa-redonda com Ricardo Andrade e Carlos Moreira a 15/06/2016 (Lisboa); entrevista realizada com Ricardo Andrade a 05/06/2018 (Lisboa).

Armando Dourado (músico e membro do GAC Norte) – entrevistas realizadas a 02/03/2017 (Porto); 27/07/2017 (Porto); 21/11/2017 (Porto).

Arnaldo Trindade (editor Orfeu) – entrevista realizada a 02/02/2016 (Porto).

Avelino Tavares (produtor, editor da Revista *MC*) – entrevista realizada a 31/01/2017 (Porto).

Bernardo Fuster (músico e militante da FRAP) – entrevista realizada a 08/11/2016 (Madrid).

Carlos Moreira (músico, membro da JMP e Coro Popular «O Horizonte é Vermelho») - entrevista realizada com Ricardo Andrade a 16/03/2016 (Lisboa); encontro em mesa-redonda com Ricardo Andrade e António Moreira a 15/06/2016 (Lisboa); entrevista realizada com Ricardo Andrade a 10/05/2018 (Lisboa).

Carlos Cunha (produtor da editora Roda) – entrevista realizada a 05/07/2012 (Porto).

Eduardo Pais Mamede (músico, membro da JMP e do GAC) – entrevistas realizadas com Ricardo Andrade a 02/02/2017 (Funchalinho); 17/02/2017 (Funchalinho).

Fernando Lucini (musicólogo) – entrevista realizada a 17/11/2016 (Madrid).

Francisco Fanhais (músico, presidente da AJA) – entrevista realizada com Ricardo Andrade e Joana Manuel a 16/10/2018 (Alvito).

Graça Moreira (música, membro da JMP e do GAC) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 12/07/2018 (Sintra).

José Jorge Letria (músico, escritor) – entrevista realizada a 10/07/2012 (Lisboa).

João Loio (músico, membro do GAC) – entrevista realizada a 21/02/2017 (Porto).

José Mário Branco (músico, compositor, produtor) – entrevista realizada a 14/07/2012 (Guimarães); encontro em mesa-redonda com Ricardo Andrade a 16/06/2016 (Lisboa); entrevistas/sessões realizadas com Ricardo Andrade e António Tilly: 29/05/2017 (Lisboa); 24/07/2017 (Lisboa); 30/07/2017 (Lisboa); 11/09/2017 (Lisboa); 20/10/2017 (Lisboa); 13/12/2017 (Lisboa); 26/02/2018 (Lisboa); 05/03/2018 (Lisboa); 23/03/2018 (Lisboa); 10/05/2018 (Lisboa); 11/07/2018 (Lisboa); 29/10/2018 (Lisboa); e.o.

José Moças (músico e editor, membro da JMP e Coro Popular «O Horizonte é Vermelho») – entrevista realizada a 11/02/2016 (Vila Verde).

Luís Cília (músico, compositor) – entrevistas realizadas com Ricardo Andrade a 21/03/2018 (Lisboa); 17/10/2018 (Lisboa).

Luís Martins Saraiva (técnico de Som, membro do GAC) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 13/03/2018 (Via Skype).

Margarida Antunes (música, membro do GAC, secretariado do GAC) – entrevista realizada a 22/03/2018 (Lisboa).

Maria Antónia de Vasconcelos (música, membro da JMP e do GAC) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 09/05/2018 (Cascais).

Maria Antónia de Vasconcelos e Nuno Ribeiro da Silva (músicos, membros da JMP e do GAC) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 21/05/2018 (Lisboa).

Mário Correia (escritor e diretor *MC*) – entrevista realizada a 10/01/2016 (Sendim).

Paulo Esperança (Vice-presidente da AJA) – entrevista realizada a 23/06/2012 (Porto).

Rúben de Carvalho (dirigente do PCP e organizador da Festa do Avante) – encontro em mesa-redonda com Ricardo Andrade a 15/02/2017 (Lisboa).

Sérgio Godinho (músico) – entrevista realizada com Ricardo Andrade a 02/10/2018 (Lisboa).

Tino Flores (músico) – entrevista realizada a 27/06/2012 (Guimarães).

Vieira da Silva (músico e diretor *MC*) – entrevista realizada a 18/06/2017 (via email).

Francisco Fanhais, Tino Flores, Mário Correia e Rui Pato – mesa-redonda a 01/05/2018 (Guimarães).

ANEXOS

Anexo 1: Notícias e publicações em órgãos de informação

Ary dos Santos, Fernando Tordo e Pedro Osório: Carta «Amigos, amigos, cantigas à parte?», *República*, 14 de maio de 1974.

Nosso caro JJJ - isto é - nosso querido José Jorge Letria. Certa editora musical - exactamente a mesma que durante os últimos tempos da tua importantíssima intervenção nas «cantigas» portuguesas editou os teus discos e promoveu os teus «shows ao vivo» no Teatro Villaret, não (e sublinhamos veementemente a negativa), não nos encomendou qualquer «cantiga» que integrasse no espírito ao qual, antes do 25 de Abril sempre nos pareceu que de uma maneira ou de outra tu aderisses...É evidente que a referida «cantiga» foi feita com a urgência que o momento exigia (sic). E perguntamos. Que mal há nisso? Vais tu, ou o José Barata Moura ou o raio que parta a quem espera, guardar para amanhã o que podem fazer hoje? Pelo que nos parece que sabemos de ti, não é provável. Pelo que nos parece que sabemos de todos, será viável. Mas lamentável. O que é certo é que ambos nós José Carlos Ary dos Santos e Pedro Osório, os dois «conhecidos autores» cujos nomes não tiveste a coragem, ou a oportunidade de citar, escrevemos os versos e a música da «cantiga» a que te referiste, por emoção e adesão imediatas, as quais proclamamos, desde já, a todos os títulos irrefutáveis. Mais acrescentamos - e apenas a título que pretenderíamos exemplar - que todos os direitos de autor referentes à gravação, edição e reprodução mecânica, daquilo a que tu te referes como «cantiga» estavam, como estão, anteriormente endossados e destinados a outros fins que não os da fácil auto-promoção de quem debita canções como quem apanha moedas. É lamentável que nesta altura da vida de todos nós, portugueses livres, tenhamos que te dizer isto. Não quereremos deixar de aproveitar esta oportunidade para te felicitar pelo teu êxito no primeiro espectáculo «Canto Livre» da Emissora Nacional. Salvas sejam as honríssimas excepções dos nossos queridos Manuel Alegre, do nosso querido Zeca Afonso, do nosso querido Adriano Correia de Oliveira, do nosso querido Chico Fanhais. Quanto ao resto - e que pena dizer-to a ti - oportunismo ou oportunidade? Nosso querido José Jorge!...PS: Fernando Tordo, autor da outra canção do disco a que tu chamas «cantiga» faz dele as palavras dos autores precedentes e pede-te, a bem da unidade popular, que tomes juízo.

José Jorge Letria: Artigo «Cantigas, amigos e o resto?», *República*, 14 de maio de 1974.

Dado que se encontra revogada pela Junta de Salvação Nacional a Lei de Imprensa vigente durante o período fascista, tomo a liberdade de não respeitar o prazo de 24 horas exigido para o exercício de direito de resposta, passando imediatamente a «apreciar» a carta que Ary, Tordo e Osório acharam por bem dirigir-me. 1 - A editora que se encarregou do registo e promoção de «O Povo Unido Jamais Será Vencido» é efectivamente a mesma que publica (ou pelo menos publicava) os meus discos. Esse facto é-me, no entanto, indiferente. De tal maneira que nem sequer participei na gravação do vosso disco. Isto de estarmos todos ligados à mesma casa editora é sem dúvida argumento frágil. 2 - Pouco me importa que a editora em questão vos tenha ou não encomendado o disco. O certo é que ele foi feito, encontra-se em circulação e é possível de todas as análises e críticas que os cidadãos desta terra, finalmente com a língua desatada acharem por bem fazer-lhe. 3 - Quanto ao facto de o disco ter sido realizado com a máxima urgência nada tenho a opor: cada um tira o melhor partido que pode do tempo que tem disponível. 4 - Designei, com efeito, Ary e Osório por «conhecidos autores» e não vejo sinceramente que mal possa haver nisso. É ou não é verdade que ambos, muito rodados nestas coisas da música são sobejamente conhecidos do público consumidor? Se omiti os seus nomes foi porque pensei que desse modo respeitava a ideia de «anonimato» e «trabalho colectivo». 5 - Da «emoção e adesão imediatas» com que fizeram a cantiga ninguém se atreverá a duvidar. Todos fomos atingidos por elas, como é óbvio. 6 - Agradeço sinceramente as felicitações pelo primeiro espectáculo da série «Canto Livre», organizados pela Emissora Nacional. Nele participaram as pessoas que mais tinham a ver com o título: José Afonso, Adriano, Paredes, etc. Já agora uma rectificação. Manuel Alegre e Francisco Fanhais não participaram neste «Canto Livre», embora contemos com a sua presença esta semana. 7 - Em PS o cantor Fernando Tordo recomenda-me, que tenha juízo «a bem da unidade popular». Bom será que Tordo não comece agora a

falar de coisas pelas quais se lutava já nos meios populares antes do 25 de Abril. Só que Tordo não sabia. Não estava lá. Ressalve-se entretanto a qualidade técnica da sua produção. 8 - A utilização do termo «cantiga», contrariamente, ao que pensaram não é depreciativa. Eu e os meus companheiros de trabalho, a nível das canções, usamo-lo com o propósito de não sobrevalorizar o canto, dando-lhe a sua exacta dimensão e restituindo-lhe o significado «popular» que sistematicamente foi perdendo. 9 - Dispenso, entretanto, as referências ao «Canto Livre» da Emissora Nacional. Toda a gente sabe que nunca foi nosso propósito ocuparmos este tipo de salas. A nossa prática desenvolveu-se sempre junto daqueles que maior benefício podiam extrair dela. Para nós, a prática política a nível da canção não está forçosamente dependente do impacto verbal de certas frases. Assenta sim no contacto regular com os trabalhadores. Se assumo a responsabilidade deste plural é porque sei que os meus companheiros da canção têm a este respeito opinião muito semelhante à minha. PS - Alguma dúvida que não tenha ficado esclarecida encontrará certamente resposta no manifesto do «Colectivo de Acção cultural» onde se encontra a nossa proposta de trabalho. Pela minha parte o assunto fica encerrado. Creio não ser altura de nos esgotarmos em inúteis trocas de palavras. O trabalho que há a fazer é enorme. Cada um escolherá livremente a forma mais adequada de realiza-lo. Entretanto, recordei que a nota por mim elaborada teve como base um pedido de esclarecimento do meu camarada Barata Moura que afirmou não ter participado na gravação do vosso disco.

José Afonso: carta enviada a alguns jornais (aqui na versão publicada por José Viale Moutinho em «Memórias do Canto Livre», 1975) e na qual se demarca do «II Encontro Livre da Canção Popular», 18 de maio de 1974

1.º — A base prática do grupo que se constituiu com o nome de Colectivo sempre existiu desde que se intensificaram as nossas intervenções em colectividades populares, cooperativas, sindicatos, centros de convívio. Só nesta medida terá cabimento o comunicado saído nos jornais a definir os seus propósitos de «intervenção cultural junto das massas populares»;

2.º — Esses propósitos não correspondem, nem de perto nem de longe, às características do espectáculo de canção-declamação levado a efeito no dia 18, no Pavilhão dos Desportos;

3.º — Sob nenhum fundamento, excepto o do lucro, são de admitir entradas pagas a 50\$00, 60\$00 e 70\$00;

4.º — É temerária, para não dizer aventureirística, a extorsão das bolsas pequeno-burguesas como recurso justificativo da sobrevivência do «Colectivo» e da missão descentralizadora da cultura popular que se propõe atingir. Vejamos, antes de tudo, se estamos à altura de tão ambiciosos frutos;

5.º — Os intervenientes e o «público» presente (que não é, neste caso, sujeito, mas objecto directo, ou melhor, agente da passiva) deveriam ter sido informados com antecedência dos fins a que se destinava a sessão a que iriam assistir (justificativa, em princípio, das entradas cobradas) o que parece não se ter verificado;

6.º — O preço exorbitante dos bilhetes (de 50\$00 a 70\$00) restringiu inevitavelmente a faixa sócio-económica do pagante-beneficiário-contribuinte, deixando de fora, por inépcia económica, os que deveriam ser o alvo directo do nosso «programa»;

7.º - A qualidade do «show» não corresponde, numa estimativa feita em termos de numerário e segundo os critérios na actual sociedade capitalista, aos preços atribuídos aos bilhetes de entrada. Seria de admitir, pelo menos, um mês de preparação, o que houve, com excepção das actuações de Carlos Paredes e talvez dos declamadores, foi um improviso entregue aos altos e baixos da inspiração e da experiência, ou ainda à simpatia de que gozavam os intervenientes junto das pessoas que estavam no recinto. Esta situação é incompatível com uma forma organizada de intervenção cultural e, o que é grave, conta com a benevolência dos espectadores;

8.º — Não creio legítimo contribuir para suscitar, através da canção que cantamos (ou de qualquer outra) pretextos para falsas definições políticas. Quem vê numa sessão de cantigas uma oportunidade, ao alcance da bolsa e das disposições de espírito, para opinar sobre opções políticas, engana-se. O inverso é masturbação, e toda a masturbação é redundante quando não surge na devida estação da vida e pelos meios que a espécie colocou ao serviço dos indivíduos. A atitude lúdica, quando não exclui o hábito da reflexão, é saudável. A análise académica, é pretenciosa. O sectarismo acéfalo, é imobilizador. O gosto exprime, a meu ver, uma forma de sensibilidade condicionada por uma ideologia. Mas não adianta nenhuma ideologia noutros termos: não ponhamos o carro adiante dos bois;

9.º — O «programa» do «Colectivo» só poderá impôr-se ao critério popular, quando solicitado pelo meio igualmente popular onde pretende inserir-se. Esperemos activamente que nos solicitem. Só depois saberemos se, efectivamente, temos alguma coisa a dizer.

PRP/BR: Artigo «Cultura dominante», *Revolução* nº24, 16 de dezembro de 1974

As classes privilegiadas, e em particular aquilo a que se pode chamar burguesia capitalista, não exercem o seu poder apenas no domínio económico-social. De maneira mais subtil, e porventura mais complexa, exercem-no também no domínio cultural. E embora este domínio nunca exista numa sociedade independente daquela, a verdade é que não o devemos considerar um puro reflexo, uma consequência mecânica dos factores económicos e sociais; nomeadamente, das relações de produção. O domínio cultural exerceu o seu poder de maneira original e específica. Numa sociedade capitalista e (em particular) numa sociedade fascista, pode dizer-se que há sempre uma ditadura cultural, elitista e opressora. Essa ditadura exerce-se segundo três vectores principais:

a) Estabelecimento de um núcleo elitista dentro do qual se forja uma cultura literária-artística de onde podem surgir valores positivos, mas em qualquer hipótese sempre dirigidos a um pequeno número de consumidores. Este núcleo é em geral urbano.

b) Manutenção de um abismo entre aquele núcleo (os "cultos") e a restante população, o "povo" — como nesses meios se designa com grande imprecisão as classes trabalhadoras. Na verdade, trata-se da pequena burguesia e dos trabalhadores das cidades; dos camponeses e dos pescadores (cuja cultura original é assinalada ao nível do folclore).

c) Degradação da cultura "literária-artística" do primeiro grupo através dos meios de comunicação de massas, criando assim uma zona cultural de baixo nível dirigida principalmente às classes menos favorecidas das cidades. Esta zona cultural muitas vezes exerce um poder massivo sobre o primeiro núcleo, impondo as suas preferências e gostos. Para isso contribuem a publicidade, os jornais, a rádio, a televisão, etc. Os chamados escritores e artistas progressivos raras vezes escapam a estes esquemas.

Em resumo há de um lado produtores especializados que fornecem produtos acabados a um número reduzido de consumidores; ou-, macaqueando o respectivo carácter, ao "povo" — ou seja a uma grande massa indiferenciada de consumidores. Em ambos os casos se trata de um domínio de cúpula, dirigido a um consumo passivo. As bases não são tidas em conta como produtores, mas sim com meros consumidores. Com o 25 de Abril esta situação não mudou para melhor, senão superficialmente. Pelo contrário, sob certos aspectos pode dizer-se que se agravou. Para já pode afirmar-se que não houve transformações ou propostas de transformação estrutural a um nível significativo. O consumo cultural continua a verificar-se segundo dois modos, ambos repressivos: ou apelando para a respeitabilidade (um concerto de Mozart dado ao "povo" de Lisboa) ou para o divertimento. As razões principais do agravamento que se verifica são as seguintes:

a) quadros medíocres, incompetentes ou reacccionários continuam implantados em organismos de importância decisiva, oficiais ou não, como Televisão, Fundação Gulbenkian, organismos ministeriais afectos à cultura. Como se pensa sempre em termos de cúpula receia-se que a cultura "caia na rua", como os estadistas fascistas receavam que o poder "caísse na rua".

b) Maior liberdade de manobra de sectores burgueses liberalizantes e que se revestem de progressismo para melhor exercerem a sua ditadura cultural.

c) Desorientação cultural nos meios escolares e universitários onde ainda predomina a ideia de que a cultura deve ser servida ao "povo" numa bandeja, paternalisticamente.

d) Oportunismo cultural de certos partidos de massas, ditos progressistas que se servem da literatura e da arte como formas de penetração e imposição das suas posições de cúpula. Dada a importância deste sector, damos dois exemplos típicos. O NACIONAL- -CANÇONETISMO. Salvo raras excepções o cançonetismo tem sido utilizado para o adormecimento de qualquer originalidade cultural das bases, inclusivé como mero divertimento. O cúmulo desta manobra foi a utilização de cantores dos mais "popularuchos" numa pretensa "festa socialista"; O ESCRIBA CASTRIM. Castrim, pseudo-crítico de televisão, é a demonstração caricatural dos métodos de opressão cultural de um partido oportunista. Usando de uma linguagem rasteira, dirigida "cá à malta", adjectivando e tentando empolgar destrói sistematicamente todo o pensamento crítico ou problemático, cjuer vertendo pestilências sobre todo e qualquer adversário político; quer babando-se com elogios lacrimados dirigidos aos intelectuais do partido, coitadinhos tão perseguidos pelo regime anterior. Em ambos os casos há um profundo e total desprezo pelo leitor. A prosa do Castrim é uma pura manobra de cúpula destinada à manipulação cultural das massas.

e) Finalmente estes factores refletem-se naquilo a que se chamou "dinamização cultural", apesar dos bons propósitos de alguns dos seus responsáveis (não exportar a . cultura, etc). No plano cultural a "dinamização" tem-se Hmitado a servir as manifestações e gracinhas dos "cultos" num prato, ou como respeitabilidade (concerto sinfónico no Coliseu) ou como divertimento. Ora só há uma maneira de fazer face a este desastre cultural-político, depois de tudo ser repensado de fio a pavio; depois de ter meditado que uma cultura verdadeiramente das bases às cúpulas. Quanto a estas, os especialistas da cultura (intelectuais e artistas e promotores culturais) devem pensar a sua actividade apenas como os fornecedores dos instrumentos, das ferramentas, que os outros utilizarão para, por sua vez, serem

produtores também. Como é que isto será possível? Há várias respostas .mas um só sentido, só é desalienante uma cultura revolucionária, só é revolucionária uma cultura forjada nas bases. Uma cultura conformista (mesmo tingida de progressismo) e sempre aliada de mediocridade e da tibieza, cúmplice dos valores de cúpula, efectivamente burgueses e elitistas. Só uma cultura revolucionária e em contacto íntimo com as bases tem poder dinamizador; só ela poderá aniquilar os lugares comuns do conformismo e da incompetência que explora comercial e politicamente aquilo a que se tem chamado as massas. O acto de oferecer um requintado bailado académico a um público dito popular; ou, através da televisão, um poema neo-realista em que revolução rima com coração, tem um significado bem claro. É a oferta de uma população de cúpula,- um palácio para o povo reduzido à situação de boi, o "boi que olha para o palácio". Opressão elitista, manobra paternalista que oscila entre a especialização a política e a aliança respeitosa ou cúmplice com a mediocridade.

Ora, uma verdadeira revolução cultural é o contrário de tudo isto. Em primeiro lugar é necessário partir das bases, viver e conviver com as bases, reduzir a cultura "cultu" a mera instrumentação; es?es instrumentos, no sentido próprio e no figurado, devem ser postos à livre disposição creadora das bases (Comissões de Trabalhadores e Comissões de greve, Clubes recreativos e desportivos, cine-clubes e clubes de teatro não profissional, comissões de rua ou de bairro, certos grupos profissionais ou sindicais não dominados por direcções de cúpula, autarquias locais nas mesmas condições, etc., etc. Em certos casos podem ser criados grupos de base: comandos operacionais, comissões mistas de F. A. e civis, etc. Nestes grupos deve-se combater o rriedo à especialização e os preconceitos profissionalistas; devem-se combater os padrões eli- titistas de qualidade formal e açambarcamento: deve-se combater o individualismo e a vanglória pessoal. Pelo contrário, deve-se exaltar a expontaneidade e a crítica; e a auto-crítica. Deve-se enraizar o hábito de coordenar o trabalho individual com a crítica e a intervenção de grupo. Devem-se aprender e estimular as técnicas de participação. Os partidos políticos realmente progressivos (isto é: que estão realmente com as bases, nas bases; que são efectivamente proletários), os núcleos de dinamização das F. A.; e, em geral, os intelectuais e artistas conscientes, devem estimular a criação de redes nacionais de grupos de cinema militante e de experimentação; grupos de teatro, e em especial de teatro não convencional (descrição teatral das acções vividas, greves, movimentos colectivos, etc; psico- -dramas e jogos de convívio); grupos de registo gráfico e visual (fotografia, desenho, etc) e sonoro (gravação das discussões de grupo, dos ruídos do trabalho, das canções e da criação de jornais de parede e outros; produção de cartazes, panfletos, música camponesa, etc, etc). Com acções como estas, aqui enumeradas a título de exemplo, não só se estimula o poder e a expontaneidade criadora das massas, ao mesmo tempo que estas se familiarizam por necessidade e não por respeitabilidade ou mero divertimento com as produções da cultura "cultu", que assim se transformam em meios não em fins. Mas não só isso. Efectivamente, aquela actividade das bases que tentamos apontar pode, embora sem exclusividade, ser também — e é o que acontecerá com mais frequência — um poderoso meio de aprofundamento original da consciência individual e colectiva, do conhecimento das condições concretas de classe, das relações de produção, de integração nacional ou regional. A cultura não se situará nas alturas, mais ou menos inacessíveis a um convívio íntimo e destinada a apenas ser contemplada com os palácios; a cultura torna-se familiar e íntima, necessária e profundamente enraizada; facto de verdadeira liberdade e respiração e não factor opressivo exercido pelas classes privilegiadas sobre as classes médias e o proletariado. E então se verificará não há uma cultura burguesa e uma uma cultura popular, uma cultura alta e outra baixa. Verificar-se-à que a cultura é como a respiração como o comer e o beber; é uma necessidade e uma alegria necessária a toda a gente. Simplesmente a cultura, como a riqueza está mal distribuída, e tornando-se o privilégio de uns tantos permutando as suas experiências vestir-se de uma grande autonomia, constantemente se aliena e é utilizada como factor alienante. Contra isto só há um caminho: a revolução socialista, e em particular a revolução cultural. Isto são' duas uma faces da mesma realidade, mas os respectivos caminhos devem revestir-se de uma grande autonomia, constantemente permutando as suas experiências e conquistas.

MES: Artigo «Um ano de luta: Festa do 1º aniversário da Sogantal», *Esquerda Socialista*, 4 de junho de 1975

OPORTUNISMO PARTIDÁRIO

Uma tentativa de prejudicar o espírito revolucionário que as operárias da Sogantal tinham decidido dar à sua festa, teve lugar quando da intervenção marcadamente contra-revolucionária (reformista) de um grupo convidado a actuar. As operárias tinham feito questão no apartidarismo da sua festa. São evidentes as razões. No entanto assim não sucedeu por o referido grupo, G.A.C., sofrer das tendências reorganizativas de que algumas vanguardas padecem e que na prática se resumem à tentativa oportunista de angariação de quadros. Viram assim, as operárias da Sogantal, a sua festa invadida por palavras de ordem como pão, paz, terra, liberdade, e independência nacional. assim como de vivas a José Estaline. Esta gritaria surge no

fecho de uma peça cujo conteúdo se pode resumir no seguinte: o nosso patrão é um patrão mau; façamos greve para que ele se torne num patrão razoável. Daqui a moral da história retirada pelo referido Grupo de Acção Cultural de forma abstracta, irracional e reaccionária de que o que é preciso é o pão, a paz, a terra, a liberdade, a independência nacional e a fê... o camarada Estaline, evidentemente. A identificação deste grupo cultural com as organizações políticas defensoras da democracia popular (do M.R.P.P. à A.O.C.) e a evidente tentativa de utilizar a festa da Sogantal como comício partidário foi desmascarada numa nota das operárias lida ao microfone após a exibição do G.A.C.: “Camaradas, antes de prosseguirmos a nossa festa, queremos afirmar que a luta das operárias da Sogantal nunca foi controlada por nenhum partido. Agradecemos a colaboração de todos os camaradas que nos quiserem ajudar e à nossa luta, mas lamentamos o aproveitamento oportunista e partidário que se possa ter realizado ou se venha a realizar nesta festa”.

No entanto, mais do que esta nota ou o que nós possamos dizer do oportunismo e reaccionarismo manifestado na intervenção deste grupo letradamente ignorante, a grande lição de teatro. e de política receberam-na os jovens do Grupo de Acção Cultural e as restantes pessoas, pelo modo como as operárias da Sogantal representaram a sua luta concreta, real e revolucionária.

Álvaro Vasconcelos: Editorial «Combater os sociais-fascistas do «MUTIDR», «travestis» da cultura», *Seara Vermelha* nº5, novembro de 1975

Não existia publicada nos jornais, ou à venda nas livrarias, a lista da escória intelectual do nosso país. Pensáramos dedicar-lhe o editorial deste número de *Seara Vermelha* com o objectivo de indicar aos intelectuais honestos, que buscam um caminho no lodo antimarxista que os rodeia, quais deveriam ser os alvos principais dos seus ataques, quais eram os seus melhores professores pelo exemplo negativo. Hoje, já existe essa lista. Eles próprios tomaram a iniciativa de elaborá-la subscrevendo um manifesto do movimento que criaram com o falacioso nome de «Movimento unitário dos intelectuais para a defesa da revolução».

Os 400 signatários deste documento formam o que há de mais corrupto e decadente no panorama intelectual português, e o seu manifesto, no qual lavram a sua sentença de morte, não esconde nem os seus objectivos nem ao serviço de quem se colocam.

Os Alexandre Babo, os Rogério Paulo, os Castrins, os Ary dos Santos começam por ter o descaramento de se auto-proclamarem «trabalhadores» — eles, cuja vida sempre foi o ócio conseguido ao serviço da exploração dos trabalhadores do nosso país. Eles, que alimentaram o ócio dos capitalistas e que viveram à custa dos prémios do SNI, como é o caso de Rogério Paulo, José Gomes Ferreira, Luís Francisco Rebelo, Luís Sttau Monteiro ou, ainda, à custa da chulice, como era o caso do já referido Rogério Paulo (que muitos devem ter visto na televisão a fazer «arte» publicitária à Robbialac).

Os 400 não passam de intelectuais vendidos à forma mais agressiva do fascismo e do imperialismo. Eles formam a lista dos nossos Pétains da intelectualidade, dos intelectuais kolabos do novo Hitler, Brejnev. E nem sequer o escondem no seu manifesto, onde rodeiam de um denunciador silêncio a necessidade da luta pela independência nacional. Vão mesmo ao ponto de referir vários aspectos do programa do VI Governo omitindo por completo que este se propõe lutar pela independência do nosso país como um dos seus objectivos principais. É que independência nacional é uma expressão que lhes causa arrepios, tanto mais que não ignoram o que o povo português fez a Miguel de Vasconcelos, nem o que o povo francês fez a Pétain. Em particular, alguns deles sabem o que o povo italiano fez a Mussolini. Esses, nos tempos em que eram intelectuais progressistas e antifascistas, embora não indo mais longe que o neo-realismo, liam e gostavam dos neo-realistas italianos. É o caso de uma Maria Lamas (que, numa carta envergonhada, deu inequivocamente a entender que se deixou sufocar pelo cerco social-fascista que a rodeia), de um Manuel da Fonseca e de um Lopes Graça (conhecido titista expulso do Partido Comunista no tempo de José Gregório). Eles sabem que Mussolini foi pendurado pelos pés e, nesses tempos, até estavam de acordo em que assim deviam ser tratados os que traíam o seu povo e a sua pátria. Mas hoje, prostituíram-se em troca de dez rublos. Traição que a sua senilidade não desculpa.

Nenhuma proclamação pseudodemocrática consegue esconder que os membros do movimento dos intelectuais sociais-fascistas são autênticos fascistas que não se importariam de fazer voltar a humanidade aos seus períodos mais sinistros; que são intelectuais que estiveram nas boas graças do fascismo e que foram protegidos e apoiados nas suas iniciativas. José Gomes Ferreira era quase «poeta nacional», com os seus poemas aos bêbados — reflexo da sua própria vida — premiados pelo SNI; João de Freitas Branco foi condecorado por Américo Thomaz e não hesitava em ocupar altos cargos no tempo do fascismo, pelo que esteve quase para ser saneado no 26 de abril. Os intelectuais que eram protegidos por personalidades fascistas e viveram à custa das gorjetas do SNI, são os intelectuais que hoje se colocam ao serviço do social-fascismo, os que aplaudiram e aplaudem que sejam queimadas as obras dos maiores pensadores dos últimos anos: I.V. Stalin e Mao Zedong. E se ainda não queimaram as de Marx, Engels e Lenin,

tentam destruir os seus ensinamentos, revendo-os nos seus (deles, sociais-fascistas) aprofundamentos e adulterando as traduções das suas obras (por exemplo, a tradução do «Manifesto do Partido Comunista» de Marx e Engels, das edições «Avante!»).

Aliás, no seu manifesto, eles desmascaram-se como fascistas repudiando expressamente a «democracia pluralista», a única que, neste momento, nos pode garantir as liberdades fundamentais, e propondo, em seu lugar, a ditadura social-fascista cunhalista — única designação que interpreta fielmente o «avanço para o socialismo» à Brejnev, à Cunhal ou à Castrim. No seu manifesto, os intelectuais sociais-fascistas fazem ainda apelo à «violência» e ao reforço das milícias sociais-fascistas, misturando tudo isto, no cúmulo do impudor, com proclamações sobre a «defesa dos direitos fundamentais da pessoa humana». Mas nós ainda temos presente que Salazar também falava de paz e progresso... e não nos deixamos enganar pela sua demagogia. A violência que esses intelectuais kolabos defendem é a violência terrorista do fascismo hitleriano de Brejnev. É a violência dos tanques russos que invadiram a Checoslováquia e que ocupam a Polónia, a Alemanha de Leste, a Bulgária, etc. É a violência dos que preparam uma nova guerra mundial, uma guerra civil reaccionária no nosso país. É a violência dos que metem os intelectuais opositores do social-imperialismo nos hospitais psiquiátricos e que, se puderem, meterão os opositores de Cunhal no Júlio de Matos psiquiátricos e que, se puderem, meterão os opositores de Cunhal no Júlio de Matos.

Estes 400 intelectuais são os expoentes máximos do declínio e da corrupção da cultura e da ciência burguesa, que decorre do declínio e da corrupção do regime capitalista. São os adoradores da pornografia estilo «Ó pá, pega na vassoura», do Castrim e José Viana, ou da revista «Pides na grelha», da Henriqueta Maya e Nicholson. São autênticos travestis da cultura, e não só. São entusiásticos adeptos dos novos hinos fascistas como o «Avante, camarada!». São os que retomam as tradições do fado reaccionário e fascista, agora recheado de novas letras sociais-fascistas. São os místicos autores de obras abstractas e surrealistas. São os concretistas à Melo e Castro, colaborador da página literária do órgão social-fascista Diário de Notícias, que há pouco regressou de Belgrado e nos trouxe a preciosa informação de que, nos países de capitalismo restaurado do Leste europeu, também existe poesia «concreta e visual», que lá tem o nome de «poesia sinalista»! O último livro de poesia pornográfica de Melo e Castro, que ele próprio declarou à revista Flama que «é de facto machista...», tem o muito «progressita e socialista», além de bem enquadrado no «processo revolucionário em curso», nome de «Cara Lh Amas». É evidente que a tão contestada «censura fascista» do VI Governo vai deixar passar obras destas. Mas o que também não oferece dúvidas é que, sob a ditadura do proletariado, o autor seria preso e a sua obra proibida.

Esta amostra permite-nos fazer uma ideia da degenerescência que é apanágio dos signatários do «MUTIDR» — em suma, dos inimigos jurados do realismo socialista e do romantismo revolucionário.

Entre as 400 assinaturas, há algumas de conhecidos jornalistas sociais-fascistas da nossa praça. A estes, aplica-se perfeitamente o verso de um poema da Comuna de Paris que chama aos jornalistas deste género «jornalistas policiais» e «mercadores de calúnias». De entre eles avulta a figura do sicofanta Castrim, jornalista frustrado, despeitado, fascista e racista que ainda não preconiza o extermínio das raças inferiores, mas que fala do perigo amarelo apelidando o grande povo chinês de povo de vampiros e tentando metê-lo a ridículo porque tem os olhos em amêndoa e come sopa de ninho de andorinha. São estes os jornalistas que, desde o 25 de Abril, vomitam fel social-fascista para tentarem intoxicar o nosso povo.

Os 400 intelectuais que, hoje, assinaram o manifesto do «MUTIDR», sonham vir a ser, amanhã, os membros da academia Brejnev no nosso país. Sonham vir a ser os autores obrigatórios dos prefácios dos livros autorizados pela futura censura social-fascista, os novos Feliciano de Castilho, os novos Moreira Baptista. Os actuais censores sociais-fascistas como Carlos Porto, Artur Ramos e Correia da Fonseca, sonham com a promoção a censores-mores do social-fascismo. E, se os deixarmos, sê-lo-ão!

No combate a esses autênticos travestis da cultura devem participar activamente todos os intelectuais honestos no nosso país, todos aqueles que procuram colocar o seu saber ao serviço do progresso social e da paz, ao serviço da luta do nosso povo pela independência nacional e pela democracia. Nesta luta, têm um papel particular os intelectuais marxistas. É no entanto evidente que, ao falarmos de intelectuais marxistas, não nos referimos aos pseudomarxistas como o menchevique Sottomayor Cardia ou o social-fascista, inimigo declarado de Jdanov, que se dá pelo nome de José Mário Branco. Ao José Mário Branco aconselhamos, aliás, veementemente, que assine o manifesto dos intelectuais sociais-fascistas, pois isso seria, sem dúvida, uma prova de coerência consigo mesmo. José Mário Branco não é mais do que o produto artístico do revisionista e renegado Martins Rodrigues. Martins Rodrigues, pelas suas tentativas desesperadas para esconder o carácter fascista do revisionismo moderno e o seu papel de agente do imperialismo mais agressivo, deve ser também um dos alvos dos intelectuais marxistas e dos intelectuais democratas e anti-imperialistas.

Não basta combater o revisionismo à Cunhal. É necessário combater todos os renegados, todos os que se dizem marxistas para melhor combater a doutrina de Marx. Seara Vermelha procurará dar a conhecer

todas as manhas e facetas dos antimarxistas, por forma a que os intelectuais marxistas se possam guiar nas Universidades, nos estúdios, nos laboratórios, em todo o lado onde é preciso travar a luta de morte entre o socialismo científico e o seu maior inimigo, o revisionismo. É necessário formar um verdadeiro contingente de intelectuais marxistas, contingente onde têm lugar não só os políticos, os escritores, os artistas, mas todos os intelectuais: os cientistas, os filósofos, os historiadores, etc. Seara Vermelha procurará cumprir a sua missão na tarefa de unir num vasto movimento cultural todos esses intelectuais. É necessário, pois, que os intelectuais marxistas compreendam que se devem unir e contribuir para fazer de Seara Vermelha a sua arma acerada contra o revisionismo, seja ele à Cunhal, à Martins Rodrigues, à Cardia ou à Arnaldo Matos.

A. Vasconcelos

«Viva a cultura democrática e popular», *Yenan* n°18, agosto de 1976

Em Portugal como em qualquer país capitalista, o povo e a classe operária, embora produzindo a sua música, encontra pela frente toda a espécie de barreiras e barreirinhas que é necessário saltar, ou por vezes contornar. Por tudo isto devemos e podemos considerar que este facto não é um mero acontecimento, mas sim qualquer coisa como um marco na música construída e a construir.

Depois de um single é de louvar o esforço conseguido pelos camaradas do coro na feitura quase total do disco, uma vez que a grande parte das músicas é da sua autoria, assim como alguns poemas, e o que nos parece importante, também, por mais difícil, o trabalho da orquestração das músicas. Trata-se de um trabalho com o qual o coro não tinha nenhum contacto, sabendo no entanto, apesar de contar só com as suas próprias forças, lançar-se para ele de frente e com a coragem própria de quem quer vencer as dificuldades.

No conjunto geral o disco constitui um todo definido, que marca uma linha quanto à música a construir e pensamos poder ser para além do conjunto com unidade própria, um incentivo a todos os que espalhados pela nossa pátria já tentaram ou tentarão realizar um trabalho (luta) pela edificação e difusão da cultura democrática e popular, da cultura que defende verdadeiramente os interesses do povo.

Não podemos deixar de marcar a falta que nos parece mais ressaltante, que é o facto de o trabalho apenas incluir duas canções populares portuguesas, podendo concluir pela beleza das duas quão grande é a riqueza do património e quão grande são as possibilidades que se abrem ao coro se debruçar sobre tal matéria.

O contributo dado por Leonel Santos, Albertina Matos, Francisco D'Orey e outros intelectuais democratas, é sem dúvida uma ajuda preciosa e experiente a um grupo que apesar de bastante novo tem pesadas responsabilidades na edificação da música democrática e popular se persistir na linha de servir o povo, aprender com ele e ensinar depois. É sem dúvida com grande alegria que a nossa revista saúda este trabalho, assim como os participantes desejando-lhes mais vitórias.

Álvaro Vasconcelos: «Editorial: O papel dos intelectuais», *Seara Vermelha* n°8, abril de 1977

Uma questão que ganhou actualidade é a das tarefas dos intelectuais. Passaram-se três anos de luta directa pelo controle das alavancas militares e políticas do aparelho de Estado. Três anos em que os intelectuais participaram directamente e diariamente na batalha política. Os episódios mais importantes da batalha intelectual travaram-se nos órgãos de informação. O controle do aparelho de Estado pelos sociais-fascistas e a censura inquisitorial que estes exerciam vedou o acesso dos intelectuais patriotas aos órgãos de informação. Durante três anos, assistiu-se a uma estagnação cultural ainda maior que a dos últimos vinte anos do fascismo. Dominando o aparelho de Estado, os sociais-fascistas e seus prostituídos MUTIs controlaram estruturas culturais (INATEL, IPC, Secretaria de Estado da Cultura). Os intelectuais kolabos do novo Hitler, Brejnev, muitos deles antigos subsidiários e subservientes do SNI, deslapidaram centenas de milhares de contos em subsídios para os seus filmes e peças de teatro. Ainda hoje, aliás, não foram desalojados do IPC e do INATEL.

Hoje, as organizações de massas são um terreno privilegiado de luta. E se a luta pelo controle dos sindicatos está no primeiro plano das preocupações das diferentes forças políticas, também se sente o interesse que lhes despertam as estruturas culturais.

A batalha política do dia a dia sucede-se, na mente de muitos intelectuais anti-sociais-imperialistas, o retomar de planos a mais longo termo nos seus campos de actividade específicos. Começam a aparecer alguns filmes e peças de teatro. Anuncia-se a reabertura do Teatro Nacional. Nas associações culturais há um recrudescer de actividade e, sobretudo, aparecem revistas de crítica que procuram impor determinadas correntes no meio dos intelectuais, visando conquistá-los para o seu campo. Os intelectuais são alvo de uma intensa disputa por todas as forças que procuram intervir na vida política portuguesa. Não só os intelectuais no sentido estrito do termo — os cientistas e os artistas — mas também, e sobretudo, os

intelectuais no sentido lato do termo, entre os quais é dada especial atenção aos jovens dos meios estudantis.

Os intelectuais são, não há dúvida, quadros indispensáveis a quem queira intervir na luta política, na luta pelo controle dos postos-chave da produção, na luta pelo controle das estruturas científicas e na frente cultural.

QUEM SERVEM OS INTELECTUAIS?

O contingente dos intelectuais aumenta com o desenvolvimento científico e técnico. O seu peso comparado ao da classe operária não atinge, no entanto, a importância que ideólogos do imperialismo, como Marcuse, lhe pretendem atribuir, ao proclamarem que a classe operária seria já numericamente inferior aos intelectuais. Aberração que todas as estatísticas desmentem, pois a classe operária é não só a classe mais revolucionária da sociedade como muitíssimo mais numerosa do que os intelectuais.

Os sociais-fascistas revisionistas, com o fim de bajularem os intelectuais e os utilizarem para controlar a classe operária, chamam-lhes «trabalhadores». Temos, assim, os «trabalhadores da canção», os «trabalhadores-médicos», os «trabalhadores dos ministérios», etc. O fenómeno tomou tais proporções que, um dia, um funcionário público, ao ver-se classificado de empregado, no decorrer de um comício, interpelou um dos oradores afirmando que estava de acordo com tudo o que fora dito mas que não contassem com ele enquanto não o considerassem como um trabalhador.

Os intelectuais não são uma classe social, embora formem uma camada social. No nosso País, como aliás em todos os países capitalistas, os intelectuais não possuem, regra geral, meios de produção e são originários de diferentes classes sociais, embora na sua larga maioria sirvam a burguesia. O que define os intelectuais é a classe que servem e de que lado da barricada se colocam, hoje, na luta entre Portugal e o social-imperialismo russo.

No que se refere à luta contra o social-imperialismo russo, uma parte dos intelectuais portugueses — carreiristas, cobardes e kolabos — vendeu-se ao social-imperialismo russo, mas a maioria opõe-se-lhe. De entre estes últimos, só uma minoria se opõe activamente ao social-imperialismo russo e uma parte importante adopta posições conciliatórias.

Em relação à classe a servir e à posição a adoptar perante o marxismo, podemos dizer que a maioria dos intelectuais serve a burguesia. E fá-lo quer ao serviço do revisionismo moderno, quer ao serviço da social-democracia ou da democracia cristã, sonhando vir a ser a nova burguesia monopolista. Há ainda uma larga massa de intelectuais permeável à concepção marxista do mundo, embora influenciados pela ideologia burguesa dominante. Muitos deles consideram-se marxistas, mas do marxismo têm uma visão deturpada — desde a que lhes é dada pelo revisionismo moderno, passando pelo pseudomarxismo do PS, até ao trotskismo dos «super-revolucionários». Por fim, um número ainda reduzido de intelectuais, mas em franca progressão, coloca-se ao serviço da classe operária.

OS INTELECTUAIS E MAO ZEDONG

Em Portugal, há milhares de intelectuais que dizem muito admirar Mao Zedong e estar de acordo com os seus ensinamentos. Isto, apesar dos esforços feitos pelos «super-revolucionários» para arranjar um novo «maior marxista vivo» cujas posições seriam opostas às defendidas por Mao Zedong e, por consequência, ao marxismo. Não será um papagaio da frase revolucionária que fará esquecer aos intelectuais marxistas que, com a morte de Mao Zedong, perderam o mais elevado expoente do conhecimento humano na nossa época.

Mas se é um facto que não será nenhum medíocre e cisionista que fará esquecer a figura de Mao Zedong, também é verdade que um grande número de intelectuais no nosso País, como noutros, admiram Mao Zedong mas seguem caminhos completamente estranhos ao seu pensamento — não adoptando o seu ponto de vista, a sua posição e o seu método. É de extrema importância colocá-los na perspectiva dos ensinamentos de Mao Zedong, na perspectiva da luta contra o social-imperialismo russo, pelo socialismo científico e pelo comunismo. É de extrema importância que eles compreendam que a sua política se opõe a Mao Zedong e que, por isso, servem o social-imperialismo russo. É evidente que nestes intelectuais não incluímos os oportunistas, os carreiristas, os agentes do social-imperialismo russo, que fazem do nome do Presidente Mao Zedong, das suas palavras, uma arma contra os seus ideais. Não incluímos os traficantes do marxismo, os neo-revisionistas «super-revolucionários», mas os intelectuais progressistas que se deixam ir na corrente do social-imperialismo. Muitos deles, aliás, já dizem que os rachados do chamado «PCP(R)-UDP», seu paizinho e comparsas internacionais, não combatem de facto o social-imperialismo russo, embora não rompam radicalmente com as posições dos «super-revolucionários» e adoptem uma posição centrista.

Os desvios direitistas, as aparências reformistas do revisionismo moderno no tempo de Khruchchev provocaram o aparecimento de muitos intelectuais que, reclamando-se do pensamento de Mao Zedong, o fazem numa perspectiva esquerdista e aventureira.

A ideologia de muitos intelectuais que se dizem revolucionários é a da pequena burguesia revoltada perante a perda dos seus privilégios. A pequena burguesia teme a grave crise do sistema capitalista que a

ameaça. A sua impaciência, o seu fanatismo, desenvolvem no seu seio uma visão unilateral e, portanto, não dialéctica do mundo. Reclamando-se do pensamento de Mao Zedong, que é o desenvolvimento criador do marxismo-leninismo na nossa época, nada têm a ver com ele, mas sim com a ideologia de Lin Biao e dos trotskistas do «bando dos quatro», em tudo oposta à ideologia de Mao Zedong.

O camarada Mao Zedong ensina-nos que «na União Soviética, actualmente, o que existe é ditadura da burguesia, ditadura da grande burguesia, ditadura de tipo fascista alemão, ditadura de tipo hitleriano». Esta justíssima tese é confirmada pela experiência do dia a dia da luta no nosso País e no mundo. No entanto, muitos dos que se reclamam do pensamento de Mao Zedong e dizem que Brejnev é o novo Hitler não tiram daí as devidas conclusões, todas as conclusões que devem ser tiradas para a luta da classe operária e do povo português. Não o fazem porque não pensam com a sua própria cabeça. Eles ouvem um auto-intitulado «clássico» do «marxismo-leninismo» dizer com ar doutoral, pedante e sobranceiro: «nunca alguém se pode apoiar sobre um imperialismo para combater o outro... E [evidentemente!] o imperialismo americano é o inimigo principal». Se lhes ocorresse proclamar, como fazia no tempo do fascismo e com o mesmo ar com que os droguistas falam de medicina, que a «feudal-burguesia» de Lisboa era o inimigo principal, lembrar-se-iam os seus seguidores de fazerem manifestações ao som de «Morte ao Rei e a quem o apoiar!»? Ou iriam pensar pela sua própria cabeça e constatar que já lá vai o tempo em que a monarquia era o regime a abater, como também já lá vai o tempo, embora mais curto, em que os EUA eram a superpotência imperialista mais agressiva? Hoje, a superpotência mais agressiva é o social-imperialismo russo e é contra esse monstro imperialista que os intelectuais marxistas devem centrar o seu fogo. Fogo não só a nível político, mas também a nível cultural.

A LUTA NA FRENTE DA CULTURA

Os intelectuais que, ao criarem obras artísticas e literárias, não se colocam na perspectiva da luta política contra o social-imperialismo russo, não podem, como é evidente, conferir-lhes um conteúdo de luta pela salvaguarda da independência nacional e da democracia. No meio deles, aliás, capeiam intelectuais vendidos ao social-imperialismo russo.

Intelectuais há, contudo, que embora opondo-se ao social-imperialismo russo e considerando-o um inimigo a abater, não o fazem transparecer nas suas obras literárias e artísticas. Isto acontece por se deixarem ir atrás de cada nova moda lançada pelos intelectuais decadentes dos países capitalistas ocidentais, como é o caso da chamada «arte difícil», muitas vezes incentivada por intelectuais a soldo do KGB. Outras vezes é produto directo das «correntes artísticas» dos países de capitalismo restaurado.

As novas obras decadentes dão armas ao social-imperialismo russo. Um bom exemplo disso é o que recentemente se passou com uma exposição de quadros pornográficos de pintores portugueses, em que os sociais-fascistas representaram o papel de «progressistas e antidepravados» (vejam lá bem), proibindo a exposição.

Estes artistas não ligam a sua actividade artística e literária à luta do povo português. As suas obras não exaltam os nossos valores históricos e o patriotismo do nosso povo. Para eles, a nossa rica herança cultural está ainda no índice onde a meteram a Santa Inquisição e Pina Manique.

Nós sabemos que muitos dos intelectuais que perfilham estas correntes, ditas modernas, são velhas mulas burguesas corruptas. Mas no meio deles existem jovens intelectuais que pensam, desse modo, contestar a sociedade capitalista em que vivem, quando mais não fazem do que a apologia do individualismo que é o seu suporte.

Outros intelectuais existem que se mostram dispostos a fazer obras literárias e artísticas de combate ao social-imperialismo russo. Algumas já foram apresentadas publicamente e nelas estava presente essa intenção. No entanto, não só não fazem do povo português o seu herói — algumas mesmo ridicularizam-no — como não atacam frontalmente o social-imperialismo russo.

O problema dos intelectuais é, antes de tudo, um problema ideológico. Cabe aos intelectuais marxistas a importante tarefa de criar as obras literárias e artísticas do realismo socialista que, pela força do exemplo, mostrem qual o papel da cultura na luta contra o social-imperialismo russo.

Álvaro Vasconcelos

Anexo 2: Comunicados vários

«Manifesto do Colectivo de Acção Cultural», 1 de maio de 1974

1º — Um grupo de trabalhadores culturais consciente da contribuição que a canção e a música popular podem dar ao desenvolvimento do movimento democrático e popular para o qual se abrem agora grandes e novas perspectivas, reunido na madrugada do dia 1 de maio de 74, decidiu criar um Colectivo de Acção Cultural. Este colectivo lutará pelas justas reivindicações do povo trabalhador português e do movimento democrático popular, a saber: o PÃO como o direito dos trabalhadores à justiça social, ao bem-estar e a uma Pátria donde não precisem de emigrar; a PAZ com termo imediato da guerra de opressão colonial em Angola, Moçambique e na jovem República de Guiné-Bissau, bem como o reconhecimento dos direitos dos povos destes territórios à independência total e imediata e ainda a uma política de fraternidade de classe para com todos os povos do mundo; a TERRA com a realização duma reforma agrária consequente que dê a terra a quem a trabalha, e com a definitiva liquidação da grande propriedade latifundiária; a INDEPENDÊNCIA NACIONAL em luta contra o domínio dos monopólios e contra o imperialismo internacional; a LIBERDADE com a garantia dos direitos de expressão livre, greve, reunião, associação, etc., e com a consciência de que um povo não pode ser livre enquanto for explorado ou enquanto explorar outros povos. 2º — Constatando a importância do passo histórico do dia 25 de Abril que abre perspectivas incomensuráveis à luta do povo trabalhador português pela sua emancipação, o Colectivo saúda o Movimento das Forças Armadas que derrubou o governo fascista de Marcelo Caetano, restituindo ao povo português a palavra e as liberdades democráticas. Além disso, entende dever participar com todas as suas forças na luta do movimento democrático e popular pela preservação e ampliação dessas mesmas liberdades. 3º — De início e dada a sua actual composição, o Colectivo orienta a sua actividade para o campo da música e da canção populares, fazendo um apelo a todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas consequentes que estejam interessados em pôr a sua actividade musical ao serviço dos objectivos acima definidos e no sentido de unificar e multiplicar a nossa participação organizada e activa no movimento democrático e popular. Adriano Correia de Oliveira, Carlos Albino, Carlos Augusto Gil, Eduarda Ferreira, Fausto, Francisco Fanhais, Francisco Gago da Silva, Isabel Branco, José Afonso, José Jorge Letria, José Mário Branco, José Maria Correia, Júlio Pereira, Luís Cortesão, Manuel Freire, Luís Cília, Manuel Alegre e Vitorino

Comunicado CALP, «As armas da reacção são a desordem, o boato e a provocação», 18 de agosto de 1974

Evento organizado pelo Centro de Apoio às Lutas Populares (CALP), de Vila Nova de Gaia.

Gaia, 16 de agosto

21:30h À beira-rio

"Cantos de Luta

A música do povo fala dos seus sofrimentos e das suas aspirações. Fala das suas lutas por uma sociedade sem exploração e sem opressão.

Estarão presentes: Fausto - Zé Mário Branco - Tino Flores"

COMUNICADO DE DIA 18 DE AGOSTO RELATIVO AO ESPETÁCULO

AS ARMAS DA REACÇÃO SÃO A DESORDEM, O BOATO E A PROVOCACÃO

A história mostra-nos que a libertação de um Povo nunca foi feita de mão beijada. É uma conquista dura, entre vitórias e derrotas, cheia de traições e sacrifícios. Não é por dá cá aquela palha que os inimigos do Povo vão largar os seus privilégios de classe, vão deixar de ser opressores e exploradores.

Por isso eles aparecem onde o Povo esteja para discutir e tomar consciência de qual deve ser o caminho da sua libertação.

No passado dia 16, o CALP, Centro de Apoio às Lutas Populares, realizou no Largo Miguel Bombarda, em Gaia, uma festa de CANTOS DE LUTA, com os cantores José Mário Branco, Fausto e Tino Flores. Os cantos atacavam os exploradores e opressores do Povo e exortavam-no à sua libertação. (Ver nota)

Dadas as suas características, as canções provocaram toda uma série de reacções que convém analisar e desmisitificar.

Em primeiro lugar, dias antes do dia 16, houve quem tentasse por vários meios, afastar as pessoas. Esses meios foram fundamentalmente o arranque dos cartazes informativos da festa, e o lançamento de boatos que acusassem a população, como por exemplo, que aquilo era feito para andar tudo à pancada.

Apesar da presença de umas centenas de pessoas, esta miserável campanha teve alguns resultados, pois houve muita gente que ficasse em casa com medo.

Para culminar esta campanha eis que a meio da festa um grupo de reaccionários sobe para uma camioneta estacionada no Largo e numa tentativa de evitar que as músicas fossem ouvidas pelos presentes, desatam

a tocar corneta, a gritar “PCP!PCP!” e a entoar o "Avante Camarada". Como fossem mandados calar energicamente pelos presentes, os provocadores resolveram, já que lhes faltava a argumentação, andar à pancada. Partiram a cabeça a um camarada com uma pá que se encontrava na camioneta, e desataram a fugir, concentrando-se do outro lado da ponte. O ferido foi para o hospital. O espectáculo continuou na melhor ordem.

Mais tarde soube-se que tinham apedrejado um trolley que ia para o Porto, tendo partido um vidro e ferido uma rapariga que também foi para o hospital.

Findo o espectáculo e arrumados os materiais, os presentes, incluindo muitos moradores naquela zona e noutras de Gaia, e apesar da hora já tardia, dirigiram-se em grupo à zona onde estavam os provocadores, decididos a aplicar-lhes o justo correctivo. Eles entretanto tinham-se escapado.

É assim, pela sua prática, que se vê quem são os desordeiros. É na prática, que se vê quem provoca, quem usa as armas do boato e de confusão, ou quem realiza um trabalho honesto e está do lado do Povo.

O Povo os viu e o Povo os soube correr, isto foi um aspecto que consideramos muito positivo e que nos dá força para continuar. Armar zaragatas nunca foi intenção do CALP ao promover esta festa popular, nem será em actividades futuras. Isto ficou claro para todos, e estamos certos, os próximos boatos já não serão ouvidos.

Outro tipo de reacção, foi a de certas pessoas cujas ideias não concordam com a libertação total das classes exploradas. Essas pessoas, na sua maioria empregados médios, razoavelmente remunerados, conscientes de que as suas posições de meias-tintas não tem a aceitação do povo trabalhador nem de outras camadas progressistas, e ainda por absoluta incapacidade de argumentarem com seriedade contra o que estava a ser cantado, limitavam-se a fazer ataques indirectos. Era com frases como "Vai trabalhar, malandro", "só tens bigode" e outras no estilo, que escondiam as suas verdadeiras posições reaccionárias e fugiam a uma crítica séria, que sempre estivemos dispostos a ouvir, mas que nunca foram capazes de fazer.

Por fim, gostaríamos de esclarecer certos boatos que afirmavam que o CALP era ou pertencia a tal ou tal organização partidária. Face a isto temos a informar que o CALP se não encontra ligado a nenhuma organização partidária e que no CALP poderão trabalhar pessoas sem partido ou filiadas em partidos, bastando para isso que estejam interessadas em colaborar, de qualquer modo, no trabalho que se vai fazendo. Isto é conforme à nossa Declaração de Princípios, que forneceremos a quem a nos solicite.

ABAIXO OS PROVOCADORES!

NOTA. Para um melhor esclarecimento de todos, o CALP editará em breve as letras das músicas.

Comunicado Núcleos Sindicais de Coimbra, «Livre e as... provocatórias da Direcção Geral», 28 de novembro de 1974

LIVRE E AS ... PROVOCATÓRIAS DA DIRECÇÃO GERAL

Para terminar em “beleza” a recepção ao novo aluno (o caloiro do tempo da praxe) a Direcção Geral da A.A.C, brindou-nos com um “espectáculo” para o qual foram convidados alguns cançonetistas de cartaz, bem conhecidos pelas suas ligações partidárias.

Estes, como bons burgueses que são, ilustraram o respeito que têm pelo público, chegando com duas horas de atraso sem qualquer explicação.

Enquanto os “artistas” não chegavam a D.G. e seus apaziguados viam com manifesto prazer um grupo de “artistas” espontâneos entreter a assistência com as mais incríveis palhaçadas e gritando tudo o que lhe vinha à cabeça. Aquele grupo de palhaços pode, enfim, sublimar grande parte das suas frustrações burguesas, sob pretexto de manter as pessoas na sala, gritando, por exemplo, vivas à masturbação colectiva, à prostituição e a outros aspectos da decadência da sociedade.

Mas eis que chegam os cançonetistas e, já que eram os “convidados” da noite, a atenção da assistência vira-se agora para os “artistas” do palco.

Esses iriam apresentar um repertório na sua quase totalidade já bem conhecido pela sua ampla divulgação comercial nos meios intelectuais e burgueses. Como já faziam antes do 25 de Abril, estes intelectuais burgueses vem-nos dizer cantando, por metáforas e meias palavras que são anti-fascistas (!)... Chateados com os assobios e apupos de largos sectores da assistência, os “artistas” tentam em diversas “intervenções” (?) piadéticas provocar a assistência, quer chamando reaccionários a todos os que não gostavam das suas cantigas, quer identificando toda a assistência com os artistas que os antecederam.

Por fim terminaram a sua actuação “triunfalmente”, com a tentativa de interpretar, ao vivo, o conhecido hino do partido do sr. dr. ministro Álvaro Cunhal, o “Avante camarada”.

É aqui que o “grupito minoritário” - segundo a D.G. - das largas centenas de estudantes presentes se levanta e se opõe decididamente aquela farsa. O hino é completamente abafado - ao ponto de nem uma

palavra se ouvir-nos protestos das pessoas presentes. O histerismo dos reformistas atinge o auge quando, completamente isolados, se refugiam ridiculamente no palco.

Neste momento os estudantes chamam-lhe o que são na realidade traidores - ao que eles só conseguem responder, num último acto de desespero, com todo o tipo de provocações reacçãoárias, que, em circunstâncias semelhante, utilizam todos os indivíduos daquela espécie.

Depois, de saírem, cerca de quinhentas pessoas esperaram a saída dos provocadores ligados à cantoria, comentando o que se tinha passado e discutindo a punição a dar a esses bandalhos, sobretudo a esse tal Adriano Correia do Oliveira que mais se distinguiu na provocação, mas que, muito inteligente fugiu pela "porta de cavalo", para não enfrentar a fúria dos estudantes.

Perante as vaías da multidão, os restantes cançonetistas metem-se num táxi, desde ainda agridem um estudante com um extintor.

Posteriormente a Direcção Geral vem fazer "reviver" a história com um comunicado altamente provocatório a todos os estudantes que estiveram a assistir a esse "espectáculo", e, de um modo geral, a todos os estudantes de Coimbra.

Neste comunicado - o número 20 - que não merece grandes comentários, mas que necessita de ser desmascarado - e sê-lo-á - a Direcção Geral provoca todos os estudantes no recurso que faz à mentira, à deturpação e a invenção.

E nessa linha de provocação que, por exemplo, a Direcção Geral pretende identificar as largas centenas de estudantes que se opõem à interpretação do "Avante camarada" - facto que a Direcção Geral começa por omitir, com o grupo de "artistas" que promoveram a primeira parte do "espectáculo", antes da chegada dos "convidados" da noite. É nessa linha que considera provocadores as mentiras de pessoas que se encontravam fora do Gil Vicente. É nessa linha que a Direcção Geral considera insultos palavras de ordem como "abaixo o revisionismo". A resposta das massas estudantis à actuação da Direcção Geral será sem dúvida de vivo repúdio e de neutralização da sua influência perniciosa.

CONTRA A INFLUÊNCIA DA IDEOLOGIA DECADENTE NA ESCOLA!

CONTRA REFORMISMO

COIMBRA, 28 DE NOVEMBRO DE 1974

NÚCLEOS SINDICAIS DE COIMBRA

Introdução dos Cadernos de Canto Popular 1, «A cantiga é uma arma contra a burguesia», 1974

Contra quem?

Pode ser contra a burguesia ou contra os trabalhadores. As canções que sempre nos impingiram durante todos estes anos, na rádio, na televisão, através de discos e gravações, na quase totalidade não falavam dos problemas dos trabalhadores. Quando o faziam era de forma a enganá-los. Assim essas canções frequentemente nos falavam do "pobrezinho honesto e consolado", do "rico bom", do "galã", do "herói", da "paixão assolapada", da "casa pobrezinha mas arranjada", dos "terroristas", da "grandiosidade nacional", etc.

Sem dúvida que estas canções feitas para enganar e afastar os trabalhadores da cultura que lhes dizia directamente respeito - a cultura popular - foi uma das armas com que o fascismo manteve na ignorância a maioria do povo trabalhador.

Apesar disso desenvolveu-se sempre um processo de cultura popular, directamente ligado com as lutas do povo contra a repressão, contra a guerra colonial, contra a carestia, desenvolvidas na rua, nas cadeias, nas fábricas, nos quartéis.

Depois do «25 de Abril» os meios de informação continuam a lavar o cérebro do povo trabalhador com balelas da burguesia, agora "democrática". Este papel tem sido particularmente bem desempenhado pelos revisionistas do P" C" P, que dizendo-se amigos do povo, estão sempre à espera da melhor oportunidade para atraiçoar as suas lutas.

Essa traição também se verifica nas canções que cantam, que pretendem criar a ideia errada de que com o 25 de Abril chegou a democracia para os trabalhadores.

As suas cantigas são mariquises alusivas ao cravo vermelho ao peito ou desvirtuando o significado do punho erguido, que se reveste de grande sentido para a classe operária.

As canções reacçãoárias de "paninhos quentes" destes senhores, opõem os cantores populares às cantigas que interessam que o povo ouça e cante!

Estas cantigas são cantigas de luta, que apoiam as justas lutas dos trabalhadores nas fábricas, nos campos, nos quartéis, nos bairros de lata, na rua. Servem ainda como instrumento de divulgação e de ligação das diversas lutas de trabalhadores espalhados por todo o país, enriquecendo-se a experiência de cada trabalhador com as lutas dos seus companheiros e camaradas situados a kms de distância. Algumas dessas

cantigas, as que acharmos mais significativas serão divulgadas através destes cadernos "CANTO POPULAR".

À cultura reaccionária da burguesia, opunhamos um forte movimento de CULTURA POPULAR!

Comunicado PCP, «Manifesto dos Músicos Comunistas», 1974

1º - Enquanto arte, a música não é um mero divertimento. Actua sobre a inteligência e a sensibilidade do homem individualmente considerado, e contribui para a formação duma consciência colectiva.

2º - Não se pode subestimar na música nem a sua capacidade expressiva nem o seu poder de comunicação e de mobilização. A música é produto e reflexo da sociedade e da sua época histórica, mas é também função actuante no devir da Humanidade.

3º - Como músicos e não apenas como cidadãos, queremos colocar-nos ao serviço da transformação social do nosso país. Queremos prestar a nossa solidariedade activa à classe operária e a todos os trabalhadores na luta por melhores condições de vida e pelo fim da exploração do homem pelo homem. Queremos fazer da música uma arma na luta pelo futuro, contra o passado.

4º Reclamamos a reestruturação de alto a baixo do ensino da música por forma a garantir a sua democraticidade, a sua qualidade artística e profissional, a sua actualidade em relação com o desenvolvimento tecnológico moderno, a sua integração no quadro geral duma profunda reforma do ensino, onde a música deixe de ser o "parente pobre".

5º - A criação das estruturas adequadas à democratização da cultura, depende do avanço do processo revolucionário, que, por sua vez, depende das medidas firmes a tomar no terreno económico e político. Entretanto, a frente ideológica e cultural contra a reacção não pode ser menosprezada. Por isso, apoiamos firmemente a Campanha de Dinamização do MFA, para a qual é urgente mobilizar todos os meios de comunicação, designadamente, além da rádio, a TV, que duma maneira geral insiste em continuar divorciada do processo revolucionário.

6º - Defendemos uma política cultural que proteja, valorize e promova o desenvolvimento do património e das potencialidades artísticas do povo português: os intérpretes e compositores portugueses têm direito ao pleno exercício da sua missão social; a genuína música popular tem de ser defendida e divulgada nos meios de comunicação. Entendemos que o Estado, através dos seus organismos competentes, deve garantir a prossecução duma tal política.

7ª Não pode haver desenvolvimento cultural num país isolado do resto do mundo. Temos que nos libertar do isolamento criado por 48 anos de fascismo e fomentar a todos os níveis um verdadeiro intercâmbio com os outros países, nomeadamente com os países socialistas. Denunciamos a política oficial do regime fascista e das organizações que a prosseguiram e ainda a prosseguem, política essa tendente a fazer do nosso país uma colónia cultural. Reinvidicamos um intercâmbio estimulante, que nos ajude, e ao nosso povo, a tomar consciência das conquistas já alcançadas noutros países, a desenvolver as nossas próprias faculdades e a estreitar laços de solidariedade com todos os povos progressistas e anti-imperialistas do mundo. Reivindicamos um intercâmbio que nos permita dar a conhecer no estrangeiro os aspectos mais positivos e originais do nosso património musical e a imagem do Portugal novo que estamos a construir.

8º - Os músicos portugueses têm estado na primeira linha de colaboração activa com o MFA nas campanhas de dinamização em curso. Esperamos que a mobilização da música e dos músicos para essa tarefa se intensifique cada vez mais. Pela nossa parte, afirmamos solenemente a disposição dos músicos comunistas de participarem com a sua arte e com a sua prática cívica na consolidação da aliança Povo-Forças Armadas de que depende o futuro democrático do nosso povo.

Comunicado Coro Popular do TUP, "O que deve ser um artista popular e revolucionário", S/d

«Ser um artista popular, ser um artista revolucionário é uma coisa difícil e que requer trabalho abnegado e esforços sem conta. É que não basta declarar-se *'que se está com o povo'* não basta cantar-se canções de forma e conteúdo aparentemente populares. É preciso muito mais. No nosso entender, um verdadeiro artista popular deve preencher as seguintes condições:

1. ° — Tem acima de tudo de estar animado de uma vontade férrea e inquebrantável de *servir o povo*, de se colocar sob a sua direcção, de regular as suas actividades pelas necessidades e aspirações do povo. É este, em última análise, o factor que determinará o sucesso ou não dos seus esforços pela efectiva ligação às massas populares. Não há aqui lugar para, as ambições burguesas de glória, de grandiosos triunfos em salões monumentais, de estrondosas ovações ou ramos de flores. No campo da arte revolucionária, o tempo é de luta, e são condições necessárias a humildade, a capacidade de sacrifício desinteressado, a disciplina revolucionária. Por isso, os nossos *ídolos* não são os grandes génios burgueses, ou meninos prodígios que aos sete anos já tocavam de cor sinfonias deslumbrantes para entreter os reis e os nobres.

Os nossos mestres, aqueles que verdadeiramente admiramos, são os homens vestidos de ganga azul e boné na cabeça. São os camponeses de mãos calejadas e costas vergadas por uma vida inteira de trabalho escravo, a percorrer a terra alheia puxando a charrua. É destes homens e de mais ninguém que vai nascer um mundo novo, e é com eles que nós temos fundamentalmente a aprender. E temos muito, muito mesmo a aprender. As vitórias do povo são as nossas vitórias. Não cantamos para triunfar, cantamos para que o povo triunfe.

2. ° — O artista revolucionário deve, além deste desejo sem limites de servir o povo, estar firmemente ligado aos problemas daquele, viver por dentro a sua exploração, sentir na carne a sua opressão, cerrar os dentes com as suas derrotas e celebrar com alegria as suas vitórias. Não é numa boa casa, sentado numa confortável poltrona, que se pode compor uma música revolucionária sobre a luta do povo pelo direito à habitação, nem à mesa do café que se pode fazer um poema sobre uma greve operária ou sobre a miséria dos camponeses. O coração do artista revolucionário deve bater em uníssono com o do seu povo. A miséria e a luta, a raiva e a alegria só podem ser bem cantadas por quem as vive e as sente, e nunca por quem se coloca de fora a observar a luta de classes com pretensos *'rigor e objectividade'*.

3. ° — A forma das suas composições tem que ser popular. Desde sempre o povo soube cantar canções maravilhosas, desde sempre soube compôr bonitas poesias. Acabemos de uma vez por todas com a falsa ideia de que só a arte burguesa pode apresentar composições de *'grande valor artístico'*. O povo tem a sua arte própria, tem as suas formas próprias e não está à espera, nem precisa, que venham os doutores burgueses ensiná-lo a cantar, a escrever, a fazer poemas, etc. Isto não quer dizer que não devemos aproveitar tudo aquilo que os burgueses descobriram e aperfeiçoaram no campo formal, pondo essas técnicas ao serviço de um conteúdo popular e revolucionário.

4. ° — Para que esse conteúdo seja, porém verdadeiramente popular e revolucionário, não basta que ele reflecta com todo o rigor e realismo as condições de vida, a miséria e opressão em que se encontra a esmagadora maioria do povo português. Descrever as doenças sem lhes apontar as causas nem lhes apresentar os remédios é, mais do que inútil, prejudicial ao doente, pois conduz ao derrotismo, ao conformismo, e à sensação de impotência perante a enfermidade de que padece. De nada serviria, portanto, ao povo, que se lhe apresentasse de forma nua e crua a exploração de que é vítima, coisa aliás que ele conhece melhor que ninguém, se não dissermos igualmente quais são as causas dessa exploração e, acima de tudo, quais as maneiras de acabar de vez com ela e de construir uma sociedade onde não haja nem oprimidos nem opressores, onde não se trabalhe para encher a pança a alguns que nada fazem, onde os trabalhadores e só eles tenham direito a uma casa decente, à assistência médica necessária, à educação, ao descanso, etc. É este o aspecto fundamental de uma arte revolucionária: mostrar que as coisas não têm forçosamente de continuar a ser como tem sido, que o povo pode e vai mudar, que o povo pode e vai ser livre. E para apontar o caminho que conduz a esta liberdade, o artista popular tem que estudar muito bem todas as experiências de luta do nosso povo e dos povos de todo o mundo, sendo particularmente rigoroso ao analisar aquelas que fracassaram para que o sangue proletário não tenha corrido em vão. Se esta condição não fôr preenchida, a arte pode tomar-se, por melhores que sejam as intenções de quem a faz, uma arma virada contra o povo, que objectivamente só serve para espalhar no seio deste uma série de ideias erradas e desmobilizadoras que afastam os trabalhadores do seu objectivo supremo, a tomada violenta do poder, e a instauração de um regime de democracia popular.

É evidente que nós, elementos do Coro Popular do TUP, não reunimos todas estas condições, e estamos ainda talvez muito longe de lá chegar. Por isso os textos das canções que aqui reproduzimos poderão conter erros e insuficiências. Porém todos estamos animados da vontade sem limites de servir o povo, e por isso, cada crítica será para nós uma arma que nos permitirá avançar para uma arte cada vez mais perfeita e revolucionária que combata e destrua a arte burguesa e paralelamente a classe que a produz».

MRPP - «I Conferência Nacional Sobre o Trabalho de Propaganda – Informe Sobre as Nossas Tarefas na Frente da Arte e da Cultura», 18 de janeiro de 1975

1 - "Uma obra artística e literária é, ideologicamente, o produto do cérebro humano, que reflecte a vida de uma sociedade."

Enquanto houver duas classes e dois tipos distintos de sociedade, haverá igualmente, duas culturas que correspondem a cada uma dessas classes e que, como elas, travam uma luta de morte.

A luta de classes no campo da cultura é uma questão vital para a Revolução. O seu avanço, que acompanha a ascensão da luta de classes na sociedade, poderá ser determinante para a vitória da classe operária e do povo. O seu recuo ou seu abandono poderão adiar essa vitória ou impedir a sua consolidação a todos os níveis, impedindo, portanto, que a classe operária exerça a sua direcção em tudo.

Quem não ousa encetar uma diária luta neste campo aceita a liderança revisionista da contra-revolução cultural e permite a invasão cultural e a partilha da nossa pátria que imperialistas e social-imperialistas preparam, fazendo o nosso povo aceitar como uma ditadura os padrões de vida e os valores culturais dos invasores e visando assim desarmar o exército dos operários.

A política cultural do inimigo é o reflexo da política geral do imperialismo e do social—imperialismo e ela abre terreno ao exército da contra-revolução. A política cultural da classe operária é a que aponta o caminho da Revolução e fornece as armas da cultura ao exército dos operários e dos camponeses.

II

2 — A situação actual no campo da arte e da cultura caracteriza-se, do lado da burguesia, por uma manifesta indocibilidade de criar novas produções artísticas, limitando o seu papel à difusão da cultura imperialista e da cultura social-imperialista, invadindo a nossa pátria com um chorrilho de obras pornográficas e social-pacifistas que visam desarmar o nosso povo, fazê-lo aceitar os padrões de vida dos invasores como uma coisa boa e preparar a contra-revolução do outro lado, por um irromper vivo e decidido da classe operária e dos seus aliados, tanto na produção artística e cultural como na divulgação do marxismo-leninismo-maoísmo, das experiências artísticas e culturais dos outros povos e das criações democráticas do povo português.

Acompanhando a crise geral do sistema capitalista e a crise da burguesia portuguesa, a arte e a cultura reflecte-a pela negativa a burguesia já não consegue criar e a classe operária começa a fazê-lo.

A intelectualidade fascista prepara, neste momento, a contra-revolução sem recorrer ao domínio das artes assim, Paço d'Arcos é substituído por Galvão de Melo em cujo lançamento editorial são gastas centenas, de contos (por exemplo, 500.000 exemplares de um jornal de 8 págs., a duas cores distribuído pela Portugália) e a ex-deputada Agustina Bessa Luís cede a tribuna ao monocular António de Spínola. Este facto não significa a inactividade dos intelectuais fascistas; significa, isso sim, que para preparar activamente a contra-revolução, eles recorrem à produção artística enviada pelo imperialismo de que são lacaios.

O sector liberal da burguesia, liderado pelos revisionistas, troca a difusão das suas ideias reaccionárias em obras de arte pelo controle ideológico dos órgãos de informação não lhes sobra tempo para mais! Cardoso Pires, José Carlos de Vasconcelos, Mourão Ferreira policiam jornais diários de grande tiragem, guardas nocturnos da cultura policiam o sector onde mais servem a seus patrões.

Os revisionistas, unindo a si os sectores mais reaccionários da intelectualidade burguesa, lideram a contra-revolução cultural e preparam a guerra civil contra revolucionária. Praticantes do neo-realismo, tipo de arte burguesa para enganar operários, substituíram esta prática pela do neo-lamechismo (vão parindo memórias do cárcere, da reclusão, do isolamento, das bofetadas, da estátua e por aí fora, pela da censura e controle social-fascista dos órgãos de informação e pela difusão da cultura social-imperialista soviética ou de países sob o seu domínio. Um exemplo da produção artística revisionista, neste momento, é o célebre painel do 48 pintores retractando 48 anos de fascismo: um ano de pintor! Esta 48ª maravilha do mundo mostra à saciedade para que lado olham, hoje como sempre, os artistas da burguesia para trás, para onde mija a burra!

Disse um conhecido poeta da burguesia em inquérito feito pela "Capital"; "É natural que a crise que se verifica na produção literária, porque foi toda a gente voltada para tarefas de carácter imediato. Todos os escritores interromperam a sua actividade, pelo que é difícil, neste momento, caracterizar a situação política em Portugal".

Todos os escritores - afirma este títere! Pois que a burguesia não reconhece como é evidente, os escritores que estão do outro lado da barricada: mantem os olhos fechados até que o punhal da arte revolucionária lhes fure e os cegue de uma vez para sempre.

Outro exemplo é o da carta de um leitor publicada num vespertino diz a certa altura: "Constato, com espanto, que neste momento em que tanto se fala dos valores culturais, não existe uma única publicação acessível que mantenha as pessoas interessadas a par do que se passa neste campo e que fomenta o amor pela literatura e pelas artes plásticas".

Um terceiro exemplo é o da revista cultural dos revisionistas que dava pelo nome de "Unidade". A sua vida efémera só chegou para unir os que já estavam unidos e expirou, com tenra idade, vítima da sub-nutrição e abandono total por parte das massas.

O que estes exemplos patenteiam é que o neo-realismo, que é o revisionismo na arte e na cultura, nunca foi uma arte verdadeira nem era intenção dos seus autores que o fosse; o que se pretendia era, através dela, manifestar a política anti-operária e anti-partido dos revisionistas. Essa "arte" ou narrava e pintava as desgraças da pequena burguesia trilhada entre dois mundos ou falava dos operários por pura imaginação, por pura invenção ou fantasia e em nada reflectia a vida, as necessidades e aspirações da classe. O que era evidente nessa arte era a pactuação de classes que respirava por todos os poros, na mira de atrelar as lutas populares à carroça ronqueira da burguesia.

Existe, por fim, um sector composto por democratas sinceros, anti-fascistas e anti-revisionistas, que não conseguiram ainda adaptar-se à nova situação político, e mostram não a ter compreendido se assim acontece, é porque não possuem armas que os façam entender a História e o progresso da Revolução e é uma tarefa nossa saber uni-los e fornecer-lhes essas armas.

3 - Nas trincheiras da Revolução há um surto, jovem mas firme, no domínio da poesia e da música, da teoria cultural revolucionária, do desenho e da pintura, com exposições e painéis onde a imaginação criadora se combina com o inquérito científico e a visão materialista do mundo; no teatro e no cinema, a par da divulgação militante das obras revolucionárias que são património do povo de todo o mundo, dão-se os primeiros passos na criação de novas obras ou, ainda, na adaptação revolucionária de antigas peças teatrais que possam servir objectivos novos. Neste campo, olha-se para a frente-para onde nasce o Sol!

No campo da cultura, a burguesia prepara a contra-revolução cultural, tentando bombardear o povo com as suas produções decrépitas, através das campanhas ditas de "alfabetização" ou "dinamização cultural" ou através de autênticas invasões de filmes social-fascistas soviéticos ou pornográficos de fabrico americano, de ballets, circos e ginastas russos brancos e que correspondem às manobras imperialistas e social-imperialistas visando a partilha da nossa pátria.

A cultura, é ainda pretexto para operações militares de reconhecimento de terreno e preparação para o combate guerra popular de libertação a célebre "Operação Nordeste" de comandos não se destina a explicar Aristóteles através de exercícios de fogo real mas, pelo contrário, é uma operação meticulosamente preparada e com fins contra-revolucionários bem definidos porá os quais a "cultura" é a camuflar do papel fantoche que o grupo "Comuna" aí representa é o de sabujo colaboracionismo com um destacamento armado que prepara a contra-revolução.

Porém, a cultura imperialista e social-imperialista, a cultura que a burguesia importa ou reproduz é um velho tigre de papel feito de milhentas páginas bolorentas. A cultura Democrática e Popular é uma semente jovem e arrojada, cuja alegria e cuja pujança começam a tingir de vermelho o horizonte! Ela nasceu, como os rios, aparentemente fraca; em breve não haverá margens que a contenham.

III

4 - "Um exército da cultura é indispensável para unir as nossas fileiras e vencer o inimigo", para "unir e educar o povo, para atacar destruir o inimigo e ajudar o povo a combater o inimigo com um mesmo coração e uma mesma vontade". Os dois objectivos fundamentais da arte revolucionária a divulgação das ideias revolucionárias e o caminho da direcção do futuro, que se aponta são uma importante argamassa que ajuda a cimentar as nossas fileiras e a uni-las como uma rocha, em torno da sua direcção política.

Existe aqui, uma luta feroz entre duas linhas, entre os que subestimam o papel da arte e da cultura como bandeira que propaga as ideias da revolução (o que visa desarmar o povo de um importante destacamento revolucionário) ou o sobrestimam (o que visa desarmar o povo desviando-lhe a atenção do facto de que qualquer revolução só vinga pela. força das armas) e os que afirmam a arte e a: cultura como estandarte que, empunhado pelas amplas massas populares, prepara o caminho e abre o terreno para a Revolução poder vingar.

O marxismo-leninismo-maoismo, a Grande Revolução Cultural Proletária, mostram-nos a importância fundamental de, neste domínio, travar também duras lutas, empenhar esforços nas batalhas e vencer a linha que serve os interesses da burguesia. Mostram-nos que a luta de classes se trava, também, nas superestruturas e que aí, igualmente, é preciso vencer. Mostram-nos que no anterior Partido, as duas linhas se defrontam duramente quanto à importância da arte e da cultura e que a linha justa é a que, sabendo que um exército sem cultura não tem poder de fogo para abater o inimigo, arma esse "exército, arma as amplas massas populares com a espada da arte e da cultura.

Há um ditado chinês que diz: "Ou matar o tigre ou deixar-se comer por ele. Enquanto a burguesia prepara a contra-revolução cultural e, ao seu serviço conta com todos os que, no seio do partido dos proletários, buscam travar, por todos os meios, o desenvolvimento da arte e da cultura revolucionárias, a classe operária e o povo dão passos ousados em frente, não limitando a cultura à crítica, mas desenvolvendo e aplicando uma arte e uma cultura, que penetrem profundamente nas massas que, hasteando a bandeira da Revolução e elevando a consciência política das massas, transformem as suas ideias numa força material dominante. Uma força capaz de desbravar montanhas.

5 - Essa arte e essa cultura devem, portanto, estar ao serviço da Revolução e dirigidas pelo Partido que dirige essa Revolução, o partido dos proletários. Devem ser uma arte e uma cultura produzidas segundo um critério político, obedecendo a-objectivos políticos preciso e atendendo a uma análise concreta da situação concreta, tanto ao nível global como do sector doo intelectuais e artistas.

Essa arte e essa cultura devem servir os objectivos da actual fase da Revolução no nosso país a Revolução Democrática e Popular; devem ser uma arte e uma cultura democráticas o populares.

A cultura e arte democrática e popular ó patriótica; ela opõe-se à cultura imperialista, social-imperialista e colonialista dos diversos matizes o à dominação cultural do nosso povo pela burguesia lacaia dos monopólios. Ela luta pela independência nacional contra a partilha e ocupação da nossa pátria. Ela luta pela afirmação cultural do nosso povo, usando-o de um modo crítico e criador, segundo o princípio de que "o velho deve servir o novo", isto é as novas ideias devem guiar as velhas formas e as antigas produções democráticas que através da História o nosso povo criou. Ela luta pela paz para o nosso povo, paz que só se atinge pela separação e completa independência para os povos das colónias, do regresso dos

soldados e da cessação dos embarque e o pela conquista do poder pelos operários e camponeses. Ela liga-se às culturas socialistas e de democracia nova das demais nações inter-relação tal que cada uma absorva algo das outras e ajuda-as a desenvolver-se, procurando todas, no conjunto, a nova cultura mundial.

A cultura e arte democrática o popular e critica ela opõe-se a todo o tipo de ideias obscurantistas, ao idealismo, ao pseudo-pacifismo e à pornografia, com que imperialistas, social-imperialistas e respectivos lacaios pretendem manietar iludir e corromper- o nosso povo. Ela luta pela verdade objectiva e pela união da teoria com a prática, respeitando a História, do nosso povo, mas olhando em frente e não para trás.

A cultura e arte democrática e popular é de massas: ela opõe-se à cultura e arte de estufa ou de gabinete que a burguesia fabrica para impor o seu domínio ou para consolida-lo. Ela nasce da luta de massas e da ligação às massas, está ao serviço-das massas trabalhadoras de operários e camponeses e reflecte a sua vida, as suas necessidades e aspirações, o seu combate pelo Pão e pela Terra, as suas batalhas indomáveis para que a liberdade e a democracia sejam para o povo, pelo estabelecimento de um Governo Popular. Ela transforma-se gradualmente numa cultura e arte feitas pelas próprias massas.

"Se um pobre te vier pedir o peixe que acabas de pescar, não lho dês ensina-o a pescar. Este velho ditado chinês ilustra bem como a cultura e arte se devem transformar, passo a passo, numa cultura feita, numa arte feita pelas próprias massas.

6 - Para que uma, cultura e arte possam ser de massas, é necessário que os intelectuais e artistas, dirigidos pela classe operária, usem uma linha de massas no seu trabalho, ousem unir-se firmemente aos operários e camponeses, participando da sua vida e das suas lutas, aplicando um método de trabalho socialista e não liberal a que a sua origem de classe os torna propensos e praticando a disciplina proletária. É necessário, também, que esses intelectuais e artistas se temperem ousando travar duras lutas no seu domínio, agitando a bandeira da Revolução, estudando e desencadeando polémicas, utilizando a crítica e a sátira contra os inimigos do povo, unindo à sua volta os sectores progressistas.

A sátira e a ironia são uma faca aguçada nas mãos do povo, são uma arma que os intelectuais e artistas» devem saber brandir em todas as ocasiões. Quando os pequenos produtores de leite da região de Vagos, lutando pelas suas reivindicações, boicotaram uma Volta à Portugal em bicicleta, diziam num dos cartazes, transformando a seu modo uma canção revisionista: "O povo de Vagos é quem mais ordenha". Queremos aprender, com o povo a importância do humor vermelho.

Se, por um lado, os intelectuais e artistas são formados através de uma reeducação, aprendendo com o povo e participando, ombro a ombro com ele, nas suas lutas e na sua vida, por outro, eles formam-se através da luta, do debate, da crítica e da polémica, ousando desencadear e vencer duras batalhas que, agitando o campo da cultura e arte, permitam demarcar claramente a linha que nos separa do inimigo e unir a nós os sectores mais recuados e hesitantes dos intelectuais e artistas. Sé através da luta se prossegue na reeducação e só através da luta se consegue a unidade.

Sobre esta matéria é aguda a luta entre as duas linhas, entre os que entendem que a arte e a cultura devem ser produzidas em estufas e gabinetes e os que afirmam que só das grandes tempestades revolucionárias elas podem nascer, como "rebentos de bambu depois da chuva primaveril". Os intelectuais e artistas comunistas e revolucionários surgirão da luta de classes travadas nos dois campos contra o mesmo inimigo e só assim poderão ajudar a unir o povo e a vencer o inimigo, e a unir em torno do programa da classe operária para este domínio todos os outros sectores de intelectuais e artistas que possam ser unidos.

IV

7 - São muitas e importantes as nossas tarefas e os nossos objectivos neste campo. É fundamental criar uma direcção única e forte, organizar o sector e acabar com a dispersão, o diletantismo e o amadorismo é fundamental que o campo da arte e da cultura saiba reflectir a situação política geral; mas não é menos fundamental que órgãos sectoriais e centrais comecem a reproduzir a situação política, geral e do sector, através de formas de arte.

O "Yenan", como organizador e propagandista, tem um importante papel a cumprir. Deve saber romper em todos os quadrantes da arte e da cultura e nenhum domínio, aí lhe deve escapar ou ser estranho. Deve unir, em cada sector da arte e da cultura, a vanguarda. Deve avançar na crítica e na polémica, no debate intenso que separa os campos e permite a correcta demarcação das fronteiras no campo cultural. Deve desenvolver ousadamente o trabalho iniciado e procurar novas formas de criação, mobilização e divulgação militante da arte e da cultura. Promover iniciativas em todos os quadrantes, sabendo fazê-las convergir para um caudal único. Deve dar a iniciativa as massas, dar-lhes a palavra e incentivá-las a prosseguir o caminho da arte feita pelas próprias massas; deve mobilizá-las sem reserva para a criação e divulgação e mobilizar os operários, os camponeses, as amplas massas do povo através da arte e da cultura.

Três exemplos que permitem compreender melhor a materialização do que ficou dito acima

I) A semana da Cultura Democrática e Popular, enfermando, embora, de uma fraca direcção e usando métodos liberais o amadores do trabalho permitiu apesar disso levar a dezenas de colectividades e escolas exposições, uma peça do teatro,

cinema revolucionário, colóquios, recitais etc., mobilizando milhares de operários e camponeses através de realizações culturais e unindo às massas os intelectuais e artistas.

II) O Grupo de Teatro da Colega adaptou uma velha peça do teatro à nova situação política ("o velho ao serviço do novo") e representou-a ante milhares de operários e camponeses. No fim de cada representação, havia um debate. Esses debates, dando a palavra às massas, permitiram aos camaradas da Golegã adaptar, permanentemente, a peça, aceitando e legando à prática as sugestões e críticas justas e combatendo as incorrectas.

III) Está a preparar-se uma peça de teatro em seis quadros, reflectindo cada um deles um dos Objectivos da Revolução Democrática e Popular, através de situações concretas. Isso permite ilustrar o programa da Revolução Democrática e Popular, com exemplos para que as massas populares melhor se apercebam dele;

Porém, para que este trabalho se possa desenvolver, criar raízes e lançar sementes do Algarve ao Minho, é necessário criar um organismo coordenador das actividades culturais de massas, de colectividades e cooperativas, de cineclubes e grupos de teatro e com uma direcção única.

As secções culturais estudantil têm, também, um importante papel a desempenhar, tanto na criação como na divulgação da arte e da cultura, democráticas e populares, tanto na ligação às massas dos estudantes como na ligação às massas de operários e camponeses. E ainda necessário organizar a vanguarda de cada sector (por exemplo, o sector de teatro, o da banda desenhada, o da pintura, o da poesia, o da música, o do cinema, etc.) e estabelecer, para cada um, programas precisos e cientificamente elaborados, que contemplem todos os nossos órgãos e satisfaçam as necessidades que se sentem no domínio da propaganda.

Assim, o caudal será muito mais forte e mais potente e os diversos canais multiplicar-se-ão de modo a que nenhuma parcela de terra fique por irrigar.

VIVA A CULTURA E ARTE DEMOCRÁTICA E POPULAR!

VIVA A REVOLUÇÃO DEMOCRÁTICA E POPULAR!

VIVA A DITADURA DEMOCRÁTICA E POPULAR!

O POVO VENCERÁ!

Célula de Músicos da DORL – PCP, «Com o PCP pela música em Portugal», abril de 1975

A música, quer como manifestação cultural e artística, nas suas formas mais elevadas, quer como expressão étnica das tradições de um povo, quer ainda como mero divertimento ou passatempo, exerce uma importante função social.

O Partido Comunista Português defende uma política cultural e de comunicação social que proteja e valorize a música em todos os seus múltiplos aspectos.

O Partido Comunista Português aponta as seguintes linhas de orientação, a que obedecerá o seu programa de acção em relação à música, e que realizará integralmente com um governo e uma maioria de esquerda:

1.º — Reestruturação do ensino da música em todos os escalões e integração da educação musical básica no ensino geral, no quadro duma profunda reforma do ensino a empreender.

2.º — Melhoramento das condições de exercício das profissões (musicais, tanto no plano económico e social como no artístico.

3.º — Desenvolvimento do movimento amador, designadamente do movimento coral, das bandas de música, dos grupos folclóricos, e das associações musicais em geral.

4.º — Prioridade para a promoção e desenvolvimento do património musical do nosso povo, sem prejuízo de um estimulante intercâmbio com outros países.

5.º — Democratização da cultura musical, como parte integrante dum plano para a democratização da instrução e da cultura.

6.º — Aplicação do princípio da democraticidade — com consulta obrigatória a todos os interessados, através da sua organização sindical, das suas comissões ou associações representativas ou de conselhos consultivos eleitos, já criados ou a criar — no estudo e elaboração de quaisquer medidas ou leis que contemplem a sua actividade.

1º REESTRUTURAÇÃO DO ENSINO DA MÚSICA

No que se refere à reestruturação do ensino da música, integrando-a numa profunda reforma de todo o sistema da educação e do ensino, o Partido Comunista Português aponta as seguintes direcções fundamentais:

A) ENSINO ESPECIALIZADO

- Criação de uma rede de conservatórios regionais, abrangendo todas as capitais de distrito (incluindo Madeira e Açores), reestruturação e reactivação dos já existentes.
- Criação de dos conservatórios superiores de música [Lisboa a Porto) a funcionar com uma estrutura verdadeiramente universitária em todas as disciplinas musicais e suas complementares.
- Modernização dos métodos pedagógicos e apetrechamento dos estabelecimentos com os meios audio-visuais e o material de ensino adequados (partituras, instrumentos, equipamento electro-acústico, etc.).
- incentivo a programas autónomos de investigação, aperfeiçoamento e especialização, no país e no estrangeiro.
- Criação de um sistema de atribuição de bolsas de estudo numa base amplamente democrática.

B) ENSINO GERAL

- Democratização e descentralização da iniciação musical infantil, acompanhando a própria democratização e descentralização dos jardins infantis e do ensino pré-primário, os quais devem estar ao alcance das crianças de todas as regiões do país, independentemente da sua situação económica, sociais ou geográfica.
- Desenvolvimento dos programas de educação musical básica no ensino primário e secundário geral com vista a permitir, finda a escola primária ou durante os estudos secundários, a opção consciente do estudante por uma carreira musical.
- Apetrechamento dos estabelecimentos com os necessários meios audio-visuais.

C) FORMAÇÃO DE PROFESSORES

- Criação de cursos de formação acelerada e de aperfeiçoamento para professores e monitores de música de todos os graus de ensino geral e especializado.
- Celebração de acordos culturais com outros países, de forma a permitir o estágio dos nossos professores de música em estabelecimentos de ensino no estrangeiro e o contrato de professores estrangeiros para ensinarem no nosso país a fim de suprir as grandes carências com que ainda continuaremos a debater-nos, neste domínio, durante alguns anos.

E) INCENTIVO AO ESPÍRITO CRIADOR DOS JOVENS

- Concessão de apoio em subsídios e meios técnicos, através dos organismos competentes, às iniciativas culturais dos próprios estudantes (formação de coros infantis e juvenis, conjuntos musicais, etc.), iniciativas que os estabelecimentos de ensino deverão fomentar.

2, " MELHORAMENTO DA SITUAÇÃO PROFISSIONAL DOS MÚSICOS

- O Partido Comunista Português defende o princípio de que todos os profissionais da música, sem excepção, têm direito a ver dignificado o seu trabalho e garantidas as condições para o seu exercício e para a sua justa remuneração. Neste sentido, o Partido Comunista Português exige a estrita aplicação do Regulamento do Exercício da Profissão, cujo projecto foi elaborado pelo Sindicato dos Músicos, e a actualização periódica das remunerações e direitos mínimos aí estabelecidos (vencimentos, férias, reforma, etc.).
- O Partido Comunista Português defende: ainda a institucionalização à protecção legal do respeito pela consciência artística e profissional dos músicos, traduzido no reconhecimento do direito que estes têm, nos seus locais de trabalho, a organizar-se para fiscalizarem democraticamente a orientação das instituições a que pertencem, na medida em que ela se reflectir na sua própria actividade artístico-profissional de músicos (condições e ambiente de trabalho, deslocações, mapas de ensaios, programas, etc.).
- Mas orquestras deverá promover-se a uniformização dos vencimentos, eliminando, mediante a elevação dos vencimentos mais baixos, e sem prejuízo dos direitos dos trabalhadores já adquiridos, os desníveis que actualmente se verificam.
- Os agrupamentos de câmara formados por iniciativa dos músicos profissionais e os solistas devem ter assegurado o direito de participar anualmente, mediante justa remuneração, em um mínimo de actividades musicais a levar a cabo pelas entidades competentes (Radiodifusão Portuguesa, RTP, Fundação Gulbenkian, Teatro de S. Carlos, etc.), - quando integrados em orquestras, coros ou companhias ligados por contrato permanente a certa: instituição devem ter direito a facilidades que permitam a sua participação, em boas condições artísticas, naquelas iniciativas.
- No que se refere aos coros profissionais, para além do que vem consignado no projecto de Regulamento do Exercício da Profissão atrás referido, deverá ser garantido desde já a todos os seus membros um contrato de trabalho que vincule as instituições a que pertencem; entretanto, estas deverão criar obrigatoriamente cursos permanentes de formação de vozes e formação musical inteiramente gratuitos para os membros dos coros e abertos a candidatos a coralistas profissionais, tendo em vista garantir um contínuo aperfeiçoamento e revelação de novos valores.
- Todos os cantores de ópera que nos últimos anos tenham exercido regularmente a sua actividade, quer na antiga Companhia do Trindade, quer no Teatro de S. Carlos, deverão ser integrados numa Companhia Portuguesa de Ópera, com sede no Teatro de S. Carlos, passando a beneficiar de todos os direitos e

regalias previstos no Regulamento do Exercício da Profissão; o Teatro de S. Carlos deverá elaborar anualmente um plano de actividades que garanta a plena ocupação desta companhia e o permanente exercício artístico dos seus membros.

9 O trabalho dos compositores portugueses deverá ser incentivado com encomendas anuais de novas obras, por parte das diversas entidades musicais, com a inclusão regular das suas obras nos programas dos concertos e de outros espectáculos, e com edições impressas e em disco.

- Os praticantes da canção ligeira e da canção de intervenção, deverão ser defendidos nos seus direitos profissionais em função da qualidade do seu trabalho; deverá garantir-se por lei a obrigatoriedade de os postos de rádio transmitirem cada vez maior percentagem de discos produzidos e realizados no nosso país por artistas portugueses, até se atingir um justo equilíbrio.

- Os músicos que exercem a sua profissão em boîtes, cabarés e outros estabelecimentos nocturnos de diversão deverão beneficiar integralmente do Regulamento do Exercício da Profissão, segundo o projecto elaborado pelo Sindicato dos Músicos; deverá ser proibida a prática hoje corrente da imposição de contractos fictícios pela entidade patronal, atentatórios dos legítimos direitos dos trabalhadores, nomeadamente com respeito à Previdência e à reforma, & criado um dispositivo legal eficaz para impedir as entidades patronais de persistirem nessa prática; deverão ser criadas novas condições e novo ambiente de trabalho nas boîtes e cabarés, reconvertendo, na medida do possível, a sua função social de diversão.

- Os profissionais do fado deverão também passar a beneficiar do Regulamento do Exercício da Profissão, segundo o projecto elaborado pelo Sindicato dos Músicos, e ser defendidos tal como os anteriores das imposições arbitrárias de que são vítimas por parte das entidades patronais.

3.º DESENVOLVIMENTO DO MOVIMENTO ASSOCIATIVO POPULAR

O Partido Comunista Português sublinha a importância do movimento associativo popular na difusão da cultura musical e o papel que a própria música tem desempenhado, junto das massas populares, na formação duma consciência colectiva (sobretudo, através dos coros, das bandas e dos grupos folclóricos). Assim, o Partido Comunista Português propõe-se defender a aplicação de uma política de intensa protecção e estímulo ao movimento coral, às bandas de música, aos grupos folclóricos às sociedades recreativas populares e a outras associações musicais, expressa nas seguintes medidas, (que, em todo o caso devem respeitar sempre o princípio da autonomia associativa):

- Criação de meios de apoio artístico e financeiro aos coros, aos grupos folclóricos e às bandas de música, tendentes a melhorar a sua qualidade e as suas condições de trabalho.
- Promoção de encontros nacionais e regionais para confrontação e troca de experiências.
- Realização de cursos especiais para maestros e chefes de banda.
- Fomento do intercâmbio com o estrangeiro.
- Apoio técnico e financeiro aos programas de acção cultural levados a efeito pelas associações musicais e sociedades recreativas populares.

4.º PRIORIDADE PARA A PROMOÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO PATRIMÓNIO MUSICAL DO NOSSO POVO

O Partido Comunista Português defende uma política cultural dirigida à valorização da arte e dos artistas portugueses, dirigida ao desenvolvimento das riquezas e potencialidades criadoras do povo português, pondo termo à situação de «colonialismo» cultural de que, também no domínio da música, temos sido vítimas.

Nesta perspectiva, o Partido Comunista Português lutará pela concretização dos objectivos seguintes:

- Criação de um Instituto de Música financiado pelo Estado, visando a edição sistemática de partituras e discos, a pesquisa musicológica e etno-musicológica, e a constituição de um arquivo documental, bibliográfico, etnográfico, fonográfico, etc.
- Coordenação da actividade das diferentes entidades promotoras de espectáculos musicais e colocação dos meios radiofónicos e televisivos prioritariamente ao serviço da difusão dos nossos intérpretes, dos nossos compositores, do nosso património musical.
- Reestruturação do Teatro de S. Carlos, transformando-o em sede de uma Companhia Portuguesa de ópera e imprimindo à sua acção cultural um sentido criador (designadamente, investindo uma parte considerável do seu orçamento num plano anual de montagens de novas obras dramático-musicais encomendadas a autores portugueses segundo um plano a definir e a realizar em função dos meios técnicos e artísticos disponíveis).
- Fomento do intercâmbio com outros países, como meio indispensável ao estreitamento de relações culturais e como estímulo ao nosso próprio desenvolvimento artístico.

5.º DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA MUSICAL

A democratização da instrução e da cultura é parte integrante do programa do Partido Comunista Português.

Em relação à democratização da música o Partido Comunista Português define as seguintes linhas:

- Descentralização das actividades musicais, levando-as a todo o país a partir do apoio a dar a sociedades recreativas populares e centros de cultura existentes ou a criar.
- Colaboração activa das principais entidades musicais com o ÍNATEL, as Comissões de Trabalhadores, os Sindicatos, as Associações de Estudantes e outras organizações juvenis espalhadas pelo País, no desenvolvimento da sua acção divulgadora e formativa.
- Cursos para a formação de animadores musicais, especializados na comunicação e no fomento da criatividade.
- Criação, no âmbito do Instituto de Música, de um programa de edições discográficas para ampla divulgação a baixo preço.

6.º DEMOCRATICIDADE

O Partido Comunista Português defende a aplicação do princípio de que os músicos interessados deverão ser sempre consultados para a elaboração de qualquer medida que contemple a sua actividade.

No âmbito das instituições oficiais ou privadas, nas relações destas com o Governo, em todos os escalões, deverão existir organismos representativos, democraticamente constituídos. Que tornem impossível o regresso aos «esquismos» que durante o regime fascista tanto contrariaram o regular desenvolvimento da nossa cultura musical e que, ainda hoje, continuam a imperar.

Neste sentido, o Partido Comunista Português defende a institucionalização de um Conselho Nacional da Música, democraticamente constituído, como cúpula coordenadora de toda a actividade musical e órgão consultivo do Governo, a nível: nacional, nas questões relativas à música.

A SITUAÇÃO DO BAILADO

Sendo o bailado uma arte essencialmente ligada à música, muito do que, poderá ser considerado a seu respeito está já contido no nosso programa para a música. Há que ter em conta, porém, problemas específicos.

O Partido Comunista Português considera urgente, no sector do bailado, que abrange numerosos profissionais e amadores desde a dança dita clássica ao teatro ligeiro e, aos grupos folclóricos, a concretização de um plano a longo prazo tendente a criar condições para um correcto desenvolvimento desta actividade artística que, como á sabido, goza de grande expansão e 'popularidade nos países socialistas.

Assim, o Partido Comunista Português propõe:

A) ENSINO

- Criação de um sistema de ensino oficial uniformizado, baseado numa escola central e numa rede de escolas de ensino artístico regional (ensino primário e escola técnica).
- Criação de condições para o exercício de uma prática profissional a partir dos 16 anos (através de grupos académicos ou de estágio em companhias oficializadas).
- Contratação de técnicos especializados, formados numa escola e num estilo, a fim de iniciarem um trabalho pedagógico onde se inclui a preparação de professores.
- Criação de uma escola de artistas bailarinos para o teatro ligeiro, procurando deste modo dignificar a profissão e elevá-la artisticamente, dada a Importância de que se reveste entre nós o teatro de «revista».

B) REALIZAÇÃO ARTÍSTICA

- Criação de uma companhia oficial do Estado (eventualmente com sede no Teatro de S. Carlos), com finalidades culturais a nível nacional, e com um repertório polivalente, tradicional e contemporâneo,
- Incentivo a outros grupos profissionais que surjam e mereçam ser estimulados.
- Apoio aos grupos folclóricos regionais, especialmente aos de reconhecido mérito social e artístico, imprimindo-lhes um cunho de finalidade recreativa popular e não de mera atracção turística. Formação de uma companhia nacional de danças folclóricas, -através do recrutamento nos centros regionais dos dançarinos mais dotados que pretendam profissionalizar-se.
- Elaboração de um Regulamento do Exercício da Profissão que contemple todos os profissionais e técnicos da dança clássica, ligeira e folclórica (no que respeita a horários de trabalho, vencimentos, férias, reforma, direito ao trabalho, etc.).

O PCP defende o desenvolvimento da cultura nacional, a promoção da investigação científica e da técnica, a liberdade de criação artística, o incentivo à literatura, às artes plásticas, à música, ao teatro e ao cinema.

VOTAR no PCP e votar pela democratização da instrução e da cultura que porá fim à ignorância secular das classes trabalhadoras e que lhes dará a possibilidade de terem uma Intervenção directiva em todos os sectores da vida política, social, económica e cultural portuguesa.

VOTAR no PCP é votar pelo desenvolvimento da cultura nacional.

O VOTO no PCP é o único voto seguro e certo para a formação de uma maioria de esquerda e de um Governo de esquerda, que prossigam as transformações progressistas, iniciadas no 25 de Abril, rumo ao Socialismo.

A CÉLULA DOS MÚSICOS DA D.O.R.L. DO PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS

Documento Coro da JMP, «Plataforma Política Interna», 6 de abril de 1975

Considerando que para um grupo que conduz um trabalho político e artístico como aquele que o Coro da JMPL tem vindo a desenvolver, é bastante prejudicial e limitativo a não definição em termos políticos suficientemente claros da sua plataforma de trabalho, propõe-se como plataforma política e guia para a acção pratica do grupo, o seguinte:

1) O Coro da JMPL é um organismo artístico que pela sua actividade pretende colocar-se ao serviço das lutas da classe operária e do povo trabalhador contra a exploração capitalista, o fascismo, o colonialismo e o imperialismo. Este apoio à luta revolucionária do povo português materializar-se-á tanto pela contribuição que esperamos poder dar à edificação de uma nova Cultura Popular, como através da participação em sessões culturais populares levadas a cabo por estruturas progressistas e apartidárias de unidade revolucionária, ou que se rejam pelos princípios da Democracia Popular (ex:comissões de trabalhadores, comissões de bairro, sindicatos, associações de amizade, Cups, Vafs, Gaafs, Gavafs,...)

2) O Coro da JMPL é anti-reformista. Afirmamos, pois, ao difundir o que consideramos ser a verdadeira Cultura Popular que esta é parte integrante e peça indispensável do grande mecanismo da luta do povo português conduzida pela classe operária por um regime de Democracia Popular o qual, só poderá ser atingido pela via da Revolução Popular Armada

3) O Coro da JMPL é aoartidário. Não se pretende com isto dizer que ele não toma posições políticas; pretendemos antes esclarecer que essas posições deverão ser tomadas na base dos princípios políticos definidos por esta pataforma e nunca actuando como porta-voz, simpatizante ou aderente de qualquer organização política.

Como grupo que se define pelo princípio do apartidarismo o Coro não poderá actuar em sessões de propaganda, comícios ou outras actividades promovidas por organizações que se reclamem de Partido Comunista (m-l) ou de estruturas pré-partidarias da classe operária.

4) O Coro da JMPL ao assumir uma posição política anti-reformista e de defesa da Revolução Democrática e Popular não poderá nunca pelos métodos de trabalho que adoptar acolher em si elementos portadores de vícios e taras burguesas nem pactuar com métodos liberais que possam trazer consequências negativas para o trabalho colectivo do grupo. Isto implica, necessariamente, o adoptar do método da crítica e autocritica permanentes para resolver todas as questões que possam surgir, colocando-se sempre como predominante para a resolução dessas questões o critério político, que se sobreporá sempre a possveis "justificações" de carácter individualista.

Em consequência, para se avaliar da real dedicação ao trabalho do grupo e do seu sincero desejo de servir a causa da Cultura Popular, cada novo elemento deverá, antes de se tornar elemento efectivo, passar por um período de estágio de três meses, no fim do qual o grupo decidirá colectivamente da sua entrada. Como tal, só terão direito a voto os elementos efectivos do Coro.

Aprovado no dia 6/4/75

Documento LUAR, «Tarefas a Executar», 20 de abril de 1975

- A afixagem massiva do cartaz com a palavra de ordem "CRIAR PODER POPULAR" (em curso de fabricação e a fornecer dentro de dias).

- Venda do cartaz nas sedes e nas bancas militantes

- Pichagem massiva das palavras de ordem da organização escolhidas pela C.P.E.

EM FRENTE PELO SOCIALISMO!

CRIAR PODER POPULAR!

CRIEMOS COMISSÕES DE TRABALHADORES!

SÓ A REVOLUÇÃO É SOLUÇÃO!

NÃO ÀS ILUSÕES DA DEMOCRACIA DOS PATRÕES!

- Dispomos, em acordo com a empresa "Animatógrafo" (Cunha Teles) de uma carrinha com projecteur e um motorista-projeccionista para ser utilizada para a projecção de filmes nas 6ª feiras (noite), sábados e domingos. Esta operação tem de ser montada com os núcleos por exemplo – 6ª feiras às 9h. no local 1, sábado às 14h no local 2, às 17h no local 3, às 21h no local 4, etc., seja em clubes, casas do povo, etc.

Da comissão irá 1 ou 2 elementos, e o núcleo assumirá a responsabilidade política do esclarecimento e debate de cada sessão.

Entradas pagas a 5\$00 por pessoa, com uma percentagem para a organização, dormida e comida do motorista-projeccionista a cargo dos núcleos onde decorrerem as sessões.

Propõe-se que os núcleos organizem fins de semana para esta operação e o façam saber já à Comissão de Agit.-Prop., para a sede.

A primeira poderia ser 2,3 e 4 de maio.

Filmes disponíveis:

- "COURAÇADO POTEKINE" - Eisenstein
- "ALEXANDRE NEWSKY"
- "QUANDO O POVO ACORDA" - Chileno
- "TUPAMAROS"
- "ATTICA" - sobre a revolta negra numa prisão americana
- "GREVE - OCUPAÇÃO" - Francês

EM PREPARAÇÃO

- Dispostemos em breve de filmes curtos sobre operações da L.U.A.R., ocupações, comícios.

Em estudo um disco com o hino da L.U.A.R. (música de Vitorino de Almeida, texto de Sérgio Godinho, interpretação de Zeca Afonso, Xico Fanhais, Sérgio Godinho e Vitorino).

- Em estudo intervenção de grupos de teatro como animadores ao ar livre, em torno de palavras de ordem da organização e dos problemas locais.

- Sugere-se a organização de dois grandes comícios no Porto (Palácio de Cristal) e Lisboa (Coliseu dos Recreios) em estilo de festa revolucionária, com teatro, filmes, slides e canções, mais todo o nosso material de propaganda.

Lisboa, 20 de abril de 1975

Pela Comissão de Informação e Agitação da LUAR

Comunicado «Um amplo Movimento Democrático dos Artistas e Intelectuais se ergue contra as medidas repressivas do “Conselho da Revolução”!», 28 de abril de 1975

Temos vindo a assistir nos últimos tempos a um aumento da repressão, não sobre os fascistas e contra-revolucionários, como qualquer elemento do Povo, bem lembrado que está ainda da tentativa de golpe fascista de 11 de março, poderia esperar, mas sobre os revolucionários e progressistas, aqueles que aspiram sinceramente à Democracia e à Liberdade, o que é resultado do subsequente contra-golpe social-fascista do mesmo dia à noite.

Enquanto os pides e demais assassinos do nosso Povo se instalam confortavelmente nos hotéis-prisão que lhes foram «democraticamente» destinados, enquanto os partidos fascistas continuam a conspirar às claras e a fazer a sua insidiosa propaganda, os órgãos do poder proibem de concorrer às eleições e posteriormente ilegalizam o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado, encarcerando mais de duas centenas e meia de democratas e anti-fascistas, por propagandearem realizações democráticas devidamente autorizadas.

A sentida indignação que estas medidas provocaram, entendeu o Yenan, jornal dos artistas e intelectuais progressistas, dever acrescentá-la ao já amplo movimento popular contra tais arbitrariedades do poder.

O abaixo assinado que a seguir reproduzimos é a prova de que os intelectuais e artistas da nossa Pátria, unidos nos ideais sublimes da Liberdade e da Democracia e não temendo o aumento da repressão, não querem deixar passar em claro esta campanha que, como o documento salienta, visa reprimir o movimento popular e impedir que seja levada até ao fim a destruição do fascismo:

AO POVO PORTUGUÊS

Os seguintes democratas e patriotas, artistas e intelectuais, manifestam o seu mais veemente protesto pelas medidas recentemente tomadas pelo «Conselho Superior da Revolução» que visam reprimir o movimento popular e impedir que seja levada até ao fim a destruição do fascismo.

Consideram que, entre essas medidas, se destacam aquelas que impediram o M.R.P.P. de concorrer às eleições para a Assembleia Constituinte e que visam também ilegalizá-lo, através do expediente de não permitir a este Partido o uso do seu símbolo.

Declararam que a recente prisão em massa de anti-fascistas se insere numa ofensiva de conteúdo mais amplo contra todos os revolucionários e progressistas, que aspiram sinceramente à Liberdade e à Democracia.

Exigem do «Conselho Superior da Revolução» e do Governo Provisório a pronta revogação de tais medidas e a libertação imediata dos anti-fascistas presos.

Lisboa, 28 de abril de 1975

Leonel Santos Gaboleiro (operário-poeta)

João Augusto Aldeia (jornalista)

Fausto (compositor)
 António Moreira Antunes (desenhista)
 Fernando Serafim Monteiro Correia (cantor)
 Victor Manuel Aguiar Ramos (cantor)
 Maria de Lurdes Pombares da Silva (cantora)
 Maria José Fernandes Campos (cantora)
 Henrique Manuel Pereira Sanches (cantor)
 Maria Manuela B. de Sousa Antunes (cantora)
 Luís Manuel Veyrier Valério Maduro (cantor)
 António Manuel Campos Monta (professor)
 Jorge Garizo do Carmo (pintor)
 Júlio Bento Marques P. Serralha (professor)
 Ana Carla Gonçalves (professora)
 José de Carvalho (actor)
 Lurdes Norberto (actriz)
 Carlos Veríssimo (actor)
 Armando Branco Alves (actor)
 Vítor de Sousa (actor)
 Armando Cortês (actor)
 Francisco Pestana (actor)
 Carlos Paulo (actor)
 Maria Eduarda de Azevedo Pimenta (actriz)
 João Mota (actor)
 José Joaquim Barros Morais (engenheiro)
 Rui César Gomes (actor)
 Celso Rosa Belo de Carvalho (músico)
 Rui Manuel Pedroso Neves (músico)
 Maria Gabriela da Cruz de Almeida (estudante de Medicina)
 Francisco José Figueiredo Quaresma de Almeida (crítico de jazz)
 Paulo Gil (músico)
 Vítor José Coelho Martins (músico)
 Francisco José da Trindade Bento (músico)
 Carlos Cruz Zíngaro (músico)
 Fernando Manuel C. Martins (crítico de cinema)
 Emanuel Augusto dos Santos (redactor de «O Tempo e o Modo»)
 João Camacho (Editora «Nova Aurora»)
 Francisco Máximo (jornalista)
 Leopoldo Gonçalves (jornalista)
 Adriano Carvalho (jornalista)
 Natália Correia (escritora)
 Pedro Támen (escritor)
 Virgílio Ferreira (escritor)
 Almeida Faria (escritor)
 António Ramos Rosa (escritor)
 Raul de Carvalho (escritor)
 António José Neves Forte (escritor)
 Vítor Silva Tavares (escritor)
 António Júlio Valarinho (escritor)
 João Duarte Ferreira da Cruz (jornalista)
 Maria Isabel Hubo Faria (assistente da Faculdade de Letras)
 Ana Luísa Teixeira (grupo coral)
 Luís F. Lindley Cintra (professor da Faculdade de Letras de Lisboa)
 José Eduardo Ançã Regala (jornalista)
 João Manuel Leitão Salvado (actor)
 Adelino José Pinto Carvalhão (actor)
 João António Pereira Paixão (actor)
 Helena Maria Ribeiro Pena da Costa (redactora)
 Maria Luísa Oliveira (grupo coral)
 Maria João Espírito Santo (grupo coral)
 João de Freitas Raposo (estudante/redactor)

Vítor Albuquerque Freire da Silva (professor)
Maria Helena B. Santos Dionísio (redactora)
Maria Teresa G. Arsénio Nunes (redactora)
Alexandre Daniel Fernandes Silva (trabalhador da cultura)
Maria da Conceição Arsénio T. D. da Costa Gonçalves Nunes (diplomada pela I.A.D.E.)
Maria Eugénia Nunes Prata Pinheiro (licenciada em Filologia Românica — professora)
Maria do Sameiro de Sousa Ribeiro Martins (professora)
Helena da Silva Correia Gonçalves (professora)
Maria Teresa Serras Lopes (professor de Letras)
José Maria França Machado (professor)
Maria Madalena Monteiro Cardoso (professora)
Maria de Fátima Gaspar Vieira (licenciada em Filologia Românica)
José Manuel de Sousa Antunes (cantor)
Maria Augusta Correia (cantora)
Francisco José Correia (cantor)

Intervenção Arnaldo Matos – MRPP, «A cultura e a arte uma arma para a libertação dos explorados», 25 de maio de 1975

A CULTURA E A ARTE UMA ARMA PARA A LIBERTAÇÃO DOS EXPLORADOS
ARNALDO MATOS

Intervenção no Centro de Cultura Popular Martins Soares de Olhão em 25/5/75

edição da cooperativa popular Livreira 1º de Maio vermelho

Texto da intervenção do Secretário-Geral do MRPP, Arnaldo Matos, no Centro de Cultura Popular Martins Soares de Olhão, em 25/5/75 (extraído do "Yenan" nº 12 - julho).

"A CULTURA E A ARTE UMA ARMA PARA A LIBERTAÇÃO DOS EXPLORADOS"

Em primeiro lugar, quero saudar todos os elementos do povo presentes, mesmo os que não sejam simpatizantes do partido a que pertenço. Agradeço que o Centro de Cultura Popular Martins Soares de Olhão tenha lembrado de mim para dizer umas palavras de encerramento. O tema é a cultura, a literatura, ao serviço de quem se encontram e como se devem colocar ao serviço dos explorados. Queria ver se não repetia as ideias dos camaradas que antes falaram, para não machucar quem me escuta.

Vou então lembrar um episódio passado no Algarve com os soldados do R.I.F. Em Faro, existem soldados das duas zonas do país, os do Algarve, que são uma minoria, e os do Norte de Portugal, que são a imensa maioria. Logo, os soldados começaram a puxar pela cabeça e a perguntar qual o interesse daqueles que mandavam no exército de fazê-los deslocar dos seus campos, em Trás-os-Montes e no Minho, para o Sul. Certamente que não seria porque no Sul existem praias e o Sol é mais quente, porque a burguesia nunca se preocupou nem com as férias, nem com o calor, nem com a falta de roupa do povo. Não seria agora que ia tratar os soldados de outra maneira. E, de pergunta em pergunta, os soldados descobriram a razão de ser dessa benevolência da burguesia e a razão de ser esta em que aproximando-se uma época de grandes lutas de classe no nosso país, é preciso que o homem que está por trás da espingarda e que pode puxar o gatilho não encontre à frente da mira a cara do pai, da noiva ou do filho. E tendo descoberto esta situação, imediatamente se mobilizaram para a luta, seguindo o regresso às suas terras de origem, não porque não gostem dos seus camaradas algarvios, mas porque acham que não podem servir para reprimir o povo, ainda que sejam para isso obrigados a deslocar-se para os seus lares.

E como se liga esta luta dos soldados do R.I.F. à questão da cultura, da arte e da literatura? Liga-se porque eles descobriram também por si mesmos e aplicaram na prática todas as heranças que os intelectuais que aqui falaram vos expuseram. Eles sentiram a necessidade extrema de unir todas as forças, de uni-las, mobiliza-las e dar-lhes um caminho único, para que nenhuma das forças se dispersasse. E a maneira que encontraram para atingir o objectivo foi elaborar uma canção, uma canção de combate essa canção. Foi exactamente o motivo de organização da luta, o motivo de mobilização para a luta, foi com ela que a luta começou. Vejam portanto como a arte, a literatura e a cultura servem uma classe, como serviram os soldados na sua imensa maioria camponeses, com uma letra que eles meteram dentro de uma música que a burguesia usava para atacar o povo, uma música que fala de gaivotas e outras coisas mais, como eles agarram essa música e metem dentro dela um conteúdo da sua classe e assim de volta a arma que a burguesia lhes apontou à cabeça, apontando-a à cabeça da burguesia.

Daqui podem tirar todas as conclusões que os nossos camaradas antes se esforçaram por expressar de uma forma mais elevada. A cultura e a arte, tal como foram utilizadas pelos camaradas soldados de Faro são

uma arma, uma arma para a libertação dos explorados, para o avanço das suas lutas. Quem nos dirá que a próxima luta das operárias conserveiras não usará também dessa arma? Que a luta dos pescadores, que conhecem imensas canções para, no seu trabalho, protestarem contra a exploração, não terá também uma arma dessas a uni-los? E quem sabe se as lutas que juntam a determinação de vencer a forma avançada de unir os explorados pela arte não podem atingir mais facilmente os seus objectivos do que se forem privadas desse complemento?

É que o povo descobre tudo por si mesmo, mas no decurso de uma luta muito longa. Por isso é que é necessário um partido que lhe explique, porque acumulou a experiência da classe operária de todos os países, como as diversas armas que devem ser usados.

Nós temos a necessidade de falar na exigência e na urgência das armas de fogo mas armas de fogo o povo nada terá. Mas temos que há outras armas que têm que se conjugar com essas e se alguém pensa que adas se explorada se pode libertar apenas com um tipo de armas comete um erro colossal. Devemos lembrar que a classe operária e o povo devem saber manejar todas as armas e também a arma da cultura deve saber juntar-se as armas de fogo. Sem qualquer uma delas a luta não pode triunfar e com todas as armas juntas, usadas no momento exacto e com oportunidade, a luta avança bastante e atinge mais rapidamente ainda o seu objectivo.

A arte, a literatura são usadas pelos nossos inimigos todos os dias. Eles procuram fazer-vos comprar um aparelho de rádio, um aparelho de televisão e o que vos dizem é que eles servem para vos distrair. Mas a arte, no fundo, não serve para distrair. Serve para desviar, só nesse sentido, sim, para distrair a atenção, para não vos fazer pensar em coisas sérias. No entanto, a arte e a literatura podem fazer-vos pensar nas coisas mais importantes.

Quase todas as formas de literatura e arte que por aí vemos (e podem contar-se pelos dedos de uma mão as excepções) contam-vos histórias que embalam como nós costumamos embalar as crianças e nos adormecemos com elas. Isto é, a literatura e a arte e outras formas de cultura que nos impingem servem para narcotizar-vos, são um ópio para endorminar o povo.

Nunca viram certamente na televisão um filme americano que mostrasse que o índio tinha razão, mas viram centenas e centenas de filmes a mostrar-vos um índio traiçoeiro, atacando o branco pacífico pelas costas, raptando a mulher do branco da tenda em que este a deixava, capaz de comer as criancinhas e sacrifica-las aos deuses. No entanto, nunca ninguém se lembrou de perguntar onde é que estavam esses americanos antes desses ataques e assim certamente que hoje raros serão os jovens da nação americana que podem compreender que o índio é de facto um explorado e oprimido de uma raça constituída por mais de quatro milhões de indivíduos, que foi completamente exterminada no espaço de três décadas e que já ocupava todas aquelas terras antes que os brancos ingleses e de outros países tivessem, pela força das armas que dispunham, avançado, ocupado e saqueado. Agora, o índio é uma figura de relíquia e como já está contido nas suas reservas, como esteja desarmado, já se lhe pode dar um tratamento mais humanitário, já se pode dizer que o índio, enfim, tem coisas boas, porque ele agora só com dificuldades consegue vencer o seu explorador e opressor.

É para isto que a arte serve, serve para convencer as pessoas de uma razão que interessa a uma classe e levar as pessoas a não aceitarem a razão que serve a sua própria classe. Quando amanhã forem assistir aos programas de televisão, a única coisa que gostaria que desta noite tivesse ressaltado é que os olhos com que olhassem essas imagens fossem já uns olhos esclareci, dos e que perguntassem sempre a quem serve este poema, a que classe serve este conto ou esta forma de literatura. Se fiarem esta simples pergunta face a tudo o que virem, estarão armados para rejeitar o entulho, para rejeitar o que não presta e aceitar com ambas as mãos aquilo que serve a vossa classe. Nos estamos num período, como já também compreenderam os soldados de Faro, num período de luta de classes intensa no nosso país, a literatura, a arte e outras formas de cultura vão sofrer um grande desenvolvimento.

Por outro lado, a classe operária prepara-se para usar essas armas. E foi isso que vimos aqui hoje, um excelente poeta proletário o camarada Leonel Santos que vai ser, sem dúvida, o educador de uma geração inteira de poetas saídos do povo e, além dele, um coro que se esforçou, com os poucos efectivos que dispunha, para transmitir, também as ideias novas que servem à classe operária e ao povo.

Vejam bem a dificuldade que eu teria de explicar por que razão foi um ataque traiçoeiro da burguesia pretender retirardes o uso do símbolo da foice e do martelo e como, em duas pinceladas, o camarada Leonel Santos cumpriu essa missão melhor do que eu o poderia fazer. Vejam também como, agora do lado do inimigo, eles procuram, através das canções e das revistas, fazer passar como coisas amigas do povo o que não serve os seus interesses. Certamente já ouviram os caciques revisionistas dizer que o COPCON está acordado enquanto a gente dorme. No entanto, nós já pudemos ver o que é a “vigilância” do COPCON e como ele nos defende, quando muitos dos presentes se deslocaram a Santarém para exigir a libertação dos seus filhos.

A arte é isto. Nesta altura, eu devo avançar um pouco mais e dizer-vos que não pode haver Revolução sem arte, sem cultura e sem literatura. Se a classe operária não avançar rapidamente na fabricação dessa arma, podemos ter o resto, tudo mesmo assim não conseguiremos fazer a Revolução.

A arte, a literatura e a cultura desempenham papéis diferentes consoante a fase da Revolução. Nesta fase, o papel que elas desempenham é o abrir caminho aos batalhões dos operários, aos batalhões dos camponeses, dos outros trabalhadores, dos intelectuais, dos jovens. A literatura e arte vão-lhe e abrir um caminho, apontando-lhes um objectivo e unindo-os, mobilizando-os, apertando-os uns contra os outros. Assim, toda a gente compreende que esse caminho tem essa função, a função de os fazer marchar ideologicamente à mesma cadência de marchar só para um objectivo, de não dispersarmos as nossas forças e de marcharmos coordenadamente braço com braço e ombro com ombro. Isso podemos concluir de alguns poemas de hoje.

Será que cumprimos as nossas funções nessa matéria? Estamos muito longe de as ter cumprido. Na outra fase da Revolução, a literatura e arte, desempenhando sempre uma tarefa ao serviço de uma classe, têm missões diferentes, mas agora e para abrir o caminho que precisamos da literatura e da arte e uma coisa tão diferente, uma coisa tão etérea como é a literatura e a arte, uma coisa tão difícil de agarrar entre os dedos desempenha a função de uma britadora e essa britadora abre um caminho que nenhum esforço, nem as próprias armas conseguiriam abrir. O camarada Mao Tse-Tung ensinou-nos que um exército sem cultura é um exército de ignorantes e com um exército de ignorantes nunca se podem obter grandes vitórias.

Também hoje devemos reflectir que, apesar da força da classe dos explorados, se eles não derem a devida importância às questões da arte e da cultura, se não souberem rejeitar a cultura que é entulho e aceitar de braços abertos a cultura que é libertação, nunca poderão emancipar-se nem poderão de facto alcançar os objectivos porque almejam.

É preciso que a cultura se a obra vossa, é absolutamente errado e é uma coisa criminosa pensarmos que a cultura é uma coisa produzida pelo camarada Leonel Santos e o coro "O Horizonte é Vermelho".

Se pensarmos isso, as tarefas deles nunca atingirão o seu alvo, eles esforçar-se-ão denodadamente, mas o seu esforço será vão. É preciso então que todos os explorados aceitem essa cultura, a compreendam e rejeitem da outra o que não lhes serve, mas é preciso que hoje os artistas de vanguarda, de facto o que melhor existe na classe operária e no povo, no que diz respeito à literatura e à arte, se liguem intimamente às massas e estejam no seio do povo. Assim, a literatura, a cultura e a arte servirão para a tomada do poder, para mantê-lo, para consolida-lo e para marchar para o derrubamento de todas as classes.

Esse tempo vem longe, mas aquilo que viemos fazer, sob a égide do Centro de Cultura Popular Martins-Soares, é um imenso passo nesse caminho. Que ele se ligue ao povo de Olhão são os nossos votos, que o povo de Olhão apoie esse Centro de Cultura Popular é o seu dever!

"A CULTURA REVOLUCIONÁRIA É UMA PODEROSA ARMA REVOLUCIONÁRIA PARA AS GRANDES MASSAS POPULARES. ANTES DO COMEÇO DA REVOLUÇÃO, ELA PREPARA IDEOLOGICAMENTE O TERRENO, E, DURANTE ESTA, CONSTITUI UMA FRENTE DE COMBATE NECESSÁRIA E IMPORTANTE NA FRENTE GERAL DA REVOLUÇÃO"

MAO TSETUNG - "Sobre a democracia nova"(janeiro de 1940) - Obras Escolhidas, Tomo III.

"UM EXÉRCITO SEM CULTURA É UM EXÉRCITO IGNORANTE, E UM EXÉRCITO IGNORANTE NÃO PODE VENCER O INIMIGO".

MAO TSETUNG - "A frente única no trabalho cultural" (30 de outubro de 1944) - Obras Escolhidas, Tomo III.

Comunicado MRPP, Comité Martins Soares, «A todos os artistas e intelectuais, progressistas e revolucionários», 10 de Junho de 1975

AO POVO PORTUGUÊS

A TODOS OS ARTISTAS E INTELLECTUAIS, PROGRESSISTAS E REVOLUCIONÁRIOS

1. As duas tardes sangrentas às portas da famigerada prisão de Caxias, que nos dois últimos fins de semana viram tombar gravemente feridos muitos filhos do povo, viram ser atacados à granada, a tiro e a cargas militares assassinas milhares e milhares de democratas, patriotas e anti-fascistas não nos espantaram - e não nos espantaram porque elas são um espelho das atrocidades que, de há muito, como o nosso Movimento vem justamente denunciando, são praticadas no interior dessa sinistra masmorra, querida dos salazares de antanho como dos novos salazares. A disposição assassina de matar, a sangue frio, os elementos do povo que se manifestavam frente às cadeias da pi- de e da nova pide é o espalho da disposição assassina de matar, a sangue frio, o melhor filho do povo, o camarada Arnaldo Matos, grande educador e dirigente do proletariado e do povo português, bem como todos os anti-fascistas presos. A

sanha sanguinária dos criminosos Jaimes Naves de que a contra-revolução se serve e servirá é uma só e a mesma nos seus crimes no interior de Caxias e nos seus crimes no exterior da Caxias.

2. Também a firme determinação de todos os patriotas, democratas e anti-fascistas lutarem pela libertação imediata do camarada Arnaldo Matos e de todos os filhos do povo encarcerados nas jaulas imundas da nova pida são o espelho e o reflexo do heróico exemplo de luta, de firmeza e de determinação que aprenderam com esse querido camarada e com a imensa, perseverante e vitoriosa luta que os anti-fascistas, depois como antes do 25 de Abril, souberam e ousaram travar contra o seu inimigo de classe no próprio coração da repressão, no sítio onde ela se julga mais sólida, mais incólume e mais forte. Mas não é ainda bastante a luta que o povo português tem travado pela libertação dos camaradas presos e a prova disso é a prisão de que eles ainda sofrem. Vagas de assalto cada vez maiores têm que se preparar e elas surgirão inevitavelmente - o aumento da repressão irá engrossar as fileiras da revolução e só o povo com a sua força, revolucionária e indomável poderá libertar o camarada Arnaldo Matos e todos os anti-fascistas presos.

3. Os intelectuais e os artistas são uma parte importante e sensível do nosso povo. São um sector do nosso povo com fortes tradições de luta e, na sua grande maioria repudiam, como sempre repudiaram, toda a repressão exercida contra o povo. Os intelectuais e artistas sabem e devem saber, afirmam e devem em toda a parte reafirmar que a repressão que hoje se abate contra o nosso Movimento é o início de uma repressão que se irá abater, a curto prazo, sobre todo o povo português e, também, sobre os intelectuais e artistas progressistas e revolucionários. E ela vai-se abater com toda a intensidade e fúria assassinas, aprendidas e herdadas da velha pida pela nova pida: prova disso é que, também sobre os intelectuais e artistas revolucionários, ela já se começou a abater, não só no miserável assalto contra as sedes de organizações culturais como a Associação da Amizade Portugal-China, a Livraria Vento de Leste e o Jornal Yenan, não só nos mandatos de captura contra conhecidos e reputados intelectuais, professores e cientistas anti-fascistas é democratas como, ainda e também, em prisões já efectuadas: assim encontram-se, neste momento, nas garras assassinas da burguesia, dezenas de colaboradores da Vento de Leste, um redactor do Jornal Yenan, um redactor de O Tempo e o Modo, um elemento do grupo coral "O Horizonte é Vermelho", diversos actores de grupos populares de teatro, um militante do Comité Martins Soares e ainda outros artistas revolucionários, nomeadamente ligados às artes plásticas.

4. Assim, entende o Comité Martins Coares que a luta pela libertação do camarada Arnaldo Matos, Secretário-Geral do M.R.P.P., e de todos os anti-fascistas presos, para além de dizer respeito à classe operária e a todo o povo português, diz, também, um particular respeito aos intelectuais e artistas, que são parte integrante desse povo e cujo passado patriótico e anti-fascista lhes confere uma grande responsabilidade nessa luta. Só unindo-se à classe operária e à sua vanguarda, se colocando-se, ombro a ombro, com todo o povo nas trincheiras vermelhas da revolução, os intelectuais e artistas progressistas e revolucionários não serão esmagados e desbaratados pela feroz repressão que se anuncia e aproxima. Assim, conclama o Comité Martins Soares, organização dos intelectuais e artistas comunistas, a que todos os intelectuais e artistas participem, activa e militantemente, na Grande Manifestação popular convocada pela Associação das Famílias dos Antifascistas Presos para o próximo dia 12 de junho, às 10.30 horas, no Rossio, pela libertação imediata do camarada Arnaldo Matos e de todos os anti-fascistas presos, contra a repressão fascista, pela Liberdade e Democracia para o povo. Que todos os intelectuais e artistas se unam, com uma só força, à gloriosa classe operária e a todo o povo português. O Comité Martins Soares dá, assim, todo o seu apoio a essa Grande Manifestação Popular convocada pela A.F.A.P. e saúda-a como uma justa, grande e necessária iniciativa.

LIBERTAÇÃO IMEDIATA DO CAMARADA ARNALDO MATOS, SECRETÁRIO-GERAL DO M.R.P.P., E DE TODOS OS ANTI-FASCISTAS PRESOS!

MORTE AO FASCISMO E AO SOCIAL-FASCISMO!

ABAIXO A DITADURA MILITAR! GOVERNO POPULAR!

VIVA O MRPP!

VIVA O GLORIOSO COMITÉ LENINE!

HONRA AO CAMARADA ARNALDO MATOS!

VIVA O PARTIDO!

O POVO VENCERÁ!

Lisboa, 10 de Junho de 1975

COMITÉ MARTINS SOARES

«Manifesto GREDIMUP», agosto de 1975, publicado no MC nº44, janeiro de 1976

O Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular Portuguesa da Juventude Musical Portuguesa constituiu-se em abril/maio deste ano, a partir de uma cisão de músicos-sócios do coro da Juventude Musical Portuguesa. Tivemos conhecimento da sua existência através de um comunicado distribuído à

imprensa em agosto, no qual se referem os princípios artísticos e políticos por que se irá reger uma actividade muito importante (que só muito esporadicamente foi abordada nas páginas deste MC). Da leitura que fizemos do referido comunicado aqui deixamos o essencial (a ordenação é nossa).

1 — FINALIDADE DO GRUPO

«A pesquisa folclórica e a divulgação por todos os meios ao seu alcance da verdadeira música popular portuguesa, tendo por base o seu próprio trabalho junto do povo que canta (recolhas, etc), os resultados práticos do trabalho de dois grandes etnomusicólogos — Fernando Lopes Graça e Mi-chel Giacometti —, os nossos próprios estudos colectivos sobre o assunto e, por fim, a nossa prática musical.»

2 — MÉTODO DE TRABALHO

«Toda a nossa actividade tem por base fundamentalmente os acampamentos que realizamos — com conselho prévio de Michel Giacometti, Fernando Lopes Graça ou Francisco de Orey — nas aldeias portuguesas com tradições musicais, onde, em contacto directo com as massas populares, nos dedicamos a recolher em fita magnética o material folclórico que consideramos de interesse, bem assim como outros materiais populares de conteúdo progressista (poéticos, teatrais, etc.). Através da convivência diária com as populações das aldeias, que não se limita a Inúteis conversas de café, mas que se orienta profissionalmente para a colaboração com os camponeses nos seus trabalhos usuais, estes acampamentos dão-nos assim a oportunidade de ouvir e gravar a música popular no seu meio ambiente, de conhecermos de perto as condições económicas, sociais e culturais do povo que canta, para podermos, posteriormente, divulgar com fidelidade a verdadeira música popular que encerra, necessariamente, os problemas, as lutas e aspirações desse mesmo povo.

Esta iniciativa reveste-se, portanto, do maior interesse, visto que só indo às raízes do folclore popular podemos claramente aperceber-nos da expressão musical dessas aspirações, que os «órgãos de Comunicação Social» têm o costume de fazer chegar até nós já completamente adulterada. É pois contra a prostituição da música popular que nos batemos, denunciando-a a todos os níveis, divulgando amplamente, em contrapartida, o verdadeiro folclore, em prol da cultura popular.»

3 — AS DIFICULDADES FINANCEIRAS

O Grupo de Recolha tentará custear as despesas das suas campanhas através da quotização interna, dado que nenhum organismo, oficial ou particular, lhe garantiu qualquer subsidio.

«É de salientar, a este respeito, que, durante o fascismo, as entidades potencialmente subsidiárias concediam subsídios mais facilmente para um coro participar num concurso em França ou na Holanda (no intuito vão de mostrar ao estrangeiro o «dinamismo musical» do fascismo), do que para esse coro percorrer o Algarve ou a Beira Baixa, o Minho ou o Alentejo, cantando e recolhendo as tradições musicais do povo português.»

4 — NADA DE FOLCLORE COMERCIALIZADO OU CANTIGUINHAS PSEUDO-PROGRESSISTAS

«Parece-nos desnecessário salientar que esta música popular de que vimos falando não se confunde com o folclore comercializado que é debitado diariamente nos meios de informação, pelos famigerados ranchos folclóricos, verdadeiras caricaturas do canto popular, e, modernamente, em pacotes mais democráticos sob a forma de cantiguinhas Inofensivas ou pseudo-progressistas como convém à circunstância (vidé Carlos Moniz, Intróito, Tonicha e quejandos)»

5 — ANTI-REFORMISTA E APARTIDARIO. CRITICA A LOPES GRAÇA

«Por outro lado, não consideramos que o tratamento que Fernando Lopes Graça tem dado à música popular de origem seja totalmente satisfatório para o que entendemos ser o dever do músico ao serviço do povo. Com efeito, pensamos que é necessário não só preservar a autenticidade formal da música popular — o que Fernando Lopes Graça faz —, como também ter em conta o conteúdo das canções, procurando tratá-las em função de um critério eminentemente político — o que Fernando Lopes Graça não raramente descarta. Nesta base, o nosso grupo define-se politicamente como anti-reformista e apartidário.»

Comunicado JS, «Danças e Cantares da Ucrânia», 29 de agosto de 1975

OS NOVOS PRUSSIANOS ATACAM AO ENTARDECER, NA PRAÇA!!! HÁ, TODAVIA, CONFUSÃO - AS ESTEPES BRANCAS SÓ NA CABEÇA DO CUNHAL, NUNCA EM PORTUGAL !!!!!!!!! A FUP, que não é outra coisa senão os pécipianos disfarçados com nesclas ou manchas acobriadas dos zimbórios soviéticos, desce hoje à rua, com folclore da Ucrânia. Pena é, que costa martins não possa deixar os seus múltiplos afazeres (assinar de cruz os projectos ou pré-decretos do senhor carlos carvalhas do P”C”P), pois então teríamos o Município engalanado de vermelho, como quando no primeiro de maio, dia do “trabalhador” forjado pela Intersindical. A sovietação da Praça e Avenida dos Aliados deleitaria os presentes, transportando-os, em sonhos, para as mil e uma noites, ao tempo dos ksares (da actual Rússia). Na impossibilidade, os servidores do social-fascismo alapados na inter, farão

com que saiam para a rua, as bandeiras vermelhas ("apartidárias") distribuídas a "trabalhadores" escolhidos a dedo. Será uma festa, com o "poder popular" a demonstrar a "sua" força. A ditadura SOBRE o Proletariado manifestar-se-á com fulgor, já que a DO Proletariado foi abolida do programa do P"CP", por questões de oportunidade e conveniência quando do acto "burguês" das eleições!!! Com o Coro dos pseudo-vanguardistas (M"D"P, M"E"S; F"S"P), crónicos e dos apanhados na rede há dias (L"C"I, L"U"A"R" e P"R"P"/B"R") - Há quem deite "sardinha" fora neste país!!!) será um regalo pára á vista, vê-los dançar ao som das laudas do lopes graça!! Como se trata de um dançar na corda bamba, os equilibristas desesperados, sonambolistas vasco e corvacho constituirão o refrão, o mote, das cantigas de "amigo(s)" Os "intendidos" descobrirão laivos das raízes profundas do nosso Cancioneiro, com arranjos orquestrais salmonideos (melhor, com notas caviarescas e solfejar de esturjão!). Ao toque de caixa dançará a bailarina isabel do carmo muito em voga ultimamente. De pistolão à cintura, o senhor serra, marcará o compasso. Uma festa de arrouba!!! Até os foguetes terão a configuração de foice e martelo!!! A INTERSINDICAL vestirá as melhores galas, porá às varandas colgaduras vermelhas, igualmente "apartidárias". Até as traças serão "tupolev", a naftalina terá o perfume dos líquenes das estepes!!! E o POVO verá impassível a onda avassaladora, defensora intransigente dos lugares ao Sol (lá nunca se poe), cativos, tomados de assalto, com a simpatia ou beneplácito da facção vasco, em delírio!!! CONVITE: Vale a pena ir ver o arraial. Quem não for, é REACCIONÁRIO, não está com o processo!!! Se forem poucos, não admira, são ESCOLHIDOS!!! "dançar" bem há pouco quem!!! Todavia, dão-se lições gratuitas nas seles do P"C"P e M"D"P". Para a próxima poderão engrossar o elenco, com cantares à Praga (partitura Checoslovaca) e danças Húngaras!!! É entrar, que a doença pega-se!!! Há lavagens ao cérebro suando as estopinhas! E "ferrinhos" para todos A Vontade Popular será "respeitada". Meterão os instrumentos nas caixas, e irão a toque das mesmas, se já estiverem a incomodar, a mais, em navio da esquadra soviética, para o efeito a navegar a poucas milhas da costa. São pessoas cordatas, que respeitam o sono (de quarenta e oito anos de fascismo) do cidadão português. Acordá-lo, seria um erro !!! É gente muito respeitadora, incapaz de impingir gato soviético por lebre portuguesa, BOM - porque a festa vai no auge há que não interromper. O POVO "anónimo e apartidário", dará uma vez mais colaboração (passiva que seja), pois, não está para ser apelidado de reaccionário. Eis um pequeno contributo para que a MANIFESTAÇÃO SEJA UM ÊXITO!!! Virá a manhã do dia seguinte ou seguintes e o Povo relembrará, com entusiasmo, o troar das balalaicas. Por quanto tempo lhe ficará no ouvido????!! "AD ETERNUM"????!! FESTAS DESTAS SÓ COM PARTICIPAÇÃO DOS SECTÁRIOS, FACCIOSOS VASCAÍÑOS, COM COLABORAÇÃO DE INCAUTOS E DESPREVENIDOS. NÃO SE DIGA, TODAVIA, QUE É UMA ROMARIA POPULAR!!!

Porto, memorável 29/8/75.

O Secretariado Distrital Executivo da JUVENTUDE SOCIALISTA PORTO

Manifesto do MUTIDR - Movimento Unitário dos Intelectuais para a Defesa da Revolução, publicado no *Diário de Lisboa* a 7 de outubro de 1975

A defesa intransigente das conquistas da Revolução, nomeadamente as nacionalizações e a Reforma Agrária, que obviamente não poderão consolidar-se sem o controlo da produção pelos próprios trabalhadores» é um dos objectivos imediatos do Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais para a Defesa da Revolução, enunciado pelo seu manifesto, ontem divulgado em conferência de Imprensa realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Conscientes das contradições inerentes à fase actual do nosso processo revolucionário, nomeadamente no seio do VI Governo, «onde estão largamente representadas forças comprovadamente contra-revolucionárias», cerca de quatro centenas de escritores, jornalistas, médicos, advogados, actores e outros trabalhadores intelectuais subscreveram este manifesto, que aponta como objectivos imediatos, além do já citado: A defesa das liberdades fundamentais da pessoa humana, tal como se acham consignadas na Carta das Nações Unidas, de modo a evitar-se que, em quaisquer circunstâncias, elas sejam ameaçadas; O repúdio absoluto da social-democracia, na medida em que este sistema político mais não é do que uma das formas de que se reveste o capitalismo, a exploração do homem pelo homem, e ainda porque, não tendo tal esquema qualquer viabilidade prática em Portugal, mais não seria do que um trampolim para o regresso ao fascismo e à mais violenta repressão; O repúdio claro e vigoroso de todas as manobras contra-revolucionárias que, servindo-se de uma forma ou de outra da pretensa "democracia pluralista", possam pôr em causa as conquistas concretas da revolução portuguesa em direcção ao socialismo; A convicção de que a fase do actual processo revolucionário em curso não consente por muito tempo a conciliação de exploradores e explorados, na medida em que só pela repressão se pode conciliar o irreconciliável; a eventual repressão tem já tendência a ser contra as classes trabalhadoras e as mais desfavorecidas; pelo que à repressão contra-revolucionária devem os trabalhadores responder com a violência revolucionária; A institucionalização da vigilância popular em organismos unitários e nacionais para a defesa da

revolução; O reforço do poder popular, através de todas as suas organizações, criadas e a criar, nas quais este Movimento entende dever enquadrar-se.

Vivemos uma revolução com a qual têm tudo a ganhar, desde logo, os trabalhadores no caminho da sua liberdade, o socialismo. Mas por isso mesmo, aqueles sectores sociais, tais como a pequena burguesia e muitos sectores da média burguesia, com ela também se libertam dos maiores exploradores do País, que igualmente os oprime.

Pelo exposto, concluímos que, na actual fase do processo revolucionário, se deverá apontar, decidida e decisivamente para a luta de classes – definida esta no momento actual pela intransigente oposição ao monopolismo e ao imperialismo – e isto através da indispensável unidade de todas as forças consequentemente progressistas e do reforço crescente dos órgãos do poder popular a todos os níveis: operários, camponeses, pescadores, soldados, marinheiros, e outros trabalhadores entre os quais nos incluimos.

A partir de hoje o M.U.T.I.D.R. passa a realizar sessões públicas todas as terças-feiras. Às 21 e 30 horas na Sociedade Nacional de Belas Artes para que “os trabalhadores intelectuais, publicamente, debatam os assuntos mais graves da conjuntura política e social portuguesa».

Comunicado e programa MRPP, «HONRA A RIBEIRO SANTOS!», 12 de outubro de 1975

Faz no dia 12 de outubro três anos que fascistas e social-fascistas em conluio assassinaram o heróico filho do povo José António Ribeiro Santos.

O espírito deste heróico camarada está vivo no coração do Povo. O seu sangue gravou bem fundo na nossa memória, que fascistas e social-fascistas a soldo do imperialismo americano ou do social-imperialismo revisionista soviético, são duas faces da mesma moeda.

Procurando seguir a sua lição nós Editores Democráticos e Populares tudo faremos para que a revolução avance a todo o vapor. Marcharemos, lado a lado com todos os patriotas, democratas, anti-fascistas e anti-social-fascistas, com a classe operária à cabeça, sob a bandeira da Frente Unica Democrática e Popular, à conquista do Poder.

A luta será dura, longa e difícil, fascistas e social-fascistas preparam-se para fazer tombar na nossa pátria milhares e milhares de Ribeiro Santos.

Neste preciso momento 9 de outubro, 4 da manhã, a canalha hitleriana do grupelhosocial-fascista — ORP«C(m-l)»-UDPide — assassinou, no Terreiro do Paço, o nosso querido camarada José Alexandrino de Sousa, quando levava a cabo com mais 3 camaradas a colagem de cartazes, alusivos ao terceiro aniversário da morte do camarada Ribeiro Santos. Foram selvaticamente espancados e atirados ao Tejo. Os 60 assassinos da ORP«C(m-l)»-U«DP» — grupelho pidesco social-fascista, não mais fizeram do que confirmar que são pides com vestes revolucionárias que são a outra face da mesma moeda.

O camarada Alexandrino era um militante da Federação dos Estudantes Marxistas-Leninistas que sempre mostrou a sua firmeza de revolucionário, a sua fibra de comunista, quer antes do 25 de Abril nas masmorras da velha pide, quer depois do 25 de Abril nas lutas travadas contra fascistas e social-fascistas, estando sempre na primeira linha de combate onde veio a ser assassinado. O Povo saberá levantar a sua bandeira, o povo jamais o esquecerá!

Desde já conclamamos as amplas massas do Povo para o funeral do nosso querido camarada Alexandrino e para o comício de 12 de outubro em Homenagem ao camarada Ribeiro Santos, assim como para todas as outras realizações que são levadas a cabo durante o dia 11 e o dia 12 de outubro.

HONRA AO CAMARADA ALEXANDRINO DE SOUSA!

ALEXANDRINO DE SOUSA - RIBEIRO SANTOS, O MESMO COMBATE!

NEM FASCISMO, NEM SOCIAL-FASCISMO, GOVERNO POPULAR!

RIBEIRO SANTOS, O POVO JAMAIS TE ESQUECERÁ!

EDITORIA E LIVRARIA BANDEIRA VERMELHA EDITORA CULTURA PROLETÁRIA EDITORA

GERMINAL EDITORA E LIVRARIA NOVA AURORA EDITORA SEMENTES

EDITORIA E LIVRARIAS VENTO DE LESTE

CELEBRAÇÕES DO 12 DE OUTUBRO

JORNADAS CULTURAIS E EXPOSIÇÃO

DIA 11 DE OUTUBRO, ÀS 16 HORAS, NO PAVILHÃO DOS DESPORTOS

PROGRAMA

DAS 15 AS 24 HORAS — GRANDE EXPOSIÇÃO POPULAR.

16 HORAS — «DEMOCRACIA NÃO ME PARECE», PEÇA DE TEATRO FEITA E REPRESENTADA POR ALUNOS DA ESCOLA PREPARATÓRIA MANUEL DA MAIA.
 17 HORAS — «LUTAS OPERÁRIAS E POPULARES DEPOIS DO 25 DE ABRIL», FILME PRODUZIDO PELO CINE-CLUBE UNIVERSITÁRIO DE LISBOA.
 18 HORAS — EXIBIÇÃO DO CORO POPULAR «O HORIZONTE É VERMELHO» E RECITAL DE POESIA PELOS CAMARADAS LEONEL SANTOS E JOSÉ DE CARVALHO.
 19 HORAS — GRUPO DE DANÇAS POPULARES «SERVIR O POVO».
 19.30 HORAS — RECITAL DE MÚSICA E PIANO PELA CAMARADA ALBERTINA MATOS.
 CORO DO INFANTÁRIO POPULAR RIBEIRO SANTOS.
 DEBATE E INTERRUPÇÃO.
 21 HORAS — «SERÁ QUE IDES HESITAR?», PEÇA DE TEATRO ESCRITA E REPRESENTADA PELO GRUPO DE TEATRO POPULAR «MUNDO NOVO».
 22 HORAS — CORO POPULAR 11 DE ABRIL, DE SESIMBRA E GRUPO DE DANÇAS POPULARES «SERVIR O POVO».
 22.30 HORAS — «RIBEIRO SANTOS, A HONRA DE MORRER POR UMA CAUSA IMORTAL», FILME REALIZADO PELO C.C.U.L.,
 23.30 HORAS — DEBATE.
 OUTRAS CELEBRAÇÕES
 DIA 12 DE OUTUBRO ^
 10 HORAS — ROMAGEM À CAMPA DO CAMARADA RIBEIRO SANTOS, NO CEMITÉRIO DA AJUDA
 16 HORAS — GRANDE COMÍCIO NO CAMPO PEQUENO.
 Astória — Lisboa

Comunicado Cooperativa Popular Livreira «1º de Maio Vermelho», «Semana da Cultura Democrática e Popular», 27 de outubro de 1975

COOPERATIVA POPULAR LIVREIRA "1º de MAIO VERMELHO"

Largo Cristóvão da Gama, 5 A

- DAMAIA DE BAIXO -

SEMANA DA CULTURA DEMOCRÁTICA E POPULAR

A COOPERATIVA POPULAR LIVREIRA "19 DE MAIO VERMELHO" consciente das lutas que os operários e camponeses travava e do facto de o povo ter de tomar em mão o seu destino e atenta às exigências do momento actual, procurando servir o povo no campo da Cultura e da Arte, vem lutando pela edificação de uma Cultura e Arte Democrática e Popular, que seja patriótica e defendendo a Independência Nacional, opondo-se e combatendo a opressão e invasão das culturas imperialistas e social-imperialistas com que a burguesia e seus destacamentos revisionistas pretendem iludir e corromper o nosso povo.

Assim, no decorrer da 1ª semana de novembro, levamos a efeito um conjunto de realizações que constituem a nossa "SEMANA DA CULTURA DEMOCRÁTICA E POPULAR", para a qual contamos com a participação de algumas organizações populares e de massas.

Conclamamos todo o povo da Damaia e arredores a participar em massa em todas as nossas sessões.

PROGRAMA

Sessões realizadas na sede da COOPERATIVA

2 Nov: - 21,30 H - Filme "COURAÇADO POTEMKIN"

3 Nov: - 21,30 H - Colóquio sobre "ECONOMIA MARXISTA"

4 Nov: - 21,30 H - Projecção de 'slides' sobre a "INDUSTRIALIZAÇÃO NA CHINA" seguido de debate.

6 Nov: - 21,30 H - Colóquio "ARTE E CULTURA" promovido pelo jornal 'YENAN'

7 Nov: - 21,30 H - Exibição do filme "XANGAI DIA A DIA".

8 Nov: - 21,30 H - Projecção de 'slides' sobre "ARTE E CULTURA DOS OPERÁRIOS E CAMPONESES NA CHINA".

9 Nov: - 16,00 H - Tarde infantil com projecção de 'slids' com histórias infantis.

- 21,30 H - Exibição do filme "OUTUBRO".

Sessões realizadas no CINEMA D. JOÃO V - DAMAIA

5 Nov (4ªF)- 21,00 H - Apresentação do CORO POPULAR "O HORIZONTE É VERMELHO"

- Danças populares pelo grupo "SERVIR O POVO"

- Teatro com a peça "SERÁ QUE IDES HESITAR" pelo grupo de teatro "MUNDO NOVO"

8 Nov (Sab)-16,00 H - Tarde infantil com a projecção de 'slids' com diversas histórias infantis chinesas.

- POR UM CULTURA DEMOCRÁTICA E POPULAR, PATRIÓTICA, CIENTIFICA E DE MASSAS!

- VIVA O COOPERATIVISMO POPULAR!
- VIVA A COOPERATIVA POPULAR LIVREIRA "1º DE MAIO VERMELHO"
Damaia, 27/10/75

Grupo de Teatro Mundo Novo, «Será Que Ides Hesitar?», Textos de Apoio «Mundo Novo», 13 de novembro de 1975

As dificuldades que porventura os camaradas vierem a encontrar no princípio do seu trabalho, são certamente dificuldades que nós experimentámos em maior ou menor grau, pelo que lhes damos uma achega sobre o modo que neste momento consideramos ser o mais correcto para avançar com o trabalho:

1. Devem começar pela leitura de toda a peça e pela sua discussão; o que está certo, o que está errado, o seu enquadramento na situação política actual.
2. Discutir as personagens do texto sob todos os ângulos; a sua posição no processo de produção, o seu comportamento, etc.
3. A partir deste ponto fazer uma primeira divisão das personagens, entre os actores, conforme cada qual manifeste compreender melhor politicamente cada personagem.
4. Uma vez na posse do seu papel, deve cada elemento decorá-lo o melhor possível. Este ponto é importante e se não for levado à prática acarretará no futuro atrasos indesejáveis.
5. Passar à encenação da peça tanto quanto possível colectivamente; como devem ser representadas as cenas, os movimentos, os gestos, os cenários, os adereços, roupa, etc. Para vencer estas etapas que nos parecem ser mais importantes os camaradas devem fazer o balanço do seu trabalho periodicamente, detectar os erros cometidos e corrigi-los, assim como planificar constantemente o trabalho futuro. Sem um correcto trabalho cultural a Revolução não pode avançar.

Regulamento UJC «1º Festival de Canto Livre Amador em Coimbra», abril de 1976

1.º FESTIVAL DE CANTO LIVRE AMADOR em COIMBRA organizado por: U. J. C. (UNIÃO DA JUVENTUDE COMUNISTA)

1. Considerando que as palavras vazias, as cantigulnhas lamechas e tudo o que nada diz (mas ainda se ouve e vende) só contribuem para atrasar o desenvolvimento cultural dum povo que necessita urgentemente de ver abertas as portas que darão acesso a uma sociedade verdadeiramente nova;
2. Considerando que muitos dos jovens poetas, músicos e cantores deste país ainda estão, por circunstâncias várias, reduzidos ao silêncio e à solidão, produzindo apenas para grupos de amigos ou para as paredes do seu quarto;
3. Considerando que só no reconhecer da luta diária das classes ainda exploradas se poderá realizar uma arte concretamente virada para os que não desistem de construir uma sociedade sem explorados e sem exploradores;
4. Considerando que a canção tem que ser, mais do que nunca, uma arma cultural posta ao serviço da revolução ampla e real que se pretende, mostrando caminhos, apontando contradições, destruindo mitos, gritando a verdade;
5. Considerando que esta canção será tanto mais actuante quanto mais o poema e a melodia estiverem perto dos anseios populares, a U. J. C. de COIMBRA propõe:

A realização do 1.º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR em COIMBRA, cujo regulamento se passa a expôr:

- 1º — O 1º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR, em COIMBRA, é um festival de canções que procura reunir jovens de ideologias não contra-revolucionárias, mas não necessariamente comunistas, no sentido de uma UNIDADE que se pensa necessária e urgente para a realização da revolução cultural que se pretende popular.
- 2º — Tem como objectivo fundamental incentivar a produção de canções que transmitam a realidade concreta da sociedade portuguesa na via da desejada libertação cultural, política, moral e económica do povo deste país.
- 3º — Serão aceites neste festival apenas canções inéditas.
- 4º — Poderão concorrer apenas autores e intérpretes não profissionais e que não tenham, até á data do festival, feito qualquer gravação comercial.
- 5º — Todos os interessados em colaborar neste encontro de palavras e música deverão enviar as letras das canções com que pretendem participar, devidamente dactilografadas, assinadas e acompanhadas da identificação e endereço dos autores e intérpretes, para: 1.º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR

em COIMBRA — UNIÃO DA JUVENTUDE COMUNISTA — Rua da Sofia, 73-1.º — Coimbra, até 15 de AGOSTO de 1976 impreterivelmente.

6º — Das letras recebidas serão seleccionadae as que mostrarem um minimo de qualidade para audição em público e obedecerem, pela sua forma e conteúdo, aos objectivos deste festival.

7º — Não haverá número estabelecido como limite obrigatório para as canções escolhidas

8º — Todos os concorrentes serão devidamente avisados por carta, do resultado da selecção das canções, de modo a poderem confirmar, ou não, a sua presença no festival.

9º — O Festival realiza-se em Coimbra, na tarde do dia 11 de setembro de 1976, em salão a designar oportunamente.

10º — O espectáculo constará de duas partes, sendo a primeira constituída pelas canções concorrentes e a segunda pela colaboração extra-festival de cantores convidados pela organização.

11º — Às canções concorrentes será atribuído um 1.º, 2.º e 3.º lugares conforme decisão de um júri que a seu tempo se divulgará.

12º — O acompanhamento musical fica ao cuidado de cada concorrente, bem como todas as despesas de deslocação e possível estadia.

13 — Os prémios serão apenas simbólicos e, em principio, constituídos por publicações de interesse para a juventude.

Esperamos a colaboração activa de todos os jovens e prometemos ir dando conhecimento, com a ajuda dos meios de comunicação social, do desenrolar dos contactos que formos realizando para a efectivação deste festival e também das aderências que nos forem dadas ao longo destes dias.

Não te esqueças. A tua canção é importante para todos nós. Rompe as muralhas da tua solidão e vem daí. Unidos faremos o futuro.

A U. J. C. de COIMBRA

Comunicado MRPP, «Uma Cultura ao serviço do povo», 20 de abril de 1976

UMA CULTURA AO SERVIÇO DO POVO

Não basta dizer que há dois tipos diferentes de arte e de cultura, o que serve os interesses dos explorados em luta pela sua libertação e o que serve os interesses dos exploradores e da continuação do seu domínio. Há um largo campo entre estes dois pólos distintos que ora pretende afirmar-sesozinho, ora abraça a burguesia ora vem com o proletariado. Ora se indigna com a política de subsídios social-fascista dos governos provisórios, ora se regozija com a Europa musical onde os governos provisórios esmolam empréstimos e prémios, ora, ainda, aplaude o apartidário Fernão Lopes Graça como músico “popular”. Tão popular ele é - e não faz mais do que expressar a posição do partido social-fascista quanto à cultura do povo - que afirmou, com o maior desplante, ter sido no exílio que descobriu... o folclore português! Possivelmente em qualquer cabaré de Paris. Esse sector democrático, esse sector hesitante dos trabalhadores da cultura, tem servido, com o seu silêncio ou a sua pactuação de passadeira por onde nos chegam os bailados da burguesia moscovita ou a pornografia da burguesia de Washington. No entanto esse sector tem aspirações e interesses a defender. Acaso os tem defendido? Acaso algum partido os defende? Acaso algum governo provisório os atendeu? Inventou-se uma Associação Portuguesa de Escritores com 388 associados que lá não põem os pés; praticamente não recebe quotas; só este ano entregou o prémio que atribuíra em 1966 - após receber subsídio - e realizou um célebre Congresso, subsidiado pela Gulbenkian e pelo Governo do “companheiro” Vasco, que não teve qualquer fruto; guarda ciosamente nos bancos o produto do leilão de obras de arte que efectuou. Como defende os interesses dos escritores, aceitando que só há no nosso país 388? E o que fez do elevado subsídio - mais um! - há pouco recebido para atribuição de bolsas de trabalho? Inventou-se um Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) controlado pela escumalha social-fascista que iniciou actividades editoriais com nove volumes editados em 1975, de que o primeiro se chamava “Cuba” e o terceiro “Fidel Castro” - apartidários, é claro. Quatro livros de

teatro não menos apartidários serviam de chantagem junto das organizações juvenis: “levas o subsídio mas representas esta peça”. O primeiro director do FAOJ era um fascista hoje a banhos no Brasil; após o 11 de março os social-fascistas assumem a liderança. De um ficheiro composto por relatórios minuciosos e pidéscos das actividades quotidianas das colónias de férias, desaparecido entre maio e junho de 1974, ninguém presta contas. É assim que uns e outros defendem a cultura do povo. No ano do 25 de Abril foram produzidas 7 longas metragens portuguesas e importadas 868 das quais 119 dos Estados Unidos e perto de uma centena dos chamados países de Leste. O Instituto Português do Cinema social-fascista controla o grosso da produção nacional de filmes e quem não aceita os seus ditames-que se governe. Dos 114 museus existentes apenas 8 são denominados de “arte popular e etnográficos” - denominados porque além do nome pouco mais têm de popular. Das 264 bibliotecas uma é nacional, 186 universitárias e

apenas 77 são dadas como públicas - estão, no entanto, escondidas, perdidas e os trâmites burocráticos que exigem afastam de vez qualquer elemento do povo. Dos 506 recintos utilizados em actividades culturais, 117 situam-se em Lisboa e 55 no Porto e dos 69 com mais de mil lugares são 25 os que se encontram nas “capitais”: o que constitui uma forma original de levar a cultura ao povo! Além destes há os que permanecem encerrados - como o D. Maria - enquanto continuam desempregados dezenas de actores de teatro. Quanto à investigação científica ela partilha os subsídios com a “difusão da língua e cultura portuguesas no estrangeiro” - quando os social-fascistas afirmam que o nosso povo é tão analfabeto que confunde o símbolo vermelho dos explorados com o símbolo negro dos exploradores, que pensar de tal “difusão” fora de portas? Esta investigação, este teatro, este cinema, esta cultura, estão ao serviço do povo ou, pelo contrário, desbaratam o dinheiro roubado ao povo e posto ao serviço da penetração do imperialismo e do social-imperialismo na nossa pátria? Defendem a independência nacional e os sentimentos patrióticos do povo ou procuram vendê-los? Dirigem-se à grande massa dos explorados ou ao pequeno punhado de exploradores? Após o 25 de Abril os social-fascistas assumiram a liderança neste domínio-liderança que já vinha sendo preparada, de antes, através do seu conluio com os fascistas. Eles lançam no desemprego milhares de trabalhadores da cultura que se recusam a aceitar o seu domínio ideológico e político. Eles exercem o terrorismo social-fascista sobre quem se lhes opõe. Eles promovem Urbanos e Graças, Letrias e Arys e desprezam todo esse grande conjunto de intelectuais e artistas democratas e patriotas, anti-fascistas e anti-social-fascistas. Eles temem o povo, a sua arte e a sua cultura, o seu saber e a sua filosofia e procuram criar uma aristocracia, uma nova elite burguesa senhora e dona da cultura. Eles importam os circos do seu isolamento, os bailados do “rei que vai nu”, os velhos “teatros jovens” da “RDA”, o cinema pornográfico e pseudo-pacifista, com a finalidade cínica de preparar o novo golpe que permita a instauração da ditadura social-fascista e a submissão da nossa Pátria aos senhores do Kremlin. Eles vestem um cadáver de “MUTI”, muito intelectual e muito artístico, com o polícia Luso Soares, o cronicão Lopes Graça, o avestruz Carlos Porto e outros cabides mais que por aí se passeiam feitos gente, com o objectivo único de abrir o caminho ao golpe que trará consigo a hegemonia social-fascista no aparelho de estado da burguesia. Eles compilam e antologiam os volumes escolares com que intentam desviar a juventude estudantil revolucionária e pô-la sob a sua órbita, papagueando a sua ideologia reaccionária, desarmando esse caudal impetuoso que são os jovens face às investidas social-imperialistas e colocando-o a reboque da sua política golpista. Só o nosso Partido, só o MRPP, sempre apontou e aponta o caminho justo para a Frente da Cultura, esse poderoso exército sem o qual a Revolução não é possível deve ter como força dirigente o proletariado revolucionário, devem ser os operários, os camponeses, todos os trabalhadores explorados, a juventude progressista, os estudantes e intelectuais desejosos de servir o povo, devem ser essas classes e camadas de classe o grosso da coluna. A cultura e a arte abrem o caminho à Revolução e preparam o seu avanço vitorioso. Sem um amplo movimento cultural, feito pelas massas e mobilizando as massas, não há Revolução, não há o Governo Popular de todos os explorados, não há a Ditadura Democrática Popular. trilhar: ligar-se às massas do povo e aprender com elas, pôr a arte e a cultura ao serviço dos explorados e oprimidos, defender intransigentemente a cultura do nosso povo, a cultura democrática e patriótica, lutar contra a penetração das culturas imperialistas e social-imperialistas, obscurantistas, idealistas e reaccionárias. O MRPP é o único Partido que sempre defendeu e defende a grande maioria democrática dos intelectuais e artistas. Votar no MRPP não significa, para esse sector do povo, ver os seus problemas resolvidos, mas ter uma voz que os represente na Assembleia Legislativa e a certeza de que todas as falcatriuas, golpes e conluios dos inimigos do povo serão firmemente desmascarados e denunciados. O nosso Partido, o MRPP, é o Partido dos intelectuais progressistas e revolucionários. Só unidos firmemente à classe operária e à sua vanguarda, o MRPP, eles podem avançar na Revolução. VOTA MRPP, A VOZ DA REVOLUÇÃO NA LEGISLATIVA! VIVA A CANDIDATURA OPERÁRIA! VIVA O PARTIDO! Lisboa, 20 de abril de 1976. O SECRETARIADO NACIONAL DA CANDIDATURA OPERÁRIA DO MRPP Lê a propaganda revolucionária do Secretariado Nacional da Candidatura Operária do MRPP 13/NAS BARBAS DA LEGALIDADE “DEMOCRÁTICA” ELEITORAL, OS SOCIAL-FASCISTAS PREPARAM O GOLPE A publicar A QUESTÃO RELIGIOSA TODOS AO GRANDE COMÍCIO DE ENCERRAMENTO DA CAMPANHA DA CANDIDATURA OPERÁRIA 22 / ABRIL / QUINTA / 21 H / CAMPO PEQUENO - LISBOA

Artigo Jornal *Avante* – PCP, «A Festa do «Avante!» vai ser assim!», 24 de junho de 1976

História do PCP e do «Avante!»

A história de mais de meio século de luta dos comunistas portugueses, o combate clandestino contra o fascismo, o nosso Partido depois do 25 de Abril - tudo isso será contado numa grande exposição.

Também o «Avante!», voz da classe operária e dos trabalhadores terá uma exposição onde a vida heróica dos seus obreiros clandestinos será narrada, onde se revelarão as grandes vitórias do nosso jornal depois do 25 de Abril - e ainda debates sobre o papel do «Avante!», a troca de impressões com os leitores, as críticas, as sugestões com a Redacção do «Avante!».

A organização do Partido

Toda a organização do Partido participará na Festa! Stands de células de empresas, de núcleos profissionais, de organizações regionais. Em cada um deles, a imaginação dos militantes, a exposição da actividade dos comunistas em todo o país, os balcões de especialidades regionais, os divertimentos, as bancas de venda, o convívio e a confraternização dos milhares e milhares de homens, mulheres e jovens que se batem por um Portugal livre, democrático, no caminho do socialismo!

Cidade Internacional Pavilhões dos países socialistas, de jornais de Partidos irmãos, pavilhões dos novos países africanos com exposições sobre as conquistas dos povos que avançam decididamente na construção do socialismo, sobre a luta das forças progressistas de todo o mundo - e também bancas onde poderão ser compradas recordações e produtos de todo o mundo!

Festival Internacional da Canção Política

Cantores, conjuntos e grupos corais de todo o mundo participarão no maior espectáculo realizado em Portugal dedicado à canção de combate, à canção ao serviço da liberdade dos povos.

Festival de Teatro e Festival de Cinema

Durante os três dias de festa serão exibidos filmes de todo o mundo.

Quatro palcos irão funcionar em simultâneo: um deles aberto sobre uma assistência que poderá ser superior a 40.000 pessoas! Para além de vários espectáculos de teatro, os visitantes poderão ainda assistir a outras exhibições com conjuntos musicais, bandas, declamação, variedades. etc., etc.

Colóquios e Conferências

Escritores, artistas, jornalistas, etc. participarão em debates e colóquios com o público, destacando-se os que se realizarão no Pavilhão do Comité Central, onde dirigentes do PCP se encontrarão com todos os que com eles queiram debater os problemas do país e do mundo. Uma exposição de pintura e escultura será ainda outra contribuição dos intelectuais comunistas e progressistas à Festa do «Avante!»

Cidade do Livro e do Disco

Uma grandiosa venda de livros e discos de todo o mundo a preços únicos! Todos os temas da história. da política, da sociologia, da arte, a música de combate, a música clássica! Não foram esquecidos os autocolantes: teremos uma Grande Feira do Autocolante para trocas, vendas, compras, consultas! E ainda cartazes, reproduções, fotografias, etc. etc.

Para as crianças

As crianças não foram esquecidas (e os pais também não... Durante todo o dia funcionará um infantário no recinto da Festa!). Para os mais pequenos haverá o Centro dos Pioneiros - onde estão previstas várias actividades - e ainda espectáculos de circo, de cinema, «robertos» e variedades que lhes são especialmente dedicados!

«Comes e Bebés»

Um pouco por toda a feira haverá «barraquinhas» com especialidades regionais e os petiscos mais variados! Nos «stands» das organizações do Partido de Norte a Sul haverá o balcão especial, do presunto de Chaves aos doces de amêndoa do Algarve (passando pelos vários «verdes» e «maduros!»). Mas, para além disso, haverá ainda um restaurante propriamente dito com capacidade para atender simultaneamente um milhar de pessoas!

Comunicado Organismo dos Trabalhadores da Indústria Gráfica – PCP, «A Grande Festa do «Avante!», 30 de agosto de 1976

A GRANDE FESTA DO «AVANTE»

Vai realizar-se, nos dias 24, 25 e 26 de setembro, no recinto da Feira Internacional de Lisboa, A GRANDE FESTA DO "AVANTE". Durante esses três dias, verificar-se-ão numerosas iniciativas de carácter cultural e recreativo, algumas das quais serão: O Festival Internacional da Canção Política (para o qual já está assegurada a participação de cantores e grupos corais progressistas dos países socialistas, de Espanha, da Grã-Bretanha, dos E.U.A., de Angola, de França, etc.); sessões de música popular e folclórica bem como de música clássica; Festivais de Teatro e de Cinema; Centro de Pioneiros, com circo, cinema e fantoches. Além deste tipo de realizações, haverá mais: uma zona dedicada à Reforma Agrária,

incluindo exposição de material agrícola e venda de produtos da terra; uma Cidade Internacional, onde estarão representados Partidos Comunistas e Socialistas Operários de todo o Mundo; uma exposição sobre a História do Partido, realizando-se colóquios e debates a ela relativos. O Partido Comunista Português estará amplamente representado no certame através de "stands" de múltiplas organizações de todo o País - O Comité Central, as Direcções das Organizações Regionais do Continente e Ilhas Adjacentes, Comissões Distritais, Concelhias e de Freguesia, e mesmo diversas células do PCP em empresas importantes (pelas lutas travadas pelos seus trabalhadores em defesa dos seus interesses e da Revolução - bem como pelas organizações juvenis autónomas UEC e UJC. Importa salientar que o nosso organismo estará representado por 2 stands": um propriamente do O.T.I.G. e o representativo da célula da S.N.T. "O Século". À margem destas e muitas outras iniciativas que irão sendo reveladas conforme forem concretizadas, haverá ainda, para comodidade dos numerosos visitantes que vão afluir a esta Grande Festa, um infantário, restaurante, serviço de bar e múltiplas iniciativas de comes e bebes.

COMO SE PODE IR À GRANDE FESTA? Existem duas modalidades de entradas; o bilhete normal, adquirido no local e altura da visita, que dá direito a uma única entrada no recinto, (custa 50\$00) e o título de entrada permanente, adquirido junto de qualquer organização ou Centro de Trabalho do P.C.P. (e ainda na próxima festa de sorteio das EPs), e que custa 100\$00 - os menores de 12 anos têm entrada livre quando acompanhados.

QUAIS AS VANTAGENS DA "EP"? - Dá direito à entrada permanente do seu portador durante os três dias da Grande Festa, durante o tempo e as vezes que se quiser; - Habilitar o seu possuidor, neste momento, ainda a 2 sorteios mensais, em que serão atribuídos dezenas de prémios (sendo o 1º prémio do ultimo sorteio um automóvel). - Fazendo parte da campanha de apoio, contribui para a realização e enriquecimento quantitativo e qualitativo da Grande Festa do "AVANTE".

QUANDO SÃO OS SORTEIOS? Realiza-se já no próximo sábado a segunda festa para sorteio das "EPs". Será no recinto da F.I.L., às 21 horas, e nela participam diversos artistas convidados (Pedro Osório e um Conjunto, Carlos do Carmo, Paulo de Carvalho, Carlos Paredes, Fernando Tordo, Ary dos Santos). Num intervalo desta festa, verificar-se-á o sorteio das "EPs" adquiridas até àquela data. O terceiro e último sorteio realizar-se-á já no decorrer da Grande Festa.

CAMARADA E AMIGO: - Participa na Grande Festa do "Avante", adquirindo já a tua "EP" e habilitando-te também já ao próximo sorteio. - Visita a Grande Festa do "Avante", nos dias 24, 25 e 26 de setembro, aproveitando o longo fim-de-semana rico em confraternização, divertimento, cultura e conhecimento das realidades da Revolução em Portugal e noutros países.

30 de agosto de 1976

O ORGANISMO DE DIRECÇÃO (O.D.T.I.G.)

Programa MRPP, «2ª Jornadas de Cultura Popular», 2 a 12 de setembro de 1976

2ª JORNADAS DE CULTURA POPULAR

NO JARDIM À VÁRZEA PEQUENA - TOMAR

DE 2 A 12 DE SETEMBRO DE 1976

ENTRADA LIVRE

ORGANIZAÇÃO CENTRO DE CULTURA POPULAR DE TOMAR

RUA D. AURORA DE MACEDO, 72

PROGRAMA

DIA 2 (Quinta-feira)

Às 21,00 horas — ABERTURA.

Às 21,30 horas — CONCERTO pela Banda da SOCIEDADE FILARMÓNICA GUALDIM PAIS.

DIA 3 (Sexta-feira)

Às 21,00 horas — DANÇAS POPULARES com o RANCHO DOS PESCADORES DA PRAIA DA VIEIRA DE LEIRIA.

DIA 4 (Sábado)

Às 15,30 horas — TORNEIO ABERTO DE TÊNIS DE MESA no Pavilhão Gimnodesportivo para as categorias de Juvenis (10 a 16 anos) e Júniores (16 a 19 anos) (ver Programa).

Às 21,00 horas — DANÇAS POPULARES com o RANCHO INFANTIL DA PEDREIRA. FEIRA DO LIVRO

Incluída nas 2.ª Jornadas de Cultura Popular, realiza-se uma FEIRA DO LIVRO, na qual estão à disposição dos que o desejem, e com desconto de 15% sobre o preço de capa, os livros da grande maioria das editoras nacionais. Nomeadamente: Editora Vento de Leste, Nova Aurora, Sementes, Germinal, O Século, Presença, Dinalivro, Sá da Costa, Publicações D. Quixote, Assírio e Alvim, Europa-América, Portugal, Editorial Minerva, Livros do Brasil, Expresso, Centro do Livro Brasileiro, Editorial Futura,

Paisagem, Estampa, Informa, Inova, Centelha, Estúdios Cor, etc., etc., abrangendo os mais variados temas desde o romance à poesia, a filosofia, política, ficção, banda-desenhada, pedagogia, livro técnico, etc., etc..

Haverá também uma banca dedicada ao LIVRO INFANTIL.

DIA 5 (Domingo)

Às 16,00 horas — TEATRO INFANTIL com as peças:

— As Melancias do Tio João, e

— O Espelho pelo TEATRO INFANTIL DOS PIONEIROS DO GAVIÃO.

Às 21,30 horas — CINEMA com o filme A LINHA GERAL De Sergei Eisenstein

DIA 6 (Segunda-feira)

Às 21,30 horas — CINEMA com o filme O SANGUE DO CONDOR

DIA 7 (Terça-feira)

Às 21,30 horas — CINEMA com o filme DEUS, PÁTRIA AUTORIDADE de Rui Simões

DIA 8 (Quarta-feira)

Programa a indicar oportunamente.

EXPOSIÇÕES

Paralelamente e durante o período em que decorrem as 2.^a JORNADAS DE CULTURA POPULAR, estarão patentes entre outras as seguintes exposições:

— O QUE É O CENTRO DE CULTURA POPULAR

Actividades desenvolvidas: A Cultura Democrática e Popular. O Desporto de Massas. Projectos futuros.

— «A Construção do Socialismo na República Popular da China». A indústria, a agricultura, o desporto, etc., em colaboração da ASSOCIAÇÃO DA AMIZADE PORTUGAL-CHINA.

DIA 9 (Quinta-feira)

Programa a indicar oportunamente.

DIA 10 (Sexta-feira)

DIA DA AMIZADE ENTRE O POVO PORTUGUÊS E O POVO CHINÊS

Às 21,00 horas — Projecção do filme O CANAL BANDEIRA VERMELHA feito na República Popular da China.

Às 22,30 horas — DANÇAS POPULARES com o RANCHO FOLCLÓRICO DE AVEIRAS DE CIMA

DIA 11 (Sábado)

À Tarde — MATINÉ INFANTIL Às 15,30 horas — Movimentação Desportiva no Pavilhão Gimnodesportivo

Às 18,00 horas — DANÇAS POPULARES com o RANCHO INFANTIL DE VALE FLORIDO

Às 21,00 horas — TEATRO com a peça CENAS DA VIDA ACTUAL pelo Grupo de Teatro do CENTRO DE CULTURA POPULAR DO GAVIÃO

Às 22,30 horas — DANÇAS POPULARES com o RANCHO MOCIDADE EM FLOR DE ALVEGA

DIA 12 (Domingo)

Às 18,00 horas — CONCERTO DO 102.º ANIVERSÁRIO DA BANDA REPUBLICANA MARCIAL NABANTINA

O Centro de Cultura Popular saúda mais um novo ano da vida desta Colectividade e deseja-lhe os maiores sucessos em prol dos trabalhadores no ano que agora começa.

Às 21,00 horas — CORO E POESIA com a participação do CORO HORIZONTE É VERMELHO e dos poetas Leonel Santos e José de Carvalho

Às 22,30 horas — DANÇAS POPULARES com a participação do GRUPO DE DANÇAS SERVIR O POVO e do RANCHO FOLCLÓRICO REGIONAL DO SORRAIA

O CENTRO DE CULTURA POPULAR AGRADECE A COLABORAÇÃO...

O Centro de Cultura Popular de Tomar, agradece às seguintes entidades o apoio que deram às 2.^a Jornadas de Cultura Popular, sem o qual estas não poderiam atingir este desenvolvimento. São elas:

Câmara Municipal de Tomar, Comissão Municipal de Turismo, Portas e Painéis do Extremadouro, SARL, Fábrica de Papel do Prado, Sociedade Filarmónica Gualdim Pais, Rancho de Pescadores da Vieira, Sociedade Musical e Recreativa da Pedreira, Sporting Club de Tomar, Centro de Cultura Popular do Gavião, Direcção Geral de Educação Permanente, FAOJ, Junta Distrital de Santarém, Associação da Amizade Portugal-China, Rancho Folclórico de Aveiras de Cima, Rancho Infantil do Vale Florido, Rancho Folclórico Mocidade em Flor de Alvega, Sociedade Banda Republicana Marcial Nabantina, YENAN, Rancho Folclórico Regional do Sorraia.

PORQUÊ AS JORNADAS DE CULTURA POPULAR?

O Centro de Cultura Popular ao realizar as 2.^a Jornadas de Cultura Popular tem presente, que toda a cultura, toda a literatura e toda a arte, pertencem a uma determinada classe e servem os interesses dessa mesma classe. Uma, a Cultura Popular, que é pertença dos operários, dos camponeses, das restantes massas trabalhadores e seus aliados e que serve na luta contra a opressão e a exploração; outra a cultura

dos monopólios, dos latifundiários e dos colonialistas, com o objectivo de garantir o seu domínio e aumentarem a exploração sobre o Povo. O Centro tem presente que, a cultura, a literatura e a arte populares, «funcionam como uma arma poderosa para unir e educar o povo, para atacar e destruir o inimigo, e que ajuda o povo a combater o inimigo com um mesmo sentimento e uma mesma vontade».

Foi por esta Cultura que o Centro de Cultura Popular optou, ao realizar as 2.^a Jornadas de Cultura Popular, com o objectivo de que o Povo demarque o seu inimigo: o imperialismo, quer ele se apresente sob uma das suas duas faces: o imperialismo americano ou o social-imperialismo russo, com o objectivo de que o povo identifique o inimigo que espreita, (fascismo e social-fascismo) e qual o que se apresenta como o perigo mais real para o povo português, o social-fascismo, criando no povo um mesmo sentimento e uma mesma vontade para combater e levar de vencida o seu inimigo.

São estes os objectivos a que nos propusemos ao realizar as 2.^a Jornadas de Cultura Popular. Estamos convictos de que eles serão atingidos e de que após um longo combate O POVO VENCERA.

O CENTRO DE CULTURA POPULAR é uma associação popular. Apoia-o: COLABORA NUMA DAS SUAS ACTIVIDADES INSCREVE-TE COMO SÓCIO.

Como é definido nos estatutos, «o Centro é uma associação constituída, nos termos da lei portuguesa, com o fim de promover por todos os meios e em todos os locais a difusão da Cultura, Desporto e Recreio Populares ao serviço das grandes massas trabalhadoras. E nele cabem todos os democratas e patriotas, independentemente da sua filiação partidária e seja qual for o credo que professem. É dentro deste espírito que o Centro tem desenvolvido não só na cidade mas também para todo o concelho as suas actividades, quer sejam teatro, cinema, colóquios ou exposições...

Porém, aquilo que fizemos é insignificante comparado com aquilo que temos ainda para realizar. Por isso é necessário que o Centro se ligue cada vez mais ao Povo, aprenda com ele, para que caminhemos juntamente com uma só força e uma só vontade.

Para isso, precisamos do teu apoio, quer de ordem monetária (contribuindo com uma quota), quer com colaboração para que os projectos futuros (reinício das actividades da Secção de Teatro, criação de um grupo coral, desenvolver a Secção de Cinema e possibilitando ainda a todos os que o desejem a prática do desporto de massas) sejam mais rapidamente atingidos.

COLABORA NUMA DAS ACTIVIDADES DO CENTRO.

INSCREVE-TE COMO SÓCIO.

Nome...

Morada

Cota.

Telef.

Profissão

Idade

Estado

3.000 ex. — A Gráfica de Tomar — 8-76

Relatório MRPP, «II Jornada de Cultura Popular de Tomar», 15 de setembro de 1976

ZONA ESTALINE

RELATÓRIO II JORNADA DE CULTURA POPULAR DE TOMAR

A importante vitória conseguida com as 2.^{as} JORNADAS DE CULTURA POPULAR DE TOMAR, nos mais diferentes aspectos, impõe-se que, urgentemente, façamos uma do que elas constituíram, quer ao nível da luta entre as duas linhas, quer com vista a extrair lições dos erros cometidos, quer a divulgar os aspectos mais importantes com elas relacionados, quer fazendo delas um estímulo, um exemplo, um ponto de partida para todos os que defendem que, “A CULTURA REVOLUCIONÁRIA É UMA PODEROSA ARMA PARA AS GRANDES MASSAS POPULARES ANTES DO COMEÇO DA REVOLUÇÃO, ELA PREPARA IDEOLOGICAMENTE O TERRENO, E, DURANTE ESTA, CONSTITUI UMA FRENTE DE COMBATE NECESSÁRIA E IMPORTANTE NA FRENTE GERAL DA REVOLUÇÃO.” (MAO TSÉ-TUNG).

1) As 2.^{as} JORNADAS DE CULTURA POPULAR DE TOMAR decorreram durante 11 dias no Jardim da várzea Pequena, situada em pleno centro da cidade em frente ao parque de estacionamento de autocarros que visitam a cidade, e constou duma FEIRA DO LIVRO, onde estiveram presentes 23 editoras, de EXPOSIÇÕES, de 2 BANDAS DE MÚSICA, 1 TORNEIO ABERTO DE TÊNIS DE MESA, 6

RANCHOS FOLCLÓRICOS, 3 SESSÕES DE CINEMA, projecção de SLAIDES, 3 peças de TEATRO, e 1 CORO. Fizeram parte do programa todas as principais actividades do sector CULTURAL do nosso Partido (Coro Horizonte é Vermelho, Grupo de Danças Servir o Povo, Leonel Santos, Exposições da A.A.P-C e o filme O CANAL BANDEIRA VERMELHA.

2) As realizações das 2^{as} JORNADAS DE CULTURA POPULAR assistiram cerca de 12.000 pessoas, assim discriminadas:

- Dia 2, Concerto pela banda da Soc. Filarmónica Qualdin Pais. - 380
- Dia 3, Actuação do Rancho de Pescadores da Vieira - 1500
- Dia 4, Torneio aberto de Ping-Pong - 80
- Dia 4, Actuação do Rancho Infantil da Pedreira - 2000
- Dia 5, Teatro Infantil dos Pioneiros do Gavião - 500
- Dia 5, Projecção do filme LINHA GERAL - 400
- Dia 6, Projecção do filme O SANGUE DO CONDOR - 200
- Dia 7, Projecção do filme DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE - 400
- Dia 9, Projecção de SLAIDES - 60
- Dia 10, Actuação do Rancho de Aveiras de Cima - 1300
- Dia 11, Actuação do Rancho Infantil de Casa Branca - 500
- Dia 11, Teatro pelo Grupo do Centro de Cultura do Gavião, com a Peça «CENAS DA VIDA ACTUAL»
- Dia 11, Actuação do Rancho Mocidade em Flor Alvega - 2500
- Dia 12, Concerto pela Banda Nabantina
- Dia 12, Coro HORIZONTE É VERMELHO e Leonel Santos. - 2500
- Dia 12, Rancho Folclórico do Sorraia - Coruche - 2500

3) Visitaram a feira do livro e Exposições entre 25.000 a 30.000 pessoas.

4) Foram vendidos livros anti-fascistas e anti-social-fascistas no valor de 51.252\$10. Em 1975 na 1^a Semana de Cultura Popular venderam-se 25.845\$60.

5) Da Editora VENTO DE LESTE venderam-se 4.276\$50 de livros contra 2.242\$50 em 1975.

6) Durante as 2^{as} Jornadas de Cultura Popular de Tomar as recolha de fundos totalizaram cerca de 8.000\$00 contra 5.000\$00 em 1975.

7) Todas as organizações amigas que participaram nas 2^{as} Jornadas fizeram-no graciosamente, tendo apenas o Centro de Cultura Popular de Tomar coberto as despesas que cada organização teve de fazer para poder estar presente.

8) O desenvolvimento atingido pelas 2^{as} Jornadas de Cultura Popular e onde todas as realizações eram feitas com "entrada livre", só foi possível dado o grande apoio que estas realizações tiveram no ano transacto por parte das massas populares, o que obrigou a burguesia a "abrir os cordões à bolsa" e a conceder os subsídios que as massas exigiram através do seu Estado:

— Câmara Municipal de Tomar — Junta Distrital de Santarém - Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis — Direcção Geral de Turismo

9) As 2^{as} JORNADAS DE CULTURA POPULAR DE TOMAR provocaram a justeza da política do nosso Partido quando afirma que um pequeno número de quadros pode mobilizar e dirigir os mais amplos sectores das massas.

Tendo por base um pequeno núcleo dirigente com um pequeno número de quadros - inferior aos dedos de uma mão - que ousou lutar, que ousou ligar-se às massas, mobilizá-las e dirigi-las, foi possível realizar trabalho de tamanha envergadura, conseguindo uma importante vitória para a linha política do nosso Partido. Foi um pequeno número de quadros que ousou pôr em prática a linha política do nosso Partido, ousou remar contra a corrente, contra os capitulacionistas e liquidacionistas, escalar a montanha, mobilizar e dirigir 2/3 da população do nosso Concelho sob a justa direcção do nosso Partido.

10) As 2^{as} JORNADAS DE CULTURA POPULAR DE TOMAR provaram a justeza da política do nosso Partido quando diz que é na luta de massas, que e trepando a montanha que a esquerda proletária desmascara e isola os capitulacionistas, liquidacionistas e toda a gama de oportunistas, mostrando com toda a clareza à maioria dos quadros e das massas, que os capitulacionistas, liquidacionistas são aliados do social-fascismo, da contra-revolução e os piores inimigos do povo, criando as condições para os desmascarar, isolar e escorraçar permitindo-nos assim combater o perigo principal que espreita as nossas fileiras: os capitulacionistas e liquidacionistas.

As 2^{as} Jornadas de Cultura Popular de Tomar, foram o íman que chamou ao Partido todos os revolucionários e os seus amigos sinceros e afastou os capitulacionistas, os liquidacionistas e os oportunistas de todos os matizes, clarificando e limpando as nossas fileiras, preparando-nos para o Congresso de dezembro.

11) As 2^{as} Jornadas provam a justeza da política do nosso Partido quando ele afirma que a política da FRENTE ÚNICA DEMOCRÁTICA E POPULAR é uma condição essencial para fazer a Revolução, que

é possível de levar à prática e, que corresponde aos anseios das massas. As 2as Jornadas provaram contra todos os capitulacionistas e liquidacionistas de que é possível unir numa direcção única e sob a nossa direcção a esmagadora maioria das associações de massas do nosso Concelho, ao contrário do que dizem todos os oportunistas quando afirmam que isso é impossível pois eles não vão colaborar com o Centro por ele estar identificado com o M.R.P.P., que as direcções são todas social-fascistas ou que defendem a maioria de “esquerda”.

A resposta a estes pontos de vista oportunistas foi a adesão incondicional de:

- Banda Republicana Marcial Nabantina
- Sociedade Filarmónica Gualdin Pais
- Sporting Clube de Tomar
- Sociedade Musical e Recreativa da Pedreira
- Rancho Folclórico de Val Florido
- Bombeiros Voluntários de Tomar
- Fábrica de Papel do Prado
- Portas e Painéis do Extremadouro, SARL
- Liceu Nacional de Tomar
- Comissão Municipal de Turismo
- Câmara Municipal de Tomar

Saliente-se ainda o facto de que a Banda Republicana Marcial Nabantina efectuou o Concerto do seu 102º Aniversário integrando as comemorações de aniversário nas 2as Jornadas de Cultura Popular.

12) Relembremos o que nos ensinou o camarada Mao Tsé-Tung - "OS COMUNISTAS NUNCA DEVEM SEPARAR-SE DAS MASSAS NEM AVANÇAR TEMERARIAMENTE À FRENTE DE UM PEQUENO CONTINGENTE MAIS ADIANTADO SEM TER EM CONTA ESSA MAIORIA; PELO CONTRÁRIO, ELES DEVEM PREOCUPAR-SE EM CRIAR LAÇOS ESTREITOS ENTRE OS ELEMENTOS AVANÇADOS E DAS GRANDES MASSAS, É ISSO QUE SIGNIFICA PENSAR EM TERMOS DE MAIORIA"

É importante constatar que o programa foi na grande maioria cumprido havendo a registar apenas alguns falhanços e ausências e o que é grave sendo todas as faltas de organizações do Partido, como sejam:

A.A.P-C ao não enviar o filme "CANAL BANDEIRA VERMELHA" nem ter dado até hoje, qualquer explicação, apesar de lhes ter sido enviado de manhã um telegrama e ter ido um camarada nesse dia pessoalmente à Associação.

— O "Grupo de Danças Servir o Povo". Chegando a estar em Tomar, não dançou por não estar presente o acordeonista

— O Comité de Desporto com o liberalismo com que tratou a questão da simultânea de Xadrez

- A A.A.P-C, ao enviar 4 dias depois de começadas as Jornadas a Exposição (na sequência da ida de um camarada à Associação) e mesmo assim não enviando o que ficou de enviar.

O primeiro ensinamento que temos de tirar destes factos é que temos de aprender ainda muito com o povo.

O perigo que resulta destas ausências é o de em amplas realizações que têm e congregam muitas associações de massas que ainda não difundem a nossa linha política se correr o perigo da direcção do nosso Parti do não se exercer no seio da Frente ou exercer-se de uma maneira frouxa.

15) As Jornadas provam a justeza da política do nosso Parti do, que e a que decorre dos princípios do Marxismo-Leninismo-Maoísmo, quando diz que enquanto houver classes as ideias dessas classes se reflectem no interior do Partido e que a luta contra os pontos de vista da burguesia não terminou com a expulsão do renegado Sanches e dos seus seguidores e que a luta vai continuar a travar-se.

Exemplo de que essas ideias continuam a existir são os seguintes factos:

1) Aquando da morte do Camarada Mao Tsé-Tung ter-se sido incapaz de fazer jornais murais e utilizar a aparelhagem sonora para fazer uma intensa propaganda e agitação e se ter capitulado sob o pretexto das tarefas.

2) O facto de uma brigada de colagem de cartazes ter "pactuado" com a P"S"P ao ter cedido às suas "ordena" e arrancado os nossos cartazes.

3) O facto de alguns camaradas não terem o zelo de um Comunista e não cumprirem com o horário de Abertura das Bancas, garantindo a sua manutenção podendo dizer-se que houve liberalismo nesta questão.

4) O balanço Geral das 2as Jornadas salda-se por uma estrondosa vitória. Elas foram uma importante vitória da linha revolucionária do nosso Partido. A sua realização, os ensinamentos, e a experiência ganha com a sua realização são a base para novas vitórias, para o desenvolvimento da luta entre as duas linhas para a mobilização de todas as forças para o Congresso de dezembro.

Há agora que não ficar a remira-las e a lembra-las. Há que, prosseguir continuando a construção dos alicerces para a criação de um CENTRO DE CULTURA POPULAR DE TOMAR que prepara ideologicamente o terreno e seja o batedor da política do Partido no nosso Concelho.

VIVA A LINHA REVOLUCIONÁRIA PROLETÁRIA DO NOSSO PARTIDO! VIVA O MARXISMO-LENINISMO-MAOISMO!
GLÓRIA ETERNA AO CAMARADA MAO TSÉ-TUNG!
VIVA O PARTIDO!
VIVA O M.R.P.P.!!
Tomar, 15/9/76

Comunicado Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», «Que Floresça a música nova!», 1976

Numa situação em que a crise política, económica e militar se avoluma dia a dia, só sob uma correcta direcção, livre da tutela dos oportunistas, podem a classe operária e o povo vencer a crise e impor a sua própria solução.

Para levarmos à prática a palavra de ordem "Só os trabalhadores podem vencer a crise", para ousarmos ser a direcção, a propaganda é uma arma fundamental e a cultura nova uma parte importante dela.

O nosso coro está a efectuar uma campanha pelo aumento das suas fileiras que lhe permita - aumentando a quantidade de modo a atingir uma qualidade elevada aliada a um conteúdo correcto - servir decididamente o povo e a revolução nos grandes confrontos de classe que se avizinham. Um forte coro revolucionário é uma necessidade para o movimento de massas, e para o florescer de outros coros e grupos.

O teu contributo é indispensável para o avanço do trabalho nesta frente de luta. Podes participar cantando ou colaborando noutras tarefas como a execução instrumental ou a criação e arranjo de músicas novas.

Contacta connosco e conhece o nosso programa, todos os dias a partir das 21,30 na R. S. Bernardo 48 (à Estrela).

SEM UM AMPLO MOVIMENTO CULTURAL A REVOLUÇÃO NÃO É POSSÍVEL!

QUE CEM FLORES DESABROCHEM, QUE CEM ESCOLAS RIVALIZEM

CORO "O HORIZONTE É VERMELHO"

Anexo 3: Documentos e comunicados do GAC

Plataforma do Grupo de Acção Cultural no Plano Artístico, 1974

Assim, nós devemos defender a unidade da política e da arte; nós temos que lutar na frente política mas também na frente artística. Por isso nós podemos afirmar; aqueles que descuram, que desprezam ou que se demitem da luta numa destas frentes (a política e a artística) estão na realidade a cometer um erro político grave, não estão na realidade a por a arte ao serviço da Revolução.

Devemos insistir neste aspecto, porque há hoje duas tendências erradas e oportunistas quanto à concepção da arte revolucionária e ao papel dos artistas revolucionários. Essas duas tendências erradas e oportunistas são o populismo e o academismo e são a consequência de posições políticas mais gerais que são, respectivamente o espontaneismo e o dogmatismo. Isto é, as posições assumidas quanto à arte e aos artistas revolucionários são o resultado de posições políticas gerais aplicadas no campo específico da arte.

a) O populismo - há hoje quem confunda "arte popular" e "arte populista", isto é, há quem confunda, arte popular revolucionária e arte "popular" não-revolucionária ou anti-revolucionária. Se a "arte popular revolucionária" é aquela que serve os interesses do Povo no caminho da Revolução de um modo objectivo é aquela, que objectivamente funciona como uma poderosa arma de agitação e propaganda revolucionárias, é aquela que objectivamente contribui para o avanço de lutas e para, o desenvolvimento da consciência revolucionária das massas trabalhadoras - se assim é, então ela deve contribuir objectivamente para a. transformação da subjectividade das massas (da sua consciência) no sentido da Revolução. Para isso, ela deve restituir ao Povo, da forma elaborada, os conteúdos e formas avançados já presentes na consciência subjectiva e espontânea do mesmo Povo, intervindo pois como agente de transformação e elevação dessa mesma consciência subjectiva e espontânea.

Ora, o que fazem e pensam os "populistas" da arte popular?

Confundem totalmente os conceitos de "conteúdo" e "forma" e são, portanto, incapazes de criar obras artísticas revolucionárias em que haja, conteúdo e forma. Identificam, erradamente o conceito de "conteúdo" com o "nível literário" da arte (seja o texto de uma canção, seja o texto de uma banda desenhada, ou de uma peça de teatro), esquecendo que as artes plásticas têm também o seu próprio conteúdo, isto é, são também "significantes" por si mesmas. Por isso identificam, também erradamente, o conceito, de "forma," com o suporte plástico de um discurso literário. esquecendo que a música, o desenho ou o jogo dramático são linguagens significantes por si mesmas, mesmo quando aparentemente servem "só" de suporte a um discurso literário.

Por outro lado, os "populistas" da arte popular, não fizeram sequer - nem se mostram interessados em fazer uma análise da riquíssima herança da arte popular espontânea (FOLClore) que, ao longo dos séculos, tem concentrado os mil e um testemunhos espontâneos da vida, das lutas e do, trabalho do Povo.

Não fizeram, nem se mostram interessados em fazer, uma. análise das. consequências castradoras e deformadoras que a ditadura, fascista de 48 anos, a expansão dos grandes meios de comunicação de massas e a utilização destes por aquela, ocasionaram ao nível da expressão artística popular. Por isso eles adoptam mecanicamente os modos de expressão popular actuais como se fossem puras questões de forma, esquecendo que "gosto" das massas não é obra do acaso mas sim da utilização das diversas artes como veículos significantes da ideologia fascista e, mais recentemente imperialista. Falam de, recuperar o "fado" e a "chula" colando-lhes em cima um discurso literário revolucionário, não vendo que estão a dar ao Povo, aquilo que o "fascismo fez ao "fado" do Povo, aquilo que o fascismo fez da "chula" do Povo. Assim, ao cantar um "fado ou uma chula revolucionários estão a dar ao. Povo uma azeitona revolucionária misturada numa papa fascista que dificulta e até impede a digestão da azeitona.

A estes desvios, o povo trabalhador dá uma resposta sem apelo guardando, preservando, ao longo dos séculos, ao longo de dezenas de anos de ditadura cultural terrorista, o essencial da frescura e da riqueza da sua arte espontânea.

Mas os "populistas" não têm tempo nem interesse em estudar com seriedade as lições que o povo dá. Têm por vezes o arrojo de, como escapatória, falarem duma "outra" arte popular que é "urbana" e não "rural", "operária" e não "camponesa", ignorando que vivem num país em que o proletariado industrial urbano mal saiu ainda da sua primeira geração.

Os "populistas" falam muito do povo, gabam-se muito de "entrarem" com facilidade no povo, mas não são capazes de transformar a consciência subjectiva do povo de forma durável porque, na realidade, não. conhecem o povo e não dão importância ao povo. É por isso que a arte e os artistas "populistas", objectivamente, desprezam o povo. É por isso que, objectivamente, eles não servem os interesses do povo. É portanto por essa razão que o seu trabalho artístico é uma consequência de uma posição política espontaneísta e, portanto, oportunista.

b) o academismo - há hoje quem confunda "arte popular revolucionária" com "cópia exacta da arte revolucionária e proletária" dos outros povos...e especialmente dos povos chinês e albanês. Estes "artistas

revolucionárias" consideram que a sua tarefa em Portugal é a divulgação acrítica e a imitação pura das obras de arte popular que foram nascendo nos processos revolucionários de outros povos. Por isso lhes chamaremos "os académicos".

Aos "académicos" podemos aplicar a mesma discussão de fundo que já aplicámos aos "populistas"..Mas a tarefa encontra-se facilitada porque estes não se identificam com os gostos deformados das massas (como os "populistas") e têm, em política como em arte, uma dificuldade visceral em se ligarem ao povo e serem aceites por ele. Enquanto os "populistas" se baseiam numa reprodução anti-científica da arte aparentemente espontânea das massas, os "académicos" baseiam-se numa reprodução anti-científica de modelos revolucionários não identificados, ou pelo menos não vividos pelas massas. Substituem mecanicamente o "galo de Barcelos" pelo "pátio das rendas", o "amor de perdição" pelo "destacamento feminino vermelho", o "mar enrola na areia" pela "varsoviense" - e a arte popular, para eles, limita-se a isso. O povo que se lixe e que deite as suas experiências, a sua vida própria, a sua cultura própria para o caixote do lixo da história.

Nos devemos contribuir para a divulgação, no seio das massas, de obras revolucionárias de valor dos outros Povos - seja da China e da Albânia, seja de outros Povos do Mundo. Essas obras devem servir para divulgar junto das massas, as grandes conquistas e a vida revolucionária dos outros Povos. Mas, assim como não podemos, importar a Revolução já feita, também não podemos importar a nossa arte Revolucionária já feita. Isto é, desprezar e castrar a consciência e a imaginação do Povo, isso é querer que o Povo engula a arte revolucionária ('e, se calhar, a própria Revolução...) como se tomasse uma pastilha ao deitar para acordar "curado". Isso é, objectivamente, desligar-se do Povo e afastá-lo da Revolução..Isso é, objectivamente, desprezar o Povo e isolar-se no dogmatismo. Por isso, os "académicas" tal como os "populistas", também são oportunistas e preguiçosos.

c) Quando se trata de luta ideológica, em arte como na política o oportunismo encontra sempre uma última arma de defesa quando essa luta ideológica o "encosta à parede". Essa arma é o sectarismo. Isto é já que as suas posições erradas são desmascaradas com a poderosa arma da crítica ideológica, já que " não há nada a fazer" para fazer prevalecer, numa certa frente de luta, as suas posições erradas, então inventam-se outras "razões" e, sobretudo, tenta-se "isolar o mal" por todos os meios para que as massas não possam constatar, na prática, que uma posição é justa e outra é errada. Tenta-se então dividir, por todos os meios e sem escrúpulos, os artistas populares revolucionários entre si e pelo menos, isolá-los das massas para que o "contágio" não se espalhe.

Em suma., deserta-se do campo de batalha que se havia escolhido, pretendendo que a guerra se passa, noutro sítio. Não se aprofundam as contradições como maneira de encontrar-se sinceramente as ideias mais justas - mas enterram-se as contradições na lama da ignorância e da calúnia.

Mas a luta, de classes, mesmo ao nível ideológico não perdoa...

Nem que sejam precisas cem revoluções culturais, como afirmou o camarada Chu-en-Lai. Por isso embora a luta na frente artística seja uma gota de água no oceano da Revolução, e até porque, na realidade, o "meio-artístico" e intelectual e mais facilmente penetrável pela ideologia burguesa (devido à origem predominantemente burguesa dos seus activistas) por isso, dizíamos, o GAC deve estar sempre muito atento à crítica das massas, ao seu trabalho. O GAC deve - também no plano da luta artística - utilizar sistematicamente a Crítica e Auto-crítica e aplicar o princípio "Unidade-crítica-unidade". A nossa linha na arte, a nossa produção artística, podem parecer-nos muito correctas. Mas se as massas não nos entendem, não nos aceitam e não apreciam favoravelmente as obras que lhes apresentamos, então algo está errado, algo deve ser corrigido.

Além disso, ao trabalho político de análise da realidade actual, devemos obrigatoriamente juntar a análise das obras produzidas, sejam elas colectivas ou individuais, quer no plano político quer no plano artístico. É deste modo que poderemos combater os vícios de conteúdo e de forma que, como vimos, são sempre resultantes, no fundo, de posições políticas erradas. É deste modo que combateremos, no nosso seio, o individualismo, a preguiça e os vícios intelectuais de erudição. É deste modo que aprenderemos a servir o Povo com as nossas armas.

Prefácio GAC, livro «Cantos de Luta» (1ª edição), 26 de dezembro de 1974

Os artistas populares revolucionários devem estar ao serviço do povo trabalhador, devem lutar na frente cultural pelos interesses do povo trabalhador. Os artistas populares revolucionários servem o povo servindo a Revolução; servem o povo apoiando, com as suas obras e a sua acção prática, as lutas que ele vai travando contra a exploração, a opressão e a repressão do sistema capitalista burguês; servem o povo pondo-se abnegadamente e permanentemente ao serviço das suas organizações de classe e na luta pela reconstrução do seu Partido de vanguarda.

Os artistas populares revolucionários devem procurar ser, portanto, ao mesmo tempo, militantes revolucionários.

Mas não podemos ter uma ideia do artista popular que seja estática e desligada da evolução da vida real. Isto significa que nós mesmo vamos evoluindo e desenvolvendo o nosso trabalho através da nossa prática colectiva e através da nossa permanente ligação com as massas trabalhadoras.

A luta na frente cultural e, dentro desta, a luta por uma canção e uma poesia popular ao serviço do povo e das suas lutas, tem características próprias. Embora esteja intimamente relacionada com a luta política, não pode confundir-se com ela.

Os artistas populares revolucionários têm as suas tarefas próprias que visam o desenvolvimento da arte popular revolucionária. Esse desenvolvimento deve ser o ponto de encontro entre, por um lado, uma teoria e uma prática correctas e, por outro lado, as características e modelos culturais e artísticos do nosso povo. Assim, nós devemos aplicar o justo princípio de que £ os artistas e intelectuais populares e revolucionários devem restituir ao povo os conteúdos e formas avançados contidos na cultura e na arte desse povo’.

Por isso, a questão de uma correcta unidade de conteúdo e de forma deve ser, desde já, um termómetro através do qual as massas trabalhadoras e as suas vanguardas organizadas poderão avaliar a justeza do nosso trabalho.

E, neste plano, não temos receitas miraculosas. Só a nossa prática colectiva, o nosso trabalho de organização, de crítica e auto-crítica, a nossa coerente inserção nas lutas poderão ir permitindo uma análise correcta destes problemas.

Por isso esta recolha de cantigas, hinos e poemas populares não pode ser encarada como uma antologia de ‘produtos inatacáveis, perfeitos e acabados’. Trata-se simplesmente de um testemunho da nossa procura, do nosso trabalho actual.

Por isso, pedimos a todos os que lerem ou ouvirem estas obras que nos escrevam as suas críticas e sugestões — e sobretudo os trabalhadores, cuja luta quotidiana contra a opressão e a exploração é a melhor escola da vida e da Revolução.

Deste modo, uma próxima edição deste género poderá ser melhorada com outras obras e também com apontamentos críticos e auto-críticos resultantes deste intercâmbio.

Deste modo, poderemos cada vez melhor SERVIR O POVO, cada vez melhor cantar as suas lutas, os seus sofrimentos e as suas esperanças. Poderemos cada vez melhor contribuir, de forma modesta e abnegada, mas indiscutível, para fazer ‘da cantiga uma arma ao serviço do proletariado’.

Comunicado «O Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta e o Festival da Canção», 12 de fevereiro de 1975

Como é do conhecimento público, um dos compositores convidados a participar no Festival da Canção da RTP este ano foi o cantor popular José Mário Branco. Sendo ele membro de um grupo (Grupo de Acção Cultural Vozes na Luta) que pretende ser uma arma ao serviço das lutas do povo trabalhador na via da Revolução Democrática Popular, e existindo no mesmo grupo um estilo de trabalho colectivo e militante, foi o G. A. C. que tomou a decisão de participar no Festival após se ter certificado do cumprimento de certo número de condições, entre elas: Primeiro — Total liberdade de criação dos compositores convidados e dos letristas por eles escolhidos — o que implica a não existência de qualquer forma de censura prévia ou pressão. Segundo — Possibilidade de a letra ser assinada pelo conjunto do Grupo, já que ela é o resultado do seu trabalho colectivo e militante. Terceiro — Possibilidade de os autores fazerem, na qualidade de membros do júri e no momento de escrutínio em directo, uma declaração de voto em que possam expor os critérios que presidiram à sua votação e assim assumir perante o público a inteira responsabilidade do seu voto. Quarto — Possibilidade de a canção ser apresentada ao público por três vezes, o que representa 9 minutos de antena num momento de grande audiência (6 milhões e meio de telespectadores, segundo informou a RTP). Perante esta situação, o Grupo de Acção Cultural resolveu apresentar ao Festival "uma canção que não deixasse quaisquer dúvidas sobre o seu conteúdo revolucionário", elaborada a partir das palavras de ordem da Revolução Democrática Popular, e cuja forma se pensa estar à altura desse conteúdo. O G. A. C. resolveu apresentar uma canção que de demarcasse nitidamente, pelo seu conteúdo pela sua forma, das lamechices, dos paternalismos poético-realistas e dos lugares-comuns musicais a que nos habituaram muitos responsáveis da canção ligeira, uns presentes e outros ausentes do Festival deste ano. No entanto, há já vozes que se levantam — quase sempre na sombra — para insinuar isto ou aquilo sobre a participação do G. A. C. e de José Mário Branco no Festival. Por isso queremos, desde já, reafirmar claramente: a) Não temos que nos pronunciar, a este nível, sobre os critérios da RTP na escolha dos artistas convidados. O Festival, como a RTP, pertencem à RTP. E a RTP pertence às forças que governam este país. Seria absurdo que nós reclamássemos "democracia" no Festival, quando participamos, precisamente, na denúncia da democracia burguesa e capitalista em que vivemos. Enquanto Portugal estiver nas mãos dos capitalistas, enquanto o Povo

Português, com a classe operária à sua frente, não tomar o poder e instaurar a ditadura dos trabalhadores sobre a burguesia, é ridículo pretender que o Festival e a RTP sejam "democráticas". Como se as editoras de discos, os meios de comunicação dominados pelo capitalismo, pudessem ser "democráticos"! E os festivais em que, "em pleno fascismo", participaram muitos desses senhores que agora se indignam, eram "democráticos"? O que é que os aflige agora? É a ausência de censura fascista para servir de álibi? b) Aqueles que consideram que ir ao Festival é "misturar-se com a burguesia", é "cair no jogo do capitalismo", cometem o mesmo erro embora com sinal contrário. Desde quando os revolucionários devem recusar os meios e as liberdades que a burguesia "é obrigada" a dar-lhes pela luta dos trabalhadores? Desde quando é um erro ir à Televisão defender, perante 6 milhões de portugueses, as palavras de ordem da Democracia Popular? Isso é esquecer que essa possibilidade é precisamente o "resultado" das lutas dos trabalhadores, que obrigam a burguesia a "conceder" liberdades e a "suprimir" censuras. c) Não se pode esquecer que a nossa ida ao Festival é um pequeníssimo aspecto da nossa actividade, que é "toda orientada para o apoio às lutas dos trabalhadores, para o apoio à luta pela Democracia Popular e pela Ditadura do Proletariado, para o apoio à reconstrução de um verdadeiro partido de vanguarda da classe operária, de que esta foi roubada pelos revisionistas de Cunhal. Das 120 sessões de cantos de luta, de agitação e propaganda, que em 9 meses fizemos nas colectividades populares, nas fábricas em greve, nos bairros em luta, das canções que criámos para apoiar essas lutas — "disso os jornais burgueses não falam". E isso é uma das muitas maneiras que tem a burguesia para enganar o povo. ABAIXO O CAPITALISMO! VIVA A DITADURA DO PROLETARIADO! VIVA A DEMOCRACIA POPULAR!

Conferência de imprensa do GAC, 23h, 16 de fevereiro de 1975

- Portanto, o grupo formou-se no dia 1 de maio e contava com cantores das mais diversas tendências políticas. Esses cantores eram diversos e o que distinguiu imediatamente a seguir a primeira fase de arranque foi uma grande diferença que conotava cisões que apareceram motivada por essas diferentes linhas de orientação política. À medida que a prática se ia acentuando que nós começávamos a dirigir a nossa atividade às massas trabalhadoras, havia pessoas a quem isso era penoso e que não quiseram alinhar nesse estilo de trabalho. Isso na maior parte dos casos por diferenças de orientação política. Nós depois avançamos, o grupo no princípio estavam nele praticamente todos os cantores que se opunham ao regime fascista. Depois ficaram quatro elementos que continuaram com esse trabalho e foram agregando mais pessoas. Neste momento nós temos um efetivo de dez pessoas e temos uma série de colaboradores que já são 15-20. Esses colaboradores à medida que demonstram na prática que realmente pretendem seguir a linha política que nós seguimos que é demonstrar o apoio à Revolução Democrática e Popular, passam para elementos efetivos do grupo.

- Vocês são um grupo em bloco e portanto não vos interessa focar nomes?

- Exato.

- E Também não vos interessa focar nomes que saíram?

- Podemos focar alguns com certeza e até devemos. Portanto saíram o José Jorge Letria, o Adriano Correia de Oliveira, o Manuel Alegre — aliás não chegou a entrar — o Manuel Freire, o Luís Cília, o Samuel, o José Afonso, o Fanhais e um ou outro que não me ocorre agora.

- Portanto houve um afastamento?

- O problema na altura colocou-se mais ou menos nos seguintes termos: havia muitos cantores em Portugal, uns que estavam em França, outros que estavam cá e havia um certo desfasamento nas ideias, não se sabia bem quais eram as ideias de uns e de outros cantores. Vivia-se no nacional-porreirismo nos cantores ditos de esquerda. Nessa base alinou-se uma plataforma política que serviu de nó de ligação entre praticamente todos os cantores que por aí existiam. Ao fim de algum tempo evidentemente isso rebentou pelas costuras. É claro que vieram a revelar-se com o tempo as posições políticas mais definidas. Vieram a revelar-se as posições marxistas-leninistas que defendem a Revolução Democrática e Popular que é o que este grupo defende e posições reformistas, revisionistas, burguesas no essencial, que defendem a continuação da exploração. É claro que a cisão tinha desse verificar. Portanto, eles saíram, nós ficamos. Saíram seis, ficaram vinte.

- Eu agradecia, até porque o programa é especificamente dirigido ao povo, às aldeias, vocês poderiam definir-se o que é de facto o vosso grupo?

- Pode-se dar um exemplo pratico que é muito simples. Desenvolveu-se depois do 25 de Abril todo um movimento de trabalhadores contra o capitalismo, de greves, de saneamentos, de greves por melhores condições, melhores salários, etc. Houve muitas alturas em que o GAC se colocou ao serviço dos interesses dos trabalhadores e não hesitou um segundo em defende-los, em apoiar-los. E portanto nessas alturas, é evidente que cantores que estão ao serviço do revisionismo, que estão ao serviço do falso

partido comunista, que tomou posições anti greve em muitas ocasiões, não podiam estar de acordo com a nossa prática e portanto isso é um exemplo prático em que a gente se separou e não havia nada a fazer juntos.

- Os ouvintes queriam saber alguns nomes que atualmente pertencem ao grupo?
- Se os meus camaradas concordarem comigo, nós mantemos que há dois nomes que foram citados que foram os que foram apresentados na televisão e tudo o mais não interessa, é o GAC. Não é o problema de termos medo de dizer os nossos nomes, simplesmente porque queremos que a nossa atividade seja encetada de forma coletiva, e isto é que é o GAC, não é fulano nem sicrano.
- Ao cantarem para operários, camponeses, etc e com as dificuldades que vão tendo, além das canções qual é a vossa perspetiva?
- Nós temos de facto ambições até um pouco desmedidas. Pretendemos lançar em várias frentes. Por definição pretendemos por-nos ao serviço dos trabalhadores e da sua luta revolucionária através dos meios artísticos. Até agora, porque era o mais fácil, tem sido sobretudo as canções esse meio artístico. Mas há outras que já foram citadas que nós não podemos recusar, como o teatro, o cinema, o audiovisual, a poesia, tudo isso são coisas que estão nos nossos propósitos, mas são coisas difíceis de conseguir porque nós não temos qualquer tipo de subsidio, não temos magnatas.
- Vocês querem acrescentar mais alguma coisa?
- Só queria acrescentar quando falou nos membros efetivos e colaboradores, porque há muitos colaboradores deste grupo que só não são membros efetivos por uma questão formal, mas são-no de facto. O critério que nos adotamos para esta distinção são 3 coisas: a sua dedicação ao povo e à sua luta revolucionária, o seu espírito de sacrifício e o seu gosto pela arte.

Comunicado «Alerta!», junho de 1975

Tendo vindo a verificar-se da parte de vendilhões sem escrúpulos o mais sujo e descarado oportunismo (económico e, sobretudo, político), oportunismo que se ‘traduz na gravação e divulgação de canções da nossa autoria a qual tem vindo a ser feita de forma mais ou menos clandestina o Grupo de Acção Cultural vem publicamente desmascarar e denunciar estas manobras com mais uma tentativa da burguesia de recuperar e desvirtuar tudo aquilo que é querido ao povo trabalhador e traduz realmente os seus justos anseios de alcançar uma sociedade sem exploração do homem pelo homem, de lutar por uma Democracia verdadeiramente Popular. Esta é a posição defendida pelas nossas canções, como o "ALERTA" que esses comerciantes utilizam como uma forma de tentar tirar partido da adesão que as massas populares lhes têm dado.

Nós não fazemos cançonetas pseudo-revolucionárias como fazem os "democratas de 26 de abril" que neste momento proliferam pelo mercado do disco. Por isso não podemos admitir que grupos oportunistas de ideologia suspeita abandalem as nossas canções.

Uma canção só é revolucionária quando serve objectivos revolucionários. Isto significa pôr a canção, como toda a Literatura e Arte, ao serviço da luta pela emancipação das classes exploradas, utilizando-a como arma contra a burguesia.

Neste sentido é inadmissível que uma canção do GAC seja utilizada por grupos que apenas procuram "safar" interesses puramente comerciais sob a capa do falso progressismo tão em moda desde a "revolução dos cravos". Isto aconteceu com o "ALERTA" e sabemos que se prepara para acontecer com outras canções do Grupo de Acção Cultural.

Por circunstâncias diversas, só agora nos é possível pôr à venda a nossa primeira edição de quatro discos de cantos de luta, que pretendemos sejam acessíveis às amplas massas de trabalhadores.

Para isso formámos a nossa própria editora, a Vozes na Luta - Cooperativa de Acção Cultural, que pretende divulgar obras de conteúdo revolucionário, musicais e literárias a preços populares. Assim, vamos conseguir distribuir e evender estes discos a um preço muito mais baixo - 40\$00 - que o praticado neste momento pelas editoras capitalistas.

Os camaradas interessados em adquirir estes discos poderão fazê-lo escrevendo-nos para o Apartado 1298-Lisboa

Com esta iniciativa, damos nela um largo passo no nosso propósito para contribuir para a divulgação da cultura popular.

Texto inserido nos singles do GAC

Este pequeno disco é o resultado de um trabalho colectivo do Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta».

Este trabalho é feito por um grupo de militantes que servem a arte e a cultura populares. Uma arte e uma cultura colocadas ao serviço das classes exploradas, que sejam armas do povo, que sejam poderosos meios de divulgação do sentir do povo trabalhador, das suas aspirações, das suas experiências, das suas lutas contra a exploração e a opressão.

Este pequeno disco é uma pequena gota na torrente de lutas que os operários, os camponeses pobres, os soldados e marinheiros vêm travando e vão ainda travar pela Revolução Democrática Popular, como primeira etapa histórica para a construção de uma sociedade sem classes.

Por isso, é natural que a burguesia exploradora e opressora não goste deste disco. Ele pertence, ele é feito para os trabalhadores, que tudo produzem.

Nós lutamos na frente política, mas também na frente artística. As obras revolucionárias devem ser correctas quanto ao seu conteúdo político, mas também devem ser de grande qualidade artística.

Por isso, pedimos-te, camarada, que nos escrevas para nos dizer o que achaste de bom e de mau neste trabalho. O postal incluído nesta capa é para tu nos dares as tuas ideias e também para, se quiseses, nos pedires informações sobre o nosso grupo, ou o envio de discos e obras que nós editemos.

Comunica connosco camarada. Ajuda-nos a melhorar o nosso trabalho. E, se achas útil e necessário esse trabalho, apoia-o e divulga-o.

Texto do postal de venda dos discos do GAC

CAMARADA.

Acabas de comprar um disco ou um livro do GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL «VOZES NA LUTA».

É importante que nos indiques a *tua opinião* sobre estas obras, assim como as sugestões que podes fazer-nos para melhorarmos o nosso trabalho. Assim, podes ajudar-nos a fazer progredir a nossa acção de luta por uma CULTURA POPULAR E REVOLUCIONÁRIA, ao serviço dos anseios e das lutas do Povo Trabalhador. (Se o postal não chegar para expores tudo o que tens para nos dizer, junta-lhe uma carta).

Para que a nossa acção não possa ficar dependente do sistema comercial capitalista, nós decidimos que as nossas edições seriam divulgadas em VENDA DIRECTA e não nos estabelecimentos comerciais (salvo justificadas excepções).

Por isso te pedimos que nos encomendes directamente e divulgues entre os teus camaradas as nossas edições. Se fazes parte de uma Associação, de um Sindicato, de uma Comissão de Trabalhadores, procura conseguir que as nossas edições sejam lá postas à venda.

EM FRENTE POR UMA CULTURA E UMA ARTE POPULARES REVOLUCIONÁRIAS!

Comunicado «Comício 19/9/75. Moção», 19 de setembro de 1975

A reacção fascista apoiada pelo imperialismo, desenvolve actualmente no nosso país, uma ampla manobra tendente a criar condições propícias ao golpe fascista. O objectivo é claro: fazer andar para trás as conquistas populares, avançar na escalada repressiva o acabar na reposição da ditadura fascista. Todas as vias reformistas e sociais-democratas propostas pelos partidos burgueses nos vários Governos Provisórios mais não são do que portas abertas ao golpe.

.movimento

Em Portugal, está neste momento em curso um vigoroso movimento revolucionário de massas populares, a burguesia está encurralada e não consegue governar à sua vontade,

Isto é o início da escalada fascista que irá generalizar-se e a qual terá de opor-se uma ampla frente que agrupa os operários, camponeses e todos os anti-fascistas o patriotas que impeça a derrocada e siga em frente na luta contra o fascismo e pela Independência Nacional.

Não podemos também ficar indiferentes perante os crimes das ditaduras fascistas no Chile, Brasil e Espanha, onde são torturados e assassinados os mais destacados lutadores anti-fascistas. Não podemos permitir que estes povos irmãos sejam massacrados e impedidos de lutar pela sua libertação, direito inalienável de todos os povos. Saudamos também a heróica resistência dos Povos do Chile, Brasil e Espanha contra as ditaduras terroristas de Pinochet, Geisel e Franco, assassinos ao serviço do imperialismo americano.

Por isso, o GAC, solidariza-se com esta jornada, de luta contra o fascismo e o imperialismo e de solidariedade com os povos oprimidos, do Chile, Brasil e Espanha e faz um apelo a todos os artistas populares anti-fascistas e patriotas que se unam numa ampla frente e lutem ao lado do Povo formando uma sólida aliança na luta contra as feras fascista e imperialista e pelo avanço decidido das conquistas populares.

CONTRA O FASCISMO E O IMPERIALISMO - OFENSIVA POPULAR !

FRANCO, PINOCHET, GEISEL E SPÍNOLA - ASSASSINOS !
EM FRENTE COM A CULTURA POPULAR !

Proposta apresentada na reunião do GAC no dia 25/10/75, 25 de outubro de 1975

Considerando as dificuldades encontradas pelo grupo coral do G.A.C. do Norte devido a falta de apoio técnico que entrava o seu trabalho e impede a realização de sessões, descurando assim a urgência da divulgação da Cultura Popular no Norte, zona do país onde o fascismo se movimenta às claras e se torna fundamental combatê-lo de frente contribuindo assim para o avanço da Revolução;

Propõe-se:

Que o G.A.C. do sul contribua para o combate à macrocefalia cultural destacando forças que possam vir apoiar por todas as formas necessárias, fundamentalmente no aspecto técnico, o grupo do Norte impulsionando assim o seu arranque decisivo para o trabalho na frente cultural.

APROVADA por unanimidade

Comunicado GAC-Norte, novembro de 1975

O Grupo de Acção Cultural - "Vozes na Luta" pretende contribuir para uma Cultura Popular que sirva os justos anseios do Povo trabalhador. O G.A.C. entende que a arte só será revolucionária se contribuir objectivamente na agitação e propaganda de ideias justas, se impulsionar o avanço das lutas, auxiliando assim o desenvolvimento da consciência revolucionária das nossas trabalhadoras.

É neste sentido que orientamos o nosso trabalho e, assim, nós existimos para servir o Povo no campo cultural, apoiando as suas lutas e os seus órgãos representativos e democraticamente eleitos: Comissões de Moradores, Comissões de Trabalhadores, Comissões de Soldados e Marinheiros, Conselhos de Aldeia, etc..

O G.A.C.-"Vozes na Luta" funciona na Zona Norte do País, tendo já realizado várias Sessões de Canto Popular junto das massas exploradas, a quem o seu trabalho se dirige. Para melhor cumprirmos a nossa função, todos os contactos deverão ser dirigidos à nossa sede na Rua Barão de S. Cosme, 48 (instalações cedidas pela Associação de Moradores de S. Vitor) onde poderão também ser adquiridas as nossas edições (discos, cassetes, livros, etc.).

Horário de funcionamento: dias de semana - das 18 h. às 20 h. e 21 h. às 23 h.

Sábados - das 15 h. às 19 h.

Domingo - das 10 h. às 13 h.

Comunicado GAC-Norte, 27 de novembro de 1975

CAMARADAS:

O Grupo de Acção Cultural - "vozes na Luta", que se insere na Frente Cultural, apoia a luta de todos os explorados contra o fascismo, o capitalismo e o imperialismo, tenha ele a cor que tiver, neste campo de luta contra a exploração e a opressão e de apoio à luta do povo, o GAC solidariza-se com a justa luta dos trabalhadores do jornal "República" que, apesar do boicote económico por parte da burguesia cortando o apoio financeiro a este órgão de Imprensa ao serviço de todos os explorados, continua a sua luta ao lado dos operários, dos camponeses e de todos os trabalhadores em geral.

Lado a lado com os camaradas da "RR" (Sul), os trabalhadores do "R" continuam a sua luta por informação verdadeiramente livre e independente e ao serviço das massas populares que travam agora frontalmente um combate contra os seus inimigos de morte: os fascistas e os imperialistas.

Assim manifestamos o desejo de participar activamente em todas as realizações de solidariedade para com a vossa luta, como já vem acontecendo com os nossos camaradas do GAC (Zona Sul).

EM FRENTE POR UMA INFORMAÇÃO LIVRE E AO SERVIÇO DA LUTA DO POVO! EM FRENTE POR UMA CULTURA POPULAR!

GAC-VOZES NA LUTA (Zona Norte)

Comunicado «Actividades do GAC – Vozes na Luta», dezembro de 1975

ORIGEM:

O GAC "VOZES NA LUTA" formou-se no 1º de Maio de 1974 como um agrupamento de cantores, tendo passado por várias fases de "depuração" e de definição política, até chegar à plataforma actual, em que se define como um grupo que luta, no seu campo de acção, pela Democracia Popular.

Neste momento compõem o GAC cerca de 60 elementos, divididos pelas seguintes actividades:

1- Grupo de Musica - este grupo tem feito sessões de canto popular por todo o país, em colectividades, fábricas, bairros pobres, no campo e em quartéis. Da actividade deste grupo fazem parte também edições de discos e cassetes com as canções do GAC. As canções são fruto dum trabalho colectivo, que inclui a composição de letra, musica, crítica ao seu conteúdo e forma, harmonização, orquestração e todo o trabalho de edição do disco ou cassette.

2- Grupo de Teatro - formou-se em setembro de 1975 da fusão de elementos vindos dos grupos de teatro "12 de maio" e da Buraca e elementos com experiência de trabalho no teatro.

O grupo tem uma peça colectiva sobre o "Zé Diogo" e está neste momento na fase de elaboração e ensaios duma peça sobre os problemas dos camponeses pobres e médios do Norte e Centro do País.

3- Grupo de Audio-Visuais - neste momento em fase de arranque. O grupo está a trabalhar na construção dum estúdio, que servirá de apoio técnico para as actividades a desenvolver, que serão: feitura de filmes para serem projectados em colectividades etc., (super-8), slides, fotografia, gravações de vozes, e para apoio à Pró-Fapir.

4- Grupo de Imprensa- também em fase de arranque. Objectivos: redacção e edição dum boletim periódico do GAC, informação semanal para a imprensa, colecção e edição de textos sobre Cultura e Arte populares, edição do livro de letras das canções do GAC, de livros com textos de peças de teatro, livros de músicas, posters e autocolantes, promoção das edições, e outros trabalhos gráficos. Além destes 4 Grupos, o GAC está internamente organizado em 8 sectores, que servem de base de apoio à actividade dos 4 grupos. Funções dos sectores:

Sector 1 - Secretariado - deve coordenar e dinamizar as actividades do GAC em geral

Sector 2 - Finanças e contabilidade

Sector 3 - Edições fonográficas

Sector 4 - deu lugar ao Grupo de Imprensa

Sector 5 - Manutenção do material

Sector 6 - Armazém e distribuição

Sector 7 - Aproveitamento político e marcação das sessões

Sector 8 - Coordenação artística

TODOS os elementos do GAC devem colaborar activamente no funcionamento dos sectores.

Neste momento o GAC funciona em Lisboa e no Porto, neste caso, por enquanto, só o grupo de música e teatro.

Há perspectivas de formação de grupos em Coimbra, Faro e Covilhã."

Há uma estreita ligação entre o GAC Norte e Sul, por meio não só de correspondência regular como de deslocações de elementos.

O GAC foi um dos grupos que apresentou na imprensa, em novembro, uma plataforma de união dos artistas populares da qual resultou a formação da Pró - Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários, "baseada na conjugação de esforços para a luta contra o Fascismo e o Imperialismo.

Elementos do Gac fazem parte do Secretariado Provisório da Pró-Fapir, nomeadamente nos sectores de marcação de sessões, grupo de música, grupo de informação e divulgação.

Os artistas populares têm por obrigação fazer com que a literatura e arte se integrem perfeitamente no mecanismo geral da Revolução, fazendo da arte uma arma poderosa para unir e educar o Povo, para atingir e aniquilar o inimigo. Para tal conseguirem, os artistas populares tem que lutar, ao mesmo tempo na frente política e na frente artística. Podemos afirmar que, aqueles que descuram, desprezam ou que se demitem da luta numa destas frentes, estão a cometer um erro político grave, não estão na realidade a pôr a arte ao serviço da Revolução. .

A NOSSA POSIÇÃO NO PLANO ARTÍSTICO:

O G.A.C. entende que a arte só será revolucionária se contribuir objectivamente na agitação e propaganda de ideias justas, se impulsionar objectivamente o avanço das lutas, auxiliando assim, o desenvolvimento da consciência revolucionária das massas trabalhadoras.

Para alcançarmos este objectivo devemos ter sempre presente a necessidade de chegarmos a uma perfeita unidade do conteúdo político revolucionário, com uma forma artística tão perfeita quanto possível.

Devemos ainda, ao criar qualquer Obra de arte, não esquecer que as massas a devem entender completamente elevando-lhes ao mesmo tempo, a consciência Revolucionária.

Se tal não acontecer limitar-nos-emos a meros "animadores de feira", não contribuindo de forma alguma para o objectivo que temos em vista.

Isto é o que por vezes acontece com camaradas que, deixando-se entusiasmar pela facilidade com que "entram" em contacto com o Povo, se esquecem da necessidade de transformar a consciência subjectiva do Povo de forme sólida e duradoura.

Mas, ao criticarmos o que podemos designar por "populismo", não devermos deixar-nos cair na posição oposta, que se traduz na divulgação de obras que nada dizem às massas.

Tal erro, é próprio dos que não têm a preocupação de compreender e conhecer profundamente as aspirações e problemas do povo trabalhador, não conseguindo consequentemente uma ligação efectiva a quem os vê e escuta.

Concluindo, os artistas populares revolucionários devem contribuir para a divulgação de criações populares onde venham claramente expressos o modo de vida, as lutas e anseios do povo trabalhador.

Só assim conseguiremos que a cultura revolucionária seja uma poderosa arma nas mãos das largas massas populares, SÓ assim poderemos auxiliar o avanço ideológico com vista à Revolução.

A NOSSA POSIÇÃO POLÍTICA:

Necessitamos, para o nosso trabalho ter uma visão tão nítida quanto possível da actual situação política do País. Deste modo poderemos estar certos de divulgar as ideias que, neste momento melhor defendem os interesses do Povo Português.

Portugal é um País dominado pelo Imperialismo sobretudo norte-americano. A economia nacional depende quase por completo das migalhas dos padrões americanos e europeus que a manejam a seu bel-prazer. As multi-nacionais, as "ajudas" económicas e as posições militares estratégicas, são outros tantos factores de dominação imperialista, de subjugação do nosso País e do nosso povo.

Os social-imperialistas russos, na sua política de disputa do mundo com os imperialistas americanos, há já muito tempo que lambem os beiços pelo domínio de Portugal e estão neste momento lançados na contenda aberta pelo controle do nosso País. Esta política aventureira, típicas dos traidores do Kremlin, pode fazer de Portugal o rastilho de um conflito armado de proporções imprevisíveis, que conduzirão o Povo Português e os "Povos do Mundo a experimentarem sofrimentos imensos. A pretensão dos social-imperialistas é substituir a rapina e opressão dos americanos pela sua própria rapina e a sua própria opressão sobre o nosso Povo.

Os monopolistas, controlados pelo Imperialismo, exercem a mais feroz exploração sobre a classe operária e provocam duras condições de vida ao Povo.

Actualmente o capitalismo do mundo inteiro atravessa uma das mais graves crises da sua história. Essa crise atinge mais uma vez o povo trabalhador que vê a sua vida pior a cada dia.

A carestia aumenta constantemente, o desemprego alastra sem se saber aonde se vai parar. Nenhum dos problemas do Povo encontra solução. Os bairros de barracas, o analfabetismo, a mendicidade e a degradação moral atingem os mais altos índices de sempre.

Nos campos, os assalariados rurais, e os camponeses pobres encontram pela frente o poder dos latifundiários dos camponeses ricos e dos caciques locais. A sua situação de miséria dura há muitas dezenas de anos e os seus problemas não encontram solução. Os salários de fome do Alentejo, Ribatejo e Algarve são os mesmos, as dívidas dos camponeses do norte e do centro acumulam-se.

Esta situação tem criado o descontentamento, do qual tentam tirar partido os fascistas.

Nas cidades a carestia, o custo das rendas de casa, dos transportes, etc., mantêm-se ou aumentam.

Este é o quadro geral do nosso país.

É perante esta situação que têm de definir-se os revolucionários.

A classe operária e o povo português, desde sempre lutaram contra este estado de coisas intensificando-se esta luta dia a dia. O objectivo deste combate é liquidar os monopólios e o poder do imperialismo, fazer a reforma agrária segundo a vontade dos camponeses e instaurar uma República Democrática e Popular, que leve por diante todas as medidas necessárias para promover o bem estar do povo e impeça a reacção de qualquer côr, de voltar a levantar a cabeça.

Esta revolução está em marcha. A Democracia Popular e o Socialismo são os seus objectivos.

É nesta luta que, os artistas populares, revolucionários, têm de inserir a sua actividade militante, fazendo frente comum a todas as forças revolucionárias, populares e patrióticas.

A luta pelo Pão, pela Paz, pela Terra, pela Liberdade e Independência Nacional, não pode deixar indiferentes os artistas que pretendem colocar-se ao serviço do povo. Servir o povo e, nesta fase de luta em Portugal, servir a Revolução Democrática e Popular. Os artistas que compoem o G.A.C. manter-se-ão no seu posto.

PROGRAMA IMEDIATO DE LUTA:

- No momento em que todo o país, com especial incidência no norte e centro, os fascistas organizados no ELP, CDS, PDC, e PCSD, apoiados pelos não menos fascistas do PPD, padres e bispos reacçãoários da pior espécie, se servem da religião e do justo descontentamento dos camponeses, para os manobrem e servirem-se deles para os seus desígnios de burgueses exploradores.

- No momento em que os falsos amigos do povo, dos partidos ditos defensores dos trabalhadores (P“S” e P“C”P) disputam entre si lugares do aparelho de estado, para melhor controlarem e explorarem o povo trabalhador que sempre enxovalharam nas suas lutas.

- No momento em que o MFA nunca mexeu, nem mexe um cabelo para travar a ofensiva desta escumalha que pretende manter os seus privilégios à custa da opressão e exploração de todo o povo português.

Aos explorados da cidade e do campo, aos soldados, marinheiros e aviadores, que, mais não são do que trabalhadores fardados, apenas resta uma solução: A SUA FORÇA ORGANIZADA NUMA GRANDE OFENSIVA POPULAR:

Contra o FASCISMO e o SOCIAL-FASCISMO que querem tirar ao povo as liberdades e as regalias conquistadas desde o 25 de Abril, fruto das lutas travadas contra a burguesia. Que nos campos e bairros se formem milícias populares armadas para dar resposta pronta e decidida às provocações fascistas, mostrando-lhes que, com a classe operária - camponeses e demais trabalhadores não se brinca. OU ELES OU NÓS, CAMARADAS!

-Contra o DESEMPREGO a CARESTIA DE VIDA E A SABOTAGEM ECONÓMICA, por um Governo que tome medidas económicas eficazes, acabando de vez com os intermediários e especuladores, que baixe os preços dos artigos de primeira necessidade, que crie novos postos de trabalho com as fortunas dos Melos, Quinas, Espíritos Santos, que continuem intactas, e que ponham as nacionalizações ao serviço do povo trabalhador. Que não falte o PÃO A QUEM TRABALHA E A QUEM QUER TRABALHAR e se alguém tem de apertar o cinto, que sejam os padres.

- (...) debatem os camponeses do NORTE e do CENTRO do país, que têm sido abandonados (...) dos fascistas e dos falsos amigos do povo.

Contra os imperialistas americanos e sua CIA e contra os sociais imperialistas russos e a sua KGB, que nos oferecem a sua “ajuda” para controlar a nossa economia, primeiro passo para uma dependência total.

Hoje têm nas mãos bases nos Açores e Continente, compram-nos vinho a 3\$00 (que o nosso povo compra na taberna a 10\$00 e mais) e pares de sapatos a 150\$00 (que nós compramos a 500\$00 ou mais). Estes abutres que pretendem estender o seu controle ao mundo inteiro, irão sempre pedindo mais e mais, não hesitando em utilizar a força para levarem avante os seus intentos. Contra os falsos amigos que querem vender a nossa vida e o nosso país cada qual ao seu patrão. Por um Governo que nacionalise imediatamente as empresas de capital estrangeiro, suspenda a dívida externa e adote imediatamente uma política internacional de não ingerência e de solidariedade com todos os povos do mundo que lutam pela sua INDEPENDÊNCIA NACIONAL, nomeadamente os povos do 3º Mundo.

MÉTODOS DE TRABALHO:

Esta é uma das condições principais para que os objectivos que o G.A.C. se propõe resultem na prática.

Com efeito, sem um trabalho colectivo no campo político e artístico, sem uma participação consciente de todos os camaradas nas tarefas a realizar, cairíamos no erro de nos apoiarmos exclusivamente nas características pessoais e nas aptidões de um ou outro elemento.

Assim, é necessário que o trabalho político se intensifique no interior do G.A.C..

A ligação às massas trabalhadoras, o estilo de vida simples e a dedicação ao trabalho são frentes de luta política no seio do grupo. Devemos criticar severamente as tendências como o vedetismo, o espírito de seita e outros.

Os membros do G.A.C. têm nesse aspecto muito a aprender com o povo e é bom que tenhamos em conta este facto a fim de nos tornarmos desinteressados mas eficazes servidores da sua causa.

QUEM PODE SER CONSIDERADO MEMBRO DO G.A.C.?

Nós pensamos que a única forma de avaliar com justeza as qualidades e defeitos de cada novo camarada é a prática.

A acção dos membros novos é a prova da sua dedicação, do seu amor ao povo, e do seu espírito de sacrifício.

É evidente que tudo isto não se constata num dia ou dois, leva tempo.

Propomos assim que se considerem membros do G.A.C. os camaradas que preencham as condições acima ditas, sendo os outros provisoriamente considerados colaboradores.

Esta medida pode parecer demasiado burocrática, mas permite-nos, entre vários aspectos, evitar que o G.A.C. se torne centro de difusão de vaidades, num trampolim, num veículo de elementos oportunistas para a sua promoção pessoal, ou outros fins ainda mais perigosos.

Esta medida permitirá ao G.A.C. ser aquilo que nós pretendemos que ele seja: um agrupamento de artistas populares, que sirva o povo e os seus interesses e que sirva os objectivos revolucionários da DEMOCRACIA POPULAR.

Prefácio do livro «Cantos de Luta» (2ª edição), 1976

As canções de luta tiveram sempre um papel nos combates travados pelo proletariado e os povos de todo o mundo contra a exploração e a opressão, e pela libertação nacional contra o colonialismo e contra o capitalismo.

As canções cantadas pelo povo de Paris em 1871, como as canções entoadas pelo povo russo nas grandes jornadas da revolução socialista de outubro, como as que foram e são cantadas por todo o mundo, desde a China à Albânia socialista, desde Moçambique ao Vietname e à América do Sul, todas elas, foram e são armas de combate dos oprimidos contra os opressores, dos explorados contra os exploradores.

As canções, ontem como hoje, são valiosas se partirem das aspirações do povo, e se tornarem armas do povo, transformando-se numa bandeira da Revolução. As canções que aqui apresentamos não são o produto de nossa “habilidade” ou da nossa “invenção”. Elas são pelo contrário resultado da experiência de luta dos trabalhadores portugueses contra o Sistema capitalista e da luta política e ideológica contra os reformistas e todos os falsos amigos do povo.

Elas refletem já, importantes passos dados pelo proletariado português na via da sua emancipação.

O contributo das canções à causa revolucionária é modesto mas nem por isso deixa de ser necessário. Que estas canções sejam armas para a revolução é o nosso objectivo.

A classe operária e o povo trabalhador dirão a última palavra.

Notas do livro «Cantos de Luta» (2ª edição), 1976

A introdução de clássicos da canção Revolucionária nesta colectânea não é obra do acaso.

Nós pensamos que, se a classe operária e o Povo trabalhador de há 50 ou 100 anos usaram estes hinos como armas no seu combate contra a exploração e a opressão, também hoje eles devem ser cantados e sentidos pelos trabalhadores portugueses que lutam contra os mesmos inimigos.

A luta dos explorados de ontem, de hoje, de amanhã, é a mesma. Ela só acabará, quando, por todo o mundo os operários, os camponeses pobres e os soldados e marinheiros arrebatarem o poder político à burguesia pela força das armas e iniciarem a construção duma nova sociedade em que exista a verdadeira liberdade para o Povo e em que a Ditadura do Proletariado se exerça contra a burguesia.

Por isso, estes hinos são hoje importantes para os trabalhadores de Portugal.

Nós entendemos que, só a partir das realidades deste país, da sua análise correcta os revolucionários podem conduzir-se em cada momento. Também para os artistas que pretendem servir o povo, isto é verdadeiro.

Mas devemos cantar poemas que glorifiquem a Revolução mas não devemos fazê-lo no abstracto, Devemos apoiar-nos o mais possível nos factos, nas lutas do povo, para que as verdades que dizemos se tornem sementes de revolta contra a burguesia e seus agentes.

O aspecto mais importante ao cantarmos as lutas é o da sua divulgação. É preciso que todo o povo trabalhador do norte e sul do país conheça as lutas que se travam para que o exemplo de uns incite à revolta de outros. As lutas parcelares de operários e camponeses são elos do combate mais geral de todos os explorados contra a exploração e a opressão.

É neste sentido que a greve do ‘Jornal do Comércio’ interessa aos operários agrícolas do Alentejo assim como a luta na ‘Soares da Costa’ interessa aos operários da Lisnave. Poucas são ainda as nossas canções que narram as lutas populares. Isto é uma coisa má.

No entanto, estamos conscientes desta falta e avançamos para corrigi-la. As poucas canções sobre lutas que agora apresentamos são o começo do trabalho a que já nos dedicamos com firmeza.

Comunicado GAC, «Apelo», 1976

Camaradas e Amigos:

Vamos falar-vos um pouco do nosso grupo. O GAC é um grupo de artistas que tem tentado servir o povo, quer apoiando as suas lutas através das canções e do teatro, quer estimulando e dinamizando as manifestações de Cultura Popular que refletem a vida do povo na sua luta diária contra a miséria e a exploração. Para conseguirmos que as nossas obras fossem acessíveis aos trabalhadores formamos uma Cooperativa de Edição para fugir aos altos preços que o sistema capitalista nos impõe, e estamos tentando neste momento montar uma rede de distribuição Popular que abranja todo o país e que permita que as obras por nós editadas cheguem aos trabalhadores não sobrecarregados pelos lucros chorudos dos intermediários parasitas.

O nosso grupo foi formado há dois anos. Inicialmente éramos só cinco ou seis mas com a necessidade de dar resposta às solicitações do Movimento Popular fomos crescendo e hoje já mobilizamos cerca de cinquenta elementos que dividem as suas actividades entre a música, teatro, audiovisuais e imprensa. Para além destas actividades ainda desenvolvemos trabalho na FAPIR (Frente dos Artistas e Intelectuais Revolucionários).

Hoje, porém defrontamo-nos com um grave problema. Com o crescimento do grupo transbordamos as instalações da sede. Actualmente já não cabemos na garagem que ocupámos na rua Vale do Pereiro nº 7 e as nossas actividades futuras estão seriamente ameaçadas se não conseguirmos arranjar uma nova sede.

Neste sentido apelamos a todos os camaradas que conheçam locais que possamos utilizar, com salas grandes para ensaios e armazém, mesmo alugados, que comuniquem connosco através do nosso telefone-658015, pela rua Vale do Pereiro nº 7 ou pelo apartado nº 1298 Lisboa 1.

Camaradas: a ajuda que hoje vos pedimos é para melhor poder servir o povo amanhã.

EM FRENTE PELA CULTURA POPULAR!

Comunicado GAC-Norte «O Fascismo não Passará!», janeiro de 1976

Os fascistas continuam a atacar furiosamente as conquistas populares. Seguindo à risca a política de "ordem" e "disciplina" do 6º governo da burguesia, os fascistas atacam a tiro e à bomba o povo trabalhador tendo como recompensa do governo a libertação dos seus chefes (Tereiro, Silva Cunha, Arnaldo Schultz e muitos pides, fascistas e amigos do governo).

Desta vez, atacaram o S.A.A.L.-Norte à bomba, com a intenção de destruir a organização dos moradores e travar a sua luta.

Mas isto não ficou sem resposta, pois os moradores sabem que só a sua união e fortalecimentos das suas comissões pode barrar o caminho ao avanço do fascismo.

Por isso, convocam uma jornada de luta contra o fascismo para SÁBADO, DIA 17, às 17 horas na Praça HUMBERTO DELGADO.

O G.A.C. "Vozes na Luta" solidariza-se totalmente com esta manifestação ANTI-FASCISTA e pelo DIREITO À HABITAÇÃO.

CASAS SIM, BARRACAS NÃO!

MORTE AO FASCISMO, LIBERDADE PARA O POVO!

Comunicado GAC-Norte «Ensaio Geral», Secção de Teatro, 4 de março de 1976.

A Secção de Teatro do Grupo de Acção Cultural vai representar a sua primeira peça de teatro.

Com a intervenção dos seus sete elementos de teatro, e também dos elementos do seu grupo coral, o seu primeiro ensaio geral é na próxima 5ª feira, às 21,30 horas (dia 4/3/76) na Junta de Freguesia do Bonfim sita no Campo 24 de agosto, Nº294 no Porto, para o que convida os camaradas do Conselho Revolucionário dos Moradores do Porto, Comissões de Moradores e Comissões de Trabalhadores para assistir gratuitamente a este ensaio geral.

Representa-se a obra "O Ensaio", de Maltz.

Queremos recordar e agradecer a colaboração da. Associação de Moradores de São Victor, Junta de Freguesia do Bonfim, Grupo dos Modestos, Centro de Cultura Popular do Porto, FAOJ e ao SAAL, sem a qual não nos teria sido possível este arranque inicial.

Agradecemos, portanto, a presença de todos vos e a sequeute crítica construtiva.

Documento «Apelo ao G.A.C.», 4 de março de 1976

CAMARADAS :

1 - Desde há várias semanas, vêm-se acumulando as indicações de que o G.A.C., tal como existe hoje, já tem dificuldade em responder às tarefas - numerosas e importantes - que lhe cabe no campo da Cultura e Arte Populares.

O Secretariado do G.A.C, não tem sido capaz de mobilizar todas as forças do grupo para a resolução destes problemas, e tem-se encontrado numa série de becos sem saída em que o trabalho não consegue

desenvolver-se em qualidade e quantidade, e num ritmo compatível com o avanço da situação política e das lutas do nosso Povo.

A unidade e a mobilização de todos os camaradas organizados no GAC, tem-se ressentido com a falta de respostas adequadas à resolução positivas das contradições que surgem no seu seio. A rica experiência do grupo e os avanços conseguidos no estilo de trabalho e na ligação às massas, não se têm traduzido em avanços de trabalho, da organização, do plano de acção e da consciência política colectiva. Isto é particularmente sensível nas barreiras que ainda separam os quatro grupos Artísticos dentro do G.A.C. - Música, Teatro, Audio-Visuais e Imprensa.

A Pró-FAPIR, em boa hora formada por nossa iniciativa, está também a encontrar dificuldades para ultrapassar as boas intenções da sua plataforma - ainda estreita (tanto em variedade como em extensão geográfica) não consegue mobilizar activamente os próprios grupos que a fundaram, e não aparece ao povo com um programa de acção próprio capaz de impulsionar o movimento Cultural e Artístico Anti-Fascista e Anti-Imperialista. O GAC tem particular responsabilidade na activação e no alargamento da Frente, mas não sabe ainda como fazê-lo, nem como situar-se no âmbito dessa mesma Frente.

Por fim, a U.D.P. que atravessa actualmente uma importante fase de alargamento, correcção dos erros passados e lançamento activo nas lutas, veio ao seio do G.A.C. pôr a questão das relações G.A.C. - U.D.P. e apelar para o apoio deste grupo à sua luta para organizar o Povo para a Revolução Democrática Popular - em especial na fase eleitoral que se avizinha, e que o maior ou menor êxito da U.D.P., pesará bastante no futuro das lutas Populares

2 - A última série de reuniões e discussões adividas sobre estes pontos, em especial com os camaradas do Porto mostrou-nos a necessidades urgente de aprofundarmos estas questões e de fazermos desse aprofundamento o trampolim em que o G.A.C. se apoiará para dar mais um salto em frente. Estes momentos, em que o grupo se encontra em dificuldade, perante a urgência de sintetizar a experiência e traçar planos de acção imediata e futura - esses momentos são momentos bons. O nosso espírito militante Revolucionário, o nosso amor ao Povo e o nosso amor à Arte e à Cultura Populares permitem-nos perfeitamente ultrapassar essas dificuldades, resolver contradições, compreender o essencial da nossa experiência passada, criar unidade política e de acção no grupo e transformar forças que puxam para trás em forças que puxam para a frente.

3 - Por isso, na reunião alargada do Secretariado, ontem quarta-feira, foi decidido convocar uma Reunião Geral para discutir essas questões na próxima semana. Essa convocatória implica toda uma preparação que desde já consiga mobilizar, um por um todos os Camaradas do G.A.C. para esse arranque

NA base deste APELO e de um documento um pouco mais desenvolvido a distribuir amanhã, sexta-feira, devemos desde já discutir os assuntos entre nós, aproveitando todos os minutos livres e chamando ao debate todos os Camaradas do G.A.C., sem excepção.

A R.G. foi marcada para a PRÓXIMA QUARTA-FEIRA, dia 10/3, às 21h na sede do G.A.C.. Pôs-se a hipótese de ela dever realizar-se mais tarde, para que houve-se mais tempo para a preparar. No entanto, três razões nos levaram a convocá-la mais cedo: a ida de 9 camaradas a França até fins de março; o início em breve do período Eleitoral; e o estado difícil em que se encontra a Pró-FAPIR. Não podemos esperar um mês para tomar decisões e posições que são importantes.

Só uma mobilização de todo o G.A.C. “rapidamente e em força”, e sem prejuízo das tarefas práticas que temos em mão – permitirá suprir as limitações que este curto prazo traria à Democracia das decisões a tomar. A unidade de todo o GAC em torno das decisões que tomarmos é imprescindível e não pode ser uma unidade artificial ou de fachada, que morrerá na prática concreto. Ele deve sair fortalecida e não enfraquecida. Para isso cada membro do GAC deve impulsionar e apoiar este esforço.

4 – A discussão, a nosso ver, deve desenvolver-se em torno das questões que a seguir apresentamos:

I - VIDA INTERNA DO GAC

A – A abertura de novas formas de trabalho passa pela consolidação do grupo sob pena de diluição.

B- O G.A.C. consolidar-se e afirmar-se significa:

- 1) Unidade política do GAC
 - 2) Mobilização de todas as forças do GAC
 - 3) Reforço organizativo, especialmente ao nível da direcção
 - 4) Programa de acção próprio
 - 5) Reforço dos laços com os grupos de Democracia Popular
 - 6) Autonomia e liberdade de acção em relação à Pró-FAPIR
- C- Papel dirigente do Secretariado como dinamizador do PROCESSO

II – O GAC na Pró-FAPIR

- a) Lutar para abrir a Frente com ressalva para a vida própria do GAC
- b) Dentro da Pró-FAPIR o GAC deve lutar para que a acção Anti-Fascista e Anti-Imperialista seja o mais consequente possível.
- c) Respeito pela Democracia interna da Frente:

O GAC tem de defender com intransigência uma atitude correcta, persuasiva e educadora dentro da Pró-FAPIR e, quando em nome da Pró-FAPIR, respeitará integralmente os compromissos e plataformas comuns (Reportório, intervenções, bancas, discos).

d) Criação de um sector do G.A.C. para a Frente, encarregue de nela propôr iniciativas, programa de acção e de nela trabalhar.

II – RELAÇÕES DO GAC COM A UDP

a) Formas de ligação entre o G.A.C. e a U.D.P.

b) Reconhecimento do papel da U.D.P. como Frente Política.

c) Papel do G.A.C. no auxílio à U .D. P., para esta aparecer aos olhos das massas como uma Frente.

d) Formas de levar esse auxílio à prática.

Problemas em cima da mesa: distinguir o essencial do secundário, pôr o colectivo à frente do individual, e a Revolução é do interesse do povo acima de tudo.

CAMARADAS :

EM FRENTE PELA UNIDADE E O AVANÇO DO G.A.C.

Quinta-feira 4/3/76

Pelo Secretariado

A Comissão encarregada de Dinamizar a Reunião Geral.

Toinas, Guida, Fernanda, Nuno, Zé Prata, Zé Mário

Convite GAC-Norte, Secção de Teatro, 5 de março de 1976

CONVITE

O GAC e a Associação de Moradores de São Victor, agradece a comparência de todo os moradores para a representação da peça intitulada " O ENSAIO ", de Maltz, que se efectua no dia 5 de março de 1976 (sexta-feira), às 21,30 horas, na Junta do Freguesia do Bonfim - Campo 24 de agosto, N°294, Porto.

Neste espectáculo haverá também a intervenção do GAC - Vozes na Luta - Secção Coral.

Queremos recordar e agradecer a colaboração da Associação de Moradores de S.Victor, Junta de Freguesia do Bomfim, Grupo dos Modestos, CCPP, FAOJ e SAAL, sem a qual não nos teria sido possível este arranque inicial.

Agradecemos também a vossa presença, e as vossas críticas e sugestões construtivas ao nosso trabalho para um futuro melhoramento das nossas representações.

Comunicado GAC-Norte, Secção de Teatro, 5 de março de 1976

Numa terra, onde o teatro não abunda, quer em número quer em qualidade, o GAC - Grupo de Acção Cultural, cuja actividade junto das Comissões de Moradores e de Trabalhadores já é de todos conhecida, leva agora a cena a peça de Maltz "O Ensaio ".

Para a montagem deste texto, enormes dificuldades surgiram a uma equipe cujo "calo" artístico é nulo.

Assim, Maria do Carmo, Carmina Maria, Ana Maria, Maria Irene, Fernando Correia, José António e Álvaro Fonseca, têm a sua primeira experiência como encenadores.

A encenação nao é boa nem má... é aquilo que é.

Como actores, também, é a nossa primeira representação.

Contudo, todos nós, mais o Grupo de Acção Cultural, demos o nosso melhor esforço para que não seja só mais uma peça a ser representada no Porto.

Queremos agradecer toda a colaboração da Associação de Moradores de S. Victor a qual nos deu todo o apoio desde o primeiro momento.

Queremos agradecer a todos os que colaboraram para esta peça ir a cena.

Queremos ainda informar todas as Comissões de Moradores e Comissões de Trabalhadores que este nosso espectáculo está ao vosso inteiro dispor.

NÃO REPRESENTAMOS PARA AQUELES QUE SEMPRE VIVERAM E CONTINUAM A VIVER EXPLORANDO

Documento «Programa Provisório de Orientação do GAC», 7 de março de 1976

PREÂMBULO

- Este texto está longe de estar suficientemente elaborado para o podermos considerar como programa de orientação definitivo. Nem o balanço da experiência foi suficiente, nem o tempo nos chegou para desenvolvermos as discussões preparatórias (ver o Apelo lançado Quinta-feira para a R.G.).

Para que nos serve então este texto?

Para isto: Tomarmos na próxima R.G. as resoluções que considerarmos possíveis e inadiáveis, para o G.A.G. não ficar desfasado da situação política mais geral.

Este documento, que podemos intitular "Programa Provisório de Orientação do G.A.C.", servir-nos-á para preparar um futuro Plenário do G.A.C. onde teremos já enriquecido o seu conteúdo com o trabalho que vamos desenvolver, em moldes mais avançados, nas próximas semanas.

Seria irrealista pensarmos que uma R.G. de três ou quatro horas vai discutir e deliberar sobre todos os pontos aqui expostos. Por isso pedimos que todos os camaradas, ou grupos de camaradas (o que é preferível), desde já elaborem propostas de alteração ao texto, críticas ao seu conteúdo, sugestões de novos pontos, etc. Todo o G.A.C. deve fazer um grande esforço para fazer chegar ao "Painel R.G." as suas propostas, no máximo até quarta-feira às 14h. Com base nessas propostas, a Comissão encarregada alterará e melhorará o texto, seleccionará as questões mais polémicas ou menos claras elaborará a O.T. da R.G. nessa base. Portanto, na R.G., discutiremos apenas os pontos mais "quentes". O sentido geral desta R.G. é assentarmos num consenso geral de orientação para a fase de transição que vamos abordar. Na R.G. discutiremos e votaremos sobre cada um desses pontos "quentes", com tempo limitado, de forma a chegarmos sem falta, ao fim da O.T.. No fim votaremos o sentido geral do documento, sem nos prendermos com detalhes e questões de forma.

Mãos à obra!

Em frente pela unidade e avanço do G.A.C.!

A Comissão encarregada de Dinamizar a Reunião Geral.

I - VIDA INTERNA DO G.A.C.

A) - A abertura de novas frentes de trabalho passa pela consolidação do Grupo sob pena de diluição.

Na situação que hoje o Grupo vive põe-se-nos com grande urgência o reforço e alargamento do G.A.C..

Alcançámos um estado em que já nos consciencializamos bastante do papel do trabalho cultural na luta do Povo, em que ganhámos experiência e organização suficientes para arrancarmos para uma nova fase.

Há algum tempo que se vem falando na necessidade de chamar mais pessoas ao G.A.C.. Não só as actividades que vínhamos desenvolvendo desde o início do Grupo se alargar e responsabilizaram, como ainda temos de dar resposta a novas frentes de trabalho a que a análise da situação política nos obriga. Hoje, dos quarenta elementos que compõem o G.A.C. (Sul) podemos contar pelos dedos de uma das mãos aqueles que estão manifestamente desmobilizados para o trabalho. No Norte a situação é semelhante avançando-se a passos firmes.

No Grupo de Audio-Visuais é a construção do Estúdio, a formação da equipe e o planeamento da distribuição dos filmes. No Grupo de Teatro é a discussão final da peça e o começo de ensaios intensivos. No Grupo de Imprensa é a edição de textos, do Boletim, da informação para os órgãos de comunicação social, só não se trabalhando mais por não haver gente suficiente. No Grupo de Música são as novas gravações, os crescentes pedidos de sessões em Portugal e estrangeiro, e a necessidade de um maior nível artístico. Além destas específicas dos Grupos surgem as tarefas comuns a todos nós que são entre muitas outras: Avançar com o Sector VI, colaborar activamente na definição de uma orientação por parte dos revolucionários para o campo cultural, dinamizar e alargar a Pró-FAPIR, etc.,

Com todas estas solicitações, podemos correr o risco de nos perdermos num trabalho rotineiro e trefista sem um mínimo de perspectivas e profundidade política.

B) – G.A.C. consolidar-se afirmar-se significa:

1)- Unidade política do G.A.C.

Para haver unidade política tem que haver discussão política. Por vezes fala-se que temos discussão e vida política por constarmos que o fascismo avança. Isto não chega. A prova está em o G.A.C. continuar a cometer erros na agitação e propaganda que desenvolve nas sessões da Pró-FAPIR (incompreensão do trabalho de frente), nos erros cometidos no trabalho relativo à nossa Plataforma de Democracia Popular, nas dificuldades de dar resposta e perspectivas ao trabalho organizativo na Pró-FAPIR.

Temos que solucionar a questão que nos condiciona que é a falta de ligação à organização de Democracia Popular que tem uma visão política geral da situação. As responsabilidades que nos cabem no trabalho de massas e particularmente o nosso papel na Pró-FAPIR, e no auxílio da definição de uma linha para a Frente Cultural, levaram-nos a sentir com particular profundidade a necessidade de todos os grupos de trabalho e todos os elementos do G.A.C. terem uma visão e uma compreensão clara ao que nos obriga a Plataforma de Democracia Popular que defendemos.

2) - Mobilização de todas as forças do G.A.C..

3) - Reforço organizativo especialmente a nível de direcção.

Na prática da luta temos descoberto em nós possibilidades que não supúnhamos possuir .

As experiências dos vários grupos do GAC devidamente sintetizadas e utilizadas, aliadas à nossa vontade de avançar, levar-nos-ão a desenvolver um trabalho muito mais profundo e proveitoso.

Isto passa pelo criar condições para que todas as forças do GAC apontem para o mesmo alvo. Essas condições devem centrar-se num debate franco e aberto dos problemas e ideias que surgem, pelo aumento da dedicação ao trabalho, com consequente reforço organizativo, e responsabilização das pessoas que compõem a direcção do Grupo.

Particularmente no que diz respeito à Pró-FAPIR devemos ter em linha de conta que é necessário alargar o número de aderentes. Ao lançar-se a Pró-FAPIR em todo o País temos de estar conscientes das implicações que daí advêm. No II alínea a) este aspecto vem desenvolvido com particular cuidado, já que se trata de uma questão que devemos definir concretamente para não correremos o perigo de nos diluirmos na Pró-FAPIR.

4) - Por falta da discussão dos problemas em termos políticos e tendo em conta a situação concreta das nossas possibilidades, não tem sido raro cairmos na definição de tarefas e de orientações que se vêm a verificar não serem nem prioritárias nem viáveis. Isto é fruto de não termos uma análise e uma definição periódicas das tarefas a realizar não só a curto e médio como também a longo prazo. Devemos definir qual é a tarefa central na actual situação, as tarefas principais e secundárias. Temos de encontrar o modo concreto de as levar à prática. Será em torno do plano de actuação que o Grupo irá traçar, que nos consolidaremos internamente, que teremos uma visão clara dos passos que damos. Só assim evitaremos a dispersão e a diluição. Na reunião de quarta-feira temos de tentar desde já sintetizar o consenso sobre qual é a Tarefa que devemos considerar prioritária. Devemos discutir este programa em estreita ligação com a análise da situação política, e tendo sempre presente as maneiras concretas como devemos levar adiante o programa traçado.

C) - Quando um grupo chega a determinado estágio de desenvolvimento o papel do organismo de direcção passa a ser cada vez maior. Até à data não se tem notado por parte dos camaradas em geral uma vigilância crítica no papel que o Secretariado tem vindo a desenvolver.

II - O G.A.C. NA PRÓ-FAPIR

A)- Lutar para abrir a Frente com ressalva para a vida própria do GAC.

A esta altura do trabalho na Pró-FAPIR, constata-se a escassez de grupos que nela trabalham oriundos de uma maneira geral da pequena-burguesia, o que por um lado lhes permitiu conseguir recensos técnicos, mas por outro, não lhes dá consistência na defesa da Plataforma à qual aderiram.

A importância, do alargamento da Frente é importante por permitir;

1) - Uma acção continuada numa mesma zona com a vantagem de poder apresentar várias formas culturais; Teatro, Música, Cinema, Circo, exposições.

2) - Possibilidade de se conseguir maior número de dados sobre os locais onde se actuou o que possibilita, pela sintetização dos mesmos uma maior eficácia para os grupos vindouros. A este respeito para conseguirmos de facto que as sugestões dos relatórios sejam levadas à prática, devemos ser capazes de as explicar aos componentes da Pró-FAPIR que é esta a forma que lhes possibilita uma completa comunicação com o público e a compreensão da sua mensagem artística.

3) - Uma colaboração entre grupos a qual além de permitir novas formas de espectáculo, irá contribuir para a resolução rápida de problemas internos de cada grupo, pois que dessa colaboração surgirá a discussão, primeiro no plano artístico e depois no plano político, a qual a estender-se por todos os grupos permitirá uma compreensão mais profunda da plataforma da Pró-FAPIR.

Torna-se claro que o papel do grupo de contactos deverá ser orientado de forma diferente daquela que tem sido até aqui. Deverá voltar-se para fora e partir em busca de novos contactos para os quais podemos adiantar algumas sugestões: - Coros e Grupos de Teatro das Colectividades; - Grupos Populares de Canto (Ex. Coros Infantis no Norte) e ainda diversos intelectuais como: escritores, poetas, dramaturgos, pintores, escultores, cineastas, etc.; - Grupos de Alfabetização, Educação, Pedagogia, Investigação Científica.

Supomos no entanto que será a experiência colhida na aplicação eventual destas sugestões que irá dar o passo inovador e a correspondente perspectiva correcta de abertura da Frente.

Vida Própria do GAC. - Os objectivos que o GAC defende são mais amplos de um ponto de vista científico que os defendidos na Plataforma da Pró-FAPIR, porque, no plano da luta política força o fascismo e o imperialismo a recuar mais que uma plataforma de frente pois implicam a criação de condições que dificultam o retorno do fascismo e do imperialismo. Perdê-los de vista sob a invocação de que estamos a fazer melhor trabalho de frente é aniquilarmos, quer o trabalho de Frente quer o de Democracia Popular.

B)- Dentro da Pró-FAPIR o GAC deve lutar para que a acção anti-fascista e anti-imperialista seja o mais consequente possível. Dentro da Pró-FAPIR o GAC deve tentar explicar aos camaradas a importância que assume o respeito dos compromissos assumidos com organismos populares e levá-los a compreender que anti-fascismo e anti-imperialismo significam também apoiar as lutas dos camponeses pela terra, pela defesa das ocupações, a luta dos moradores, o saneamento dos fascistas, as lutas dos operários contra padrões nacionais ou estrangeiros juntamente com a luta pela liberdade de expressão de reunião ou associação.

C)- Respeito pela democracia interna da Frente; O GAC tem de defender com intransigência uma atitude correcta, persuasiva e educadora dentro da Pró-FAPIR e, quando em nome da Pró-FAPIR respeitará integralmente os compromissos e plataformas comuns (reportório, intervenções, bancas, discos)

Este modo de ver o anti-fascismo e o anti-imperialismo próprios de quem defende a Democracia Popular, não deve levar o GAC a comportar-se como detentor da verdade e a ter atitudes de superioridade em relação a quem defende uma plataforma mais restrita mas sim, a ter uma atitude exemplar no respeito dessa plataforma lutando para que não haja lugar para radicalismos ou condescendências em relação a essa plataforma. Deve combater as tendências de ultrapassar a plataforma da Pró-FAPIR nas ocasiões em que se encontra a actuar sozinho ou mesmo em actuações conjuntas em sessões da Pró-FAPIR. Deve preocupar-se com a criação de um reportório adequado ao trabalho de frente. Assim os discos que aparecerem nas bancas das sessões da Pró-FAPIR deverão também sujeitar-se ao que ficou dito a respeito do reportório. Deve-se evitar a criação de pequenos grupos baseados em afinidades artísticas e à margem das propostas de trabalho conjunto da Pró-FAPIR. Só com o respeito do que acima ficou dito, e com uma atitude paciente no trato dos outros componentes da Pró-FAPIR, poderá o GAC ter a atitude educadora, impulsionadora que pode assumir e compreender bem a sua própria plataforma. Propõe-se ainda que o sistema de votações seja da seguinte forma: -1 voto por grupo; -nº de votos a determinar para o conjunto de indivíduos.

Isto baseia-se na ideia da não dissolução dos pequenos colectivos, mas sim da sua organização num colectivo superior e no intuito de nivelar a votação.

Hoje estas questões já se põem de maneira diferente. A situação política pós 25 de novembro e uma análise mais correcta dos interesses e da luta do nosso Povo vieram criar condições óptimas para se corrigirem essas visões erradas, onde quer que elas se situem.

Pelo seu lado, a UDP atravessa um processo de grande evolução, debate os seus erros passados, enriquece a sua linha política e cria condições para se transformar rapidamente numa força política de projecção nacional, capaz de organizar camadas cada vez mais amplas do nosso Povo e de levar para a frente a edificação de uma ampla Frente Anti-Fascista e Patriótica que mobilize e una o Povo contra os seus principais inimigos e os seus falsos amigos traidores e conciliadores. A próxima campanha eleitoral em particular, tem uma importância decisiva neste processo, é uma ocasião extremamente propícia para a implantação nacional da UDP, e para travar o avanço das forças reacçãoárias e fascistas.

O GAC, pelo seu lado, compreende que não deve abdicar do papel político que tem na frente cultural e que isso não se pode realizar desprezando a necessidade de como organizar as suas lutas de forma política, em organizações políticas de tipo superior e mais geral que o GAC, como é o caso da UDP. Por outro lado, se o GAC não estreitar os seus laços com os camaradas da UDP, nunca os ajudará a compreender os problemas específicos da Frente Cultural e Artística.

Não pode deixar de haver relações entre o GAC e a UDP. O GAC deve reconhecer a UDP como frente política do Povo pela Democracia Popular, reconhecer claramente o seu papel dirigente no plano da luta política geral, e lutar de modo positivo para ajudar essa frente a corrigir os erros que a impeçam de se afirmar como tal em todos os campos de luta. Isto deve ser claro para todos os camaradas e não deve ser escondido às massas populares, sob pena de termos com as massas as mesmas relações ambíguas que temos com a UDP.

É um facto que uma grande parte do nosso Povo ainda vê na UDP um partido e não uma frente popular, ainda por cima um partido vermelho, esquerdista e sem capacidade de proposta de alternativas revolucionárias concretas para os problemas do Povo. A estima inegável de sectores das massas pela coerência e combatividade dos revolucionários da UDP não chegaram para anular os efeitos do falso “apartidarismo” injectado nas massas.

Por isso, se o GAC aparecer, sem mais explicações, a dizer que “pertence” à UDP, ou que “apoia” a UDP etc, pode provocar naturais incompreensões em muitos camaradas dos Órgãos de Vontade Popular, das Colectividades e outras formas de associação do Povo que actualmente mantêm relações com o GAC. Essas dificuldades não se resolvem iludindo a questão nem cedendo sem luta às ideias erradas que influenciam as massas. Se a UDP luta para ser reconhecida como uma frente política agrupando diversas classes e camadas de classe, diversas correntes ideológicas e filosóficas etc, o GAC não deve alhear-se dessa luta, mas sim participar nela, tentando convencer os elementos renitentes pela persuasão e pelo exemplo e desmascarando activamente o falso “apartidarismo” como uma ideia que é favorável aos

inimigos do Povo porque tende a impedir o Povo de se organizar politicamente para a luta. O prestígio do GAC nas massas não foi ganho por causa do "apartidarismo" do GAC, mas sim devido ao seu apoio constante e concreto às lutas do Povo e devido à qualidade do seu trabalho artístico. Nesta altura esse prestígio deve ser posto ao serviço dessa forma superior de organização revolucionária do Povo que é a UDP--frente. Devemos declarar e praticar o nosso apoio à UDP, e ao mesmo tempo sermos capazes de explicar às massas o porquê desse apoio.

O GAC é um grupo que luta pela Democracia Popular, mais exactamente pela Revolução Democrática e Popular. Nunca o devemos esconder, nem das massas nem da frente cultural. Quando os nossos interlocutores nas massas não quiserem ou não poderem aceitar-nos nessa base, devemos ser capazes de lhes propor então uma plataforma mais ampla como a da FAPIR, estabelecer então as relações enquanto componentes da FAPIR.

Mas o que é "apoiar a UDP"? Será preciso que o GAC o anuncie solenemente no início de cada sessão? Evidentemente que não. Apoiar a UDP para além da participação justificada nas sessões, comícios ou festas de apoio à UDP, é motivar politicamente essas participações com intervenções explicativas do que é lutar pela Democracia Popular no campo da cultura e da arte. E estreitar os laços de convivência e discussão política com os camaradas da UDP e transmitir-lhes os balanços da nossa experiência.

Tudo isso deve ser levado à prática, portanto, sem qualquer diluição organizativa do GAC na UDP, mas pelo contrário afirmando a nossa completa autonomia organizativa e garantindo a total democracia na vida interna do GAC. Do mesmo modo, o apoio à UDP não compromete em nada a presença e autoridade do GAC na FAPIR antes as clarifica, desde que também aí sejamos escrupulosos cumpridores da democracia e das restantes regras de funcionamento da frente.

Lisboa,

7 de março de 1976.

A Comissão Dinamizadora da Reunião Geral.

Documento «Resolução da R.G. do GAC-Sul do dia 10/03/76 sobre as relações GAC-UDP», 10 de março de 1976

a) Considerando que o GAC adquiriu um inegável prestígio junto de amplas massas populares e que esse prestígio resulta do seu apoio desinteressado às lutas do povo e da qualidade artística do seu trabalho;

b) Considerando que, perante as lutas que se avizinham, nomeadamente as campanhas eleitorais, o GAC deve ter uma posição clara e coerente com a sua plataforma política e utilizar as suas armas para fazer avançar a luta e a organização do povo;

c) Considerando que a UDP é a única força política que defende consequentemente a Revolução Democrática Popular e organiza o povo para o combate anti-fascista e anti-imperialista, e que as lutas do povo só podem vencer se se traduzirem em organização política;

a R.G. do GAC-Sul decide:

1º- Prosseguir, cada vez mais e melhor, a sua acção própria e autónoma de apoio às lutas do povo, lutando para aperfeiçoar dia a dia a qualidade artística da sua acção;

2º- Definir, no mais curto espaço de tempo, um programa de acção orientado para fins precisos e concretos, definindo os seus objectivos de forma planificada a curto, médio e longo prazo, distinguindo o principal do secundário, com uma justa aplicação de todas as forças que o compõem.

3º- Apoiar cada vez mais e melhor a UDP, nomeadamente nas campanhas eleitorais, estreitando os laços de acção e de discussão com a UDP.

4º- Alternativa A:

Traduzir esse apoio de forma pública e expressa, de modo a fazer beneficiar a UDP do prestígio adquirido pelo GAC junto das massas, seja em comícios e sessões, seja em intervenções públicas em que o GAC traduzirá o seu apoio à linha UDP para o campo da cultura e da arte populares.

Alternativa B:

Traduzir esse apoio em formas que não sejam expressas, de modo a evitar aparecer aos olhos das massas como "um grupo cultural da UDP", mas seguindo a linha da UDP para o campo da cultura e da arte populares.

Esta resolução foi votada do seguinte modo;

1º Votação dos considerandos e dos três primeiros pontos:

Votos; 38 a favor

0 contra 0 abstenções

2º Votação do 4º ponto

Alternativa A - 29 a favor; 9 contra; 0 abstenções

Alternativa B - 9 a favor; 29 contra; 0 abstenções

Documento Secretariado GAC «Em frente pelo espectáculo do GAC», abril de 1976

Camaradas:

Neste momento o GAC devido à série de dívidas que tem - Sasseti; Nova Força e Gráficos Reunidos (tipografias); Rádio Triunfo, etc. - e também devido ao liberalismo que reinou no sector 2 encontra-se em graves dificuldades financeiras e impossibilitado de arcar com novas despesas como sejam uma carrinha nova, uma aparelhagem, etc.

Tem-se verificado também que embora todos os camaradas (salvo raríssimas excepções) venham frequentemente à sede e mostrem vontade de trabalhar, o que é facto é que as tarefas de “responsabilidade” recaem quase sempre sobre os mesmos elementos o que provoca que algumas sejam descuradas.

Foi analisando estes dois aspectos que o secretariado decidiu propor ao grupo a realização de espectáculo totalmente organizado pelo GAC.

Para este efeito seria formada uma comissão composta por elementos dos sectores 2,7,8 e 5 que se encarregaria de toda a organização e distribuiria pelos sectores e grupos as tarefas específicas a realizar.

O levar à prática este espectáculo implica, a colaboração e a PARTICIPAÇÃO CRIADORA E ACTIVA de todos os elementos do GAC.

Segundo a proposta. do secretariado este espectáculo seria realizado na 3ª semana do mês de maio por ser uma altura de relativa calma (?) sendo as pessoas mais facilmente mobilizáveis para uma realização deste tipo.

Considerando que falta menos de um mês para a data proposta a 1ª reunião da Comissão Organizadora será feita na 5ª feira dia 29.

EM FRENTE PELO ESPECTÁCULO DO GAC

Comunicado GAC «Espectáculo no pav. dos desportos», 4 de junho de 1976

DIA 4 DE JUNHO "VOZES NA LUTA"

G. A. C.

Após dois anos de existência ao serviço da Cultura Popular, realizando centenas de sessões de canto e teatro popular, nas quais foi dado adquirir toda uma experiência, um aperfeiçoamento e enriquecimento dos métodos de trabalho, o Grupo de Acção Cultural "Vozes na Luta", tendo em conta toda a responsabilidade que esses conhecimentos e experiências trazem no campo da Cultura Popular, sentiu a necessidade de preparar um espectáculo no qual se propõe;

1 - Compilar o trabalho criativo desenvolvido pelo grupo, cuja orientação pertendeu sempre, serem, as formas populares mais significativas e as lutas mais importantes. A recolha de expressões culturais do nosso povo, que a "cultura" burguesa mantinha no esquecimento e mesmo no desconhecimento da maioria. Realçar a importância e a capacidade de agitação e resposta que a Cultura Popular tem no campo político, quando directamente ligada ao povo como forma de expressão e de luta dos seus problemas do dia a dia.

2 - A recolha de fundos que este espectáculo nos vai permitir, torna-se neste momento um factor de grande importância para a continuidade do trabalho do grupo e para o aperfeiçoamento técnico do mesmo. A resposta pronta, que temos a responsabilidade de dar as inúmeras solicitações que nos são feitas e a qualidade técnica que o trabalho e as massas nos exigem, são realidades que temos de enfrentar.

O espectáculo realiza-se às 21H00

CANÇÕES

TEATRO

POESIA

"ZÉS PEREIRAS"

Introdução do livro «Cantos de Luta» (3ª edição), 30 de outubro de 1976

INTRODUÇÃO

As canções de luta tiveram sempre um papel nos combates travados pelo proletariado e pelos trabalhadores em geral, de todo o mundo contra a exploração e opressão, e pela libertação nacional contra o imperialismo.

As canções cantadas pelo povo na “Comuna de Paris” em 1871, as canções entoadas pelo povo russo nas grandes jornadas da revolução socialista de outubro, assim como as que foram e são cantadas por todo o mundo, desde a China à Albânia socialistas, desde Moçambique ao Vietnã e à América do Sul, todas elas foram e são armas de combate dos oprimidos contra os opressores, dos explorados contra os exploradores.

Também em Portugal temos presente na nossa memória o importante papel que, durante a ditadura fascista, tiveram as canções de muitos cantores populares, valendo a alguns a perseguição, a prisão, a tortura e o exílio. Com o 25 de Abril muitos mais exemplos têm surgido de obras que relatam a luta diária do Povo Português contra a exploração e opressão selvagens do sistema capitalista em que vivemos.

Este livro, tal como as duas edições anteriores, tem por principal fim possibilitar a divulgação das canções do GAC - “Vozes na Luta” que, desde o início da nossa actividade, têm sido mais queridas do Povo.

Nós pretendemos que as nossas canções sejam o mais amplamente divulgadas junto do Povo trabalhador, porque é para contar as suas lutas e os seus anseios que as fazemos.

Estamos certos que se conseguirmos fazer um trabalho onde músicas de qualidade artística acompanhem letras que relatem correctamente as aspirações do dia a dia do Povo, havemos de, cada vez mais, atingir o nosso objectivo: que as canções que fazemos sejam consideradas pelos trabalhadores como suas, servindo de bandeiras para a Revolução.

Esta 3ª edição, além da introdução de novas letras, foi enriquecida com base nas críticas e sugestões que nos foram feitas. Esperamos que todo o nosso trabalho mereça muitas mais sugestões e críticas, dado que a experiência já demonstrou serem elas um poderoso meio para a evolução do GAC - “VOZES NA LUTA”.

Texto inserido no livro «Cantos de Luta» (3ª edição), 1976

ALGUNS DADOS SOBRE O G.A.C. - “VOZES NA LUTA”

PLATAFORMA POLÍTICA E CULTURAL.

O G.A.C. - “VOZES NA LUTA” é um grupo que surgiu em maio de 1974.

Dois factores foram determinantes para a sua formação: 1o - a criação de condições propícias à sua acção, como consequência da queda da ditadura fascista; 2o — a necessidade sentida de formar um corpo de artistas militantes ao serviço do povo e das suas lutas.

Começamos por definir os princípios orientadores do trabalho nos planos político e cultural.

Na sua plataforma política o G.A.C. — “VOZES NA LUTA” defende a Democracia Popular, como etapa imediata a alcançar com vista à construção da sociedade sem classes. O grupo manifesta posições anti-reformistas, denunciadoras dos que afirmavam podermos todos ir para casa porque com o 25 de Abril, o socialismo estava implantado por obra e graça do MFA. O G.A.C. - “VOZES NA LUTA” defende que as conquistas dos trabalhadores só podem ser obra da sua luta e que a desmobilização só interessa aos saudosos do 24 de abril ou então às manobras de cúpula dos doutores que comandam os partidos burgueses.

No aspecto cultural pensamos que a base para a nossa actividade deve ser a cultura do Povo, sendo nossa obrigação trabalhá-la e restituí-la com conteúdos e formas avançadas, já presentes na consciência subjectiva e espontânea do Povo, intervindo pois como agente de transformação e elevação dessa consciência espontânea.

Se achamos que a cultura popular deve ser a fonte da nossa actividade é porque ao longo dos séculos ela tem concentrado os mil e um testemunhos espontâneos da vida, das lutas e do trabalho do povo.

Tivemos consciência que esta opção implicava grandes responsabilidades de estudo e análise, dado que não poderíamos cair em desvios que levassem à deturpação da arte popular. Durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista, e ainda hoje, têm sido promovidos pelos meios de comunicação social formas artísticas rotuladas de populares, como o “fado” lamecha e resigrtador, em detrimento do nosso rico folclore. Nós pretendemos que esse maravilhoso património venha à luz do dia. Se fizermos obras sem sairmos das quatro paredes, arriscando-nos de certeza a que elas nada tenham a ver com a luta do nosso Povo e portanto nunca poderão servir de armas e incentivos às batalhas do dia a dia. Tentamos pôr em prática a ideia de Mao Tsetung quando nos diz: “Temos de conseguir a unidade da política e da arte, a unidade de um conteúdo político revolucionário com uma forma artística o mais perfeita possível.”

As obras de arte que não têm qualidade artística, não têm força, por mais progressista que seja o que dizem. Por consequência, nós opomo-nos tanto às obras artísticas que contêm um ponto de vista político

errado como à tendência para criar obras estilo "cartaz" e "palavra de ordem", as quais ainda que correctas do ponto de vista político, manifestam falta de força artística.

O G.A.C. — "VOZES NA LUTA" acha que o seu trabalho fundamental é a realização de cantos populares nas fábricas, nos campos, nos quartéis e nos bairros. É no contacto directo com o povo que a nossa actividade é posta à prova, com a consequente melhoria dos métodos de trabalho colectivos em matéria política, artística e organizativa.

CONSTITUIÇÃO DA COOPERATIVA.

O carinho com que as nossas canções foram recebidas levou-nos a pensar editar discos, cassetes e livros. O problema que se punha era o de encontrar as formas de furar toda a engrenagem de fabricação, distribuição e venda capitalista, de modo a conseguirmos que esse material chegasse às pessoas a preços baixos. Depois de visto o assunto, concluímos que poderíamos ter controlo na distribuição e venda se criássemos uma cooperativa editora.

Com a formação da "VOZES NA LUTA" - COOPERATIVA DE ACÇÃO CULTURAL, conseguimos pôr à venda discos pequenos ao preço de 40\$00, LPs a 100 \$00 e 120 \$00, além de cassetes e livros, também bastante mais baratos.

O auxílio das pessoas que se interessam pelo nosso trabalho aliado ao nosso entusiasmo têm sido forças suficientes para vencer as tentativas de pôr termo à nossa Cooperativa que iremos reforçar com o alargamento da actividade editorial para além do G.A.C. — "VOZES NA LUTA".

G.A.C. - "VOZES NA LUTA" NA PRÓ-FAPIR.

Em princípios de novembro de 1975 o G.A.C. - "VOZES NA LUTA" foi um dos grupos que apoiou activamente o lançamento da PRÓ-FAPIR, dado que consideramos ser a sua criação um passo fundamental para uma prática política e artística correctas de todos os artistas e intelectuais que lutam pela unidade de todo o povo trabalhador contra o Fascismo e o Imperialismo.

Embora com grandes limitações e falhas organizativas verificadas durante estes meses de actividade, não pomos dúvida que a construção da FAPIR é a resposta correcta que os Artistas e Intelectuais Revolucionários devem dar para se porem organizadamente ao Serviço da Frente Popular de Massas que o nosso Povo constrói com vista a alcançar um Governo que o defenda, um Governo do 25 de Abril do Povo.

O apoio dado pela Pró-FAPIR à candidatura do major Otelo, foi o exemplo da intervenção política que esta Frente de luta pode e deve ter, e um passo decisivo que fez acelerar os trabalhos para a reunião de 27 de setembro de 1976 onde a FAPIR foi finalmente criada.

O G.A.C. - "VOZES NA LUTA" está decidido a participar activamente no aprofundamento e alargamento da FAPIR.

PROJECTOS FUTUROS DE TRABALHO.

A experiência destes anos mostrou-nos que o trabalho de agitação e propaganda pode ser consideravelmente enriquecido com a introdução nos espectáculos de outras actividades para além da música.

Deste modo, estamos a avançar na organização dum grupo de teatro e outro de audio-visuais, além do reforço do grupo de música e do grupo de imprensa.

Também pretendemos alargar a Cooperativa, permitindo que outras pessoas a utilizem para a edição dos seus discos, livros, etc. Vamos ainda fazer um grande esforço para que a distribuição do material seja muito mais ampla, de modo a que se torne fácil a compra das nossas edições em todo o país.

Para cada vez mais o G.A.C. - "VOZES NA LUTA" ser consequente com a sua plataforma artística há que redobrar esforços no estudo da Cultura.

Popular, com particular empenho e atenção para o campo da música. Estão em formação grupos de trabalho para recolha de música popular, estudos de instrumentos populares, etc. Nestes grupos podem participar pessoas que não pertençam ao G.A.C. - "VOZES NA LUTA".

Parece-nos ser isto que devemos fazer imediatamente, para podermos continuar a dizer estarmos ao serviço do Povo, lutando na Frente artística pelos interesses dos trabalhadores.

Como militantes revolucionários, poremos todo o nosso esforço ao serviço da FRENTE POPULAR DO POVO TRABALHADOR DE PORTUGAL. Esta Frente pretende unir o povo na luta contra todos os que têm, à sombra de se rotularem de "democratas do centro", "populares democratas", "socialistas" ou "comunistas", permitido com a sua política que o fascismo e o imperialismo continuem a levantar a cabeça e a fazer sentir a sua acção terrorista, particularmente sobre os operários, os camponeses e os pescadores e, sobre todo o povo trabalhador em geral.

Os artistas e intelectuais revolucionários têm que assumir as responsabilidades que lhes cabem na Frente Popular que se começou a construir, em torno do programa que Otelo Saraiva de Carvalho apresentou para as eleições presidenciais, e que há-de levar os milhões de trabalhadores pobres de Portugal a alcançarem a Liberdade, o Pão, a Terra, a Independência Nacional e a Paz que só o governo do 25 de Abril do Povo trará.

RESUMO DO TRABALHO REALIZADO.

Nestes dois anos e pouco de actividade realizamos mais de 500 sessões de Canto Popular em Portugal e algumas no estrangeiro.

Editámos oito singles, dois LPs, três cassetes e três edições do livro “Cantos de Luta”.

Realizámos a música e os diálogos no filme “Sol a Sol” e a música da peça “Fogo” do grupo de teatro “A Comuna”.

Artigo do GAC para o jornal *A Zona*, 1976

O GAC-“Vozes na Luta” está inserido na Frente Cultural e pretende contribuir para a criação duma cultura popular apoiando e divulgando as lutas do povo trabalhador.

O seu trabalho divide-se por várias actividades (música, teatro, cinema, fotografia, etc.) e efectua-se a partir de dois grupos que funcionam no Sul e no Norte do País.

Os artistas populares têm por obrigação fazer com que a literatura e arte se integrem perfeitamente no mecanismo geral da Revolução, fazendo da arte uma arma poderosa para unir e educar o Povo, para atingir e aniquilar o inimigo. Para tal conseguirem, os artistas populares têm que lutar, ao mesmo tempo na frente política e na frente artística. Podemos afirmar que aqueles que descuram, desprezam ou que se demitem da luta numa destas frentes, estão a cometer um erro político grave, não estão na realidade a pôr a arte ao serviço da Revolução.

O GAC entende que a arte só será revolucionária se contribuir objectivamente na agitação e propaganda de ideias justas, se impulsionar objectivamente o avanço das lutas, auxiliando assim o desenvolvimento da consciência revolucionária das massas trabalhadoras.

Para alcançarmos este objectivo devemos ter sempre presente a necessidade de chegarmos a uma perfeita unidade do conteúdo político revolucionário, com uma forma artística tão perfeita quanto possível.

Devemos ainda, ao criar qualquer obra de arte, não esquecer que as massas devem entender completamente elevando-lhes ao mesmo tempo, a consciência Revolucionária.

Se tal não acontecer limitar-nos-emos a meros “animadores de feira”, não contribuindo de forma alguma para o objectivo que temos em vista. Concluindo, os artistas populares revolucionários devem contribuir para a divulgação de criações populares onde venham claramente expressos o modo de vida, as lutas e anseios do povo trabalhador. Para isso, procuramos ligar-nos aos trabalhadores e seus problemas, através dos seus órgãos de vontade popular (Comissões de moradores, Comissões de Trabalhadores, Comitês de Soldados e Marinheiros, Conselhos de Aldeia, etc.) democraticamente eleitos, órgãos verdadeiramente representativos dos interesses do povo. Só assim conseguiremos que a cultura revolucionária seja uma poderosa arma nas mãos das largas massas populares. Só assim poderemos auxiliar o avanço ideológico com vista à Revolução.

Comunicado GAC «Lançamento de dois livros sobre teatro», janeiro de 1977

É intenção da “VOZES NA LUTA” - Cooperativa de Acção Cultural, SCARL, editar autores cujas obras sejam progressistas e úteis à luta do povo.

O objectivo visado é apresentar uma alternativa em relação às editoras capitalistas que utilizam mil e uma formas de controlar e explorar o trabalho dos autores e dos artistas.

Assim, para além de todos os discos do Grupo de Acção Cultural, e do livro “Papagaios de Natal e outros contos” de Hélia Correia, a nossa Cooperativa põe agora à venda mais dois livros de fundamental importância para o reforço de uma linha progressista no campo teatral:

- “200 EXERCÍCIOS E JOGOS PARA O NÃO ACTOR COM GANAS DE DIZER ALGO ATRAVÉS DO TEATRO”, de Augusto Boal. Incluído na colecção Teatro/Formação, este livro pretende ser um instrumento de trabalho para todos os grupos de teatro. Como diz Augusto Boal a propósito da obra: “Todos os homens são artistas, e a linguagem teatral pode ser falada por todos os homens. O teatro e todas as demais artes são também armas contra o sistema capitalista. É preciso usá-las!”

- “HISTÓRIAS DE FIDALGOTES E ALCOVITEIRAS PASTORES E JUDEUS, MAREANTES E OUTROS TRATANTES SEM ESQUECER SUAS MULHERES E AMANTES”, de Helder Costa sobre textos de Gil Vicente e Ângelo Beolco (o Ruzante). Incluído na colecção Teatro/Reportório Vivo, este livro significa uma tentativa de leitura dos clássicos, de forma a que as lições do passado sirvam para melhor compreendermos o presente. Assim, melhor nos preparamos para as batalhas do futuro. O livro

inclui ainda fotografias e notas de dramaturgia e encenação, ilustrando o trabalho realizado por Hélder Costa com o Grupo de Teatro "A BARRACA" de modo a poder ser um instrumento de trabalho útil para eventuais montagens a serem feitas por outros grupos de teatro.

O lançamento destes dois livros reveste-se quanto a nós de grande importância, numa altura em que os Grupos Independentes de Teatro travam mais uma batalha pela sua sobrevivência e independência face aos interesses comerciais alienantes.

A Direcção da.

"VOZES NA LUTA", - Cooperativa de Acção Cultural S.C.A.R.L.

Comunicado GAC «4º ANIVERSÁRIO. AFIRMAR A CULTURA POPULAR», maio de 1978

1974-1978, 4 anos em que o movimento de emancipação dos trabalhadores portugueses deu passos ímpares na História do nosso país. Nenhuma estrutura política, económica, social ou cultural foi alheia ou neutral perante este processo. No campo cultural novos horizontes se abriram com a queda do governo fascista, símbolo da repressão e do obscurantismo.

Pensamos que a música e a poesia, devem ter uma intervenção activa na vida do dia a dia e nos problemas que se põe à sociedade. Foi esta ideia que a 1 de maio de 1974 juntou no GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL - «VOZES NA LUTA» algumas dezenas de pessoas com vontade de pôr a sua arte ao serviço do Povo explorado e da Revolução.

Tem sido este o objectivo que, durante estes 4 anos nos tem continuado a mover. Com o constante incentivo da luta do Povo Português por uma sociedade socialista, e, com o esforço e apoio de muitos camaradas, fizemos até aqui cerca de 650 espectáculos em Portugal e no estrangeiro para cooperativas agrícolas, bairros, quartéis, colectividades associações de emigrantes, sindicatos, etc.. Produzimos ainda 4 discos L.P., 8 singles, alguns livros e outro material de propaganda, para além a grupos e associações culturais e da participação em filmes e peças de teatro.

Em maio de 1978, com um governo perfeitamente antagónico aos ideais de abril, é pelo menos, tão importante como em 1974, reforçar e desenvolver uma acção cultural progressista e revolucionária. Tal é a opinião do GAC - «VOZES NA LUTA», por isso somos aderentes da FAPIR e contribuimos para que a FAPIR, conjuntamente com outras associações culturais, possam cumprir o importante e trabalhoso papel que cabe à cultura e arte na libertação completa dos trabalhadores.

O GAC - «VOZES NA LUTA» continuará a centrar a sua acção na divulgação e afirmação da música e poesia tradicional do Povo Português. E isto não é por saudosismo, mas por sermos da opinião que é essa música e poesia que reflectem os problemas e anseios do dia a dia. São frutos da identidade e afirmação de um Povo, e, por consequência, podem fazer frente ao chamado imperialismo cultural, autêntica invasão dos «valores culturais» decadentes e comerciais das classes dominantes dos países que exploram Portugal.

Esta luta pela afirmação da nossa cultura não é passiva e exclusivamente reprodutora. Pensamos que a música e poesia provenientes da criação popular tem de servir de suporte a um conteúdo que esteja de acordo com os objectivos de emancipação dos trabalhadores.

Queremos aproveitar a hora de comemoração do 4º. aniversário do GAC - «VOZES NA LUTA» para agradecer a todos quantos nos têm apoiado com o seu trabalho, o seu entusiasmo e as suas críticas e sugestões, e assegurar que estamos decididos em continuar e melhorar a acção que temos desenvolvido estes 4 anos. Assim resolvemos efectuar uma série de iniciativas que permitam:

1. A divulgação da nossa actividade e objectivos.
2. O convívio com todas as pessoas que trabalharam no grupo e que o apoiaram das mais variadas formas.
3. Lançar uma campanha de apoio ao GAC - «VOZES NA LUTA» com fundos e materiais diversos.

EXPOSIÇÃO DOS 4 ANOS DE ACTIVIDADE DO GAC - «VOZES NA LUTA» NA SEDE DO GAC na travessa do Poço da Cidade, 40 Bairro Alto — Aberta até 24 de maio

ESPECTÁCULO DE APOIO AO GAC

DIA 24 DE MAIO NO C.A.C.O. (Clube Atlético Campo Ourique) com a participação de artistas convidados Convites na sede do GAC - «VOZES NA LUTA»

GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL - «VOZES NA LUTA»

maio de 1978

Anexo 4: Documentos FAPIR, Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários

Comunicado «Aos artistas populares e intelectuais revolucionários», novembro de 1975

Com a participação de numerosos grupos de teatro, cantores e intelectuais ligados à cultura popular efectuou-se na passada segunda-feira, dia 3 nas instalações da «Comuna», uma reunião que decidiu propor a seguinte plataforma de acção imediata.

Esta plataforma é proposta por

- Comuna — Teatro de Pesquisa
- Grupo de intervenção e e Acção Cultural (G. I. A. C.)
- Grupo de Canto Popular de Almada
- Grupo de Teatro «O Bando»
- Grupo de Dinamização Cultural
- Grupo Cultural de Apoio à Comissão de Moradores da Quinta dos Em- brechados
- José Afonso (cantor)
- Grupo de Teatro de Porto Salvo
- Vitorino (cantor)
- Grupo de Teatro da Re- belva
- Noémia (cineasta)
- Grupo Oficina Samba
- Rui Simões (cineasta)
- Grupo de Acção Cultural (Vozes na Luta)
- Sérgio Godinho (cantor)

Estiveram presentes como observadores:

- Grupo de Teatro «Os Cómicos»
- Alberto Simões (fotógrafo)
- Comissão de Trabalhadores do «República»

Para a divulgação imediata desta plataforma foi nomeada uma Comissão Dinamizadora, que funciona permanentemente nas instalações da «Comuna-Teatro de Pesquisa», na Praça de Espanha, com o telefone 762624.

Todos os artistas populares e intelectuais revolucionários, que estejam interessados em aderir a esta plataforma, podem contactar com a comissão dinamizadora ou comparecer na reunião, que se vai realizar nas instalações da «Comuna», dia 10, segunda- -feira, pelas 21 e 30.

O objectivo desta plataforma' é o de congregar e desenvolver um trabalho cultural conjunto, que sirva os órgãos de vontade popular, assim é necessário que estes órgãos entrem em contacto com a comissão dinamizadora, a fim de começar, desde já, a desenvolver realizações concretas

A Comissão Dinamizadora.

Manifesto «Aos artistas populares e a todos os intelectuais revolucionários», novembro de 1975

A reacção fascista apoiada pelo imperialismo, desenvolve actualmente no nosso país uma ampla manobra tendente a criar condições propícias ao golpe fascista. O objectivo é claro: fazer andar para trás as conquistas populares, avançar na escalada repressiva e acabar na reposição da ditadura fascista. Todas as vias reformistas e sociais-democratas, propostas pelos partidos burgueses nos vários Governos Provisórios e por grupos de «9 gerais» mais não são que portas abertas ao golpe.

A situação que a burguesia atravessa é muito crítica. O povo com as suas conquistas (criação de comissões de trabalhadores e de moradores, conselhos de aldeia, «comités» de soldados e marinheiros, ocupação de terras e sua exploração colectiva, ocupação de casas, recusa aos embarques, retirada de alguns órgãos de Informação do seu controlo, etc.), fechou-lhe as portas a uma saída reformista e conciliatória. Agora, o único caminho que se lhe abre é o da repressão feroz. É isso que lhe exige o imperialismo. Nesse trabalho estão a ser auxiliados por aqueles que, encontrando-se no seio do povo, sabotam e reprimem as suas lutas, o desarmam e dividem, pondo camponesas contra operários ao mesmo

tempo que propõem a aliança do povo trabalhador com a burguesia, desviando-o da sua luta contra os seus principais inimigos: O fascismo e o imperialismo, seja qual for a sua cor.

Camaradas:

Neste momento, em Portugal, está em curso um vigoroso movimento revolucionário de massas populares. A burguesia está encurralada e não consegue governar à sua vontade; seis governos provisórios, seis tentativas de a burguesia se organizar para fazer frente ao vigoroso Movimento Popular Revolucionário. À escalada repressiva que a burguesia se prepara para exercer, há que opor uma ampla frente que agrupe os operários, os camponeses, os soldados e os marinheiros e todos os antifascistas e patriotas, que impeça a derrocada e siga em frente na luta contra o fascismo e pela independência nacional.

As comissões de trabalhadores e de moradores, os conselhos de aldeia, os «comités» de soldados e marinheiros, todos eles eleitos democraticamente, são órgãos que devem agrupar todo o povo, pois são eles a única força real capaz de impedir o golpe e de avançar na conquista do poder à burguesia. É a partir destes órgãos que se constituirá tal frente.

Aos artistas populares e a todos os intelectuais revolucionários coloca-se uma obrigação: pôr-se ao serviço desta ampla frente.

Que os artistas populares e todos os intelectuais antifascistas e patriotas se unam, seja qual for a sua simpatia partidária, para, ao lado das massas populares lutarem contra o fascismo e pela independência nacional.

Comunicado Pró-FAPIR, «Aos Artistas e Intelectuais amigos do Povo», janeiro de 1976

CAMARADAS:

O fortalecimento da unidade e organização das massas populares é, neste momento, o objectivo fundamental de todos aqueles que se proponham combater decididamente e sem conciliações os principais inimigos do nosso Povo: o fascismo e o imperialismo.

Conscientes dessa necessidade, vários artistas, intelectuais e agrupamentos de cultura popular, amadores e profissionais, decidiram unir-se no sentido de porem o seu trabalho ao serviço da luta do Povo. Assim, com base numa plataforma ampla de unidade antifascista e anti-imperialista e em estreita ligação com os órgãos de Vontade Popular, nasceu, em 3 de novembro de 1975, a PRÓ-FRENTE DOS ARTISTAS POPULARES E INTELECTUAIS REVOLUCIONÁRIOS - PRÓ - FAPIR, que pretende agrupar e reunir todos os trabalhadores da cultura e arte, independentemente da sua simpatia ou filiação partidária, que se proponham lutar consequentemente no sentido de divulgar junto das mais amplas massas trabalhadoras da cidade e do campo, uma cultura verdadeiramente progressista que sirva os interesses mais profundos de todos os explorados e oprimidos deste país nesta fase da revolução: a Liberdade, a Democracia e a Independência Nacional.

CAMARADAS:

A cultura e a arte sempre foram veículos de que a burguesia se serviu para manietar o Povo. Todos nós, artistas e intelectuais amigos do povo, temos a obrigação de lutar com todas as nossas forças para o impedir.

Essa luta não pode, no entanto, ser uma luta individual.

O Povo diz que a um vime quebra-o o vento, a trinta num molho, ninguém os dobra.

Também nós dispersos dobraremos ao sopro do vento; unidos seremos uma força que a burguesia temerá. Por isso a "PRÓ-FAPIR" está aberta a todos os que se proponham essa luta dura mas inevitavelmente vitoriosa.

QUE A VOZ DO ARTISTA SIRVA SEMPRE A VOZ DOS EXPLORADOS

Comunicado Pró-FAPIR «Aos órgãos populares unitários de base. A todo o povo», 1976

CAMARADAS:

O fortalecimento da unidade e organização das massas populares é, neste momento, o objectivo fundamental de todos aqueles que se proponham combater decididamente e sem conciliações os principais inimigos do nosso povo - o fascismo e o imperialismo.

Conscientes dessa necessidade, vários artistas, intelectuais e agrupamentos de cultura Popular, amadores e profissionais, decidiram unir-se no sentido de porem o seu trabalho ao serviço da luta do povo. Assim, com base numa plataforma ampla de unidade antifascista e anti-imperialista e em estreita ligação com os

órgãos de Vontade Popular, nasceu, em 3 de novembro de 1975, a PRÓ-FRENTE DOS ARTISTAS POPULARES E INTELECTUAIS REVOLUCIONARIOS - PRÓ-FAPIR que pretende agrupar e unir todos os trabalhadores da cultura e da arte, independentemente da sua simpatia ou filiação partidária, que se proponham lutar consequentemente no sentido de criar e divulgar junto das mais amplas massas trabalhadoras da cidade e do campo, uma cultura verdadeiramente progressista, que sirva os interesses mais profundos de todos os explorados e oprimidos deste país nesta fase da revolução: a Liberdade, a Democracia e a Independência Nacional.

CAMARADAS:

Ninguém duvida que o fascismo em Portugal avança com botas de sete léguas. Todo o Povo o sente: são as bombas a esmo, as prisões de antifascistas, a libertação de pides e grandes responsáveis do regime salazar-caetanista, as provocatórias e intimidatórias buscas de armas a herdades ocupadas, cooperativas e outros locais de reunião dos trabalhadores, o congelamento de salários, o aumento desenfreado de preços, o retorno de exploradores e sabotadores às empresas donde os trabalhadores os expulsaram, a recusa de crédito às cooperativas agrícolas e pequenos camponeses, o pagamento de indemnizações aos banqueiros exploradores, os despedimentos em massa, o saneamento de jornalistas, o encerramento de jornais que se puseram ao lado do povo e a entrega de emissores caríssimos ao patriarcado reaccionário, o florescimento de jornais ultra-reaccionários, a censura férrea na rádio e na TV, etc.,etc., etc.

No entanto, muita gente se interroga como é possível que o mesmo Povo que fez tremer e recuar a burguesia no 25 de Abril, no 28 de setembro, no 11 de março e em tantas outras ocasiões, tenha permitido toda esta avançada fascista.

Nós dizemos: tudo isto só é possível porque o Povo se deixou dividir pelas tricas dos partidos burgueses, porque o Povo não fortaleceu os seus órgãos unitários de base (Comissões de Trabalhadores, Comissões de Moradores, Conselhos de Aldeia, Sindicatos), e deixou que muitos deles fossem manobrados por oportunistas e traidores.

CAMARADAS:

Só a força do Povo unido e organizado à volta dos seus órgãos unitários de base poderá destroçar de vez o fascismo, expulsar o imperialismo e conquistar uma democracia em que o direito ao trabalho, a velhice descansada, a uma habitação condigna, assistência médica gratuita, à liberdade de expressão e ao direito de decidir do seu próprio destino seja um direito sagrado de todos.

É por assim pensarmos que nós pomos gratuitamente toda a nossa arte ao serviço desses órgãos. É o nosso contributo à luta inevitavelmente vitoriosa do Povo.

Todos os órgãos unitários de base interessados na realização de sessões de cultura popular poderão contactar-nos para:

Pró-Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários PRÓ-FAPIR

Praça de Espanha (Casa da "COMUNA")

LISBOA

QUE A VOZ DO ARTISTA SIRVA SEMPRE A VOZ DOS EXPLORADOS

Comunicado FAPIR, «Proclamação aos Artistas e Intelectuais Progressistas e Antifascistas! A todo o povo trabalhador de Portugal!», 1976

PROCLAMAÇÃO

AOS ARTISTAS E INTELECTUAIS PROGRESSISTAS E ANTIFASCISTAS! A TODO O POVO TRABALHADOR DE PORTUGAL!

Nenhum intelectual ou artista português, amante do Progresso e da Liberdade, pode ficar indiferente à reorganização e à reabilitação do fascismo a que temos vindo a assistir nos últimos tempos.

As forças mais retrógradas da grande burguesia, que sempre foram o principal esteio da ditadura de Salazar e Caetano, tomam posições cada vez mais descaradas. As potências imperialistas intrometem-se às claras nos assuntos internos do nosso país, sem qualquer laivo de respeito pela nossa Independência Nacional.

O impulso generoso dos capitães do 25 de Abril, vitoriado com alegria por todo o povo trabalhador, é todos os dias pervertido, insultado, ridicularizado e conspurcado por aqueles mesmos que sempre viveram à sombra, e na sombra desse odiado regime fascista.

Perante esta situação, que temos vivido de forma progressivamente aguda desde o 25 de novembro de 1975, que fazem as autoridades constituídas deste país? Que faz o Presidente da República, a quem chamam “o herói do 25 de novembro”? Que faz o Conselho da Revolução, criado após a derrota spinolista do 11 de março? Que faz o Governo PS, herdeiro directo do VI Governo Provisório, cujo anti-fascismo tem sido, na prática, abrir as portas aos fascistas?

O Secretariado da Pró-FAPIR (FRENTE DE ARTISTAS POPULARES E INTELLECTUAIS REVOLUCIONÁRIOS) alerta todos os artistas e intelectuais progressistas e todo o povo trabalhador para a sucessão de factos das últimas semanas que demonstram inequivocamente em que consiste a tão apregoada “liberdade em segurança”:

- Os jornais de índole puramente fascista proliferam por todo o país com fortes apoios financeiros, enquanto a censura se estabelece em órgãos de informação pagos pelo povo.
- Os torcionários e responsáveis da odiosa PIDE são libertados e o seu julgamento preparado com uma complacência inadmissível, enquanto Otelo e outros militares do 25 de Abril não podem falar, não podem circular livremente nem podem sequer responder às calúnias de que são alvo na imprensa e nos ‘relatórios’.
- A Polícia de Choque e a GNR atacam os trabalhadores nas greves, nos despejos e nas desocupações de latifúndios, ao serviço descarado de patrões e senhorios ricos, protegidos por juizes e tribunais que nada mudaram desde 24 de abril.
- Os militares progressistas são atacados com puros argumentos do colonialismo, do fascismo e do integralismo, com missas, MIRN’s e CDL’s, em defesa da guerra colonial assassina e em ataque aos povos irmãos de África e de Timor.
- As potências imperialistas passeiam os seus embaixadores nas nossas bases militares e Assembleias Regionais, decidem da composição dos Esados-Maiores, interferem nos programas económicas e na política instalam contingentes e oficiais da NATO no nosso território.
- O Governo lança um programa que aponta claramente para mais suor e pobreza para os pobres, mais liberdade e riqueza para os ricos, que é uma afronta ao próprio espírito do 25 de Abril.
- A Constituição da República Portuguesa, a tão apregoada “lei fundamental” que consagrou algumas importantes conquistas e liberdades do povo, é iludida, aldrabada ou ignorada por aqueles mesmos que estão encarregados de a levar à prática.

ARTISTAS E INTELLECTUAIS PROGRESSISTAS!

POVO TRABALHADOR DE PORTUGAL!

É este o momento escolhido pe reacionário e fascista Spínola para o regresso ao país! E volta, certamente, já com a garantia dos paninhos-quentes, dos compromissos e das honras com que os políticos conciliadores andam a vender-lhe a nossa Liberdade!

A única resposta possível e eficaz a todas estas provocações, a todos quantos querem levar-nos ao precipício da ditadura fascista e do regresso ao passado, é a NOSSA UNIDADE A NOSSA MOBILIZAÇÃO. A NOSSA ORGANIZAÇÃO!

Unamos o nosso movimento ao poderoso Movimento de Unidade que cresceu e continuará a crescer em torno de Otelo e do seu programa!

Unamos a nossa força à força unida do povo pobre de todo o país!

Unamos o nosso PROTESTO ao protesto de todos os anti-fascistas, paro que se saiba em toda a parte que nunca, mas nunca mais, consentiremos o regresso ao passado fascista de 48 anos!

O Secretariado da Pró-FAPIR

FRENTE DE ARTISTAS POPULARES E INTELLECTUAIS REVOLUCIONÁRIOS

Anexo 5: Imagens

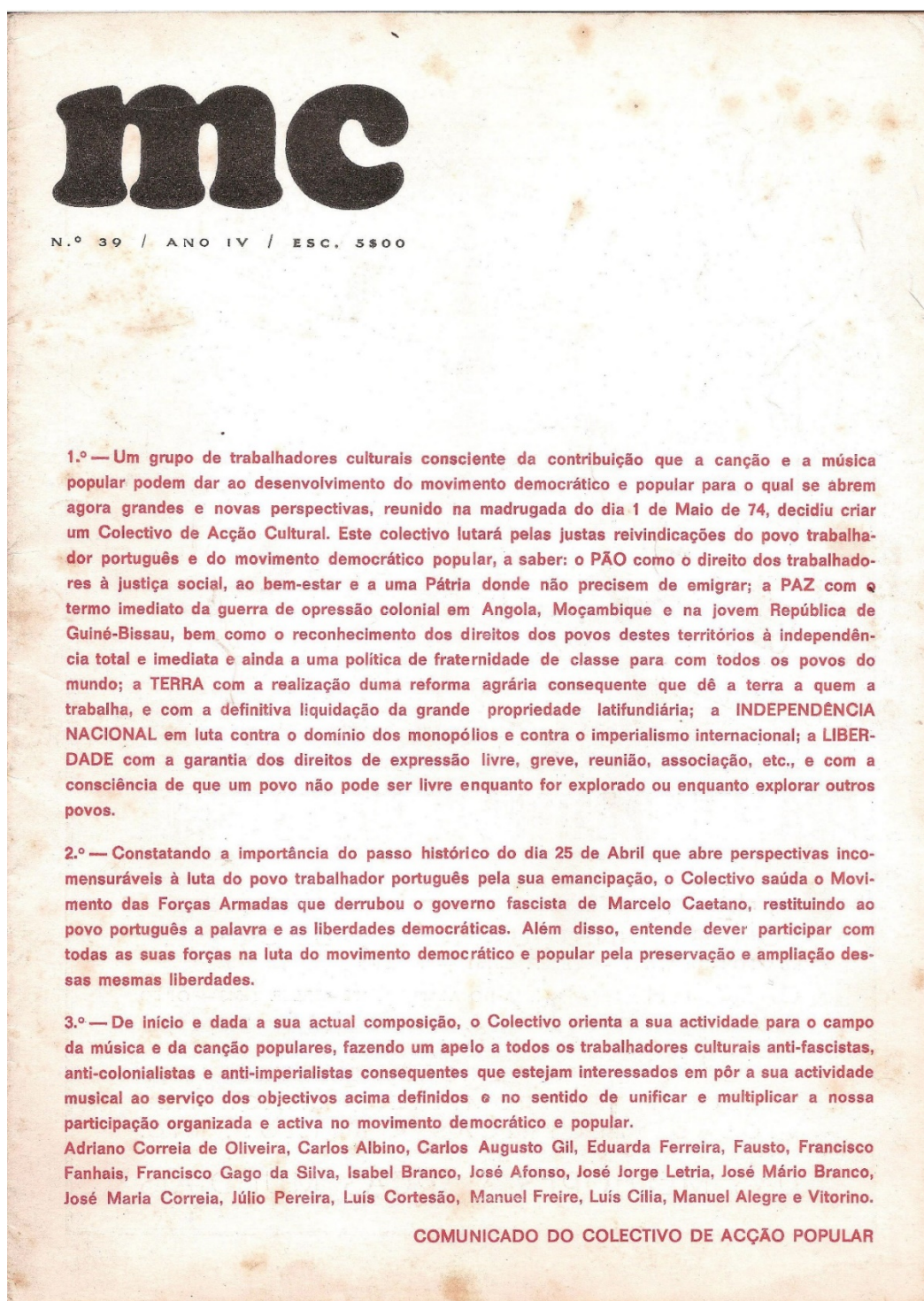


Imagem 1 – Capa: MC nº 39, «Comunicado do CAC» (maio de 1974)

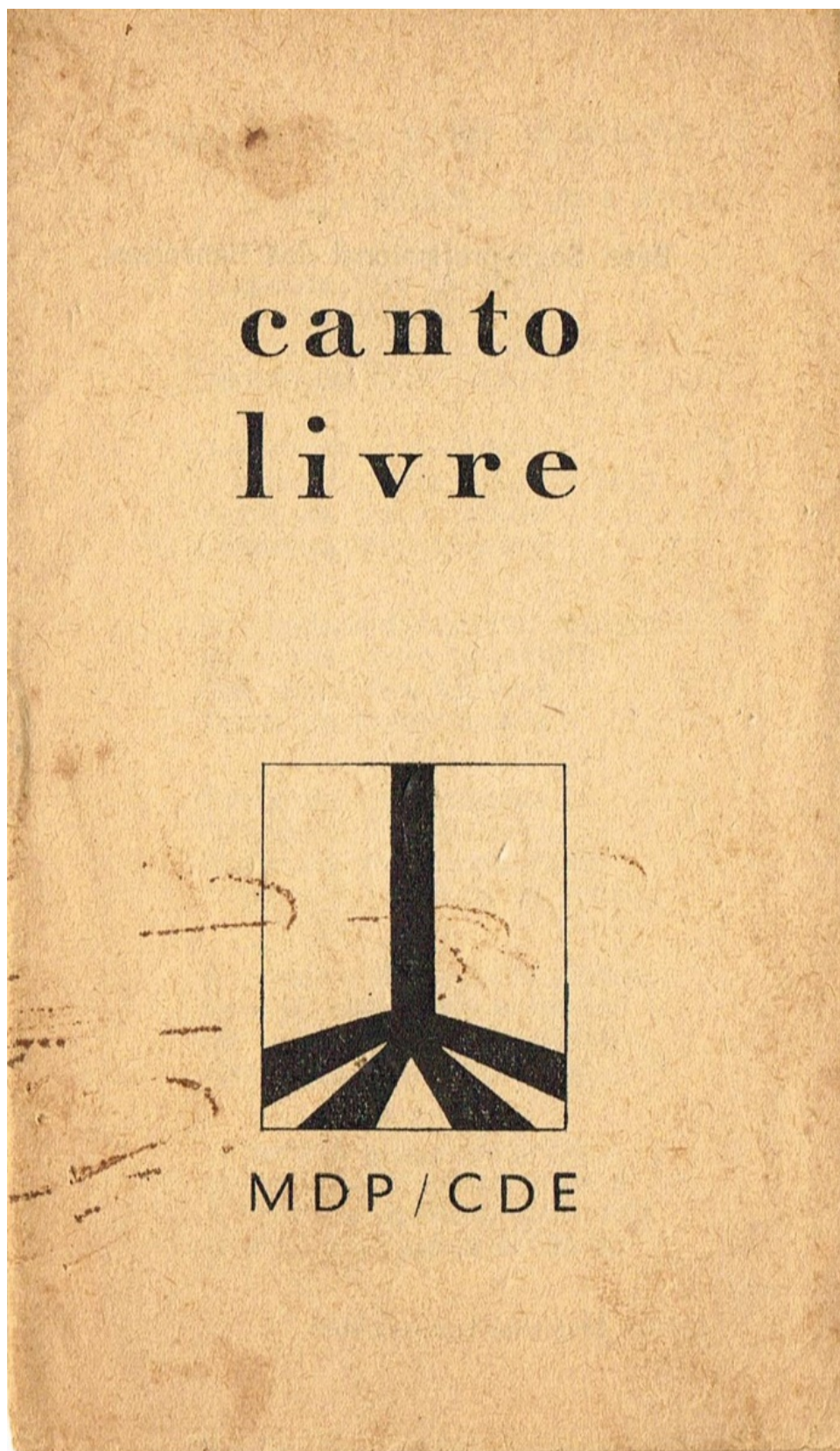


Imagem 2 - Capa livro: MDP/CDE – *Canto Livre* (1974)



Imagem 3 - Cartaz: PCP - «Comício de Amizade PC Francês», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (11 de novembro de 1974)

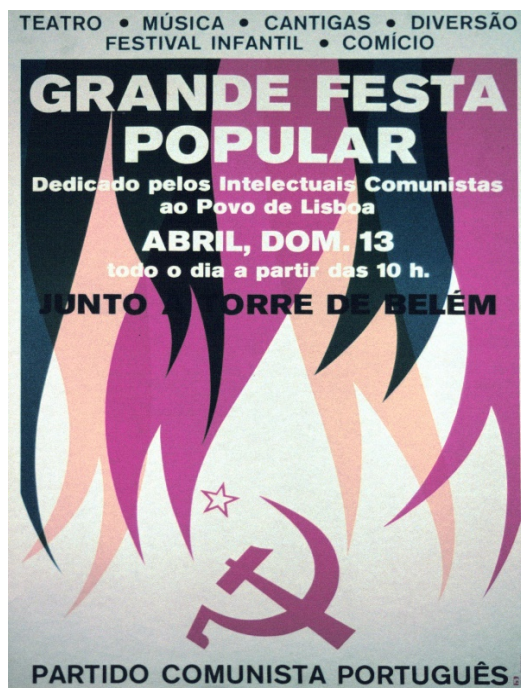


Imagem 4 - Cartaz: PCP - «Grande Festa Popular», Torre de Belém, Lisboa (13 de abril de 1975)



Imagem 5 - Cartaz: PCP - «Grande Festa Popular», Parque de Santa Cruz, Coimbra (20 de abril de 1975)



Imagem 6 - Cartaz: UEC e UJC - «Festa da Juventude», Ginásio da Escola Técnica, Vila Real (24 de maio de 1975)



Imagem 7 - Cartaz: UJC e UEC - «Encontro da Juventude», Parque do Choupal, Torres Vedras (7 de setembro de 1975)



Imagem 8 - Cartaz: PCP - «Um dia em comunidade», Freguesia de Custóias, Lisboa (29 de junho de 1975)



Imagem 9 - Cartaz: PCP - «Grande Comício», Palácio de Cristal, Porto (26 de setembro de 1975)

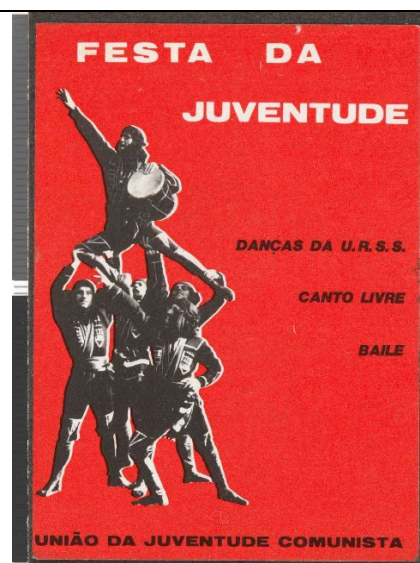


Imagem 10 - Cartaz: UJC – Festa da Juventude (S/data)



Imagem 11 - Cartaz: MDP/CDE – Daqui o povo não arreda pé / Força Companheiro Vasco (1975)



Imagem 12 - Cartaz: MFA, VASCO, POVO MFA - Dinamização Cultural, Acção Cívica (1975)



Imagem 13 - Cartaz: Força, força, companheiro Vasco. Nós seremos a muralha d'áço. MFA - Dinamização Cultural, Acção Cívica (1975)



Imagem 14 - Programa: Cantarabril - Grande Espectáculo (6 e 7 de abril de 1979)



Imagem 15 - Autocolante: Cantarabril (S/data)

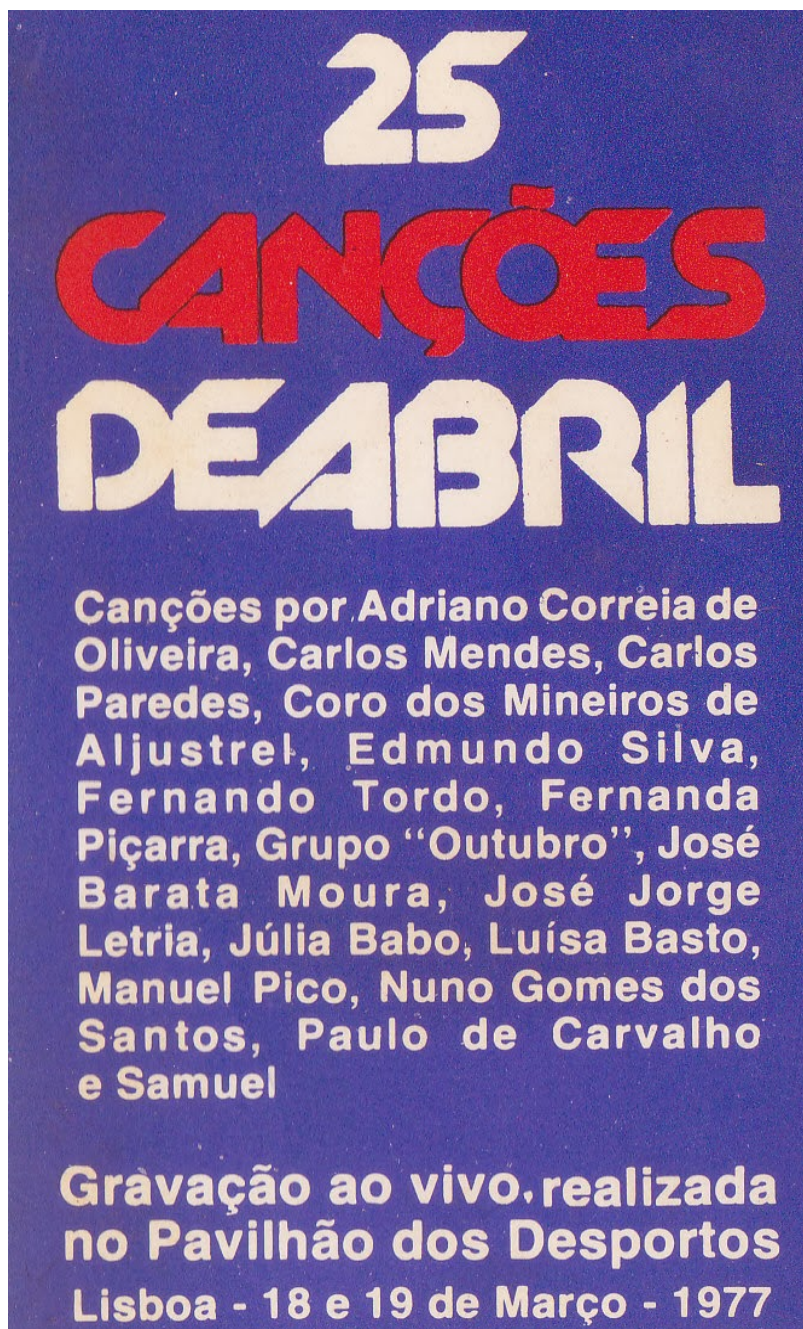


Imagem 16 - Cartaz: «25 Canções de abril», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (18 e 19 de março de 1977)

1.º FESTIVAL DE CANTO LIVRE AMADOR

em COIMBRA

organizado por:

U. J. C. (UNIÃO DA JUVENTUDE COMUNISTA)

1. Considerando que as palavras vazias, as cantiguinhas lamechas e tudo o que nada diz (mas ainda se ouve e vende) só contribuem para atrasar o desenvolvimento cultural dum povo que necessita urgentemente de ver abertas as portas que darão acesso a uma sociedade verdadeiramente nova;

2. Considerando que muitos dos jovens poetas, músicos e cantores deste país ainda estão, por circunstâncias várias, reduzidos ao silêncio e à solidão, produzindo apenas para grupos de amigos ou para as paredes do seu quarto;

3. Considerando que só no reconhecer da luta diária das classes ainda exploradas se poderá realizar uma arte concretamente virada para os que não desistem de construir uma sociedade sem explorados e sem exploradores;

4. Considerando que a canção tem que ser, mais do que nunca, uma arma cultural posta ao serviço da revolução ampla e real que se pretende, mostrando caminhos, apontando contradições, destruindo mitos, gritando a verdade;

5. Considerando que esta canção será tanto mais actuante quanto mais o poema e a melodia estiverem perto dos anseios populares,

a U. J. C. de COIMBRA propõe:

A realização do 1.º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR em COIMBRA, cujo regulamento se passa a expôr:

1.º — O 1.º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR, em COIMBRA, é um festival de canções que procura reunir jovens de ideologias não contra-revolucionárias, mas não necessariamente comunistas, no sentido de uma UNIDADE que se pensa necessária e urgente para a realização da revolução cultural que se pretende popular.

2.º — Tem como objectivo fundamental incentivar a produção de canções que transmitam a realidade concreta da sociedade portuguesa na via da desejada libertação cultural, política, moral e económica do povo deste país.

3.º — Serão aceites neste festival apenas canções inéditas.

4.º — Poderão concorrer apenas autores e intérpretes não profissionais e que não tenham, até à data do festival, feito qualquer gravação comercial.

5.º — Todos os interessados em colaborar neste encontro de palavras e música deverão enviar as letras das

canções com que pretendem participar, devidamente dactilografadas, assinadas e acompanhadas da identificação e endereço dos autores e intérpretes, para: 1.º FESTIVAL de CANTO LIVRE AMADOR em COIMBRA

— UNIÃO DA JUVENTUDE COMUNISTA

— Rua da Sofia, 73-1.º — Coimbra

até 15 de AGOSTO de 1976, impreterivelmente.

6.º — Das letras recebidas serão seleccionadas as que mostrarem um mínimo de qualidade para audição em público e obedecerem, pela sua forma e conteúdo, aos objectivos deste festival.

7.º — Não haverá número estabelecido como limite obrigatório para as canções escolhidas.

8.º — Todos os concorrentes serão devidamente avisados por carta, do resultado da selecção das canções, de modo a poderem confirmar, ou não, a sua presença no festival.

9.º — O Festival realiza-se em Coimbra, na tarde do dia 11 de Setembro de 1976, em salão a designar oportunamente.

10.º — O espectáculo constará de duas partes, sendo a primeira constituída pelas canções concorrentes e a segunda pela colaboração extra-festival de cantores convidados pela organização.

11.º — Às canções concorrentes será atribuído um 1.º, 2.º e 3.º lugares conforme decisão de um júri que a seu tempo se divulgará.

12.º — O acompanhamento musical fica ao cuidado de cada concorrente, bem como todas as despesas de deslocação e possível estadia.

13.º — Os prémios serão apenas simbólicos e, em princípio, constituídos por publicações de interesse para a juventude.

Esperamos a colaboração activa de todos os jovens e prometemos ir dando conhecimento, com a ajuda dos meios de comunicação social, do desenrolar dos contactos que formos realizando para a efectivação deste festival e também das aderências que nos forem dadas ao longo destes dias.

Não te esqueças. A tua canção é importante para todos nós. Rompe as muralhas da tua solidão e vem daí. Unidos faremos o futuro.

A U. J. C. de COIMBRA

Imagem 17 - Programa: UJC – 1º Festival de Canto Livre Amador de Coimbra (1976)



Imagem 18 - Cartaz: UJC - «1º Festival Amador de Canto Livre», Voz do Operário, Lisboa (10 de janeiro de 1976)



Imagem 19 - Cartaz: UJC - «1º Festival Amador Canto Livre», Academia de Santo Amaro, Lisboa (7 de fevereiro de 1976)



Imagem 20 - Cartaz: UJC - «Festival Canto Livre», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (14 de fevereiro de 1976)



Imagem 21 - Cartaz: «Festival Canção Popular», Palácio de Cristal, Porto (3 de setembro de 1976)

AOS TRABALHADORES E DEMOCRATAS PORTUGUESES DA REGIÃO PARISIENSE

Festejemos o "25 de ABRIL" na Grande FESTA DE "L'HUMANITÉ"

EM 8 e 9 DE SETEMBRO, NO PARQUE DE LA COURNEUVE

ESTE ANO, A PRESENÇA DOS PORTUGUESES NA FESTA DE "L'HUMANITÉ" DECORRERÁ NUM AMBIENTE NOVO DE ALEGRIA E VITÓRIA, DEPOIS QUE SE DEU O DERRUBAMENTO DA DITADURA FASCISTA. QUER O STAND DOS DEMOCRATAS, QUER O DO "AVANTE" DARÃO A NOTA DA NOVA SITUAÇÃO CRIADA NO PAÍS COM A VITÓRIA DO 25 DE ABRIL

STAND DOS DEMOCRATAS

Todas as secções deste Stand quer seja a de propaganda onde todos os portugueses se podem informar do 25 de Abril e sobre a actual situação no nosso país, quer a do restaurante com pratos típicos, à portuguesa, quer a do artesanato recheada de objectos da nossa melhor tradição popular, contribuirão para o ambiente de alegria, de confraternização e de festa nestes dois dias. A Festa conta este ano com a participação de artistas vindos expressamente do país, entre os quais José Afonso Cícilia e alguns grupos folclóricos.

A festa de "L'Humanité" que era já a grande festa de confraternização dos trabalhadores portugueses de todas as correntes de opinião, com ou sem partido, será este ano a FESTA DA VITÓRIA SOBRE O FASCISMO.

STAND DO "AVANTE"

Pela primeira vez, este ano, depois de 43 anos de publicação clandestina o jornal "AVANTE", órgão central do Partido Comunista Português, faz a sua aparição na festa de "L'HUMANITÉ" como um jornal legal. Por isso o stand do "AVANTE" deste ano será diferente e assumirá uma importância que nunca teve dantes: a par das edições clandestinas e outra documentação que permitirá fazer uma ideia de luta contra o fascismo, lá se encontrarão as últimas publicações, os "posters" da libertação, o artesanato e o famoso vinho do Porto, além da projecção de filmes sobre o 25 de Abril e um bom serviço de informação.

VIVA A DEMOCRACIA !
FIM DA GUERRA COLONIAL !
VIVA PORTUGAL LIVRE !

Imagem 22 - Panfleto: «25 de Abril na Fête de L'Humanité», Paris, França (8 e 9 de setembro de 1974)



Imagem 23 - Cartaz: ERANOVA – Canções de Zeca Afonso (1978)

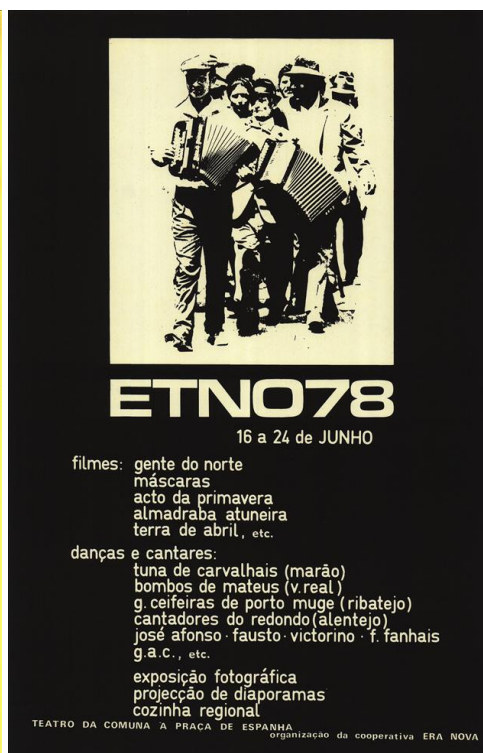


Imagem 24 - Cartaz: ERANOVA – ETNO 78 (junho de 1978)



Imagem 25 - Panfleto: ERANOVA – Sérgio Godinho, sete anos de canções (1978)

Festa Popular

camaradas
trabalhadores
da região
de ovar

Um grupo de trabalhadores realiza uma FESTA POPULAR, Sábado, dia 20 de Julho no Pavilhão da Ovarense com os Cantores Anti-Fascistas e Anti-Capitalistas:

Tino Flores★Zé Mário Branco★Fausto

★★★

— Cantar para o Povo Português, significa cantar os seus sofrimentos e alegrias, as suas derrotas e vitórias na sua luta contra a opressão e a miséria, em particular a luta heróica dos trabalhadores Portugueses contra a opressão fascista que durante largos anos tentou calar à força as aspirações do nosso Povo.

— Hoje, nós temos possibilidades de nos reunirmos e ouvirmos a voz dos que não se venderam ao fascismo e reforçamos a nossa **União Indestrutível**.

— Camaradas, façamos desta FESTA POPULAR, uma grande jornada de união dos trabalhadores, comparecendo todos nós em massa no **Sábado às 21,30 h. no Pavilhão da Ovarense**, para com alegria e boa disposição reforçarmos a camaradagem e a união entre todos nós.

SÁBADO DIA 20 TODOS À FESTA POPULAR

Entrada Grátis

Um grupo de trabalhadores da região

Gráficos Unidos - S. J. da Madeira - 10.000 ex. - 7-74

Imagem 26 - Cartaz: «Festa Popular», Pavilhão da Ovarense, Ovar (20 de julho de 1974)



Imagem 27 - Cartaz: CALP - «Cantos de Luta», Vila Nova de Gaia (16 de agosto de 1974)

JORNADA DE LUTA ANTI-FASCISTA E DE APOIO À LUTA DO POVO CHILENO

DIA 11, às 21.30h ,

no PAVILHÃO DOS DESPORTOS DO PORTO

11 de Setembro de 1973. Um golpe militar fascista instaurou no Chile um dos regimes mais odiosos e criminosos desde a segunda guerra mundial. 30 000 mortos, milhares de presos, perseguições, restrições a todas as liberdades políticas e sindicais, vida de fome e miséria, inflação elevadíssima foi resposta do fascismo chileno, do imperialismo americano ao desejo de liberdade, de independência, da existência dos mais elementares direitos de um povo.

Preparado e conduzido pelo imperialismo americano, pela I.T.T. e pela C.I.A., o golpe militar encontrou em Pinochet e na repressão militar o verdadeiro executor do massacre do povo chileno.

11 de Setembro de 1974 é um dia mundial de luta contra o fascismo. É o apelo a todos os trabalhadores do mundo para isolar e combater o imperialismo americano e a reação chilena; é também um dia de apoio e solidariedade para aqueles que nas mais duras condições se preparam para varrer do seu país esse regime odioso.

11 de Setembro é também uma chamada à luta e à unidade anti-fascista de todos os trabalhadores para que da humanidade seja varrido esse sistema. Esse mesmo sistema que durante 48 anos marcou tão profundamente o nosso povo e os povos das colónias, oprimindo-os nas fábricas, nos campos, nos quartéis, nos barcos, em todos os locais de trabalho e reprimindo-os em toda a parte onde ousaram levantar a cabeça e lutar.

Tal como esse sistema que parecia de pedra e caiu, também o sistema de Pinochet cairá. Tal como o povo português sentia solidário consigo o clamor de milhões de anti-fascistas, também o povo chileno sairá mais forte com o clamor das nossas vozes.

Tal como no Chile o fascismo, a opressão, cairá pela luta decidida do seu povo, também aqui qualquer tentativa de reorganização, de ataque, desses assassinos para voltar ao antigo regime, cairá pela luta organizada do nosso povo.

Tal como a luta no Chile isola o imperialismo e enfraquece o fascismo internacional, também a nossa luta isolará o imperialismo e o fascismo e ajudarão o povo chileno, os povos de todo o mundo.

Todas as organizações, todos os anti-fascistas, todas as associações e correntes progressistas se associam à jornada mundial de apoio à luta do povo chileno.

É nesse sentido que um grupo de associações progressistas organizam a jornada de luta anti-fascista de apoio à luta do povo chileno, convocando todas as associações progressistas a integrarem-se na organização (podendo para isso comparecer no T.U.P. no Largo da Escola Médica, ao Carmo).

NO PALÁCIO - PAVILHÃO DOS DESPORTOS - DIA 11 ÀS 21h30 - JORNADA DE LUTA ANTI-FASCISTA DE APOIO À LUTA DO POVO CHILENO

CANÇÕES COM CANTORES POPULARES

TINO FLORES, ZÉ MÁRIO BRANCO, FAUSTO;

POEMAS E TEATRO.

PELA UNIDADE POPULAR ANTI-FASCISTA
PELO APOIO À LUTA DO POVO CHILENO
PELA SOLIDARIEDADE DOS TRABALHADORES DE TODO O MUNDO
O POVO CHILENO, OS POVOS DE TODO O MUNDO UNIDOS VENCERÃO
CONTRA O FASCISMO
CONTRA O IMPERIALISMO

COMPARECE: traz também os teus amigos, a tua família, a tua força.
COM ESSA FORÇA ESMAGAREMOS OS REACCIÓNÁRIOS DE TODO O MUNDO

"ANTE NA LUTA"
CENTRO DE APOIO ÀS LUTAS POPULARES - CALP
GRUPOS DE ESTUDANTES ANTI-COLONIALISTAS E ANTI-
-IMPERIALISTAS
GRUPO DE TEATRO OPERÁRIO DE FORMIGUEIRO
GRUPO DE TRABALHADORES DA POZ DO DOURO
TEATRO UNIVERSITÁRIO DO PORTO

entrada grátis

Imagem 28 - Comunicado: Jornada de Luta Anti-Fascista e de Apoio à Luta do Povo Chileno (setembro de 1974)

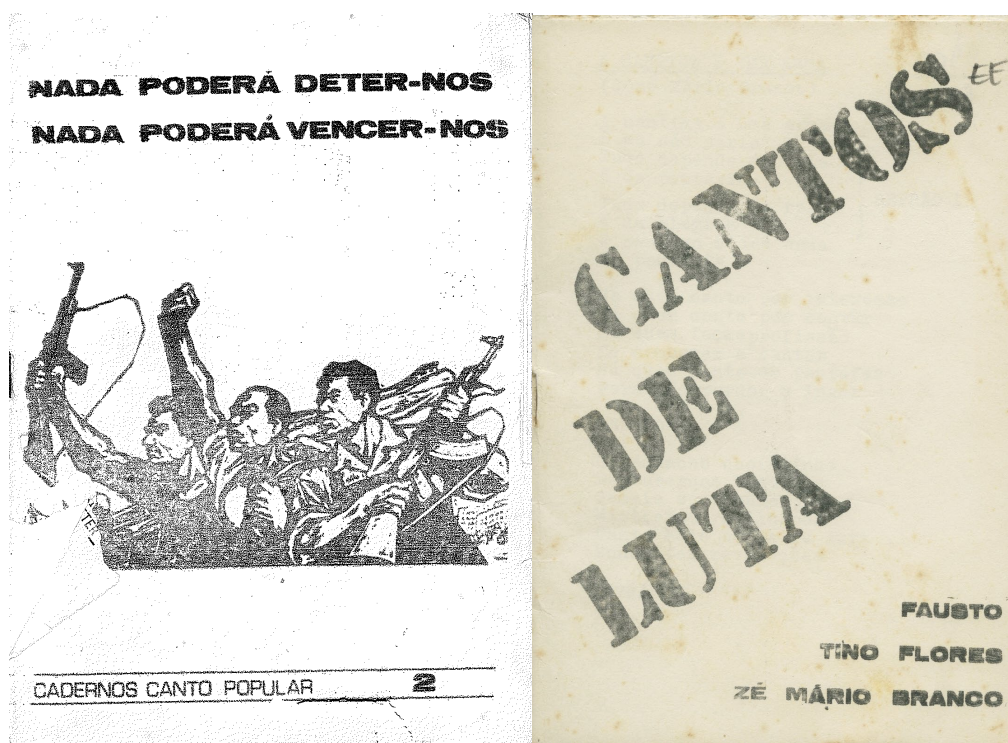


Imagem 29 - Capa: Cadernos de Canto Popular 2 (1974)

Imagem 30 - Capa: CALP - Cantos de Luta (setembro de 1974)



Imagem 31 - Livro: GAC - «Cantos de Luta» (28 de dezembro de 1974)



Imagem 32 - Cartaz: Concerto coro da JMP, Estaleiro de Sines (15 de dezembro de 1974)

FESTA POPULAR



Promovida pelo círculo da Foz do Douro de apoio ao jornal comunista **O GRITO DO POVO**, no jardim do Passeio Alegre, junto ao coreto, nos dias 25 e 26, com início às 21:30h

SEXTA-FEIRA - 25

COROS POPULARES

do T.U.P.
do Lago
do B.P. Torres
da A.E.D. da Foz

INTERVENÇÕES sobre: Aliança Operário-Camponesa
Luta pelo direito à habitação

SABADO - 26

COROS POPULARES

do Lago
do B.P. Torres
da A.E.D. da Foz
E TINO FLORES

INTERVENÇÕES sobre: Aliança Operário-Camponesa
Luta contra o fascismo

BARRACAS

Sardinha assada
Tiro ao fascismo

NÃO FALTES

Imagem 33 - Autocolante: Coro Popular do Lago (S/data)

Imagem 34 - Cartaz: O Grito do Povo – Festa Popular (abril de 1975)

FESTA POPULAR

Promovida pela F. E. C. (M-L) Sábado 5 de Abril
PELAS 21 HORAS

No Salão do Patronato

— A Peça de Teatro «18 de Janeiro de 1934» Representada pelo Teatro —Operário do Formigueiro.
Que fala da Luta dos Operários do Marinha Grande contra a Explo-
ração Capitalista e os Sindicatos Fascistas.
O Cantor Revolucionário Tino Flores

VILA DAS AVES

COMPARECE! Unido e Organizado o Povo é Invencível!!!

Frente Eleitoral de Comunistas (Marxistas-Leninistas) **ENTRADA LIVRE**

Tip. Central Tivense, Lda - 1.000 ex. - 1/75

Todos à Grande Festa Popular do 1.º de Maio

Com:

- CORO POPULAR DE S. JOÃO DA MADEIRA
- TUNA DE CELORICO DE BASTO
- CORO POPULAR DO LAGO
- CORO «OS PROLETÁRIOS VERMELHOS»
- CORO POPULAR DA FOZ
- CORO DOS «PUTOS DE MIRAGAIA»
- TINO FLORES
- GRUPO DA FOZ

Teatro e Poemas Revolucionários

QUE TODOS AQUELES QUE TOQUEM OU CANTEM CANÇÕES POPULARES E REVOLUCIONARIAS COMPAREÇAM, PARA COLABORAR NESTA FESTA

QUARTA-FEIRA às 21,30 no teatro da feira do Palácio Crista;
QUINTA-FEIRA dia 1 o mesmo programa continua a partir das 19 h.

Organizada pelo Grito do Povo com o apoio da F.E.C. (M-L)

Imagem 35 - Panfleto: FEC (m-l) – Festa Popular (abril de 1975)

Imagem 36 - Panfleto: Grito do Povo e FEC (m-l) – Todos à grande Festa Popular do 1º de Maio (maio de 1975)



Imagem 37 - Fotografia:
GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)

Imagem 38 - Fotografia:
GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)



Imagem 39 - Fotografia:
GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)



Imagem 40 - Fotografia:
GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)

Imagem 41 - Fotografia:
GREDIMUP/Almanaque (1975) (cedidas por Carlos Moreira)

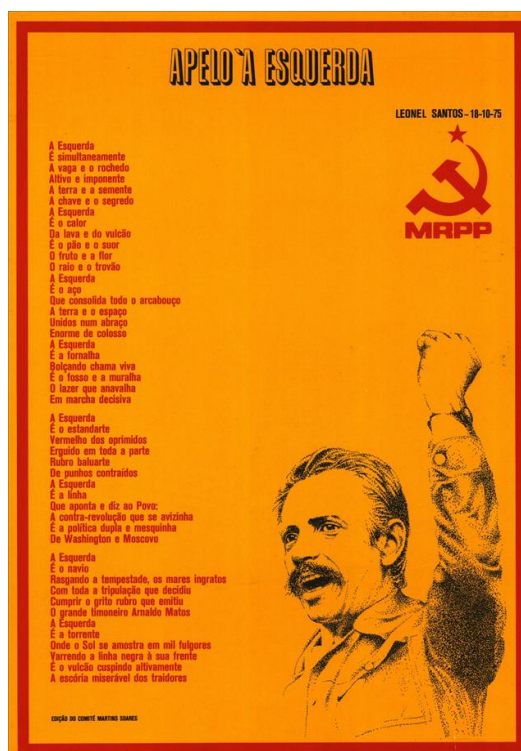
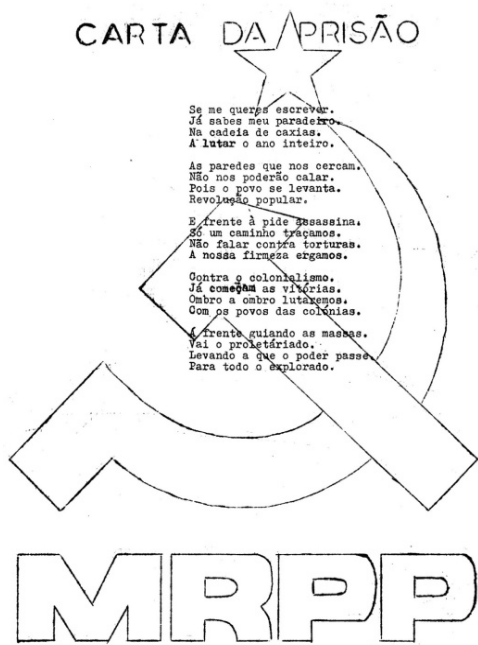


Imagem 42 - Cartaz: MRPP - «Carta de Prisão»
(junho de 1975)

Imagem 43 - Cartaz: MRPP - «Apelo à esquerda»
(18 de outubro de 1975)

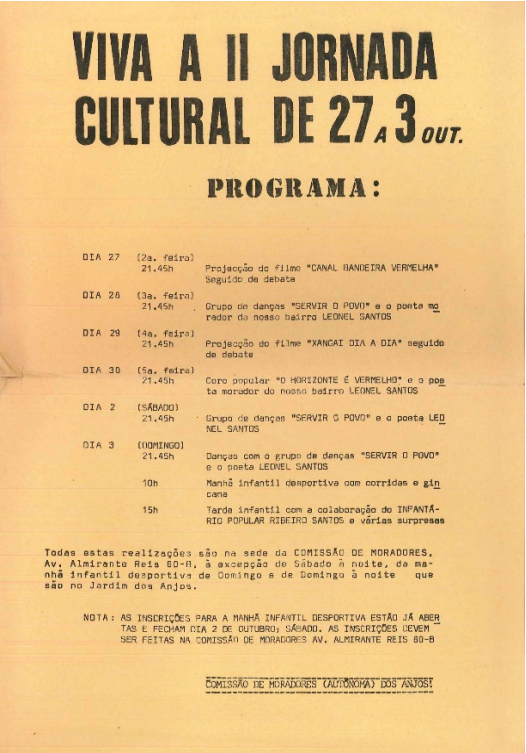


Imagem 44 - Cartaz: Comissão de Moradores (autónomas) dos Anjos - «Viva a Jornada Cultural», Anjos, Lisboa (setembro e outubro de 1976)

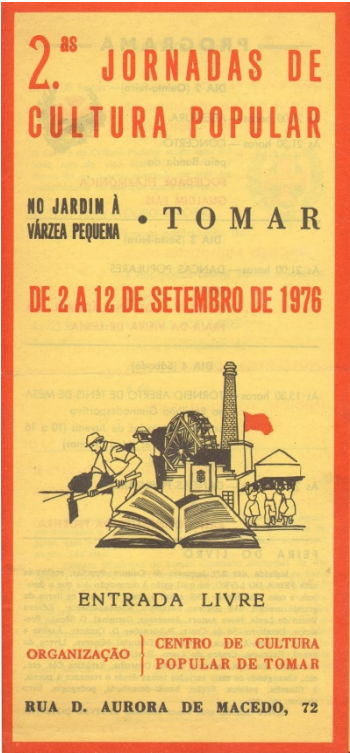


Imagem 45 - Cartaz: 2ª Jornadas de Cultura Popular de Tomar (setembro de 1976)



Imagem 46 - Cartaz: PCTP- Festa Popular (S/data)



Imagem 47 - Capa – Yenan nº 15 (janeiro de 1976)

letras das canções do coro
O HORIZONTE É VERMELHO



Imagem 48 - Capa: Caderno de letras de canções do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho» (S/data)

mc

música popular • poesia • rádio • cinema • jazz

Pelo pão e pela paz
e pela nossa terra
pela independência
e pela liberdade
Alerta! Alerta!
Às armas! Às armas!
Alerta!

Pelo pão que nos rouba a burguesia
que nos explora nos campos e fábricas
Operários, camponeses não-de um
Arrebatar o poder à burguesia
Abaixo a exploração!
Pelo pão de cada dia!
Pois claro!

Só teremos a paz definitiva
Quando acabar a exploração capitalista
Camaradas soldado e marinheiro
Lutemos juntos pela paz no mundo inteiro
Soldados ao lado do povo!
Pela paz num mundo novo!
Pois claro!

Pelo Pão e pela Paz
e pela nossa Terra
pela Independência
e pela Liberdade
Alerta! Alerta!
Às armas! Às armas!
Alerta!

Pela Terra que nos rouba essa canalha
dos monopólios e grandes proprietários
Camponeses, lutem p'la Reforma Agrária
Para dar a terra àquele que a trabalha
Reforma agrária faremos!
A terra a quem a trabalha!
Pois claro!

Pela Independência Nacional
Contra o domínio das grandes potências
Fora o imperialismo internacional
Que tem nas mãos metade de Portugal
Abaixo o imperialismo!
Independência nacional!
Pois claro!

Pelo Pão e pela Paz
e pela nossa Terra
pela independência
e pela Liberdade
Alerta! Alerta!
Às armas! Às armas!
Alerta!

Não há povo que não se liberte
enquanto houver na terra exploração
Liberdade não se dá aos ricos
Não há reforma burguesa que não seja
Democracia Popular!
Democracia Popular!
Pois claro!

alerta!

N.º 42 / ANO V / ESC. 5500 / MAIO / 75

Imagem 49 - Capa MC n.º 42 (maio de 1975)



Imagem 50 - Cartaz: GAC - «Sessão de Canto Popular», Pavilhão do Académico (20 de abril de 1975)



Imagem 51 - Cartaz: GAC – Comício Anti-Fascista UDP-FRAP (19 de setembro de 1975)



Imagem 52 - Cartaz: UDP e FRAP - «Comemoração do 45º aniversário da República Espanhola», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (17 de abril de 1976)



Imagem 53 - Cartaz: UDP e FRAP - «Comemoração do 45º aniversário da República Espanhola», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (17 de abril de 1976)



Imagem 54 - Cartaz: GAC - «Espectáculo», Pavilhão dos Desportos, Lisboa (4 de junho de 1976)



Imagem 55 - Cartaz: GAC - «Espectáculos na Casa da Comuna», Lisboa (1977)



Imagem 56 - Cartaz: GAC - «Espectáculo na Voz do Operário», Voz do Operário, Lisboa (29 de outubro de 1977)



Imagem 57 - Cartaz: «Jornada de luta pela Democracia Popular», Pavilhão dos Desportos (1977)



Imagem 58 - Autocolante: GAC - «Dois anos ao serviço da cultura popular» (maio de 1976)



Imagem 59 - Autocolante: GAC - «Por uma nova música popular» (maio de 1977)

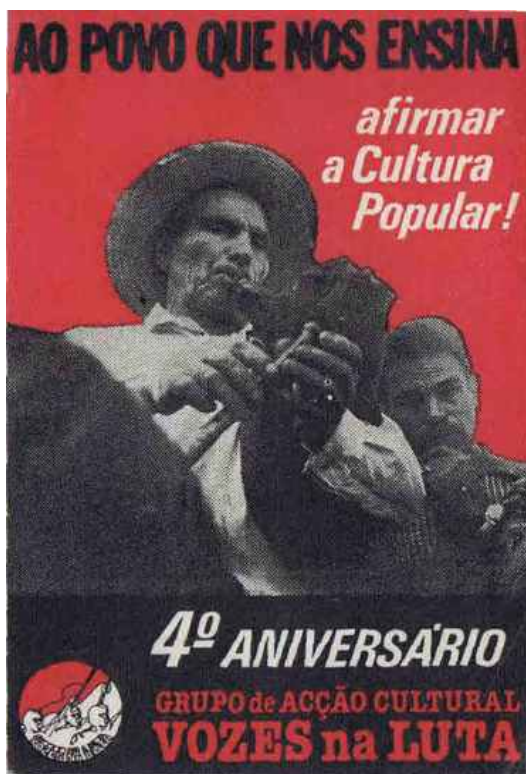


Imagem 60 - Autocolante: GAC - «Afirmar a Cultura Popular» (maio de 1978)



Imagem 61 - Autocolante: GAC - «Que a voz dos artistas sirva sempre a voz dos explorados» (S/data)



Imagem 62 - Livro: GAC - «Cantos de Luta (2ª edição)» (1975)

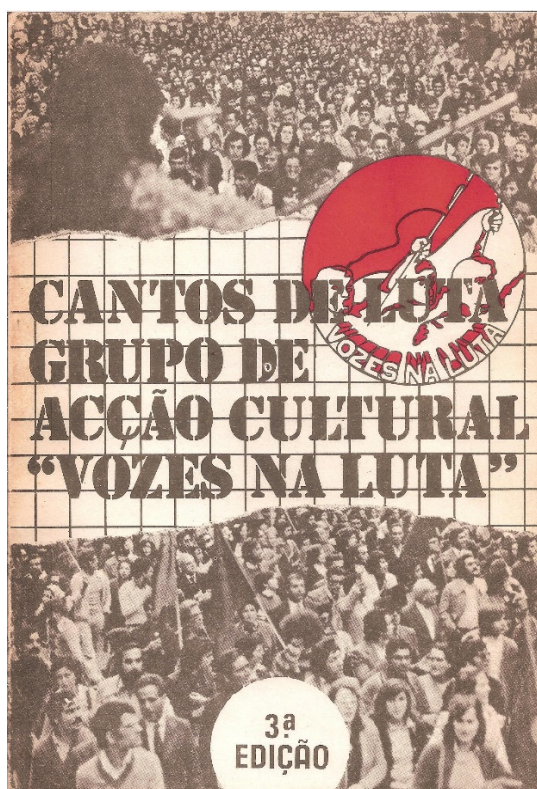


Imagem 63 - Livro: GAC - «Cantos de Luta (3ª edição)» (1976)



Imagem 64-67 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)



Imagem 68-70 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)



Imagem 71-72 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Pejão (1976) (cedidas por Armando Dourado)



Imagem 73-75 - Fotografias: GAC-Norte – Concerto Fajão (1976) (cedidas por Armando Dourado)



Imagem 76 - Cartaz: FAPIR - «Contra o fascismo unidade e organização popular» (janeiro de 1976)



Imagem 77 - Cartaz: FAPIR - «Por uma arte e cultura ao serviço do povo», Pavilhão do Académico, Lisboa (fevereiro de 1977)



Imagem 78 - Cartaz: FAPIR - «Festival Popular 25 de Abril. Reviver Lágrimas de Alegria», Porto (abril de 1977)



Imagem 79 - Cartaz: FAPIR - «1º Jogos Florais do 25 de Abril», Porto (abril de 1977)

FESTIVAL POPULAR 25 DE ABRIL

PORTO 1977



reviver lágrimas de alegria

uma iniciativa da FAPIR uma realização de todos os anti-fascistas

Imagem 80 - Cartaz: FAPIR - «Festival Popular 25 de Abril. Reviver Lágrimas de Alegria», Porto (abril de 1977)