

**Revelando campos modelares na produção de *Popular Music*:
ética e emoção na canção ligeira em Itália e Portugal (1960)**

Andrea Musio

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais,
área de especialização em Etnomusicologia**

Setembro, 2015

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 30 de setembro de 2015

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, 30 de setembro de 2015

AGRADECIMENTOS

É difícil pensar em conseguir pôr numa única página todas as pessoas a quem queria agradecer e que, de uma forma ou outra, me apoiaram na realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, à professora doutora Maria de São José Côrte-Real, que com as suas competências, disponibilidades e paciências em encarar as minhas dificuldades teóricas e linguísticas, tornou possível, com a sua orientação, a estruturação desta dissertação. Queria agradecer aos professores e colegas do instituto de investigação INET, que me ajudaram na elaboração das perguntas e em tornar as hipóteses em ideias concretas. Gostaria de incluir nos agradecimentos todas as dissertações de doutoramento e de mestrado sobre a temática da *popular music*, que se revelaram um recurso precioso de reflexão e recolha de dados, mostrando como o interesse sobre os *Popular Music Studies* é algo em constante evolução. Queria agradecer também à Doutora Carla Minelli, pela sua disponibilidade e simpatia em oferecer-me a possibilidade de entrar no arquivo histórico da Igreja de Loreto em Lisboa, e ao Instituto Italiano de Cultura, onde encontrei pessoas que me concederam o próprio tempo e hospitalidade. Agradeço também a Bernardo Moreira, único entrevistado formal que com a sua bondade e simpatia me deu a possibilidade de criar um quadro histórico mais amplo.

Agradecimentos vão também para as associações e os bares de Lisboa, como Anos 60, Renovar Mouraria, Bibó Bar, Artcasa, onde tive a possibilidade de tocar e encontrar histórias preciosas para a redação deste trabalho e a todas as pessoas que encontrei, conheci e entrevistei informalmente.

Os mais importantes agradecimentos são dedicados, por um lado, à Sofia, companheira de vida que sempre me apoiou, estimulou e aconselhou na produção da dissertação e que me ofereceu sempre recursos de reflexão ou de descanso; por outro à minha família, aos meus pais, pelo apoio incondicional nas minhas aventuras de vida, aos meus irmãos, pelo amor fraternal que sempre me mostraram e doaram, aos meus sobrinhos, pela esperança de que o futuro será sempre melhor. Queria pôr nesta parte, agradecimentos também a todos/as os/as amigos/as que encontrei aqui em Portugal, e a todos aqueles que virão; por último, mas não por importância, todas as amigas e todos os amigos em Itália, assim tão longe de mim, mas que durante o período de elaboração marcaram constantemente a existência de um amor fraternal, apesar da distância que nos separa.

REVELANDO CAMPOS MODELARES NA PRODUÇÃO DA *POPULAR MUSIC*: ÉTICA E EMOÇÃO NA CANÇÃO LIGEIRA EM ITÁLIA E PORTUGAL (1960)

RESUMO

A música ligeira foi importante na estruturação de um sistema normativo e educativo específico na década de 1960, em Portugal e na Europa. As suas ligações com as produções políticas e culturais dos estados em análise, mostram como a música ligeira não pode ser representada simplesmente como música menor (Middleton, 1991) nem sequer como um domínio de *dumbing down* (Cloonan, 2005). A dissertação analisa as formas constitutivas e usos da *popular music*, em particular em encenações emocionais e éticas que, através da formulação ideológica de estados nacionalistas, encontraram neste domínio um veículo de atuação factual (Stokes, 2010). A indústria fonográfica, as editoras privadas, a organização de periódicos populares e a publicidade, foram apenas alguns dos protagonistas, em conjunto com as produções culturais estatais, que implementaram, através do comércio da música ligeira, a nascente sociedade de consumo. A ligação entre o estrelato radiofónico e televisivo, o fenómeno dos fãs, a descoberta do público e a propaganda relativa ao amorismo dos cantores, alimentados por festivais da canção ligeira nacionais e europeus (como o Festival de San Remo, o Festival da Eurovisão e o Festival da RTP), representaram a passagem entre o mundo musical das bandas e a comercialização do cantor-estrela, na constituição de um verdadeiro *star system*. Seguindo a linha interpretativa de Turino (2000), este estudo sublinha que o nacionalismo musical pressupõe a existência de uma inteligência cosmopolita, familiar a outros nacionalismos, capaz de recuperar uma formação cosmopolita particular, numa conjuntura de estilos musicais locais e transnacionais. A análise teórica, etnográfica, centra-se no uso das emoções, feito por arranjadores, compositores, organizações e sistemas de consumo da canção ligeira, focando a análise textual e musical de três pares de canções seleccionadas italianas e portuguesas da década de 1960. Sustentada em teorias da abordagem histórica do discurso (El Nagggar 2012 e Wodak 2011), a perspectiva adotada aborda a temática amorosa, numa divisão tripartida: (1) o amor religioso e superficial; (2) o amor político e a expressão do sentimento popular; (3) o amor poético, biográfico e intelectual. As canções analisadas relacionam superficialidade literária, subserviência política e renovação criativa. Este estudo propõe que, relativamente à música ligeira, podemos falar de criação de campos modelares compositivos e estruturais específicos.

Palavras chaves: música ligeira, Portugal-Itália, sistemas de radiodifusão, nacionalismo-cosmopolitismo, emoção e sentimento, questão ética, campos modelares, intimidade cultural.

**REVEALING MODEL FIELDS IN THE PRODUCTION OF *POPULAR MUSIC*:
ETHICS AND EMOTION IN THE *CANÇÃO LIGEIRA* IN ITALY AND PORTUGAL (1960)**

ABSTRACT

Popular music was important in structuring a specific normative and educational system in the 1960s in Portugal and in Europe. Its links with the political and cultural productions of the states studied, show that popular music should not be represented simply as a minor music (Middleton, 1991) and even as a domain of dumbing down (Cloonan, 2005). This dissertation analyzes the constitutive forms and uses of popular music, particularly in emotional and ethical scenarios that, through the ideological formulation of nationalist states, consider this area a performative and factual vehicle (Stokes, 2010). The recording industry, the private publishers, the popular journals and the advertising world, were just some of the protagonists, which together with state cultural productions have implemented, through the trade of popular music, the emergent consumer society. The link between the radio and television stardom, the phenomenon of the fans, the discovery of the public and the propaganda of the amateur singers, fueled by festivals of national and European scope (like Festival of San Remo, Festival of Eurovision and Festival of RTP), represented the link between the musical world of the bands and that of the commercialization of the *singer*, who became the star in the constitution of a true star system. The analysis of musical nationalism following the existence of cosmopolitan intelligence (Turino, 2000), familiar with other nationalism and to be able to retrieve a particular cosmopolitan training, shows in this particular situation the link between local and transnational musical styles. The theoretical and ethnographic analysis focuses on the use of emotions, made by arrangers, composers, organizations and consumer systems of the *canção ligeira*, focusing on the textual and musical analysis of three pairs of Italian and Portuguese selected songs of the 1960s. Sustained by speech analysis perspectives from the historical approach theories (El Naggari 2012, Wodak 2011), the analysis addresses the love theme, in a tripartite division: (1) religious and superficial love; (2) political love and the expression of a popularized sentiment; (3) poetic, biographical and intellectual love. The songs studied relate literary superficiality, political subservience and renewed creativity. This thesis enables us to point out model fields for popular music based on specific and structural compositional details.

Key words: popular music, Portugal, Italy, broadcasting systems, nationalism and cosmopolitanism, emotion and feeling, ethics, model fields, cultural intimacy.

*A Giacomo, Pietro e Sebastiano,
porque o futuro tem um coração antigo.*

Lista de arquivos e fontes consultadas

Arquivo Biblioteca Nacional em Lisboa.

Arquivo Histórico da Igreja de Loreto *Dos Italianos*.

Arquivo do Instituto Italiano de Cultura

Radiocorriere, *Edizioni per l'Italia Centro-Meridionale*.

Arquivo de Música Escrita e Arquivo Histórico da RDP

- Publicações periódicas

Diário de Lisboa – Década de 1960

Flama – Década de 1960

Plateia – Década de 1960

Rádio&Televisão – Década de 1960

- Entrevista formal

Bernardo Moreira, antigo presidente do Hot Clube de Lisboa. 19 de fevereiro e 4 de março de 2015, Hot Clube de Lisboa.

- Entrevistas informais

membros de audiência e/ou amigos, de abril a julho 2014, em bares e associações de Lisboa

(Anos 60, Renovar Mouraria, Bibó Bar, Artcasa)

Lista de tabelas

Tabela 1. Dados de distribuição de frequências de ondas médias, pela CER, para Portugal.....25

Tabela 2. Distribuição dos programas por hora numa semana nos Emissores Portugueses (1966)..55

Tabela 3 Distribuição de detalhes dos campos modelares no FSR.....64

Tabela 4. Traduções de canções italianas que participaram no Festival da Eurovisão (1957-70)....70

Glossário de abreviaturas

A&R – Artistas e Repertório

AFM – American Federation of Musicians

BBC – British Broadcasting Corporation

CER – Conferência Europeia Radiodifusão

CPA – Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional

DAF – Deutsche Arbeits Front

EFTA – European Free Trade Association

EMI – Electric and Musical Industries

EN – Emissora Nacional de Radiodifusão

EBU – European Broadcasting Union

FAN – Ficheiro Artístico Nacional

FNAT – Federação Nacional para a Alegria no Trabalho

FSR – Festival di San Remo

FUQ – Fronte dell'Uomo Qualunque

GEM – Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional

LNTC – Ligue Nationale des Travailleurs Chrétiens

MFN – Movimento Feminino Nacional

NBC – National Broadcasting Company

OIR – Organisation Internationale de Radiodiffusion

OSD – Obra Sindical Educación y Descanso

OND – Opera Nazionale Dopolavoro

OTP – Orquestra Típica Portuguesa

PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado

PNF – Partito Nazionale Fascista

RAI – Radiotelevisione Italiana

RCP – Rádio Clube Português

RTP – Radiotelevisão Portuguesa / Rádio e Televisão de Portugal

SNI – Secretariado de Informação Nacional

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

SPT – Serões para Trabalhadores

UER – União Europeia de Radiodifusão

UIR – União Internacional da Rádio

Índice

Introdução	1
Capítulo I - Políticas culturais e <i>popular music</i> no Estado Novo e no quadro europeu	9
• Autoridade e <i>lugares comuns</i> : poder simbólico e música ligeira (Itália e Portugal)	9
• Difusões ideológicas: rádio e conexões luso-italianas nos anos de 1950 e 1960.....	14
• Máxima de vida memorável: <i>Abandonar-se sem resistir – Alegria!</i>	19
Capítulo II - Ética e controlo do bem-estar e a encenação das formas de lazer	27
• Música ligeira e nacionalismo, cosmopolitismo e massas na sociedade de consumo.....	27
• <i>A questão ética</i> acerca do <i>aportuguesamento</i> do povo.....	30
• A indústria fonográfica na divulgação de casos modelares italianos em Portugal.....	39
Capítulo III - Indústria de lazer, fonografia e vedetismo entre Itália e Portugal (1960)	44
• O sistema das revistas: <i>O Rei e a Rainha da Rádio</i> e a ideia de <i>starsystem</i>	46
• A música ligeira e o amadorismo.....	53
• Uma canção <i>ligeira</i> : relações italo-lusitanas no enredo popular em Portugal.....	57
Capítulo IV - Poder político, emoção e produção da canção ligeira em Portugal e Itália	62
• Interpretando a Canção e o Festival de San Remo.....	62
• Sentimentalismo e emoção na canção ligeira.....	72
• Ética e intimidade cultural. Análise comparativa de três pares de canções.....	78
○ Oração (1964).....	86
○ Non ho l'età (1964).....	92
○ Desfolhada (1969).....	97
○ Una famiglia (1969).....	104
○ Canção de Embalar (1968).....	111
○ Cosa sono le nuvole (1968).....	116
Conclusão	128
Bibliografia	134
Links para os três pares de canções selecionadas	142
Lista de anexos	143

INTRODUÇÃO

Muitas vezes refleti sobre as potencialidades da linguagem musical. Esta atitude, que não está unicamente inscrita no percurso teórico e prático da disciplina etnomusicológica, onde o objeto musical com as suas articulações e a relação com diversos grupos de pessoas são os pontos de partida e de chegada da pesquisa, descreve também o meu empenho de vida, nos seus sentidos quotidianos e profissional. Aliás, a dissertação que aqui apresento, relativa à procura de campos modelares de encenação emotiva e ética na produção nacional e cultural da música ligeira entre Itália e Portugal na década de 1960, é fruto de acontecimentos de motivação pessoal, mais do que unicamente académica. É por isso que, para mim, é fundamental começar esta dissertação com uma nota pessoal, uma narração onde o sujeito *eu* seja recurso de experiência e incentivo.

Lembro-me ainda dos momentos performativos e dos concertos iniciais, cantando, acompanhado à viola, que fiz em bares e palcos de associações em Lisboa quando cheguei a Portugal, há dois anos. Especificamente, lembro-me como no final das minhas actuações, vinham ter comigo em especial homens de idade algo avançada, a pedir-me para tocar canções italianas ligeiras pertencentes a um mundo que parecia tão longínquo – ou assim me parecia -: a década de 1960, que na memória das pessoas que me procuravam encontra significados que ultrapassam a fria noção de passado. Algo que para essas pessoas está extremamente próximo, significando até dor e sacrifícios. Naquelas músicas perdidas e, em particular, nas maneiras com as quais justificavam uma lembrança ou cantavam uma canção ouvida na juventude, encontravam toda a ligeireza e o sorriso que a elas eram dedicadas.

A memória musical tem um poder simbólico e criativo inestimável, porque é o encontro entre duas dimensões humanas que são as mais ricas de significados, de mistério, de individualidade e

participação: a música e a lembrança. Sempre pensei que as pessoas que me pediam para tocar canções de Domenico Modugno, de Rita Pavone ou de Marino Marini, não fossem apenas pessoas que queriam importunar ou valorizar o exótico italiano em frente delas. A particularidade daqueles encontros revelou a sua especialidade. A partir dessas experiências, maturei a convicção de que a música não é uma linguagem universal, mas o instrumento através do qual o ser humano pode unir-se contemplando um diálogo que enriquece e revela significados recônditos de linguagem. O lugar em que um italiano, completamente alheio às histórias e à língua portuguesas, conseguia comunicar e encontrar nos diálogos uma força emotiva que a linguagem verbal lhe não podia dar. Lembro-me ainda vividamente da resposta que um senhor me deu depois da minha pergunta *o que é que significou para si esta canção que me pediu para tocar?* Os olhos à procura de palavras que fossem as mais sinceras possíveis, o olhar embaraçado por causa daquela timidez social que impõe um certo grau de distância entre estrangeiros, e depois uma resposta lacónica e clara: *porque naqueles minutos eu não pensava em todas as dificuldades que tinha naquela altura. Era só uma canção bonita que dizia coisas bonitas.* Pensei então, como agora, que naquele pequeno e tímido *só*, se escondia um mundo de emoções, de histórias de vida, de dores e vitórias: numa única palavra, um advérbio encaixado numa frase, a memória de um homem ganhava forma, estimulada por uma canção que transcende o próprio significado de canção.

Durante toda a elaboração desta dissertação, tive na cabeça o título do livro de um autor italiano, Carlo Levi, editado em 1956: *o Futuro Tem um Coração Antigo*. Uma frase que tem um duplo significado pessoal: por um lado, uma imagem que representa a vontade de unir os dois países que me representam, Itália e Portugal, que descrevem o encontro entre o passado e o futuro da minha narração de vida e que na dissertação são apresentados nas formas de pesquisa das respetivas produções culturais e musicais. Por outro, um compromisso que encontra na análise sobre a música ligeira a sua maior revelação, onde a década de 1960 não é algo longe de nós, mas um passado

recente, feito por histórias, ligações, instituições e criações que podem ajudar a compreender o nosso presente musical em construção.

Proponho, pois, abordar nesta dissertação a produção musical da denominada música ligeira no seu enquadramento institucional e ético, na qualidade de estruturação de um sistema normativo e educativo específicos na década de 1960 em Portugal e Itália. Uso o termo música ligeira institucionalizado em Portugal, na década de 1920 (Moreira 2010 et al), referindo-se ao universo musical e comercial designado como *popular music* no mundo anglófono. O objetivo da temática e da análise em si, é de revelar campos modelares, a partir de casos concretos relativos a canções que ganharam festivais nacionais italiano e português, que constituem as produções ligeiras dos estados em estudo, com uma atenção também relativa à radiodifusão europeia e às estruturações internacionais que veicularam, entre outras, a distinção radiofónica entre Programa Cultural e Programa de Variedades. Os textos de Pedro Moreira (2010 e 2012), Leonor Losa (2009, 2010 e 2015) e Rogério Santos (2012 e 2014), no domínio da investigação acerca da indústria cultural radiofónica da Emissora Nacional e da indústria fonográfica em Portugal, revelaram-se, por inerência, seminiais para este trabalho. Detalhes relativos ao aparato teórico e sistemático nos bastidores da rádio em Portugal, à noção de aportunamento da cultura musical e ao conhecimento minucioso das editoras discográficas em Portugal, fundamentais nas minhas interpretações, colheram informação preciosa nos textos pioneiros de cada um destes três investigadores em particular. Sem eles, teria levado muito mais tempo a chegar à intuição que está na base da pergunta principal deste trabalho: a música ligeira foi o domínio musical escolhido para representar uma certa forma de controlo político e de encenação ética. A passividade que promoveria, entendida como capacidade de camuflar uma vontade política e económica de controlo das classes sociais, através das noções de entretenimento, lazer e bem-estar, impõe a necessidade de revelar as suas características íntimas e latentes. A música ligeira revela-se em canções que

conseguem juntar globalmente as pessoas, porque falam sobre emoções superficiais e por isto comunitárias; canta e toca músicas que não são demasiado difíceis ou articuladas e que se aprendem facilmente, consegue acordar nas pessoas os desejos de fama, estrelato e notoriedade, e, finalmente, é apoiada pelos meios de comunicação principais que falam diariamente dela. Nunca existiu domínio musical onde pudessemos encontrar uma congruência entre passividade e atividade assim tão forte e predominante como no caso da música ligeira.

As ligações com as produções políticas e culturais dos estados em análise, mostram como a música ligeira ultrapassa em muito a representação simples denominada como música menor (Middleton, 1991) e o domínio do *dumbing down* (Tysome, 2004 in Cloonan 2005:77) que, pelo contrário, precisa ser re-interpretado e re-justificado de formas justas. O projeto desta dissertação tenta analisar as formas constitutivas e o uso que foi feito da música ligeira, em particular nos seus sentidos de encenação emocional e ética que, através da formulação ideológica de estados nacionalistas, encontraram neste domínio um veículo de atuação factual (Stokes, 2010) e que focalizam a atenção não tanto sobre o objeto ligeiro quanto sobre a qualidade de escuta dos ouvintes. Por isto, a indústria fonográfica, as editoras privadas, a organização de periódicos populares, a publicidade, os prémios, os concursos radiofónicos, a fofoca, são apenas alguns dos protagonistas analisados que implementaram, através do comércio da música ligeira, a nascente sociedade de consumo e o sistema público. A ligação entre o estrelato radiofónico e televisivo, o fenómeno dos fãs, a descoberta da importância do público e a propaganda relativa ao amadorismo dos cantores, alimentados em parte pela criação de festivais da canção ligeira nacionais e europeus, como o Festival de San Remo, o Festival da Eurovisão e o Festival da RTP, representou a passagem entre o mundo musical pensado através do papel das bandas e a comercialização do cantor. Este tornou-se na estrela, na constituição de um verdadeiro *star system* que, até hoje, representa um dos aspetos mais interessantes deste domínio musical (Williams 1977, Tagg 1982, Cloonan 2005,

Bohlman 2007), em particular devido às suas difíceis resoluções e categorizações académicas.

Nesta dissertação a definição do conceito de música ligeira reveste-se de um significado específico. Refiro-me a esta categoria na sua definição da década de 1960 no mundo anglo-saxónico mencionada por Middleton (2001) enquanto «categoria musical intermédia entre a música erudita e a música popular ou o folclore» e na interpretação do seu uso em Portugal mencionada por Moreira et al (2010:873) enquanto «termo associado à expansão radiofónica dos anos 20 e institucionalizado no âmbito da política cultural e das instituições do Estado Novo». Um conceito a destacar para o entendimento da música ligeira é o de indústria e comércio musical. Estudado a partir da perspectiva da indústria da gravação discográfica, onde foram influentes as visões de Malm (1993) e Hull (2004) [in Losa 2010] e.o., a interpretação do conceito em Portugal, sublinha «o processo através do qual instituições económicas empregam modos de produção e organização de corporações industriais com vista a produzir e disseminar símbolos na forma de bens e serviços culturais, geralmente, mas não exclusivamente, como mercadorias» (Adorno 1993 in Losa 2010:632). Porque é que a música ligeira foi um género assim tão prolífico nas programações radiofónicas e televisivas? Como encarar a sua enorme popularidade, o seu sucesso comercial, a sua inesperada longevidade e o seu poder em espalhar-se por todo o lado? Que tipologia ou dinâmica social, económica e cultural a música ligeira conseguiu desenvolver e exprimir? Quais são as promessas da música ligeira? Como representar, através da análise etnográfica e etnomusicológica, a articulação de uma estrutura de sentimento (Williams 1958), de uma intimidade cultural (Herzfeld 1997, Berlant e Warner 1998, Turino 2000, Stokes 2010) e de uma encenação ética devidas à categorização de práticas musicais (Côrte-Real 2000)?

A hipótese que a dissertação tenta esclarecer e testar, através da revelação dos campos modelares apontados entre Itália e Portugal, é pois que a música ligeira foi um instrumento das produções

culturais de estados nacionalistas que tentaram institucionalizar, com o apoio da indústria comercial e tecnológica, uma forma ética de vida, de sentimento e de controlo das classes sociais. Relativamente a Portugal, são analisadas as produções levadas a cabo por António Ferro na gerência da Emissora Nacional já a partir dos anos de 1940 (Ó 1992, Vieira de Carvalho 1993, Valente 1999, Thiesse 2000, Moreira 2012), os projetos de aporuguesamento e da *Política da Alegria* (Sapega 2002, Torgal 2002 e 2008, Côrte-Real 2002 e 2010, Soeiro de Carvalho 2009, Rosas 2012) e uns programas radiofónicos da década de 1960 usados como exemplos (Sardica 2011, Santos 2012, Silva 2013). Relativamente a Itália, são analisadas as características modelares do Festival de San Remo (Faenza 1976, Marini 1981, Baldazzi 1989, Settimelli 1991), a estruturação radiofónica (De Felice 1992, Del Pero 2001 e 2005,) e o monopólio comercial (Giuliani 2003, Salvatore 2003, Fabbri e Plastino 2013, Gentile 2013, Campus 2015) que a canção de festival criou no período em estudo. A necessidade de uma contextualização histórica e política deve-se, por um lado, à própria natureza da música ligeira, nata num específico momento temporal e espacial. Por outro, pela importância que a mudança geracional teve no desenvolvimento deste domínio musical, relativamente aos novos intérpretes, arranjadores e compositores que na década de 1960 começaram a entrar nos meios de comunicação principais, marcando uma alteração estilística e qualitativa. As linhas gerais de orientação e a estratégia de disseminação ideológica associadas às instituições estatais, colocadas em prática através da promoção de iniciativas, atividades e eventos, constituem um meio fundamental para perceber o enquadramento estatal e institucional de algumas práticas musicais, em particular da música ligeira (Artiaga 2001, Chomsky 2002, Côrte-Real 2002, Bebianco 2003, Branco e Castelo-Branco 2003, Alves 2007, Santos 2014).

Através dos termos da antropologia das emoções (Turner e Brunner 1986, Wierzbicka 1994, Bordonaro 2001, Despret 2001, Finnegan 2003, Shelemay 2006, Wulff 2007), tentaremos mostrar como o uso emotivo que foi feito pela indústria das canções ligeiras, teve ressonâncias às vezes

contrárias às previstas. A resposta efetiva das pessoas, os ouvintes, não é facilmente representável como forma de controlo ou opressão *in toto*: na encenação e na ilusão emotiva e ética do drama privado que foi apoiado e distribuído pelo sistema comercial ligeiro, encontramos de facto incongruências que respondem às lembranças das pessoas, em que efectivamente uma canção *era bonita porque dizia coisas bonitas*. A memória, neste sentido, torna-se o espelho onde revelar e rever as amarguras de uma vida, onde uma pessoa pode, em particular através de uma canção, lembrar-se apenas das coisas positivas, escolhendo uma lembrança que seja veículo de bondade e não de opressão (Turino 1999, Boym 2001, Tilton 2004, Tysome 2004, Van Dijk 2005, Bithell 2006): um recurso de resistência muito mais do que de isolamento.

O método etnográfico escolhido para a dissertação baseia-se sobre a análise de fontes primárias nos arquivos audio-visuais da RTP, a leitura de periódicos populares tais como *Rádio&Televisão*, *Plateia* e *Flama* compreendidos no período entre 1960-1971 na Biblioteca Nacional em Lisboa, uma entrevista oficial e várias entrevistas officiosas que constituíram o diálogo constante e quotidiano com pessoas que viveram o período que aqui é simplesmente analisado e apresentado. No texto, o leitor encontrará partes de citações em italiano traduzidas diretamente em português, que são da minha autoria.

Por último, mas não de menor importância, a dissertação abordará uma análise textual e musical de seis canções seleccionadas italianas e portuguesas, pertencentes à década de 1960, tentando revelar na prática o significado daqueles casos modelares que no curso da escrita são contextualizados historicamente, politicamente e comercialmente. As canções são acomodadas através de uma divisão em três categorias sobre a temática do amor: o amor religioso e superficial, o amor pela pátria como expressão do sentimento popular e o amor poético, biográfico e intelectual. Relativamente à análise literária das letras das canções seleccionadas, usamos a teoria do *discourse*

historical approach (Tagg 1982, Eggins e Martin 1997, Shuker 2001, El Naggar 2012, Wodak 2011), através da divisão em quatro partes interpretativas e analíticas: o texto em si no uso de figuras retóricas e/ou rimas; a relação de inter-discursividade e inter-textualidade entre discursos e gêneros; o aspecto social extra-linguístico; os contextos históricos e socio-políticos. A nosso ver, embora limitado pela escassez da bibliografia etnomusicológica sobre este assunto e a dificuldade em conseguir dar uma forma objetiva aos contextos analisados, este método ajuda a perceber a música ligeira nas suas conexões com o mundo comercial, político e semântico. A hipótese que sustenta a escolha de analisar as canções ligeiras é que a uma superficialidade literária na apresentação do sentimento amoroso, corresponde uma superficialidade da estrutura musical, tanto na melodia como na harmonia. A tentativa é mostrar como e porquê é que na música ligeira houve um desenvolvimento qualitativo, com a vontade de conferir autoridade a um domínio musical que fez da sua passividade e da sua pobreza musical aparentes a sua força predominante. Relativamente à análise musical, a nossa vontade é basearmo-nos principalmente sobre a transcrição da linha melódica das canções, com uma apresentação sumária do ritmo, limitado à descrição do compasso, e da harmonia, limitada à expressão dos intervalos. A escolha de analisar a melodia não é casual: a música ligeira foi o domínio onde se institucionalizou a relação intérprete-canção, onde a voz não é simplesmente um instrumento, mas o protagonista principal da canção. A melodia torna-se, então, na sua ligação com as palavras da letra, um recurso fundamental de análise, porque através dela é possível perceber a qualidade efetiva da canção.

I CAPÍTULO

Políticas culturais e *popular music* no Estado Novo e no quadro europeu

- **Autoridade e *lugares comuns*: poder simbólico e música ligeira entre Itália e Portugal**

Enquanto produto histórico e cultural inegável, isto é, criação estilística específica com uma ligação marcante com a produção técnica e os meios de comunicação, a música ligeira tem que ser percebida como um facto histórico efectivo. Facto que, na crítica democrática pós-salazarista, foi muitas vezes entendido e representado como uma consequência política, como o lugar do amadorismo ou da banalidade compositiva. A qualidade negativa que muitas vezes foi atribuída à música ligeira em Portugal, em particular pela sua relação com a produção cultural do Estado Novo, significa por um lado uma tomada de posição contra as suas características musicais e estéticas, e por outro uma avaliação limitante sobre um produto que não foi relacionado unicamente com Portugal mas que teve uma organização e uma distribuição internacional, europeia e mesmo mundial, com um papel activo no processo de globalização.

Podemos dizer que a estruturação da crítica contra a música ligeira em Portugal, baseada principalmente na análise de testemunhos dos órgãos da programação institucional da Emissora Nacional, do Centro de Preparação dos Artistas da Rádio e de programas como os Serões para Trabalhadores, foi não só o lugar de uma reflexão artístico/musical, mas também o espaço de uma avaliação, principalmente negativa, ao regime: avaliar a música ligeira como produto estético/cultural de uma ideologia política específica significa reduzir o seu valor histórico ao papel de meio em vez de produto. A música ligeira encaixou-se no discurso apologético e justificativo do

regime, foi usada, foram criadas estruturas específicas, houve uma tentativa política de servir-se deste produto cultural com finalidades de controlo, através de processos de categorização com fins censórios e fiscais (Côrte-Real 2000), que conduziram ao seu empobrecimento, marcando ainda mais o projecto dominador do regime governativo de Portugal até 1974. Mas foi só isso a música ligeira? Foi apenas um produto passivo, uma mera encenação de um poder? Foi unicamente um produto político? E se assim foi, qual é o significado deste político, quais são as suas características, quais os seus domínios?

Os jogos entre o poder criativo e a participação passiva dos actores que se mexem no domínio da *popular music*, são algo que caracteriza a produção ligeira, em particular numa época, os últimos vinte anos da ditadura português até 1974, onde se perorava contra a música estrangeira de ritmos modernos, chamando-lhe *tchim-pum*¹ e se pugnava pela renacionalização da música portuguesa que sofria uma campanha de desnacionalização nos programas de rádio. O desaparecimento da música nacional face à estrangeira foi algo completamente inserido na retórica colectiva sobre a produção cultural do regime, que não se limitava, contudo, unicamente à produção musical, encharcada de nacionalismos e apologias.

A cumplicidade entre poder e símbolos culturais é explícita no quadro português e encontra na música ligeira um seu representante conspícuo. Contexto de dialécticas opostas, o caso das discussões entre música estrangeira e português, num quadro histórico de inelutável transição, em clima de guerra fria, pós guerra mundial, sociedades capitalistas em ascensão. Os conceitos de poder simbólico, classe dominante e dominação invisível, que para Bourdieu (2001) são os princípios básicos das sociedades capitalistas, encontram na relação Portugal-música ligeira um forte aliado com características difíceis de emoldurar, por ser dificilmente flexível na construção de

¹ *Plateia*, 31 de outubro de 1967.

um paradigma. A encenação e a formulação ideológica de um estado nacionalista como uma atuação consequencial da vida pública e civil enraizada e baseada em conceitos emocionais, e na música ligeira como o veículo através do qual esta atuação é efectivamente enfrentada, são proposta de Martin Stokes (2010) para o caso da Turquia que se verificam também em Portugal relativamente à época em estudo, as décadas de 1950 e 1960.

A descoberta das massas e dos seus potenciais comerciais, não significou apenas um reforço de atitudes explorativas, mas também o crescimento de ligações contraditórias, em particular entre massas e poder:

até aos finais dos anos 60, quando tudo isto se começa a desmoronar, o que largamente predominava não era o consenso, a aceitação livre, ou sequer o sucesso de uma doutrinação massiva. Era a sujeição, a obediência, a passividade, obtidas pela combinação eficaz do enquadramento preventivo com a resposta punitiva².

Há duas coisas que pertencem à retórica e à exegese contra a produção cultural do Estado Novo, que queremos analisar e pôr em relevância: o nacional-cançonetismo e a produção técnica não foram um produto apenas dos órgãos culturais do regime, mas sim uma corrente europeia onde nas trocas e nos encontros de artistas/cantores em quase todos os países europeus, agiram também as oposições nacionalistas e tradicionalistas. Por exemplo, no caso italiano, como escreveu Gianfranco Baldazzi, lendo a ideologia da canção italiana através da política,

o trabalho do letrista e do músico reduziu-se, no pós-guerra italiano, ao esforço de dar voz à ebriedade emocional de quem sobreviveu a um grave perigo, considerando o consumidor-tipo do produto-canção aquele homem ou aquela mulher *qualquer*, que encontrou no Fronte dell'Uomo Qualunque³ (FUQ) do

² Rosas, 2012:288.

³ O Fronte dell'Uomo Qualunque foi um movimento e sucessivamente um partido político ativo entre 1946 e 1947, antes de entrar na coligação eleitoral do Blocco Nazionale em 1948. Nas eleições nacionais da Assembleia Constituinte de 2 de junho de 1946, o FUQ ganhou 1.211.956 votos, equivalentes a 5,3% das preferências, tornando-se o quinto partido nacional, depois da Democrazia Cristiana, o Partito Socialista, o Partito Comunista e o Unione Democratica Nazionale. Os pontos principais da lista do partido eram: luta contra o comunismo, luta contra o capitalismo da grande indústria, estimular o liberalismo económico individual, limitação da fiscalização e negação da presença do Estado na vida social do país. A partir deste partido, nasceu o termo, ainda hoje com um valor extremamente negativo, de *qualunquismo*.

dramaturgo Guglielmo Giannini, a sua melhor justificação⁴.

Identificavam-se na tradição do *bel canto* e do melodrama os recursos da imobilidade criativa da canção do pós-guerra italiano. O equivalente ao nacional-cançonetismo em Itália, associava-se à canção sanremense, pertencente às diretivas estéticas e compositivas quase autoritárias dos modelos da canção ligeira do Festival de San Remo, como veremos mais à frente. Neste primeiro ponto, percebemos então como as distinções, representadas neste caso pelos exemplos seleccionados portugueses e italianos, são principalmente nominais (nacional-cançonetismo e canção sanremense) e conseqüentemente que o contexto que identificamos como nacional-cançonetismo não foi apenas um fenómeno português. Em segundo lugar o nacional-cançonetismo foi por um lado um recurso ou um meio de controlo social e político, e por outro uma produção que tem uma específica base moral e normativa e que muito pode dizer sobre uma organização política destinada, já a partir da década de 1960, ao colapso. O que queremos demonstrar é como o nacional-cançonetismo foi o lugar onde se alternaram as exigências estilísticas e as primeiras reflexões artísticas com uma organização politicamente fechada: queremos mostrar como as contradições deste domínio musical e a procura de novos estilos por um lado e a censura/mentalidade político-social por outro, foram efectivamente úteis na produção artística de Portugal, e não apenas um produto negativo.

Mais de uma vez, na pesquisa em particular nas revistas da década de 1960, encontramos discussões públicas e abertas, comunemente feitas por cidadãos privados, relativas à presença da música estrangeira em Portugal ou à depreciação dos artistas portugueses:

Num momento em que pelo menos 80% dos programas radiofónicos se limitam a uma indiscriminada transmissão de bons e maus conteúdos de um produto para que não contribuam – o disco – e se recorre tão só à tremenda popularidade dos yé-yé tanto entre as camadas mais juvenis do nosso público como até nas de maior raciocínio, ousamos perguntar se algum produtor terá a honestidade de encetar entre os seus ouvintes um íntegro inquérito sobre o que espera quando sintoniza o seu receptor para qualquer estação (...) Mas lá chegariam muitas lamentando a nenhuma iniciativa dos fazedores de programas que se limitam a ocupar tempo nos emissores, a angariar anuncios por todos os meios e a misturá-los depois com duas canções de Rita Pavone, três dos Beatles, uma de France Galle e um fadinho a cheirar Alfama

⁴ Baldazzi, Gianfranco, 1989, *La Canzone Italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma.

para dar uma satisfação àqueles que, em materia de rádio, ainda são por um intransigente nacionalismo⁵.

Considerando categorias conceptuais, o primeiro ponto que queremos sublinhar é o da representação do nacional-cançonetismo como o lugar do encontro entre o nacional e o internacional, contextualizado numa forma de poder opressivo, em Portugal. Iremos mostrar como os limites culturais e artísticos da estética do regime, tão falados e representados na retórica e na discussão cultural da época, foram enraizados na ideologia política dominante: ou seja, como o nacional-cançonetismo representou o atraso de um sistema cultural e ao mesmo tempo e paradoxalmente o lugar da exigência de novidade e actualidade. Renovar culturalmente o país significava ter que destruir ou renovar o seu implante ideológico.

Havia órgãos culturais controladores, como a EN, a FNAT, o GEM, o CPA, etc, e ao mesmo tempo havia bolsas de estudo da Fundação Gulbenkian para formar as pessoas no estrangeiro, em particular nos estudos televisivos de Itália e França⁶; havia um sistema artístico/musical baseado no amadorismo⁷ onde, em particular na apresentação do sistema das vedetas da rádio ou da televisão, o que se descrevia era, por ordem, as origens humildes, o sucesso vivido com simplicidade e os ganhos, com uma relativa retórica na divisão entre o antes e o depois na carreira de cada cantor ou cantora. Nas décadas de 1950 e 1960 as ideias de estrela, fã e consumo estavam a enraizar-se na sociedade e mostravam o país Portugal desejoso de apoiar práticas como as dos Estado Unidos, onde uma indústria poderosa criava prémios para estimular a visibilidade e as consequentes vendas. Isto, apesar do fechamento político de Portugal.

Em particular, a ditadura salazarista serviu-se da categorização musical (Côrte-Real 2000) no contexto da propaganda de uma ideologia de valores, por dentro da instrumentalização dos meios de

⁵ *Rádio e Televisão*, 24 de abril de 1965.

⁶ *Flama*, 4 de fevereiro de 1966.

⁷ Entrevista pessoal dada por Bernardo Moreira no dia 4 de março de 2015.

comunicação, em especial da rádio e da televisão. Neste sentido, e seguindo a sua evolução, a rádio foi meio e ao mesmo tempo serviu-se do regime, como forma garantida de crescer e se expandir (Cristo 1999).

- **Difusões ideológicas: rádio e conexões luso-italianas nos anos de 1950 e 1960**

A história da rádio encaixa-se bem nesta narrativa. Além de ser o meio principal através do qual se expande a música ligeira, tem, na sua própria evolução histórica, ligações estruturais com o raciocínio proposto neste estudo. A rádio em Portugal nasce tradicional e conservadora, para depois se opor a essa fase, a partir de 1958. Contestarão então o discurso, os temas e as posturas, quando as estações começam a oferecer um horário maior de emissão e uma reorganização de programas atendendo a públicos-alvo como, por exemplo, as donas de casa no horário noturno nobre. Em particular em 1963, ano em que começou a emissão contínua de 24 horas no RCP, com o nascimento do horário noturno⁸, houve uma nova frente de batalha nas estações comerciais (Santos 2014) e a captação de um público urbano e jovem. O mesmo acontece com a música ligeira: o nacional-cançonetismo da década de 1950 não é o mesmo do da de 1960, a canção *Oração* de António Calvário com música de João Nobre e letra de Rogério Bracinha e Francisco Nicholson no I Festival da Canção da RTP em 1964, é diferente da canção *Desfolhada* de Simone de Oliveira, com música de Nuno Nazareth Fernandes e letra de José Carlos Ary dos Santos em 1969. Outros exemplos se poderiam apontar.

As diferenças de programação referidas revelam as passagens, por um lado, do amadorismo ao profissionalismo dos compositores, arranjadores e artistas dos órgãos artístico/culturais e por outro

⁸«(...) [No caso especial do programa *Meia-noite*] a rádio noturna é para acordar o ouvinte, porque grande parte do público são jovens. E, para esses jovens, só outros jovens, escolhendo os ritmos adequados. Depois, todos os programas são substituíveis, como qualquer assunto nos jornais». *Rádio e Televisão*, 13 de maio de 1967.

do grau de exigência/procura de uma qualidade artística, muitas vezes trazida pelo mercado estrangeiro. Essa exigência era em particular promovida pelos novos jovens que começavam a entrar no sistema comercial, influenciados por exemplos vindos do mundo exterior que se constituíam como influência modelar. A abordagem pela qual são encarados os problemas de significado e de definição de modelo, torna-se nesta dissertação uma exigência teórica fundamental. Para provar que uma tendência modelar se torna um modelo, é necessário uma análise quantitativa que sai do âmbito deste trabalho. Na parte final deste estudo, desenvolve-se uma análise textual e melódica de canções portuguesas e italianas selecionadas, na procura de campos modelares de composição e de estrutura musical entre os dois países. Relativamente à narrativa histórica e à apresentação das produções culturais, o significado de modelo distingue-se por um lado como imitação, ou melhor, algo que serve para ser reproduzido o mais fielmente possível, como no caso do Festival de Sanremo que se tornou a organização de referência para todos os outros festivais da canção nacionais e internacionais, com uma efetiva cópia das suas estruturas performativas e estéticas. Por outro, significa exemplo, algo que merece ser imitado, querendo mostrar como a canção sanremense foi um modelo que serviu eficazmente a produção cultural e a interpretação própria de cada país. No curso da pesquisa encontramos várias ligações. As mais relevantes e visíveis são as que se referem à produção comercial e ao sistema estético criados em torno da música ligeira: periódicos populares, publicidade, prémios, horário das emissões, fofoca sobre a vida dos artistas, são apenas algumas das características comuns que relevamos no período e nos países em estudo.

A questão central do binómio da programação da Emissora Nacional entre a Alta Cultura e Cultura Popular, e a articulação destas distinções com as políticas culturais do Estado Novo, são características que se encontram logo em 1935. Nesta data, numa entrevista dada à *Rádio Semanal*⁹,

⁹ *Rádio Semanal*, 15 de julho de 1935.

Henrique Galvão¹⁰(1895-1970) articulou em diversos momentos uma questão central para este estudo. Apesar de reconhecer, num primeiro momento, que «as razões que obrigaram a deixar certas considerações de ordem artística para adaptar o elenco artístico da Emissora Nacional às suas condições financeiras (...)»¹¹, definia, na mesma entrevista, o «bom gosto (como) base de uma cultura artística», inscrevendo-o no âmbito das aspirações políticas e morais que o corporativismo procurava implementar.

A divisão dos públicos e das categorias musicais que a eles correspondiam, traduzia-se, segundo Galvão, numa questão de bom gosto, pertencendo e esclarecendo o significado daquela «estetização da política» (Vieira de Carvalho 1993:55) que muito influenciou as escolhas culturais do regime e do salazarismo. Já em 1934 temos em Lisboa, por exemplo, vários colóquios¹² sobre a canção popular italiana, em particular da Sicília e Sardenha, onde a música popular era apresentada como «a música que fala: fala do amor, do trabalho, da revolta, da dor¹³ (...)» e o *triste canto*¹⁴ tinha a tarefa de personificar o epicismo da cultura popular, num esforço educativo e ideológico de entregar a esta cultura do povo aquela aura enfática e arquétipa.

É, no entanto, com a chegada de António Ferro (1895-1956) à direção da EN (1941-1949) que as inovações começam efectivamente a ter uma justificação ideológica mais delineada. O reforço do monopólio¹⁵ estatal radiofónico em particular com o início da II Guerra Mundial, através de um

¹⁰ Presidente da Emissora Nacional entre 1935 e 1940. A ação de Henrique Galvão nos anos 30 e 40 no que respeita a assuntos de propaganda, tem sido debatida por especialistas, que o colocam, a par de António Ferro, como uma das figuras centrais do processo de folclorização promovido e implementado pelo Estado Novo (Medeiros 2003, Alves 2007, Moreira 2012).

¹¹ *Rádio Semanal*, 15 de julho de 1935.

¹² Reys, Emma Romero, *Divulgação Musical III (1934-1935)*, Instituto Italiano de Cultura.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Diário da Notícias*, 27 de setembro de 1934; *Diário de Manhã*, 29 de setembro de 1934; *Diário do Alentejo*, 30 de setembro de 1934.

¹⁵ O Decreto-Lei nº29.937 de 21 de setembro de 1939 previa a proibição das instalações radioelétricas emissoras particulares com excepção dos proprietários que efectuassem um pedido especial de funcionamento. Os proprietários deviam assim suportar os encargos correspondentes à presença de um «fiscal permanente do Governo junto das respectivas instalações». Também a emissão de noticiários e publicidade radiofónica dependeria das condições posteriormente afixadas pelas entidades responsáveis. O Estado assegurava que os emissores privados

controlo mais rigoroso e estreito do funcionamento das rádios privadas, constituía uma das principais medidas a operar neste novo cenário. Foi neste quadro que António Ferro desenvolveu a ação geral da EN. Tal como nas anteriores administrações, a questão dos públicos e do papel que a EN devia ter na sociedade portuguesa constitui um vector transversal aos diversos conteúdos temáticos e aos discursos da administração em análise.

A reestruturação da programação e da produção musical, apoiaram-se nos «pressupostos do projecto doutrinário da Política do Espírito em particular nas suas ideias de aporuguesamento e dos mitos fundadores do Estado Novo nas questões do império e do mundo rural» (Moreira 2012:75). As relações institucionais entre a EN e a FNAT foram fundamentais na criação de novos espaços de mediação e inculcação ideológica. A ligação entre ideologia e atuação cultural, nota-se por exemplo nos casos do programa Serões para Trabalhadores, lançado em 1941, com a colaboração de ambas as instituições ou do programa rádio Hora de Saudade Dedicada aos Pescadores Bacalhoeiros lançado em 1942, com a finalidade de troca de mensagens entre familiares da metropole e das províncias ultramarinas.

O equilíbrio entre tradição e modernidade, arbitrado pelo estado e ao serviço da nação, foi uma das características ideológicas mais importantes acerca da estruturação do implante apologético nacionalista (Gentile 2013, De Felice 1992). De facto, essa atitude coloca-se no projecto do corporativismo fascista, embora, relativamente ao quadro português e à produção cultural, essa tenha sido muito mais uma tarefa pessoal do António Ferro, do que uma estatalização da cultura como aconteceu, por exemplo, nas ditaduras alemã e italiana (Vieira de Carvalho 1993). A Política do Espírito opunha-se à política da matéria, esta última consequência de uma modernidade desgovernada e a precisar de contenção.

eram controlados a diversos níveis pelos fiscais do governo, que respondiam directamente ao SPN e à Presidência do Conselho, esta última responsável pela Emissora Nacional a partir de 1940.

Aqui começa o paradoxo que vai acompanhar o regime e as suas escolhas estratégicas até à revolução. Como alerta Pedro Moreira,

se por um lado o nacionalismo remetia para um quadro reacionário, assente no mito da ruralidade, do povo probo e disciplinado, da aura e revalorização da Nação e do Império pela exaltação do passado, do território, dos traços culturais distintivos e do seu líder, ao mesmo tempo não recusava, por outro, a partir de um quadro urbano, as inovações tecnológicas, os seus processos de produção, produtos, canais de disseminação, assim como as novas formas de consumo de bens culturais (2012:84).

Este é um aspeto que, como veremos, podemos encontrar também na relação música ligeira / Estado Novo, constituindo um ulterior paradoxo político e histórico que o regime português encenou.

O significado que se esconde atrás do significado da política folclorizante do SPN/SNI, não era «distrair o povo ou mesmo inculcar os valores do regime entre as camadas populares» (Alves 2007:65), mas incluía «partir da matéria-prima presumivelmente autêntica» (Moreira 2012:84) para apertuguesar o quotidiano das classes médias urbanas. Como Oliveira Marques (1981, in Vieira de Carvalho 1993) sublinha, as classes e as categorias sociais que participavam no grupo do poder fascista eram «grandes proprietários rurais, grandes industriais, banqueiros, parte dos professores universitários, a maior parte da hierarquia eclesiástica, importantes funcionários públicos, civís e militares» (1993:61): a classe da meio-alta burguesia era completamente absorvida pelo regime, ou no regime se encontrava; facto que não é absolutamente alheio a uma apresentação eficaz das últimas décadas do regime.

Também em Itália, a estruturação radiofónica tinha uma índole política dedicada à união espiritual do País (Spataro 1947). À formulação do esquema dos programas das estações de diferentes cidades (os dois grupos principais que abrangiam a península inteira, na segunda metade da década de 1940, eram Milão-Turim-Génova e Roma-Nápoles-Palermo) juntaram-se também programas

autónomos de interesse local¹⁶ (Giuliani 2003) para agradar às exigências de todos, divididos entre culturais e de variedade. Eis então a divisão da programação entre Rede Azul e Rede Vermelha, a partir de 3 de novembro de 1946. Este tipo de divisão, já conhecida em 1942 como Programa A e Programa B e ainda antes da II Guerra Mundial como Primeiro e Segundo Programa, era estimulada pela programação da NBC americana.

- **Máxima de vida memorável: *Abandonar-se sem resistir – Alegria!***

Os tempos livres da classe operária e, em alguns contextos, das populações rurais, tornaram-se preocupação principal de políticas sociais específicas. Desenvolveram-se assim, desde a primeira década do século XX, «grupos organizados em torno do lazer, com actividades incluindo passeios turísticos em grupos excursionistas, sociedades recreativas e de instrução musical, e.o.» (Valente 1999 in Moreira 2012:259), num amplo projecto de «integração moral da modernidade» (McCann 1999:39).

As mudanças políticas e/ou as actividades culturais têm que ser percebidas, enquanto efeitos históricos, através dos acontecimentos sociais, ajudando assim a perceber as motivações e as causas de acontecimentos diversos. A política da alegria em Portugal, introduzida com a institucionalização da FNAT em 1935 e desenvolvida até 1974, tentou e conseguiu instalar um órgão de controlo das massas rurais no enquadramento do lazer dos trabalhadores e de todas as actividades culturais-recreativas da organização corporativa, enquadrando «todas as iniciativas relativas à cultura popular

¹⁶«As várias estações executarão também *transmissões locais*, que terão uma impostação artística particular; aliás, sendo que o critério de escolha na formação dos programas das duas redes [Rede Azul e Rede Vermelha] é de introduzir nelas o melhor que cada cidade produz no âmbito das próprias actividades, cada estação terá que espalhar a própria voz em todo o País, mais do que produzir ou transmitir com uma potencia maior ou menor, para poucos ouvintes». *Ai Lettori*, Radiocorriere, XXIII, 44, 3-9 de novembro de 1946.

e que emanem de organismos corporativos ou de cooperação económica¹⁷».

O controlo dos operários e do ambiente de contestação constituíram o «empenho de paz social e de ordem nas ruas» (Rosas 1998 in Moreira 2012:96) em tempo de guerra. Controlo que não era atuado apenas através de um clima de repressão, também através da criação de estratégias que dominassem o enquadramento institucional do lazer dos trabalhadores, numa tentativa totalizante de manipulação efectiva do quotidiano e dos tempos livres, «garantindo a alegria enquanto garante do viver habitualmente no quadro da apologia da vida modesta salazarista» (Moreira 2012:97).

Toda a alegria é assim possível, mais ainda necessária, desde que atrás dessa alegria exista uma doutrina séria, uma finalidade a atingir. Mas sem esse pensamento oculto, bem definido, a comandar as emissões de cada dia, a radiodifusão seria o caos, a manta de retalhos de toda a gente, uma caixa de correio cheia de cartas anónimas¹⁸.

A alegria implicou uma nova atitude na programação com o lançamento de vários programas de entretenimento, nos quais, em alguns casos, a música ligeira ocupava um papel de destaque (Cristo 1999). O mote ideológico, defendido, representado e personalizado pelo regime, era *nunca aborrecer!*. Os implantes técnicos e organizativos dados pela estruturação da rádio-difusão internacional eram os do método de programação das «transmissões diferenciadas num programa não diferenciado» (Giuliani 2003:358), cujo objetivo consistia na composição de um equilíbrio harmónico de elementos de categorias e de géneros diferentes que podia agradar às exigências de todos os ouvintes.

É com a criação de órgãos específicos já a partir dos anos de 1940, que a história sobre a música ligeira na década de 1960 em Portugal começa a ter mais corpo e mais profundidade. Desde o início, o objetivo do Concurso de Artistas da Rádio, lançado em 1943, uma das prioridades da administração de António Ferro, foi criar vozes que concedessem visibilidade à reforma da

¹⁷ Decreto-Lei 31.036, 28 de dezembro de 1940 (in Moreira 2012:94).

¹⁸ Ferro, 1950 (*ibid.*:97).

produção e programação musical da EN. Em 1947, a rádio pública lançaria mesmo o CPA, uma estrutura destinada a dar formação aos cantores que ambicionavam uma carreira radiofónica. A criação de um *star system* ou sistema de vedetas no âmbito da produção musical da EN constituía, portanto, uma importante estratégia interna, marcada pela articulação com toda a estrutura produtiva da rádio pública¹⁹ e ainda, em particular, com a indústria do disco, que modificou a psicologia da escuta, tornando-se a ferramenta através da qual o público podia procurar a versão de referência de uma canção, e não apenas uma versão em geral, naquela nova dimensão que Ionio (1980) definiu como a «identidade intérprete-canção». O sistema de ligação entre a EN e o CPA, que teve até o fim da ditadura um papel quase oficial, embora não tivesse configuração efectivamente institucional, revelou, em particular na década de 1960, o seu ecletismo relativamente aos outros artistas, não pertencentes ao sistema das vedetas, que quisessem fazer música, não pertencendo ao CPA:

havia uma mulher muito bem relacionada politicamente, na década dos 60, que conseguiu duas coisas: tinha carta branca para fazer um programa na Emissora Nacional semanal e pouco tempo depois ganhou também o contrato/autorização de produzir uma vez por semana um programa na TV. E o que é que esse programa fazia: divulgava os juvenzinhos da alta sociedade que tinham uma qualquer actividade ou como músico, cantor, etc. Primeiro na rádio, com o programa chamado «Primeiro Palco», a mulher Luisa Bivar e depois na TV. Eu estive dezenas de vezes a tocar nesses programas. Muito em cima dos joelhos... E ela teve problemas com o António Melo Pereira, porque ele queria que todos os artistas passassem no «Centro de Preparação». E foi porque ela tinha, manipulava as altas esferas da política, que ela conseguiu da TV e da rádio ter estes programas. Houve uma reacção fortíssima à entrada desses programas porque estavam a cortocircuitar o esquema. Nos Serões para Trabalhadores essas pessoas destes programas não entravam, porque eles tinham os contratos com os artistas da rádio (CPA), na formação do «pimbismo»²⁰

Este sistema, extremamente fechado, queria paradoxalmente ter uma divulgação de vanguarda, com formações no estrangeiro, em particular Itália, França e Inglaterra²¹, e um corpo de arranjadores e compositores dedicados especialmente ao apertuguesamento.

Num período marcado pela guerra, a rádio tornou-se um meio de afirmação da identidade nacional através de estratégias e políticas culturais do Estado. Segundo António Ferro, era necessário fazer

¹⁹ À 16 de julho de 1946 foi lançado o programa de estúdio «Passatempo Musical», com apresentação do locutor Lança Moreira, e era reservado única e exclusivamente aos premiados nos concursos de Artistas Ligeiros da Rádio.

²⁰ Entrevista pessoal dada por Bernardo Moreira, 19 de fevereiro de 2015.

²¹ *Flama*, 4 de fevereiro de 1966.

ouvir a *voz de Portugal* e, como tal, a EN era o modo de fazer lembrar quem se «[esquece] da nossa existência ou da nossa vitalidade uma vez que atravessamos um momento em que ouvir a rádio é sentir palpitar o coração das nações, conhecer o seu estado de alma» (Ferro 1950:24). Fazer *palpitar o coração* de Portugal tornou-se um imperativo categórico da produção cultural radiofónica.

A missão ideológica do apertuguesamento era o reflexo de um conflito que devia, como referiu António Ferro em 1942, defender a música nacional sem no entanto roubar aos ouvintes a «imaginação internacional» (Ferro 1950). Como veremos, mesmo no âmbito da missão do apertuguesamento dos repertórios, levada a cabo pelo GEM e pela EN, a referência a estilos musicais internacionais em voga, como o swing ou a canção melódica estrangeira, não deixou de estar presente nos arranjos musicais. Tudo isto pode ser explicado através da exigência de criação de um repertório, ainda incompleto, feito para entreter e educar o público, o qual se tornou o novo protagonista, já a partir do fim da II Guerra, dos projectos comerciais ligados à música ligeira.

Substituir essa música frenética por música ligeira portuguesa que possua a mesma sedução? Substituí-las por melodias nossas que não se limitem a ser regionalistas, folclóricas (música preciosa que tem o seu lugar), mas que tanto possam ser ouvidas com agrado em Lisboa, como em Paris, Berlim, Roma, Londres ou Nova Iorque²²?

Como refere a análise sobre os órgãos institucionais da EN de Pedro Moreira (2012), na organização, pelo menos inicial, do GEM, o aspeto mais interessante é a proclamação da assim dita 3.^a secção relativa à música ligeira:

A uma delas compete a catalogação de trechos de música popular do nosso país, verdadeira recolha do folclore nacional. Uma vez devidamente harmonizadas, essas melodias, a que se procurará conservar todo o sabor, a beleza da forma e a graça da inspiração, serão publicadas, em edições periódicas, criteriosamente coligidas e anotadas.

Outra secção do «Gabinete de Estudos Musicais» cuidará da publicação de partituras da nossa música erudita, dos contrapontistas de Coimbra, Évora e Vila Viçosa aos autores de óperas portuguesas do século XVIII. Com a edição destes «cadernos», contribuir-se-á notavelmente, para a divulgação de obras admiráveis, hoje apenas conhecidas de alguns estudiosos.

A terceira secção preocupar-se-á, principalmente, com o desenvolvimento da nossa música ligeira. (...)

²² Ferro, 1950.

Finalmente, à quarta secção compete os serviços de gravação, a fim de se obter um fundo de música portuguesa, de harmonia com a actividade das restantes secções. Visa-se assim a perpetuar, de algum modo, os trabalhos por elas recolhidos ou mandados elaborar e que poderão substituir, pelo menos em parte, as gravações habituais, nem sempre feitas criteriosamente²³.

Neste primeiro quadro, percebemos então como a música ligeira nasceu num contexto nacionalista e xenofobo na configuração internacional da rádio-difusão e como este aspecto é imprescindível para esclarecer o significado deste domínio musical. Criticar a música ligeira como um produto nacionalista, não enriquece, por si, o seu significado, até porque não diz nada mais a respeito aos seus valores iniciais. Por exemplo, em Itália, na década de 1950, o poder da rádio condicionou não apenas as modalidades de execução e difusão radiofónica da canção, mas também a sua própria natureza. O monopólio que a RAI (Radiotelevisione Italiana) tinha na difusão da música ligeira, atrasou o desenvolvimento dos elementos de vivacidade que encontraram espaço só no potenciamento do mercado discográfico, em particular na década seguinte²⁴, e dos modelos da canção sanremese que codificaram uma categoria estética específica: a canção de festival (Salvatore 2003). Já a partir de 1951, ano do início do Festival de San Remo, o modelo sanremese da canção consistia na consolidação e codificação de aspetos pertencentes à retórica do início do século XX enraizada na estética europeia oitocentista: no texto musical, a dominação de valores melódicos e tonais e de uma ideia estereotipada de *canto all'italiana*; no texto literário, a exaltação da tríade Deus-Pátria-Família, com protagonistas as igrejas, o orgulho nacional-popular, as mães, as namoradas apaixonadas, e.o.. Tanto num como no outro, a presença de uma retórica tranquilizante baseada sobre um tradicionalismo pacífico, um sentimentalismo frio e um romantismo melancólico, devia agradar ao drama estereotipado do homem qualquer. Por exemplo, ilustrações expressivas encontram-se na canção *Vecchia Roma* (Ruccione-Martinelli, cantada por Claudio Villa), de 1948, com uma forte crítica à modernidade, ou na canção *Berta Filava* (Wilhelm-Fiammenghi), de 1954, dedicada aos tempos antigos, com um forte traço de saudade. Por ventura, mais expressivo ainda

²³ *Ibid.*

²⁴ O disco 45 rpm, que constituiu um autêntico *boom* económico, afirmou-se em Itália nos anos de 1950, alcançando o seu máximo de difusão comercial entre 1964 e 1970.

será a xenofobia musical por exemplo em figuras como Mario Ruccione (1908-1969), o músico do regime de Mussolini²⁵, que na década de 1950 começou uma campanha «contra a invasão da música estrangeira nos programas da RAI» (Settimelli 1991:86), criando uma Frente Nacional para a defesa da canção italiana, e sendo, em particular, um dos mais típicos e mais premiados autores do Festival de San Remo dos anos de 1950.

O nacionalismo musical que aqui apresentamos é, por um lado, aquele da encenação da nação através do uso exclusivo de um meio de comunicação tão potente como a rádio, e por outro a vontade de exaltar elementos de simplificação, repetição e alívio que deviam representar a segurança transmitida e defendida pela nação e aceite, e muitas vezes procurada, pelos mesmos cidadãos. Então, a nação tornou-se o fiador da defesa moral e da educação ética através de uma densa obra de estruturação dos programas da rádio, destinados a preservar, pelo menos nos seus inícios, a ordem instituída pelos governos, gerida com base nas possibilidades e nas liberdades de cada um. Em Inglaterra, por exemplo, logo a partir de 1946, foi lançado o Third Programme, além dos outros dois já existentes, para divulgar o melhor da cultura mundial e ter uma programação mais abrangente e prolongada²⁶; em Itália o projeto foi lançado apenas em 1949, com o surgimento de várias dúvidas sobre a qualidade cultural do público²⁷. Em França, a Radiodiffusion Française (RDF) era mais atenta à criação de produtos originais (Giuliani 2003), colaborando com o *Club d'Essai*, um centro de pesquisa feito para desenvolver uma arte radiofónica independente e instalada na programação feita para a difusão da cultura, e o *Centre d'études radiophonique*, cuja actividade era experimental, dividida em cinco sectores de pesquisa: fonético, psicológico, electroacústico,

²⁵ Ruccione musicou vários aspectos do fascismo italiano em canções tais como *Faccetta Nera*, *Spagnolita*, *La Sagra di Giarabub*, *Camerata Richard*, *Tacete!*, *Il Canto dei Paracadutisti*, *La Canzone dei Sommergibili*, e.o..

²⁶ «Works of the imagination need no bush, and for the most part the Third Programme avoids annotation; comment on a work about to be performed is avoided, and silence – a full ten-seconds' pause – is regarded as the best cushion for a masterpiece» (Haley, 1947).

²⁷ Num inquérito feito em 1946 pelo Servizio di Opinioni della RAI, sobre a preferência de transmissões dos ouvintes no território de Roma, pode-se relevar um certa indolência: canções 96%, baladas 83%, periódicos 78%, óperas 69%, romance 62%, operette 51%, jazz 40%, sinfonia 15%, camerística 7%. 37% dos entrevistados queria ver aumentado o número de programas de canções, 27% queria a diminuição da música sinfónica e camerística e 20% queria a diminuição dos espaços dedicados ao jazz. *Edizioni per l'Italia Centro-Meridionale*, II, 20, Roma, 1946.

estético e sociológico.

Relativamente ao período em análise, não podemos encarar os significados de nacionalismo radiofónico através unicamente dos acontecimentos que interessaram a cada país, porque neste sentido, qualquer caso de isolamento nacional, não pertencia aos projetos internacionais da radiodifusão. A 15 de setembro de 1948 foi institucionalizada a distribuição das 121 frequências de ondas médias feita pela Conferência Europeia da Radiodifusão (CER) de Copenhague, que estabeleceu os pontos para a estruturação dos programas, os já lembrados dois programas A e B, para o potenciamento das estações de transmissão e a regulamentação das frequências de base para cada país aderente. O quadro seguinte, mostra o resultado da Conferência relativamente a Portugal²⁸:

Frequência kc/s	Emissora	País	Potência em kW
719	Lisboa Nacional	Portugal	120
755	Norte Nacional	Portugal	50
1034	Radio Clube Português	Portugal	40
1061	Lisboa Regional	Portugal	15
1214	Atlantico Regional	Açores-Portugal	2
1286	Rádio Católica	Portugal	20
1367	Porto Regional	Portugal	5
1529	Funchal	Madeira-Portugal	1

1448	Portuguese Synchronized Network	Portugal	5
1562	Portuguese Synchronized Network	Portugal	5
1602	Portuguese Synchronized Network	Portugal	5

Tab. 1 – Dados de distribuição de frequências de ondas médias, pela CER, para Portugal

Portugal adquiriu assim 11 transmissões num total de 268 kW; muito pouco comparado com o que a

²⁸ Dados encontrados no esquema da *European Broadcasting Convention [With Copenhague Plan, Protocols, Statements, Recommendation, Resolution and Opinion]*, Secretary of State for Foreign Affairs, Copenhague, 15 de setembro de 1948.

Itália teve: 28 num total de 651 kW; que também não foi um grande número, considerando as 61 transmissões num total de 2217 kW que o Reino Unido obteve. Tratou-se de um encontro onde foram estabelecidas as partes técnicas relativas à radiodifusão, onde Portugal não teve muita sorte, como se vê nas observações e críticas logo depois da distribuição:

1) The Portuguese Delegation wishes to point out that its country's requests have always been based on the minimum requirements of Portuguese broadcasting in Europe and that, in a spirit of sacrifice and international collaboration, Portugal has, during this Conference, reduced its requests for exclusive waves to one only, and this has not even been allocated. However, Portugal in no way relinquishes her claim to the exclusive frequency which was allocated to her in the Montreux Plan in exchange for the long wave which she had by the Lucerne Plan, for the "Lisboa Nacional" transmitter. Portugal formally reserves the right to revert to its request for an exclusive wave at a future Conference.

2) The Portuguese Delegation keenly regrets the hastiness with which the revision of the successive variants of the Copenhagen Plan, submitted too tardily to the Conference, was embarked on; it also regrets that several of its well-founded observations were not taken into account and it has doubts concerning the protection of the frequencies allocated to Portugal, this protection being considered insufficient both in the case of sharings, and above all in regard to adjacent channels.

3) The Portuguese Delegation notes, moreover, that the frequencies allocated to the most important Portuguese transmitters are in too close proximity to other frequencies used at present by Spain, and that it is impossible to foresee either what will be the attitude of this country to a frequency allocation plan on which it has not expressed its opinion, or to what extent it will be willing or able to modify its frequencies.

4) For the reasons given in paragraphs 2 and 3 above, the Portuguese Delegation declares that the Government of Portugal formally reserves the right to take all measures which may prove necessary to ensure a satisfactory quality in its national broadcasting service, while endeavouring to avoid, interference with the national broadcasting services of other countries. The Government of Portugal undertakes to give, in no case, protections lower than the minima established by the Copenhagen Plan to sharing stations and/or to stations operating on neighbouring channels, following the siting, of stations and the powers indicated in the Plan²⁹.

Portugal não teve então acesso à *exclusive wave*, reclamou uma falta de interesse na resolução dos seus problemas de emissões, lamentou a demasiada proximidade com as frequências espanholas e em geral não se sentiu satisfeito com o resultado, embora tenha aceite as declarações.

²⁹ *European Broadcasting Convention [With Copenhagen Plan, Protocols, Statements, Recommendation, Resolutions and Opinions]*, 15 de setembro de 1948, Secretary of State for Foreign Affairs, Copenhagen.

II CAPÍTULO

Ética e controlo do bem-estar e a encenação das formas de lazer

- **Música ligeira e nacionalismo, cosmopolitismo e massas na sociedade de consumo**

A maneira-portuguesa-de-estar-no-mundo não se deixa influenciar pelas condições climáticas. Eis a lusa superioridade. Mesmo suportando uma temperatura que em certos dias chega a fazer esgotar a produção de refrigerantes, o português médio não larga a gravata, não tira o casaco, não arregaça a manga da camisa, em suma, não perde o sentido da dignidade, base das suas nunca por demais exaltadas virtudes tradicionais. (...) Assim ele permanece obediente e digno. Assim, ele dá provas quotidianas de um exemplo que mereceria séria meditação aos bárbaros desencasacados e desgravatados do globo terráqueo. É evidente que nem todos os autóctones demonstram compreender o profundo significado da compostura nacional, a excelsa psicologia do casaco-e-gravata. (...) Não são portugueses nem são nada. (...) E esta não constitui preclaro exemplo da nossa civilização, onde os homens não se medem pela excelência do pensamento e do carácter mas pela excelência dos tecidos do casaco e da gravata? Meditemos, senhores! Defendendo galhardamente o nosso folclore cosmopolita³⁰.

Barthes (2005) demonstrou como os símbolos da cultura de massa se tornaram mitos: a representação dos signos culturais como aspetos essenciais, produz o efeito de torná-los naturais, absolutos e invariáveis. Quando uma categoria social se torna mito, a qualidade que recebe é aquela de tornar o geral em genérico, através de uma informação mediada e rápida, muitas vezes com o efeito de criar uma imagem estereotipada, mas que ao mesmo tempo é suficientemente informada e minuciosa.

O projeto de aporuguesamento da música ligeira, que constituiu um dos principais programas ideológicos a enformar a organização da produção musical da EN, foi então não apenas uma estruturação abrangente das instituições políticas nacionalizantes incluindo o SPN/SNI e a FNAT,

³⁰ *Plateia*, 20 de agosto de 1964.

e.o.. Os pressupostos de autenticidade aptos a instrumentalizar uma cultura popular atemporal acerca da planificação de aportunuesar Portugal, ou criar o mito Portugal³¹, enquadravam-se na atenção propagandística iniciada já nos anos de 1930, na qual «o SPN deveria preparar a necessária atmosfera capaz de desencadear o aparecimento de uma arte saudável» (Rosas 1992:411), verdadeiramente nacional. Esta autenticidade, entendida como «capacidade representativa da alma originária de um povo» (Nettl 1973:9), no caso português, mas como em outras circunstâncias nacionalistas e totalitárias como em Itália ou na Alemanha, foi institucionalizada e desenvolvida em quadros urbanos e rurais.

O projeto de António Ferro e do GEM para a EN baseou-se sobre a possibilidade de veicular uma noção de autenticidade que conciliasse a tradição com a imaginação internacional. Mas podemos encontrar, no caso português, esta efectiva criação de um sistema apologético relativo à criação de uma identidade político/nacional? Foi assim tão forte essa presença? Podemos com certeza pôr em conjunto a criação de órgãos políticos e culturais com a efectiva realidade e funcionamento da sociedade da época? Podemos falar do aportunuesamento como um dos maiores factores de criação cultural com finalidade de controlo, ou trata-se de uma idealização histórica? Estas são perguntas fundamentais para perceber o enredo do desenvolvimento da música ligeira que, como veremos, encontra muito mais apoio e distribuição em contextos alheios à retórica política do regime.

O hábito de entender o cosmopolitismo e o nacionalismo como partes em conflito, é, sublinha Turino (2000), fundamentalmente errado: «o nacionalismo musical pressupõe a existência de uma inteligência cosmopolita que seja familiar com os outros nacionalismos e que seja capaz de recuperar uma particular formação cosmopolita, uma particular conjuntura entre estilos musicais locais e transnacionais». Como continua Stokes (2010), «o cosmopolitismo musical-popular formou

³¹ Neste sentido, as teorias lusotropicalistas do Gilberto Freyre (Castelo, 2011) são extremamente úteis para perceber o significado do discurso apologético do regime português, embora a mesma autora (*Ibid.*) admita que não se possa pensar no lusotropicalismo como uma teoria efectivamente enraizada nos discursos do regime.

um significado íntimo de identidade nacional, e conseguiu fazer isso muito mais através da avaliação do social vivido e experienciado e das relações culturais e históricas do que do seu passado oficialmente fabricado». No caso de Portugal, a internacionalização ilustrada pela presença do estrangeiro no seu território, em particular a um nível de formação/educação e modelos artísticos, que ao mesmo tempo continuou a ser depreciada pela retórica apologética do regime e do mundo social, corrobora a existência da idiosincrasia cosmopolita referida por Turino e Stokes. Por exemplo, no contexto da música ligeira associada aos nacionalismos musicais, os grupos vocais desempenharam um papel fundamental no modo como personificaram a diferença através da performance de repertórios compostos para o efeito (Moreira 2012, Turino 2000): grupos vocais criados sobre modelos estrangeiros que deviam representar a autenticidade da nação, como por exemplo o caso, assinalado por Pedro Moreira (2012), das Irmãs Meireles. Um nacionalismo «extraído de livros franceses e ingleses» (Ramos 2003).

É por isso, então, que podemos afirmar que os dois lugares onde efectivamente se podem encontrar as ferramentas do processo de folclorização por um lado e a presença, procurada mas não publicamente verbalizada, dos modelos estrangeiros por outro, sejam mesmo a constituição/criação dos arranjos e do sistema das vedetas, em particular no sentido da sua organização³², na rádio antes e na televisão depois, ultrapassando em muito o que o projeto de aporuguesamento no específico representava.

Encontramos também um outro aspecto importante, relativo aos modelos sociais e culturais dos estados nacionalistas e que nos ajuda a apresentar o significado populista e demagógico que foi dado pelo regime ao conceito de bem-estar: a educação ao lazer destinada à classe operária e trabalhadora. Relativamente a Portugal, a política dirigida ao lazer dos trabalhadores, adoptada no

³² Mário Mota Pereira, que fundou o CPA em 1947, completou a sua formação como cantor lírico em Itália com uma bolsa de estudo em 1940, pelo Instituto de Alta Cultura. Em Itália tomou contacto com uma iniciativa que visava a formação de cantores para a rádio.

âmbito da EN, inscreve-se em especial no programa Serões para Trabalhadores³³ (1941-1974) e na organização da FNAT (1935-1974). O corporativismo do Estado Novo, que visava promover os valores de uma ideologia interclassista e de repúdio ao comunismo³⁴, tinha através da sua rede de instituições o papel de moldar a sociedade à sua medida, num projeto que pretendia ser, pelo menos no seu âmbito doutrinário, totalizante (Valente 1999). Através da promoção da Alegria no Trabalho tentou-se, num plano institucional, controlar e patrocinar as mudanças que a sociedade industrial e os centros urbanos impunham. Uma política de lazer que se desenvolveu enquanto forma de salvaguarda – e controlo – da moral e da ordem pública referida aos trabalhadores.

O processo de institucionalização da produção da música ligeira na EN foi assim sendo efectuado em diferentes fases e dependeu das políticas de programação e das estratégias das diferentes administrações. E foi a partir da administração de Henrique Galvão que a música ligeira começou a ter um espaço maior na programação, com uma estratégia que implicava uma redução de custos, conduzindo ao aumento de colaborações externas de agrupamentos musicais neste âmbito, assim como na compra de diversos fonogramas de ligeiros nacionais e internacionais.

- ***A questão ética acerca do apertuguesamento do povo nos anos de 1950***

Percebemos que a identificação da música ligeira teve o papel de ser a música para o povo, para as massas pouco instruídas e analfabetas, propagandeada através das indústrias da rádio, fonográfica,

³³ O repertório escolhido do programa consistia em obras para orquestra, canto e piano ou canto e orquestra como danças, aberturas de operetas, zarzuelas e.o. por cantores líricos popularizados aos microfones da rádio como Julieta Boavida, Luiz Piçarra, Mina Braga ou Paulo de Amorim (Moreira 2012, Santos 2014). Das composições apresentadas, uma parte considerável pertencia a compositores portugueses como Venceslau Pinto, Rui Coelho, Dias Pombo, Lopes da Costa, António Melo, António Pereira, Alberto Fernandes, Manuela Câncio Reis, para citar apenas alguns.

³⁴ «No Programa 1 da Emissora Nacional, existia uma rúbrica que continha essencialmente propaganda anticomunista e se destinava a reforçar o semblante psicologicamente atemorizador da Cortina de Ferro. Encerrava sempre o arrazoado em tom autoritário com a mesma frase que dava até o título ao programa: A verdade é só uma, Rádio Moscovo não fala verdade». (Santos 2014:98-99)

dos espectáculos, cafés, casinos, termas, e pelo teatro de revista, constituindo sempre um argumento de oposição utilizado no enredo retórico de distinção com a música culta destinada ao escol e elites da nação. No entanto, embora seja considerada uma música menor (Middleton 1991) com um reduzido interesse artístico, a música ligeira mereceu da parte da administração de Henrique Galvão e de António Ferro na EN, um olhar atento e um enquadramento institucional que revelavam o conhecimento dos decisores acerca da sua importância na programação musical. Ela era fundamental como modo de atingir uma grande parte do público que pretendia programas de entretenimento e de variedades, como de resto acontecia nas restantes rádios. Não há música mais política do que a música ligeira, quando por político se entende o enredo das escolhas e das estruturas estatais que configuram a organização de uma nação.

A instrumentalização da música ligeira como forma de corporizar valores nacionalistas destinados às camadas populares teve em Portugal, como também noutros países da Europa, uns aspetos que precisam ser apresentados. Por um lado, no processo de institucionalização falta perceber efectivamente quais são as especificidades musicais características do que era ou não considerado música ligeira. A música ligeira, em particular na administração de António Ferro, tem uma definição essencialmente a-categorica, abarcando um «vasto leque de géneros e estilos musicais que se estendiam do swing ao fado, passando pelo tango, samba e canção ligeira espanhola e francesa, assim como o arranjo de melodias de ambiente sonoro rural, e.o.» (Moreira 2012:305). Dificuldade de definição que se percebe naquela tradução da tradição com a modernidade, própria das intenções políticas de António Ferro, à qual «não se podia tolher uma certa imaginação internacional característica dos repertórios disseminados pelas indústrias transnacionais da música» (Idem, *Ibid.*).

Nesta dissertação, além da apresentação do encaixe entre a canção melódica italiana e o sistema da música ligeira em Portugal, é meu objetivo responder à pergunta: porquê mesmo a música ligeira?

Porquê não o fado? O que é que tem esse domínio musical tanto tem, para se tornar um veículo de controlo tão apetecido? Uma das primeiras e possíveis respostas pode ser mesmo aquela que entra na organização e gestão de António Ferro na EN, onde percebemos efectivamente o potencial passivo da música ligeira, em particular ao lado da sua relação com o público.

O quadro que associa, no discurso de António Ferro, a modernidade aos vícios da sociedade do seu tempo, vai procurar opor uma construção discursiva amplamente ancorada na tradição como garante de uma autenticidade reguladora da portugalidade. Por exemplo, a institucionalização da música ligeira na 3.^a Secção do GEM, fundada em 1942, representa sobretudo a tentativa de criar um espaço no qual pudesse emergir uma música ligeira aporuguesada, ao invés de se pretender a proibição dos géneros em voga e disseminados pelas indústrias transnacionais da música que eram do agrado do público. O que se pretendia com o projeto do aporuguesamento era conferir ao vasto repertório englobado na categoria genérica de música ligeira algumas das características musicais presumivelmente autênticas e representativas da aura nacional.

O projeto de aporuguesamento era, para Ferro, a resposta ao devir do tempo, onde a música ligeira representava a contemporaneidade e as melodias rurais a tradição, aquela alma *ex tempore* imutável e ao mesmo tempo rica de intuições que precisavam da modernidade – a boa modernidade, veiculada por um poder central - para ser justamente requalificada e tornada matéria elaborada. António Ferro via também na música ligeira e nos grupos vocais a possibilidade de representação identitária da nação no exterior, como ilustra o caso paradigmático das Irmãs Meireles, lançadas pela mão do presidente do SPN/SNI numa carreira internacional pela América do Sul e do Norte, onde interpretaram e gravaram repertório de compositores do GEM, como Tavares Belo ou Belo Marques.

Para esta investigação e o nosso esclarecimento sobre os factos antecedentes a década de 1960, não é possível imaginar a história daquele que foi o progresso das políticas culturais e da organização da estética da música ligeira em Portugal, sem pensar na importância que teve o ano de 1949: o efectivo afastamento de António Ferro das políticas internas e da presidência do SPN/SNI. Este ano, em que Ferro partiu para a delegação portuguesa em Berna, parece-nos extremamente importante para a nossa narração de eventos: primeiro, porque o afastamento do intelectual do regime, o que ideologizou a figura de Salazar e em particular criou e apoiou uma efectiva base cultural sistemática para a salvaguarda da identidade lusitana, inserida num específico *Zeitgeist*, foi sem dúvida importante para enquadrar as décadas seguintes à sua saída (Sardica 2011, Santos 2014). Em particular é importante para perceber as formas que nasceram em oposição ao regime e à sua retórica, onde se encontraram as ferramentas ideológicas/políticas começadas por Ferro, e assim deixadas sem grandes alterações, e os eventos sociais e históricos e os acontecimentos políticos, em particular a gestão das políticas externas, das últimas duas décadas, tão interessantes e tão inusuais, na realidade portuguesa. Em segundo lugar, é importante sublinhar como esse ano, e o período seguinte, foram esclarecedores quanto às relações, principalmente contraditórias e muitas vezes conflituais, entre Portugal, a nascente comunidade europeia e os Estados Unidos de America³⁵. Em 1949 Portugal entrava na NATO como membro fundador e em 1955 nas Nações Unidas como membro de pleno direito.

Focalizando o problema num sentido mais abrangente e teórico, foi a altura em que à estrita organização social do corporativismo português e à comunidade imaginada, através da proclamação de uma identidade nacional auto-evidente, se juntaram as respostas do mundo civil, feito por pessoas que interagem, agem e vivem não muito uma nação, onde os significados práticos e teóricos são dificilmente inteligíveis e que encontram na aceitação ou negação da ideologia a sua maior

³⁵ Embora a presença dos países exteriores, fosse algo já notável nos anos precedentes, em particular durante a II Guerra Mundial: pensemos por exemplo no Tratado Anglo-Português, e na importância que teve para a neutralidade portuguesa e o apoio às tropas inglesas através da concessão das bases militares durante o conflito.

apologia e encenação, mas sim um quotidiano, feito por trocas, escolhas, ações individuais, éticas de vida mais relacionadas com a modernidade, nos seus sentidos de atualidade, do que com o tradicionalismo. E, se é verdade (Arendt 2006) que os factos macabros dos totalitarismos do século XX trouxeram consigo a urgência de pensar novamente na importância do significado ético do viver humano em relação com uma comunidade, especificamente pela carência de significados que o conflito mundial mostrou, no caso português, seja nas suas implicações mais tradicionalistas seja naquelas mais opositoras e rebeldes, ou ainda mais nos casos práticos da gestão/recepção dos meios de comunicação, encontramos uma prova clara de que a questão ética não é só o lugar de reflexões antropológica e/ou críticas, mas também o primeiro recurso de controlo, e sucessivamente de conflito, das partes sociais por causa dos órgãos políticos.

O que nos interessa, de facto, são os significados de narração e de diálogo (Dalhaus 1983) na procura de uma exegese historiográfica eficaz, mais do que de uma esquematização ou uma evolução. Esta atitude revela-se difícil, em particular quando as fontes primárias não são precisas e minuciosas, ou ainda mais quando a realidade histórica não é assim tão inteligível a partir destas fontes. O caso português representa muito bem este difícil desafio, como atestado também pela crítica sobre os órgãos políticos/culturais do Estado Novo (Côrte-Real 2000, Moreira 2012, Rosas 2012, Santos 2014, e.o.): a música foi assim tão presente, sendo um protagonista assim tão vinculante, na sociedade portuguesa da época? António Ferro foi efectivamente o criador de uma política e estética cultural assim tão severas e rigorosas? O CPA, o GEM, os SPT, foram assim tão centrais no universo político e social português? A música ligeira foi efectivamente instrumentalizada pelo poder político? Foi de facto a música um instrumento marcante para a construção da censura, da auto-censura ou da repressão ideológica?

O que emergiu, em particular nas entrevistas oficiosas, as dos diálogos quotidianos com pessoas que

moram ou moraram num presente, foi basicamente que o problema maior relativo à opressão do regime - um facto real - era representado muito mais pela encenação ética e moral, do que efectivamente ou unicamente política. A dificuldade de não tropeçar nos estereótipos históricos e sociais, relativamente ao estudo sobre uma produção cultural, é um aspecto que pertence aprioristicamente à metodologia da pesquisa científica: é por isso então que trataremos não tanto a constante e rígida opressão do CPA, mas sim as políticas organizadoras do implante publicitário da programação radiofónica, o papel quase totalizante das editoras privadas relativamente à entrada ou saída dos discos em Portugal e, finalmente, a importância das inovações técnicas no discurso fonográfico, nos meios de comunicação e nas maneiras como estes foram recebidos pelas pessoas.

O comportamento do indivíduo está ligado às questões morais, e isso se encontra (Arendt 2006) nos procedimentos jurídicos onde a pergunta não é mais «foi um mecanismo grande ou pequeno?», mas sim: «porque se tornou um mecanismo?», «porque foi criado daquela maneira?», «como aconteceu na vida das pessoas?» e «como resistiu ao tempo?». Neste sentido, conceitos quais os de liberdade, justiça ou emoção começam a perder os seus sentidos ontológicos, para entrar no âmbito do enredo ético, onde é muito mais na educação da moral, e da resposta subjetiva dos indivíduos, que se encontram os lugares efetivos da violência, da memória reconstruída ou esquecida e da encenação do teatro do poder. A produção dos discursos, como nos lembra Michel Foucault (2004), é controlada, seleccionada, organizada e distribuída através de procedimentos destinados a limitar os seus poderes e campos de ação, numa forma de censura, e mesmo de auto-censura, que pertence quer à entidade política quer, em particular, à realidade dialógica da pessoa comum. Não sendo tanto num sistema organizado de poder opressivo que se encontram as limitações, é antes nas formas dialógicas que a sociedade civil usa para descrever um dado sistema, nas justificações, nos comentários, nas noções abertas de verdade ou falsidade, que se desenvolvem os discursos.

Os processos de folclorização e de aportuguesamento da música têm aliás um percurso ético, onde os usos e costumes populares começam a ter, já a partir da linguagem romântica de ciência do povo do século XIX, uma importância basilar para o entretenimento da classe médio-alta burguesa e para a expressão dos cantos corais das camadas populares. O aportuguesamento parece ser mais relativo ao povo português, *aportuguesar os portugueses*, do que à música, que neste sentido parece ser mais uma consequência lógica desse processo do que uma causa inicial. Pensar na música ligeira como algo ligado imprescindivelmente ao aportuguesamento, seria limitante: uma conexão mais abrangente, a nosso ver, seria muito mais a da «desaristocratização do folclorismo numa perspectiva burguesa da cultura popular» (Branco e Castelo-Branco 2003:10), mais do que por escolhas políticas ou órgãos políticos. As ligações entre música e política no Estado Novo, tiveram um significado nacionalista em termos de defesa dos valores nacionais considerados ameaçados por produções musicais vindas do estrangeiro, como a música anglo-saxónica ou o rock, mas ao mesmo tempo é curioso constatar como esta defesa dos valores nacionais muitas vezes vinha mesmo do mundo social, mais do que do político. Como é possível criar uma categoria quando existem assim tantas contradições? Ou melhor, como é possível acreditar em informações e num tempo, as duas décadas depois do segundo conflito mundial em particular, onde por si mesmo o que o marcou foi uma constante alternância de interesses?

Na pesquisa nos documentos da época, que efectuei em particular nas revistas como *Plateia*, *Flama*, *Rádio&Televisão* e.o., pode encontrar-se uma quantidade incrível de cartas, opiniões e letras das pessoas comuns que criticavam a presença da música estrangeira nos cartazes raiofónicos ou televisivos, quando, pelo contrário, a FNAT, o SPN/SNI e outros órgãos de produção, em particular radiofónicos, investiam em bolsas de estudo nos estúdios estrangeiros, promoviam as vedetas europeias, o desenvolvimento do turismo estrangeiro, etc..

(...) este programa do Rádio Voz de Lisboa, que não dignifica, de maneira nenhuma, o turismo nacional, mereceria uma atenta observação dos Serviços do SNI, que de certo aconselhariam os autores a utilizar a sua boa vontade em coisas que aproveitasse a todos. O Folclore português, tão rico de motivos de interesse, merece melhor tratamento. Pois é, ao que nos dizem, é obrigatório submeter à apreciação do SNI folhetos turísticos³⁶ de qualquer natureza, não vemos por que motivo não se procede da mesma forma quando se tratam de programas radiofónicos de factura duvidosa que, tal como os folhetos turísticos, se dirigem directamente ao público³⁷.

A institucionalização do folclore baseou-se na disseminação da sua prática (Castelo-Branco e Branco 2003) em particular no plano urbano, mais do que através dos órgãos institucionais específicos: a FNAT ou o SPN/SNI, embora os seus papéis de regularização pública, política e estética, nunca tivessem uma importância nomeadamente institucional, ou seja, nunca fossem propriamente integrados no corpo ministerial do governo. O que é importante sublinhar, com a vontade de abrir o campo das questões sobre a problemática Estado Novo, é que a dimensão onde podemos encontrar uma violência civil é mesmo a dimensão moral e a normatividade ética do regime e das pessoas que nele viviam e que encontrou na proclamação do folclore nacional a mobilização das populações rurais, por meio do enquadramento do lazer para as massas e, em particular, para os operários³⁸. Além dos impactes políticos, a durabilidade do processo folclórico para além da revolução de 1974, demonstra como o papel ético, no seu sentido mais modernista de uso e costumes, conseguiu dominar na dimensão cívica da organização da nação Portugal também como acontecia no regime Portugal.

[Falando sobre a influência do CPA] Ninguém tinha consciência disso! Para mim era, mas ninguém tinha consciência porque o povo era o que gostava... o povo, entende-se, até os ministros! Havia uma preocupação na Emissora e na rádio correcta ou errada, não me interessa, havia uma preocupação de formar, politicamente no sentido errado, artisticamente nem sempre. Nos anos 60, a Emissora teve durante anos e anos, portanto em pleno fascismo, um programa de uma hora, nas sextas-feiras, as 19:00

³⁶ Estes folhetos turísticos são interessantes documentos de promoção turística criados e distribuídos no final da década de 1960, já em pleno funcionamento da Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT – Foi o novo nome que o SNI adquiriu em 1968). Para além das «10 Razões Para Visitar Portugal», o folheto apresentava uma guia das Casas de Portugal, Centros de Turismo ou Centros de Informação ao tempo existentes no estrangeiro, o que nos ajuda perceber quais eram os países destinados ao interesse da política turística nacional do Estado Novo: Holanda (Amsterdão), Alemanha (Bonn, Hamburgo, Munique), Bélgica (Bruxelas), Suíça (Genebra), Dinamarca (Kobenhavn), Inglaterra (Londres), Espanha (Madrid), Itália (Milão, Roma), EUA (New York), França (Paris), Brasil (Rio de Janeiro), Suécia (Estocolmo). Ver anexo 1.

³⁷ *Flama*, 28 de janeiro de 1966.

³⁸ As iniciativas folclorizantes preenchiam espaços simbólicos até então integrados no calendário do movimento operário, refuncionalizando-os com conteúdos de inspiração rural e religiosa, como no caso das comemorações do Primeiro de Maio (Castelo-Branco e Branco, 2003).

da tarde, «Primetime», antes do jornal das 20:00. Um programa de jazz! Que se chama «TV-Jazz»! Para ver o que mudou entre 50 e tal e 60 e tal, mudou radicalmente! (...) O ambiente começou a mudar muito depressa, estou-me a referir ao ambiente do «pimbismo». Não tenhamos ilusões: uma criança que vai aos seis anos para a escola e que estuda até os vinte, nunca foi ouvir um concerto, nunca foi ver uma exposição, nem viu uma peça de teatro, não foi alertado para a cultura, espera-se que chega ao vinte e quatro anos e seja um amante disso? Não brinquem comigo! Não brinquem comigo! Isto é mortal para qualquer país³⁹!

A abordagem sobre o estudo da história da música em Portugal, nas suas configurações passadas e recentes, demonstra como estamos a falar não do isolacionismo, mas sim da «incorporação histórica» (Nery e Castro 1991:178) que se explicou nos encontros interculturais e internacionais, as vezes difíceis de reconduzir a uma efectiva base de dados, que em parte caracterizaram, e ainda hoje caracterizam, a produção cultural portuguesa. Neste sentido queremos mais provocar do que dar uma interpretação. Parece que já a partir daqueles processos nacionalistas de folclorização e aporuguesamento podemos ver as incongruências que levaram até à revolução; ou seja, como a partir das contradições desses processos e da vida política em Portugal, estava já inscrita a derrota do regime. Quase como se a revolução, neste sentido, fosse muito mais um acontecimento quase inevitável, pertencendo logicamente ao processo histórico do país, mais do que uma fractura ou, propriamente, uma *revolução*. Parece quase que o regime teve uma importância fundamental como protagonista inconsciente da sua própria derrota na Revolução dos Cravos.

Os esforços da política cultural relativamente ao entretenimento moral das pessoas eram contudo bem definidos. Eis então em 1961 o nascimento dos concursos Rei e Rainha da Rádio; eis o crescimento dos programas radiofónicos de variedades e auditório; eis a programação infantil e juvenil com uma marcante reflexão ideológica; eis os novos modos de promover os artistas; eis a formação de empresas dedicadas à realização de espetáculos de música ligeira e a apresentação de uma nova geração de artistas nacional-cançonetistas pertencentes a um sistema internacional de vedetas ou *star system*. A este implante moral, no sentido da sua orientação relativamente à

³⁹ Entrevista pessoal dada por Bernardo Moreira no dia 4 de março de 2015.

educação e à formação de uma moral comum, é preciso juntar as alterações tecnológicas⁴⁰ (como a estereofonia em 1968, as máquinas de gravação magnética, a programação em frequência modulada, e.o.) e uma geração nova de locutores⁴¹ e artistas, em particular no fim da década de 1960 (Santos 2014).

- **A indústria fonográfica na divulgação dos modelos italianos em Portugal**

O conceito de música popular apoia-se na noção de *popular music* difundida pela literatura jornalística e musicológica anglo-saxónica a partir dos anos de 1960 (Cloonan 2005). A particularidade deste conceito reside na relação mútua deste domínio musical com os meios de produção e divulgação. Desta forma, o termo música popular está ligado ao processo através do qual a música é produzida como mercadoria e se desenvolve em associação com os seus processos de difusão.

Ao longo do século XX, havia a prática da edição de autor por parte de compositores em início de carreira, a fim de divulgar a sua música e possibilitar a posterior encomenda de outras obras por parte das editoras. Nóbrega e Sousa⁴² e Raul Ferrão distinguiram-se, por exemplo, neste meio. A

⁴⁰ Inovações não apenas técnicas, ma também de possibilidades técnicas: os recetores da rádio subiram de 135 mil em 1945 para quase 1,4 milhões em 1968 e os recetores de televisão de 46 mil em 1960 para 305 mil em 1968 (Anuário Estatístico de Portugal 1945-1969).

⁴¹ Emblemático é o exemplo do realizador da Rádio Renascença José Matos Maia que em junho de 1958, emitia uma versão de H. G. Wells da invasão dos marcianos, quase vinte anos depois a versão *original*, desembarcando na Parede. Os ouvintes entupiram as linhas telefónicas da polícia, com alguns deles a deslocarem-se de automóvel à procura da novidade. A polícia atuou prontamente, indo aos estúdios da estação e interrompendo o programa. Dias depois, Matos Maia era visitado por um membro da PIDE. O radialista recebeu um recado preciso: «da próxima vez que ameaçasse a segurança pública, entraria nas instalações mas não sairia» (Cristo 1999, Santos 2014).

⁴² Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega e Sousa (1913-2001) foi um dos mais prolíficos compositores no âmbito da música ligeira desde a década de 1940. Ainda durante a década de 30, começou a ser solicitado como pianista e compositor por algumas das primeiras emissoras da rádio (Rádio Graça, Rádio Peninsular, Rádio Clube Português, Voz de Lisboa), acompanhando cantores como Luís Piçarra, Maria Gabriela, José António, Natália Viana, e.o.. Em 1940 ingressou nos quadros da Emissora Nacional, onde veio a desempenhar o cargo de Chefe de Secção de Música Ligeira. Nesta instituição foi um dos responsáveis pela criação de programas radiofónicos, definindo os alinhamentos, seleccionando artistas e repertórios, entre outras actividades, funções em que colaborou com António Melo, Fernando Correia Martins, Tavares Belo, e.o., e com os poetas e letristas António de Sousa Freitas, Joaquim

composição especificamente para edição impressa seria, como assinala Leonor Losa na sua pesquisa sobre a indústria fonográfica, uma prática minoritária, uma vez que «a maior parte das publicações de música popular se concentrava em adaptações para voz e piano de peças previamente divulgadas através de outros sistemas de produção» (Losa 2015:175). Nas primeiras décadas do século XX o espectro de repertório editado ampliou-se, começando igualmente a ser publicado repertório ligeiro⁴³ divulgado pelo teatro de revista, incluindo marchas populares, produzido e divulgado pela EN a partir de 1935 (Losa e Silva 2010).

O nacionalismo representado através da música ligeira, não teve Portugal como único exemplo. Além da retórica de ligação e conexão do Império através da rádio em outras ditaduras como a italiana ou a alemã, podemos encontrar um projecto de unificação que envolveu planos internacionais de estruturação e organização do sistema radiofónico. A colaboração entre as rádios de diversos países teve início já em 1925, em Genebra, com a criação do UIR (União Internacional da Rádio), que nesta altura não deu muitos resultados. Será em fevereiro de 1950, na constituição do UER (Union Européenne de Radiodiffusion), que assimila os membros do UIR, do OIR (Organisation Internationale de Radiodiffusion) e da BBC, que podemos encontrar resultados mais concretos, principalmente relativos às trocas de informações e programas entre os entes rádio-televisivos e a resolução de problemas jurídicos ou técnicos comuns aos países membros (Portugal, Itália, Grã-Bretanha, França, Suíça, Cidade do Vaticano, Bélgica, Holanda, Jugoslávia, Luxemburgo, Suécia, Noruega, Dinamarca, Irlanda, Líbano, Síria, Marrocos, Tunísia, Egipto,

Pessoa, Silva Tavares, e.o., destacando-se, a partir de 1948, a colaboração com Jerónimo Bragança, autor das letras mais populares das suas canções, na maior parte dos casos concebidas posteriormente à composição musical. Participou, em 1958, no 1.º Festival da Canção Portuguesa, como compositor convidado, destacando a sua presença também em outras edições do Festival (1965, 1966, 1967, 1970, 1979). Compôs números musicais para revistas do Parque Mayer e música para o cinema. As suas composições caracterizam-se pela diversidade na abordagem melódica, pelo rigor e imaginação das soluções harmónicas e pela sua articulação com o ritmo na concepção do acompanhamento, adaptando vários estilos diferentes (valsa, tango, *swing*). As composições mais conhecidas são: *Sol de Inverno* (1965, primeiro lugar no Festival da Canção); *Onde vais rio que eu canto* (1970); *Sobe, sobe, balão, sobe* (1979) (César e Tilly, 2010).

⁴³ Relativamente à relação Itália-Portugal, no arquivo histórico da Igreja do Loreto, conhecida como Igreja dos Italianos em Lisboa, encontram-se vários exemplos de pequenos quadernos ou folhetos avulsos de canções de *operetta* ou ligeiras italianas da primeira metade do século XX. Ver anexo 2.

Mónaco, Finlândia, Grécia).

Uma editora que teve um papel importante no comércio de discos e intérpretes foi a Valentim de Carvalho⁴⁴, que contribuiu de modo determinante para enformar e desenvolver a indústria da música em Portugal, assumindo-se como uma das empresas mais sólidas no meio, sobretudo enquanto editora discográfica. Em 1926 contrataram com a editora discográfica Columbia, prevendo a sua representação em Portugal e a gravação de música portuguesa, estando a direcção técnica destas gravações a cargo de Júlio Cunha. Em 1931, com a fusão das editoras Columbia Graphophone Company e Gramophone Company foi formada a empresa multinacional EMI, passando a haver um sistema de representação entre a EMI e a Valentim de Carvalho que previa a exploração mútua do catálogo da EMI e da Valentim de Carvalho (Vernon 1998).

Por volta de 1960, surgiu a primeira fábrica de discos no Campo Grande, em Lisboa, contra a vontade da EMI, «onde eram fabricados EPs de gravações originais e cópias de gravações de editoras e etiquetas estrangeiras representadas pela Valentim de Carvalho» (Losa e Silva 2010:1305). Na secção de Artistas e Repertório (A&R), que geria a selecção dos intérpretes e dos repertórios, definiam-se critérios como a imagem, o timbre vocal e as temáticas abordadas nos textos dos repertórios escolhidos.

A massificação da rádio e o crescimento da televisão contribuíram para as alterações que foram, em particular na década de 1960, fundamentais no percurso de mudanças dos sistemas de comunicação: ao longo dessa década, as estações de rádio tomaram consciência da importância do controlo dos investimentos publicitários, reduzindo a presença de produtores-locutores. A publicidade tornou-se central no negócio da rádio embora fosse o lugar de duas perspectivas contrastantes: por um lado,

⁴⁴ Fundada em 1914. Empresa familiar constituída por uma loja de instrumentos musicais, partituras, fonogramas e material associado à produção, reprodução e consumo musical; foi também editora de música impressa e manuais didácticos, empresa de fonogramas, editora discográfica, estúdios de gravação de audiovisual (Losa, 2010).

os programas radiopublicitários eram criticados e acusados da ausência de promoção de boa música e boas vozes, com lugar a excessiva publicidade e mal elaborada e apresentada; por outro lado, eram positivamente considerados por descobrirem novos valores, dando-lhes relativa independência.

No período em estudo e relativamente a Portugal, convém dar realce à emissão contínua, 24 horas por dia, primeiro no Rádio Clube Português em 1963, depois nas outras estações. Tal levou ao alargamento dos quadros, com entrada de novos profissionais e mais cultos, numa rotação geracional, com outras preocupações e olhares do mundo, reflexão sobre as guerras coloniais em que o país estava envolvido e mais cosmopolitismo. Por exemplo, em 1968 e 1969, havia a crescente necessidade da população participar politicamente, actividade até então proibida, e «alguns programas aspiraram a cortar com a censura através da informação, internamente controlada por um agente do regime junto da estação» (Santos 2014:338).

A rádio também esteve na génese da transformação política do país, como já vários autores marcaram e assumiram (Maia 1995, Cristo 1999, Losa 2009, Santos 2014). Observa-se um conjunto de diferenças ou oposições fundamentais no campo radiofónico, como a cultura erudita versus a cultura popular, a formação e informação versus o entretenimento, os valores clássicos (alta cultura musical europeia) versus os valores modernos e juvenis (cultura pop norte-americana), e a rádio oficial versus as rádios comerciais, que marca as separações entre os programas da EN e os programas de autor coletivo.

A música ligeira foi um dos domínios musicais escolhidos para representar uma certa forma de controlo político e de encenação ética do Estado Novo. A passividade que a música ligeira promovia, entendida como capacidade de camuflar, através das noções de entretenimento, lazer e bem-estar, uma vontade política e económica de controlo das classes sociais, impõe de facto a

necessidade de revelar as suas características íntimas e latentes. Outros domínios musicais, como o fado, por exemplo, terão sido eventualmente demasiado enraizados em contextos populares específicos e fechados, para constituir uso mediático comercial abrangente como, pelo contrário, a música ligeira permitiu. Esta é uma música democrática, no sentido de que é acessível a todas as pessoas, permitindo-lhes expressarem-se apreciativamente ou depreciativamente acerca dela. O fado ou outros géneros musicais populares, não têm essa capacidade magnética porque estão inseridos em ambientes sonoros e em valores particulares. A música ligeira é uma canção que consegue juntar globalmente as pessoas, porque fala sobre emoções superficiais e por isso comunitárias, canta e toca músicas que não são demasiado difíceis ou articuladas e que se aprendem facilmente. Consegue acordar nas pessoas os desejos de fama, estrelato e notoriedade, e, finalmente, é apoiada por todos os meios de comunicação principais que falam diariamente dela. Nunca existiu domínio musical onde pudessemos encontrar uma congruência entre passividade e atividade assim tão forte e predominante como na música ligeira.

III CAPÍTULO

Indústria de lazer, fonografia e vedetismo entre Itália e Portugal (1960)

No dia 1 de agosto de 1942, a American Federation of Musicians (AFM), sob influência do seu presidente James Petrillo, começou uma greve contra as companhias da indústria fonográfica americana por causa das divergências relativas às condições de pagamento dos direitos de autor. A partir desta data, e até ao dia 11 de novembro de 1944, foi decretada a proibição pela união musical de gravar músicas para as indústrias fonográficas, especificando que um músico podia participar em programas de rádio ou outras formas de lazer musical, mas não podia estar presente numa sessão de gravação⁴⁵. A greve acabou com um acordo entre as principais indústrias fonográficas americanas (Columbia, RCA Victor, Decca Records) e o sindicato dos músicos, criando novos contratos de defesa dos direitos de autor. Contudo, o problema surgiu novamente pouco tempo depois, em 1948, relativamente aos direitos dos músicos empregados nos programas televisivos, ainda um meio de comunicação em desenvolvimento (Sodenbergh 1980).

A importância da greve constitui o primeiro ponto de interesse deste capítulo. Embora proibidas as gravações, a indústria fonográfica americana não ficou afetada nos negócios: em 1941, foram vendidos 127 milhões de discos; em 1946, dois anos depois da greve, as vendas subiram até 275

⁴⁵ Com exclusão das gravações dos assim chamados V-Disks, em 1943: discos gravados por músicos (Bing Crosby, Louis Armstrong, Artie Shaw, Glenn Miller, Frank Sinatra, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, e.o.) e não destinados ao público, mas sim às tropas empregadas no segundo conflito mundial. Foram discos fundamentais para a divulgação da música *jazz* na Europa e em particular na Itália.

milhões e em 1947 até 400 milhões (Sodenbergh 1980). Aliás, a efectiva consequência que a greve apontou no domínio da *popular music*, no sentido de marcar historicamente um período e não no sentido de ser a única causa real, foi o declínio da importância das *big bands* acompanhadas por um cantor. A consequente ênfase comercial e estética dedicada aos cantores solistas, os *vocalists*, que a partir de então começaram a dominar o mundo musical da música ligeira, foi acabando com o papel de simples acessório e tornou-se na figura principal da performance musical. Frank Sinatra, que em 1946 estreou com o seu disco solista *The Voice of Frank Sinatra*, é sem dúvida uma das personagens mais aptas para a introdução da figura do cantor solista e na construção de uma estética de consumo que surgiu oficialmente nesta época e que contagiou todo o mercado mundial da *popular music*.

É o momento, radicalizado em 1948, da mudança dos discos de 78 rpm, que tinham a possibilidade de gravar apenas uma canção por face, para os discos de vinil, os chamados *Long Play* (33 rpm), que eram mais leves, maleáveis e resistentes a choques, quedas e manuseio, melhores também pela capacidade de reprodução de um número maior de músicas e, finalmente, pela sua excelência na qualidade sonora, marcando uma viragem. As capas dos discos de música ligeira, de grandes dimensões (entre os 30x30cm e os 35x35cm), tinham a cara, o busto ou a figura completa do/a cantor/a, um plano de fundo constituído por elementos bucólicos ou uma única cor, o nome em grande do intérprete, o título, a etiqueta e, as vezes, uma frase relativa à fama do artista. O LP tornou-se então o disco dos cantores solistas, com uma capacidade normal de cerca de 20 minutos por lado permitindo a gravação de um álbum inteiro.

Focando-nos em Portugal e com as devidas distâncias, o modelo era diferente. Não encontramos conflito entre indústria e músicos como nos EUA. A ação do Sindicato Nacional dos Músicos era estreitamente controlada pelo sistema corporativo do regime (Côrte-Real 2000, Silva 2010), o qual

se reservava o poder de ratificar ou anular as eleições para os diferentes órgãos, ou de suspender a autorização legal à mínima suspeita de atividade subversiva. As tensões eram constantes entre o sindicato e o governo, em particular relativamente aos salários dos músicos, à equivalência entre músicos estrangeiros e nacionais e ao poder totalizante da Emissora Nacional na selecção dos músicos e artistas. O monopólio radiofónico do Estado e o seu interesse político neste meio de difusão favoreceram o desenvolvimento de uma estrutura organizada de radiodifusão centrada na EN (Losa 2013). Os programas de ação do SNI aplicados à EN efectivaram-se não apenas na criação de novos repertórios, mas também na sua circulação rápida e maciça. A eficácia deste consumo massificado suscitou uma familiaridade entre consumidores e intérpretes que formou uma nova realidade do mercado de música gravada. Tal como aconteceu com os actores de teatro de revista na imprensa periódica nas décadas anteriores, os intérpretes da rádio passavam agora a figurar nos discos. A fotografia da vedeta que havia popularizado o repertório «ao microfone da Emissora Nacional» (Idem, *Ibid.*) passa a figurar nas capas das edições de música impressa e nos catálogos de discos.

A partir dos anos de 1940, os termos de consumo massificado relativos à industrialização dos repertórios musicais e aos seus intérpretes marcaram uma nítida cisão na história da reprodução musical. Esta divisão encontrou na *popular music* o seu principal aliado, defensor e promotor.

- **O sistema das revistas: *O Rei e a Rainha da Rádio* e a ideia de *starsystem***

(...) Pois tudo isto faz parte dessa maligna doença que grassa nos artistas, o tal «vedetismo», ou sejam as celebérrimas «peneiras» que lhes subiram à cabeça. O «vedetismo» chega ao ponto de pedirem aos amigos fixos e aos familiares, para lhes telefonarem para o Café, a fim do seu nome ser mencionado através da aparelhagem sonora⁴⁶.

A articulação entre rádio, cinema e teatro de revista era conseguida sobretudo pela incorporação dos

⁴⁶*Plateia*, 1 de janeiro de 1964.

mesmos intérpretes e compositores, em todos os âmbitos de organização da produção (Silva 2010). Quando em 1947 foi instituído o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, o projecto de sobreposição dos compositores e intérpretes (Losa 2015) concretizou-se, destinando-se a educar intérpretes que se enquadrassem no sistema rádio, potenciando a uniformização de um estilo interpretativo caracterizado principalmente pela colocação vocal e pela dicção.

A aparente ausência de investimento em estruturas de edição comercial por parte do Estado foi preenchida pelos empresários, privados ou de companhias estrangeiras (em particular inglesas, como no caso da EMI), que foram cumprindo eficazmente a função de comercializar a produção musical da rádio. As vedetas tornaram-se então a cara das editoras e da própria rádio. As vendas dos *singles* dos cantores determinavam o seu uso comercial e o rendimento dos empresários.

Estruturava-se assim uma das linhas metodológicas com as quais foi criado um sistema de diálogo entre o público e as vedetas, entre a comercialização dos produtos musicais e a construção de uma linguagem específica para aproximar as massas ao sistema de consumo. Este procedimento será neste estudo apresentado através das ligações entre a imprensa periódica popular e os programas radiofónicos, em particular, neste caso, o concurso *Rei e Rainha da Rádio* e as revistas *Flama* e *Plateia*.

Para premiar a música ligeira, foram lançados concursos pelas revistas populares semanais para rainhas e reis da rádio, entre as décadas de 1950 e 1960. O concurso da rainha da rádio, de grande impacto (Santos 2014), polarizou-se, durante a década de 1950, entre Júlia Barroso e Maria de Lurdes Resende e, na década de 1960, em torno de Madalena Iglésias e Simone de Oliveira, sempre apresentadas nas várias revistas, como grandes rivais. No caso do rei da rádio, António Calvário foi o cantor hegemónico na década de 1960.

Com o acordo de todas as estações, poremos à votação os nomes das artistas que as mesmas indicarem. E somente para esses, portanto em número limitado, é que os nossos leitores poderão enviar os respetivos cupões. Nas primeiras semanas de janeiro publicaremos o regulamento. Entretanto, já vos podemos anunciar que para a artista classificada em primeiro lugar haverá um valiosíssimo prémio. Da mesma forma, os nossos leitores ficarão habilitados a muitos outros, e também valiosos, entre os quais destacamos uma viagem de avião a Paris⁴⁷.

Segundo Santos, «artista da rádio definia-se então como 'todo aquele que atua com mais ou menos regularidade ao microfone numa emissora, ou de programa de publicidade, e que revele boas qualidades radiofónicas, isto é, presença e voz'⁴⁸».

Havia o prémio de cançonetistas que a pessoa tinha de cantar uma canção francesa, uma canção... não me lembro agora muito bem. Sei que ganhei esse ano. O concurso Rainha da Rádio, isso já era por votação. Aquele era o júri constituído por vários maestros que davam o prémio a quem interpretasse as provas. Também eram aqui no estúdio da Emissora. Depois, o da Rainha era votação popular. Saía na revista um cupão e as pessoas depois votavam e mandavam os votos. Aquilo era engraçadíssimo porque havia disputas entre várias terras. Acho que no Algarve, então, houve uma coisa que as escolas, as pessoas, os alunos todos, votaram. Trouxe, na realidade, uma popularidade enorme. As pessoas, para verem a Rainha da Rádio, achavam que eu ia de coroa e tudo. Sabe, quando nós íamos cantar a qualquer sítio, as pessoas iam à estação para ver como é que eram. Se eram gordas, se eram magras, se eram velhas, se eram novas. As pessoas só conheciam pela rádio. Portanto, como eu lhe digo, a mim julgavam que eu ia de coroa. Uma vez, houve uns miúdos que disseram: «oh, mãe, mas ela não traz a coroa!». Porque eu era a Rainha da Rádio e a miúda pensou que ia ver uma rainha da rádio de coroa e tudo. E eu lembro-me de chegar à estação. E a minha mãe foi a primeira pessoa a descer do comboio. E houve uma pessoa na estação que disse: «ah, afinal, já é entradota». E a minha mãe disse: «calma, calma, porque eu sou só a mãe⁴⁹».

A revista *Flama*, como explicado no editorial para o seu 22º aniversário, era:

«(...) uma revista calma, equilibrada, essencialmente optimista, devota dos grandes ideais da Fé e da Pátria, respeitadora da Moral, inimiga de qualquer extremismo, mas ao mesmo tempo jovem e apaixonada, variada e interessante. Continua com uma única ambição: ser a Revista da família portuguesa. Nas suas páginas procura-se expor uma doutrina política e social inspirada apenas na doutrina cristã⁵⁰».

A *Flama* dedicava-se principalmente às temáticas de desporto, turismo, notícias internacionais, televisão, rádio e cinema principalmente portugueses, além de qualquer interesse relativo aos italianos e anglo-americanos, novelas, música (fado, ié-ié, cançonetistas), exaltação da vida rural e

⁴⁷ *Flama*, 5 de janeiro de 1951 (in Santos 2014:234).

⁴⁸ *Flama*, 1 de setembro de 1950 (*Ibid.*)

⁴⁹ Entrevista com Júlia Barroso, por Cristina Paula Carvalho, em 10 de julho de 1991 (Arquivo da RTP AHD 11860), (*Ibid.*:239).

⁵⁰ *Flama*, 13 de maio de 1966.

do folclore em geral e fofoca.

O conceito de fofoca emerge neste estudo com um significado peculiar. Ele denota e expressa o desejo popular de visibilidade pública, auto-expressão, acesso e participação nos processos de produção cultural. Neste sentido, e alimentando produtores e receptores, as fofocas são expressões de uma estrutura política e económica que requer que os agentes/consumidores se submetam voluntariamente a uma sujeição compreensiva (Williams 1977) para facilitar a adaptação dos produtos de consumo.

As a culture becomes richer and more complex, involving many more artistic techniques developed to a high degree of specialization, the social distance of many practices becomes much greater, and there is a virtually inevitable if always complex set of divisions between participants and spectators in the various arts⁵¹.

O conceito de estrutura dos sentimentos (Williams 1958) marca precisamente o equilíbrio precário entre as forças de estrutura e ação, de processo social e de individualidade. Exprime a contradição de que os nossos sentimentos pessoais, íntimos e individuais, são sempre, ao mesmo tempo, informados por prejuízos, expectativas, medos, desejos coletivos e históricos por um lado e instituições, leis, convenções e modalidades sociais que ultrapassam o puro sentimento individual por outro (Best 2012). A fofoca, entendida nestes termos, é uma linguagem pertencente à esfera da participação democrática e interativa e, ao mesmo tempo, é a expressão de uma ilusão de coletividade manifesta através da legitimação de um drama privado, de uma história particular. Conflitos entre as estrelas, traições, cortejamentos românticos, dramas psicológicos, crises existenciais, são apenas algumas das referências linguísticas que descrevem a fofoca, que tem a sua maior força comercial e política na capacidade de conferir importância à vida ordinária e quotidiana das pessoas. Os periódicos populares aqui analisados são interpretados neste sentido, não são unicamente um documento da época, mas sim o lugar onde houve uma encenação de vida específica

⁵¹ Williams, Raymond, 1977, *Marxism and Literature*, Oxford University Press.

através, principalmente, da fofoca.

A retórica de divisão entre música estrangeira e nacional era uma constante, e na revista *Flama* alternam-se continuamente editoriais ou opiniões sobre a necessidade de uma música e artistas portugueses. Criticava-se a escassez da produção portuguesa, referiam-se as apresentações dos realizadores da RTP⁵², incluindo a formação profissional de cada um, em particular feita nos estúdios da RAI italiana, como nos casos, entre outros, de Ruy Ferrão e Luis Andrade, as reportagens sobre os festivais e os concursos nacionais e estrangeiros, em particular o Festival de San Remo⁵³. Dava-se destaque ao «Grande Prémio do Disco» e aos concursos das telenovelas entre outros, a constantes publicações sobre o estado da radiodifusão em Portugal, com publicações de tabelas e da organização de alguns dos principais programas (como Talismã, 23ª Hora, Variedades, e.o.). Sobressaíam rubricas dedicadas à vida pessoal das vedetas mais famosas do momento, muitos dos quais italianos, como no caso de Gigliola Cinquetti⁵⁴ e Domenico Modugno. Longe de ter publicações da vanguarda ou intelectuais, o objectivo da revista era actualizar os leitores, principalmente pertencentes a classe trabalhadora, através de notícias breves e algumas reportagens e entrevistas.

A revista *Plateia*, designada como a revista semanal de espectáculos e editada entre 1951 e 1986, parece ser algo diferente e ainda mais enraizada na ideologia do regime: uma revista onde se pode ler aquela alegria em cada artigo, em tons extremamente nacionalistas e conservadores.

(...) A televisão é a alegria e o interesse de muita gente. Gente sacrificada pelo trabalho e pela dureza da vida, que vive o dia inteiro vergada à humildade das suas tarefas e ao peso das suas responsabilidades, e que espera ansiosa por aquelas horas de distração, de quase-álvio para a insipidez – e a insipidez também

⁵² (...) A partir deste número procuraremos mostrar aos leitores da *Flama* um pouco do que são esses «heróis» (quase) ignorados do vídeo nacional. Começaremos pelos dois mais antigos e por um dos mais jovens, a que, nem por isso, falta talento (...). *Flama*, 28 de janeiro de 1966.

⁵³ *Flama*, 11 de fevereiro de 1966.

⁵⁴ *Flama*, 29 de abril de 1966.

castiga – das suas vidas⁵⁵.

Principalmente dedicada ao cinema americano, italiano, espanhol e português, ao teatro, ao fado, às vedetas amadoras, à fofoca das estrelas do cinema, aos festivais folclóricos e à música ligeira dos cançonetistas, a revista organizava também o assim chamado Ficheiro Artístico Nacional (FAN). Este era expressamente posto «à disposição de produtores e empresários e clubes de amadores em todo o país⁵⁶», onde eram recolhidas as fichas técnicas dos aspirantes artistas, todos amadores, com o título: «A juventude portuguesa não desiste apesar de todas as dificuldades dos seus sonhos artísticos⁵⁷».

(...) Quando ser artista não é profissão bastante. Verificamos com espanto e ao mesmo tempo agrado que a gente da rádio, televisão, teatro e cinema, se não limita a ser artista e que aceita o lado prosaico da vida com boa vontade e coragem⁵⁸.

Na sua vocação expressa na ligação dos públicos/fãs às vedetas, em cada número a revista oferecia os endereços privados dos artistas portugueses, como também daqueles estrangeiros, principalmente franceses, e notícias constantes sobre os festivais nas províncias ultramarinas, em particular, casualmente, africanas, com muitas fotografias. Com a guerra colonial, criou a partir de 1963 uma secção de madrinhas de guerra, aproximando os soldados e as jovens através de um gosto comum pelo cinema, pela rádio e pelas vedetas nacionais e internacionais.

Embora sem uma referência específica, a nossa análise e pesquisa sobre essa revista, que abrangeu principalmente a década de 1960, nota como a capa da revista, sempre muito cheia de cores e sempre com uma cara de uma personagem conhecida do mundo do espectáculo internacional, não tinha a assinatura do exame prévio da censura. Nas outras revistas da época analisadas, em particular *Flama e Rádio & Televisão*, encontramos sempre a escrita preta, na traseira da capa, do

⁵⁵ *Plateia*, 10 de abril de 1964.

⁵⁶ *Plateia*, 1 de março de 1964.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Plateia*, 10 de março de 1964.

exame prévio. Para a revista *Plateia*, parece não haver uma segurança censória certa. Isso não acontecia, ou não seria necessário escreve-lo, sendo o tom dos artigos e de toda a revista em geral extremamente comprometido com o regime. Além desta curiosidade, o centro de interesse da revista era a música ligeira vinda do CPA da EN e, depois, dos centros de produtores independentes como Arlindo Conde e José Marques Vidal, promovendo «sorteios de prémios como televisores, fogões, rádios, ventoinhas, relógios, discos, caixas de vinho e de café» (Santos 2014:241): um público-alvo bem específico.

Havia dois, três ou quatro colegas minhas que compravam imensas *Flamas* e punham para aí 50 pessoas a preencher. E, então, um dia recebo uma carta que mantive guardada durante muitos anos da gente que trabalhava na tipografia *Flama* que se começaram a enervar com aquilo e então, à hora do almoço, dividiam-se: uma parte imprimia a página com os cupões e a outra parte preenchia. E foi assim que eu fui Rainha da Rádio a primeira vez. Da segunda vez, foi um erro de contagem. Foi um erro de contagem de uma colega minha também, que preenchia para ele e preenchia para mim e preencheu para uma terceira pessoa. Fez mal as contas e deu-me o título a mim⁵⁹.

Encontra-se nestas revistas uma ordem moral sobre a descrição dos artistas principalmente relativa às origens humildes, ao sucesso vivido com embaraço e simplicidade e à vontade de viver a própria vida em alegria e serenidade. As revistas mostravam o significado dos grupos de fãs, em especial na segunda metade dos anos 60, quando se deu uma maior massificação da informação sobre as estrelas, então suportada pelo impacto da imagem televisiva. De facto, havia uma participação e um interesse comum entre revistas e vedetas: as estrelas precisavam das revistas e da rádio para promoverem a própria música e participarem em programas de auditório e venderem discos, enquanto as revistas, com a publicação dos segredos dos artistas e o incremento da fofoca principalmente no quotidiano das pessoas das classes médias e operárias, em particular no circuito relativo às donas de casa, vendiam mais exemplares.

Primeiro a *Flama* com a Rainha da Rádio e depois a *Plateia* com o Rei da Rádio foram as principais

⁵⁹ Entrevista com Simone de Oliveira, por Luís Garlito, em 2 de maio de 1991 (Arquivo da RTP AHC 11866) (in Santos 2014:243).

causas pela mediatização das estrelas e a criação de clubes de fãs. Mas não se limitaram às estrelas: encontram-se em várias edições das revistas, artigos sobre a vida de portugueses anónimos, em particular os mais pobres ou de cidadãos das aldeias, gente humilde e analfabeta. Uma dialética específica para criar, marcar ou encenar o modelo humilde da sociedade portuguesa que no seu isolamento, em oposição as histórias vindas do estrangeiro, encontra um corpo único de mútua solidariedade feito, principalmente, por um diálogo fechado e auto-reflexivo: a fofoca.

- **A música ligeira e o amadorismo.**

A encenação de um diálogo superficial e sumário construído à volta da música ligeira, em particular através da criação de sistemas de controlo moral e doutrinação normativo e ético das revistas populares e dos programas de variedades específicos, não é a única característica que nos avisa sobre as qualidades da música ligeira. Existe já uma boa parte da literatura etnomusicológica (Middleton 1990, Shuker 2001, Cloonan 2005, e.o.) que define a *popular music* em termos da sua aspiração a encontrar uma audiência massificada, i.e. genuinamente popular, mais do que uma atenção às propriedades musicais ou aos significados textuais das canções. Uma orientação que efectivamente se encontra na definição, ou categorização, do artista dada em 1 de setembro de 1950 na revista *Flama*: «todo aquele que atua com mais ou menos regularidade ao microfone numa emissora, ou de programa de publicidade, e que revele boas qualidades radiofónicas, isto é, presença e voz».

Esta frase ajuda-nos a apresentar as duas linhas guias de orientação de escolha dos artistas, que em particular definiam o que significava na época ser um artista: primeiro a regularidade em performar ao microfone numa emissora; segundo as qualidades procuradas na presença e na voz. Não se fala de talento musical, senão apenas relativamente à voz. Parece então uma definição de artista

especialmente ligada à sua experiência técnica, isto é, de ligação subordinada à capacidade radiofónica. Não é preciso ser músico, mas saber como atuar com continuidade numa emissora, provavelmente com o apoio político do CPA. Não é preciso ter noções musicais, mas sim presença vocal e postura. De novo se nota a importância da formação no CPA. A formação significativamente não-musical (Cloonan 2005) das personagens envolvidas no domínio da *popular music* é algo que vai além duma simples definição: parece ser uma característica inelutável da dialéctica de consumo e em particular das ligações entre os meios de comunicação e o enredo dos artistas.

Nas revistas da década de 1960, onde a retórica apologética e nacionalista do regime conheceu os seus maiores desenvolvimentos, em particular pela complexa situação da guerra colonial nas configurações internacionais (Alves 2007, Cidra 2008), encontram-se constantes referências sobre o amadorismo dos músicos. Em particular nos FAN, que se tornaram o símbolo da propaganda da cultura da superficialidade. E não é apenas uma superficialidade: é o futuro como cantor/cantora, o sucesso, o dinheiro, as origens humildes, as viagens à volta do mundo, as entrevistas, as fotografias nas capas dos jornais e das revistas, os discos e os prémios em eletrodomésticos. Estes são só alguns dos aspectos que representam a retórica das promessas que pertenceu ao mundo pós-segunda guerra mundial. Pensemos por exemplo na corrente cinematográfica do neo-realismo italiano, com esponentes como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, e.o., que quiseram capturar a realidade sem disfarçá-la, desnudá-la, com cenários naturais e atores locais, velhinhos, trabalhadores humildes, pessoas do povo, temáticas sobre a pobreza, o desejo de vingança, etc. Aparentemente são temáticas que se encaixam no contexto da retórica populista do salazarismo: mas há duas tendências diferentes no neo-realismo e na retórica estadonovista da consideração do problema povo e das promessas a ele ligadas. No neo-realismo temos um uso da condição de pobreza e da frustração do povo, enquanto forças dialécticas que marcam uma distância com o mundo enfático do fascismo, num projecto onde as dificuldades são consideradas como veículo de

força para promessas de mudanças e ao mesmo tempo para marcar a exigência presente e factual da mudança. Por outro lado, o uso das dificuldades das pessoas feito na indústria salazarista, foi um recurso para encaixar o povo na dimensão dessas mesmas dificuldades. O exemplo da cantora ou do cantor famosos, com uma ênfase particular sobre as origens humildes, servia não tanto para dar uma promessa de sucesso, quanto para enraizar ainda mais as pessoas nessa mentalidade. No neo-realismo, fala-se de pessoas ligadas à dimensão da pobreza, onde esta constitui a base realística de vida, mostrando não apenas a dor, mas a força de enfrentar as dificuldades quotidianas (pensemos por exemplo no filme de 1948, de Vittorio de Sica, *Ladri di Biciclette*). No salazarismo, apresentam-se pessoas que sonham com as vidas das vedetas, porque muitas delas vêm da mesma condição dos ouvintes ou dos fãs, mantendo o sistema da humildade no centro do controlo moral. Não há promessas, apenas a possibilidade de uma pessoa nascida numa família da classe média tornar-se um dia na cara das capas dos discos. A pobreza e a humildade não são apresentadas como dimensões de resistência, como poderia acontecer no caso do neo-realismo, mas como condições *sine qua non* do povo que nasce, vive, morre e, as vezes, se torna humildemente conhecido.

É extremamente interessante ver com a *popular music* se tornou, nos contextos nacionalistas, uma sólida bandeira da retórica da simplicidade e do amadorismo, por não pedir uma particular experiência ou capacidade artística, mas antes a capacidade de magnetizar as massas. Se a música rock conseguiu com as suas temáticas e arranjos, o uso das guitarras eléctricas e da figura rebelde do cantor, ter um séquito inacreditável de jovens da média-alta burguesia, a música ligeira conseguiu fazer o mesmo com as massas pertencentes às classes mais pobres, através de uma obra de encenação ética do sistema de estrelato. A música ligeira conseguiu adaptar-se perfeitamente à nova moral do pós-guerra, construindo um sistema ético de valores que teve nas canções ligeiras a própria banda sonora.

PROGRAMAS	HORAS
NOTICIÁRIOS	2332
DESPORTO	650
RECREATIVOS E CULTURAIS	8510
LINGUAS ESTRANGEIRAS	1620
MUSICAIS	8908
ESPECTÁCULOS CINEMA E TEATRO	4
OUTROS	13

Tab. 2 - Distribuição dos programas por hora numa semana nos Emissores Portugueses (1966)

O controlo moral era objecto primordial das políticas culturais da EN (Côrte-Real 2000). A exemplificá-lo podemos encontrar uma produção radiofónica dedicada principalmente à distribuição de programas de noticiários, recreativos, culturais e musicais (por um total de 19750 horas por semana⁶⁰). Num regime político autoritário, fascista e censurador como foi o português, este facto faz-nos pensar que a vontade de controlo moral e de criação ética fosse efectivamente algo presente nas decisões políticas da época. Então a nossa pergunta é: o que é que significa aquele *dumbing down* (Tysome 2004 in Cloonan 2005:77) relativo à análise da música ligeira? A quem se refere? Naturalmente, aos arranjos e às letras da canções demasiado fáceis. Mas o que é que significa essa facilidade? Com certeza, é muito difícil encontrar o seu sinónimo nos significados de clareza ou simplicidade, sendo a ação descrita pelo *dumbing down* destinada às mentalidade e aos gozos das pessoas, a incrementar a mentalidade que não exige profundidade, algo que, afinal, não é assim tão fácil ou simples ou imediato de criar e organizar. Na nossa opinião, o conceito de *dumbing down* refere-se não tanto ao produto musical, mas à sua utilização e aos seus utilizadores, dos músicos/arranjadores até ao público, que com a música ligeira se tornaram tão importantes, que marcaram a própria atividade em constante ligação com os meios de comunicação massificados. *Dumbing down* representa pois a encenação da despreocupação, o papel da simplicidade em termos de frivolidade, sem abertura, sem alternativas, numa constante apologia de si mesmo: não é algo relativo unicamente aos arranjos ou às estruturas musicais, mas também ao sistema de valores que

⁶⁰ *Flama*, 15 de julho de 1966.

está por detrás desses. Nesta encenação é preciso apenas falar sobre um vício amoroso ou um sonho inacabado para representar o próprio tempo, tornando o significado cultural de música apenas uma fantasia ou um produto atemporal, tirando as suas instâncias e exigências de crítica da atualidade, tirando qualquer significado político ao *music making* (Blacking 1973) e deixando-o na dimensão do entretenimento e da escuta distraída. O projecto educativo é bem presente na música ligeira, embora silencioso: educar para o bem-estar através de uma canção, ouvida durante o horário de trabalho ou voltando a casa depois de um dia produtivo, que diga que a vida corre assim e que não é preciso pensar noutras coisas, porque o mundo começa e acaba a partir do momento em que uma pessoa liga ou desliga o seu próprio aparelho de rádio ou a sua própria televisão.

- **Uma canção *ligeira*: relações italo-lusitanas no enredo popular em Portugal**

Longe de ligações perigosas entre a música ligeira italiana e portuguesa, e de interpretações da canção portuguesa como uma cópia da canção sanremense, este estudo observa as conexões que efectivamente podem pôr em conjunto as duas canções. Nota-se uma natureza dupla: por um lado a influência da organização técnica e estrutural da programação radiofónica e televisiva italiana, que foi recurso de ideias e modelos para a estruturação da programação portuguesa ou para o seu preenchimento. Várias personagens do mundo das comunicações portuguesas, os já citados realizadores da RTP, Ruy Ferrão e Luis Andrade e.o., tiveram a possibilidade de ter financiamentos para a formação empresarial e técnica em Itália, nos estudos da RAI. Na mesma programação semanal da RTP, em particular no programa *Variedades*, as 21:00 horas, era transmitido⁶¹ o programa italiano *Studio Uno*, com o cantor Adriano Celentano, as Irmãs Kessler, Mina, Milva, e.o.. Ainda na RTP encontravam-se programas dedicados unicamente à música italiana como o programa *Marino Marini*⁶² de 1959, outros dois programas, respectivamente em 1961⁶³ e 1963⁶⁴, com o

⁶¹ *Flama*, 30 de dezembro de 1966.

⁶² Arquivo RTP, 59130018/000, 26 de outubro de 1959.

mesmo cantor Marino Marini⁶⁵ a interpretar canções italianas, napolitanas e espanholas. Havia outros programas onde apereciam cantores italianos como convidados principais, como no caso de Gigliola Cinquetti no programa *Canção é Espectáculo*⁶⁶, Nilla Pizzi no programa *Programa de Música Ligeira com Nilla Pizzi*⁶⁷ ou Ray Martino no programa *Ray Martino*⁶⁸. Na programação radiofónica, em prevalência no período da tarde, encontram-se no curso de 1960 vários programas dedicados unicamente à música italiana, como *Vozes de Itália* ou *Êxitos da Itália* do Rádio Clube Português, ou *Sol de Itália* da Emissora Nacional⁶⁹. É importante marcar este facto da programação sobre a música italiana ser principalmente colocada no período da tarde: nas pesquisas nos arquivos da RTP como nas revistas populares da época, é interessante notar como os programas dedicados à canção italiana, ou que tinham uma parte ocupada pelas canções sanremenses, passavam principalmente em horários da tarde (entre as 14:00 e as 18:00 horas⁷⁰) ou no horário de jantar, pouco antes das emissões da noite⁷¹. O público-alvo, inscrito implicitamente nessa escolha de horário de programação, faz-nos pensar em quanto efectivamente fosse representado, possivelmente, por donas de casa, idosos ou trabalhadores das classes médias. Por outro lado, as influências da música italiana têm de ser apercebidas, na nossa óptica, à medida que a música ligeira ganha importância comercial internacional. Em particular lembrando que os cantores ou as cantoras ligeiros tinham um papel fundamental na construção da tal estética da fofoca: a canção ligeira italiana era conhecida porque os seus cantores eram conhecidos e faziam falar de si mesmos por dentro – e por incitação - do mundo comercial. Eis então noticiários nacionais sobre as chegadas dos cançonetistas italianos ao aeroporto de Lisboa, como no caso, entre os outros, de Rita

⁶³ *Ibid.*, 61120014/000, 1 de janeiro de 1961.

⁶⁴ *Ibid.*, 62120020/000, 26 de abril de 1963.

⁶⁵ Marino Marini (1924-1997), além da sua proveitosa carreira como músico, compositor e arranjador, teve um grande sucesso em Portugal em particular na década de 1950 e no começo de 1960, país onde ele sempre encontrou o carinho do público. O músico dedicou várias canções ao país, como *Lisbona Mia* (1959) e *Ciao Porto* (1960) e foi várias vezes convidado em Portugal pelo editor discográfico Arnaldo Trindade.

⁶⁶ *Ibid.*, 66130001/000, 21 de abril de 1966.

⁶⁷ *Ibid.*, 61120019/000, 8 de dezembro de 1961.

⁶⁸ *Ibid.*, 61120018/000, 24 de agosto de 1961.

⁶⁹ *Rádio e Televisão*, 24 de abril de 1965.

⁷⁰ *Ibid.*, 2 de fevereiro de 1965.

⁷¹ *Plateia*, 10 de fevereiro de 1964.

Pavone⁷², Gigliola Cinquetti⁷³, Renato Carosone⁷⁴ e Domenico Modugno⁷⁵; eis então entrevistas radiofónicas aos cantores antes da atuação nos concertos em Lisboa, como no caso de Rita Pavone⁷⁶ e Marino Marini⁷⁷; eis ainda mais os programas de rádio de discos pedidos onde os cantores italianos aparecem várias vezes, como no caso de Rita Pavone⁷⁸, Gianni Morandi⁷⁹, Bobby Solo⁸⁰, como vencedores do Festival de San Remo. E não foi unicamente uma presença nas programações radiofónicas ou televisivas: no curso da década de 1960, encontram-se várias atuações em concerto em Lisboa dos principais cantores italianos da época, como Rita Pavone, no Teatro Monumental⁸¹ em 1965, Gino Paoli no mesmo ano e no mesmo teatro⁸² em abertura ao grupo «Ié-Ié» *The Animals*, Marino Marini, em 1960, e outros. Relativamente ao concerto de Rita Pavone, que a então indústria comercial fomentou, seja pelo seu talento seja pela sua jovem idade (quando gravou o seu primeiro disco ainda não tinha a maior idade), encontra-se nas revistas, em particular na rubrica *Tenha uma Opinião*, na revista *Rádio e Televisão*⁸³, uma contínua alternância de opiniões das pessoas que assistiram ao concerto da cantora no Teatro Monumental. Opiniões de vária natureza, a partir das pessoas que ficaram desiludidas ou escandalizadas, em particular pela jovem idade da cantora e pelo facto dela «sentar-se nas pernas do público⁸⁴» durante a atuação, ou da surpresa pelas qualidades artísticas da cantora.

A música italiana era importante na medida em que os cantores italianos conseguiam fazer falar sobre si mesmos. Aliás, é útil pensar no facto de que para a época, o estrelato musical significava

⁷² Arquivo RTP, 651800002/006, 13 de julho de 1965 e 6518002/002, 10 de fevereiro de 1965.

⁷³ *Ibid.*, 6618001/004, 19 de abril de 1966.

⁷⁴ *Ibid.*, 5919001/008, 18 de agosto de 1959.

⁷⁵ *Ibid.*, 6718004/003, 17 de março de 1967.

⁷⁶ Arquivo Histórico da Rádio, AHCD1090, 13 de julho de 1966.

⁷⁷ *Ibid.*, AHD8440, 1 de janeiro de 1958.

⁷⁸ Programa «Uma Saudade Presente para os Portugueses Ausentes» da Emissora Nacional, 6 de setembro de 1965 e 18 de janeiro de 1966.

⁷⁹ *Ibid.*, 27 de agosto de 1968 e 30 de setembro de 1968.

⁸⁰ *Ibid.*, 8 de março de 1966.

⁸¹ *Rádio e Televisão*, 13 de junho de 1965.

⁸² *Plateia*, 7 de dezembro de 1965.

⁸³ A discussão aberta da rubrica durou a partir do número 442 até o número 447, do ano 1965.

⁸⁴ *Rádio e Televisão*, 20 de junho de 1965.

também um estrelato cinematográfico e teatral: a maior parte dos cantores tornados famosos pela indústria sanremense italiana, eram também empregados como actores nos filmes de comédia ou de melodrama (como por exemplo nos casos, mais conhecidos, de Domenico Modugno, Rita Pavone, Fred Buscaglione e Claudio Villa). Eram empregados também em obras teatrais, tendo uma formação teatral ou como apresentadores em espectáculos de variedades precedente à carreira de cantor/intérprete.

As ligações não acabam apenas na programação ou nas *tournee* dos artistas italianos: a editora discográfica *Discos Orfeu*, criada pelo empresário português Arnaldo Trindade, tinha o exclusivo de etiquetas internacionais como a *Vogue* (França), *Pye Records* (Grã-Bretanha), *Motown* (EUA) e *Durium* (Itália). Esta última teve contactos directos com a editora portuguesa, em particular para a comercialização de dois dos cantores principais da etiqueta: Marino Marini e Gino Paoli. A outra grande editora que publicou os principais nomes da canção italiana (Domenico Modugno, só até 1956, Rita Pavone, Edoardo Vianello, Gianni Morandi, Nilla Pizzi, e.o.) foi a RCA Victor Itália, mas não temos uma referência efectiva sobre a comercialização dos discos em Portugal; e a mesma falta de ligações existe com a outra etiqueta italiana, a *Fonit-Cetra*, que tinha também nomes importantes na perspectiva internacional, como Domenico Modugno (depois do 1956), Claudio Villa, Quartetto Cetra, Sergio Endrigo e Raffaella Carrá, e.o..

Relativamente às atuações dos grandes, há algo que a falta de documentação não pode explicar, mas que encontra no campo das hipóteses uma possível solução: na pesquisa nos arquivos da época, por exemplo, nunca encontramos uma atuação de Domenico Modugno (reconhecido no curso da década de 1960 como um dos maiores cantores do século) em Portugal. O que é que significa? Porque não houve concertos do intérprete da canção *Volare*, conhecida em tudo o mundo? De facto, as revistas da época não se pouparam em artigos sobre a chegada do cantor ao aeroporto de Lisboa, ou da sua passagem em Portugal; foram sempre muito cuidadosos em seguir a fofoca sobre a sua vida

profissional e privada⁸⁵; as suas canções, em particular *Dio Come Ti Amo*, ficaram nas classificações do concurso semanal *Grande Prémio do Disco* por um ano inteiro⁸⁶ da revista *Flama*. Porquê então uma falta assim tão importante? Uma possível resposta, que fica ainda assim no mundo das suposições, pode ser o orçamento do cantor, por 700.000 liras italianas por espectáculo e por 2.000 dolares por cada espectáculo no estrangeiro (Minervini 2008): seria com certeza um orçamento que dificilmente podia ser encarado pelas indústrias comerciais portuguesas.

⁸⁵ *Flama*, 11 de fevereiro de 1966.

⁸⁶ *Ibid.*, 19 de agosto de 1966.

CAPÍTULO IV

Poder político, emoção e produção da canção ligeira em Portugal e Itália

- Interpretando a canção e o Festival de Sanremo

Com a reconstrução da indústria fonográfica europeia no começo dos anos de 1950, começam a aparecer os festivais da canção mais ou menos em todo o território europeu (Hamm 1995) e em 1956 nasceu o Festival Anual da Eurovisão, transmitido pela televisão com participantes de diversos países cuja televisão nacional transmissora fosse membro do *European Broadcasting Union*⁸⁷ (EBU). No Festival da Eurovisão, cada país participante tem que apresentar uma canção, muitas vezes em inglês ou francês - embora a língua não seja assim tão vinculante -, frente a um júri nacional em cada país e uma votação que abrange todos os países concorrentes com o apoio da radiofonia.

A primeira participação de Portugal no Festival, em 1964, foi bastante decepcionante. O país enviou António Calvário e a canção *Oração*, que não recebeu nenhum ponto. Ficou assim em último lugar e sem pontos no primeiro Festival Eurovisão em que participou. O país só voltou ao Festival Eurovisão em 1971, com a cantora Tonicha e desta vez terminou em 9.º lugar com 83 pontos. Este foi assim o primeiro sucesso português no Festival. No ano seguinte, em 1972, Carlos Mendes, com a canção *A Festa da Vida*, conseguiu o 7.º lugar com 90 pontos. Em 1973, Portugal conseguiu permanecer dentro das primeiras dez posições, com Fernando Tordo e a canção *Tourada*. Apesar

⁸⁷ Qualquer membro da EBU pode participar no concurso, mesmo que não seja um país europeu. Isto inclui países africanos e asiáticos tais como Israel e Marrocos, que já participaram no concurso.

deses resultados, Portugal voltou ao mau desempenho: em 1974, o país terminou novamente em último lugar, com a canção *E Depois do Adeus*, de Paulo de Carvalho. A estreia no Festival da Eurovisão coincidiu com a estreia do festival nacional da canção português, no início chamado *O Grande Prémio TV da Canção Portuguesa* e depois *Festival da Canção RTP*, criado em 1964, por ocasião da escolha das canções candidatas ao concurso da Eurovisão. A combinação entre a estreia do Festival da Canção RTP e a participação no concurso da Eurovisão é um aspecto muito interessante, porque mostra como efectivamente a canção portuguesa, ou melhor a organização político/comercial da canção portuguesa, tentou ser parte do universo internacional da canção europeia. Participação que, como já dissemos, não teve grande impacto, nem sequer reconhecimento.

Há duas observações que merecem atenção. Primeiro, a natureza essencialmente político/estratégica do Festival da Eurovisão, em particular pela sua estreita ligação com a *European Broadcasting Union*, que emoldurou o projecto ideológico de unir a Europa inteira⁸⁸ sob uma única estética musical/artística (Bohlman 2007). Participar no concurso europeu, mesmo pela sua natureza implicitamente internacional, significava ter a possibilidade de criar ligações comerciais ou reclamar um papel de relevância nas políticas culturais a um nível internacional, para além da mera apresentação da canção nacional e dos seus intérpretes. Segundo, a importância fundamental do modelo de referência (Hamm 1995, Bohlman 2007, Stokes 2010) dos festivais nacionais ou internacionais europeus da metade do século XX: o Festival da Canção Italiana de Sanremo.

Os modelos que o Festival de Sanremo representou na estruturação dos festivais da canção são de natureza vária. Nele emergem dois campos modelares: o estrutural/organizativo e o estético/de espectáculo que chamaremos performativo. No quadro abaixo explicitam-se alguns detalhes de cada

⁸⁸ União que foi alcançada em 1994, com a entrada no concurso da Rússia e de todos os países pertencentes à antiga União Soviética.

um destes dois campos modelares:

<p>Modelo estrutural/organizativo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro festival da canção nacional ligeira • Primeiro festival da canção ligeira nacional apoiado completamente pelos meios de comunicação (rádio e televisão) • Primeiro em que há um sistema de votação baseada sobre o voto popular (voto dos consumidores, <i>demoscopia</i>) • Apoio da publicidade e da indústria comercial
<p>Modelo estético/de espectáculo (Performativo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estruturação do Espectáculo e concurso • Modalidades teatrais de apresentação das canções e dos intérpretes • Apresentadores • Estética do cenário e localização das orquestras • Gestualidade e apresentação dos cantores/intérpretes

Tab. 3 – Distribuição de detalhes dos campos modelares no FSR.

No período em estudo, nasceram várias transmissões radiofónicas italianas associadas ao Festival de Sanremo como *Il discobolo* (1953-1961) e revistas populares como *Sorrisi e canzoni*, que a partir de 1960 publicou todas as letras e canções de Sanremo, aumentando enormemente as suas vendas. Em particular, multiplicaram-se os festivais musicais: *Castrocaro*, para as novas vozes (Forlì, 1957), *Zecchino d'oro*, um concurso musical para crianças (Bologna, 1959), *Festival degli sconosciuti di Ariccia* (Ariccia, 1962), *Cantagiro* (todo o território italiano, 1962), *Festival delle rose* (Roma, 1964), *il Festivalbar* (todo o território italiano, 1964) e *Disco per l'estate* (todo o território italiano, 1964). Os últimos dois, ideados por Vittorio Salvetti, são mais lembrados pelo uso da *juke-box* como meio de difusão dos discos.

Tentar perceber a importância que o Festival de Sanremo teve na organização do comércio da música ligeira, não é um desafio fácil. Em primeiro lugar surge a dificuldade de perceber a motivação pela qual o Festival da canção italiana nasceu numa localidade pequena, a cidade de San Remo (Liguria, Itália norte-oriental, perto da fronteira com a França), assim tão longe dos centros

urbanos principais da Itália do norte, como Turim ou Milão. Indagando brevemente a história desta localidade, encontramos na verdade umas referências importantes: San Remo, no final do século XIX e no início do século XX, tornou-se a capital do bem-estar para a aristocracia europeia⁸⁹, com a criação do primeiro grande Casino de Itália (*Casino de San Remo*, que foi, até 1977, a sede principal do concurso). O funicular Sanremo-Monte Bignone (o maior do mundo na época) e uma actividade industrial e comercial baseada na floricultura e no comércio das flores que favoreceu a emigração dos trabalhadores de toda Itália nesta pequena cidade, são outras das referências significativas. Depois da I Guerra Mundial, em 1920, a cidade foi escolhida para ser a sede do encontro da assim dita Conferência de San Remo, realizada pelo conselho supremo aliado, que determinou a atribuição de mandatos da Sociedade das Nações às potências vitoriosas, para que estas administrassem territórios anteriormente pertencentes ao Império Otomano no Médio Oriente (Palestina, Iraque, Síria, Líbano). Além desta nota histórica, o que nos interessa é que San Remo foi, no curso da sua história, capital europeia do turismo e do lazer da aristocracia ou da classe burguesa: aspecto que se encaixa perfeitamente no conceito de bem-estar representado pela estética da canção ligeira.

O projecto de criação de um festival da canção italiana não é inédito na organização do Festival de San Remo. Já em 1931, podemos encontrar na mesma cidade uma primeira tentativa de concurso relativa às canções napolitanas, uma sorte de protótipo do Festival nacional. Em 1936 e 1937, em Rimini, houve o primeiro Festival da Canção italiana, em pleno fascismo, transmitido pela rádio nacional do regime. Estas edições não tiveram muito sucesso a um nível artístico e acabaram em 1937, por causas económicas. O primeiro prémio nem sequer foi atribuído. Foram importantes, no entanto, pelos seus significados turísticos e ideológicos nacionalistas (Silvestrini 1945). Em 1948, foi organizado o primeiro *Festival Canoro Nazionale*, na cidade de Viareggio (Toscana), chamado

⁸⁹ Entre outros, são de lembrar as passagens de personalidades *importantes* da época, como a tsarina Maria Aleksandrovna, a imperatriz Isabel da Áustria e a nascente burguesia de *elite* da *Belle Epoque*.

La Capannina del Marco Polo (A pequena cabana de Marco Polo), realizado pelo compositor e músico Aldo Valleroni (1920-2000). Em 1950 também esta iniciativa foi cancelada por causas económicas. No mesmo ano, o diretor das manifestações e das relações públicas do Casino de San Remo, Angelo Nicola Amato, em conjunto com o autor radiofónico Angelo Nizza (1905-1961), tiveram a ideia de organizar o primeiro festival da canção italiana do pós-guerra. Uma vez conseguido o apoio das editoras discográficas de Milão e da EIAR (antiga RAI) de Turim e em particular uma vez criado o regulamento do concurso feito por Pier Bussetti (diretor do Casino de San Remo) e pelo compositor Giulio Razzi, estreou em 1951 a primeira edição do Festival da Canção italiana em direto radiofónico, sob a direção artística do maestro da orquestra sanremense Cinico Angelini (1901-1983). Uma curiosidade marca a ligação entre o festival e as estratégias comerciais: em 1951, no mesmo ano da estreia do festival e na mesma cidade de San Remo, acontece um outro concurso nacional, o de beleza *Miss Itália*, já activo desde 1946, e que patrocinou o festival de música. Uma coincidência?

Para a história da canção italiana, 1951 não foi unicamente o ano do início do concurso da canção nacional ligeira: foi também o momento em que a canção italiana começou a criar uma ligação de dependência com o Festival de San Remo. Em todo o curso da década de 1950, com umas alterações decisivas na década de 1960, a canção italiana foi, em larga medida, apresentada como a canção de festival, com uma estrita ligação compositiva e literária com os modelos orgânicos do festival sanremense. Para encontrar algo de diferente (Salvatore 2003), temos que ir além da rádio e dos festivais para chegar, por exemplo, à experiência do teatro ligeiro. A canção da comédia musical é o único exemplo inovativo nascido na mesma altura da canção de festival, especificamente entre 1946-1947 (Giuliani 2003). O novo género da comédia musical, desenvolvido na transformação do teatro de revista do pós-guerra, foi em parte influenciado pelos *musicals* da Broadway, encontrando na Itália de 1950 um grande sucesso de público. A inovação que este género representa, além de

constituir uma eficaz alternativa à canção sanremense, é o facto de ter juntado a melodia italiana com a canção dos Estado Unidos e os ritmos afroamericanos: afirmaram-se estilos tais como o boogie-woogie, a rumba, a conga, samba, bajon, beguine e bolero, como também o manbo e o cha-cha-cha. Nestes géneros especializaram-se músicos e intérpretes como Dea Garbaccio e Pippo Barzizza, que introduziram a canção *Besame mucho* em Itália, e Renato Rascel, e Armando Trovajoli, e.o.. Mas no geral, as instâncias americanas na canção italiana ligaram-se muito mais ao orgânico das canções do que à estrutura íntima da melodia ou da harmonia. Por exemplo, nos anos de 1950 a beguine espalhou-se como modelo de arranjo, construída sobre ritmos lentos, conseguindo encaixar-se na melodia do canto italiano: é o caso, entre outros, das canções *Grazie dei Fiori* (canção triunfante na primeira edição do Festival de San Remo), *Buongiorno Tristezza* e *Viale d'Autunno*.

Na década de 1950 aconteceram inovações musicais feitas pelos compositores e intérpretes da canção napolitana: pertencem a este período canções como *Munasterio 'e Santa Chiara*, *Scalinatella* (Cioffi-Bonagura, 1948), *Anema e Core* (Tito Manlio-D'Esposito, 1950), *Sciummo* (Concina-Bonagura, 1952), *Luna Caprese* (Ricciardi-Cesareo, 1953), *'Na Voce, 'na chitarra e 'o ppoco 'e luna* (Rossi-Calise, 1954). Representam o encontro entre modalidades melódicas tonais-modais, próximas dos modelos tradicionais, e os estilos norte-americanos e latinos.

A crítica literária (Ionio 1980, Marini 1981, Salvatore 2003, e.o.) que analisou o monopólio da canção sanremense nos seus sentidos seja musicais seja performativos, é variada. A canção italiana de festival, que codificou uma categoria estética específica, teve um sucesso enorme, principalmente por causa da sua ligação directa, como a do Festival de San Remo em geral, com o patrocínio da RAI, da radiodifusão italiana e da televisão: a canção sanremense tornou-se o modelo da canção radiofónica. A partir de 1951, o modelo sanremense da canção ligeira codificou os

caracteres e valores pertencentes a primeira metade do século: na música, a supremacia de valores melódicos e tonais e uma ideia estereotipada de *canto all'italiana*; nas letras, a exaltação da tríade Deus-Pátria-Família, representando dignamente a ética de vida do homem qualquer. Entre vários critérios de análise possíveis das características musicais dessas canções, sublinhamos: nos arranjos, a predominância de violinos consoantes que não vão além da extensão de duas oitavas, privilegiando arcadas amplas para marcar os efeitos melódicos e fleumáticos; no uso vocal, constantes imitações das vozes dos coros alpinos pseudo-populares (principalmente nos anos precedentes à estreia do Festival) e em geral a típica emissão do canto radiofónico, estudada para ser reproduzida em frente ao microfone, com uma vertente melódica do canto operístico e popular; nas estruturas musicais, a alternância clássica entre melodia e acompanhamento, muitas vezes baseada sobre acordes maiores alternados às sétimas de dominante em compasso simples 4/4. Este signo, perfeitamente integrados na retórica populista das letras, são a consequência de uma vontade política e estética bem específica, com a prevalência de elementos de simplicidade e repetibilidade, integrados na experiência política do pós-guerra italiano baseada sobre a ideia do homem básico e elementar (Marini 1981).

Na busca de campos modelares, podemos, de facto, encontrar dois tipos diferentes de canção sanremense inseridos nos primeiros dez anos da actividade do Festival de San Remo (Salvatore 2003): por um lado, a tipologia canónica, sempre em tonalidade menor; por outro, o estilo novo que, além de uma estrutura tipicamente melódica, tenta exprimir uma mensagem social feita para o fruidor médio, representada em tonalidade maiores. As duas tipologias unem-se na retórica da música ligeira constituída pelo uso do refrão, que representa o motivo melódico de instâncias pseudo-populares e comerciais. Exemplos de cada um destes modelos podem ser as canções *Grazie dei Fiori* (Panzeri-Testoni-Seracini, 1951) e *Papaveri e Papere* (Panzeri-Rastelli-Mascheroni, 1952).

Na canção sanremense os estereótipos da tradição, do trabalho, da simplicidade, e.o., já em uso antes da segunda guerra mundial, limitam-se a marcar ainda mais o próprio papel, em particular nos registros melancólicos e alegres. Aliás, a continuidade entre o anteguerra e o pós-guerra, em particular na canção radiofónica do Festival de San Remo, é marcada pela presença dos mesmos autores, principalmente centrados sobre três figuras ainda pertencentes ao mundo do regime fascista e à estética dos anos 20; Mario Ruccione (autor das canções fascistas que se tornaram a banda sonora do regime); Vittorio Mascheroni (autor de marchas e canções alegres) e Cesare Andrea Bixio (considerado a pai da canção italiana). Estas personagens, em conjunto com outros dois nomes da produção artística, Saverio Seracini e Giovanni D'Anzi, foram os autores das músicas e, em parte, das letras das canções sanremenses por toda a década de 1950, antes da chegada, em 1960, de intérpretes e autores inovadores como Claudio Villa, Domenico Modugno, Fred Buscaglione e Renato Carosone. Estes últimos constituíram as novas vagas da canção ligeira italiana, em particular pelo facto de serem eles mesmos autores e intérpretes das canções (o protótipo do cantautor italiano activo principalmente na década de 1970 e 1980) ou pela razão de terem colaborado com poetas e intelectuais da época na criação das letras tais como Pier Paolo Pasolini, Gianni Bosio, Ernesto De Martino, Giuseppe Cocchiara.

A importância comercial que o Festival teve para as editoras italianas e a indústria radiofónica e televisiva, é algo que se compreende sem demasiado esforço. Para marcar ainda mais este aspecto, queremos lembrar por exemplo o filme *San Remo: La Grande Sfida*⁹⁰ (1960, direcção Piero Vivarelli, produção Giovanni Addessi – Aronfilm). É um filme extremamente interessante porque

⁹⁰ Enredo: duas importantes editoras musicais chegam em Sanremo, na ocasião do festival da canção, e cada uma quer com todos os esforços possíveis assegurar a vitória às próprias músicas e aos próprios cantores. A primeira coisa que eles fazem é ter o maior número possível de bilhetes de entrada, assim para ter a esperança de ganhar votos. A Sanremo, chega também um jornalista que se apaixona pela filha de uma das duas editoras, com a vontade também de ter umas preciosas informações sobre os possíveis vencedores. A luta entre as editoras é muito forte, até que, além de danificar-se um com o outro, acabam por danificar a si mesmos. A canção e o cantor que ganham a competição pertencem a uma terceira editora, que vence. O filme acaba com um «torneio» de juke-box.

mostra como o Festival não era unicamente o concurso da canção italiana, mas sim o lugar onde se manifestavam as promessas de vida de uma geração inteira. Há dois aspectos que queremos analisar: primeiro a presença, quase um protagonista, do público, que interage constantemente com os cantores, apreciando as canções, batendo as palmas, gritando e mostrando uma participação extremamente activa; segundo, a aparição da primeira *diaristic song* (Fabbri e Plastino, 2013), *Libero*, cantada por Domenico Modugno, considerada a canção auto-biográfica onde é o cantor/autor que fala sobre si mesmo e sobre a própria vida, com uma vertente de crítica social e política muito forte. O principal representante deste género foi Luigi Tenco (1938-1967), que se suicidou mesmo logo após a participação na edição do Festival de Sanremo de 1967. É interessante este facto, porque na performance da canção feita no filme, Modugno parece gritar em vez de cantar, desafinar em vez de seguir as linhas do *canto all'italiana*, mostrando uma paixão que vai além do simples trabalho artístico, introduzindo, se calhar involuntariamente, as correntes de cantautores italianos que viriam a estabelecer-se nas décadas de 1970 e 1980, acabando com a estética hegemónica do festival.

Para terminar esta parte, voltamos ainda ao Festival da Eurovisão, para nos determos particular nas traduções feitas em línguas estrangeiras das canções italianas que participaram no concurso. Apresentamos na tabela abaixo as canções do período entre 1957 e 1970, por uma questão de espaço e de utilidade dos dados para esta dissertação.

Ano – Autor - Título	Versão Alemã	Versão Espanhola	Versão Francesa	Versão Japonesa	Versão Inglesa
1957, Nunzio Gallo, <i>Corde della</i>	<i>Seiten Meinen Gitarren</i>				

<i>mia chitarra</i>					
1959, Domenico Modugno, <i>Piove</i>	<i>Ciao Ciao Bambina</i>	<i>Ciao Ciao Bambina</i>			
1960, Renato Rascel, <i>Romantica</i>			<i>Romantica</i>		
1963, Emilio Pericoli, <i>Uno per Tutte</i>		<i>Uno para todas</i>			
1964, Gigliola Cinquetti, <i>Non ho l'Etá</i>	<i>Luna nel Blu</i>	<i>No tengo edade (para amarte)</i>	<i>Je sui à toi</i>	<i>Yumemiru omoi</i>	<i>This is my Prayer</i>
1965, Bobby Solo, <i>Se piangi, se ridi</i>	<i>Ich sehe dich weinen</i>		<i>Si tu pleures, si tu chantes</i>		
1966, Domenico Modugno, <i>Dio come ti amo</i>	<i>Ich lieb' dich immer mehr</i>	<i>Dios mío, como te quiero</i>			<i>Oh, how much I love you</i>
1968, Sergio Endrigo, <i>Marianne</i>		<i>Marianne</i>	<i>Marianne</i>		<i>Marianne</i>
1969, Iva Zanicchi, <i>Due grosse lacrime bianche</i>	<i>Zwei große weiße tränen</i>				
1970, Gianni Morandi, <i>Occhi di ragazza</i>		<i>Ojos de chiquilla</i>			

Tab. 4 – Traduções de canções italianas que participaram no Festival da Eurovisão (1957-70)

É uma tabela muito interessante, porque nos mostra uma sugestão da qualidade dos sucessos da canção italiana no Festival da Eurovisão e no sistema comercial. Não conseguimos encontrar notícias sobre traduções das canções italianas da Eurovisão em português, embora existam canções traduzidas em português não pertencentes ao Festival europeu como a versão portuguesa da canção italiana *Vorrei*, traduzida para *Não Sei* cantada por Marco Paulo em 1966. Existem também duas canções portuguesas traduzidas em italiano: *Desfolhada Portuguesa* (Simone de Oliveira, 1969) traduzida em *Terra Chitarra* e *Menina* (Tonicha, 1971) traduzida para *Ragazza della Campagna*. Houve também bastantes outras canções estrangeiras traduzidas em italiano. Aliás, a produção, em particular referente à década de 1960, é muito ampla. Principalmente as canções traduzidas em

italiano, que aqui não vamos apresentar por uma questão de exigências da dissertação, eram provenientes de países como a Alemanha, a Austria e a França.

O facto da falta de traduções em português das canções italianas da Eurovisão, na nossa interpretação, sendo que não temos referências específicas e de confiança, pode dever-se à proximidade das línguas italiana, espanhola e portuguesa: mais de uma vez, nas entrevistas officinas com pessoas da área de Lisboa, encontrei testemunhos de portugueses afirmarem que para eles perceber o espanhol ou o italiano não era difícil e que até era uma coisa que gostavam, assim podiam aprender novas línguas. Neste ponto a música ligeira assume um papel educativo, proporcionando a internacionalização dos respectivos cidadãos de cada nação no espaço europeu em particular.

- **Sentimentalismo e emoção na canção ligeira**

È a música ligeira da cidade, do cabaret, do night club, do teatro de revista que, com algumas exceções o que mais contem é excitação erótica, ritmo convencional e monótono, pretensiosismo de moda, estereotipação e pobreza formais que é o fácil pois entra no hábito e serve sempre o vedetismo sem causa séria, o pirismo, a ausência de espírito. Não negamos, portanto, à música ligeira a possibilidade do bom gosto, da originalidade, do encanto⁹¹.

A intensidade da presença da música ligeira em Portugal, como acontecia também em Itália, produzia simultaneamente uma equivalência de valores que o cinema, a rádio e as revistas de actualidades evidenciavam diariamente, juntando por exemplo a vida pessoal dos artistas com a carreira não apenas musical, mas também cinematográfica e teatral. Eram raras as referências a celebridades da música séria que atuavam na rádio, enquanto abundavam as fotografias, os artigos e os títulos na glorificação de qualquer pseudo-vedeta da música ligeira. Também os comentários, as

⁹¹ *Plateia*, 25 de novembro de 1963.

críticas ou os conselhos eram feitos principalmente por pessoas que queriam falar sobre a problemática da música ligeira.

Para aferir do nível artístico de muitos cantores – tirem-lhes o microfone: ficam gatinhos ou gatinhas a miar. Tomás Alcaide – um dos grandes de todos os tempos, dizia, ainda não há muito, numa roda de amigos, que o microfone veio subverter o mundo da canção. Passa um cantor anos e anos a aprender a cantar, a apresentar música, a melhorar o volume da voz para se ver, num repente, preterido por quem em vez de cantar apenas sabe berrar a um microfone⁹².

Apesar de todas as críticas contra o uso comercial da música ligeira, ou da exploração do consumo massificado de um produto cultural, este domínio musical foi efectivamente o primeiro género do século XX a falar, personificar, descrever e valorizar a vida diária da pessoa comum. A produção abrangente, constituiu-se por uma música fácil de perceber e uma letra que representava uma problemática ou uma emoção quotidiana. Se a reflexão sobre a música popular pertencia ou ao trabalho intelectual de recolha das canções (na relação intelectual-povo) ou à questões de encenação folclórica (na relação povo urbano-povo rural), por si mesmos relativos à uma dimensão específica de trabalho e destinatários, nas características e nos significados da canção ligeira encontramos algo diferente. Pela primeira vez, uma pessoa encontra a própria vida representada em canções comercializadas e famosas; pela primeira vez pode cantar refrões não pertencentes unicamente ao mundo folclórico ou rural; pela primeira vez pode sonhar em tornar-se um dia numa daquelas vedetas conhecidas por todos e comercializadas em todo o lado; pela primeira vez pode cantar uma emoção, pode encenar um sentimento de vida partilhado por todos e que fala, também, de si mesmo. A nosso ver, é mesmo este o potencial semântico da música ligeira: a emoção e o sentimentalismo relativos aos significados textuais e extratextuais (Cloonan 2005) deste domínio. Eles deram importância à vida diária das pessoas, no sentido em que as tornaram os protagonistas inconscientes das canções, conseguindo encontrar nas músicas comercializadas e massificadas, uma pequena porção emotiva e sentimental pertencente ao próprio mundo quotidiano. A música ligeira, neste sentido, tornou-se o espelho onde se reflectiam as vidas normais, isoladas e particulares das pessoas

⁹² *Flama*, 6 de março de 1964.

comuns que, através dessas músicas, descobriram as maneiras de se identificar e se reconhecer. Reconhecimento este que Adam Smith (2008) aponta como a única maneira que o homem tem para perceber o que uma outra pessoa está vivendo a nível emocional. Imaginando, e aqui está o significado mais profundo do reconhecer-se, o que ele poderia sentir se estivesse na mesma situação da pessoa que realiza o momento emotivo.

A encenação do sentimento na música ligeira, que Barthes (2001), referindo-se ao estado nacionalista, chamaria de uma «solidão extrema», em particular pelo valor emotivo inserido na esfera fechada do individuo, muitas vezes pode ser representada no sentido da encenação da conduta ética de vida. Domenico Modugno, numa entrevista (Campus 2015), admitiu que quando gravou a canção *Vecchio Frac* (1955), uma canção que fala sobre o suicídio do príncipe Raimondo Lanza di Trabia, teve graves problemas com a censura, que o obrigou a mudar o verso final *Ad un attimo d'amore che mai piú tornerà* (a um instante de amor que nunca voltará) em *Ad un abito da sposa primo ed ultimo suo amor* (a um vestido de noiva seu primeiro e último amor) porque demasiado alusivo a contactos físicos, considerados imorais. Um outro exemplo de censura, desta vez não da letra mas da sua interpretação, conhecida no ambiente como a canção do escandalo, foi a canção *Tua* (1959, Bruno Pallesi – Walter Malgoni) cantada na edição de 1959 do Festival de Sanremo por Jula de Palma. A cantora já pertencia ao circuito do festival há vários anos, mas na edição de 1959 escandalizou o público da plateia e de casa por causa da sua performance julgada demasiado sensual e erótica. A única coisa que acontece é que durante a performance um dos dois suspensórios do seu fato cai, deixando mostrar por uns segundos o ombro nú da cantora.

De facto, a emoção e o sentimento sempre pertenceram ao conceito ocidental de música (Finnegan e Clayton 2003): se por um lado a música erudita personificou a esfera racional do sentimento face à fisicidade e carnalidade por exemplo das correntes rock dos anos de 1960 e 1970, a música ligeira

por outro, sempre personificou uma certa neutralidade sentimental. Neutralidade essa entendida como encenação de uma normatividade ética e moral da vida quotidiana. A música erudita ou as correntes rebeldes sempre representaram uma esfera ética e emotiva específica, a racionalidade e a técnica por um lado e a liberdade física e sexual por outro. A música ligeira, pensada neste sentido, parece representar ao contrário uma esfera mais abrangente de significados éticos e emotivos, relativos a uma normatividade que devia institucionalizar uma conduta de vida, encenados através da ilusão de um mundo de valores em constante contacto.

Na literatura relativa à antropologia das emoções (Blacking 1973, Turner e Brunner 1986, Finnegan 2003, Stokes 2010), emoção e sentimento não são encarados como factos da natureza universais, mas sim como conceitos formulados diferentemente em diferentes espaços e tempos, em pleno acordo com as teorias da relatividade cultural. Então, nós aprendemos a sentir emoções, aprendemos a maneira através da qual encenamos uma emoção relativamente a um determinado momento ou situação e somos, ainda mais, inseridos num contexto de passividade (onde recebemos uma atitude emotiva) e actividade (onde criamos uma emoção em resposta a um estímulo). A emoção então, além de ser uma qualidade humana, é em particular um meio através do qual nós explicamos um pensamento mediado pela fisicidade ou recebemos um estímulo que nos influencia nas atitudes, nos gostos e nos valores éticos quotidianos. Mas as emoções são também o instrumento através do qual uma pessoa institui um diálogo com o mundo à sua volta.

Em várias ocasiões, nas entrevistas oficiosas feitas às pessoas que viveram a sociedade portuguesa da década de 1960, tive como resposta à pergunta sobre as lembranças de músicas italianas na rádio portuguesa, um sorriso ou umas frases cantadas de uma canção qualquer italiana. A coisa que mais me surpreendeu, foi que a maioria destas pessoas me falou da canção italiana como a música da qual roubavam umas frases para fazer uma declaração de amor à próprio/a namorado/a. Ou que

cantavam com amigos quando se encontravam num café ou que cantavam só porque a *melodia era bonita*. Quanto de efectivamente opressivo, quanta encenação emotiva ou de sentimento podemos, na verdade, encontrar nessas experiências? Quanto controlo moral através da canção ligeira podemos encontrar numa pessoa que reconta que copiava umas frases de amor para fazer uma declaração ao próprio namorado?

Com esta análise, o intento não é institucionalizar a relatividade das acções humanas: a música ligeira entrou numa estética específica de controlo comercial e foi usada efectivamente para encenar uma conduta de vida. O que quero marcar, é o facto de que o ouvinte, com a sua bagagem cultural individual, é, além de um fã, também um sujeito crítico, que leva essa crítica à própria esfera de vida pessoal; e essa crítica as vezes passa através de um diálogo emotivo e sentimental. Por isso, em parte estamos de acordo com a definição de Barthes usada por Stokes (2010) de *sentimentalismo como um discurso não justificado* (*sentimentalism as an unwarranted discourse*⁹³): a falta de justificação emotiva, neste caso entendida como base dialógica e de interpretação instituída pelo sujeito pensante, parece ser mesmo o aspecto que mais se relaciona com o uso que uma determinada produção (valores individuais, colectivos, culturais, sociais, políticos, e.o.) faz do significado de emoção. Sentimos em relação a qualquer coisa, onde a materialidade da sensação provada é dada mesmo por aquele objecto que nos faz interagir, que nos enforma sobre a qualidade emotiva provada.

É curioso pensar no facto de que na encenação da estética da música ligeira, como na da propaganda feita através de meios ideológicos, apologéticos e nacionalistas, haja uma presença assim tão grande do uso da palavra emoção: partindo do triste cante das camadas populares ou dos ranchos folclóricos até à alegria e serenidade levadas pela música ligeira na sua formação oficial e

⁹³ «This discourse is spoken, perhaps, by thousands of subjects (who knows?), but warranted by no one; it is disparaged, or derided by them, severed from authority but also the mechanisms of authority (sciences, techniques, arts). By a reversal of values, then it is sentimentality which today constitutes love's obscenity (Barthes, 1979)».

pelos discursos políticos. Nestes casos, parece que a emoção é o veículo através do qual se justifica uma ação e se institui um agir, conferindo quase uma instância de humanização nas produções culturais e musicais feita pela presença, politicamente valorizada e eticamente justificada, da emoção ou do sentimento. É este o caso da análise antropológica sobre o significado de emoção que quer indagar o sentimento não unicamente enquanto discurso ou diálogo que, de facto, priva o individuo de uma certa autonomia ou independência estrutural no seu diálogo com o mundo (Foucault 2004), mas sim através do seu significado performativo (Bordonaro 2001, Finnegan 2003), que tenta analisar a emoção enquanto recurso nas mãos dos actores sociais. A expressão pública (Bordonaro 2001) de uma emoção pode ser então o resultado de uma escolha ou estratégia específica. Aliás, o mesmo conceito de emoção não constitui uma categoria semântica universal, mas sim um produto émico (Wierzbicka 1994), definindo, neste sentido, a necessidade de não categorizar uma ação assim tão fluida como é aquela representada pela frase *sentir uma emoção*.

Percebemos então que aquele aspecto quase dualístico entre o uso da emoção feito pela produção político/cultural da música ligeira e o significado que o público deu a estes usos, não é assim tão contraditório ou paradoxal, mas sim pertencente à natureza íntima do conceito antropológico de emoção: como nos alerta Vinciane Despret (2001:20), «assim como contruímos os mitos para inventar-nos através destes, ao mesmo tempo fabricamos as nossas emoções para que estas nos fabriquem». Esta fabricação, operada muitas vezes não apenas por órgãos políticos, mas também pelas pessoas que interpretam, agem e constituem-se no interno de um sistema de regras e valores comuns, onde a normatividade ética feita pelas estruturas centrais de poder, e encenada pelas pessoas no diálogo silencioso entre aceitação e divulgação, encontra-se também na prática quotidiana e performativa da vida diária das pessoas, onde há uma produção e interpretação activas e efectivas. As teorias sociais e antropológicas sobre as emoções (Wulff 2007) identificam a importância da pessoa, colectivamente construída, e do individuo, constituído por um si e uma

subjectividade, como algo de fundamental para a estruturação da experiência emocional. Como veremos na próxima parte, essas duas instâncias, a coletividade e a individualidade, são fundamentais para perceber o significado ético de sentimento e emoção usado na criação musical das canções ligeiras, encenadas naquela que Stokes (2010) chama a *intimidade cultural*.

- **Ética e intimidade cultural: análise comparativa de três pares de canções**

Numa série de artigos e livros sobre literatura, sentimento e sexualidade nos Estados Unidos, Lauren Berlant e Micheal Warner (1998) discutem a intimidade cultural em termos da teorização da cultura do amor. O conceito de intimidade cultural é descrito como «o mecanismo através do qual um núcleo cultural nacional pode ser imaginado como o espaço de sentimentos emocionais e caracteres imaculados, o espaço da pura cidadania» (*Ibid.*) que se alterna com tensões, competições e antagonismos próprios de uma vida cultural activa.

O conceito exprime a retórica dos governos nacionalistas que, ao lado de uma produção cultural extremamente veiculada e com finalidades educativas e ideológicas bem marcadas, se torna a figura familiar de referência: família que encena tanto o núcleo central de referência para as ideias de poder e de cultura quanto os modelos semânticos e estruturais na produção do sentimento e das emoções no geral. Foucault (1991) por exemplo refere *gouvern-mentalité* (govern mentality), para representar a maneira como os governos nacionalistas tentam adaptar as próprias políticas aos cidadãos, veiculando-os, e para definir as práticas organizadas (mentalidade, racionalidade e técnica), através das quais os sujeitos são governados. Anderson (1983), por seu lado, reflete sobre o conceito de comunidade imaginada, para definir a nação como uma comunidade politicamente construída e como fundamentalmente isolada, por isso fala-se de imaginada. A ideia então que está

por detrás de todos estes conceitos, com as devidas diferenças de significado e interpretação, é aquela que tenta instituir um postulado sociológico e antropológico que consiga descrever o que é que acontece, a um nível identitário, político, social e civil, quando falamos sobre um estado nacionalista e em particular sobre as formas de consenso que ele institui. De facto, é possível pensar na encenação e na formulação ideológica (Stokes 2010) – senão apologética – de um estado nacionalista como uma atuação consequencial da vida pública e civil enraizada e baseada em conceitos emocionais, e na música ligeira como o veículo através do qual esta atuação é efectivamente enfrentada.

O uso de palavras inseridas no espaço das emoções é algo que encontramos em várias partes da retórica nacionalista do Estado Novo ou de Itália também. Até a mesma utilização das palavras de estrangeiro, nação, alegria, identidade e sexualidade são usadas com uma forte vertente emocional, sempre relativas ao discurso político de educação na moral do estado, na criação da retórica do sentimento nacional. O mesmo significado de festival da canção nacional tem uma complexa qualidade emocional. Quem é o público que ouve essas canções? Como pode ser representado o juízo estético que este público confere às canções? Qual é a qualidade deste juízo? Porque há sempre uma vertente identitária e nacional na forma de explicar e representar este juízo? Através da emoção produzida nas letras ou na tradução de melodias populares – então por si mesmas nacionais - em formato ligeiro, o sentimento nacional é sublinhado e comercializado, estimulado e institucionalizado. Através do reconhecimento de uma particular emoção usada numa canção, uma pessoa pode identificar-se não apenas com a própria esfera emotiva privada, mas também com aquela de todas as outras pessoas que poderiam partilhar aquela mesma emoção particular. Casos exemplares deste fenómeno encontram-se no uso de palavras como saudade e amor, entre outras.

A intimidade cultural, neste sentido, é um conceito extremamente negativo e antropológicamente

vinculante, porque manifesta a vontade de controlo político das formas de lazer das pessoas, pondo grande problemática sobre a noção de autenticidade – liberdade ou autonomia – do significado de sentir uma emoção e simultaneamente motivando a necessidade das pessoas em se sentir representados por um sistema sentimental institucional. A contradição parece então explicar-se na procura de lazer através de uma institucionalização ética do significado de bem-estar (Stokes 2010), que impõe à priori a necessidade de um órgão político ou duma ética específica de controlo (cultural, social ou, até, musical) que consiga criar uma comunidade sentimental normativamente aceita. A música ligeira, desenvolvendo-se a par com a indústria do entretenimento (Côrte-Real 2000), tornou-se entretanto como uma música a-política num contexto profundamente político, que comercializava as próprias temáticas com uma forte vertente educativa: educar os cidadãos a serem bons cidadãos (Cloonan 2005).

A análise do uso da palavra amor na produção da canção ligeira, ajuda-nos a perceber, por exemplo, como o seu significado foi apresentado no curso do tempo, em particular na década de 1960. Em sequência, vamos apresentar três categorias de canções em pares de produção portuguesa e italiana que representam o uso diferente do significado sobre a temática amorosa. Apresentamos uma análise literária e musical das letras e das músicas de seis canções seleccionadas, focando-nos em particular sobre a construção frásica, semântica e melódica. Interessa-nos analisar o valor dialógico nas canções e no seu ambiente performativo, onde, às vezes, podemos encontrar, através da ligação entre letra e música, performance e contexto, a expressão de significados e a maneira como são geridos. Como veremos, a uma profundidade compositiva harmónica ou melódica corresponde geralmente uma profundidade poética e semântica, quando, pelo contrário, a uma superficialidade musical encontramos normalmente uma superficialidade de conteúdos e de valores poéticos; ao mesmo tempo, o empenho interpretativo do cantor/autor pode contrastar com o contexto performativo no que se refere, por exemplo, a crítica ou apoio ao sistema político vigente. A

selecção dos dois primeiros pares de canções fez-se entre as que ganharam os festivais italiano e português na década de 1960. O último par é representado por canções que não participaram aos festivais. Procurámos, nos três pares de canções seleccionadas, uma representação de três campos modelares em termos da temática amorosa e eventualmente outras. Os três campos foram representados pelas seguintes categorias amorosas: 1. Amor jovem, apresentado e não descrito; 2. Amor pela pátria ou expressão do sentimento popular nacional (íntimo e propagandístico); 3. Amor adulto, poético, descrito em profundidade, amor biográfico.

Para a análise que proponho, é necessária uma breve introdução teórica sobre a problemática relativa ao estudo dos textos de música ligeira. As dificuldades analíticas relativas ao objecto musical da música ligeira devem-se às suas qualidades intimamente particulares e atípicas (Tagg 1982): uma distribuição massificada por grupos socio-culturais heterogéneos; comercializada e distribuída numa forma principalmente não escrita; limitada a uma produção industrial específica; alvo de uma conduta de mercado onde o que interessa são os números, a quantidade, mais do que a qualidade, numa fundamental e geral homologação estética e compositiva. Como é então constituído o objecto musical da música ligeira? Qual é o seu significado? Como analisar dignamente as suas estruturas? Estas são perguntas que têm um axioma comum: a música ligeira tem um significado e uma estrutura musical que se diferencia da assim dita música erudita e este significado merece ser interrogado com a devida complexidade e cautela.

A nossa percepção do estado ontológico da música (Rice 2001) é quase universalmente indicada através do uso de metáforas relacionadas com o nosso conhecimento, limitando às vezes o seu entendimento. A música é necessariamente cheia de significados (Clayton 2001) oferecendo ao sujeito possibilidades de ação e imaginação, que muitas vezes não se explicam através dos significados semânticos ou das relações formais e estruturais. De facto, os etnomusicólogos, quando

começaram a indagar as culturas musicais extra-europeias, descobriram o grave problema das limitações das transcrições de músicas não pertencentes ao sistema temperado ocidental. Não querendo exagerar na interpretação, a música ligeira representa um desafio semelhante: conseguir analisar uma música que efectivamente não pertence aos sistemas de organização e análise próprios da música erudita, com a complicação maior que a música ligeira apresenta, pertencendo de facto à cultura e à escrita musical ocidental. A análise textual e extra-textual da música ligeira tem que ser diferente das formas canônicas convencionadas para a música erudita. E porquê? Porque pertencem a esferas e lógicas organizacionais diferentes. Os significados musicais relativos à música ligeira são extremamente subjectivos e individuais: dependem quase da sensibilidade dos ouvintes e das suas capacidades para se relacionarem com o objecto musical. Esta relação muitas vezes é aliás representada por um conflito, uma aceitação ou uma total abnegação. Na música ligeira os juízos são preferencialmente relativos ao bom ou ao mau e esteticamente superficiais, por causa da qualidade implícita deste domínio musical que é, em si, superficial. É difícil encontrar neutralidade no julgamento sobre a produção ligeira porque é em si um produto musical que faz da superficialidade compositiva a sua primeira qualidade. Não encontramos, além da produção de intérpretes e autores que saíram do monopólio da canção sanremese ou do nacional-cançonetismo e que usaram o potencial comunicativo da música ligeira, uma atitude intelectual na organização do texto musical; não encontramos uma profundidade harmónica ou melódica; nem grandes ligações entre música e letra; não há satisfação em analisar um texto musical ligeiro, senão nas formas de esclarecer, através da análise musical, a homologação e a superficialidade compositiva enquanto características deste domínio musical.

No curso desta dissertação enfrentamos a música ligeira nos seus sentidos extra-musicais, principalmente políticos, comerciais e éticos. Mas a urgência em conseguir dar à música ligeira uma explicação e uma forma através da análise musical, é um desafio que não pertence unicamente à

conclusão desta dissertação. A necessidade de analisar as suas estruturas musicais e textuais é algo que pertence à pesquisa etnomusicológica que tenta enfrentar o caso musical à música ligeira em todos os seus aspectos, também aqueles mais contraditórios. Pesquisa que muitas vezes (Tagg 1982, Clayton 2001) confere uma qualidade holística à música ligeira: um sistema que não pode ser reduzido à mecânica dos diversos elementos que a constituem, numa lógica que negligencia a sua especificidade.

Como é então representada a temática amorosa? Como tratá-la neste tipo de análise musical específica? É possível encarar esta temática através de uma análise crítica do discurso (El Naggar 2012), interpretando os eventos discursivos como instâncias da prática sociocultural (Wodak 2011)? Ou o uso da temática emocional foi algo de extremamente particular e isolado? E em tudo isto, como encarar o aspeto musical? A nossa tentativa, de carácter dialógico, foi pôr em conjunto os termos musicais (ritmo, melodia, harmonia) com os termos textuais entendidos através de uma teoria linguística da análise crítica do discurso, que, segundo El Naggar (2012) e Wodak (2011) sublinha a possibilidade de perceber a música ligeira nas suas conexões com o mundo comercial, político e semântico. Além do texto escrito em si (uso de metáforas ou de outras figuras retóricas), tem em conta também a análise da prática discursiva (processos de produção, distribuição e consumo dos textos) e análise dos eventos discursivos como formas de práticas sociais. Como veremos na análise das canções, organizadas sob a temática comum do amor, a uma superficialidade literária na apresentação do sentimento amoroso segue-se uma superficialidade da estrutura musical, tanto na melodia como na harmonia. A estrutura das primeiras duas categorias analisadas, o amor superficial e o amor pátrio, é extremamente canónica, com uma divisão e um uso de intervalos muitas vezes standardizados e uma ênfase literária que segue esta fraqueza compositiva. A análise do discurso representa nestes sentidos uma metodologia reveladora de desigualdades culturais, onde o poder e as ideologias são transmitidos através de discursos públicos pronunciados pelo sistema de

valores partilhado (Eggins e Martin 1997).

Para a análise crítica do discurso das letras das canções, esquematizamos quatro tópicos pertencentes à teoria de *discourse historical approach* (El Naggar 2012, Wodak 2011) porque, falando de música ligeira, é imprescindível considerar as referências comerciais, políticas e os contextos sociais e históricos: (1) o texto em si; (2) a relação de inter-discursividade e inter-textualidade⁹⁴ entre discursos e géneros; (3) o aspecto social extra-linguístico; (4) os contextos históricos e socio-políticos. A análise do texto em si (1), significa encontrar todas as figuras retóricas, as rimas e a construção no geral da letra, para perceber o grau compositivo e poético relativamente à qualidade literária da canção; a inter-discursividade e a inter-textualidade (2) referem-se ao contexto discursivo e dialógico em que é possível encaixar a letra, ou melhor, tentar esclarecer o contexto semântico que descreve o mundo linguístico que está à volta do texto da canção. Os aspetos extra-linguísticos (3) colocam a canção num contexto social específico, para perceber o modo como a respetiva temática é encarada através do ambiente social que a rodeia. Neste sentido uma canção é o espelho de um quotidiano, onde todos os elementos que a constituem não são casuais, mas representam uma imagem real. A última parte da análise, correspondente aos contextos históricos e socio-políticos (4), é fundamental por indagar não tanto a letra ou a linguagem em si, mas as pessoas ou as instituições que a construíram ou a interpretaram. Por isto, relativamente a esta parte, foi necessário analisar o contexto identitário da canção, onde foi preciso revelar as carreiras dos autores, intérpretes e arranjadores e o uso comercial da canção.

Relativamente à análise musical, o que nos interessa, além de uma rápida introdução sobre a estrutura rítmica e harmónica, limitada ainda assim à indicação do compasso e dos intervalos, é principalmente a construção melódica. Como já referido no curso da dissertação, a música ligeira tornou-se o género da melodia, do cantor solista que usa a própria voz e que é conhecido por ela. A

⁹⁴ «Interdiscursivity indicates that discourses are linked to each other through topics on other discourses (El Naggar, 2012)».

análise melódica, mantendo sempre uma atenção especial às ligações com a letra, tenta apresentar a melodia conferindo-lhe esta mesma importância. Através da melodia declara-se uma intenção, através da composição melódica cria-se a motivação da qualidade interpretativa da canção. A análise tenta assim mostrar como a articulação melódica e a complexidade literária se relacionam.

A seleção das seis canções que se seguem, para uma análise comparativa, parte da vontade de perceber e esclarecer o desenvolvimento literário e musical da década de 1960 relativamente à música ligeira. Procuo em particular detalhes e eventuais padrões melódicos, harmónicos, rítmicos e literários em busca de casos modelares na música ligeira. Busco revelar tendências de standardização literária e musical. Dos três pares de canções propostas, o primeiro é o das mais canónicas e superficiais, vencedoras dos respectivos festivais nacionais considerados, em 1964: *Oração* e *Non Ho l'Etá*. O segundo par de canções, *Desfolhada* e *Una Famiglia*, festivaleiras também, cinco anos depois, caracteriza-se por um fervor de carácter patriótico, ainda que o caso da canção portuguesa no contexto apresentado, configure uma complexidade que não se verifica no caso da canção italiana, como mais a frente refiro. As últimas duas canções, *Canção de Embalar* e *Cosa Sono le Nuvole*, mostram uma tendência completamente contrária. A letra destas canções é bem articulada, devido em parte à colaboração de intelectuais ou poetas na sua composição, e encaixa-se numa estrutura melódica igualmente complexa. Nestes casos, é difícil encontrar repetições, senão num sentido de constituir um corpo orgânico para a unidade da canção. As referências encontradas relativamente aos intérpretes, aos autores e às informações gerais sobre as canções são fruto de uma recolha pessoal de dados feita através do meio da internet.

A temática do amor é a chave escolhida para unificar esta amostra e para apresentar as diferentes articulações das canções, sendo que, na produção ligeira, esta foi uma referência constante. Nas primeiras duas categorias, que associo a amor jovem e a amor pátrio, são apresentadas as canções

vencedoras ou que participaram nos festivais da canção nacional de cada país: *Oração* e *Non Ho l'Etá*, ganharam respectivamente o Festival RTP e o Festival de Sanremo, em 1964; *Desfolhada* foi a canção vencedora do Festival RTP em 1969 e *Una Famiglia* participou no Festival de Sanremo no mesmo ano, sem conseguir ganhar a competição. A última categoria, do amor poético, é representada por canções de 1968 que não conseguiram participar nos festivais: *Canção de Embalar* e *Cosa Sono le Nuvole*.

- Apresentação das canções selecionadas

Para a análise do texto indicam-se cores com seguinte significado:

- (1) Texto em si: **Amarelo**
- (2) Inter-discursividade e inter-textualidade: **Verde**
- (3) Aspectos extra-linguísticos: **Rosa**
- (4) Contextos históricos e socio-políticos: **Azul**

1. No primeiro par de canções selecionadas sobressai o tema do amor jovem, apresentado e não descrito, representativo da moral cristã.

- Canção: *Oração* (1964), António Calvário, música João Nobre, letra Francisco Nicholson e Rogério Bracinha; canção vencedora da primeira edição do *Grande Prémio da Canção Portuguesa*.

Foi a canção que apresentou Portugal na sua estreia ao Festival da Eurovisão em 1964. Disco: *A voz do Dono* 7LEM 3131.

- Letra - *Oração*

Senhor, a teus pés eu confesso:
Senhor, Meu amor maltratei!
Senhor, Se perdão aqui peço,

Não mereço! Senhor,
Meu amor desprezei. E pequei!

Perdão, No entanto eu te imploro!
Senhor, Tu, que és a redenção!
Eu sei que a perdi e que a adoro
E eu choro Senhor, Ao rogar seu perdão!

Senhor,
Eu confesso o perjúrio de tantas promessas!
Senhor, eu errei mas na vida
Encontrei a lição!
Senhor!
Eu t'imploro, senhor, ó meu deus:
Não t'esqueças da minha oração!
Senhor,
Ó bondade infinita, dai-me o seu perdão!

Amor!
Por amor eu na vida jamais encontrara!
É tarde!
Caminho pela vida perdido na dor!
Senhor,
Este amor é mais puro que a jóia mais rara,
Que o mais puro amor!
Senhor, se o amor é castigo,
Perdão meu senhor!

- Análise formal

A forma da canção é **AA1BB1**, sendo que **A** é a estrofe e **B** o refrão. As referências **A1** e **B1** não têm diferenças harmônicas ou melódicas efetivas, mas indicam as partes onde há uma porção melódica final que se liga com a parte seguinte.

- Análise textual

[A] Senhor, a teus pés eu confesso:

Senhor, Meu amor maltratei!

Senhor, Se perdão aqui peço,

Não mereço! Senhor,

Meu amor desprezei. E pequei!

[A1] Perdão, No entanto eu te imploro!

Senhor, Tu, que és a redenção!

Eu sei que a perdi e que a adoro

E eu choro Senhor, Ao rogar seu perdão!

[B] Senhor,

Eu confesso o perjúrio de tantas promessas!

Senhor, Eu errei mas na vida

Encontrei a lição!

Senhor!

Eu t´ imploro, senhor, ó meu deus: ...

Não t´ esqueças da minha oração!

Senhor,

Ó bondade infinita, dai-me o seu perdão! ...

[B1] Amor ...

Por amor eu na vida jamais encontrara! ...

É tarde!

Caminho pela vida perdido na dor!

Senhor,

Este amor é mais puro que a jóia mais rara, ...

Que o mais puro amor! ...

Senhor Se o amor é castigo,

Perdão meu senhor!

1) Texto

Nesta análise de texto, baseada na proposta de El Naggar (2012) e Wodak (2011), emerge o uso de metáforas, ou de figuras retóricas, vinculado à última parte da canção (B1), onde há uma contextualização da temática amorosa (*caminho pela vida perdido na dor; amor mais puro que a jóia mais rara; se o amor é castigo*). As duas primeiras partes (A, A1 e B) configuram uma autêntica oração a Deus em rima livre e um carácter sofrido e penitente.

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

Interpreto a letra inteira como um texto de inter-discursividade e inter-textualidade. O uso

de várias palavras sobre o tópico da religião, sublinhando em particular a culpa e o pecado (*Senhor, maltratei, perdão, promessas, oração*, e.o.), indica como a temática amorosa é apresentada através de discurso e temáticas religiosas penitentes, para representar a culpa que o homem sente por ter perdido o próprio amor. É algo que se constitui também sobre a falta de descrição do sentimento amoroso, que é unicamente apresentado resumidamente na última parte (**B1a**), e que é descrito e contextualizado através da ideia de uma culpa que é preciso confessar a Deus.

3) Aspectos extra-linguísticos

Encontram-se vários aspetos extra-linguísticos, ou seja não pertencentes unicamente à esfera linguística. Primeiro, a temática religiosa, como referido anteriormente, que se identifica com uma pessoa que pede perdão esperando redenção (*perdão aqui peço, não te esqueças, no entanto pequei*, e.o.). Segundo, a temática amorosa, de um amor perdido e que parece ser só a Deus e à sua bontade (*tu que es a redenção, a teus pés eu confesso, não te esqueças* e.o.) que cabe a competência de ajudar a conquistá-lo de novo. Por último, o facto de que sem Deus não há redenção, deixando a pessoa só, na própria dor e perdida no mundo, desesperada (*se o amor é castigo, caminho pela vida perdido na dor, erreí mas na vida encontrei a lição, eu choro*, e.o.), é por ventura o aspecto extra-linguístico mais forte.

4) Contextos históricos e socio-políticos

Esta canção nasce no contexto da primeira edição do festival da canção portuguesa. António Calvário (1938-) é um dos cançonetistas mais conhecidos seja na rádio, seja na televisão e nas revistas populares; ele ganhou o concurso radiofónico *Rei e Rainha da Rádio* durante toda a década de 1960. A música original da canção é de João Nobre (1916-), autor de músicas quais *Canção do Ribatejo* e do fado *Não venhas Tarde*. Foi um prolífico compositor da canção ligeira portuguesa; participou em vários programas da RTP e da EN. A letra é de Francisco Nicholson

(1938-), actor, autor e productor televisivo; foi o autor da primeira telenovela portuguesa (*Vila Faia*, 1982), teve formação em Paris. A partir dos anos de 1960 até agora teve ligações com o teatro de revista e a com RTP; Rogério Bracinha (1922-1986), agente de polícia judiciária, participou na programação inicial da RTP, foi co-autor da revista *Não Batam Mais no Zézinho!*, foi autor cinematográfico, em filmes quais *O Destino Marca a Hora*, *Sarilho de Fraldas*, *Rapazes de taxi* ou *Um Cão Dois Destinos*. Foi também autor de várias canções ligeiras e de fados, tais como *Saudades da Júlia Mendes*, *Ser fadista*, *Lisboa da Cor da Ponte*, *Três Santinhos Populares*, *Sou um Fado Desta Idade*, e.o.. Em 1968 recebeu o prémio de imprensa com a revista *Adão*. Os dois foram autores inseridos na programação da RTP ou da EN, ligados portanto à produção cultural do Estado Novo. O contexto socio-político dos autores e do cantor que fizeram esta canção percebe-se muito mais através das biografias, do que através da presença de palavras na letra da canção, por muito que a análise do texto nos possam ajudar também nesse sentido.

- Análise musical

Compasso: 12/8

Tonalidade: Dó menor (**A-A1**) – La menor (**B**)

Estrutura e âmbito intervalares: **AA1B1B2**, sendo que em **A** e **A1** sobressaem os intervalos de 5^a e 4^a perfeitas e em **B** os de 6^a Maior.

Na análise musical da canção, destinada a sublinhar a intensidade dramática do texto e a linha melódica, emergem momentos de tensão melódica. Na primeira parte (**A** e **A1**) a tensão melódica constitui-se por intervalos de 5^a (Dó-Sol) e 4^a (Sol-Dó; Fa-Si bemol) perfeitas que seguem a letra. A melodia em **A** e **A1** é a mesma, com a diferença de que na última frase melódica de **A1**, há uma ligação com a parte **B** e com a mudança de tonalidade em La menor, que constitui o refrão da canção.

A tensão melódica cresce com a amplitude dos intervalos. A articulação de início de cada frase sobre a palavra *Senhor*, progride em unísono da tônica para a dominante e depois num salto da dominante para a tônica, uma oitava acima. Mantendo depois o intervalo de 4ª da subdominante para a sensível num crescendo evidente de tensão dramática. Na segunda parte, **B**, a palavra *Senhor* é cantada num intervalo maior ainda, de 6ª Maior (Sol-Mi; Mi-Do), ao qual se segue a articulação da frase. É apenas na repetição (**B**) da última parte, que ao intervalo de 6ª Maior (Sol-Mi) é entregue a responsabilidade da palavra *Amor*. Na totalidade da letra, só aqui, nesta última parte, aparece o tema literário identificado – *amor*, dando a sensação da chegada tardia do tema semântico principal.

Se-nhor - , a tempo suco, per - so - , Se-nhor - , meu amor mal trati - , Se-nhor - ,
 10 Se pe-dão aqui pe-go não me nego Se-nhor - , meu amor des-pretei e pe-quei Sei-
 18 dão - , no su-tanto esta implor-se Se-nhor - , tu que és a redem-ção - , Em réi - , que a perdi que a
 27 de-vor E eu chor-o - Se-nhor - , do no-gar me pe, dão - ,

1. Se não eu não faço a diferença de tantos outros não - , se não eu não me vi da eu compaixão -
 2. A - não (ooo)

9 Se não eu não vivo no mundo não te esqueça de minha oração Se não é bondade infinita de a - me o sup. d'ão -

18

- Canção: *Non ho l'Età* (1964). Gigliola Cinquetti, música e letra de Mario Panzeri e Gene Colonnello; canção vencedora do Festival de Sanremo em 1964; foi a canção que representou Itália no Festival da Eurovisão, dando a primeira vitória italiana no concurso europeu (49 votos). O sucesso foi grande para a cantora, que na altura tinha 16 anos, tanto que a canção foi logo traduzida em várias línguas (alemão, espanhol, francês, japonês). Disco: CGD.

- Letra – Non ho l'Età

Non ho l'età, non ho l'età per amarti Non ho l'età per uscire sola con te E non avrei, non avrei nulla da dirti Perché tu sai molte più cose di me.	Não tenho idade, não tenho idade para amar-te Não tenho idade para sair sozinha contigo E não teria, não teria nada para te dizer Porque tu sabes muito mais coisas do que eu.
Lascia ch'io viva un amore romantico Nell'attesa che venga quel giorno, ma ora no	Deixa que eu viva um amor romântico Esperando por aquele dia, mas agora não.
Non ho l'età, non ho l'età per amarti Non ho l'età per uscire sola con te Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi Quel giorno avrai tutto il mio amore per te	Não tenho idade, não tenho idade para amar-te Não tenho idade para sair sozinha contigo Se tu quiseres, se tu quiseres esperar por mim Naquele dia terás todo o meu amor para ti
Lascia ch'io viva un amore romantico Nell'attesa che venga quel giorno, ma ora no	Deixa que eu viva um amor romântico Esperando por aquele dia, mas agora não.
Non ho l'età, non ho l'età per amarti Non ho l'età per uscire sola con te Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi Quel giorno avrai tutto il mio amore per te	Não tenho idade, não tenho idade para amar-te Não tenho idade para sair só contigo Se tu quiseres, se tu quiseres esperar por mim Naquele dia terás todo o meu amor para ti

- Análise formal

A forma da canção é **ABABA**. A divisão é usada para diferenciar a estrofe do refrão, presentes nesta canção também. Não foi preciso dividir ulteriormente a forma da letra em outras partes, sendo que cada porção se repete alternadamente por toda a duração da canção.

- Análise Textual

[A] Non ho l'età, non ho l'età per amarti

Non ho l'età per uscire sola con te

E non avrei, non avrei nulla da dirti

Perché tu sai molte piú cose di me

[B] Lascia ch'io viva un amore romantico

Nell'attesa che venga quel giorno, ma ora no

[A] Non ho l'età, non ho l'età per amarti

Non ho l'età per uscire sola con te

Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi

Quel giorno avrai tutto il mio amore per te

[B] Lascia ch'io viva un amore romantico

Nell'attesa che venga quel giorno, ma ora no

[A] Non ho l'età, non ho l'età per amarti

Non ho l'età per uscire sola con te

Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi

Quel giorno avrai tutto il mio amore per te

1) **Texto**

Não se encontra na letra uma presença de figuras retóricas ou imagens poéticas, apenas o uso de uma rima livre. O aspecto que caracteriza a letra é a repetição das palavras *Non ho l'età*, que constituem o título da canção, numa alusão à cantora, Gigliola Cinquetti, que efectivamente tinha

16 anos, ainda de menor idade, na época da estreia da canção.

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

A temática do amor é apresentada nesta canção através dos tópicos da adolescência, da virgindade e do romantismo. A letra fala sobre uma mulher, podemos associar a mesma Gigliola Cinquetti, que ainda não se sente pronta para *amar* o próprio namorado (*Non ho l'età, Per uscire sola con te, Non avrei nulla*) e que impõe a sua imaturidade ao namorado (*Se tu vorrai aspettarmi, Lascia ch'io viva, Quel giorno*) querendo apenas pensar num amor sem carnalidade (*Un amore romantico*).

3) Aspectos extra-linguísticos

A canção no todo do seu texto literário é construída sobre conceitos morais e religiosos muitos estritos. A letra parece representar um hino à castidade e à pureza física e sexual, onde ainda a *inocência* sexual se impõe ao amor carnal. Em união com a maneira *inocente* de cantar da cantora, que, de novo, na altura tinha apenas 16 anos, percebemos como a moral católica estava cospicuamente presente. O acto de amor parece ser a promessa de um casamento futuro (*Quel giorno avrai tutto il mio amore per te*), onde a *idade* não será mais um problema.

4) Contextos históricos e socio-políticos

Nesta canção, conseguimos encontrar aspetos históricos e socio-políticos a partir da letra. A condição da mulher, que afirma não ter ainda idade e que tem que esperar pelo casamento, representa o mundo feminino e as *regras* morais que lhe está afetas. Depois a fragilidade emotiva de uma rapariga que não sabe o que dizer (*Non avrei nulla da dirti*) porque tem consciência do facto que o outro, que se imagina ser um homem *adulto*, possa saber mais coisas (*Perché tu sai molte piú cose di me*).

Gigliola Cinquetti (1947-) é uma das mais conhecidas cantoras e atrizes de televisão italiana. Começou a sua carreira ainda com 16 anos, na participação no Festival de Sanremo em 1964, e a partir deste momento o seu sucesso cresceu sempre. Vendeu milhões de discos em todo o mundo e as suas canções foram traduzidas em várias línguas. Tornou-se uma verdadeira *estrela*, preenchendo as revistas populares de toda Europa com histórias sobre a sua vida, os amores, paixões, etc.. A partir de 1964 até agora, permanece na programação da televisão italiana, a RAI.

Mario Panzeri (1911-1991), autor da letra desta canção, foi também autor da primeira canção vencedora do Festival de Sanremo, *Grazie dei Fiori*, interpretada por Nilla Pizzi. Foi ainda o autor também das mais conhecidas canções do festival italiano, como *Maramao perché sei morto*, *Pippo non lo sa*, *Papaveri e Papere*, *Casetta in Canadà*, *Lettera a Pinocchio*, *Nessuno mi può giudicare*, *Fin che la barca va*, e.o.. Foi autor de marchas e canções ligeiras também no período do regime de Mussolini, encontrando muitas vezes dificuldades com a censura fascista. Ainda assim, ele foi o representante mais importante dos compositores *sanremenses* durante as décadas de 1950 e 1960. Gene Colonnello (1935-2011), o autor da música desta canção, depois de poucas aparições em programas radiofónicos, dedicou-se à autoria de canções ligeiras, principalmente relativas ao Festival de Sanremo, e de *jingles* publicitários. Entre as suas canções mais conhecidas para o Festival, encontramos *Amici miei*, *Mai mai mai Valentina*, *C'è chi spera*, *Da troppo tempo*, e.o..

A canção *Non ho l'Etá*, parece ser mesmo uma canção feita e criada para ganhar o festival de Sanremo. A temática moral e religiosa, em conjunto com a voz infantil de Gigliola Cinquetti, deviam representar dignamente a sociedade tradicionalista e conservadora italiana de então, e não só italiana considerando o sucesso internacional, da altura. É uma canção literariamente fácil, onde não acontece nada de novo e onde a repetição das palavras do título constitui o corpo inteiro da canção.

- Análise Musical

Compasso: 6/8

Tonalidade: Fá Maior

Estrutura e âmbitos intervalares: **ABABA**, sendo que em **A** sobressaem os intervalos de 8ª e 4ª perfeitas e 3ª Maior, e em **B** os de 6ª e 3ª Maior e 4ª perfeita.

Na primeira parte (**A**) sobressai o uso ascendente do intervalo de 8ª perfeita (fá-Fá) construído sobre o arpejo perfeito maior da tônica (Fá Maior). A frase melódica chega pouco depois ao intervalo descendente de 4ª perfeita (Sol-Re) numa célula melódica que representa o fim da melodia do tema e se repete numa progressão descendente de grau conjunto, terminando no intervalo descendente de 4ª perfeita Fá-Dó. A parte **A** continua, vindo a repousar numa acorde de recitação sobre a dominante Dó, finalizando a parte com um pequeno desenho melódico no âmbito da 3ª maior Dó-Mi-Dó, antes da repetição da frase melódica inicial, começando com o intervalo de 3ª maior (Dó-Lá). Em **B**, encontramos a mesma coisa como na canção *Oração*: o uso do intervalo de 6ª maior (Dó-Lá) para criar uma separação com o tema e iniciar uma sorte de refrão. A canção acaba com a repetição da parte musical **A**.

Nou ho'le tá - , Nou ho'le tá - , pu e mex ti - , nou ho'le tá - , pu mexi - ve -

, So de cou te - , E não e mexi - , nou a - mexi mel - tá - , Me di - ti - , pu - ché tu nar

mel - te prí cor - di me

Le mio chi vi - va - , un a - mexi vea mexi ti cor - , nell'at - te - ra - , che ven ga quel po -

, me e re no - ,

2. No segundo par de canções selecionadas sobressai o tema do **amor pela pátria ou da expressão do sentimento popular nacional (íntimo e propagandístico).**

- Canção: *Desfolhada* (1969). Simone de Oliveira. Música de Nuno Nazareth Fernandes, letra José Carlos Ary dos Santos. Escrita em 1968, foi inicialmente patenteada com o título *Desfolhada Portuguesa*, modificado pelo autor em 1969 para *Desfolhada*. Interpretada por Simone de Oliveira, concorreu ao Festival da RTP em 1969, obtendo o 1º lugar. Disco: Valentim de Carvalho PEP 1276.

- Letra – *Desfolhada*

Corpo de linho, lábios de mosto
Meu corpo lindo, meu fogo posto.
Eira de milho, luar de Agosto
Quem faz um filho, fá-lo por gosto.

É milho-rei, milho vermelho
Cravo de carne, bago de amor.
Filho de um rei, que sendo velho
Volta a nascer, quando há calor.

Minha palavra dita à luz do sol nascente
Meu madrigal de madrugada.
Amor, amor, amor, amor, amor presente
Em cada espiga desfolhada.

La-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

Minha raíz de pinho verde
Meu céu azul tocando a serra.
Ó minha água e minha sede
Ó mar ao sul da minha terra.

É trigo loiro, é além Tejo
O meu país neste momento.
O sol o queima, o vento o beija
Seara louca em movimento.

Minha palavra dita à luz do sol nascente
Meu madrigal de madrugada.
Amor, amor, amor, amor, amor presente
Em cada espiga desfolhada.

La-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

Olhos de amêndoa, cisterna escura
Onde se alpendra, a desventura.
Moira escondida, moira encantada
Lenda perdida, lenda encontrada.

Ó minha terra, minha aventura
Casca de noz desamparada.
Ó minha terra minha lonjura
Por mim perdida, por mim achada.

La-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

- Análise formal

A forma da canção é **ABABA1** dividida através de um uso métrico em quadras, que conferem um estilo poético à canção. A divisão marca a alternância entre estrofe e refrão. O significado de **A1** representa a mudança de tonalidade, repetindo sempre a mesma linha harmónica.

- Análise Textual

[A] Corpo de linho, lábios de mosto

Meu corpo lindo, meu fogo posto. ...

Eira de milho, luar de Agosto

Quem faz um filho, fá-lo por gosto. ...

É milho-rei, milho vermelho

Cravo de carne, bago de amor.

Filho de um rei, que sendo velho ...

Volta a nascer, quando há calor. ...

[B] Minha palavra dita à luz do sol nascente ...

Meu madrigal de madrugada. ...

Amor, amor, amor, amor, amor presente ...

Em cada espiga desfolhada.

La-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

[A] Minha raíz de pinho verde

Meu céu azul tocando a serra.

Ó minha água e minha sede

Ó mar ao sul da minha terra.

É trigo loiro, é além Tejo

O meu país neste momento.

O sol o queima, o vento o beija

Seara louca em movimento. ...

[B] Minha palavra dita à luz do sol nascente ...

Meu madrigal de madrugada. ...

Amor, amor, amor, amor, amor presente ...

Em cada espiga desfolhada. ...

La-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

[A1] Olhos de amêndoa, cisterna escura

Onde se alpendra, a desventura.

Moira escondida, moira encantada

Lenda perdida, lenda encontrada.

Ó minha terra, minha aventura

Casca de noz desamparada.

Ó minha terra minha lonjura

Por mim perdida, por mim achada.

La-la-la-la-la-la-la-la-la-la (Instrumental e coro)

1) Texto

A letra é organizada em quadras com um uso vários da rima (AAAA, ABAB, ABAB, ABAB, ABAB, ABAB, AABB, ABAB). O uso de metáforas e de imagens poéticas é muito amplo, representando uma ode ao país, um amor por *cada espiga desfolhada*.

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

Encontram-se vários usos de palavras da agricultura para representar o país, Portugal. O uso de termos técnicos (*Eira de milho, Milho rei, Milho Vermelho, Cravo de carne, Espiga desfolhada*) e de nomes físicos (*Além Tejo, O mar ao sul da minha terra, Luar de Agosto*) constituem a *geografia* do sentimento de amor que a canção associa à própria terra, um amor *presente em cada espiga desfolhada*. O uso do coro na parte instrumental, representa as vozes das pessoas que cantam no trabalho da terra. Há, no entanto, alguns aspetos, em particular na parte **A1**, onde parece que o juízo não é muito positivo.

3) Aspectos extra-linguísticos

É importante notar que o primeiro aspeto extra-linguístico é o uso constante e repetido do *posse* em relação à própria terra (*Minha palavra, Meu madrigal, Minha raiz, Meu ceu azul, Minha água, Minha sede*). Possuir, neste caso, implica uma relação de identidade, que muitas vezes aparece como fadiga, denotando esforços e dificuldades, constituindo o sentimento popular de

pertença a uma nação (*Minha sede, O meu país neste momento, O sol o queima, Seara louca em movimento, Onde se alpendra a desventura*) que luta cada dia e que tem no produto da terra, o milho neste caso, o seu recurso de vida, de fadiga e de esperanças futuras. Também neste caso, o refrão cantado pelo coro personifica uma pátria que trabalha e vive em comum o sentimento de amor pela terra e pelos seus produtos. Há também um sentimento de saudade e de distância (*Minha terra, minha lonjura, por mim perdida, por mim achada*) que parece ser uma crítica sutil, mais do que uma retórica fácil, relativamente ao desconforto que também a terra produz.

4) Contextos históricos e socio-políticos

Há vários aspectos que nos fazem pensar nesta canção como uma tentativa, escondida pelo uso das metáforas, de crítica ao país. A terra produz, mas também pode tirar. Há várias partes (*Quem faz um filho fá-lo por gosto, O meu país neste momento, Casca de noz desamparada, Minha lonjura, Por mim perdida por mim achada*) que parecem ser uma crítica, mais do que uma ode. Com efeito, o autor da letra, José Carlos Ary dos Santos, notabilizou-se pela sua orientação de protesto contra o regime ditatorial. Simone de Oliveira (1938-) aos 19 anos entra para o Centro de Preparação de Artista da Rádio dirigido por Motta Pereira. Foi uma das mais conhecidas cançonetistas da época, trabalhando sempre em conjunto para a EN e a RTP, e, em rivalidade com a sua *inimiga* Madalena Iglesias, foi várias vezes nomeada Rainha da Rádio, aparecendo constantemente nas revistas populares principais portuguesas. Ganhou várias vezes o Festival da RTP, em particular com esta canção, *Desfolhada*, que foi o seu maior sucesso. Nuno Nazareth Fernandes (1942-) é um compositor, letrista, cartoonista, fotógrafo, poeta e guionista. É sobretudo conhecido pelas suas participações nos Festivais RTP da Canção (que venceu por três vezes, com as canções *O Vento Mudou, Desfolhada Portuguesa e Menina*), pelos sketches dos programas televisivos *Eu Show Nico* e *EuroNico* e como autor de texto e música de enúmeras revistas, num percurso de mais de quatro décadas entre os mundos do disco, da rádio, da televisão e do teatro.

José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) foi poeta e declamador. Escreveu quatro poemas de quatro canções participantes no Festival Eurovisão: *Desfolhada Portuguesa*, *Menina do Alto da Serra*, *Tourada* e *Portugal no Coração*. Em 1969 adere ao Partido Comunista Português, com o qual participa ativamente nas sessões de poesia do então intitulado *Canto Livre Perseguido*. Através da música chegará ao grande público, concorrendo, por mais do que uma vez, ao Festival da RTP, sob pseudónimo, como exigia o regulamento. É chamado o poeta do povo. Com certeza que esta confluência de personagens vindos de áreas e interesses – até políticos - diferentes mostra como esta canção é extremamente articulada e complexa no significado. Não é fácil interpretá-la como um hino nacionalista, nem sequer como uma crítica aberta contra o país. De facto, a letra não esconde um juízo que vai além da simples ode ao país. Este aspeto é conferido à interpretação do leitor de modo bastante óbvio. O que nos interessa sublinhar, é que a letra da canção foi escrita por um poeta: algo que se nota pelo uso da rima, das metáforas e da estrutura literária em geral. Um outro aspeto importante a marcar, é o facto de que, apesar da crítica forte que a letra revela, a canção se insere num contexto político bem orientado, o do Festival RTP da Canção. O ambiente performativo propagandístico, neste caso, revela-se mais visível do que a mensagem de crítica política do conteúdo da canção. A canção *Desfolhada* representa neste campo modelar do amor patriótico uma visão intelectualmente apetrechada, num contexto que lhe é basicamente adverso.

- Análise Musical

Compasso: 2/4

Tonalidade: Dó menor e Dó # menor

Estrutura e âmbitos intervalares: **ABABA1**, sendo que em **A** sobressaem os intervalos de 5ª Maior e de 4º perfeita, e em **B** os de 6ª perfeita. A mudança em **A1** corresponde ao uso da tonalidade de Dó # menor.

O texto musical segue o ênfase da letra, com uma progressão que inicia na parte **A**, com o uso de intervalos de 5ª perfeita descendente (Sol-Dó) e de 4ª perfeita (Sol-Do), e que chega até a parte **B**, onde sobressaem intervalos de 6ª perfeita (Do-La) voltando depois à tônica de Dó menor. Há uma alteração formal (**A1**) que é dada por uma mudança de tonalidade de meio tom cromático, para Dó # menor, que dura até ao fim da canção. O refrão (**B**) é constituído por uma parte da letra, onde aparece pela primeira vez em toda a canção a palavra amor, e por um coro que canta a mesma melodia sem palavras. Esta é uma canção muito interessante, em particular pela sua complexidade compositiva e melódica, onde letra e música se conjungam sem se distanciar, dando ao aspeto geral da composição um caráter solene e imponente mas ao mesmo tempo delicado.

The image shows a handwritten musical score in G minor, 3/4 time. The score is divided into three systems, each with lyrics and interval annotations. The first system starts at measure 1 and ends at measure 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 12. The third system starts at measure 13 and ends at measure 18. The lyrics are in Portuguese. Handwritten annotations include 'A' in a box at the start, '5ª p' above a descending interval, and '4ª p' above two intervals. The lyrics are: 'Em po de lá, uho lá, bio de mo, to Meu po de lá, do meu po de po, to E, re de ui, llo, lu, ar de', 'e, ja, to Quem faz um filho, fá-lo por po, to É ui, llo rei -, ui, llo rei, ui, llo Lá, vo de ca, re, ba, fo de', and 'amor Fi, llo de um rei -, que um do, velho vol, te a me, rei quan do lá, ce, lo'.

Minha mãe se vai de te à luz do sol me sente -, meu pai gal -, de vez em quando A hora não é nem a hora nem a noite

sente -, em casa de espi - se do fo - lha de -,

Minha mãe se vai de te à luz do sol me sente -, (...)

- Canção: **Una Famiglia** (1969). **Memo Remigi**. Música de Memo Remigi, letra de **Alberto Testa**. A canção participou no **Festival de Sanremo** em 1969, não conseguindo chegar à final do concurso. É uma canção interessante porque é a primeira canção, depois de quase uma década, com uma letra dedicada inteiramente à **temática da família** e que não usa o assunto *amor* como na maioria das canções sanremenses desta altura. Disco: **Carosello CI 20220**.

- Letra – *Una Famiglia*

Arriverà la sera
ritornerai a casa
e senza una parola
ti metterai a tavola
al tuo posto, come sempre.
Poi, quando avrai finito
dirai a noi ragazzi

Chegará a noite
voltarás para casa
e sem [dizer] uma palavra
te sentarás à mesa
no teu lugar, como sempre.
Depois, quando acabares
dirás a nós meninos

lasciatemi tranquillo e incollerai lo sguardo per un'ora sul giornale.	deixai-me em paz e colarás o olhar por uma hora no jornal
Ma leggi dentro agli occhi della mamma cosa c'è accorgiti che ha voglia di parlare un po' con te. Non puoi chiamare vita questa vita che le dai se non ti resta niente da dividere con lei.	Mas lê nos olhos da mãe o que é que há percebe que tem vontade de falar contigo. Não pode chamar vida essa vida que lhe dás se não tens mais nada para dividir com ela.
So che non sei cattivo che in fondo le vuoi bene non far pagare a lei le solite amarezze che la vita ti regala.	Eu sei que não és mau que afinal a amas que não lhe retribuis as amarguras que a vida te deu
Tu pensi alle speranze tue di tanto tempo fa del tempo in cui volevi diventare chissà chi ma guarda, che tu sei qualcuno almeno in mezzo a noi non hai sbagliato tu la vita è proprio questa qui.	Pensas nas esperanças tuas, de muito tempo atrás da altura na qual querias tornar-te quem sabe o quê mas olha, que tu és alguém pelo menos aqui conosco não foste tu a errar a vida é mesmo feita assim.
Quando verrai a casa porta con te un sorriso poi parleremo insieme così diventeremo finalmente una famiglia.	Quando voltarás para casa traz contigo um sorriso depois falaremos juntos assim nos tornaremos finalmente uma família
Una vera famiglia, una vera famiglia.	Uma verdadeira família uma verdadeira família

- Análise formal

A forma da canção é **A1BABAB**. Distingue a alternância entre estrofe e refrão. O significado de **A1** indica a presença de um recitativo com a mesma valência harmónica de **A**.

- Análise Textual

[A1] Arriverà la sera

ritornerai a casa

e senza una parola

ti metterai a tavola

al tuo posto

come sempre.

Poi, quando avrai finito ...

dirai a noi ragazzi ...

lasciatemi tranquillo

e incollerai lo sguardo

per un'ora sul giornale.

[B] Ma leggi dentro agli occhi

della mamma cosa c'è

accorgiti che ha voglia

di parlare un po' con te

non puoi chiamare vita

questa vita che le dai

se non ti resta niente

da dividere con lei.

[A] So che non sei cattivo

che in fondo le vuoi bene

non far pagare a lei

le solite amarezze che

la vita ti regala.

[B] Tu pensi alle speranze

tue di tanto tempo fa

dal tempo in cui volevi ...

diventare chissà chi

ma guarda ...

che tu sei qualcuno

almeno in mezzo a noi

non hai sbagliato tu ...

la vita è proprio questa qui.

[A] Quando verrai a casa ...

porta con te un sorriso ...

poi parleremo insieme ...

così diventeremo ...

finalmente ...

una famiglia. ...

[B] Una vera famiglia, ...

una vera famiglia. ...

1) Texto

A letra fala sobre uma mulher, uma mãe, que volta a casa depois de um dia de trabalho, e não tem ninguém com quem falar. A canção inteira é um hino à família e à mãe, especificamente. A mãe é entendida não apenas como genitor, mas como o lugar de segurança, de descanso, onde o desassossego da vida pode encontrar paz. A família é descrita como o contexto onde uma pessoa, apesar das dificuldades do mundo exterior, pode ser alguém, ter consideração, ter apoio. Não se encontram usos particulares de formas retóricas ou poéticas. A rima é livre.

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

A canção tenta mostrar a necessidade da família como núcleo fundamental e a importância do seu apoio no devir da vida. Encontram-se várias formas de representar a temática da família: a rotina de um dia de trabalho (*Arriverá la sera, Ritornerei a casa, E senza una parola, Ti metterai al tuo posto, Come sempre*) que acaba numa volta a casa onde a rotina diária continua, com uma mesa para a refeição, sem falar, sem dizer nada. O *imperativo* moral em considerar a mãe como uma pessoa que precisa de companhia (*Ma leggi dentro agli occhi di una mamma, Accorgiti che há voglia di parlare un pó con te*) e como uma figura à qual é necessário dar uma vida justa, como ela fez com os próprios filhos (*Non puoi chiamare vita questa vita che le dai, Se non ti resta niente da dividere com lei*). A mãe e a família são apresentadas como lugares de segurança, onde as amarguras

da vida não conseguem entrar (*Non far pagare a lei le solite amarezze che la vita ti regala*). São instituições que é preciso respeitar, sem acusação por eventuais dificuldades pessoais (*So che non sei cattivo, Tu pensi alle speranze del tempo in cui volevi diventare chissá chi*). A família é descrita também como o lugar em que não existem diferenças e onde não é preciso pensar em tudo aquilo que a vida não doou (*Che tu sei qualcuno almeno in mezzo a noi, Non hai sbagliato tu la vita é proprio questa qua*). A atitude e a responsabilidade moral do respeito pela própria família são apresentadas como a base para ter uma vida feliz e em paz, onde é preciso apenas falar e sorrir (*Porta con te un sorriso, Poi parleremo insieme, Così diventeremo finalmente una famiglia, Una vera famiglia*).

3) Aspectos extra-linguísticos

Os aspetos extra-linguísticos são difíceis de individualizar, sendo que toda a canção é estruturada como uma ode, por si mesma limitada a este assunto: sublinhando a imagem da rotina do trabalho, que leva uma pessoa a esquecer a importância de falar com a própria família (*Ritornerei a casa, Al tuo posto come sempre*); sublinhando a necessidade de pensar na própria família como o ponto de referência e a verdadeira realidade da vida de uma pessoa, porque quando tudo eventualmente não quer funcionar, a família está sempre à nossa espera (*Tu sei qualcuno in mezzo a noi, La vita é proprio questa qua*). Há uma constante afirmação de que a vida corre mal e é difícil (*Pensi alle speranze tue di tanto tempo fa, So che non sei cattivo, In fondo le vuoi bene*). Há uma forte afirmação de que a vida vai correr melhor a partir do momento que se percebe a importância da família (*Finalmente, Una vera famiglia, Leggi dentro agli occhi di una mamma, Accorgiti*) e que a verdadeira família tem que se tornar quase na tarefa moral de uma pessoa. O amor descrito, embora não haja o uso da palavra amor na letra, é o seu protagonista invisível: uma reivindicação de amor para a família.

4) Contextos históricos e socio-políticos

Na letra da canção não há um uso específico de contextos históricos ou socio-políticos. De facto, é o título em si, *Una Famiglia*, que representa o contexto socio-político da Itália da altura, onde havia uma forte *propaganda* relativa aos valores tradicionais da nação (Deus-Pátria-Família), com um sentimento popular baseado sobre a *autoridade* da família. Memo Remigi (1938-) é um cantor e compositor italiano. Foi descoberto por Giovanni D'Anzi e começou a atuar no início dos anos de 1960. Depois de vencer o Festival da Canção de Liège, com *Oui, je sais*, em 1965 estriou-se na indústria fonográfica com um disco para o verão com a canção *Innamorati a Milano*, que se tornou o seu grande sucesso como intérprete. Fez a sua primeira aparição no Festival de Sanremo em 1969, com a canção *Una Famiglia*, que não conseguiu entrar na final. É interessante notar como esta canção, na estética compositiva da canção sanremense, é uma das poucas canções a ter o assunto da família como temática principal, em vez do amor nos seus sentidos gerais, como acontecia com as outras. Alberto Testa (1927-2009) foi um letrista, produtor, autor, cantor, compositor e discográfico italiano. Foi um dos mais importantes letristas italianos, autor de letras de cerca de mil e quinhentas canções ligeiras, como *Quando quando quando*, *Un anno d'amore*, *Innamorati a Milano*, *Io ti daró di piú*, *Grande grande grande* e muitas outras. Colaborou por quase três décadas com os mais importantes intérpretes, autores e compositores do Festival de Sanremo e de outros festivais italianos. Trabalhou também no mundo da produção televisiva e radiofónica.

- Análise Musical

Compasso: 4/4

Tonalidade: Do menor

Estrutura e âmbitos intervalares: **A1BABAB**, sendo que em **A1** (recitativo) e **A** sobressaem os intervalos de 3^a Maior e 4^a perfeita, e em **B** os de 4^a perfeita.

A primeira parte da canção (**A1**) é um recitativo onde há um jogo melódico de arpejos maiores sobre o desdobramento de acordes perfeitos da tônica e do IV grau, ligados por um salto de 8ª ascendente (Dó-Dó). O final da parte **A**, descendente, desenvolve-se no âmbito do intervalo de 4ª perfeita (Dó-Sol) para chegar a **B**, o refrão, introduzido por um intervalo de 3ª Maior (Ré-Fá). A parte **B** desenvolve-se numa melodia de graus conjuntos descendentes apoiada num intervalo descendente de 4ª perfeita (Fá-Dó) para depois, pelo uso da triade Sol-Dó-Mi bemol com apoio na sobretônica Ré, voltar à tônica Dó da parte **A**, onde se mantêm as mesmas indicações de **A1**, mas sem recitativo.

An_ ni_ má_ le_ re_ na_ Ri_ tor_ na_ ra_ e_ ce_ se_ e_ sur_ te_ pa_ re_ la_ A1

5

met_ te_ na_ e_ ta_ vo_ de_ al_ tu_o_ por_ to_ ra_ da_ se_ m_ pre_ fai_ gran_ de_ sa_ ni_ mi_ to_ di_ vai_ a_ mi_ se_ ger_ ei_ la_ sou_ ta_ m_ tran_ qui_ llo_ e

10

m_ vol_ te_ re_ ir_ to_ r_ fu_ er_ do_ por_ um_ o_ ra_ co_ me_ se_ m_ pre

Ma_ de_ q_ u_ e_ dos_ tro_ s_ fi_ l_ i_ os_ di_ nus_ ma_ ma_ co_ se_ e_ i_ - a_ e_ co_ n_ fi_ ti_ du_ de_ re_ gli_ os_ pa_ re_ la_ re_ m_ po_ con_ te_ m_ on

6

pa_ ri_ do_ me_ tu_ vi_ ta_ que_ ta_ vi_ ta_ de_ de_ us_ ,_ se_ man_ ti_ ven_ ta_ me_ n_ te_ de_ us_ ,_ de_ us_ co_ m_ de_ i_ - ,_ '

3. No terceiro par de canções sobressai o tema do **amor adulto, poético, intelectual, descrito em profundidade representativo do amor biográfico.**

- Canção: **Canção de Embalar** (1968). José Afonso. **Letra e música** de José Afonso. A canção pertence ao álbum **Cantares do Andarilho**, constituído por canções originais do autor acompanhado pela viola de Rui Pato, editado em 1968. O álbum recupera formas musicais e poéticas tradicionais antigas portuguesas, como por exemplo as canções *Natal dos Simples*, *Balada do Sino* e outras.

- Letra – *Canção de embalar*

Dorme meu menino a estrela d'alva
Já a procurei e não a vi
Se ela não vier de madrugada
Outra que eu souber será p'ra ti

Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô

Outra que eu souber na noite escura
Sobre o teu sorriso de encantar
Ouvirás cantando nas alturas
Trovas e cantigas de embalar

Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô

Trovas e cantigas muito belas
Afina a garganta meu cantor
Quando a luz se apaga nas janelas
Perde a estrela d'alva o seu fulgor

Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô




Perde a estrela d'alva pequenina
Se outra não vier para a render
Dorme qu'inda a noite é uma menina
Deixa-a vir também adormecer




Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô


- Análise formal


A forma da canção é **ABABABAB**. A divisão, que marca sempre a alternância entre estrofe e refrão, é ainda mais exemplificativa para mostrar a estrutura poética da canção, constituída por um uso de quadras em rima alternada.


- Análise Textual


[A] Dorme meu menino a estrela d'alva   


Já a procurei e não a vi   



Se ela não vier de madrugada 

Outra que eu souber será p'ra ti 

[B] Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô 

[A] Outra que eu souber na noite escura 

Sobre o teu sorriso de encantar 

Ouvirás cantando nas alturas  

Trovas e cantigas de embalar ...

[B] Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô ...

[A] Trovas e cantigas muito belas

Afina a garganta meu cantor ...

Quando a luz se apaga nas janelas ...

Perde a estrela d'alva o seu fulgor ...

[B] Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô ...

[A] Perde a estrela d'alva pequenina ...

Se outra não vier para a render ...

Dorme qu'inda a noite é uma menina ...

Deixa-a vir também adormecer ...

[B] Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô ...

1) Texto

A canção parece ser um hino de amor aos poetas e aos cantores, construída como se o autor lhes estivesse a cantar uma canção de embalar enquanto de noite, procuram a própria estrela de alva. O uso da metáfora da *Estrela d'alva* parece ser a luz que guia o cantor, até quando é difícil encontrar essa luz. É um amor de esperança, que procura descanso nas noites mais obscuras, onde é preciso cantar, libertar o próprio canto, para conseguir encontrar uma nova estrela de alva (*Já a procurei e não a vi, Se ela não vier, outra será para ti*). É uma canção de amor, para o amor que resiste, o amor pela vida, o amor poético e simbólico, que ajuda nos momentos mais complexos (*Afina a garganta meu cantor, Quando a luz se apaga nas janelas, Perde a estrela d'alva o seu fulgor*). Um amor que não quer ser de paixão descontrolada, mas sim de conforto e paz (*Se outro não vier para a render, Dorme que ainda a noite é uma menina, Deixa-a vir também adormecer*). A letra é estruturada em quadras com rima alternada (ABAB).

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

Há vários elementos da canção que nos fazem pensar numa canção escrita contra a

inquietação (*Dorme meu menino a estrela d'alva, Já a procurei e não a vi*). Uma inquietação relativa à vida e não só: relativa à necessidade de ouvir cantigas livres e que sejam palavras de liberdade (*Ouvirás cantando nas alturas, Trovas e cantigas de embalar*). Parece ser também uma canção sobre a urgência, a necessidade de um canto livre e de cantores que consigam vencer, através da poesia, as dificuldades (*Afina a garganta meu cantor, Quando a luz se apaga nas janelas, Perde a estrela d'alva o seu fulgor*). Outro tema é também a noite, o valor simbólico que a noite tem, em particular quando vivida em liberdade (*Afina a garganta meu cantor, Quando a luz se apaga nas janelas, Se outra não vier para a render, Dorme que ainda a noite é uma menina, Deixa-a vir também adormecer*).

3) Aspectos extra-linguísticos

A canção de embalar parece ser o pretexto para uma dedicatória de amor e liberdade, uma dedicatória auto-reflexiva para o poeta e o cantor que têm que enfrentar as obscuridades da noite em todos os seus sentidos. A estrela de alva, neste caso, é a promessa de descanso e de tranquilidade, além de ser a luz guia. A noite é o protagonista desta canção e a coragem do cantor acompanha-o doando-lhe um sorriso e uma cantiga, para vencer a inquietação ou o medo da noite, quando a estrela não se vê ou ainda está escondida. O uso do refrão (**B**), numa tímida sequência da vocal *ô*, parece ser o canto que o autor pede na própria dedicatória, o esforço de procurar paz e liberdade, o exemplo apenas anunciado de um poeta à procura da própria estrela.

4) Contextos históricos e socio-políticos

O primeiro aspeto a marcar é o facto de que José Afonso é o autor da letra e da música da canção. De facto, isto implica neste caso um grau auto-biográfico, que se nota no uso de formas retóricas, como na escolha da temática. O gosto pela música tradicional portuguesa percebe-se em particular pelo facto de que o inteiro álbum *Cantares do Andarilho* seja uma elaboração de temas e

melodias tradicionais e populares portuguesas.

José Afonso (1929-1987), não precisa de ser apresentado: foi cantor e compositor português, ativista contra o regime de Salazar, que usou o seu carisma e o seu talento artístico para criar cantigas que fossem, além de interessantes exemplos artísticos, também hinos de liberdade e de justiça contra o regime opressivo português. Pertenceu à corrente assim dita de *cantores de intervenção*. O seu nome está indelevelmente ligado ao movimento de libertação pre-revolução, em particular pela sua canção *Grândola Vila Morena*.

- Análise Musical

Compasso: 12/8

Tonalidade: Mi menor

Estrutura e âmbitos intervalares: **ABABABAB**, sendo que em **A** sobressaem os intervalos de 3ª Maior, de 4ª perfeita e de 5ª perfeita, e em **B** os de 3ª Maior e de 5ª perfeita.

A parte **A** estrutura-se num jogo de âmbitos intervalares, referenciando-se na 3ª Maior (Si-Ré), na 4ª perfeita (Lá-Ré) e na 5ª perfeita (Ré-Sol), constituído a partir do acorde de quinta da dominante da escada de Mi menor, para se dirigir à tónica de base no final desta parte. Toda esta parte parece uma mistura entre recitativo e cantado, onde numa articulação rítmica em 12/8 conseguimos gerir na transcrição musical as tercinas do compasso quaternário composto. A parte **B**, constitui uma espécie de refrão. Embora não haja o uso de palavras, há uma linha melódica que segue o acorde perfeito menor de tónica (Mi-Sol-Si), o acorde de quinta da dominante (Si-Ré-Fá-Lá), e volta, numa estrutura de intervalos de 3ª Maior e 5ª perfeita, à tónica de Mi menor. Esta parte B, sussurrada em *ô*, parece constituir a cadência da canção, onde há principalmente a voz do cantor solista, sem o acompanhamento da base da viola.



- Canção: *Cosa sono le nuvole* (1968). Domenico Modugno. Letra de Pier Paolo Pasolini, música de Domenico Modugno. A canção é a última da colaboração entre Domenico Modugno e a etiqueta Curci. O único sucesso que teve, foi de ser utilizada como banda sonora do filme *Capriccio all'Italiana* de Pier Paolo Pasolini em 1968.

- Letra – Cosa sono le nuvole

<p>Che io possa esser dannato se non ti amo e se così non fosse non capirei più niente tutto il mio folle amore lo soffia il cielo lo soffia il cielo così.</p>	<p>Que eu possa ser condenado se não te amo e se assim não for não perceberia mais nada todo o meu louco amor assopra-o o céu assopra-o o céu assim.</p>
<p>Ah, ma l'erba soavemente delicata di un profumo che da gli spasimi ah, tu non fossi mai nata tutto il mio folle amore lo soffia il cielo lo soffia il cielo così.</p>	<p>Ah, mas a erva suavemente delicada com um cheiro que dá espasmos ah, se tu nunca tivesses nascido todo o meu louco amor assopra-o o céu assopra-o o céu assim.</p>
<p>Il derubato che sorride ruba qualcosa al ladro ma il derubato che piange ruba qualcosa a se stesso perciò io vi dico finché sorriderò tu non sarai perduta</p>	<p>O roubado que sorri rouba algo ao ladrão mas o roubado que chora rouba algo a si mesmo portanto eu vos digo até que eu sorria tu nunca estarás perdida</p>

<p>Ma queste son parole e non ho mai sentito che un cuore, un cuore affranto si cura con l'udito e tutto il mio folle amore lo soffia il cielo, lo soffia il cielo così.</p>	<p>Mas estas são palavras e nunca ouvi que um coração, um coração quebrado se curasse com a audição e todo o meu louco amor assopra-o o céu, assopra-o o céu assim.</p>
--	---

- Análise formal

A forma da canção é **ABCA**. Nesta canção a divisão é ainda mais importante para marcar a ausência de uma efetiva alternância entre estrofe e refrão. Há uma única repetição correspondente ao início e ao fim da canção. Não se nota um uso de refrão.

- Análise Textual

[A] Che io possa esser dannato

se non ti amo

e se così non fosse

non capirei più niente

tutto il mio folle amore

lo soffia il cielo ...

lo soffia il cielo ...

così. ...

[B] Ah, ma l'erba soavemente delicata

di un profumo che da gli spasimi

ah, tu non fossi mai nata

tutto il mio folle amore ...

lo soffia il cielo

lo soffia il cielo

così. ...

[C] Il derubato che sorride

ruba qualcosa al ladro

ma il derubato che piange

ruba qualcosa a se stesso

perciò io vi dico

finché sorriderò ...

tu non sarai perduta ...

[A] Ma queste son parole

e non ho mai sentito

che un cuore, un cuore affranto

si cura con l'udito

e tutto il mio folle amore ...

lo soffia il cielo,

lo soffia il cielo

così. ...

1) **Texto**

O primeiro aspeto a marcar na análise desta canção complexa é que as palavras do título não aparecem na letra da canção. Nas outras canções analisadas, o título é sempre, além da temática principal, uma parte muito importante da letra, que se constitui através disso. Nesta canção isto não acontece, e o título, *Cosa sono le nuvole*, parece ser mais o resumo de todos os significados presentes na letra, constituindo a primeira metáfora do texto: o amor comparado às nuvens, em forma de pergunta. Um outro aspeto a marcar é o uso constante da negação (*Se non ti amo, Se così non fosse, Non capirei più niente, Ah, tu non fossi mai nata*) que confere à letra uma ulterior complexidade. A canção fala sobre um amor profundo, complexo, cheio de inquietação e que deixou um coração partido (*Tutto il mio folle amore, Lo soffia il cielo, Così*), em particular um amor que não encontra o próprio objecto de desejo. A rima é livre e a letra parece ser constituída por um uso prosaico dos versos, mais do que poético, em linha com a interpretação do cantor que parece recitar a letra, em conjunto com o acompanhamento de viola e bandolim, dando ao significado da canção um aspecto ainda mais íntimo e trágico.

2) Inter-discursividade e inter-textualidade

O amor aqui apresentado é descrito através do olhar de um homem loucamente apaixonado (*Che io possa esser dannato, Se non ti amo, Se cosí non fosse, Non capirei piú niente*). O amor como recurso de tranquilidade e paz para uma alma inquieta (*Il mio folle amore*); um amor que é vivido com demasiada força e que cria, também por isso, demasiada inquietação (*Ma l'erba soavemente delicada, Di un profumo che dá gli spasimi*). Tanto que o mesmo apaixonado grita de raiva (*Ah, se tu non fossi mai nata*) frente a um amor tão grande que não deixa encontrar paz. A dependência devida à complexidade do sentimento sentido, torna-se também obstáculo, se não gerida com tranquilidade (*Finché sorrideró, Tu non sarai perduta*). A consciência de que as palavras de amor não valem muito (*Ma queste sono parole*) e que não curam o desejo e a ansiedade (*Non ho mai sentito, Che un cuore affranto, Si cura com l'udito*) e que se o amor é deixado às palavras, então chegará o vento, que levará e limpará tudo (*Tutto il mio folle amore, Lo soffia il cielo, Cosí*), através da sua *justiça fria*.

3) Aspectos extra-linguísticos

O primeiro aspeto é notar a relação amor-loucura (*Che io possa esser dannato, Il mio folle amore*). O vento e as nuvens, são a metáfora usada para dizer que se não há algo concreto ou uma estabilidade, o sentimento de amor pode voar com o vento, para longe de tudo o que foi sentido e amado (*Lo soffia il cielo*): o uso da palavra *Cosí*, confere um significado de abandono e ao mesmo tempo de algo que não pode ser contrariado, porque pertence ao devir inelutável do tempo. A explicação da impotência do amor é criada por uma comparação com o ladrão e o roubado (*Il derubato che sorride, Ruba qualcosa al ladro, Il derubato che piange, Ruba qualcosa a se stesso*), onde o mesmo significado de *roubar* ou *ser roubado*, depende da atitude de cada um, atribuindo um significado, e uma responsabilidade, em primeiro lugar individual.

4) Contextos históricos e socio-políticos

Na letra encontramos uma referência socio-política na comparação do amor com a relação ladrão-roubado e no facto de que a letra é pensada para ser ouvida (*Io vi dico*) por um público, ao qual o autor tenta dizer qualquer coisa (facto que pertence a uma certa corrente estética, os *cantautores*, que muitas vezes falavam diretamente ao público nas próprias letras, eliminando qualquer neutralidade que pertencesse à estética da canção ligeira da década de 1950 e do início da de 1960). Domenico Modugno (1928-1994) foi um dos intérpretes, cantores, autores e compositores mais importantes e conhecidos em Itália e mesmo no estrangeiro. A sua produção foi extremamente abrangente, a partir da sua vida de estrelato na estética e no modelo do Festival de Sanremo que ganhou cinco vezes. Na sua produção, sobressaem motivos populares (foi o primeiro autor italiano a usar a língua dialectal de várias regiões de Itália na produção de música ligeira) e a colaboração com os principais intelectuais da época (Pier Paolo Pasolini, Emilio Gadda, e.o.). Muitas destas elaborações *intelectuais* nunca tiveram um grande sucesso, tornando-se conhecidas apenas nas décadas seguintes á de 1960. Pier Paolo Pasolini (1922-1975) foi um cineasta, poeta e escritor italiano. Nos seus trabalhos, Pasolini demonstrou grande versatilidade cultural. Foi um dos intelectuais italianos mais prolíficos da segunda metade do século XX, e a sua obra poética e cinematográfica é indiscutivelmente considerada por grande parte da crítica cultural internacional. Pertencia ao Partito Comunista Italiano e era homossexual.

- Análise Musical

Compasso: 6/8

Tonalidade: Mi menor

Estrutura e âmbitos intervalares: **ABCA**, sendo que em **A** sobressaem os intervalos de 4^a perfeita, de 5^a perfeita, de 6^a maior, de 7^a maior e de 3^a maior, em **B** os de 5^a perfeita e de 5^o diminuta, e em **C**

os de 3ª maior, de 5ª perfeita e 4ª perfeita.

A canção é harmonicamente complexa, por causa do uso da melodia em conjunto com o acompanhamento da viola e do bandolim, numa métrica de letra que desafia, atrasando o tempo da canção. A primeira parte (**A**) é constituída por um início de acorde de quinta da dominante de Mi menor dividido em intervalos de 6ª Maior (Si-Sol) e 5ª perfeita (Sol-Re), para, passando pela tónica de Mi menor num salto descendente de 6ª menor, se concretizar nela, no final da frase, por um intervalo ascendente de 5ª perfeita, com a ideias: *Ti amo*. O jogo entre quinta da dominante e tónica de Mi menor continua por toda esta parte, com a melodia que parece seguir um recitativo e o uso alternado de intervalos de 6ª Maior (Si-Sol), de 5ª perfeita (Sol-Re, Mi-Si), de 7ª maior (Re-Mi) e de 3ª maior (Si-Re) até à resolução final, antes do começo de **B**, onde há de novo o uso, desta vez explícito, do acorde de quinta da dominante (Si-Mi-Sol) e de Mi menor (Mi-Sol-Si-Mi). A parte **B**, constituída por intervalos de 5ª perfeita (Si-Mi, Re-Sol), tem uma ênfase harmónica e dramática representada pelo intervalo descendente de 5ª diminuta (Do-Fa natural) que parece introduzir uma escada menor napolitana de Mi menor, com o segundo grau diminuto de meio tom (Fa#-Fa natural). É interessante notar, na ligação com a letra, que a esta parte do intervalo diminuto corresponde na letra ao verso *Ah, tu non fossi mai nata*, para dar ainda mais a ideia dramática e poética de um amor não correspondido. A parte **C** representa possivelmente o efectivo recitativo da canção, onde há uma ligação directa com as outras partes por causa da repetição do jogo da quinta da dominante da escada de Mi menor, com o uso de intervalos de 3ª Maior (Re-Si, Mi-Do, Do-La), de 5ª perfeita (Si-Mi, La-Re) e de 8ª perfeita (Mi-Mi). Também aqui há várias alterações, em particular no segundo grau (diminuto de meio tom: Fa natural) e no quarto grau (aumentado de meio tom: La#), encaixados sempre na quinta da dominante de Mi menor (Si-Re-Fa natural-La#-Re) que confere ainda mais o sentido dramático em linha com o significado da letra.

A

che i po-ssu so-ndan- ma- to se no- , Ah amo- , e se co- si non

10

for- se non ce- pri- , più mi- , tut- , il mo- fol- le amo- se so- sof- fia il cie- lo-

21

so- sof- fia il cie- lo- , co- si-

B

Ah! ma l'en- ba so- avim- te de- di- ca- ta- , om- po- fu- mo che de- gli spe- si- vi-

10

Ah- , tu non fo- si- mai ma- te tut- , il mo- fol- le amo- se so- sof- fia il cie- lo-

21

so- sof- fia il cie- lo- , co- si-



A análise literária e musical comparativa dos três pares de canções selecionadas revelou quatro casos de base modelar que ligam as canções analisadas não apenas num sentido orgânico, mas também estrutural. São elas (1) a superficialidade literária, no primeiro par de canções; (2) o uso da 6ª Maior para introduzir a parte B, o cerne ou coração da canção, também no primeiro par de canções; e (3) o uso do refrão, no sentido da repetição em bloco da mesma ideia nas mesmas palavras, no segundo par de canções. O quarto caso base modelar considerado é (4) como que um anti-modelo, revelador da valorização da criatividade, que se encontra em ambas as canções do terceiro par.

Como comentário conclusivo desta análise comparativa sublinha-se que o primeiro campo modelar considerado, em busca de eventual categoria modelar, se associa ao facto de que a uma superficialidade literária na apresentação da temática principal da letra, o amor neste caso, corresponde uma superficialidade da estrutura musical, tanto na melodia como na harmonia da canção. As canções do primeiro par, *Oração* e *Non ho l'Etá*, mostram efetivamente como a falta de profundidade poética no enredo literário da letra, produz uma standardização na estrutura musical. Por falta entendemos a ausência de uma indagação, no sentido de um exame, pessoal na elaboração do texto e no uso das palavras, onde há uma homologação semântica e estética latente. Nestas

canções usam-se palavras generalistas que representam campos semânticos genéricos. A omissão da componente biográfica das letras, que exprime a voz intelectual do autor/intérprete, é algo que confere aquela tal característica neutral da música ligeira que esta dissertação tenta esclarecer e sublinhar. Encontramos esta homologação também na estrutura musical. Há, de facto, um segundo apontamento modelar musical comum às duas canções do primeiro par selecionado: uma dupla divisão da canção, em que na primeira parte há um uso de intervalos ou âmbitos intervalares simples, principalmente de 4^a e de 5^a perfeitas, e na segunda uma repetição dos mesmos introduzidos por um intervalo de 6^a Maior.

Esta standardização compositiva encontra-se também no segundo par de canções: *Desfolhada* e *Una Famiglia*. Embora mais articuladas nos campos semânticos e musicais, estas canções oferecem também o mesmo tipo de forma: uma alternância entre estrofe e refrão representada por uma repetição das mesmas linhas melódicas e harmónicas. O uso do refrão nestas canções, aqui identificado como o terceiro apontamento modelar é o elemento que mais indica a componente de homologação, em particular por causa do facto de que as palavras são repetidas e nunca mudam. Seria interessante desenvolver uma análise sobre o significado semântico de refrão, mas este detalhe ficará para um trabalho posterior. Aqui limitamo-nos a afirmar que o refrão pode exprimir o valor comercial de uma canção, constituindo o elemento chave para o seu sucesso. As palavras repetem-se para assim se marcarem na memória das pessoas, facilitadoras da lembrança da canção.

O último caso conducente ao terceiro campo modelar emerge de um par de canções curiosamente consideradas como que anti-modelares e serve para mostrar diferentes sensibilidades na composição ligeira. Há vários aspetos que mostram como as canções *Canção de Embalar* e *Cosa Sono le Nuvole* são radicalmente opostas àquela standardização dos dois campos modelares da música ligeira apontados até aqui. A letra, em primeiro lugar, é poeticamente articulada e semanticamente

complexa. Encontramos aqui uma presença fundamental do aspeto biográfico, que confere à canção uma característica de unicidade e de reflexão pessoal do autor. De facto, são canções onde a colaboração do intérprete com o autor é ativa ou onde o autor e o intérprete coincidem. Tudo isto se percebe no uso de imagens e campos semânticos particulares, onde é o sentimento individual do autor a dar força e intensidade à letra e não uma homologação como, por exemplo, uma moral ou um sistema de valores comuns. Até mesmo o refrão não aparece com a evidência dos casos precedentes. Em *Cosa Sono le Nuvole* é ausente por completo, e na *Canção de Embalar* abandona o uso de palavras, reduzindo-se apenas a uma linha melódica sussurrada. A linha melódica é articulada, a harmonia é complexa e a estruturação das componentes gerais da canção não é banal ou previsível. Estes elementos não conferem às canções um valor comercial efetivo, até porque a nota biográfica apontada exercita o ouvinte na reflexão complexa mais do que na repetição facilitada.

A reflexão etnomusicológica está a desenvolver cada vez mais as características analíticas relativamente à música ligeira. A atenção dos etnomusicólogos das últimas décadas (Tagg 1982, Tysome 2004, Cloonan 2005, Bohlman 2007, Stokes 2010, e.o.) relativamente aos campos da música ligeira, revela como as problemáticas, que vão surgindo no seu contexto, estão longe de ser ultimadas. A partir de Cloonan (2005) que considera a *popular music* através da sua valência e constituição académica no mundo anglo-saxónico, passando pelas críticas estruturais de Tysome (2004), até às observações construtivas de Bohlman (2007) que indaga as ligações entre a identidade ligeira e os meios de comunicação. De facto, analisar etnomusicologicamente a música ligeira significa compreender o desenvolvimento das práticas sociais e políticas atuais, relativas em particular ao processo comercial. Bohlman (2007), por exemplo, representa através de uma análise sobre o Festival da Eurovisão, a fragmentação política europeia que afeta ou constrói o processo identitário dos países do leste Europa. Stokes (2010), analisando o caso das *Drag Queens* na

Turquia, mostra o significado do enredo emotivo que está na base da construção nacionalista através de um uso amplo de campos semânticos ligeiros. Estas pesquisas revelam uma sensibilidade nova na consideração da valência da música ligeira. Campos como a musicologia histórica, a antropologia das emoções, a sociologia da música e os estudos em música popular contemplam, de modo mais abrangente, as práticas musicais urbanas na sua relação com as indústrias da música e com os públicos. Esta relação revela possibilidades de perguntas científicas que superam o juízo estético relativo às qualidades da música ligeira, mostrando a necessidade de constituir métodos de análise etnomusicológica efetivos. De facto, falar da música ligeira significa falar do mundo nas suas formações atuais. A dissertação, além de querer indagar essas características, revelou também carências metodológicas relativas à reflexão sobre a música ligeira. A falta de uma análise institucional e académica das componentes estruturais dos textos ligeiros, revela que o caminho a percorrer é ainda longo e complexo. A urgência em estudar a música ligeira, perscrutando formas modelares, estruturais ou organizativas, pode desenvolver também a própria prática etnomusicológica, no sentido de encontrar novos termos e conceitos que possam enriquecer o significado desta disciplina. A conclusão desta análise desperta o interesse em prosseguir este estudo num corpo de canções alargado para testar as tendências encontradas nos campos modelares, que os casos específicos das canções seleccionadas representam, no sentido de poder ou não propôr a existência de eventuais modelos.

CONCLUSÃO

Na conclusão deste estudo sublinho a constatação de que a música ligeira na década de 1960 representou uma esfera abrangente de significados éticos e emotivos. A normatividade ética, que em hipótese tenderia a institucionalizar, ou não, uma conduta de vida, fomentou a encenação da ilusão de um mundo de valores em constante contacto, que a música ligeira assumiu como próprio. O objetivo que a dissertação abordou foi o de mostrar como a música ligeira foi escolhida pelas produções culturais nacionais para representar um sistema de valores apoiado pela indústria comercial. Nas décadas de 1950 e 1960, a necessidade de usar a música como veículo de controlo social não pertencia unicamente ao poder político. A música ligeira teve um significado muito abrangente e complexo. Na dissertação, apresentamos um mundo recém saído de um conflito mundial que debilitou a noção de vida humana: a música, uma banda sonora, uma canção que falasse de amor ou esperança, não importa se demasiado superficial ou frívola, tornou-se uma urgência social e uma exigência das pessoas que precisavam de saber que um mundo novo era possível. A música ligeira foi o lugar de encontro entre um tipo de passividade, que envolvia pessoas dominadas pelo controlo do poder político, e um tipo de atividade, representado pelas mesmas pessoas que precisavam de ouvir algo alegre. Várias vezes me questioneei sobre o significado dessa dualidade relacionada: passividade e atividade. Neste estudo documentei esta dualidade e tentei criticá-la analiticamente, dividindo-a em duas componentes principais: a indústria ligeira e a música ligeira. A indústria usou comercialmente e politicamente algumas das características implícitas da música nos seus sentidos gerais: a qualidade do descanso, onde ouvir uma canção significa, por exemplo, entrar num momento de paz em que é possível não pensar nas dificuldades do viver quotidiano. O problema da música ligeira, que a dissertação aborda neste caso, não depende tanto das suas componentes musicais ou artísticas, ainda que elas sejam consideradas nos apontamentos para a definição dos campos modelares, quanto do uso coato que a

indústria fez deste domínio. Este uso identifica-se na exasperação de uma qualidade intrínseca da música, num controlo comercial e estético que exemplificou e banalizou os significados de lazer e de entretenimento inscritos a priori num significado abrangente de música.

Na propaganda feita através de meios controladores ideológicos, apologéticos e nacionalistas em Portugal na década de 1960, expressa através de órgãos tais como o GEM, a EN e o CPA, há uma presença marcada do uso da palavra emoção. Este uso é notório não só relativamente à definição de triste canto das camadas populares ou dos ranchos folclóricos, como relativamente à alegria e à serenidade propostas pela música ligeira na sua formação oficial radiofónica e televisiva, feita pelos discursos políticos. Nestes casos, parece que a emoção foi o veículo através do qual se justificou uma ação e se instituiu um agir, conferindo quase uma instância de humanização às produções culturais e musicais feita pela presença, politicamente valorizada e eticamente justificada, da emoção ou do sentimento. Por isto foi preciso começar a dissertação com um capítulo dedicado às políticas culturais do Estado Novo. O controlo político entrou oficialmente no enredo das vidas quotidianas das pessoas: o sistema radiofónico, a gerência de António Ferro na Emissora Nacional, a radicalização institucional da *política da alegria* (Ó 1996, Ramos 2003, Moreira 2012), foram apenas alguns dos aspetos que usaram a música ligeira como forma de controlo passivo.

A retórica dos governos nacionalistas, ao lado de uma produção cultural veiculada e com finalidades educativas e ideológicas bem marcadas, tornou-se figura familiar de referência: o próprio conceito de família encena tanto o núcleo central para as ideias de poder e cultura, como os modelos semânticos e estruturais na produção do sentimento e das emoções no geral. A música ligeira, neste sentido, tornou-se o espelho onde se refletiram as vidas normais, isoladas e particulares das pessoas comuns que, através dessas músicas, descobriram as maneiras de se identificar e reconhecer no contexto interno do próprio drama individual. A aparente predisposição

da música ligeira para se tornar um instrumento educativo, revela a encenação ética das formas de lazer. Os governos nacionalistas português e italiano, na década de 1960, empenharam-se em orientar as novas tendências que no fim do segundo conflito mundial se revelaram. As instituições das formas de bem-estar e de lazer tornaram-se bandeira da sociedade de consumo, através de um controlo sistemático das valências éticas. A intensidade e a eficácia com as quais a música ligeira entrou nas casas dos cidadãos, mostram como este tipo de música consegue tornar-se num veículo de controlo específico, autoritário e influente. O poder político, expresso na dissertação, tanto como forma de controlo central quanto como explicação da vida civil dos cidadãos, teve a importância fundamental de se tornar referência de intimidade. A emoção, com todas as suas características particulares e relativas, foi o instrumento através do qual foi possível encenar uma comunidade imaginada (Anderson 1983) consciente das próprias – aparentes – ligações e conformidades. Esta comunidade, assim unida, explica-se através da canção ligeira. Aliás, a importância da criação de um implante publicitário, fonográfico ou comercial relativo à música ligeira, é algo que constitui empenho político na educação e na formação ética das pessoas. O interesse político acerca da música ligeira, revela como efetivamente a qualidade da escuta dos ouvintes importa. A partir da década de 1950, o número de rádios, televisões ou aparelhos de recepção e reprodução sonora no geral, aumentou em quase toda a Europa. A exigência do vínculo dos ouvintes era fundamental. Estes elementos constituem a confirmação da hipótese inicial da dissertação, relativa à música ligeira como o domínio musical escolhido para representar uma certa forma de controlo político e de encenação ética. A forma de controlo explicou-se mesmo através da criação de um corpo social, comercial e moral abrangente, que se tornou o recurso principal de interpretação e de análise para a construção desta dissertação.

A dissertação mostra como a música ligeira foi fácil de perceber, com uma letra que representava uma problemática ou uma emoção quotidiana. Este é o principal potencial semântico da música

ligeira: a emoção e o sentimentalismo relativos aos significados textuais e extratextuais (Cloonan 2005) deste domínio. Eles deram importância à vida diária das pessoas. Estas tornaram-se os protagonistas inconscientes das canções, conseguindo encontrar nas músicas comercializadas e massificadas, uma pequena porção emotiva e sentimental pertencente ao seu próprio mundo. É, de facto, uma música com enorme potencial de intimidade.

A rapidez com a qual as canções ligeiras conseguem chegar aos ouvintes, é surpreendente. Na dissertação, foi quase obrigatório pôr em relevância a mudança geracional de compositores, arranjadores e intérpretes no desenvolvimento das qualidades deste domínio musical. Uma canção nunca é simples e unicamente uma canção. É um mundo particular onde se resumem e se encontram as reflexões, as intimidades, as personalidades, os valores morais e políticos, e os contextos sociais e semânticos dos autores, dos cantores e dos ouvintes. Um mundo inteiro numa pequena porção de tempo. Muitas vezes, na minha elaboração musical e literária pessoal na qualidade de *cantautor*, me perguntei sobre a valência de uma canção. Houve músicos na história que lhe deram importância política, social, emotiva, biográfica ou simplesmente a usaram como forma de entretenimento ou de sustento.

Na dissertação procurei significados vários em campos modelares da música ligeira, com o propósito de vir a apontar modelos distintos na canção ligeira. Propus três campos modelares associados a três pares de canções provenientes de Itália e Portugal, associados respectivamente a três classes de temática amorosa: 1. Amor jovem, apresentado e não descrito; 2. Amor pela pátria ou expressão do sentimento nacional popular (íntimo e propagandístico); 3. Amor adulto, poético, descrito em profundidade, amor biográfico. Entre os apontamentos modelares considerei o carácter literário, o uso particular do intervalo de 6ª Maior, o uso do refrão repetindo as mesmas palavras e por último aquele a que chamei anti-modelar. A análise, no específico, tentou construir campos

modelares com vista a uma eventual proposta das respectivas categorias, a realizar num estudo subsequente.

Quando cheguei a Lisboa tive a preocupação de pensar sobre o destino das minhas canções. Um italiano que canta na própria língua e em dialecto e que dá muita importância à elaboração da letra e ao uso das palavras. Quem irá compreender? Qual será a reação das pessoas? O que é que interpretarão das minhas letras, das minhas palavras? Estas e muitas outras perguntas passaram na minha mente, naquela altura. Para mim, esta preocupação, motivou o recurso a novas reflexões, para descobrir que a música vence sobre as diferenças linguísticas e culturais. Conhecer pessoas que me falavam das emoções provadas ao ouvir a minha música, sem perceber nada da letra, mas conseguindo ainda assim decifrar os seus significados através da própria profundidade pessoal, é algo que para mim representa aquele mistério que a música traz consigo. Este mistério refere-se, ao mesmo tempo, ao potencial que uma canção tem. O cruzamento entre a minha experiência pessoal como músico e como estrangeiro em Portugal, foi importante para o estudo realizado e para a redação desta dissertação. O distanciamento necessário a qualquer investigação, como a esta, relativamente ao objeto de estudo (Rice 2001), em particular constituído por uma análise historiográfica, é fundamental. As duas qualidades, de presença e de distância, deram-me a possibilidade de enfrentar uma história que, não obstante a sua lonjura relativamente às minhas histórias italianas, encontrou no seu desenvolvimento detalhes pessoais e individuais particulares e muito interessantes. Descobrir Portugal, o regime, os significados que o apertuguesamento teve na produção cultural, e também procurar e revelar campos modelares resultantes de análises comparativas entre exemplos de casos musicais de Itália e de Portugal, referindo estruturas musicais e organizativas dos meios de comunicação, os universos estéticos, éticos e políticos dos estados, conhecer as histórias das pessoas, os seus sonhos, as suas orientações, para melhor entender o significado de música ligeira, não foi para mim unicamente um trabalho académico. Significou

aprender histórias. Aligeirar o peso que o desenvolvimento da música ligeira traz consigo. Perceber que música ligeira não é uma ofensa, mas um domínio complexo, com grande potencialidade, que, mais do que de críticas, precisa de análises cuidadosas e de pessoas que consigam dar-lhe valências positivas, nas quais a ânsia de ficção e controlo, se substitua pela vontade de por um momento, ou numa pequena porção de tempo, dar a conhecer uma melodia que todos possam ouvir e apreciar.

A necessidade de um estudo profundo e abrangente sobre a música ligeira e as suas características, parte da vontade de criar um espaço analítico e científico sobre esta temática, e quer chegar à formulação de linhas interpretativas comuns para a sua observação. Os esforços da etnomusicologia atual e da academia, convergem na procura de leituras correlacionadas sobre o assunto, na tentativa de construção científica de *o que é que significa música ligeira*.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Vera Marques,
2003, *O SNI e os Ranchos Folclóricos*, em Branco, Jorge Freitas e Castelo-Branco, Salwa
El-Shawan, *A Voz do Povo*, Parte IV, *Regulação*, Celta Editora, Oeiras.

2007, *Camponeses Estetas no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista*
- Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Lisboa.
- Arendt, Hannah, 2006, *Alcune Questioni di Filosofia Morale*, Einaudi, Torino.
- Artiaga, Maria José, 2001, *A Disciplina de Canto Coral e o seu Repertório de 1918 a 1960*, Lisboa.
- Baldazzi, Gianfranco, 1989, *La Canzone Italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma.
- Barthes, Roland, 2005, *Miti d'oggi*, ET Saggi, Milano.
- Bebiano, Rui, 2003, *O Poder da Imaginação. Juventude, Rebeldia e Resistência nos Anos 60*, Angelus Novus, Coimbra.
- Berlant, Lauren e Warner, Micheal, 1998, *Sex in Public*, in *Critical Inquiry*, 24 (2), University of Chicago Press.
- Best, Beverley, 2012, *Raymond Williams and the Structure of Feeling of Reality TV*, in *International Journal of Humanities and Social Science*, 2 (7), Concordia University.
- Bithell, Caroline, 2006, *The Past in Music: Introduction*, *Ethnomusicology Forum* 15 (1).
- Blacking, John, 1973, *How Musical is Man?*, University of Washington Press.
- Bohlman, Philip, 2007, *The Politics of Power, Pleasure and Prayer in the Eurovision Song Contest*.
- Bordonaro, Lorenzo, 2001, *L'Amor come Stile Culturale. Auto-poiesi e Strategie Emozionali tra Giovani di Bubaque, Guinea Bissau*.
- Bourdieu, Pierre, 2001 (1994), *O Poder Simbólico*, Linda-a-Velha, Difel.

- Boym, Svetlana, 2001, *Nostalgia and Its Discontents*, in Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic, New York.
- Branco, Jorge de Freitas, e Castelo-Branco, Salwa, 2003, *Vozes do Povo - A Folclorização em Portugal*, Celta Editora, Oeiras.
- Cabecinhas, Rosa, Marcus Lima e António M. Chaves, 2006, *Identidades Nacionais e Memória Social: Hegemonia e Polémica nas Representações Sociais da História*, in J. e M. I. João, *Identidades Nacionais em Debate*, Celta, Oeiras.
- Cádima, Francisco Rui, 1993, *A Televisão e a Ditadura (1957-1974)*, Lisboa.
- Campus, Leonardo, 2015, *Non Solo Canzonette. L'Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Le Monnier, Roma.
- Castelo, Cláudia, 2011, *Uma Incursão no Lusotropicalismo de Gilberto Freyre*, IICT, Blogue de História Lusófona, Ano VI, Lisboa.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (org.), 2010, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- César, António João e Tilly, António, 2010, *Festival RTP da Canção*, in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (org.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Chomsky, Noam, 2002, *Understanding Power*, The New Press, New York.
- Cidra, 2008, *Produzindo a Música de Cabo Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, World Music, e Múltiplas Formações Crioulas*, in Góis, Pedro (ed.), *Comunidades Cabo-Verdianas: as Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, ACIDI, Lisboa.
- Clayton, Martin, 2001, *Introduction: Towards a Theory of Musical Meaning (In India and Elsewhere)*, in *British Journal of Ethnomusicology*, 10 (1).
- Clayton, Herbert e Middleton, 2003, *Cultural Study of Music*, Routledge, London.
- Cloonan, Martin, 2005, *What is Popular Music Studies? Some observations*, Cambridge University Press.
- Connerton, Paul. 1989, *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge e New York.
- Cortez, Alcina. 2014, *Popular Music Exhibitions in Portugal: Practices of Representation from 2007 to 2013*, Dissertação de Mestrado, FCSH, Lisboa.

- Côrte-Real, Maria de São José,
2000, *Cultural policy and musical expression in Lisbon in the transition from dictatorship to democracy (1960s-1980s)*. Columbia University, Dissertação de Doutoramento, New York.

- 2002, *Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo*, Revista Portuguesa de Musicologia, 12.

- 2010, *Reverendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos*, Revista Migrações - Número Temático Música e Migração, n. 7, ACIDI, Lisboa.

- Cristo, Dina Isabel Mota, 1999, *A rádio em Portugal e o Declínio do Regime de Salazar e Caetano (1958 -1974)*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Dissertação de Mestrado, Lisboa.

- Cunha, Luísa, 2006, *A Identidade da Nação. Encenação e Narrativa*, in *Identidades Nacionais em Debate*, ed. Joana Miranda e Maria Isabel João, Celta, Lisbon.

- Dalhaus, Carl, 1983, *The Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge and London.

- Del Pero, Mario,
2001, *L'Alleato Scomodo. Gli Usa e la DC negli Anni del Centrisimo (1948-1955)*, Carocci, Roma.

- 2005, *I Limiti della Distensione. Gli Stati Uniti e l'Implosione del Regime Portoghese*, Contemporanea.

- De Felice, Renzo, 1992, *Intervista sul Fascismo*, Oscar Mondadori, Milano.

- Despret, Vinciane, 2001, *Le Emozioni, Etnopsicologia dell'Autenticità*, Elèuthera, Milano.

- Eggins Suzanne e Martin J.R., 1997, *Genres and Registers of Discours*, in T.A. Van Dijk, *Discourse as Structure and Process*, Sage, London.

- El Nagggar, Shaimaa, 2012, *Intertextuality and Interdiscursivity in the Discourse of Muslim Televangelists: The Case Study of Hamza Yusuf*, in *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, Vol.6, Lancaster University and Fayoum University.

- *European Broadcasting Convention*, 15 de setembro de 1948, *With Copenhagen Plan, Protocols, Statements, Recommendation, Resolution and Opinion*, Secretary of State for Foreign Affairs, Copenhagen, páginas 15-24.

- Fabbri, Franco e Plastino, Goffredo, 2013, *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge.

- Faenza, Roberto, 1976, *Gli Americani in Italia*, Feltrinelli, Milano.

- Ferreira, Paulo Rodrigues, 2009, *Culturas de Protesto em Portugal na Imprensa Periódica (1968-1970)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Lisboa.
- Ferro, António, 1950, *Problemas da Rádio: 1941-1950*, Lisboa: SNI.
- Finnegan, Ruth, 2003, *Music, Experience and the Anthropology of Emotions*, in Clayton, Herbert e Middleton (ed.), *Cultural Study of Music*, Parte II, *Issues and Debates*, Routledge, London.
- Foucault, Michel,
 - 1991, *Governmentality*, trans. Rosi Braidotti and revised by Colin Gordon, in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (eds), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, University of Chicago Press.
 - 1995, *Discipline and Punish: the Birth of a Prison*, Penguin, London.
 - 2004, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, Pantheon Books, New York.
- Freire, Dulce, 1996, *Greves Rurais e Agitação Camponesa*, in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Bertrand Editores, Lisboa.
- Gentile, Giovanni, 2013, *Pensare l'Italia*, a cura de Marcello Veneziani, Le Lettere, Firenze.
- Giddens, Anthony, 2000, *Dualidade da Estrutura: Agência e Estrutura*, Celta Editora, Oeiras.
- Giuliani, Roberto, (2003), *La Musica alla RAI. Dagli Anni della Riorganizzazione al Terzo Programma (1945-54)*, in Guido Salvetti, *Italia Millenovecentocinquanta*, Società Italiana di Musicologia, 1999, Edizioni Guerini, Milano.
- Haley, William Sir, 1947, *The Next Five Years in Broadcasting*, in *The British Broadcasting Corporation*, Broadcasting House, London.
- Hamm, Charles, 1995, *Putting Popular Music in Its Place*, Cambridge University Press.
- Herzfeld, Michael, 1997, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-state*, Psychology Press, New York.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara, 2004, *Intangible Heritage as Metacultural Production*, *Museum International*, 56(1-2).
- Lopes, Sofia Isabel Fonseca Vieira, 2012, *Duas Horas Vivas numa TV Morta: Zip-Zip, Música e Televisão no Preâmbulo da Democracia em Portugal*, Dissertação de Mestrado, FCSH, Lisboa.
- Losa, Leonor,
 - 2009, *Nós Humanizámos a Indústria. Reconfiguração de Produção Fonográfica e Musical em Portugal na Década de 1960*. Dissertação de Mestrado, FCSH, Lisboa.
 - 2015, *Máquinas Falantes. A Música Gravada em Portugal no Início do Século XX*, INET e Ed. Tinta-da-China, Lisboa.

- Lucena, Manuel de, 1977, *Fascismo, Colonialismo e Revolução: uma Leitura de Eduardo Lourenço*, in *Análise Social*, XIII (49).

- Maia, Matos, 1995, *Telefonia*, Circulo de Leitores, Lisboa.

- Malm, Krister, 1993, *Music on the Move: Traditions and Mass Media*, in *Etnomusicology*, Vol.37, n.3.

- Marini, Giovanna, 1981, *Due, Tre, Molti pubblici: Ovvero, Come e Perché Sanremo è Morto*, Borgna, Bologna.

- McCann, Bryan, 1999, *The Invention of Tradition on Brazilian Radio*, in Robert M. Levine e John J. Crocitti (Eds.), *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*, Duke University Press.

- Middleton, Richard,
 1991, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press.

 2001, *Popular Music: Section 1*, in Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London.

- Moreira, Pedro Filipe, 2012, *Cantando Espalharei por Toda Parte: Programação, Produção Musical e o Aportuguesamento da Música Ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*, Dissertação de Doutoramento, FCSH, Lisboa.

- Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira, 1991, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Europalia, Lisboa.

- Nettl, Bruno, 1973, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

- Noronha, Ricardo Vieira, 2011, *A Nacionalização da Banca no Contexto do Processo Revolucionário Português (1974-75)*, Dissertação de Doutoramento, FCSH, Lisboa.

- Ó, Jorge Ramos do,
 1992, *Salazarismo e Cultura (1930-1960)*, in Fernando Rosas (Ed.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Vol. XII, pp. 391-454, Editorial Presença, Lisboa.

 1996, *Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/ Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)/ Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT)*, in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. II, pp. 893-896, Bertrand Editora, Lisboa.

- Oliveira Marques, 1981, *História de Portugal. Desde os Tempos Mais Antigos até à Presidência do Sr. General Eanes*, Palas Editora, Lisboa.

- Pacheco, Carneiro, 1934, *Discurso proferido no serau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett*, in *Três Discursos*, Lisboa.

- Pelinsky, Ramon, 2005, *Embodiment and Musical Experience*, in TRANS-Revista Transcultural de Música, no9.
- Ramos, Rui, 2003, *A Ciência do Povo e as Origens do Estado Cultural*, in Branco, Jorge Freitas e Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, *A Voz do Povo*, Parte I, *Configurações da Modernidade*, Celta Editora, Oeiras.
- Radiocorriere, *Edizioni per l'Italia Centro-Meridionale*, II, 20, Roma, 1946.
- Reisigl, M. e R. Wodak, 2009, *The Discourse Historical Approach*, in R. Wodak and M. Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage, London.
- Reys, Emma Romero, *Divulgação Musical III (1934-1935)*, Instituto Italiano de Cultura, p.153.
- Rice, Timothy, 2001, *Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case*, in *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Music and Meaning.
- Rosas, Fernando,
 - 1992, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, (Vol. XII), Lisboa, Editorial Presença.
 - 1998, *O Estado Novo (1926 - 1974)* (Vol. VII), Círculo de Leitores, Lisboa.
 - 2001, *O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo*, *Análise Social*, V(157), 1031-1054.
 - 2012, *Salazar e o Poder - A Arte de Fazer Durar*, Lisboa, Tinta da China.
- Salvatore, Gianfranco, (2003), *Cantare all'Italiana: Problemi e Prospettive della Canzone attorno al 1950*, in Guido Salvetti, *Italia Millenovecentocinquanta*, Società Italiana di Musicologia, 1999, Edizioni Guerini, Milano.
- Santos, Rogério.
 - 2012, *A rádio Não tem Emissão Educativa. É essencialmente Distração. Da Tradição à Modernidade Radiofónica (1961-1969)*, em Colóquio *O meio rádio e os 75 anos da Rádio Renascença*, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.
 - 2014, *A Rádio em Portugal (1941-1968)*, Edições Colibri, Lisboa.
- Sapega, Ellen W., 2002, *The Place of Salazarist Images of National Identity in Contemporary Portuguese Visual Culture*, em *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39, No. 2, Special Issue: Portuguese Cultural Studies, University of Wisconsin Press.
- Sardica, José Miguel, 2011, *O Século XX Português*, Lisboa.
- Settimelli, Leoncarlo, 1991, *Tutto Sanremo*, Gremese, Roma.
- Shelemay, KayKaufman, 2006, *Music, Memory and History*, *Ethnomusicology Forum*, 15(1).

- Shuker, Roy, 2001, *Understanding Popular Music*, Routledge, London.
- Silva, João e Losa, Leonor, 2010, *Edição de Música Impressa 1. Geral; 2. Música Popular*, in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (org.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Silva, Manuel Deniz,
2001, *Orfeonizar a Nação: O Canto Coral como Instrumento Educativo e Político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1934-1945)*. Revista Portuguesa de Musicologia.
- 2013, *A Durabilidade de Salazar e os Desafios da História do Estado Novo*, in *Análise Social*, 208, XLVIII (3.º).
- Silvestrini, Luigi, 1945, *Un Secolo di Vita Balneare al Lido di Rimini (1843-1943)*.
- Smith, Adam, 2008, *The Theory of Moral Sentiments*.
- Sodenbergh, Peter, 1980, *Olde Records Price Guide 1900–1947*, Wallace–Homestead Book Company, Des Moines, Iowa.
- Soeiro de Carvalho, João, 2009, *Políticas da Herança Musical na Era Global: Música, Povo e Nação em Portugal*, Lisboa.
- Spataro, Giuseppe, 1947, *Direttive e Propositi della Radio Italiana*, Stab. tip. U.E.S.I.S.A., Roma.
- Stokes, Martin, 2010, *The Republic of Love*, The University of Chicago Press, London and Chicago.
- Tagg, Philipp, 1982, *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, in *Popular Music*, Vol. 2, *Theory and Method*, Cambridge University Press.
- Thiesse, Anne-Marie, 2000, *A Criação das Identidades Nacionais: Europa – séculos XVIII-XX*, Temas e Debates, Lisboa.
- Todd Titon, Jeff, 2004, *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, General Editors, New York.
- Torgal, Luís Reis,
2002, *O Modernismo Português na Formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*, Symposium on Portuguese Traditions (Europe, America, África, Ásia), Universidade de Califórnia, Los Angeles.
- 2008, *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Turino, Thomas,
1999, *Signs of Imaginations, Identity and Experience: A Percian Semiotic Theory for Music*, University of Illinois Press.
- 2000, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, University of Chicago,

Chicago.

- Turner, Victor e Brunner, Edward, 1986, *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press.
- Tysome, Tony, 2004, *Do they Deserve Degrees?*, Times Higher Educational Supplement.
- Van Dijk, T. A., 2005, *Discurso, Notícia e Ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso*. Porto: Campo das Letras.
- Valente, José Carlos, 1999, *Estado Novo e Alegria no Trabalho: uma História Política da FNAT (1935-1958)*, Colibri, Lisboa.
- Vernon, Paul, 1998, *A History of the Portuguese Fado*, Ashgate, Aldershot.
- Vieira de Carvalho, Mário, 1993, *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa
- Wierzbicka, Anna, 1994, *Everyday Conceptions of Emotion: a Semantic Perspective*, in J. Russell, J. J. Fernández-Dols, A. S. R. Manstead, J. C. Wellenkamp, *Everyday Conceptions of Emotion*, Dordrecht, Kluwer.
- Williams, Raymond,
1977, *Marxism and Literature*, Oxford University Press.

1958, *Culture is Ordinary*, London.
- Wodak, Ruth, 2011, *Language, Power and Identity*, Language Teaching.
- Wulff, Helena, 2007, *The Emotions: A Cultural Reader*, Berg/Bloomsbury, London.

Links para os Três Pares de Canções Seleccionadas

1) *Oração*: <https://www.youtube.com/watch?v=avK0zW4LRwg>

2) *Non ho l'Etá*: <https://www.youtube.com/watch?v=PtbW7zYmYfM>

3) *Desfolhada*: <https://www.youtube.com/watch?v=abTyMnrWfs4>

4) *Una Famiglia*: <https://www.youtube.com/watch?v=eWxjW8cOZf0>

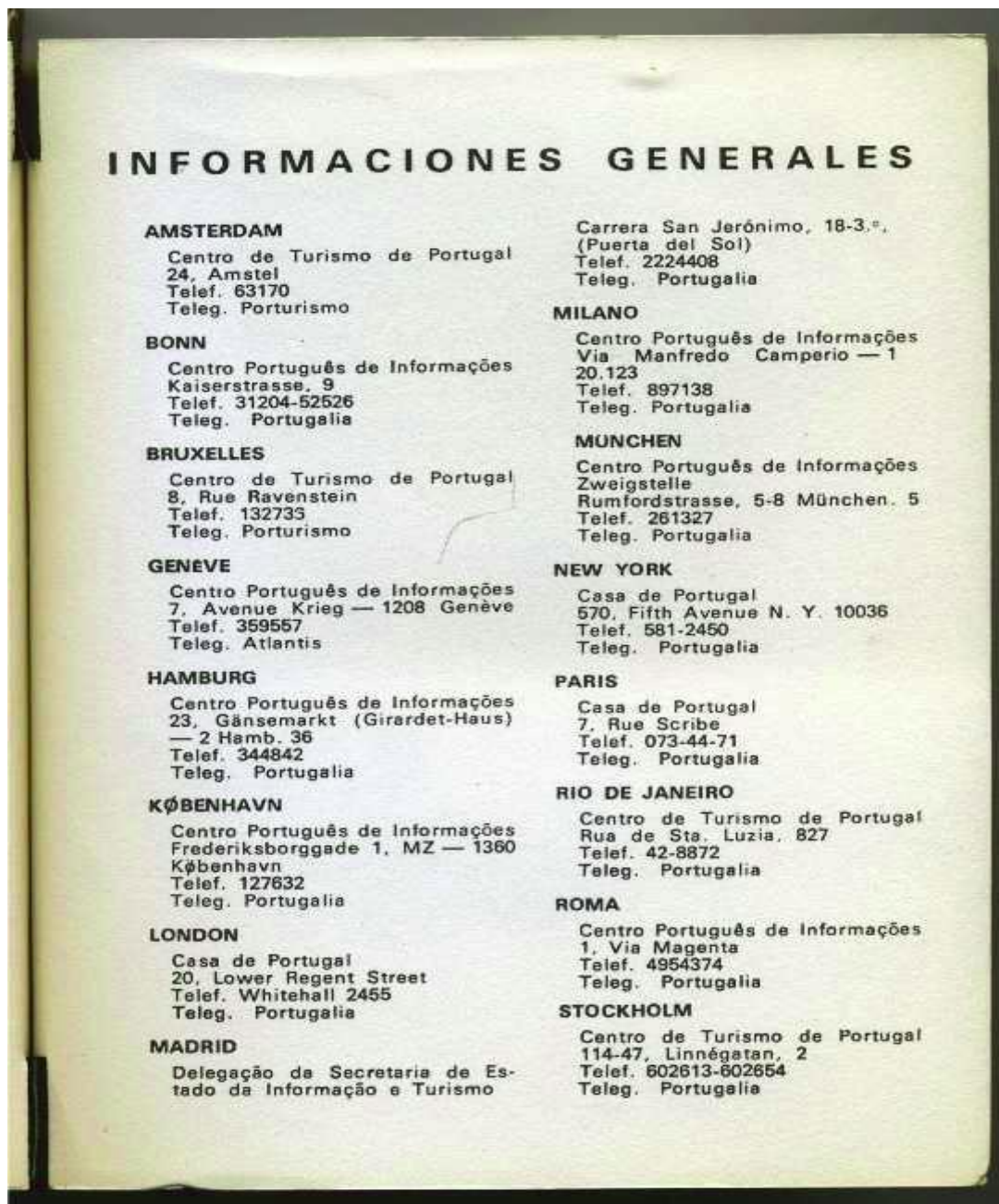
5) *Canção de Embalar*: <https://www.youtube.com/watch?v=h8TpRnMU09M>

6) *Cosa Sono le Nuvole*: <https://www.youtube.com/watch?v=CKbZlthDld4>

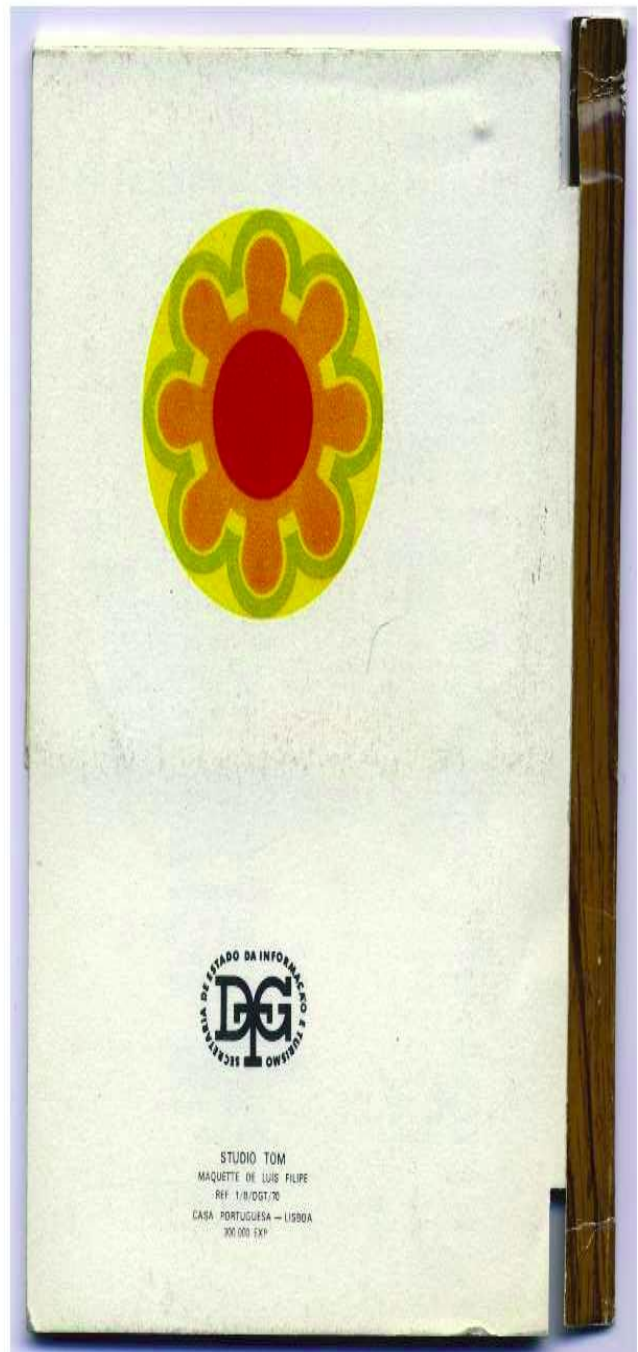
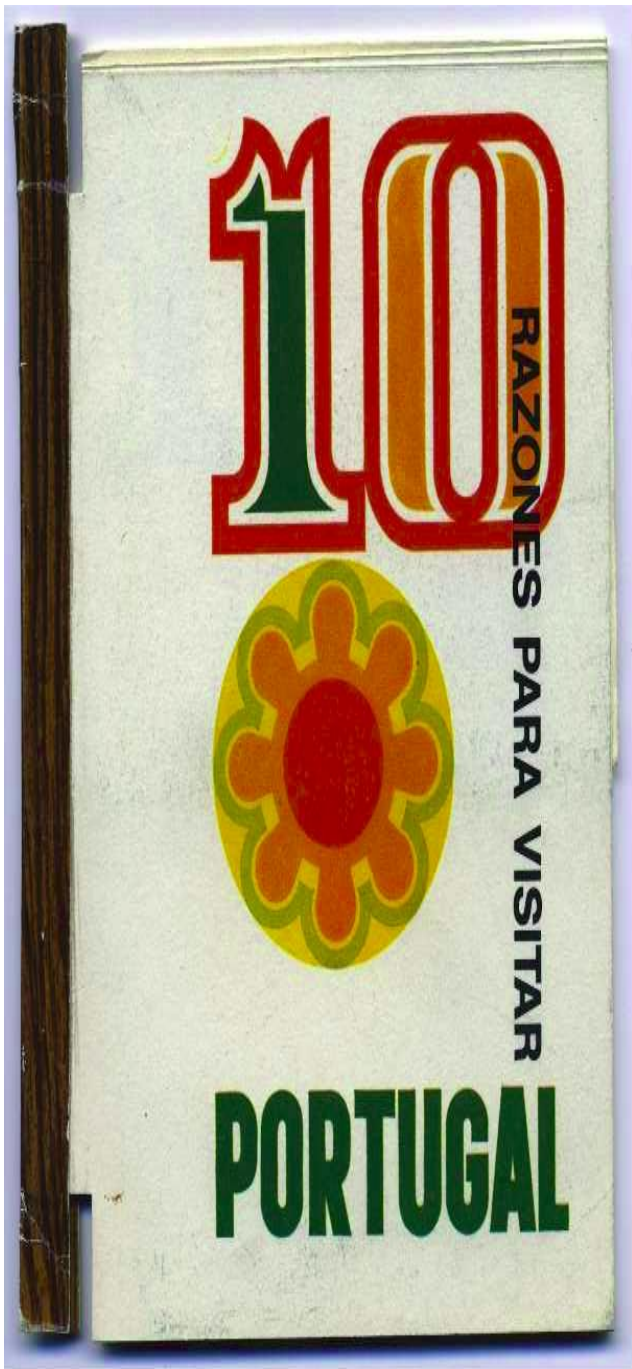
Lista de anexos

Anexo 1. *Dez Razões para Visitar Portugal.* Secretariado de Estado da Informação e Turismo, Studio Tom, Casa Portuguesa – Lisboa.

Fonte Web consultada no dia 10 de junho de 2015:



<https://www.google.pt/searchq=folhetos+turisticos+SNI+portugal>



Anexo 2. Imagem DSCF0329. *Il Canzoniere Italiano. Periodico Quindicinale di Scelte Canzoni Italiane per Canto e Piano o Piano Solo.* Arquivo Histórico da Igreja de Loreto Dos Italianos, Lisboa.

TORINO - Piazza Castello, N. 22 - GUSTAVO GORI - Editore di Musica - Piazza Castello, N. 22 - TORINO

IL CANZONIERE ITALIANO

PERIODICO QUINDICINALE DI SCELTE CANZONI ITALIANE PER CANTO E PIANO (O PIANO SOLO)

Ogni numero Cent. 20 (arretrato Cent. 50) - Abbon. annuo L. 3,25 (estero L. 5.-) - Abbon. semestrale L. 1,75 (estero L. 2,50).

I numeri segnati con asterisco esistono per Mandolino (o canto) e Chitarra a Cent. 20.

<ul style="list-style-type: none"> • 1. Cuconato - <i>Pentimento</i>. • 2. Simeondo - <i>Polena Fiorentina</i>. • 3. Cuconato - <i>Mia Stella</i>. • 4. Cantalamessa - <i>I Ciocchi</i>. • 5. Cuconato - <i>Prima Rosa</i>. • 6. N. N. - <i>La bella Groggin</i>. • 7. Carolo - <i>Fior di Castiglia</i>. • 8. N. N. - <i>La Violetta</i>. • 9. N. N. - <i>Cusnette</i>. • 10. Brunetti - <i>Ruscicello</i>. • 11. N. N. - <i>Santa Lucia</i>. • 12. Pestalozza - <i>Fenestra che lucini</i>. • 13. - <i>Sbrador</i>. • 14. Brunetti - <i>Verdura</i>. • 15. Cerato - <i>La Luna al Valentin</i>. • 16. Damato - <i>La Commessa</i>. • 17. Lesca - <i>La Camisina</i>. • 18. Nicolini - <i>Mia Pruna</i>. • 19. Pestalozza - <i>La Susina</i>. • 20. Torri - <i>La giardina</i>. • 21. <i>Tut a quat</i>. • 22. Vaninetti - <i>Regina del Mercato</i>. • 23. Rouget - <i>La Marsigliese</i>. • 24. <i>Le chant du Depart</i>. • 25. Olivieri - <i>Inno di Garibaldi</i>. • 26. <i>Inno di Mameli</i>. • 27. Gordigiani - <i>Tra la tu...</i> • 28. Cantalamessa - <i>La Risata</i>. • 29. - <i>Il Giardinere</i>. • 30. N. N. - <i>Tamburo battente</i>. • 31. Cuconato - <i>Sou gelosa</i>. • 32. Brunetti - <i>Aure d'Apris</i>. • 33. Iradier - <i>La Paloma</i>. • 34. Rossi - <i>Sopra le onde</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • 35. Cantalamessa - <i>Donna Pifi</i>. • 36. N. N. - <i>Rosa di Maggio</i>. • 37. N. N. - <i>Vieni sul mar</i>. • 38. Gabetti - <i>Marcia Reale</i>. • 39. Cuconato - <i>Sarlene</i>. • 40. Ivanovici - <i>Onde del Danubio</i>. • 41. N. N. - <i>La Bella Colomba</i>. • 42. Cantalamessa - <i>I Gaudenti</i>. • 43. - <i>I Discuti Studiosi</i>. • 44. N. N. - <i>Addio del Tevere</i>. • 45. N. N. - <i>L'amore spari</i>, stornello. • 46. Rossini - <i>Barbiere di Siviglia</i>. • 47. Pargolani - <i>Tre giorni son che Nina...</i> • 48. Rossini - <i>Mosè</i>, preghiera. • 49. - <i>Barbiere di Siviglia</i>. • 50. N. N. - <i>Te voglio bene assai</i>. • 51. - <i>La Fiera</i>. • 52. - <i>Inno dei Lavoratori</i>. • 53. Rossini - <i>Barbiere di Siviglia</i>. • 54. N. N. - <i>Addio bella Napoli</i>. • 55. N. N. - <i>Il Canarino</i>. • 56. Schubert - <i>Serenata celebre</i>. • 57. Zoboli - <i>Barcarola</i>. • 58. N. N. - <i>Ragazzi che fischiano</i>. • 59. G. B. Michiardi - <i>Guardando il mare</i>. • 60. N. N. - <i>Addio del Cinqui</i>. • 61. R. Cuconato - <i>La Calorosa</i>. • 62. A. Pestalozza - <i>Inno a P. Micca</i>. • 63. R. Cuconato - <i>I Suonatori ambulanti</i>. • 64. - <i>La Lupinera</i>. • 65. N. N. - <i>La Bella Fiorentina</i>. • 66. G. Vaninetti - <i>La Regina del Mercato</i>. • 67. E. Carosio - <i>Edera</i>. • 68. O. Brunetti - <i>Regina del Mercato</i>. • 69. - <i>Inno a P. Micca</i>. • 70. B. Mandelsohn - <i>Sull'ali del canto</i>. • 71. L. Perigozzo - <i>La Musette</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • 72. E. Bondini - <i>La giostra</i>. • 73. E. Carosio - <i>Mia Tesoro</i>. • 74. A. Ristoni - <i>Canzone Italiana</i>. • 75. - <i>Incognita bellezza</i>. • 76. D. Varetto - <i>Amore e Dolore</i>. • 77. E. Lena - <i>Ave Maria</i>. • 78. B. Cantalamessa - <i>La Bombola Meravigliosa</i>. • 79. O. Brunetti - <i>Kare Walke</i>. • 80. O. Giordani - <i>Caro mio ben</i>. • 81. V. D. Sabata - <i>Musetta</i>. • 82. B. Cantalamessa - <i>Le quattro regole</i>. • 83. - <i>Malata d'amore</i>. • 84. - <i>Il Precuendola</i>. • 85. A. Mangari - <i>Serenata perduta</i>. • 86. E. Carosio - <i>Stornelli Romani</i>. • 87. O. Brunetti - <i>Primavera</i>, valzer. • 88. B. Cantalamessa - <i>Sartina e Studente</i>. • 89. R. Cuconato - <i>Turin Caporet</i>. • 90. A. Parrocchia - <i>La Sorgente del Po</i>. • 91. F. Schubert - <i>Ave Maria</i>. • 92. U. Varesio - <i>La Voce del dovere</i>. • 93. E. Carosio - <i>Cantando</i>. • 94. - <i>Facc d'amore</i>. • 95. - <i>Povero Amore</i>. • 96. - <i>Sevénata</i>. • 97. E. Lena - <i>Strambolli</i>. • 98. T. Rossi - <i>Stornello di Maggio</i>. • 99. A. Pini Corsi - <i>Tu non mi vuoi più bene</i>. • 100. L. Desabata - <i>Fiorello</i>. • 101. A. Martinengo - <i>Il bacio</i>. • 102. De Sabata - <i>Let voi tu</i>. • 103. L. A. Villanis - <i>In fondo il turio è mio</i>. • 104. L. Perigozzo - <i>Pensiero melodico</i>. • 105. - <i>Conta della Morsa</i>, Ballata Meravigliosa. 	<ul style="list-style-type: none"> • 106. R. Cuconato - <i>Il tempo che sarà</i>. • 107. E. Carosio - <i>La Montanina</i>. • 108. - <i>Ave Maria</i>. • 109. - <i>Jesu mi dulcissimo</i>. • 110. - <i>O salutaris ostia</i>. • 111. Beethoven - <i>Ave Maria</i>. • 112. R. Cuconato - <i>L'Americana</i>. • 113. - <i>I Gatti, Bassetto</i>. • 114. - <i>G. Arigo</i>, Coro di fanciulle. • 115. - <i>D. Varetto</i> - <i>I baci non negar</i>. • 116. - <i>U. Giordano</i> - <i>Siammo a Noce</i>. • 117. - <i>R. Cuconato</i> - <i>Marcia dei Gussaglieri</i>. • 118. - <i>F. Calcagno</i> - <i>Il campanello</i>. • 119. - <i>A. Martinengo</i> - <i>Serenata Agoccondrua</i>. • 120. - <i>A. Torquati</i> - <i>Canto d'Apris</i>. • 121. - <i>A. Dall'Argina</i> - <i>Caporal Sathio</i>. • 122. - <i>117</i>. • 123. - <i>E. Carosio</i> - <i>Canzone Marcia</i>. • 124. - <i>L. Dall'Argina</i> - <i>San-Mato-Graf</i>. • 125. - <i>R. Cuconato</i> - <i>Primavera Amore</i>. • 126. - <i>A. Pestalozza</i> - <i>Canzina celtica</i>. • 127. - <i>C. Granosio</i> - <i>Nau se...</i> • 128. - <i>M. Albin</i> - <i>Nollarno campo, gno</i>. • 129. - <i>F. V. Suppè</i> - <i>Boccaccio</i>. • 130. - <i>G. Bian</i> - <i>Inno degli Studenti</i>. • 131. - <i>A. Thomas</i> - <i>Mignon I Romanza</i>. • 132. - <i>Mimi Albin</i> - <i>Correspondance Anonima</i>. • 133. - <i>A. Thomas</i> - <i>Mignon II Romanza</i>. • 134. - <i>R. Cuconato</i> - <i>Romanzetta</i>. • 135. - <i>has che m'ha dalla...</i> • 136. - <i>G. Rossini</i> - <i>Stabat Mater</i>. • 137. - <i>S. Sanna</i> - <i>Fita Pessate</i>.
--	---	--	--

Carta da musica di lusso e ordinaria - Metronomi - Corde armoniche - Libretti carta da musica per Bande e Orchestre - Incisione e stampa di musica per conto degli Autori.

1ª BIBLIOTECA D'ORO DEL MANDOLINISTA

Splendido Album contenente circa 100 pezzi per Mandolino (canzoni, opere, ballate di gran successo, ecc.) L. 1 netto.

EDOARDO DANIELE - Metodo facilissimo per Mandolino contenente, oltre a studi, scale, ecc. 200 pezzi per principianti - L. 1 netto.