

A canção está na rua

**Transnacionalidade da canção de intervenção
entre Portugal, Espanha e França
(1968-1975)**

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Sara Cascalho Maia

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais,
variante de Musicologia Histórica**

Setembro 2023

*Para o Bi,
no centenário do seu nascimento*



O título desta dissertação é inspirado num *slogan* do Maio de 68 — *La beauté est dans la rue* —, com aparente repercussão na frase de Sophia de Mello Breyner, *A poesia está na rua*, frase esta que foi retomada pela mão de Helena Vieira da Silva, nos célebres cartazes pintados em 1974.

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Variante de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Gomes-Ribeiro.

Agradecimentos

Os meus agradecimentos são dirigidos, em primeiro lugar, às pessoas que generosamente se disponibilizaram para as entrevistas e conversas ao longo destes meses, pois contribuíram significativamente para o meu contacto com este fenómeno em primeira mão. Foi um presente infinito poder incorporar os seus testemunhos nesta dissertação. Assim, um agradecimento particular aos cantores Francisco Fanhais, Luís Cília, Sérgio Godinho, Vitorino Salomé e Miro Casabella. Obrigada igualmente a todos os “não cantores” com os quais tive a oportunidade de conversar e que, de um modo ou de outro, tiveram impacto neste trabalho: Hugo Castro, João Madeira, Manuel Pedro Ferreira, Octávio Fonseca, Rui Magno Pinto e Sofia Lopes.

Não posso deixar de agradecer à Professora Doutora Paula Gomes-Ribeiro, que, além das inestimáveis críticas e sugestões, incansavelmente me apoiou em todos os aspectos desta pesquisa.

Por último, o meu agradecimento vai para a minha família e amigos, que são o meu apoio constante. Primeiramente, ao meu pai, Tomás, e à minha mãe, Sofia, que, além de terem acompanhado o processo diariamente, se dedicaram à revisão literária do trabalho. Ao Santi, que esteve aqui, sempre. Aos meus avós, que enriqueceram a minha compreensão com as suas histórias de vida durante o período abordado neste estudo. E aos meus amigos, todos, pela força e pelo entusiasmo, em especial à Rita, à Teresa, à Rosa e à Ema.

Resumo

Com a presente dissertação proponho-me investigar a canção de intervenção num âmbito transnacional, considerando-a uma experiência partilhada por múltiplas sociedades que, sendo decerto particulares, comportam características comuns (parafrazeando Conde, 2018:85). Estes mesmos cruzamentos, focados aqui nas relações entre a canção portuguesa, a espanhola e a francesa entre 1968 e 1975, foram identificados através de três eixos de estudo: primeiramente, nos percursos de Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso; depois, de forma mais específica, em três eventos nos quais estes e outros artistas estiveram envolvidos; por fim, em seis canções, duas de cada cantautor referido.

Defino este intervalo temporal – de 1968 a 1975 – pois condensa um período da História em que a relação entre a música e os movimentos sociais se evidenciou sobremaneira. Partindo destes três músicos portugueses, a data de 1974 como marco temporal poderia parecer mais pertinente; no entanto, como abordo ainda assim um número considerável de artistas espanhóis, balizo a minha análise no início do maio de 68 e no final da ditadura franquista, seguindo uma concepção geográfica triangular entre Portugal, Espanha e França.

Não procuro encontrar no marco temporal do maio de 1968 e, nesse sentido, nos acontecimentos em França, uma causa, um vértice superior, e nos dois restantes países uma consequência direta da vida musical francesa, enquanto vértices inferiores. Ao invés, procurarei identificar uma rede de mediação, de intercâmbio cultural entre estes três países através da música que, necessariamente, se interpenetram e vivem de um constante diálogo. Pretendo, assim, inserir a expressão individual de cada movimento da canção nas pontes estilísticas, culturais e sociais que se criaram entre estes pontos do mundo, e demonstrar como se estabeleceu entre os intervenientes um sentimento de solidariedade e de comunidade musical e política.

Palavras-chave: canção de intervenção, transnacionalidade, Luís Cília, José Mário Branco, José Afonso, maio de 1968.

Abstract

In this dissertation, my objective is to delve into the concept of the intervention song within a transnational context, considering it as a shared experience among multiple societies. This experience is marked by its individuality whilst possessing common features, echoing Conde's (2018:85) perspective. These intersections, focused here on the relationships between Portuguese, Spanish and French song between 1968 and 1975, have been identified through three axes of investigation: first, the journeys of Luís Cília, José Mário Branco and José Afonso; then, more specifically, three events involving these and other artists; finally, through six songs, two per each of the singers mentioned above.

I have chosen this period – from 1968 to 1975 – because it summarises a period in history when the relationship between music and social movements was very evident. Taking these three Portuguese musicians as a starting point, the year 1974 would seem more appropriate as a time frame; however, since I am still dealing with a considerable number of Spanish artists, I set my analysis between the beginning of May '68 and the end of Franco's dictatorship, following a triangular geographical conception involving Portugal, Spain and France.

I do not try to attribute a cause in the time frame of May 1968 and, in this sense, in the events occurred in France as the higher apex nor to see other the two countries as a direct consequence of French musical life, as the lower apex. Rather, I want to insert the individual expression of each song movement into the stylistic, cultural and social bridges that were built between these parts of the world and show how a sense of solidarity and musical and political community were created between those involved.

Keywords: intervention song, transnationality, Luís Cília, José Mário Branco, José Afonso, May 1968.

Índice

I Parte	1
Introdução	1
Problemática e objetivos	1
Fontes e bibliografia	3
Metodologia	4
Estrutura	7
1. Quadro teórico-conceitual	8
1.1 A canção de intervenção	8
1.1.1 Características gerais da canção de intervenção	11
1.1.2 A utilização de “referências culturais conhecidas”	12
1.1.3 Arte e política	17
1.2 A transnacionalidade	20
2. Contexto histórico	23
2.1 Contexto global	23
2.2 O contexto de cada país	24
2.2.1 França, Paris	24
2.2.2 Espanha	27
2.2.2.1 Galiza	29
2.2.3 Portugal	32
2.3 A sua interligação	34
II Parte	37
1. Os músicos	37
1.1 A escolha dos cantautores – metodologia e fontes	37
1.2 A ligação dos cantautores a Paris	39
1.3 Luís Cília	41
1.3.1 Relação com França	42
1.3.1.1 As influências no modo de compor	45
1.3.1.2 Os músicos	45
1.3.2 Relação com Espanha	46
1.4 José Mário Branco	48
1.4.1 Relação com França	50
1.4.1.2 As influências no modo de compor	52
1.4.1.3 Os músicos/produtores	54

1.5 José Afonso	55
1.5.1 Relação com França	55
1.5.1.1 Gravação de <i>Cantigas do Maio</i> , 1971	57
1.5.1.2 Gravação de <i>Venham Mais Cinco</i> , 1973	59
1.5.2 Relação com Espanha.....	61
1.5.2.1 Relação com a Galiza	63
1.6 Conclusões.....	65
2. Os eventos coletivos	66
2.1 Portugal, Lisboa – o Zip-Zip	66
2.1.2 Patxi Andión	70
2.2 França, Paris – Maison de la Mutualité, 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”. ..	73
2.3 Espanha – digressões de Luís Cília e de José Afonso.....	77
2.4 Conclusões.....	81
3. As canções.....	83
3.1 Critérios de escolha das canções.....	83
3.2 Metodologia de análise poético-musical	87
3.3. Análise das canções	89
3.3.1 Luís Cília	89
3.3.1.1 “Sou barco”	90
3.3.1.2 “Dies irae”	95
3.3.2 José Mário Branco.....	97
3.3.2.1 “Abertura (gare d’Austerlitz)”.....	98
3.3.2.2 “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”	100
3.3.3 José Afonso.....	103
3.3.3.1 “Senhor arcanjo”	103
3.3.3.2 “A morte saiu à rua”	107
3.4 Conclusões.....	111
Conclusão.....	114
“Na Francia tendría que ser” (Ibáñez, 1970): a França como plataforma de liberdade, revolução e reunião	115
A interligação entre as três nações em destaque.....	120
Considerações finais	125
Bibliografia	127
Webgrafia.....	132
Fontes.....	134
Entrevistas e encontros	135

Programas audiovisuais	136
Programas de rádio	136
Filmografia.....	137
Discografia	138
Partituras	138
Anexos	139
Anexo 1: Partituras.....	139
1.1 Análise de “Sou barco” (1964).....	139
1.2 Análise de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (1971)	142
1.3 Análise de “Senhor arcanjo” (1971).....	143
1.4. Análise de “A morte saiu à rua” (1971)	144
Anexo 2: Poesia.....	145
Anexo 3: Tabelas e gráfico – material auxiliar de trabalho.....	150
3.1 Tabelas das temáticas.....	150
3.2 Tabelas das canções	150
3.3 Registo da instrumentação.....	151

I Parte

Introdução

Problemática e objetivos

Ao longo das minhas pesquisas de licenciatura e do primeiro ano de mestrado fui-me interessando por um estudo musicológico que se envolvesse plenamente nas relações entre a música e a sociedade. Neste sentido, interessei-me particularmente por aquilo que variados teóricos denominam como a canção de intervenção dos anos 60 e 70 do século XX, uma das formas de expressão cultural que ganha força nesse mesmo período para se insurgir contra os regimes vigentes. Realizei, aquando da licenciatura, um trabalho sobre a *Nueva Canción* chilena e outro sobre a *Nova Cançó* catalã. No primeiro semestre do mestrado, decidi explorar a canção de intervenção em Portugal, através do artista que foi José Mário Branco, particularmente através do modo como ele concebe a obra musical. À medida que me fui confrontando com as várias pesquisas, encontrei semelhanças entre as canções, tanto a nível estilístico como poético, bem como a postura entre os artistas. Assim, naturalmente procurando alargar o estudo neste campo, surgiu como foco de investigação a Península Ibérica e, apesar de inicialmente ter-me feito sentido estudar as relações com a América Latina (já que o Chile tinha sido um ponto de trabalho anterior), acabei por assumir a França como o último vértice do triângulo, pois a relação com a América Latina traria todo um outro nível de complexidade pela distância geográfica e mesmo pela dimensão dos próprios países. França, nomeadamente Paris, que encabeça todo o processo do maio de 68, acaba por surgir como uma consequência natural deste trabalho, sendo um foco importantíssimo de estudo no que toca à relação com a Península Ibérica, ao se converter num lugar de exílio para vários cantautores portugueses e espanhóis. Deste modo, os vetores que ligavam as várias expressões da canção de intervenção encaminharam-me para uma exploração da mesma numa perspectiva transnacional (conceito que discutirei de um modo aprofundado mais adiante) ou seja, analisá-la, como a própria etimologia do prefixo *trans* indica, numa perspectiva para lá do nacional.

Assim, partindo de dois termos que pretendo interligar ao longo da dissertação, a transnacionalidade e a canção de intervenção, o objetivo principal deste trabalho é compreender de que modo se processaram as interações musicais que ultrapassam as fronteiras definidas de

uma nação, e que resultam numa forte partilha musical, social e política entre os três intervenientes centrais e os demais que os rodeiam. Esta rede de mediação, interação e partilha é verificada em três eixos centrais, que vão, necessariamente, interligar-se, originando em parte as conclusões desta dissertação.

Tais eixos são os seguintes:

– A história de vida dos próprios cantautores, que, além do facto das suas músicas ultrapassarem os territórios nacionais, eles próprios viajaram, cantando e atuando em países vizinhos: estarei, pois, mais a tratar das dinâmicas transnacionais da sua vida, sem haver uma preocupação específica em fazer uma biografia histórica de cada um. Neste sentido, escolhi três cantautores para uma análise mais detalhada: Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso.

– Eventos que eu denominei como coletivos (sejam concertos e festivais colaborativos), no sentido em que contam com mais do que um ator principal para a sua realização. Através de três estudos de caso, abordei um evento por cada país: em Portugal, o programa televisivo Zip-Zip, nomeadamente a presença de Patxi Andión, a 9 de junho de 1969; em França, Paris, o 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”, na Maison de la Mutualité (a 10 de novembro de 1970); em Espanha, destacando a zona da Galiza, relevo as digressões de Luís Cília e José Afonso, em março de 1971 e em maio de 1972, respectivamente¹.

– O próprio objeto artístico que resulta desta transnacionalidade: a canção, tanto a nível musical como a nível poético. Neste contexto, observo seis canções de intervenção, duas de cada cantautor (Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso) para análise mais detalhada.

Neste sentido, proponho-me responder às seguintes questões que a dissertação coloca:

– Em que sentido a França funcionou como um polo de liberdade política para a criação artística, nomeadamente musical dos portugueses e espanhóis?

– De que modo Luís Cília, José Afonso e José Mário Branco viveram este triângulo transnacional?

– Dos eventos coletivos escolhidos, onde se verifica a transnacionalidade dos mesmos?

– Por fim, de que modo é que este mesmo espaço transnacional influenciou a composição destes três músicos? E, especificamente, de que modo as canções escolhidas espelham estas múltiplas relações entre Portugal, Espanha e França?

No fundo, os três cantautores, que interligam estes eixos de estudo, estarão presentes ao longo de toda a dissertação: seja através do seu percurso de vida com determinados eventos relevantes, ou da sua produção discográfica, enquanto autores e intérpretes; portanto, viajo

¹ Em determinadas palavras, assumo o acordo ortográfico anterior a 2009.

através dos mesmos para visitar os contornos transnacionais que ladearam os seus percursos. O trabalho não estará então organizado por cada cantautor, já que o foco não é o seu percurso; será sim organizado através destas três diferentes temáticas, permitindo assim um entrecruzar mais claro entre as variadas experiências.

Fontes e bibliografia

Ao longo deste trabalho foram utilizadas variadas ferramentas de recolha de informação. É relevante destacar determinados periódicos e revistas, como a *Mundo da Canção*, que me permitiu observar, panoramicamente, a presença e influência de vários cantautores estrangeiros na população portuguesa. Forneceu-me, por outro lado, crítica musical da época de três dos álbuns por mim abordados: *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades; Cantigas do Maio e Eu vou ser como a Toupeira*. Relativamente ao estudo do programa Zip-Zip, recorri, essencialmente, aos periódicos *Diário de Lisboa, A Capital* e à revista *Flama*.

Os arquivos da RTP também se mostraram centrais, nomeadamente através de dois importantes registos: a gravação sonora do concerto na Maison de la Mutualité – o 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”; e o programa *Uma Noite em Paris*, rúbrica do programa *Página 1*, da Rádio Renascença, onde podem ser recordados alguns registos da gravação em Paris do álbum de José Afonso *Venham Mais Cinco*.

Tendo também como central a história e percurso de vida dos cantautores, outra fonte que se revelou muito importante foram as entrevistas. Realizaram-se entrevistas com Luís Cília (21 de dezembro de 2022), Francisco Fanhais (10 de abril de 2023), Manuel Pedro Ferreira (11 de abril de 2023), João Madeira (18 de abril de 2023), Sérgio Godinho (12 de setembro de 2023) e Vitorino Salomé (21 de setembro de 2023). Foram também muito relevantes as conversas informais com Octávio Fonseca (17 de abril de 2023), Miro Casabella (10 e 11 de junho de 2023), Rui Magno Pinto (18 de julho de 2023) e Vitorino Salomé (8 de agosto de 2023).

Por outro lado, a discografia da época (e, particularmente, a dos três cantautores para maior foco de estudo), revelou-se também como fonte indispensável, nomeadamente para a secção dedicada à análise das canções.

Foi consultada bibliografia diversificada relativa às duas grandes temáticas da dissertação, a transnacionalidade e a canção de intervenção, consulta que se apoiou, por sua vez, em bibliografia relacionada com as grandes áreas de estudo: a História e a Sociologia. Quanto à canção de intervenção, destaco os estudos de Martinelli, com *Give Peace a Chant*

(2017). Foi também importante estudar alguns contornos particulares da canção dos três países em questão. Relativamente ao ambiente e à canção francófona destaco o trabalho de Lebrun (2009) e Drott (2011). No caso espanhol, foi central o encontro com Conde (2018), Grek (2014) e Torres Blanco (2004). No âmbito português, destaco o trabalho de Ana Saldanha (2016), Côrte-Real (2010), as teses de mestrado e doutoramento de Hugo Castro (2012, 2019) e também de Sofia Lopes (de mestrado – 2012). A obra de Raposo (2007), que proporciona uma visão panorâmica da canção de intervenção em Portugal, juntamente com as de Octávio Fonseca (2000; 2021), que realizam um estudo biográfico detalhado sobre as figuras de José Mário Branco e de José Afonso, demonstraram-se igualmente essenciais. Além disso, evidencio a obra de Irene Pimentel (2010), especialmente no que diz respeito a José Afonso.

Quanto à bibliografia relacionada com a transnacionalidade, é de mencionar os estudos de Bayly (2006) e Lowande (2018). Relativamente a um estudo da transnacionalidade aplicado à canção de intervenção, evidencio o trabalho de Souza Gomes (2013).

Os capítulos relativos aos músicos e aos eventos coletivos passaram várias vezes pela bibliografia acima citada. No entanto, a análise das canções cruzou-se com esta bibliografia, interligando outra mais especializada, dedicada à análise da música popular: Tagg (1982), Cook (1998) Walser (2003), Moore (2003), La Via (2014) e Moylan and al. (2023).

A bibliografia relativa a um entrelaçamento entre a canção de intervenção e os fenómenos transnacionais é, de facto, muito mais escassa, e daí parte também a motivação para este mesmo trabalho. Neste sentido, procurei, de modo sistemático, cruzar as fontes que acabei de enumerar, tentando que seguissem uma determinada lógica temporal, interligando assim os fenómenos, as canções e as histórias de vida escolhidas para análise. Evidencio, no entanto, o trabalho de Côrte-Real (2010) e de Conde (2018), que se realçam por tentar oferecer uma vista panorâmica da canção de intervenção do seu país, abrangendo aspectos internacionais ou ligações da canção do seu país a outros locais.

Metodologia

Tendo trabalhado essencialmente com testemunhos, seja através das entrevistas que realizei diretamente, seja através dos jornais e outras diversas fontes, a informação recolhida seguiu dados qualitativos. A diversidade dos métodos utilizados para esta investigação é precisamente uma das características das chamadas metodologias qualitativas (Souza, 2004:292), que privilegiam, de um modo geral, a análise de microprocessos, através do estudo das ações sociais individuais e coletivas (*idem*). Assim, os métodos utilizados encaminharam-

se para uma seleção de estudos de caso, evitando assim uma generalização de resultados, já que a validade dos mesmos, numa pesquisa qualitativa, não reside na sua necessidade de universalidade: uma conclusão para a dissertação “somente poderá ser vista e entendida dentro das linhas de demarcação do vasto território das possibilidades” (Silva et al. 2007:27), aceitando que os resultados são, em parte, parciais.

Com este breve enquadramento, a presente secção demonstra concretamente as metodologias utilizadas consoante os diferentes focos de análise desta dissertação, que serão abordados mais detalhadamente em cada capítulo da dissertação.

Para o eixo de estudo que procura evidenciar alguns traços dos percursos dos três cantautores (Luís Cília, José Afonso e José Mário Branco), utilizei em particular a História de Vida como metodologia principal da recolha de dados². Assumindo a História de Vida como ramo isolado, mas também podendo pertencer a um ramo da História Oral, encontram-se particularidades deste tipo de fazer história que, ao longo desta tese, foram tidas em conta no processo de recolha de informação, nomeadamente através das entrevistas (por mim realizadas diretamente ou as que reuni); e de alguns documentários da RTP (*Vejam Bem. José Mário Branco: Inquietação* (2018) ou *Traz outro amigo também* (2021), centrando-se nas vidas de José Mário Branco e de José Afonso, respectivamente). De facto, a História de Vida procura criar uma ponte entre a história individual e a história coletiva, tornando assim a experiência subjetiva como algo não exclusivamente individual, mas como parte integrante de uma experiência comum, social ou coletiva (Brandão, 86:2007). Este ponto tem particular importância no que toca ao meu plano de trabalho, já que o tipo de músicos que pretendi trazer para análise apresentam-se muito envolvidos no contexto social e político que os rodeia – a relação indivíduo-sociedade é particularmente acentuada, como se pode verificar nas diversas atividades que estes indivíduos praticam (nomeadamente através da sua produção discográfica, que será observada detalhadamente). Portanto, por meio deste método, estabelece-se uma conexão entre o coletivo ao qual estes músicos pertencem e a singularidade que possuem enquanto cantores de intervenção e seres humanos.

Já a metodologia referente à secção dos eventos coletivos combinou os aspectos relativos à História de Vida – centrando-se assim na perspectiva dos próprios músicos relativamente aos eventos coletivos em análise –, com a receção destes mesmos eventos por parte do público da época, através da recolha de informações nos periódicos já previamente

² Esta metodologia insere-se como uma disciplina independente no campo das metodologias qualitativas biográficas (Silva et al. 2007:25). Outros autores, no entanto, inserem-na como uma variante da História Oral (Souza, 2004:294; Silva et al. 2007:33).

aqui indicados. Para o caso do Zip-Zip, procurei entrelaçar as fontes escritas de imprensa (já mencionadas, destacando-se *Diário de Lisboa*, *A Capital* e a revista *Flama*), com as entrevistas, nomeadamente a de Francisco Fanhais (2023) e os próprios testemunhos de Patxi Andiñon à RTP (2020). Além disso, as declarações realizadas no Encontro da Canção de Protesto 2023 em Grândola (no qual tive a possibilidade de participar), nomeadamente as do próprio Fanhais, foram um importante complemento. No caso concreto da Mutualité, a gravação sonora do concerto revelou-se a fonte mais importante, complementada com as entrevistas a João Madeira, Vitorino Salomé e Sérgio Godinho (2023). Acerca das digressões de Luís Cília e de José Afonso, foi relevante o entrelaçamento entre as entrevistas ao próprio Luís Cília, a conversa com Miro Casabella no já referido Encontro da Canção de Protesto de 2023 com as fontes secundárias, como o trabalho de Conde (2018) e o documentário *Zeca 1972 Galiza – o Zeca Afonso além do Grândola* (2021), que se foca da relação de José Afonso na Galiza, dando particular ênfase à sua digressão em 1972.

Relativamente à secção dedicada à análise das canções de intervenção, no âmbito da minha investigação académica sobre a canção popular, deparei-me com uma série de dificuldades metodológicas: estas estavam relacionadas, maioritariamente, com as compartimentações de análise que têm sido estabelecidas tanto no meio académico como no meio musical ao longo do tempo (Tagg, 1982:2). Por outro lado, o facto de a música popular ter entrado no campo académico por meio dos estudos literários resultou numa expansão de bibliografia de análise inicialmente mais ligada a esse domínio específico. Para além disso, a falta de utilização de partitura na música popular, devido à sua vasta variedade de linguagens, dificulta uma análise mais formal (Tagg, 1982:3). Apesar das dificuldades mencionadas, e de não se verificar ainda uma análise musical da canção popular muito sistemática na academia, a abordagem que utilizei baseia-se em modelos pré-existentes, com alguns parâmetros de análise provenientes da música dita clássica (Walser, 2003:16). No entanto, a análise em curso difere num aspecto essencial – o ponto de partida não será a partitura, antes a audição da canção. Assim, ao iniciar a análise a partir dos fonogramas, tenho como princípio fundamental a frase: “ouvir é a base da análise da gravação” (Moylan et al., 2023:5). Neste sentido, procuro conciliar métodos mais objetivos com uma certa subjetividade, proveniente da própria audição. Deste modo, a interpretação musical que faço de cada fonograma possui uma componente subjetiva, que será complementada pelo conhecimento de técnicas de análise e por uma contextualização histórica específica:

Analysis requires a bifocality of perspective: enough insider's knowledge and empathy to understand a music's power, and enough outsider's critical stance and historical perspective to locate and explain that power within a larger context (Walser, 2003:38).

Concluindo, a análise das canções, partindo de dados objetivos e subjetivos, apresenta-se inevitavelmente redutora, todavia, como aponta Walser (2003:25), é também por isso que apresenta utilidade: por evidenciar certas relações que outro tipo de investigação não evidenciaria. É neste sentido que a análise que realizei se baseia em três aspectos: uma análise da poesia, da relação da música com o texto, e de aspectos transnacionais nas mesmas (três parâmetros que, necessariamente, se interligam). Aliás, a própria escolha das canções já foi ao encontro disso mesmo, como irei demonstrar com mais detalhe na secção dedicada às análises das obras.

Estrutura

Partindo dos eixos de análise apresentados no início da introdução desta dissertação, a presente investigação será dividida em três partes distintas: a primeira refere-se à contextualização do tema, que, por sua vez, se desdobra neste primeiro capítulo introdutório, no quadro conceptual (onde exploro, em grande medida, os termos “canção de intervenção” e “transnacionalidade”) e numa contextualização histórica – depois de umas breves notas relativas a um contexto global, exponho alguns aspectos relevantes do contexto de cada país em estudo, evidenciando mesmo determinadas regiões, como Paris, em França, e a Galiza, em Espanha. Utilizando os princípios da própria transnacionalidade e explorando as interrelações entre os eventos, este quadro histórico procura, no final do capítulo, correlacionar essas diferentes áreas do mundo.

A segunda parte, que assume uma posição central neste estudo, é dedicada aos três pontos de análise fundamentais: os três músicos, os eventos coletivos (em que estes e outros atores estiveram envolvidos) e as seis canções em análise³. A terceira parte da dissertação assume um papel conclusivo, reunindo e debatendo os pontos extraídos da interligação das duas partes anteriores.

³ Nesta parte central, nomeadamente em relação às seis canções, remeto variadas vezes para os anexos que irão facilitar a leitura: em particular, para a poesia de cada canção, para as partituras disponibilizadas (que contêm uma breve análise) e duas tabelas, que sistematizam determinadas características destas mesmas canções.

1. Quadro teórico-conceptual

Sendo esta dissertação abrangida por duas ideias essenciais – a canção de intervenção e a transnacionalidade – que procuram, ao longo do trabalho, estar interligadas, gostaria de começar por discutir os dois conceitos.

1.1 A canção de intervenção

Escrevendo em português a presente dissertação, elaborei um levantamento dos termos utilizados na língua portuguesa para o tipo de canção que me proponho estudar, bem como a sua aplicação pelos diferentes autores. A tese de doutoramento de Luis Egido, citada por Roberto Torres Blanco (2004:226), dá ênfase a esta estreita relação entre a denominação de um tipo de canção e a sua consequente caracterização. Não é, então, uma questão “puramente terminológica” (*idem*), pois influencia o objeto de estudo no seu todo, nomeadamente na posição que o intérprete adota.

A *Enciclopédia de Música em Portugal no século XX* (2010) define a canção de intervenção como “um conceito que se desenvolve na linguagem corrente para denominar um dos campos da música popular portuguesa” (Côrte-Real, 2010:220) que, segundo Lopes-Graça, um dos pioneiros neste campo, é: “a que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à ação” (Lopes-Graça *in* Côrte-Real, 2010:220). A canção ou canto de intervenção, expressão que surge apenas após o 25 de abril de 1974 (Saldanha, 2016:53), foi assumindo em Portugal várias denominações, como Côrte-Real (1996:142) identifica, tais como: “canção de protesto”, “canto dos homens livres”, “canção de partidários”, “canção de resistência”, entre outras designações. Também a tese de doutoramento de Hugo Castro refere que a canção de intervenção assume várias nomenclaturas, seja por académicos, seja pelos próprios cantautores ou pela imprensa (Castro, 2019:6), não defendendo qualquer primazia por um dos termos. No entanto, o termo “canção de protesto” tem tido bastante relevo, servindo até de título para uma organização importante neste contexto em Portugal: o Observatório da Canção de Protesto, sediado em Grândola.

Adotarei o termo “canção de intervenção” pelas seguintes razões: relativamente ao conceito “protesto” associado à canção, é de notar que este tipo de canto interventivo não

implica, necessariamente, um protesto⁴. De facto, apesar do termo *protestari*, originalmente, significar declaração pública, ao longo do século XVIII foi adquirindo uma dimensão pejorativa (Martinelli, 2017:3). É precisamente por esta razão que não considero esta denominação inteiramente adequada. A tese de Joaquim Anacleto (2021), que procura “estabelecer plataformas, comparatistas e outras que surjam como identicamente legítimas, entre as obras lírico-musicais de José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho” (2021:3), pretende também estabelecer a diferenciação entre a canção que protesta e a canção que intervém. Apesar das designações, na acepção de Anacleto, estarem interligadas, cabem conteúdos diferentes numa canção de protesto e numa canção de intervenção. Esta última

(...) já consigna algumas soluções, análises secundárias – contexto social, porventura um qualquer elemento educacional ou de consciencialização, enquanto que o protesto, genericamente, é panfletário, pragmático, ruidoso. A intervenção, pelo contrário, é reflexiva, bastas vezes irónica, demonstrativa ou descritiva, subtil (Anacleto, 2021:33).

Abrindo o leque do próprio tipo de canção que cabe na intervenção, para Anacleto o termo “canção de protesto”, por estar mais associado a uma canção de carácter panfletário, acaba por perder a sua força face à “intervenção”. Verifiquem-se ainda outras designações possíveis (Anacleto, 2021:33): a nomenclatura “canção de resistência” sugere uma reacção, e não propriamente uma ação direta. Já a “canção de esquerda”, traz em si uma associação política específica, o que torna a sua adoção inadequada. Seguindo este mesmo argumento, o termo “canto livre”, tendo tido origem no PREC (Processo Revolucionário em Curso) e sendo amplamente associado ao PCP (Partido Comunista Português), deve ser evitado para se desvincular do âmbito estrito de organizações partidárias.

Curiosamente, a denominação utilizada tanto em Itália como no Brasil é a seguinte: *canção engajada/canzone impegnata*, respectivamente. No português usado em Portugal, de facto, não se verifica um termo correspondente. Neste sentido, o que aqui proponho é a utilização de “canção de intervenção” num sentido mais lato, por representar, genericamente, uma canção que tem impacto na sociedade e com o viver em sociedade; por outro lado, até paradoxalmente, por evocar de um modo claro o seu principal objetivo: na minha acepção, este termo, como já Lopes-Graça mencionava, incita a uma ação, chamando a atenção para um

⁴ Martinelli, em *Give Peace a Chant* (2017), adota a nomenclatura “canção de protesto social” (aliás, para o autor, o termo mais indicado até seria “songs of social awareness” – e não de protesto), precisamente por considerar o conceito “canção de protesto” incompleto.

determinado problema, e envolvendo assim a população numa possível resolução. José Afonso destaca-se nesta definição do papel do cantor de intervenção (note-se que o próprio cantautor, neste excerto, adota esse mesmo termo):

A canção de intervenção implica um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogêneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político (Afonso *in* Côrte-Real, 2010:221).

Deste modo, esta denominação impôs-se-me e, ainda, pelo facto de se interligar com um dos pontos da minha análise: os músicos. Os que foram por mim escolhidos representam precisamente esta relação direta com a significância da “canção de intervenção”, havendo uma maior ligação entre a mensagem do canto e a sua influência direta na população.

É importante salientar que a canção de intervenção se apresenta, com frequência, como uma das vertentes da canção de autor⁵, ao deixar “uma impressão pessoal e artística, uma assinatura” (La Via, 2014a:6), relativamente a quem a faz. A ligação entre canção de intervenção e canção de autor torna-se ainda mais clara quando o sociólogo Santoro (*in* La Via, 2014a:6) tende a identificar na “qualidade poética” e no “significado das letras”, bem como no alto nível de “politização”, os traços distintivos mais importantes da canção de autor (*idem*).

Como última nota relativamente à utilização dos termos, importa ressaltar que, quando me refiro à canção de intervenção, não só me restrinjo ao âmbito da mesma no espaço da música popular (deixando os outros estilos musicais para um outro momento de análise), como também não me estou a referir à “canção-composição de intervenção” proposta por Ana Saldanha (2016:54), já que esta última denominação abrange obras dotadas de “ausência de voz (...), [que] foram, igualmente, interventivas política e socialmente” (2016:54). Deixo assim de parte obras instrumentais como as de Lopes-Graça ou de Jorge Peixinho, ou mesmo de Carlos Paredes (Côrte-Real, 2010:223). Ao escrever “canção de intervenção”, estou automaticamente a excluir de uma análise mais aprofundada todas as músicas sem poesia que foram compostas com o propósito de contestarem musicalmente o regime. Deste modo, apesar de o termo “canção-composição de intervenção” ser o mais correto e abrangente, a utilização da “canção de intervenção” é consciente. Neste trabalho caberá assim analisar, detalhadamente, obras com

⁵ A expressão “música de autor” é avançada por Enrico de Angelis (1969), jornalista de Verona, ao querer dar espaço a uma crítica musical no jornal da sua cidade. A denominação vem precisamente emprestada da expressão “filme de autor”, já amplamente utilizada na época (La Via, 2014a:4).

poesia posta em música, onde a voz se torna o seu principal elemento, através do canto (Anacleto, 2021:29). Refiro-me assim a obras cuja percepção da letra se tornou essencial, tendo assim um efeito mais direto de consciencialização da população através da palavra⁶.

1.1.1 Características gerais da canção de intervenção

Antes de estar instituído o hábito da comercialização da canção de intervenção, permitindo ouvir música quando e onde se quer, até, sensivelmente, à década de 60 do século XX, este tipo de canto era composto para determinados eventos sociais, como reuniões, comícios, encontros ou greves (Martinelli, 2017:8). Assim, verificavam-se como primordiais objetivos da canção de intervenção, em meados do século XIX: informar a população; levá-la à ação; conduzir à interação com o público.

Para este efeito verifica-se, de um modo geral, a nível musical, que, na canção de intervenção: a instrumentação é relativamente fácil de transportar; a melodia apresenta-se fácil de memorizar; as estruturas rítmicas e harmónicas são relativamente simplificadas; observa-se uma comum utilização de refrão (La Via, 2014a:18); e verifica-se ainda uma utilização de “referências culturais conhecidas” (Martinelli, 2017:10), podendo assim este tipo de canção estar muitas vezes associada aos contextos da música popular (2017:6), ponto que irei desenvolver em seguida.

Martinelli (2017), neste sentido, elabora uma sistematização da qual julgo ser importante expor, sinteticamente, alguns pontos. Para o autor, existem três fatores que caracterizam a canção de intervenção: a sua poesia, a música em si e o contexto em que a canção foi escrita.

No que toca à poesia, para Martinelli, existem quatro categorias poéticas: a descritiva⁷; a espiritual – com influências dos espirituais negros –, a universal, com uma mensagem mais geral, e a do tipo satírico. Côrte-Real, por sua vez, tenta também definir os tipos de texto da canção de intervenção, dividindo-os em três: o narrativo, o introspetivo e o diretamente dirigido aos ouvintes (2010:224), podendo estes encontrar ecos na caracterização definida por Martinelli.

Quanto ao contexto, gostaria de evidenciar um dos fatores que o influencia fortemente:

⁶ Apesar de uma das peças analisadas não conter voz – “Abertura (gare d’Austerlitz)” –, tal obra insere-se num álbum em que a voz é o principal elemento da canção, fazendo desta quase que um preâmbulo para o álbum. Assim, não considero que esta obra se integre no mesmo espectro das composições instrumentais que Ana Saldanha se refere.

⁷ Esta categoria é associada sem dúvida às canções de protesto essencialmente antes dos meios de gravação, já que o seu propósito consistia em informar a população e levá-la a uma ação determinada.

o tempo histórico, ou seja, o momento em que são escritas. Assim, segundo Martinelli (2017:25), constata-se um conjunto de canções “antes do protesto” – no fundo, as que se centram no desejo de um futuro mais luminoso que o presente, observando-se uma forte dicotomia entre sistema vs indivíduos⁸. A segunda categoria temporal será “durante o protesto”, nascendo a canção durante determinada contestação⁹. Por último, como seria de esperar, a última categoria corresponde ao “depois do protesto”. Esta categoria associa-se frequentemente a um determinado ressentimento, olhando-se para o que já aconteceu, esperando que tivesse ocorrido um desenvolvimento diferente.

Acrescento que, em momentos em que existem mudanças políticas muito acentuadas, estas considerações temporais são propícias. Observe-se o caso português, já que é evidente um determinado momento revolucionário que dá origem a um novo momento político, com um regime democrático, tornando estas diferenças temporais associadas à canção ainda mais notáveis: verificam-se canções pré-democráticas (que, ou são sujeitas à censura, ou são compostas fora do país), as canções da revolução, e as da pós-revolução. A minha investigação centrar-se-á em canções do momento anterior à revolução.

No entanto, como o próprio autor menciona (Martinelli, 2017:23), estas categorias podem cair no erro de simplificar um pouco a canção, padronizando um mundo que é demasiado vasto e variado para caber em tão restritas denominações – não deixando, ainda assim, de ser um importante contributo para a compreensão da canção de intervenção. Aliás, é por essa mesma padronização que conseguimos verificar quando há músicas que saem desse formato. “Eu vim de longe, eu vou pra longe” (1982), canção de José Mário Branco, poderia ser inserida, simultaneamente, nas três categorias temporais de Martinelli, já que relata a sua perspectiva, enquanto cantautor, do antes, do durante e do pós-25 de abril.

1.1.2 A utilização de “referências culturais conhecidas”

Dedico um pouco mais de espaço a uma característica em particular da canção de intervenção, que evidenciei ainda há pouco: a utilização de “referências culturais conhecidas” (Martinelli, 2017:10), ou seja, a utilização de elementos considerados tradicionais (*idem*): já que, na canção de intervenção, essa utilização tem sido uma constante ao longo da História e teve particular importância na segunda metade do século XX – época de clara transformação

⁸ Uma canção-matriz deste tipo é a conhecida “We shall overcome”, com o seu inerente tom de esperança por um futuro melhor.

⁹ Como são escritas para o momento específico da contestação, com frequência este tipo de canções pode perder a sua razão de existir, uma vez que se fixa a um conteúdo temporalmente restrito. No entanto, pode acontecer o processo inverso: a canção ganha uma nova significância ao longo do tempo.

de conceitos como o “tradicional”, o qual comunica com o conceito “identidade nacional”, como exploro em seguida.

Antes de mais, os termos “popular” e “tradicional”, têm tido várias acepções, em determinados regimes e épocas, que, ao longo do tempo, a comunidade científica foi diferenciando e que procuro aqui expor determinadas visões. Segundo a perspectiva de Eduardo Paes Mamede, a “música tradicional é a que é feita pelo povo, anonimamente, enquanto que a popular tem autoria de um artista, e que usa como influência principal a música tradicional” (Mamede *in* Anacleto, 2021:50). Seguindo esta acepção, a “música popular” teria um autor determinado e seria mais abrangente, por utilizar o “tradicional” como uma das fontes para a sua criação. Esta abrangência da música popular é também referida pelo *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, mas colocando-a em contraponto, desta vez, com a música considerada erudita: é, assim

A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite (Middleton & Manuel, 2001:128).

A aplicação da nomenclatura “popular” é, de facto, capaz de acolher diferentes significados em diferentes culturas – pela sua definição ter fronteiras tão pouco definidas, é permitido que diferentes peças ou géneros viajem para dentro ou para fora desta categoria (Middleton & Manuel, 2001:128). Uma especificidade que o termo pode ganhar interessa-me em particular: prende-se com a ligação da “popularity [of music] with [a] social group” – grupo este que não será necessariamente uma elite, sendo à partida “a mass audience or a particular class (most often, though not always, the working class)” (*idem*) – ganhando assim uma dimensão marcadamente social e, portanto, política. É neste sentido que a cultura musical popular pode ser associada a uma “‘unauthorized culture’, meaning that it does not have the backing of the powers in charge that confirm something as ‘art’” (Parker *in* Grek, 2014:4), chegando por vezes a ser marginalizada ou desconsiderada pelas instituições dominantes da cultura, algo relevante quando se está a tratar do estudo de uma canção que põe em causa estas mesmas instituições de poder. Verifica-se, não obstante, que hoje em dia o conceito “popular” associado à música encontra-se bastante vulgarizado, chegando a um público bastante diversificado.

Já o termo “tradicional”, relacionado com o conceito de *Volksgeist*, abrange outros

domínios como o “carácter nacional” ou “espírito nacional” (Pegg, 2001:3). Efetivamente, recuando um pouco, no que toca à cultura, e, em particular, à música, o século XIX desperta um gosto pelas músicas populares, e o conceito *Volksgeist* começa então a ser apropriado pelos músicos. Assim, o cosmopolitismo e o internacionalismo dão lugar a uma busca por uma linguagem musical nacional, “nas raízes das suas tradições autóctones de Música e Dança rurais” (Nery, 2015:58). No século XX, esta apropriação é particularmente valorizada por cantautores a partir da década de 60 (com Bob Dylan, Joan Baez, que se faziam acompanhar à guitarra e traziam algum tipo de canções tradicionais para o seu próprio repertório (*idem*)).

Estes dois termos, o “popular” e o “tradicional”, com as suas variadas acepções, estarão então muito presentes na minha época de estudo (apropriados tanto pelos cantautores como pelos governos em questão, como abordo adiante). Este intervalo temporal em análise encontra-se, por sua vez, num período de convulsão do próprio Estado-Nação: ao longo do século XX, as duas guerras e as suas múltiplas consequências vêm abalar a ideia de um estado associado a uma nação, facto que se vinha acentuando desde o século XIX, não deixando, no entanto, de haver uma predileção por estas ideias de “popular” e “tradicional” nas diferentes formas de arte. Com o avançar do século XX e instaurados os regimes autoritários na Europa, esta procura de raízes populares é paradoxalmente também apropriada pelos princípios desses mesmos regimes, e não apenas por compositores individuais (Pegg, 2001:5). Estes conceitos são assim igualmente assimilados para a construção de uma identidade nacional associada ao totalitarismo: o século XX e os seus regimes ditatoriais utilizarão a ideia de identidade, que, por si, é inerente aos grupos humanos, mas conjugam-na com o conceito de nação. Esta relação de identidade-nação, originária dos regimes totalitários, é analisada por Hannah Arendt (1951:305), que, a este respeito, refere: “o nacionalismo tornou-se o precioso aglutinante que iria unir um Estado centralizado a uma sociedade atomizada e, realmente, demonstrou ser a única ligação operante e activa entre os indivíduos formadores do Estado-Nação”. Por conseguinte, este sentimento de identidade nacional serviu de ferramenta de congregação da população num todo tão perfeito e orgulhoso de si que não poria em causa o regime instaurado – era assim, acima de tudo, um modo de controlo e uma defesa do próprio regime. No caso português, este nacionalismo ganha forma, por um lado, com a própria figura do Salazar, que simbolizava a dualidade do “príncipe/pobre”, tão comum dos contos populares (Lourenço, 2000:59), assumindo uma identificação direta para com o seu povo, cujos traços gerais Eduardo Lourenço sintetiza como “passivo, amorfo, humilde e respeitador da ordem estabelecida” (2000:60). Ganha deste modo espaço uma ideia de nação parada no tempo, que busca um conjunto de características intrínsecas ancestrais que os governos tentam recuperar.

Por outro lado, compositores e cantautores individuais também procuravam determinados elementos vistos como tradicionais: por serem percebidos como símbolos identitários de uma determinada comunidade e para apelarem à consciência do coletivo. Paradoxalmente, o que se verifica nestas canções e nos seus autores é a necessidade de se libertarem desses elementos considerados tradicionais e tipificados pelo regime, e encetar uma busca própria, como se se procurasse criar uma identidade mais rica, mais heterogénea do que a criada pelo governo. Em vez da uniformização que os governos tentavam instituir, os cantores procuravam uma diversidade marcada “pelo questionamento da autenticidade numa atitude vinda e redirigida a camadas cidadinas” (Branco & Castelo Branco, 2003:1-21), originando assim uma oposição em relação ao que era desejado pelo regime, uma cultura popular tipificada.

Portanto, uma busca de “identidade nacional” nos regimes totalitários (que será importante ter em conta, no âmbito do meu trabalho, devido ao contexto político de Portugal e de Espanha) tem duas vertentes: a vertente do regime – a que Eduardo Lourenço denomina “imagem” –, e a vertente contra-regime – sempre uma “outra-imagem”, podendo chegar a “contra-imagem” (Lourenço, 2000). É nesta vertente da outra/contra-imagem que a canção de intervenção se insere.

No caso português, o discurso musical de Lopes-Graça é muito relevante nesta questão, tentando desconstruir esta mesma visão dada e hegemónica (Vieira de Carvalho, 2012:159), demarcando-se do nacionalismo associado ao regime, e explorando, nomeadamente, o conceito “folclore”¹⁰. Para se demarcar do regime salazarista, Lopes-Graça aponta para uma distinção clara entre o folclore considerado autêntico daquilo que ele chama “contrafação folclórica”, ou seja, o folclore criado propositadamente como meio de exaltação do governo. E argumenta:

O folclore que sai do seu âmbito próprio, que são os campos e as aldeias, e exorbita das suas funções próprias, que são as de exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico, esse folclore assim posto em evidência e assim utilizado deixa precisamente de ser folclore para se transformar em divertimento banal ou servir de mero cartaz turístico; do mesmo modo que o folclore que se fabrica em série, e de que se tira patente, nunca foi de toda a evidência folclore, mas puro negócio, pura especulação comercial (Lopes-Graça, 1953:10).

¹⁰ A folclorização é entendida, por Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (2003:1) como “o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra rural”.

Neste sentido, Lopes-Graça funde os seus conhecimentos técnicos com o gosto pela canção popular, concebendo assim as suas composições com uma individualidade estética, marcada, porventura, por um “portuguesismo” na sua linguagem, como arrisca dizer Mário Vieira de Carvalho (1989:9), mas um portuguesismo muito próprio, em constante confronto com o do regime.

Verifica-se, assim, neste período, um regresso a instrumentos tradicionais e a uma ideia de identidade nacional a partir da música, que era tanto procurada pelo regime quanto pelas forças contrárias a este (Côrte-Real 2010:221). Deixo, como mais um símbolo disto mesmo, uma citação de Jorge Cordeiro, da revista *Mundo da Canção* (1972), a propósito do lançamento do álbum *Cantigas do Maio*, de José Afonso, uns meses antes:

A nossa canção (...) tem procurado a vida nacional. É como o que se tem feito na Andaluzia, Catalunha; Galiza; no Brasil (...) – em França, por intermédio de Brassens, Ogeret, Reggiani (...), e até mesmo nos Estados Unidos (...): a procura das expressões típicas (não se leia típico por popularucho) que, por serem originais e consuetudinárias com o ambiente em que se geram, criam a tal universalidade que se procura e lhes fornece força sensorial e emotiva, além de outras. É uma via legítima, que (...) tem a característica de possuir como valia intrínseca a recriação de um sentido colectivo.

Evidencia-se deste modo um movimento internacional em busca de um sentimento de coletividade através da valorização de “expressões típicas”. Os fenómenos musicais interventivos não estavam assim isolados – pelo contrário: por um lado, no caso dos regimes opressivos, havia uma necessidade comum de expressar a injustiça que se vivia, tornando a própria lírica semelhante. Por outro lado, como forma de contestar a imagem cultural que os mesmos regimes tentavam incutir, como tentei demonstrar, viveu-se nesta fase um período de recuperação de certos elementos considerados “tradicionais” de cada Estado-Nação. Deste modo, apesar de cada país que aqui refiro procurar as suas particularidades regionais e, à partida, se distanciar dos restantes países, observa-se uma procura comum de uma identidade ancestral, anterior à tentativa de fabricação de uma imagem cultural pelo regime, conjugando os diferentes países nesta ideia conjunta, na “tal universalidade”. No entanto, esta relação canção de intervenção-música popular/tradicional, é, em todo o caso, extremamente difusa, já que a heterogeneidade de estilos não permite que se faça sempre esta associação, como refere Côrte-Real, especificamente em relação à canção portuguesa:

Da música tradicional portuguesa de ambas as proveniências, rural e urbana, bem como do carácter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros, resulta a variedade de estilos associados à canção de intervenção (Côrte-Real, 1996:143).

Tentando afastar-me de uma definição e de uma caracterização dos vários termos, e apontando para a fluidez e a generalização destes conceitos, note-se que a canção de intervenção, na sua génese intimamente relacionada com a música popular e mantendo uma forte relação com a mesma, contém assim uma panóplia de significados, os quais podem ser re-apreendidos e ganharem sempre novos sentidos ao longo do tempo.

1.1.3 Arte e política

Se vou abordar uma canção que está intimamente relacionada com os movimentos sociais, deduz-se que essa mesma canção trata de política. Também Middleton, ao se referir à *popular music*, entende-a como um tipo de música com teor político, que se acentua na década de 60, dando o exemplo de Bob Dylan (2001:146).

Num contexto em que todas as questões eram muitíssimo politizadas, a canção de intervenção desempenhava cada vez mais um importante papel de propagação de ideais, consciencialização da população e de denúncia das injustiças, com um apoio crescente dos meios de comunicação. Ora, cabe então perguntar: de que modo a arte se articula com a política? Numa temática tão abrangente como esta, é importante vincar que não se tentará, aqui, fazer uma longa reflexão sobre a relação entre a arte e a política, mas apenas lançar as bases para uma breve consideração sobre o modo de estas duas dimensões da vida humana se entrelaçam. Se se procurar a raiz da palavra política, que advém de *polis*, parte das canções são, assim, políticas, por atuarem e se verificarem no espaço público. No entanto, não é esta acepção que se verifica no uso corrente da palavra: uma canção trata de política quando esta se move por uma intenção social. As várias artes, aliás, podem desempenhar uma função política, social e, com muita frequência, o fazem. No entanto, e por razões que não analisarei detalhadamente aqui mas reflito apenas de um modo sintético, a música, e, especialmente, a canção, é a arte que se adapta talvez mais estreitamente a uma função social e até política.

A canção, estruturalmente, alicerça a força da música à da palavra: deste modo, reforça o seu desejo de transmitir uma mensagem comum. Tal mensagem, incidindo num assunto político, “mobilizaria vontades” (Anacleto, 2021:29). Verifica-se assim uma junção do ambiente musical ao textual (que dota a canção de uma componente emocional – derivada do

próprio texto/poesia e da música em si –, e de uma componente mais racional – a mensagem mais direta que se pretende transmitir com a canção). José Mário Branco, um dos cantautores sobre os quais me debruço ao longo da dissertação, também elabora sobre esta junção única da canção: o cantautor não se “limita” a musicar um poema – cria uma relação intrínseca entre a música e a palavra, surgindo algo novo – precisamente uma canção, uma fruição completa entre ambas. O próprio resume esta ideia de um modo muito simples e poético: “Uma canção não é uma poesia servir de autocolante para uma música qualquer, é um objeto novo, uma linguagem diferente. É filha, mesmo no sentido genético, da música e da palavra” (Branco, 2009). Também La Via reflete sobre esta peculiaridade da canção: na capacidade “di concepire testi verbali e musicali ‘d’alta qualità’, ma anche – se non soprattutto – di fondere i due elementi testuali in un tutto unico, ovvero in quella ‘terza dimensione linguistico-espressiva” (La Via, 2014a:7).

Por outro lado, o próprio formato de canção, nomeadamente a sua simplicidade na forma e a possibilidade de ser executada sem muitos preparativos prévios (Martinelli, 2017:9), como foi observado nas suas características, também propicia, mais do que nas outras artes, um acompanhamento ágil dos movimentos sociais. Torna-se assim apropriada para fazer parte deles mesmos, ao longo da história humana, como meio de exercer poder, bem como meio para se contrapor à autoridade em vigor.

A estes elementos, acrescenta-se um outro que acentua a capacidade de a música se relacionar com a política, a saber: o espírito de coletividade que a própria música consigo transporta. Com efeito, a música, por ser também uma arte performativa, possui uma força mobilizadora, de congregação da audiência. Ao ser apresentada publicamente e ao vivo, a canção tem uma outra dimensão: a da “interação com o público, aliada à repetição íntima” (Anacleto, 2021:29). Este último fator da repetição tem a sua relevância, pois permite, através das várias apresentações da canção/audições da sua gravação, ser recebida múltiplas vezes; e mais, a canção poderá até ser cantada por outros: a sua possibilidade de poder ser continuamente interpretada confere-lhe ainda maior possibilidade de chegar a um número crescente de pessoas. Por outro lado, respeitante à minha investigação, é também por essa mesma característica única que a música é a arte mais impregnada de correntes e de conexões transnacionais: ora, podia ouvir-se a mesma canção em vários pontos do mundo – não implicando a deslocação da obra de arte para diferentes espaços físicos. A acrescentar, a própria canção podia viajar com os intérpretes, ou ser reinterpretada por outros, que transpunham as fronteiras e atuavam fora do seu Estado-Nação.

Neste sentido, a música é uma arte que, além de se relacionar intimamente com a

política, contém um cariz profundamente transnacional, demonstrando-se extremamente portátil e partilhável: criando-se, assim, em volta de cada objeto musical, uma rede de comunicação.

Sobra a questão: poderá a dimensão política sobrepor-se à artística? Como podem estas coexistir? A possibilidade da canção se executar imediatamente acaba por poder criar dois tipos de canções: as canções que são escritas com um intuito circunscrito, e cujo propósito rapidamente perde o seu fim, cumprindo a sua função momentânea, ou seja, a “do próprio imediatismo a que dá resposta (...)” (Anacleto, 2021:35)¹¹. Pode então dizer-se que o objetivo destas canções não é, à partida, estético, mas sim quase exclusivamente político. Este tipo de canção é muito visível na canção realizada durante o protesto, como já foi referido de um modo breve anteriormente. Dando o exemplo de um caso mais concreto, em Portugal, no pós-25 de abril, já que se verificava liberdade para expressar o conteúdo, estas canções tinham uma utilização muito tangível no momento da revolução – dirigindo-se a canção para o momento do presente –, podendo esta ser acusada de um carácter mais panfletário e, assim, exclusivamente político. No entanto, existem também canções deste período que, não tendo um foco tão direto/objetivo no seu canto, acabam por conseguir sobrepor-se ao contexto para o qual foram escritas, e perpetuarem-se sempre com novas vidas. Este aspecto particular preocupava José Mário Branco: era necessário, em simultâneo, diz este autor, combater o “primarismo estético de uma canção exclusivamente política (...), sem nenhuma ambição de qualidade musical” (Branco *in* Fonseca da Silva, 2000:64). Assim, uma criação limitada à atmosfera política perdia, inevitavelmente, parte da sua criação artística – pois a própria canção, segundo José Mário, tem de existir para lá da sua mensagem mais direta, vivendo além do texto, com a sua própria forma de arte.

José Afonso, outro dos cantores em estudo, também reflete sobre este tipo de canção, quando questionado acerca do carácter mais abstrato que as suas letras ganham no álbum *Venham mais Cinco* (1973). O autor refere o seguinte acerca das canções com poesia exclusivamente política: “tenho verificado que as pessoas atingem determinado clima coletivo (...) e logo que desaparece a canção, que desaparece esse ambiente, as pessoas voltam ao seu dia a dia, que de forma nenhuma (...), corresponde àquilo que lhes foi sugerido”¹².

Esta questão conduz-nos a uma reflexão mais elaborada sobre a própria natureza política da canção, mas terá de ser aprofundada noutro momento.

¹¹ Como refere o cantor Vitorino Salomé: “O panfleto é descartável” (19’, 2019).

¹² <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 24’, 1973.

1.2 A transnacionalidade

Para aplicar o termo transnacional à canção de intervenção, é fundamental entender o conceito e compreender um pouco da história da sua utilização.

Uma história baseada nos limites das fronteiras nacionais tem sido continuamente desafiada ao longo do século XX e no início do século XXI. Uma tendência para ver a história para lá do Estado-Nação começa a desenvolver-se, e os historiadores nomeiam-na de várias maneiras. Assim, a par e passo com o crescimento do estudo de uma história global (que partilha com a história transnacional o foco comum de se libertar de uma história baseada na própria história de uma nação), associada ao debate de uma crescente globalização, e da história mundial – um contraponto, com cada vez mais adeptos, ao excessivo etnocentrismo que se sentia nos estudos históricos entre a década de 60 e 70 (Bayly, 2006:1442) –, uma outra história, transnacional, começa a evidenciar-se na academia.

E o que é esta história transnacional? Seguindo o pensamento de Ann Curthoys e Marilyn Lake, é “o estudo dos meios pelos quais vidas e eventos passados foram moldados por processos e relações que transcenderam os limites dos Estados-Nação” (Curthoys; Lake *in* Lowande, 2018:233). De facto, como Souza Gomes (2013) aponta, principalmente a partir do século XX, como já foi anteriormente mencionado, um século que abala o conceito “nação”, a construção de um povo com base na sua nacionalidade é repensada, e “fazer história” no século XXI lança este desafio: construir a história para além da já conhecida base regional e/ou nacional.

Um artigo de Walter Lowande, ao fazer a revisão de literatura da história transnacional até à data (2018), afirma que, com o florescimento de uma historiografia pós-nacional, o termo “transnacional” invadiu a academia, primeiramente nos EUA, seguindo para a Alemanha e depois para o resto da Europa ocidental, entre finais da década de 80 e início da década de 90, adotando especificamente em França a nomenclatura “histoire croisée”. Desde o final da Guerra Fria (com uma cada vez maior globalização económica e financeira, um ressurgimento do nacionalismo e do “fundamentalismo religioso como forças internacionais” (Lowande, 2018:224), e ainda a crescente presença de organizações internacionais, empresas multinacionais e o avassalador avanço da internet), verifica-se, de um modo mais claro, como as fronteiras nacionais são, atualmente, obsoletas. Este facto contemporâneo torna assim mais premente uma discussão historiográfica de cariz transnacional.

Deste modo, tem-se verificado um aumento dos estudos transnacionais desde o final do século XX. Nos anos 90 observou-se uma constante associação do estudo do transnacional com

o local, opondo-se ao estudo do global. Wendy Kozol aponta, no entanto, que este modelo binário tem vindo a ser desconstruído, e hoje o estudo da transnacionalidade é uma interpenetração da circulação dos fenómenos a nível local, regional e global, “num complexo diálogo com as comunidades locais, o Estado-Nação e outros processos económicos, políticos e sociais” (2006:1451).

Olhando para além do aspecto nacional, todavia, a história da transnacionalidade implica, necessariamente, uma relação com este carácter nacional: “(...) [A história transnacional] está numa relação complexa com a história nacional (...), [devendo] interrogá-la, situá-la, suplantá-la (...) (Curthoys; Lake *in* Lowande, 2018:233). Para esta relação com a nação, a história transnacional centra o seu estudo na era da modernidade, precisamente através do surgimento dos Estados-Nação, afinando, assim, o seu campo de estudo e diferenciando-se das outras “histórias”.

Atento ainda a outra referência que pode ser elucidativa relativamente ao tema, com várias perspectivas sobre este assunto, já que se centra numa conversa entre vários académicos acerca da transnacionalidade, trazendo assim vários pontos de vista. Com efeito, na “AHR conversation: On transnational History”, podem ler-se argumentos de seis autores que procuram clarificar as potencialidades do termo e o seu foco de análise. Sven Beckert, por exemplo, aponta como ao termo “transnacionalidade” é conferido um certo “movimento e interpenetração” (2006:1442), que, nos outros termos atinentes que se referem a uma história não nacional, escapa. São repensados assim temas-chave, que se interligam diretamente com a noção de fronteira, nomeadamente os fenómenos migratórios, a formação dos Estados e a globalização (2006:1445). A história transnacional permite pensar estes fenómenos com uma nova lente de pesquisa, desafiando as próprias fronteiras dos Estados-Nação. Para formulá-lo através de uma questão concreta: quando podemos dizer que acaba a história americana e começa a história africana (2006:1445)? Este questionamento que poderia ser, à primeira vista, um possível problema – perder o foco do Estado-Nação, uma das ideias basilares da História – torna-se numa nova visão histórica (2006:1459).

A este respeito, uma vertente que me interessa relativamente à utilização do termo da transnacionalidade é a sua possível descentralização da história ocidental, permitindo estudar correntes, conexões, que, à partida, têm sido desvalorizadas tanto pela história como pela musicologia (Kozol, 2006:1445). A história transnacional analisa assim, acima de tudo, a transmissão de ideias, dos protagonistas dessas mesmas ações e a receção dessa transmissão entre os vários pontos geográficos em discussão. Este cruzamento que a transnacionalidade procura é ainda propício para o encontro entre várias ciências sociais: os autores referem a

importância da ligação da transnacionalidade com os estudos culturais, utilizando o conceito “circulação” como uma ferramenta, tentando escapar ao modelo binário da História (com as dominações/resistências, Norte-Sul, elite-subalternos) (2006:1451).

Quanto a uma metodologia aplicada ao estudo da transnacionalidade, Sven Beckert afirma que não precisamos propriamente de um método específico para abordar a história transnacional, no sentido em que esta se poderá enquadrar em vários ramos da história, seja ela política, económica, etc. (2006:1454). É também esta a força da transnacionalidade: as diferentes abordagens de que se pode revestir, sendo, acima de tudo, “a way of seeing” (2006:1459). E não é o único autor com esta postura. No dicionário *The Palgrave of Transnational History: From the mid-19th century to the present day*, os autores também refletem sobre o modo como a abordagem transnacional se torna principalmente um ângulo, uma perspectiva para aqueles que pretendem investir o seu estudo nas conexões que atravessam as fronteiras; os autores exemplificam com temas específicos: “international voluntary associations, loose transnational ideas networks, diasporas or commodities” (Iriye & Saunier, 2009:20). Assim, mais do que um método, a transnacionalidade é uma perspectiva (Struck *in* Lowande, 2018:224).

Um outro ponto da história transnacional é que não tem, *a priori*, uma escala de análise. Escapa a uma pré-definida macroescala (que dominou os anos 60 e 70) ou microescala (predominante até aos anos 90) (Lowande, 2018:237). De facto, a transnacionalidade é libertada de uma visão historiográfica fixa em grandes períodos ou em figuras nacionais ou internacionais de renome, permitindo que a dimensão da análise seja escolhida pelo investigador. O investigador define assim a rede de conexões e pessoas que quer detalhar, construindo-se uma escala própria temporal e espacial. Neste sentido, a escala escolhida é também um cruzamento com a temporalidade e a espacialidade do próprio investigador (Lowande, 2018:238), já que toda a investigação é influenciada pelo próprio e pelo seu meio.

A aplicação da transnacionalidade nesta dissertação segue, no fundo, esta linha de pensamento: verifica-se a adoção de uma perspectiva que rompe com a ideia de limites territoriais fixos e que destaca as interações e intercâmbios que ocorreram entre os artistas e os movimentos sociais desses três países. Sem restringir a análise a uma escala pré-definida, com uma nova lente de pesquisa, procurou-se a escala própria que a análise foi proporcionando, consoante os dados e os três focos de estudo apresentados.

O estudo da canção de intervenção não tem sido, efetivamente, ao longo da História, constantemente associado à transnacionalidade. Por conseguinte, seguindo o trabalho de Patricia Seed, que reflete sobre a importância de os historiadores procurarem palavras comuns

para estudarem fenómenos semelhantes em diferentes épocas como um importante mecanismo metodológico para relacionar diversos eventos, aplico este mesmo pensamento à transnacionalidade: a utilização do termo neste estudo permite fazer uma comparação entre a transação/transmissão de pessoas/bens na atualidade e o mesmo processo no passado. Procurar termos que englobam os mesmos fenómenos permite assim estudá-los com “uma mesma rubrica” (2006:1443). Neste sentido, procuro estudar o fenómeno da canção de intervenção à luz do que foi aqui explicitado sobre a transnacionalidade, almejando estudar fenómenos de transmissão e de circulação no âmbito da canção de intervenção, seja através de diferentes influências, atos de solidariedade e parcerias, eventos partilhados ou criações conjuntas, como será exposto em seguida.

2. Contexto histórico

2.1 Contexto global

Entre 1968 a 1975, um momento em que as ligações entre a história nacional e a história mundial se tornaram prementes, é necessário contextualizar brevemente o âmbito internacional antes de se falar das especificidades de cada país – neste caso, Portugal, Espanha e França.

Os anos de 1930 são marcados pela ascensão de um conjunto de regimes de cariz autoritário. Os regimes de Hitler e de Mussolini moldam os governos totalitários da Europa, entre os quais o de Espanha e o de Portugal. Apesar de o final da Segunda Guerra ter sido um marco para uma nova era na Europa e no mundo (inclusivamente pela crescente libertação das colónias), certos países continuaram a viver em regimes repressivos.

A própria natureza destes regimes, com o legitimar de uma única visão homogénea de governar, cria condições para um acentuar de uma canção que os conteste. Por outro lado, o próprio contexto internacional gera, ao longo da segunda metade do século XX, circunstâncias para um crescimento deste tipo de contestação política e social através da música: vivia-se a Guerra Fria, na qual partes do território mundial se encontravam cada vez mais polarizadas: ao mesmo tempo que eclodia a Revolução Cubana, e no outro polo geográfico, a Guerra do Vietname. Porém, apesar destes eventos ocorrerem em lados opostos do globo, o mundo da Guerra Fria não deixava de ser cada vez mais globalizado, vivendo em conjunto estes eventos. De facto, relativamente à Guerra do Vietname, esta constituiu o primeiro conflito armado amplamente difundido na televisão e no cinema, considerada assim a primeira “guerra

televisiva”¹³ (Huebner *in* Vaughan, 2020:1), sendo sentida como um fenómeno mundial coletivo.

Por outro lado, o destaque das reivindicações sociais norte-americanas durante o meu período de análise torna necessário abordar o modo como estas influenciaram a cultura europeia. A canção de intervenção norte-americana era, no final dos anos 60, marcada por três temáticas dominantes (Conde, 2018:49): a luta pelos direitos civis; o movimento da contracultura (que rejeitava, de um modo geral, as orientações da sociedade tradicional, lutando-se em grande medida contra a pobreza generalizada, pela liberdade de expressão e liberdade sexual, com a crescente liberalização dos métodos contraceptivos); e, finalmente, a oposição à Guerra do Vietname. Estes assuntos ganharam voz através das canções, ultrapassando fronteiras e tornando-se verdadeiros hinos contra a desigualdade, influenciando as temáticas das canções europeias, cada vez mais politizadas (Delmas; Gancel *in* Conde, 2018:49) e com crescente recurso da gravação sonora.

2.2 O contexto de cada país

2.2.1 França, Paris

Perante este âmbito internacional, a França, respeitante ao meu triângulo de análise, sobressai, por duas razões: era o país que não se encontrava em ditadura, e era considerado a nível europeu, ao lado dos EUA, como uma “bandeira de defesa dos direitos humanos” (Conde, 2018:85). Eis por que razão a França se torna uma referência para a Península Ibérica, chamando sucessivamente emigrantes desta região para a sua capital: Paris tornara-se a casa de muitos portugueses e espanhóis no final da década de 60 e início da década de 70. 700 000 portugueses viviam em França¹⁴, sendo que dois terços dos emigrantes viajavam de forma clandestina – a este modo de viajar dava-se o nome de “o salto” (Espírito Santo, 2015:1); quanto ao número de espanhóis, é possível verificar que, em 1966, por exemplo, 230 000

¹³ A televisão e o cinema adquiriram cada vez mais uma dimensão de massas. É neste contexto que é dada, pela primeira vez, relativa liberdade aos jornalistas para acompanharem missões no terreno, que, nos últimos anos da Guerra, chegavam em direto ao jornal da noite da televisão dos EUA (Mesquita, 2004:13).

Sobre este tema, apresento outras referências bibliográficas relevantes: Hallin, Daniel C. *The “Uncensored War” – The Media and Vietnam*. Berkeley, University of California Press, 1986. (211-215); Huebner, Andrew. “Rethinking American Press Coverage of the Vietnam War, 1965-68.” *Journalism History* 31, no. 3 (2005): 150-161.

¹⁴ No caso português, os números da emigração clandestina continuavam a subir no início da década de 60, verificando-se, no geral, um afastamento do posicionamento de Salazar respeitante à emigração (Pereira, 2010:44), sendo entendido por Pereira mais como um modo de “evitar os custos políticos, económicos sociais e administrativos” da legalização da emigração (que poderia levar a agitações políticas indesejadas) e menos como um sinal de fraqueza: “Não fazer nada também é uma política” (Pereira, 2010:72).

emigrantes habitavam em França, pelos registos dos censos (Campo, 1966).

Também França fervilhava de reivindicações sociais na década de 60: a juventude francesa lutava também a nível mundial, designadamente contra a guerra do Vietname¹⁵; todavia, a nível nacional, contra a guerra colonial travada com a Argélia (1954-1962) e a postura conservadora de Charles De Gaulle, organizando-se em manifestações estudantis e sindicais. A partir de 1961, com a Guerra Colonial portuguesa, a posição que Portugal toma em relação às colónias era semelhante à da França relativamente à Argélia, verificando-se um clima de crescente isolamento internacional de ambos os países (Marcos, 2006:33), sendo este isolamento comum aproveitado por De Gaulle para se afirmar contra o poderio norte-americano (Marcos, 2006:34). Mesmo quando a Guerra Colonial argelina termina, a França defende a posição portuguesa, assumindo “o papel de principal aliado português no Conselho de Segurança” (Marcos, 2006:35), e chegando mesmo a cooperar militarmente, desde 1958, com Portugal.

Apesar de não se viver um regime de carácter fascizante, De Gaulle controlava os meios de comunicação, tendo sido proibidas canções de cariz contestatário, nomeadamente contra a Guerra na Argélia. Assim, ainda que numa aparente democracia, havia semelhanças francesas com os países do sul ainda sob ditadura, num clima de hostilidade política, já que os artistas franceses sabiam que eram censurados, como refere o próprio Jean Ferrat (1930-2010), cantautor francês, que não ignorava a censura relativa à “difusão das [suas] canções em todos os canais de rádio, para não falar da televisão” (1968¹⁶). No entanto, certos movimentos de estudantes (como a *Union de la Jeunesse Républicaine de France*, alguns grupos cristãos e membros dos *Auberges de la Jeunesse*) controlavam empresas de edição discográficas (Côte-Real, 2010:223), propiciando a difusão da canção de intervenção.

A *chanson*¹⁷, que dos anos 50 aos finais dos anos 70 era consensualmente percebida como símbolo de autenticidade musical francesa (Lebrun, 2009:15), manifestava-se através da “artist’s poetic sensibility, hard graft and multi-tasking skills as composer, author and interpreter” (Looseley in Lebrun, 2009:15). Progressivamente, a *chanson* associar-se-á também a um discurso interventivo (Lebrun, 2009:6): sendo cantada em muitos

¹⁵ Vitorino Salomé, em entrevista (2023), recorda, nas suas estadias em terras gaulesas, a Guerra do Vietname como uma contestação “juvenil, global e de rua, muito visível em Paris”.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=o6wK8gPl3I8>, 1’10”, 1968.

¹⁷ O termo *chanson* tem duas acepções principais: a primeira designa qualquer tipo de música popular, a partir das canções em vernáculo praticadas desde o século XIII; a segunda é desenvolvida a partir de 1950, como uma abreviatura de *chansons à texte*, cuja qualidade literária é posta em evidência, sendo muitas vezes acompanhada a voz por apenas um instrumento, para destacar precisamente o texto. Este segundo significado suplanta o primeiro, no sentido em que, atualmente, quando se pensa em *chanson*, somos remetidos para esta acepção mais recente (Lebrun, 2009:5). Informações mais detalhadas poderão ser encontradas em Lebrun, 2009.

cabarets do lado esquerdo do Sena (onde a renda da casa era mais barata), e apropriada gradualmente pelo *style rive gauche* – uma expressão que remete para os jovens intelectuais de esquerda da Universidade da Sorbonne, situada precisamente na margem esquerda do rio Sena. Criou-se inclusivamente a própria ideia de uma canção associada a esse estilo: a *chanson rive gauche*¹⁸. É nestas condições que o termo *chanson* vai ganhando terreno, sendo sinónimo de *chansons à textes*, *chansons de qualité* e *chansons de rive gauche* (Ursachi, 2018:16), com protagonistas como Georges Brassens, Jacques Brel, Boris Vian, Jean Sommer, Serge Gainsbourg (Lebrun, 2009:5), entre outros, influenciando, de um modo direto, as canções de intervenção portuguesa e espanhola, como procurarei demonstrar ao longo da dissertação.

Pondo agora em relevo o maio de 68: este movimento, inicialmente motivado por uma resposta ao plano de reformas que De Gaulle pretendia instaurar no ensino¹⁹, teve uma enorme repercussão a nível mundial. As medidas educacionais deste plano vão sendo contestadas, com protestos que, de Nanterre, se contagiam por toda a França, estendendo-se progressivamente ao mundo ocidental. O movimento toma uma grande proporção, pois rapidamente deixa de ser um movimento apenas estudantil, aliando-se aos assalariados, que se tornavam cada vez mais numerosos numa sociedade progressivamente industrializada e mais necessitada de mão-de-obra nos setores secundário e terciário. Num ápice, os alvos da contestação do maio de 68 ultrapassaram as políticas educacionais de De Gaulle, criticando-se amplamente as estruturas do poder político, a desigualdade social, o consumismo, o autoritarismo, vivendo-se assim um período de transformação cultural e de reposicionamento social (Conde, 2018:50) – tal foi o impacto desta manifestação.

Ora, um veículo de protesto será, precisamente, a *chanson*: dos vários tipos de música que estiveram em relação com os eventos sociais, aquela acaba por vingar efetivamente, em particular na relação com os trabalhadores (Drott, 2011:5). O estudante universitário começa a cantar (Conde, 2018:55), compondo canções com intuito contestatário. Assim, o maio de 68 corresponde a uma época de politização musical da França, com a música e a política a interagirem mutuamente (Drott, 2011:8). Veja-se o caso da “Internacional”, criada para a Comuna de Paris, tendo sido retomada no novo contexto reivindicativo (Drott, 2011:26) – ligando as exigências do passado com os protestos do presente e relembrando também como a

¹⁸ Esta canção é marcada, segundo Rioux (1994 *in* Côte-Real, 2010:223), por uma “curiosa mistura de provocação, de cinismo, de ternura desapontada, de ironia, de desespero e de desapegamento”.

¹⁹ Estas medidas estarão inseridas no plano *Fouchet*, um plano, que, de um modo geral, pretendia unir os EUA, a França e a Grã-Bretanha, como uma aliança alternativa às comunidades europeias. No que toca à educação, este plano tinha a contrapartida de dificultar o acesso à Universidade, “estabelecendo medidas más duras na selectividade, e orientando a estrutura dos plans educativos en función das necesidades da industria e evolución do mercado” (Conde, 2018:50).

música tem a capacidade de atravessar o tempo. Note-se igualmente que esta *chanson* não se deixava simplesmente associar ao Partido Comunista Francês: transmitia e materializava uma sensação de união entre a classe trabalhadora e os estudantes, ultrapassando divergências políticas e franqueando barreiras sociais (Drott, 2011:36), construindo-se concomitantemente uma consciência coletiva através da música (*idem*). Por outro lado, principalmente no meio estudantil, a música difundida neste contexto começa a ser percebida como um elemento de solidariedade transnacional, entre os vários grupos injustiçados pelo mundo (Drott, 2011:36).

É neste preciso ambiente que os jovens portugueses e espanhóis emigrantes vêm assentar: sentindo-se identificados com o contexto francês, tal adesão a este movimento e a este contexto refletir-se-á nas suas próprias criações artísticas posteriores, criando-se assim pontes estilísticas entre os países.

2.2.2 Espanha

O período do franquismo decorre entre 1939 e 1975, pondo fim à Guerra Civil e iniciando um regime ditatorial – regime que tem como bases o patriotismo, a religião, a união e a ordem (Fusi *in* Grek, 2014:8).

O período de análise por mim escolhido abrange os últimos anos deste regime – conhecido como o “tardofranquismo” (Fraga, 2008:12): um período marcado por medidas mais repressivas e uma crise consequente, tendo assim especial relevo a resposta social da população (Conde, 2018:47), que, no caso espanhol (bem como no português), condiz com uma resposta que é sempre não oficial, devido à censura. Esta última fase do franquismo corresponde a um estágio do regime mais aberto aos mercados internacionais, obedecendo a uma lógica capitalista. Seguramente, a chegada dos anos 50 traz consigo uma maior tensão entre os EUA e a URSS, e é neste sentido que a administração americana tem a necessidade de criar uma extensa base naval e aérea na Europa. Com efeito, Espanha surge como um forte candidato – tanto pela sua localização geográfica, como pelo desagrado crescente que Franco tinha pela ideologia comunista (Grek, 2014:9). Simultaneamente, o regime franquista alia-se cada vez mais à Igreja Católica: o próprio Vaticano assina uma concordata a 27 de agosto de 1953, reforçando esta relação (Grek, 2014:10). Protegido por uma certa legitimidade favorecida por estas duas instâncias poderosas, Franco apelidava o seu regime “democracia orgânica”. Na verdade, um regime ditatorial, sem liberdade de expressão ou direito ao voto, subsistia.

É igualmente deste modo que a oposição vai ganhando mais força, contando com o

apoio de muitos trabalhadores, estudantes, bem como de regionalistas – pois cada região tinha sido proibida de falar na sua língua própria, numa tentativa por parte do regime de criar uma identidade nacional, mesmo que fictícia (Grek, 2014:13). A relação do governo com o País Basco demonstrou ser particularmente problemática, com o grupo ETA (*Euzkadi Ta Askatasuna*) – Pátria Basca e Liberdade – que, aos poucos, se foi radicalizando acabando por assassinar, em dezembro de 1973, o primeiro ministro de Franco, Luis Carrero Blanco.

No contexto da presente investigação, interessa salientar dois aspectos histórico-culturais desta época em Espanha: 1) A influência da cultura musical francesa, que se verifica não apenas nos compositores que decidem emigrar para a vizinha França. Tal influência era notória, com destaque para a importância das figuras de Jacques Brel, Georges Brassens e Leo Ferré (Conde, 2018:85). 2) O regionalismo, e, portanto, o modo como culturalmente e, em particular, a nível musical, as regiões vão responder a uma crescente tentativa de uniformização cultural. Este será um ponto muito particular de Espanha no mundo da canção de intervenção: esse país, ao contrário de Portugal, é composto por várias regiões que têm hoje um certo estatuto de independência, porque, de facto, estas têm tradições culturais e sociais muito distintas umas das outras. Tal heterogeneidade espanhola já fora posta em causa no passado, e o período ditatorial franquista submetê-la-á a uma reavaliação, querendo mitigá-la numa imagem de Espanha comum. Franco, à semelhança de líderes de outros países, assume redescobrir as correntes folclóricas legitimando uma imagem musical única e típica, a “imagem” de Eduardo Lourenço (2000). A cultura, e mais precisamente a canção espanhola, sofrerão perante esta tentativa de unificar o país igualmente no plano artístico: bastava pôr em causa o modelo do Estado, da Igreja Católica ou da sociedade ideal preconizada que esse conteúdo era de imediato considerado perigoso. Neste sentido, surgem movimentos de resistência, como a *Nova Cançó Catalana*, que inspirará movimentos semelhantes, no final dos anos 60, em regiões como o País Basco, ou a Galiza, sendo rebatizada por *Nueva Canción Vasca*, ou *Nova Canción Galega*, respectivamente, com protagonistas como Patxi Andión, no País Basco, ou Benedicto García Villar, na Galiza, duas figuras que abordarei com mais detalhe adiante. A correlação entre estas três regiões é, inclusivamente, já ancestral (Fraga, 2008:87), com a formação de *Galeuzca* (acrónimo destas três palavras – Galiza, Euskadi e Catalunha), uma aliança que promovia variados tipos de encontros opondo-se à homogeneização de Espanha, e, nesse sentido, naquele momento, ao franquismo (Fraga, 2008:88).

Explorando agora um pouco mais a questão da *nova cançó*, que dará início a tantos movimentos musicais pelas várias regiões: perante este contexto político que procurava criar uma “Espanha nacional”, um grupo de jovens burgueses, encabeçados por Miquel Porter

(1910-2004)²⁰ e Eulalia Amorós (1925-2020)²¹, começa a interessar-se por um renascimento da cultura catalã, reunindo-se na Faculdade de Filosofia e Letras de Barcelona. Mais tarde, juntam-se outras personalidades a estes encontros, dando origem ao grupo *Els setze jutges* (Os sete juizes), que será um dos mais conhecidos do movimento da nova canção. É nestes encontros que começam a surgir músicas escritas em catalão, inicialmente sem uma preocupação política subjacente à letra (embora a utilização da língua, em si mesma, contivesse já uma conotação política – pelo facto de se reivindicar uma língua que se encontra oprimida), bem como numerosas traduções de poesia internacional para catalão. Aliás, uma das características importantes da *nova cançó* e dos seus movimentos de canção consequentes será precisamente a sua relação com a poesia: musicava-se Lorca, Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit, entre outros poetas (Blanco, 2004:236).

Este fenómeno de uma nova canção empenha-se também numa reabilitação “da tradição e do folclore” no próprio texto (Blanco, 2004:233), já que “a Canção de Autor procura recuperar os signos identitários da comunidade a que pertence e, neste sentido, pode afirmar-se a ligação entre a Canção de Autor e o folclore, entendido como o saber do povo (...)” (Egido; Mariano *in* Blanco, 2004:233). Constata-se assim, também neste movimento, a necessidade de recuperar certos elementos considerados tradicionais, apropriando-se diferentemente dos elementos propostos pelo governo franquista.

2.2.2.1 Galiza

Já que neste trabalho abordo um pouco mais a zona da Galiza, gostaria de evocar um pouco o seu contexto histórico e musical deste período.

Os anos 60 na Galiza são marcados por uma forte oposição ao regime franquista, desenvolvendo-se então vários partidos políticos, associações e sindicatos na clandestinidade (Fraga, 2008:13). Simultaneamente, verifica-se uma recuperação crescente da língua e da cultura galega (*idem*), a qual continuamente era ameaçada pelo regime franquista²².

O movimento da nova canção na Galiza iniciou-se na Universidade de Santiago de Compostela, inspirado pelo que foi experienciado na Catalunha, e, depois, em Valência (s.a.,

²⁰ Além de historiador, crítico de cinema, e professor universitário, Porter foi também um importante difusor da canção em catalão, tendo inclusivamente feito parte do grupo *Els setze jutges*.

²¹ Poetisa e pedagoga catalã.

²² Fraga (2008:15) aponta como, apesar de nunca ter sido lançado um decreto que impusesse medidas contra a utilização da língua galega, a força da censura e do consequente medo tornava esta repressão assumida. As conquistas da cultura galega que se conseguiram ao longo do franquismo foram, precisamente, conquistas, e não “concesións graciosas do réxime” (*idem*) – como exemplo, o autor aponta para a criação da Cadeira da Língua e Literatura Galega, na Universidade de Santiago, em 1965.

2007:86). Com efeito, em 1968 o movimento da *nova cançó* já se espalhava para a zona da Galiza, e, em abril desse mesmo ano, no dia 26, precisamente, organiza-se um concerto na Faculdade de Medicina que passará a ser entendido, simbolicamente, como fundador desse mesmo movimento, pois – além de convocar uma quantidade de público bastante considerável (Conde, 2018:100) – reúne sobretudo um grupo numeroso de cantores que serão posteriormente identificados como pioneiros do movimento (s.a., 2007:86). Entre os vários cantautores, conta-se com a presença de Xavier del Valle (1940)²³, Xerardo Moscoso (1945-2021)²⁴, Guillermo Rojo (1947)²⁵, Vicente Araguas (1950)²⁶ e Benedicto Villar (1947-2018).

A este respeito, acrescento uma breve nota particular sobre Benedicto, principalmente por esta figura ter uma importante ligação com um dos cantautores em foco: José Afonso. Benedicto Villar (1947-2018), nascido em Compostela, é diretamente influenciado pelo trabalho de Raimón (1940)²⁷, e Joan Manoel Serrat (1943)²⁸. Estes cantautores chegam-lhe primeiramente através da influência dos seus álbuns discográficos. No entanto, foi em 1967, quando Raimon visitou Santiago de Compostela, que a influência direta se estabeleceu. Essa visita proporcionou um contacto estreito e uma inspiração para os cantautores galegos, que começaram a explorar maneiras de adaptar o movimento catalão à sua própria realidade na Galiza. É deste modo que Benedicto entra em contacto com a *nova cançó* catalã. Em 1968 envolve-se nos protestos estudantis de Compostela e relaciona-se com vários poetas e escritores

²³ Cofundador das *Voces Ceibes*, contacta com Benedicto a partir de 1967, enquanto estudava Medicina na Universidade de Santiago de Compostela, entrando a partir desse momento no movimento da nova canção galega.

²⁴ Filho de pais galegos emigrados no México, Moscoso vem também estudar Medicina para Santiago de Compostela, contactando assim com o grupo de jovens que se preocupava com a renovação de uma canção em galego. Em 1977 acaba por regressar ao México, depois de algumas dissidências relativas à dupla nacionalidade.

²⁵ Linguista e membro, desde 2001, da Real Academia Espanhola, teve um percurso universitário coincidente com as manifestações estudantis em 1968, em Santiago: foi assim – enquanto estudava Filologia Românica – que contactou com estes cantautores. Fez parte do início deste projeto, acabando por abandoná-lo em 1970, para se dedicar à linguística.

²⁶ Escritor, crítico literário e também professor, foi durante o seu curso em Filologia Inglesa que se encontrou com os futuros membros do agrupamento *Voces Ceibes*.

²⁷ Uma das figuras mais importantes do movimento da *nova cançó*. Mudando-se aos 21 anos para Valência, com o intuito de estudar História, contacta cada vez mais com a cultura catalã, começando a escrever canções, tendo a primeira destas o título *Al vent*. Esta e outras músicas, como o *Diguen Non*, tornaram-se hinos antifascistas, sendo, ao longo dos anos, sucessivamente censuradas em diferentes cidades espanholas. No ano seguinte, apresenta-se pela primeira vez em público num encontro literário. É neste mesmo ano que conhece *Els setze Jutges*, num concurso, em Castelló. Impressionados pela força do jovem músico, que compunha as suas músicas com letras de carácter político e existencialista, é convidado para os acompanhar, mudando-se assim para Barcelona.

²⁸ É um dos membros do grupo *Els Setze Jutges* e um dos fundadores da *nova cançó*. O cantautor ficará conhecido pelo “caso Serrat”: em 1968, quando Joan Manoel Serrat (curiosamente, considerado um dos ímpuros do movimento da *nova cançó*, pelo facto de já ter cantado em castelhano) é convidado para ser o representante espanhol na Eurovisão. No entanto, este cantor fez questão de cantar o tema “La la la” em catalão. Esta atitude foi muito mal recebida pelo regime, que se encarregou logo de o substituir por outra cantora (María Espinosa, conhecida por Massiel). Em 1972, Serrat torna-se um elemento ainda mais perigoso para o regime, ao dedicar um disco a Miguel Hernández, um importante poeta que fora morto pelas tropas de Franco aquando da guerra civil. Tornando-se uma crescente ameaça, o governo acaba por exilar Serrat no México, em 1975.

galegos, começando a compor a partir dos seus textos.

Agora uma palavra sobre o agrupamento *Voces Ceibes*, que nasce precisamente neste ambiente universitário (Blanco, 2004:236). *Ceibe*, nome proposto por Xavier del Valle (Fraga, 2008:26), originalmente uma palavra do âmbito agrícola (já que significava desprender os bois do jugo), designa, de um modo lato, tudo o que é livre. A procura de um termo distanciado do castelhano é deliberada, pois desejava-se vincar a diferença entre as duas línguas e culturas. Tratava-se de um agrupamento que, à semelhança do que acontecia nas várias regiões de Espanha, se preocupava em cantar exclusivamente na língua de cada região, neste caso, o galego, procurando textos com temáticas sociais que exaltassem particularidades galegas (uma vez que o franquismo se preocupava em escondê-las). A colaboração com professores, artistas e escritores contribuiu para a criação de uma linguagem comum anti-franquista (Fraga, 2008:57). Registaram-se muitas dificuldades no que toca à gravação destes projetos, não só graças à repressão vigente como também à pobre indústria discográfica da região. Foi apenas devido à parceria com a editora discográfica catalã *Edigsa* que se tornou possível registar canções dos membros acima citados (Fraga, 2008:38). Este projeto das *Voces Ceibes* – que nunca foi muito homogêneo por dissidências ideológicas ou pessoais/artísticas (Fraga, 2008:27) – termina em 1974, originando um grupo mais panorâmico, o “Movimento Popular da Canção Galega”. Um estudo mais aprofundado sobre este tema merecerá outro momento. No entanto, resumo a atividade deste grupo em quatro pontos, identificados pelo próprio coletivo em tom de manifesto (s.a., 2007:86) e que se encontram também expressos no relatório da polícia secreta franquista – BPS (Brigada Político Social):

1. Unha nova contribución á cultura musical galega, non folclorista; 2. un vehículo para revalorizar o idioma galego; 3. unha canción por e para o pobo, textos de poetas galegos, na que estea presente a súa problemática. É dicir, con contido social; 4. un movemento semellante ao que se produciu noutros países. Con compromiso coa a realidade social (Fraga, 2008:26).

A relação deste movimento com o catalão e com o movimento da canção interventiva internacional torna-se então clara, neste quarto ponto. A figura de Raimon, como já foi mencionado, é bastante significativa nesta relação entre regiões (Conde, 2018:88), nomeadamente com o seu concerto a 9 de maio de 1967 em Santiago. Este concerto é visto como um verdadeiro impulsionador do processo criativo de uma canção interventiva em galego (Conde, 2018:92; Fraga, 2008:24). É com Raimon, com efeito, que se estabelece o primeiro

laço entre a comunidade galega e a catalã (Conde, 2018:92), tornando perceptível a necessidade comum de uma canção em galego, tal como em catalão – simbolizando a defesa de uma língua própria e sustentando a comum oposição à ditadura franquista. Em suma, aludia-se aos mesmos problemas que a experiência catalã destacou (s.a., 2007:87). Os meses de abril e de maio do ano 1968 constituem uma verdadeira explosão de concertos, tornando mais presente o movimento da nova canção galega, originando por sua vez uma mobilização ainda mais abrangente da canção de intervenção na região (Conde, 2018:95), ao aliar a necessidade do canto de protesto com a necessidade de cantar em galego.

2.2.3 Portugal

No dia 28 de maio de 1926 inicia-se a ditadura militar que irá dar origem, em 1933, ao Estado Novo. Vigiar, reprimir e adequar, segundo os seus parâmetros, a atividade cultural era um dos pilares desse regime.

Em 1945, com a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, Portugal, ao lado de Espanha, fica cada vez mais isolado, enquanto a mancha de democracias europeias se começa a alastrar. Será por essa mesma razão que Salazar opta por fazer algumas alterações, entre as quais: uma revisão da Constituição; a alteração da nomenclatura de PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) para PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado); porém – na prática – as instituições da ditadura foram mantidas.

A década de 60 acentua as reivindicações ao governo. Um evento emblemático será o desvio do paquete de Santa Maria, liderado por Henrique Galvão, demonstrando a falta de apoio externo ao governo português. Os movimentos estudantis, que se vinham acentuando na década de 50 (Castro, 2012:28) despontam, em 1962, mais nitidamente. Será neste mesmo ano que a classe estudantil, cada vez mais politizada (Côrte-Real, 2010:222), promove o I Encontro Nacional de Estudantes em Coimbra, tendo as comemorações do Dia do Estudante desse ano sido mais significativas e participadas. Como consequência, a polícia política toma de assalto a Associação Académica de Coimbra, originando greves e manifestações que são reprimidas. No entanto, esta repressão não conseguiu deter o crescente ativismo estudantil e a luta pela liberdade. Por outro lado, a Guerra Colonial, iniciada em 1961, veio acentuar o clima crescente de reivindicação, traduzindo-se numa intensificação da escrita interventiva no que toca à canção.

Em 1968, assiste-se à transição para o governo de Marcelo Caetano, onde se esperava uma certa liberalização que chega a denominar-se “Primavera marcelista”, mas que –

rapidamente – se desvanece. A aparente regeneração do sistema político – a chamada “renovação na continuidade” – acaba por ser mais uma substituição de nomenclaturas do que uma real e profunda alteração das instituições²⁹.

Relativamente à cultura preconizada pelo governo, o regime de Salazar intenta “um discurso cultural massificado, sem quaisquer pretensões de sofisticação estética, no qual procura canalizar todos os estereótipos conservadores de impacto popular garantido” (Nery, 2004:284). Assim se proporcionaram fenómenos como as Marchas Populares de Lisboa; é também neste âmbito que o fado é progressivamente apropriado pelo regime: compreendendo-se a sua popularidade, converte-se num fenómeno populista, com letras que expressavam uma postura conformista, algo que era muitíssimo conveniente. Este género musical, com as suas raízes no século anterior, é transformado, desaparecendo a sua vertente socialista, republicana e até anticlerical. É permitido um lamento, mas nunca associado a uma injustiça social: firma-se, então, como um lamento passivo. Mais tarde, o fado será transformado por Amália ganhando toda uma nova dimensão artística. Ao fado, é ainda associado o futebol (particularmente os sucessos de Eusébio no Sport Lisboa e Benfica), um desporto caracterizado pela sua força mobilizadora e por uma forte capacidade de criar nos adeptos uma sensação de identidade comum – que, perante uma Guerra Colonial e conseqüente necessidade de passar uma imagem de um Portugal patriota e unido, torna-se também muito oportuno; a estes dois elementos, adiciona-se “Fátima”, o terceiro “F”, que irá simbolizar o terceiro pilar cultural do Estado Novo no pós-Segunda Guerra.

No entanto, pela própria condição repressiva do regime, um tipo de canção contestatária surge no seio da população. Neste contexto político e social, Fernando Lopes-Graça inicia uma estreita relação entre a poesia e a canção, como forma de criticar o governo salazarista – em 1946 é publicado um primeiro volume das *Canções Heróicas*: “marchas, danças e canções próprias para grupos vocais ou instrumentais populares” (Lopes-Graça *in* Côrte-Real, 2010:221), pensado como “arma pacífica, mas não inocente, ao serviço da nossa oprimida grei, da sua libertação, da sua exaltação, e da sua fraternização” (*idem*).

Deste modo, uma canção de intervenção em Portugal que vinha a desenvolver-se em especial a partir dos anos 40 (Côrte-Real, 2010:221), com uma crítica mais acentuada ao regime e às precárias condições de vida da população, ganha um peso substancial nos anos 60, com a agudização das reivindicações e com a questão ultramarina. Neste momento inicial, Coimbra

²⁹ A PIDE passa a chamar-se DGS. O partido único, a União Nacional, que vigorava desde a década de 30, designa-se, doravante, Ação Nacional Popular (ANP). A censura, por seu turno, torna-se Exame Prévio (Reis, 2019).

será um dos centros principais da canção de intervenção, com José Afonso começando a escrever baladas para se distinguir da canção de Coimbra: ainda em 1960, surge a “Balada de outono”. Neste sentido, uma canção que se desenvolve em correlação muito íntima com os períodos políticos vigentes, divide-se, segundo Côrte-Real (2010), em três momentos (sendo que na presente dissertação apenas me focarei na sua primeira fase, nomeadamente a partir do ano de 1968): 1) de 1945 a 1974: do pós-guerra até à revolução; 2) 1974-75: o período da revolução, marcado pelos projetos de cooperação musical e de diferentes associações culturais e musicais; 3) o período pós-revolucionário.

2.3 A sua interligação

A escolha de evidenciar uma interligação entre Portugal, Espanha e França torna-se pertinente em vários pontos. Por um lado, entre Portugal e Espanha, a realidade política entrelaça-se sobremaneira, com os dois países a viver sob regimes ditatoriais, ficando a península ainda mais isolada após o final da Segunda Guerra. A Galiza, particularmente, entrecruza-se com Portugal em caminhos paralelos não só pela proximidade da língua mas também pelos contornos históricos semelhantes (Conde, 2018:214), com uma canção de intervenção a nascer no seio dos movimentos estudantis que se expandem no início da década de 60. Além disso, as próprias zonas de Espanha encontram-se interligadas: em particular, observa-se a influência da Catalunha e da *nova cançó* nas regiões que procuravam emancipar-se a nível cultural e linguístico, tal como o País Basco e a Galiza.

Já a relação entre a França e a Península Ibérica faz-se notar, por um lado pela crescente vaga de emigração portuguesa e espanhola; os números de portugueses (700 000) e espanhóis (230 000) emigrados em França na década de 60, já aqui referidos, suscitaram uma forte confluência das três culturas em França, particularmente em Paris. No caso português, é a partir de 1961 que a emigração ganha um carácter diferenciado, com a chegada significativa à capital francesa de objetores de consciência. Os cantautores exilados em Paris que irei referir, com especial destaque para Luís Cília e José Mário Branco, situam-se assim à margem dos emigrantes económicos, pelo seu propósito de emigração: eram emigrantes políticos e não económicos. Especificamente, a ligação de Portugal a França, reforçada pelo contexto da Guerra Colonial considerada injusta – com ecos argelinos da Guerra terminada há poucos anos – facilita, em parte, a integração dos jovens portugueses emigrados em França, promovendo o encontro de alguns deles com o “mundo político e musical da canção de contestação” (Côrte-Real, 2010:223). Por outro lado, França estabelece vários tipos de influência nos

acontecimentos passados na Península Ibérica, nomeadamente com o marco do maio de 68. Este acontecimento foi chegando a Portugal e a Espanha, incitando a um crescimento das já existentes revoltas estudantis – em Portugal com a revolta estudantil vinda de 1962; na Galiza, em particular, há importantes mobilizações estudantis a partir de 1965 (Conde, 2018:52). Apesar das particularidades de cada movimento (já que tanto em Portugal e Espanha se lutava contra uma ditadura (Conde, 2018:50), ao contrário de França), o maio de 68 transforma a luta estudantil numa luta mais informada e politizada, guiando o estudante para um caminho mais consciente da sua causa, com uma visão mais alargada da democracia. No entanto, a resposta governativa não demorou a chegar, com múltiplas repressões, como multas e detenções (Conde, 2018:53). Esta luta estudantil torna a Universidade ibérica, tal como a francesa, um espaço de divulgação cultural, associado à intervenção política, propiciando também os eventos culturais no seu seio. João Madeira (2023), em entrevista, relembra isto mesmo, definindo o maio de 68 como um marco incontornável da politização estudantil:

O ambiente na Universidade já é qualquer coisa, hoje, difícil de imaginar: circulava todo o tipo de imprensa clandestina dos mais diversos grupos até às organizações maiores, editavam-se textos de marxistas, havia cursos alternativos em Económicas e também em Direito.

Na Galiza, a Universidade é um elemento congregador do movimento da canção que se forma nesses anos (Conde, 2018:56) (Fraga, 2008:25): sendo o âmbito universitário o primeiro espaço de realização dos recitais, e só posteriormente, promovido pelo próprio estudante, alargando-se a outros espaços de apresentação. Neste sentido, escolhi explorar na presente investigação dois concertos que se dão precisamente em ambiente universitário, ambos em Santiago de Compostela: o de Luís Cília (1971) e o de José Afonso (1972).

A ligação cultural entre os três países torna-se de facto mais notória com o maio de 68. Exemplifico com a figura de Raimon, já aqui abordado: a 18 de maio de 1968, coincidindo com o maio de 68 parisiense, Raimon apresenta-se na Faculdade de Ciências e Económicas da Universidade de Madrid. Por toda a cidade se ouvia o *slogan* “¡Madrid es París, París es Madrid!” (Espín, 2018). Assim, o contexto político que se vivia e o alvoroço estudantil reúnem-se num contexto cultural, especificamente neste concerto, unindo as reivindicações espanholas com as francesas. O concerto acaba por ganhar uma dimensão simbólica pelo impacto que teve logo em Raimon, decerto, mas também na sociedade, quer nos estudantes, quer no governo, o qual não anteviu a dimensão que aquele concerto poderia atingir, detendo várias pessoas apenas

à saída do espectáculo e levando-as a tribunal (Espín, 2018). Mais tarde, Raimon escreve uma canção, intitulada *18 de maio*, onde podemos encontrar as seguintes estrofes: “Per unes quantes hores/ens várem sentir lliures/¡que ha sentit la libertad/ té m´esforces por viure!”. Este concerto explicitava a força política que um tipo de espectáculos como este poderia ter, e o modo como se viveu intensamente a união das reivindicações, ultrapassando as fronteiras nacionais.

Outra influência do farol francês será visível a nível cultural, na própria canção – a canção portuguesa e espanhola era influenciada pela francesa:

En todo momento Francia estivera presente na *Cançó*, fundamentalmente por proximidade e por similitude estética, musicalmente falando. Sumado a isto, a figura de Paco Ibáñez, como iniciador da canción protesta cos textos de poetas españois no país veciño aumentaba as posibilidades das relacións (Conde, 2018:149).

Como tentarei aprofundar ao longo da dissertação, esta citação deixa claro como a influência francesa na canção não só atua esteticamente na *chanson*, como se justifica pela presença dos próprios músicos que são forçados a manter-se em Paris e que, deste modo, alargam as suas esferas de contactos entre franceses ou pessoas de diversas nacionalidades.

Perante este quadro conceptual que acabo de expor, bem como o breve contexto histórico, proponho-me, nos próximos capítulos, explorar a relação da canção de intervenção transnacional entre Portugal, Espanha e França, focando-a um pouco mais nitidamente: analisando três músicos³⁰, três eventos e seis canções.

³⁰ Um outro aspecto: sempre que as datas de nascimento e/ou morte das figuras em questão (não apenas destes três, mas de todos os intervenientes) estiverem disponíveis, eu coloco-as na primeira vez que a figura é mencionada.

II Parte

1. Os músicos

Nesta secção pretendo destacar três cantautores do período em análise que cruzam as fronteiras e apresentam ligações tanto a Espanha como a França: Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso.

O capítulo será dividido em várias partes. Primeiramente, farei uma breve explicação relativa à escolha dos cantautores. Em seguida, abordarei a conexão específica desses três cantautores à cidade de Paris. Posteriormente, aprofundo cada cantor individualmente, oferecendo uma análise detalhada sobre as suas contribuições e influências neste triângulo geográfico. Nos casos de Luís Cília e de José Afonso, dedico um subcapítulo às suas relações com Paris e outro relativo a Espanha. Relativamente a José Mário Branco (apesar da sua relação com a Galiza, em particular com Miro Casabella, que não abordarei, por extrapolar as datas de análise), apresentarei de forma mais detalhada o seu vínculo com França, que é, sem dúvida, o mais notável.

1.1 A escolha dos cantautores – metodologia e fontes

De modo a restringir a abrangência temática que as relações transnacionais musicais acarretam, selecionei, dentro do espaço geográfico Portugal-Espanha-França, três cantautores portugueses, e, a partir destes, tracei o seu percurso transnacional.

Alargando um pouco o que foi dito na secção introdutória desta dissertação, gostaria de vincar que não me interessará particularmente descrever a biografia de cada cantautor mas sim as suas relações transnacionais. Utilizando como método historiográfico a História de Vida, que procura fazer uma ponte entre a história individual e a coletiva, reuni condições para delinear uma História não apenas baseada num indivíduo em particular, mas sobretudo nas suas múltiplas relações. Por outro lado, este método procura trazer “a história que uma pessoa decidiu contar acerca da vida que viveu” (Brandão, 2007:86) – este procedimento busca dar voz ao sujeito, permitindo que ele conte a sua história pessoal da maneira que melhor lhe convier. Assim, a metodologia que utilizo nesta secção baseia-se na relação entre o pesquisador e o pesquisado, onde a comunicação desempenha um momento chave próprio deste método. O receio deste ser menos fidedigno que outro método quantitativo deve ser também

desmistificado, já que as perguntas da entrevista da História de Vida são, tal como no questionário, encaminhadas para os dados que o investigador pretende recolher. Quanto às respostas, a possibilidade de se verificar omissão de informação, voluntária ou involuntariamente (que é sempre uma possibilidade) pode acontecer também em dados por norma quantitativos, como no preenchimento de um questionário: “também aqui se está dependente da memória e da vontade do inquirido” (Brandão, 2007:86).

Estas características acima descritas foram tidas em conta através dos vários métodos de recolha de informação no que toca aos músicos escolhidos. Por um lado, através das entrevistas (destes três agentes, apenas foi possível entrevistar Luís Cília, no entanto, as restantes entrevistas foram também essenciais para reconstruir certos aspectos da vida dos outros dois agentes). No caso de Luís Cília, a entrevista cumpriu duas das regras centrais do sociólogo Howard Becker (*in* Brandão, 96:2007): perguntar “como” e não “porquê” – já que se procura reconstituir a História de Vida, a pergunta “como” é mais adequada; e incluir a subjetividade do entrevistado, aquilo que sentiu ou sente acerca de determinado evento.

Para esta recolha da História de Vida foram também essenciais os recentes documentários da RTP – *Vejam Bem. José Mário Branco: Inquietação* (2018) ou *Traz outro amigo também* (2021) – que visam, além de testemunhos das pessoas circundantes, recolher depoimentos substanciais das outras duas figuras centrais desta dissertação: José Mário Branco e José Afonso.

Queria também referir que a escolha de três pessoas do sexo masculino é consciente: infelizmente, comparado com o número de mulheres compositoras de canções com carácter interventivo, os homens estão em clara maioria. Neste sentido, a escolha destes cantores fica condicionada por, à partida, se verificar desde logo um número muito superior de cantores do sexo masculino.

Não obstante, observe-se as razões das escolhas específicas destes três cantautores que podem resumir-se, essencialmente, deste modo:

1. Por um lado, as suas histórias de vida são particularmente diferentes, e, nesse sentido, trazem consigo informações muito distintas. Todos eles apresentam várias ligações com outros cantautores³¹, cruzando assim aqueles três espaços geográficos no seu percurso

³¹ Devido a este múltiplo cruzamento, delineei um mapa de cantautores principais, seguindo o foco de cantores portugueses com percursos internacionais: destacam-se assim Luís Cília, José Mário Branco, José Afonso, Sérgio Godinho, Tino Flores e Francisco Fanhais. O prolongado exílio de José Mário Branco e Luís Cília tornou mais evidente a minha escolha. Luís Cília deteve também contactos importantes com espanhóis, nomeadamente com Paco Ibáñez. Quanto a José Afonso, apesar de não ter vivido no exílio e, por isso mesmo, trazer outro tipo de experiências relativamente aos dois cantautores já mencionados, destaca-se pela sua relação com José Mário Branco, bem como por ter gravado discos em Espanha e em França. A sua relação com a Galiza, nomeadamente

de vida de um modo divergente uns dos outros, como tentarei demonstrar ao longo do capítulo.

2. Um outro importantíssimo critério de escolha foi a quantidade e a qualidade de fontes disponibilizadas. No caso de Luís Cília, um *site* criado por um admirador, Leonardo Verde³², é, atualmente, de valor inestimável, já que através do mesmo temos acesso digital a muitos documentos rigorosamente organizados de forma cronológica, tais como entrevistas, excertos de notícias, cartazes de concertos, etc. Por outro lado, ter tido a possibilidade de lhe fazer uma entrevista no mês de dezembro de 2022 permitiu-me coligir dados notáveis. Infelizmente, esta mesma possibilidade de encontro já não é possível com José Mário Branco e José Afonso. No entanto, conta-se, relativamente a José Mário Branco, com a preciosa ajuda do arquivo da sua obra, que tem sido continuamente organizado e atualizado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)³³. A respeito do último caso, a Associação José Afonso (AJA) e a Associação José Afonso na Galiza (AJAG) contêm, além de importantes dados cronológicos e da descrição de toda a sua discografia, um enorme conjunto de entrevistas a José Afonso, bem como programas sobre a vida e a obra do cantautor.

Verificando-se um grande conjunto de fontes relativamente a estes três artistas, e dada a evidência das suas histórias de vida serem particularmente diferentes e interligando-se de diversas maneiras, a escolha dos cantautores encaminhou-me para estas três figuras em particular.

1.2 A ligação dos cantautores a Paris

Antes de abordar os caminhos transnacionais dos três cantores, gostaria de evidenciar ao leitor o facto de Paris ser reconhecida, desde o século XIX, como o grande centro de produção artística europeu (Pénet, 2004:51), com a crescente indústria do espectáculo a desenvolver-se cada vez mais na capital, verificando-se uma forte centralização artística da canção na cidade. Neste sentido, tanto para as figuras espanholas (Ursachi, 2018:3) como para as portuguesas, dado os contextos políticos vigentes na época dos três países em questão, procuro demonstrar, ao longo da dissertação, através dos diferentes artistas, como Paris surge

com Benedicto, é igualmente relevante. Também estes três cantautores se relacionaram com outras figuras espanholas: José Afonso com Patxi Andión; e todos eles com Miro Casabella.

³² Veja-se os resultados em <http://www.luiscilia.com/>.

³³ Veja-se os resultados em <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>.

enquanto “plataforma” de liberdade e de intercâmbio entre várias nacionalidades. José Mário Branco chega a referir em entrevista ao *Comércio do Funchal*³⁴:

É que aqui, em Paris, tanto o Luís Cília como eu temos talvez uma grande vantagem. Essa vantagem é podermos pensar nas nossas canções, naquilo que vamos dizer com elas. Aqui a gente habitua-se pelo menos a uma atmosfera diferente (Branco, 1970).

Neste sentido, irei focar-me nas relações que estes cantores portugueses estabeleceram em França com espanhóis e franceses, e não tanto no processo inverso (ou seja, as possíveis influências que estes cantores portugueses poderão ter trazido aos franceses – apesar de não erradicar da análise as influências possíveis dos dois lados): França e, especificamente, Paris, constituindo-se como um farol ideológico e intelectual da época, emana uma fortíssima influência cultural, e será através dela que me guiarei.

A centralidade de Paris nesta investigação nota-se também pelo facto de dois dos cantautores terem vivido, durante todo o meu período de análise, em Paris³⁵. Na verdade, tanto em Luís Cília como em José Mário Branco, refiro um pouco mais alongadamente as suas participações no maio de 68, por ser um momento bastante marcante e com muito impacto na vida de ambos, levando-os inclusivamente a politizar os portugueses emigrados que os rodeavam, no intuito de encararem também a possibilidade de mudar o destino do seu país de origem:

A única preocupação que os portugueses politizados tiveram durante esse momento revolucionário foi tentar politizar os portugueses que trabalhavam nas fábricas, para que eles compreendessem a força de uma greve, de um movimento como aquele, que, em França não derrubou o regime mas cá em Portugal poderia derrubar o regime (Cília *in* Raposo, 2007:76).

Todavia, também José Afonso vai estabelecendo uma relação muito importante com esta cidade, onde conhecerá José Mário Branco e gravará dois dos seus discos, como irei expor brevemente.

³⁴ Jornal semanário regional, com sede no Funchal, conhecido inclusivamente como “jornal cor-de-rosa” (Oliveira, s.d.). Tinha um peso nacional importante à época, que, mantendo ligações privilegiadas com os censores, conseguia passar textos que poriam em causa a censura.

³⁵ Apesar de José Mário Branco ter atuado “por toda a França” numa fase inicial (onde cantava repertório de outros, como o de Léo Ferré, Patachou, Jacques Brel e Marcel Mouloudji) (Caeiro *in* Lopes, 2022:213), viveu em Paris durante os onze anos do exílio.

Após este parêntese relativo à relação dos cantores com a cidade de Paris, cuja importância é central para a compreensão da dissertação, detenho-me agora nos intervenientes principais do trabalho.

1.3 Luís Cília

Luís Cília nasce em 1943, no Huambo, e com 16 anos muda-se para Lisboa. A transição de um “roqueiro” (Cília, 2022) para um cantor – que musica poesia e que se preocupa com outras temáticas – ocorrerá já em Lisboa, através do seu contacto com o poeta Daniel Filipe (1925-1964)³⁶. Será este poeta que lhe mostra música de Georges Brassens e de Léo Ferré, partindo daqui o seu interesse para musicar poesia. Nesta perspectiva, as suas influências transnacionais, nomeadamente francesas, começaram em Portugal. Destas, Cília reconhece a influência primordial de Georges Brassens na sua obra – note-se que Cília não tinha ainda conhecimento do trabalho de José Afonso e de Adriano Correia de Oliveira quando começara a compor (*idem*).

Com o desejo claro de não participar na Guerra Colonial, Luís Cília emigra para Paris em 1964, como tantos outros jovens portugueses, instalando-se no Boulevard de Sébastopol, não longe do conhecido Quartier Latin. Como meio de sobrevivência, passou por vários trabalhos, mas a música, que desde muito cedo era um desejo (e que, por pressão dos pais, viu-se forçado por uns anos a subestimá-la, estudando Economia), chama-o ainda mais em Paris. Parte essencial desta relação com a música surge do encontro com a figura Colette Magny (1926-1997)³⁷, que acontece logo no dia seguinte à sua chegada: esta figura é descrita por Cília como “mais do que uma mãe” (*idem*) – constituindo uma presença muito importante na fase inicial da sua chegada a Paris. Magny ofereceu apoio em vários aspectos, incluindo o profissional – “devo-lhe quase tudo”, como diz em entrevista para *A página* (2014), sendo ela que o apresentará à editora *Le Chant Du Monde*³⁸. Será nesta editora que Cília editará o seu primeiro disco, *Portugal-Angola: Chants de Lutte*, um álbum que posteriormente será reeditado em 1973, com o título *Meu País*. Este álbum, apenas com Cília enquanto intérprete fazendo-se

³⁶ Nascido em Cabo Verde, e depois vindo para Portugal, este poeta e jornalista (colaborando inclusivamente com a *Seara Nova* e a *Távola Redonda*) foi também um opositor ao regime, chegando a estar preso e a ser torturado pela polícia política portuguesa.

³⁷ Uma cantora que, a partir dos 30 anos, se dedicou ao *jazz*, *blues*, música experimental mas também fortemente à canção de intervenção.

³⁸ Uma pequena observação sobre a editora: originária de 1938, *Le Chant du Monde* preocupou-se desde a sua formação em reunir música popular francesa, decerto, mas não descurou a expressão musical de várias partes do mundo, dando assim a possibilidade aos compositores, de proveniências diversas e radicados em França, de gravarem e publicarem através desta editora.

acompanhar à guitarra, demonstra já uma preocupação inicial de trazer à luz poetas que eram conotados como opositores ao regime (Castro, 2012:41).

1.3.1 Relação com França

A França representou, para Luís Cília, uma porta para a sua transformação musical e intelectual: o próprio aponta, em entrevista, como este país lhe abriu “perspectivas a nível musical e cultural que até então desconhecia” (Cília, 2010³⁹), tendo sido fortemente marcado pela estética francesa nas suas canções.

É curiosamente através de um amigo espanhol, Paco Ibáñez (1934)⁴⁰, que inicia um contacto mais direto com as grandes figuras musicais francesas, as quais inspirarão o seu modo de compor. A partir de 1965, conhece Georges Brassens, Georges Moustaki e Léo Ferré.

Já a nível temático, o seu canto mantinha uma forte relação com a pátria, dirigindo-se, no fundo, segundo ele próprio, aos portugueses (Cília, 1969a:37). Símbolo disto mesmo é a língua de quase todo o seu repertório – cantado em português. Não quer isto dizer que o seu público fosse composto inteiramente por portugueses; em entrevista, Luís Cília até refere:

Eram portugueses, mas grande parte [eram] franceses: um público que queria conhecer outro tipo de música. De facto, eu pude viver mais ou menos bem na França cantando sempre em português (...). O meu público era francês (Cília, 2022).

Contava assim no seu público com pessoas de nacionalidade francesa – nomeadamente quando atuava nas Universidades, em particular com Paco Ibáñez (s.a, 1970). Isto revelava, por um lado, que cantar na sua língua era um ato político, demonstrando implicitamente a impossibilidade de cantar em português na sua pátria. Por outro lado, revelava como o seu canto, noutra língua que não a francesa, era bem acolhido pelos franceses, que demonstraram ao longo do tempo interesse nas temáticas expressas, segundo as declarações do próprio cantor (Cília, 2022). E revela ainda: “Sabe, há muita gente que diz mal dos franceses, eu devo-lhe dizer que devo tudo aos franceses (...). De facto, aquele povo tinha uma capacidade de tolerância... (...) Um público que queria conhecer outro tipo de música” (*idem*).

³⁹ <https://youtu.be/o6rhwPafDf8>, 12’04”, 2010.

⁴⁰ Ibáñez estava em Paris desde 1948, tendo escapado da ditadura franquista clandestinamente ainda com os seus pais. Por influência de Brassens e Leo Ferré entra no mundo da canção. Algumas das suas canções tornam-se hinos anti-franquistas, como por exemplo “La poesía es una arma cargada de futuro”, com poesia de Gabriel Celaya (Fraga, 2008:95). No final de 1969, Paco chegou mesmo a vir a Portugal cantar num programa cujo nome era “Curto-Circuito”, onde Patxi Andión também participou (Teves, 2007) – um programa em auditório, gravado no Teatro Monumental, já com clara influência do Zip-Zip, programa que estará aqui em análise.

Não obstante, Luís Cília também convivia com portugueses na capital francesa. O contacto direto com os lusos dava-se, em parte, em concertos gratuitos, através de associações de emigrantes⁴¹. Uma delas, a Associação de Originários de Portugal, organizava momentos culturais todas as semanas, onde cantores como Cília e José Mário Branco iam cantar. No entanto, Cília, estando mais ligado ao “circuito do PC”, relacionava-se mais diretamente com os concertos organizados por este partido (Branco, 2017⁴²).

Antes de 1968 – data de início da minha análise –, na vida parisiense de Luís Cília, existem alguns eventos que gostaria de mencionar apenas sinteticamente. Além da publicação do seu primeiro álbum, já referido, *Portugal-Angola: Chants de Lutte*, Luís Cília, no ano seguinte, lança *Portugal Resiste*. Passando para 1967, o cantor tem oportunidade de ir a Cuba, participando no 1º Festival da Canção de Protesto – um sinal inequívoco da interligação entre a canção de intervenção na América Latina e a da Europa (tema que extrapola a análise desta tese)⁴³. Neste mesmo ano, o músico compõe para o filme *O Salto*, de Christian Chalonge. A banda sonora é particular pois recorre apenas a duas guitarras (tocadas por Luís Cília e Paco Ibáñez) e a um assobio (executado pelo próprio Ibáñez). Esta experiência profissional de compor para cinema é um ponto de viragem no seu percurso, despertando em si a vontade de ser músico profissional (Cília, 2022).

Tendo conhecimento deste preâmbulo pré-1968, compreende-se de um modo mais aprofundado a experiência no campo profissional que Luís Cília irá adquirir no início do meu período de análise. Deste modo, o compositor foi convidado, em 1968, para compor a música

⁴¹ A dimensão do associativismo teve bastante peso na solidariedade entre os portugueses no ambiente parisiense. Desenvolve-se sobretudo a partir de 1945, e o seu crescimento acompanha o número de emigrantes portugueses na região, tendo assim um grande desenvolvimento na década de 60 (Volovitch-Tavares, 1995). Em 1969, a emigração é cada vez mais heterogênea, com a situação política portuguesa a agravar-se: o espectro do emigrante compõe-se de uma massa significativa de estudantes e trabalhadores (não só camponeses, como nas décadas anteriores, mas também de origem citadina, incluindo a cidade de Lisboa e do Porto). Deste modo, as preocupações políticas desta camada emigrante são cada vez mais fortes, começando a surgir jornais políticos relevantes a partir da década de 70 (Volovitch-Tavares, 1995). As associações de emigrantes tornam-se progressivamente politizadas, estreitando as relações com os sindicatos de forma mais sistemática a partir de 1964. Também José Mário Branco refere este fenómeno de politização das associações: “com a chegada de estudantes (...), são as associações que se politizam, não os emigrantes” (Branco, 2017). A Federação dos Emigrantes Portugueses em França (criada em 1933) foi a que teve mais importância – onde a filial de Paris dominava, permitindo o “convívio, ajuda mútua” (Volovitch-Tavares, 1995), e, simultaneamente, promovendo a ligação entre as várias gerações de emigrantes que se iam estabelecendo em França. A Associação de Originários de Portugal foi criada em 1962, num momento em que as associações em Paris se multiplicavam. Segundo o trabalho de Volovitch-Tavares, que venho citando, esta associação estava ligada ao PCF (Partido Comunista Francês) e à CGT (Confederação Geral do Trabalho), chegando a publicar um jornal – *Traço de União*. A presente associação é marcada por um “espírito de Ajuda e Solidariedade aos Portugueses” (Leão, 2019), permitindo apoiar os portugueses mais diretamente, até no âmbito burocrático. Por outro lado, fornecia aos emigrantes informações sobre Portugal, tanto sociopolíticas como económicas, além de organizar atividades culturais, onde se inseriam os concertos dos cantores de intervenção.

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=n8YCI-EtoLY>, 60’, 2017.

⁴³ Para mais informações, remeto para http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/cuba.htm.

da peça de teatro *Ma déchirure*, de Jean-Pierre Chabrol. O cantor compõe então duas obras, para guitarra e voz, que nunca serão editadas em disco: “Les immigrés”, que se debate sobre a sensação de falta de casa/lar de um emigrante (à letra da qual se tem acesso no *site* dedicado a Luís Cília⁴⁴) e “L’éternelle balade”, da qual não se registam informações. Em palco, Luís Cília assume uma personagem – Jaime Ruiz – que toca guitarra e canta assim as suas próprias canções.

Quanto à receção do cantor em Paris: à medida que este ganhava maior reconhecimento no meio musical francês, Cília passou a aparecer com mais regularidade nos meios de comunicação, inclusivamente na televisão, logo em 1966⁴⁵. Mais tarde, em 1972, o cantor retorna à televisão com uma adaptação portuguesa da canção “Pauvre Martin”, originalmente de Georges Brassens. Essa interpretação recebeu o título “Pobre Martinho” e ocorreu durante um programa que contou com a presença de Paco Ibáñez e do próprio Brassens, como pode ser observado no *link* fornecido em nota de rodapé⁴⁶. Paco Ibáñez, refira-se, neste mesmo programa, canta a música de Brassens “La mauvaise réputation”, em castelhano, demonstrando assim a importância da influência de Brassens nestes dois cantautores, que adaptam duas das suas canções para as suas respectivas línguas de origem. No ano seguinte, a presença de Luís Cília na televisão continua evidente, ao cantar “Gabriel” (veja-se, em nota de rodapé⁴⁷, o *link* de *youtube* para visualização), uma canção dedicada ao anti-fascista Gabriel Pedro, que esteve preso 12 anos no Campo de Concentração do Tarrafal. Através destas três aparições na televisão francesa, é notório como este meio de comunicação, durante este período temporal, deu voz a Luís Cília, o qual, por sua vez, fazia conhecer aspectos da realidade portuguesa a um vasto público, maioritariamente francês.

O maio de 1968, um dos eventos que cruzará a história de vida de Luís Cília com a de José Mário Branco, é, para o primeiro, um momento de solidariedade extrema entre os estudantes e operários, cantando ao longo deste período para ambos os grupos. De novo com a companhia de Paco Ibáñez e Colette Magny – observe-se: um português, um espanhol e uma francesa –, Cília cantava onde o chamassem, nos lugares que eram sucessivamente ocupados por estudantes e operários. Uma vez mais, que fique claro: Cília cantava em português, acompanhado por “Paco [que] cantava em castelhano e [por] Colette [que] cantava em francês

⁴⁴ Para aceder diretamente à letra, deixo o link http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/madechirure.htm.

⁴⁵ Observe-se como não é só através de concertos e discografia que Luís Cília cruza, no seu canto, Portugal e França: a televisão francesa dá espaço a este artista pelo menos desde 1966. No vídeo que deixo em nota, já em 1968, Cília apresenta “Contracanto”, com poesia de José Saramago, num programa de “difusão discográfica”, como é referido na descrição de *youtube* deste mesmo vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ki2eckOIP8>.

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=VLTP_QD-ymc.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=A311CFDB1wc>.

(...). Era para quem viesse” (Cília, 2022). É perceptível então como o panorama musical do maio de 68 não era apenas francês, mas português e espanhol: era uma mistura cultural dos que em Paris se encontravam ao serviço da música nos locais ocupados pelo movimento estudantil e operário.

1.3.1.1 As influências no modo de compor

As influências francesas em Luís Cília são patentes, e o próprio reconhece e valoriza tal facto (Cília, 2022). É ainda em Portugal que Luís Cília inicia o seu contacto com a música francesa, através de Daniel Filipe, como já mencionei. No entanto, tais influências estendem-se também através dos elos diretos que estabelece: em particular com Colette Magny e Paco Ibáñez, que por sua vez o apresenta a Léo Ferré, Georges Moustaki, e a Georges Brassens, este último chegando a ser seu padrinho aquando da inscrição na Sociedade de Autores, em França.

Naturalmente, um dos resultados das influências francófonas verifica-se diretamente na sua discografia. O clima contestatário em França era, à época, fortíssimo, influenciando notoriamente o ambiente musical em que Cília se encontrava. Assim, vivendo o próprio contexto francês, as suas canções são assinaladas por um conteúdo marcadamente social e interventivo, expressão que não seria possível de um modo tão manifesto em Portugal. Esta presença da canção francesa interventiva é expressa pelo próprio cantor numa entrevista para o *Comércio do Funchal*, quando Cília comenta:

A canção é (...) um elemento consciencializante. De resto há países com uma tradição muito grande da canção, como a França, por exemplo. Li aqui alguns livros em que se faziam análises históricas através da canção. Ei-la portanto desempenhando um papel cultural, de guia civilizado (Cília, 1969b).

Numa secção posterior desta dissertação dedicada a analisar a transnacionalidade da canção propriamente dita, amplio um pouco este tema dos ecos franceses na sua música, detalhando, no caso de Luís Cília, as canções “Sou barco” (originalmente, de 1964, reeditado em 1973) e “*Dies irae*” (1969), nas páginas 90 e 95, respectivamente.

1.3.1.2 Os músicos

Outro aspecto das suas conexões transnacionais dá-se por meio dos músicos com quem trabalha. No seu primeiro disco (1964), Luís Cília atua sozinho (na guitarra e no canto). Na sua reedição (1973), já conta com o contrabaixista Pierre Nicolas, acompanhador regular do

Georges Brassens (Cília, 2023). O cenário altera-se em 1967 e o disco deste ano conta com a presença de Marc Vic (no violoncelo) e François Rabbath (no contrabaixo), considerado este último pelo *Comércio do Funchal* como “o melhor contrabaixo francês” (Henriques, 1969).

1.3.2 Relação com Espanha

A relação de Luís Cília com Espanha é visível, desde logo, pela intensa amizade que estabelece com Paco Ibáñez, assim que chega a Paris, numa “festa de solidariedade para com os espanhóis” (Cília, 2010⁴⁸). Além de grande amigo, Ibáñez é também o seu companheiro em inúmeros concertos, alinhando-se assim também numa contínua defesa da liberdade não apenas espanhola mas também portuguesa: “A sua relação [de Ibáñez] com Portugal foi sempre muito estreita. Até 1974, esteve sempre disponível para participar em qualquer manifestação dos portugueses anti-fascistas”, refere o próprio Cília (2009). Numa determinada fase, os dois compositores seguem inclusivamente as mesmas opções estéticas, editando ambos para a *Le Chant du Monde* e compondo canções a partir de poesia da sua pátria: “a tarefa de Luís Cília está muito próxima, no plano da investigação poética, da que levou a cabo Paco Ibáñez com poetas de agora e de sempre” (s.a., 1970a)⁴⁹. Paco Ibáñez será assim a primeira porta para uma forte ligação à cultura espanhola. No entanto, este círculo alargar-se-á através de um grupo cultural espanhol, fundado pelo próprio Ibáñez e outros espanhóis – *La Carraca*⁵⁰, no qual Luís Cília colaborará com frequência.

Deste modo, é possível observar que a relação de Cília com Espanha teve início em Paris, por meio das diversas parcerias que estabeleceu com Paco Ibáñez e outros artistas espanhóis, fortalecendo as trocas culturais entre os três países.

Destas, enalteço, em 1969, a participação no *Festival de la Nouvelle Chanson Espagnole*, com Paco Ibáñez e Xavier Ribalta⁵¹ (1943). Nessa parceria, denotava-se uma clara identificação com a importância de um canto de carácter interventivo, cujas letras estavam fortemente conotadas com questões sociais e preocupações adjacentes. Evidencio a descrição

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=o6rhwPafDf8>. 11'30'', 2010.

⁴⁹ Esta expressão de “agora e de sempre” corresponde ao próprio nome da rubrica da editora *Le Chant du Monde* – *La poésie de nos jours et de toujours*, onde Ibáñez e Cília editam os seus discos.

⁵⁰ Este grupo foi fundado por volta de 1966, com o objetivo de difundir espectáculos culturais em castelhano, quer fossem de teatro, de música, de pintura, etc. Difundiam, em Paris, cultura na língua espanhola para os muitos emigrantes espanhóis, maioritariamente económicos. Esta difusão cultural era, no fundo, uma tentativa de se posicionarem “contra o folclorismo barato” (Campo, 1966) e, assim, expandirem as atividades culturais para a comunidade espanhola.

⁵¹ Xavier Ribalta inicia a sua atividade enquanto cantautor em 1965 na Catalunha, sua região natal, apesar de não ser admitido no grupo *Els Setze Jutges*. Realizou muitos concertos em parceria com Paco Ibáñez em Espanha, a partir de 1976. Música também poesia de Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit, Joan Horta, Pere Oriol Costa, entre outros poetas.

da participação de Ribalta nesse mesmo festival, pelo jornal *Midi Libre*: “[il] chante le travail et l’homme qui travaille. C’est une voix puissante, une voix du terroir, il est plein d’élan et de colère... Ses chansons sont simples, directes, évidentes et négligées” (s.a., 1969b). Por seu turno, Cília, no mesmo jornal, é caracterizado como alguém que canta “(...) l’espoir du peuple portugais avec beaucoup de sensibilité et de courage” (*idem*).

No ano seguinte, no início do verão, Cília atua na Semana da Canção Ibérica, uma vez mais com Xavier Ribalta, Paco Ibáñez, adicionando-se Jose Menese (1942-2016)⁵². O evento teve tal sucesso – chegando Brassens a ir cumprimentar os músicos ao palco (s.a., 1970a) –, que é prolongado por mais uns dias, decorrendo assim de 16 de junho a 25 de junho. Este acontecimento chegou à imprensa espanhola, especificamente à revista *Triunfo*, a 25 de julho de 1970, dedicando uma entrevista precisamente a Luís Cília. Note-se, então: uma revista espanhola entrevista um português em França, verificando-se assim na imprensa um enlace muito nítido entre os três países. Desta mesma entrevista, numa perspectiva transnacional, gostaria de salientar uma das respostas de Cília: quando questionado sobre o grupo, define-o amplamente inserido na “nova canção ibérica”, na qual se integrariam cantautores de várias regiões espanholas e, ainda, José Afonso (Cília, 1970). No entanto, na entrevista que fiz a Cília, este reforça que a “canção ibérica” foi um termo usado especificamente “em relação à Semana da Canção Ibérica”. E acrescenta: “Eu era sempre o ibérico, eles eram os espanhóis [risos]” (Cília, 2022). Por conseguinte, verifico como a “canção ibérica” não era propriamente um movimento organizado, antes uma conjugação ativa de cantautores portugueses com o movimento da *nueva canción* das várias regiões espanholas.

Como continuação da resposta de Cília à revista *Triunfo*, Paco Ibáñez, que participava na mesma entrevista, revela o desejo de reunir todos estes cantautores portugueses e espanhóis que se dedicavam a uma renovação da canção ibérica: de um modo curioso, refere que esse encontro de cantautores entre várias nacionalidades na “Francia tendría que ser” (Ibáñez, 1970), confirmando uma vez mais a França como uma plataforma de reunião entre estes povos que, de algum modo, estavam oprimidos e se sentiam livres em França. Relacionado com esta mesma questão, quando lhes é perguntado por que cantam canções “comprometidas” (termo utilizado nesta revista para o que tenho denominado como canção de “intervenção”), Luís Cília responde que, em parte, é precisamente pela razão de estarem a cantar fora do seu país: ou seja, cantam música de intervenção também por necessidade de explicar os motivos de não poderem cantar na sua pátria. Por outro lado, ainda na mesma entrevista, Luís Cília reitera a questão que

⁵² José Menese foi um artista flamenco, tendo sido o primeiro cantautor flamenco a atuar no Olympia de Paris.

já tem sido aqui abordada: a percepção de que o próprio povo francês se identificava com as suas canções. No entender de Cília, estas não só eram bem acolhidas no seu vigor estético como apreendidas no seu teor reivindicativo (tanto por portugueses quanto por franceses). Esta entrevista reforça a ideia de que Paris permitia e estimulava o encontro dos portugueses com outras nacionalidades, nomeadamente a espanhola, cuja aproximação a Portugal não se limitava à contiguidade geográfica, alargando-se às similitudes históricas.

A proximidade de Luís Cília à cultura espanhola e aos espanhóis acentua-se com a sua digressão partilhada com o galego Miro Casabella, em 1971. Este foi um dos acontecimentos que considerei como coletivos e, portanto, apresento-o com maior destaque na próxima secção da dissertação dedicada a estes eventos (nas páginas 77 e 78), onde se poderá compreender, de forma mais aprofundada, a sensibilidade de Luís Cília relativa a outras culturas, nomeadamente a espanhola, através da música.

1.4 José Mário Branco

José Mário Branco nasceu em 1942, no Porto, e foi exposto, no seio familiar, a uma educação musical desde a infância. O ano de 1958 e os consequentes eventos da campanha de Humberto Delgado tornaram-no cada vez mais consciente da posição que queria tomar relativamente ao governo salazarista, posição que se acentuará com o início da Guerra Colonial (em 1961), na qual se recusará a participar. A nível de afiliações políticas, José Mário Branco, neste período, fazia então já parte do Partido Comunista Português (PCP) – que apenas existia na clandestinidade. Neste sentido, contra as diretrizes do seu partido – designadamente a de fazer política na frente de batalha (postura, aliás, que o Partido Comunista Francês (PCF) também tinha tomado relativamente à guerra com a Argélia) –, o artista opta por desertar para Paris em junho de 1963. A consciência da dualidade de posições relativamente à guerra argelina, ou seja, a escolha entre participar no conflito ou fugir, chegava a Portugal “através da ajuda de livreiros” (Branco, 2017⁵³), que facultavam aos jovens informações sobre o que se passava em Paris. Havia assim um claro paralelismo entre a realidade de Portugal e a de França, aliando ainda mais os jovens portugueses às lutas francesas. Optando pela fuga, José Mário Branco perdeu o apoio do PCP, apesar de ainda manter uma certa relação por algum tempo, sendo convocado para determinadas reuniões (Branco, 2017)⁵⁴.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=n8YCI-EtoLY>, 3', 2017.

⁵⁴ Como conta em entrevista, mais tarde deixou mesmo de ser convocado, “pelas companhias com quem andava” – ou seja, pessoas que não eram do PCP, acabando por se associar mais tarde ao maoísmo: “Eu faço parte do primeiro grupo de pessoas que se organizam em torno de uma ideia maoista” (*idem*, 27’).

Chegado a Paris, José Mário Branco vai desenvolver uma relação particular com a música, evidenciada por vários colegas seus. José Afonso, no programa *Uma Noite em Paris* (programa que abordarei adiante), comenta:

O Zé Mário foi o indivíduo, de todos que eu encontrei, o que mais coincidiu comigo. Tem uma capacidade de sintonização e de adivinhação daquilo que eu faço. É o que encontra o tipo de sonoridade ou o tipo de instrumentos (Afonso, 1973⁵⁵).

Partindo precisamente desta citação de José Afonso, gostaria desde já de salientar a capacidade da criação musical de José Mário Branco, para um melhor entendimento do foco transnacional do seu trabalho que irei mencionar em seguida. A sua criatividade musical foi caracterizada por “uma variedade de propostas” e com “um fio condutor, um trabalho pensado e uno” (Raposo, 2007:94). Esta mesma destaca-se em dois campos: nas suas composições poético-musicais, e nas suas colaborações de álbuns de amigos (que exemplificarei com os álbuns de José Afonso *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*). Ao criar um disco, José Mário queria transmitir “aquele fluxo emocional que é uma espécie de recriação da canção em cada circunstância” (Branco *in* Galopim, 2021). Este artista procurava chegar a uma atmosfera característica para cada música, de modo a que esta existisse por si própria. O seu gosto pelo teatro reflete-se claramente neste trabalho de encenação musical – o de criar um estado de espírito para a canção, como se estivesse a dar-lhe uma envolvência, tal e qual como uma encenação torna a ideia dramática uma peça singular. Por outro lado, os seus conhecimentos de música erudita desde a juventude permitiram-lhe, certamente, criar um ambiente mais rico e mais diversificado para as suas criações sonoras. É imediatamente reconhecível quando José Mário Branco toca em algum álbum: existe um som que borda a canção, uma envolvência como aquela que uma peça de teatro ou um filme tantas vezes conseguem transmitir.

Quando lhe é pedido para gravar um disco, seja um do próprio ou apenas uma colaboração com um amigo, José Mário relembra como, à semelhança de um encenador, tinha de ouvir o disco mentalmente antes de este ser gravado, pois a própria natureza do trabalho – a criação da “encenação sonora”, ou seja, o modo como ele recria um ambiente sonoro para cada canção (Branco, 2018⁵⁶) – assim o exigia.

⁵⁵ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 40’25’’, 1973.

⁵⁶ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 18’18’’, 2018.

Esta relação da música com o teatro acentuou-se no pós-25 de abril, quando compõe a banda sonora para a peça de teatro *A Mãe*, de Bertolt Brecht⁵⁷, estreada no início de 1978⁵⁸.

1.4.1 Relação com França

José Mário Branco desempenhou um papel central no desenvolvimento da canção de intervenção portuguesa enquanto residia em Paris. Para o artista, a capital francesa apresentava-se como o destino inevitável, pois era, à época, uma plataforma segura e acolhedora, para depois, eventualmente, se escolher um outro destino (Branco, 2017⁵⁹). O próprio ambiente político francês chamou José Mário a Paris: por um lado, de liberdade; por outro, imbuído de discussões em torno das colónias, à semelhança do que ocorria em Portugal. Essa conexão com a discussão colonial fez com que José Mário Branco se sentisse intimamente identificado com o cenário político francês (Branco, 2017⁶⁰).

José Mário Branco esteve estabelecido em Paris de 1963 a 1974, abrangendo completamente o intervalo temporal selecionado para a minha análise (1968-1975). Deste modo, concentro a minha atenção nos sete anos que compreendem essa janela temporal, ou seja, de 1968 a 1974. Note-se que o cantautor exilou-se em Paris durante aquilo que se considera a primeira leva de desertores da Guerra Colonial, momento caracterizado por um ambiente de isolamento e de “falta de apoio” (Fonseca da Silva, 2000:32). Os primeiros tempos são, assim, marcados por um certo fechamento, sem um grande contacto e solidariedade entre grupos, procurando-se apenas algum tipo de estabilidade financeira que assegurasse a sobrevivência.

O contacto com a vivência portuguesa desenvolvia-se de maneira análoga à de Luís Cília, através das associações de emigrantes. José Mário Branco tem um papel preponderante neste contexto, cantando em várias associações e realizando dessa forma um trabalho de politização das mesmas. O movimento associativo de emigração portuguesa começou a politizar-se com esta vaga crescente de desertores, sendo frisada, como já foi referido, pela

⁵⁷ “Bertolt Brecht é o autor da letra da canção “Não te prendas a uma onda qualquer”, editada no álbum *Ser solidário* de José Mário Branco (1982). Todas as letras e canções do álbum *A Mãe*, de José Mário Branco, foram também inspiradas na peça homónima de Bertolt Brecht. José Mário Branco foi também o responsável pela música da peça de teatro *Galileu Galilei*, escrita por Bertolt Brecht e apresentada em 1986 no Teatro Municipal Mirita Casimiro, pela companhia Teatro Experimental de Cascais” (in <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/bertolt-brecht>).

⁵⁸ No *Diário Popular*, a 24/1/1978, a partir da brochura que acompanha o álbum pode ler-se: “pela segunda vez em Portugal, a função da música em teatro, como era pretendida por Brecht, teve realização absoluta (...) tanto mais que José Mário Branco ‘fez Brecht aqui’, partindo (e compondo), consciente e inspiradamente, de raízes nacionais” (Branco, *A Mãe*, 1978).

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=n8YCI-EtoLY>, 4’, 2017.

⁶⁰ *idem*, 2’, 2017.

presença crescente de jovens universitários que estavam ligados ao próprio movimento associativo nas universidades – influenciando, por sua vez, os próprios emigrantes económicos. Neste âmbito, quando em 1973 é questionado no documentário *Uma Noite em Paris* sobre a presença de portugueses na capital, o cantautor comenta:

Desde o ano de 68 para cá, [na emigração portuguesa] tem-se verificado uma estruturação associativa (...), com um esforço de federar esses movimentos. Eu pessoalmente penso que quanto mais os trabalhadores estiverem unidos, mais conseguem defender os seus interesses e as suas ideias, portanto quanto mais esse movimento estiver fortificado e alargado, maior é a força que ele terá (Branco, 1973⁶¹).

Para além desta atividade nas associações, José Mário Branco estende a sua relação aos emigrantes com a criação da *Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular*, em conjunto com alguns portugueses, incluindo Maria Lamas (1893-1983) e António José Saraiva (1917-1993). Esta liga preocupava-se em dinamizar atividades do foro cultural destinadas aos emigrantes. Numa fase inicial, haverá inclusivamente um grupo de teatro associado à *Liga*. A este propósito, José Mário relembra o modo como, através de excertos de Gil Vicente, faziam teatro já com música do próprio (Branco, 2017⁶²).

No mesmo âmbito associativo, destaco a participação de José Mário, no verão de 1973, nos “Jogos Florais da Emigração Portuguesa”, organizados pelo jornal *O Emigrante*, na Cartoucherie de Vincennes: um evento cultural que reuniu emigrantes portugueses em Paris para ouvir música, leituras, e assistir a espectáculos. É precisamente para este evento que José Mário Branco escreve “A cantiga é uma arma” – devido ao seu carácter apelativo e também por ter sido distribuído o refrão ao público, a canção granjeou uma enorme popularidade (Fonseca da Silva, 2000:43).

É ainda de salientar a sua posição na Cooperativa *Organon*, que pretendia divulgar conteúdos artísticos junto de comunidades migrantes, desenvolvendo um importante papel de consciencialização desta população. Será, aliás, através desta mesma cooperativa que, em 1971, no âmbito das comemorações do centenário da Comuna de Paris e dedicando-se cada vez mais à música, José Mário interpreta canções da época e compõe um tema original. A música encontra-se registada no álbum *La Commune de Paris*, publicado pelo *Groupe Organon* (Fonseca da Silva, 2000:38).

⁶¹ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 15', 1973.

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=n8YC1-EtoLY>, 45', 2017.

Quanto ao maio de 68, este possui uma importância significativa na vida de José Mário Branco, que, de forma não partidária, participou em muitas manifestações parisienses. A sua contribuição foi marcada por apresentações musicais em diversos locais, desde fábricas a universidades, praças de bairros e, até, estações de metro. Atuava principalmente em conjunto com artistas portugueses, tais como Sérgio Godinho (1945), que, por ainda não exercer um trabalho fixo e ainda sem repertório próprio para gravação, se encontrava extremamente disponível à época para participar ativamente (2023), Luís Cília e Tino Flores (1947), acompanhados esporadicamente pela francesa Colette Magny⁶³, “por um lado para distrair [os trabalhadores] e por outro lado para lhes dar ânimo para continuarem a luta” (Branco, 2018⁶⁴). Esta participação de José Mário Branco e outros artistas portugueses torna evidente, uma vez mais, como o maio de 68 acolheu artistas de outras nacionalidades para participarem e se envolverem diretamente no processo. Por outro lado, essa integração de artistas estrangeiros no contexto das manifestações mostra como o maio de 68 se tornou um espaço de convergência e trocas culturais.

Não obstante, apesar de ter vivido momentos muito marcantes em Paris, José Mário Branco constata que, ao contrário do que sente Luís Cília, a sua “relação afetiva ou emocional com a cidade de Paris não é uma relação pacífica porque no fundo eu estive lá esses onze anos contra a minha vontade” (Branco, 2018⁶⁵).

1.4.1.2 As influências no modo de compor

É o próprio ambiente francês que suscita por si a criação: a composição de canções começa de forma esporádica, quase por acaso, num encontro inicial com Adriano Correia de Oliveira, e depois motivado por “uma viola, meio partida e enferrujada” (Fonseca da Silva, 2000:16) que o primo da sua mulher tinha deixado na casa de Paris. A necessidade de compor nasce neste momento, aliada a uma vontade de expressar, inicialmente, o quotidiano francês e as injustiças sociais que constatava: “Começar a fazer canções e a cantá-las, como uma necessidade profunda de exprimir a vida e de lhe buscar um sentido – eis como me tornei cantautor” (Branco, 2009). Assim, as suas primeiras composições são inicialmente em francês, pois as primeiras palavras surgem-lhe a partir do que vê, da sua realidade: “porque era o meu quotidiano” (Branco, 2018⁶⁶). Inicialmente, José Mário Branco partiu de canções de outros

⁶³ “Que vinha mais por via do Luís Cília”, por ser o contacto mais direto da cantora com estes músicos (Godinho, 2023).

⁶⁴ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 4’20”, 2018.

⁶⁵ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 16’, 2018.

⁶⁶ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 7’, 2018.

autores; todavia, quando começou a compor as suas próprias canções, a componente do meio social e as suas múltiplas injustiças tornam-se uma temática relevante. Ganha destaque a questão da emigração, adicionando com frequência um tom irónico (Raposo, 2007:95).

Só mais tarde compôs em português, chegando posteriormente até a escrever em espanhol, mencionando determinados acontecimentos da Guerra Civil Espanhola (Raposo, 2007:92). Compor em português sucede apenas quando lhe chegam às mãos as adaptações de Natália Correia da poesia medieval portuguesa, nascendo assim o disco *Seis Cantigas de Amigo* (1969). Este álbum mostrava uma notável influência do trabalho conjunto de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, que, inclusivamente, dirigem a publicação deste mesmo disco pelos Arquivos Sonoros Portugueses (depois deste ter sido gravado em Paris em desvantajosas condições técnicas). Assim, neste período inicial, Branco absorvia, por um lado, as influências portuguesas de José Afonso, de Giacometti e Fernando Lopes-Graça; por outro, vivendo no centro de Paris, estava embebido da canção europeia, nomeadamente a francesa.

Precisamente quanto às repercussões francesas na sua criação, o próprio reconhece: “a maior de todas é de Léo Ferré”, embora Brel também constasse nesta lista (Raposo, 2007:93), bem como Brassens: “os meus pais, éramos pequeninos, davam-nos a ouvir Georges Brassens (...). Era uma das minhas influências”, como relembra o cantautor (Branco *in* Simões de Andrade, 2021). Mas também se verifica o processo inverso: José Mário influencia artistas franceses – como referi na secção introdutória, não me alongarei neste ponto, mas assinalo apenas que o artista chega ser diretor musical do EP *La Musique*, do compositor e cantor francês Jean Sommer (1943), editado no início dos anos 70, bem como assumiu a função de produtor musical do LP *Adieu la mer est belle* (1972), do mesmo autor, ao qual voltarei ao longo da dissertação pelo facto de esse músico manter um laço intenso com José Mário.

O período anterior ao 25 de abril caracteriza-se, para José Mário Branco, como um tempo de explosão permitido pelo próprio exílio. Esta expansão criativa materializa-se em várias frentes: por um lado, no seu objetivo de fazer, à partida, um disco proibido, chegando a Portugal clandestinamente. Tal desejo concretiza-se em 1970 com a *Ronda do Soldadinho/Mãos ao Ar*. Envia assim 3000 exemplares para Portugal, escapando à censura franquista e, depois, à salazarista, “passando debaixo da mesa a 20 escudos” (Branco, 2018⁶⁷). Mais tarde, o exílio permite também a gravação de dois importantes álbuns da música portuguesa: *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971) e *Margem de Certa Maneira* (1972), com uma parceria entre músicos franceses e portugueses. Dedicarei um pouco mais de

⁶⁷ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 11', 2018.

espaço, nesta dissertação, ao primeiro álbum na secção relativa à análise das canções (a partir da página 97), já que as duas canções eleitas deste compositor estão nele incluídas.

Por outro lado, o exílio permite-lhe estar envolvido na política mundial de um modo mais direto, residindo numa das grandes capitais mundiais. Além do maio de 68, atente-se em particular no caso da prisão de Angela Davis (1944)⁶⁸: em 1972, o álbum *Libérez Angela Davis tout de suite* é publicado pela editora *Le Chant du Monde*, que registava a banda sonora de José Berghmans (1921-1992)⁶⁹, acompanhando uma peça de teatro com o mesmo título, e para a qual José Mário Branco teve a possibilidade de compor um dos temas: “Jackson”.

1.4.1.3 Os músicos/produtores

Permanecendo 11 anos em Paris, José Mário Branco estabelece uma densa rede de contacto com artistas franceses, como se pode observar sinteticamente através da lista de créditos de ambos os álbuns produzidos em França. É neste sentido que, quando confrontado, no programa *Uma Noite em Paris* (1973), com a possibilidade de regressar a Portugal, José Mário Branco (cuja estadia então, em terras gaulesas, já perfazia 10 anos), responde: “É aqui que está a malta”. Antes de haver condições para se regressar a Portugal, José Mário Branco apoiava-se numa rede de sociabilidade musical francesa que lhe permitia viver – “é com eles que trabalho todos os dias” (Branco, 1973⁷⁰).

“O ponto de viragem foi realmente o maio de 68. Aí houve uma explosão”, refere o cantautor (2018⁷¹). A partir desse acontecimento crucial, José Mário desenvolveu um relacionamento estreito com diversos artistas franceses, o que lhe proporcionou uma maior inserção no meio musical e, conseqüentemente, abriu portas para a sua crescente profissionalização na carreira musical. É precisamente então que conhece Jean Sommer: a amizade brotará em parcerias musicais, em parte já mencionadas. No entanto, Sommer é também ele autor de duas das músicas de José Mário Branco: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, que analisarei mais em detalhe em seguida na página 100, e “Sant’Antoninho”, pertencente ao disco seguinte.

⁶⁸ Filósofa e professora nos EUA, Angela Davis é uma importante feminista e defensora da luta contra a segregação racial nos Estados Unidos. Pertencia, na década de 70, ao Partido Comunista dos Estados Unidos e ao grupo *Panteras Negras*. A 18 de agosto de 1970, Angela Davis constava na Lista dos Dez Fugitivos Mais Procurados do FBI, ao ser acusada de conspiração, sequestro e homicídio, por uma alegada ligação entre Davis e uma possível fuga do tribunal do Palácio de Justiça do Condado de Marin, em São Francisco.

⁶⁹ Compositor e musicólogo, conhecido pela sua relação com o cinema, compôs a banda sonora de vários filmes, entre eles *Le canard en fer blanc* (1967).

⁷⁰ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris-2/>, 17’, 1973.

⁷¹ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 6’40”, 2018.

Foi também em Paris que o cantor teve a oportunidade de conhecer cantatores portugueses que tinham já demonstrado um determinado conflito com o regime português. Além de Sérgio Godinho, Tino Flores e Luís Cília, que se encontravam igualmente exilados em Paris, um exemplo notável é o caso de José Afonso: é em 1969 que se dá um primeiro encontro, num concerto em que ambos participam no Boulevard de Saint-Michel. Da frutuosa relação de amizade que nasce então, José Afonso traz para Lisboa, nesse mesmo ano, as maquetes de *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* para serem apresentadas às editoras *Orfeu e Sassetti*.

Por outro lado, a sua faceta de encenador pedia, em parte, cumplicidade com os músicos, mas também com os técnicos de som franceses: Gilles Sallé, será, deste modo, uma figura central, já que coordena os estúdios para os discos *Margem de Certa Maneira*; *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco* (Raposo, 2007:94).

1.5 José Afonso

José Afonso (1929-1987) nasceu em Aveiro e, após várias transições entre África e a considerada metrópole da altura, iniciou os seus estudos (ainda liceais) em Coimbra no ano de 1940. Começa a gravar canções em 1953; no entanto, dado o âmbito da minha dissertação, irei concentrar-me na sua obra e no seu percurso de vida desde o final dos anos 60 até meados dos anos 70. Não me alongarei em mais detalhes biográficos, já que se encontram amplamente disponíveis noutras fontes⁷².

1.5.1 Relação com França

“Bóris”, como era conhecido Carlos Correia (1947-2018), foi o guitarrista que acompanhou José Afonso nos álbuns *Traz Outro Amigo Também* (de 1970, gravado em Londres) e *Cantigas do Maio* (de 1971, gravado em Paris). Bóris assumiu o lugar de Rui Pato, o guitarrista dos dois discos anteriores, devido à proibição de Pato de sair do país na época. É justamente este guitarrista que relembra, num programa radiofónico que celebrava a reedição do *Cantigas do Maio* em 2012, como José Afonso se encontrava mais permeável à influência francesa – “que na altura ainda havia” – do que à anglo-americana: “conhecia os galicismos todos da música” (Correia, 2012⁷³).

⁷² Para uma biografia mais ampla, recomendo o site da AJA (Associação José Afonso) e o recente livro de Fonseca (2021) – *Uma Vontade de Música. As Cantigas do Zeca*, editado pela Tradisom.

⁷³ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reedicao-de-cantigas-do-maio-de-jose-afonso/>, 27', 2012.

Segundo Bóris, José Afonso estava já familiarizado com a música francesa e havia viajado mais de uma vez até França para se apresentar musicalmente, no âmbito da difusão dos fados de Coimbra. No entanto, a partir de 1968 – uma vez expulso do ensino – José Afonso dedicou-se mais intensamente ao canto, o que lhe proporcionou numerosas oportunidades para retornar a França em contexto musical. Verifique-se, uma vez mais, como a baliza temporal por mim definida coincide com uma fase importante na vida dos cantautores: neste caso, coincide mais precisamente – graças à possibilidade de José Afonso se dedicar de um modo mais profundo à criação musical – com o marco que constitui a publicação do *Cantares do Andarilho*, precisamente no ano de 1968.

José Afonso visita Paris, até 1974, em várias ocasiões, das quais destaco três delas:

1970 – Participação no 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”, na Maison de la Mutualité (10 de novembro);

1971 – Gravação de *Cantigas do Maio*;

1973 – Gravação de *Venham Mais Cinco*.

Na secção dedicada aos eventos coletivos será analisado o concerto em questão. Assim, na presente secção, foco-me na gravação destes dois discos, que representam pontos cardeais para traçar a presença de José Afonso em Paris.

Em Luís Cília, bem como em José Mário Branco – neste último caso de um modo menos premente – foi observado uma influência de figuras musicais da cultura francesa, algo que não se verifica de um modo tão decisivo em José Afonso. Talvez também seja por isso que, numa importante revista da época, *Mundo da Canção*⁷⁴, este cantautor fosse visto como um símbolo de “conhecimento ‘profundo’ da expressividade musical portuguesa” (Lívio, 1972a:14). No entanto, note-se, num pequeno parêntesis, que José Afonso não pretendia alicerçar-se em qualquer estilo de canção, mais ou menos portuguesa: “Canto estas canções porque não sei cantar outras. Se as canções têm ou não interesse, isso pertence a quem escuta. (...) Eu apenas quero cantar” (Afonso *in* Raposo, 2007:87). Apesar de José Afonso ser frequentemente inserido, estilisticamente, nesta caracterização de “expressividade musical” considerada “portuguesa” o autor não escrevia, conscientemente, pelo menos, com esse intuito.

⁷⁴ Esta revista, apesar de ser um periódico que divulgava cantores portugueses e estrangeiros que se opunham a regimes opressivos – e daí a importância dessa mesma publicação para a presente dissertação –, estava protegida da censura por duas razões: pelo facto de ser impressa no Porto, e porque o seu próprio título evocava um cariz popular que agradava ao regime, mascarando assim o seu conteúdo, como é referido no site da mesma: “[Avelino Tavares, responsável pela revista] pensou num título suficientemente inócuo para não permitir segundas leituras e, como estava no Porto, não achou necessário, ao longo de meses e meses, cumprir uma das obrigatoriedades da época. Ou seja, até ao número 34, nunca a “MC” foi enviada à censura para receber o carimbo que lhe autorizaria a circulação” (Cruz, 2006).

Aliás, as suas influências musicais na composição extravasavam o seu conhecimento da música popular portuguesa. Partindo desta mesma questão, é perceptível, tanto em *Cantigas do Maio* como em *Venham Mais Cinco*, a influência musical de José Mário Branco – que estava por sua vez profundamente imbuído na cultura musical francesa. Com esta observação, pretendo fazer notar que não é assim tão linear definir as repercussões de um país específico na composição de um determinado cantautor. Concluo, então – para fechar este parêntese – que as mediações francesas em José Afonso chegam, neste período, em parte pelo próprio José Mário Branco que o põe em contacto com a cultura gaulesa: a vivência no meio francês influencia, naturalmente, o trabalho de José Afonso, assimilando, no dia a dia, diferentes hábitos, modos de estar e de pensar. Isto observa-se de um modo mais direto através dos músicos com quem trabalha, influências estas que, naturalmente, passarão para a sua produção discográfica, como será observado no capítulo reservado à análise da discografia.

Assim, ao contrário de Luís Cília e de José Mário Branco, na história de vida de José Afonso é francamente inteligível encontrar momentos em que as terras francesas se tornam para ele de extrema relevância, já que, não vivendo exilado, as deslocações a França ocorriam pontualmente: dois momentos particulares coincidem com a gravação de, porventura, os seus dois discos mais icónicos: *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*. Neste sentido, divido então este momento do capítulo em função dos discos; e não entre as influências no modo de compor e os músicos com quem trabalhou.

1.5.1.1 Gravação de *Cantigas do Maio*, 1971

Dos primeiros encontros em Paris com José Mário Branco em 1969 surge o *Cantigas do Maio*, álbum de José Afonso com direção musical do primeiro.

Cantigas do Maio foi gravado no final de 1971 no Château d’Hérouville, um palacete do século XVIII que fora transformado em estúdio, dotado de equipamento de grande qualidade (que, inclusivamente, contou posteriormente com vozes como as dos *Pink Floyd*, Elton John ou David Bowie). A preocupação pelo preço de aluguer era um fator para o trabalho de produção de José Mário, que já conhecia o estúdio (pois gravara aí, meses antes, *Mudam-se os Tempos*, *Mudam-se as Vontades*): é neste sentido que José Mário Branco desenvolve uma intensa ligação com o já mencionado técnico de som francês, Gilles Sallé, para poder organizar de um modo muito sistemático as gravações sem desperdiçar instantes perdidos, levando inclusivamente um mapa cronológico para as gravações (Galopim, 2021). Assim, além da qualidade de som captada no Château d’Hérouville, o trabalho de direção musical, que o

próprio José Mário Branco intitula de “encenação sonora” (Branco, 2018⁷⁵), como já foi referido, sobressai. Bóris, por seu turno, evidencia igualmente o método de José Mário Branco, que inicia, assim, um trabalho de produção que até lá ele, Bóris, desconhecia (Correia, 2012⁷⁶).

Assim, os acompanhamentos à viola de José Afonso, vindos da herança coimbrã e valorizados até então por não se sobreporem à mensagem textual, dão lugar aos complexos “acompanhamentos” deste álbum. As sonoridades deste disco são de facto muito diversificadas, apresentando instrumentos que não se ouviam com frequência no panorama musical português, adicionando-se a darbuka, o bongo berbere, o adufe, o tamborim brasileiro, as tumbas, a guimbarde e os apitos de fole⁷⁷. Estes instrumentos de música popular oriundos de vários locais revelam o gosto cada vez maior de José Afonso em se dedicar à música no meio popular: “Tive resultados a nível humano extremamente produtivos em que eu fui essencialmente um aprendiz... onde aprendi a ser solidário com as pessoas” (Afonso, 1973⁷⁸). Apesar desta entrevista ser de 1973, este espírito era já visível em 1971, no *Cantigas do Maio*.

Por outro lado, a lista dos músicos que participaram na produção do disco demonstra este entrelaçamento entre a cultura francesa e a portuguesa: juntam-se quatro artistas franceses – que já tinham por hábito trabalhar com José Mário Branco: Michel Delaporte, na percussão; Christian Padovan (1944), no baixo elétrico, Tony Branis, no trompete, e Jacques Granier, na flauta⁷⁹ – a quatro portugueses: Carlos Correia “Bóris” na guitarra, coros e passos, Francisco Fanhais (1941) nos coros, passos, apitos de fole e guimbarde, José Mário Branco na destacada direção musical mas igualmente nos coros, passos, acordeão, órgão Hammond e piano Fender – e, por último, necessariamente, José Afonso. De facto, o disco *Cantigas do Maio* é resultado de uma colaboração especial entre músicos franceses e portugueses. Essa parceria transcultural

⁷⁵ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 18’18”, 2018.

⁷⁶ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reedicao-de-cantigas-do-maio-de-jose-afonso/>, 3’40”, 2012.

⁷⁷ A descrição dos instrumentos aqui apresentados recorreram a Ernesto Oliveira (1964), a certas conversas com Francisco Fanhais (2023), bem como a algumas ajudas do professor Rui Magno Pinto (2023).

Darbuka: membranofone tradicional da cultura árabe; semelhanças com o djambé do oeste africano.

Bongo berbere: membranofone composto por dois tambores unidos por uma placa.

Adufe: membranofone com formato quadrangular e de percussão direta, com peles fixas (não permitindo a gradação da tensão ou da tonalidade).

Tamborim brasileiro: membranofone com membrana de plástico ou pele de animal e percutido com uma baqueta de madeira.

Tumbas: muitas vezes agrupado em pares, é um membranofone com uma caixa de ressonância cilíndrica. Percute-se com a mão ou com baquetas.

Guimbarde: lamelofone constituído por uma pequena língua de metal ou de bambu, presa a uma armação.

Apitos de fole: aerofone, normalmente de plástico, cujo objetivo é imitar o som de pássaros. “Foi inserido no álbum como mais uma das invenções do Zé Mário” (Fanhais, 2023).

⁷⁸ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 33’, 1973.

⁷⁹ Infelizmente, também não consegui reunir muitas informações biográficas acerca destes músicos, tendo questionado a Francisco Fanhais (participante nas gravações), que não se recordava bem da proveniência dos mesmos.

não se limita apenas à lista de nomes nos créditos, mas também se manifesta de forma notável em certos momentos do álbum, como em “Senhor arcanjo”, obra que será analisada na secção dedicada à análise de canções, na página 103.

Sete anos após o seu lançamento, o álbum é reconhecido pelo semanário *Se7e* como o “melhor álbum da história da música popular portuguesa” (Fonseca, 2021:98), e é entendido como uma verdadeira parceria entre franceses e portugueses. Registado em França, com músicos franceses de renome, a gravação do álbum *Cantigas do Maio* não foi simplesmente uma reunião de artistas que tocaram em conjunto, antes um verdadeiro trabalho de equipa e de colaboração, como enfatizado por Eduardo Raposo (2007:86) e pela Revista *Mundo da Canção* (Lívio, 1972a:7). Deste trabalho de equipa, de parcerias franco-portuguesas, o ouvinte percebe o conjunto e a sequência das músicas como uma unidade coesa. Com momentos contrastantes, o álbum segue uma determinada narrativa sonora que, no seu conjunto, “é” as *Cantigas do Maio*.

1.5.1.2 Gravação de *Venham Mais Cinco*, 1973

O documentário *Uma Noite em Paris*, realizado em finais de 1973 e transmitido no programa *Página 1* da Rádio Renascença, oferece alguns registos da própria gravação do disco de José Afonso *Venham Mais Cinco*. São entrevistados o próprio José Afonso, Francisco Fanhais, que assistiu às gravações e, por fim, José Mário Branco, que encabeçaria de novo a direção musical do álbum – “não seria propriamente uma orientação tão decisiva como no *Cantigas do Maio*”, continuando, todavia, a orientar “aquelas músicas que tinham uma substância musical mais complexa”, como refere José Afonso (1973⁸⁰).

Um disco – editado, uma vez mais, pela *Orfeu* de Arnaldo Trindade – terá as gravações efetuadas no estúdio “Aquário”, coordenadas de novo por Gilles Salé. As dimensões de produção e de masterização do disco são novamente uma mistura entre o português e o francês, tanto na língua utilizada como nos participantes. Desta vez, José Mário Branco concebeu os arranjos para determinadas peças com apenas dois dias disponíveis, algo que frustrou o artista. Não obstante, segundo José Afonso, apesar do pouco tempo para os preparar, mantêm “uma frescura e autenticidade” (1973⁸¹).

Gostaria de destacar alguns aspectos pelos quais este disco se evidencia. Um deles, o ritmo: “Aqui tudo mexe!”, refere Octávio Fonseca (2021:108). Graças aos múltiplos instrumentos de percussão mas também aos vocalizes rítmicos inventados por José Afonso,

⁸⁰ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 20’30”, 1973.

⁸¹ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 21’, 1973.

usados nos instrumentos e vozes, verifica-se uma clara intenção estética de valorizar o elemento rítmico, inspirada pelos seus tempos vividos em Moçambique (*idem*). Por outro lado, os textos têm um carácter cada vez mais abstrato. Em parte, segundo o próprio cantautor, deve-se ao facto de ter estado preso em Caxias e aí ter composto várias canções (Afonso, 1973⁸²). No entanto, nesta entrevista de 1973, José Afonso revela também como esta abordagem é consciente: intencionalmente cria letras que não possuam um sentido aparente muito definido, evitando confinar as suas canções apenas a uma esfera política, com receio de cair no panfletarismo.

Olhando agora para o espaço franco-português do álbum, é necessário, uma vez mais, observar a lista dos músicos que participaram no disco: um maior número de instrumentos resulta, naturalmente, num acréscimo de músicos. Registam-se os nomes franceses de Michel Crone (no violino), Alan Noel, André Carradot, Michel Bergès (os três últimos na trompa), Janine de Waleyne (voz), Jean Claude Dubois (na harpa), Jean Claude Naude (no trompete), Michel Buzon (no trompete), Michel Grenu (no saxofone tenor), Marcel Perdigon (no trombone) e o já conhecido Michel Delaporte (na tampa, cuíca, roca, pratos, tarola, bombo, tambor, pandeiro, reco-reco, a-go-go, chocalho, maracas, tumbadura e campainha⁸³). Nos nomes portugueses contam-se com os de José Afonso, Jorge Luz, Mário Jorge Bonito (ambos nas palmas), José Mário Branco (que, além da direção musical, toca piano, órgão Hammond, piano Pimper, fole do João⁸⁴, efeitos de sopro, percussões, palmas, pandeireta, voz do alto, coros e coro a quatro vozes) e o do brasileiro Yório Gonçalves (na viola). Infelizmente, não consegui

⁸² <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 23'15'', 1973.

⁸³ À semelhança da nota relativa à descrição dos instrumentos do *Cantigas do Maio*, deixo umas breves observações sobre os instrumentos menos conhecidos do *Venham Mais Cinco*, que recorrem tanto a Oliveira (1964) como a Pinto (2023).

Tampura: cordofone com quatro cordas dedilhadas e braço sem trastos. Faz com frequência o efeito de bordão.

Cuíca: membranofone friccionado, já que contém uma haste de madeira presa no seu lado interior, a qual é friccionada.

Roca: idiofone do tipo sistro, que se popularizou com esse nome desde que foi comercializado para crianças.

Tarola: membranofone do tipo tambor, achatado.

Bombo: membranofone da família dos tambores, de maior dimensão, com som grave e seco.

Pandeiro: nome genérico para adufe, como é mais conhecido na Beira Baixa. No entanto, também pode ser uma referência a um membranofone com soalhas.

A-go-go: idiofone constituído por duas a quatro campânulas de ferro, ligados entre si. Uma baqueta de madeira serve para bater nas campânulas, produzindo o som.

Chocalho e campainha: tanto o chocalho como a campainha são instrumentos que acabaram por ser absorvidos a partir da sua função utilitária na sociedade, passando para o ambiente estritamente musical.

Tumbadura: muitas vezes agrupado em pares ou em trio, é um membranofone com caixa de ressonância cónica, e não cilíndrica, como as tumbas. Percute-se com a mão ou com baquetas.

⁸⁴ Piano Pimper: “Será um registo grave (de baixo) do Electric Piano Fender Rhodes. A parte respectiva ao baixo é executada no Electric Piano, como se nota na gravação” (Pinto, 2023).

Fole do João: aerofone de palhetas livres, com fole (de tipo acordeão). No tema da canção “Rio largo de profundis”, “faz-se referência a João, Francisco e Maria: é daí que decorre a designação do instrumento” (Pinto, 2023).

reunir muitas informações sobre os artistas deste álbum, ficando a sobrar-me as nacionalidades de três deles: Ricardo Galeazzi (na quena), Lockood (na flauta) e Benedetti (no violoncelo)⁸⁵.

Mas a transnacionalidade deste disco não se verifica apenas na lista de músicos que o compõe. Graças ao registo de *Uma Noite em Paris*, tem-se acesso a gravações de ensaios deste novo álbum de José Afonso. Tal como em *Cantigas do Maio*, a língua francesa e portuguesa misturam-se no estúdio, como se fosse uma conversa poliglota, tanto na fala, como na própria música, havendo períodos sem uma língua definida, permitindo uma comunhão total entre os intérpretes: se se canta, maioritariamente, em português, as partes corais (veja-se o exemplo da própria música “Venham mais cinco”) não têm língua definida, são dotadas de vocalizes muito rítmicos, realizados, precisamente, por uma francesa – chegando a ouvir-se os ensaios dessa interpenetração linguística (1973⁸⁶).

Novamente, um disco português não tem a possibilidade de ser gravado em Portugal, tornando-se França, e, especificamente, Paris, a casa que acolhe um disco de José Afonso pela segunda vez. É assim graças à possibilidade de se gravar em França que nos chega *Venham Mais Cinco* tal e qual como ele é.

1.5.2 Relação com Espanha

José Afonso desempenha um papel central na relação entre Portugal e Espanha no mundo da canção. De acordo com Filipe Colaço (1944), guitarrista de José Afonso ao lado de Bóris em *Traz outro amigo também* (1970), já em 1969 José Afonso se inspirava nos cantautores espanhóis. Enquanto o álbum *Contos Velhos, Rumos Novos* (1969) cortou abruptamente com as baladas, *Traz outro amigo também* retornou a um acompanhamento mais simples, baseado novamente na guitarra, sendo esta mudança estética inspirada por cantautores espanhóis como Joaquín Díaz (1947), Patxi Andión (1947-2019), com quem, durante as suas presenças no Zip-Zip, José Afonso e Colaço conviveram; e Manolo Díaz (1941), que também estivera em Portugal na mesma época.

José Afonso foi-se tornando uma figura-chave nesta conexão artística entre Portugal e Espanha. Esta relação não se verifica apenas através de influências remotas ou mediadas, mas também, e sobretudo, através da sua participação efetiva em determinados eventos ocorridos em Espanha, nomeadamente:

⁸⁵ Ao entrevistar Fanhais (2023), que assistiu às gravações, questionei-o acerca destes nomes, mas também não se recordava da sua proveniência.

⁸⁶ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>, 43’50”, 1973.

1. O II Festival da Canção Ibérica. Em 1971, durante a sua viagem a caminho de Paris para a preparação do álbum *Cantigas do Maio*, José Afonso optou por uma paragem em Valência, onde participou neste festival (Lima, 2018). Esse encontro proporcionou a José Afonso a oportunidade de apresentar a sua criação ao público espanhol e, ainda, de se conectar com outros artistas da cena musical ibérica (é nesta viagem que Fanhais, decidido a emigrar para França, vai de boleia com José e Zélia Afonso para Paris, acabando por lá permanecer).
2. A digressão em maio de 1972 a Ourense, Lugo e Santiago de Compostela é um evento significativo que será abordado com maior detalhe na dissertação como um “evento coletivo” (na página 77), fazendo parte, em conjunto com a digressão de Luís Cília e Miro Casabella, dos acontecimentos que gostaria de destacar como coletivos em Espanha. Através dessa digressão, José Afonso teve a oportunidade de se apresentar ao público galego em diferentes cidades, partilhando a sua música e a sua mensagem com uma nova audiência, fortalecendo a interação entre o povo português e o galego.
3. A gravação de *Eu vou ser como a Toupeira* em Madrid (outubro de 1972), que abordo em seguida neste capítulo um pouco mais detidamente.
4. Em 1973, uma nova digressão à Galiza realizou-se com a participação conjunta de José Afonso, José Jorge Letria, Manuel Freire e Francisco Fanhais, durante o mês de março. No entanto, existem algumas incertezas ou confusões sobre se essa digressão foi ou não proibida, como mencionado por Conde (2018:217). No entanto, Francisco Fanhais, na entrevista que realizei (2023), relembra a ocasião⁸⁷.

A escolha de Madrid como local de gravação do álbum *Eu vou ser como a Toupeira* resultou diretamente da digressão anterior realizada na Galiza, estreitando os laços culturais e musicais entre José Afonso e a região. A experiência positiva durante essa digressão galega fez com que Espanha se tornasse um destino natural para a gravação do álbum, com o Estúdio “Celada” em Madrid a ser selecionado para local de gravação. Uma grande parte dos intérpretes envolvidos na gravação eram galegos, o que demonstra, de novo, a relevância da digressão anterior. Esse facto também reflete a influência cultural mútua entre Portugal e a Galiza, onde artistas de ambos os lados da fronteira se envolvem em projetos musicais conjuntos, havendo

⁸⁷ “[A digressão] aconteceu, sim (...). Foi em março de 73. Eu já não podia voltar a Portugal. O Benedicto também participou. Eu vim de Paris, com a minha companheira da altura, finlandesa (...). Nesses dias em Santiago [de Compostela], ficámos em casa do Benedicto. Houve uma greve em Portugal e eles todos foram a Portugal cantar, menos eu, que fiquei sozinho em casa do Benedicto” (Fanhais, 2023).

um forte ambiente de amizade e de cumplicidade entre todos, propiciado pelo próprio cantautor. Carlos Alberto Moniz (1948), que participou no álbum, lembra precisamente este ambiente: “de repente, aparecia mais um amigo em estúdio e gravava, sem previamente isso ter sido combinado” (Moniz, 2012⁸⁸). Confirma-se, assim, no disco, uma forte comunhão entre intérpretes portugueses e galegos, que, simbolicamente, são apresentados na lista de créditos do disco da seguinte forma: “trabalho de grupo de (...)”, seguido dos seus nomes⁸⁹ (José Afonso, *Eu vou ser como a toupeira*, 1972) Em primeiro lugar, note-se, aparece o nome de Benedicto García Villar (já aqui abordado durante a exploração da contextualização histórica), cuja importância na vida de José Afonso será em breve referida no próximo subcapítulo. A revista *Mundo da Canção* também salienta esta cooperação entre os artistas: “De destacar como mérito o trabalho colectivo [de] ‘Eu vou ser como a Toupeira’, vários são os nomes e os colaboradores numa acção colectiva, num cantar que é comum, em volta de um criador da ‘nova canção’” (Lívio, 1972b:7).

1.5.2.1 Relação com a Galiza

Na ligação de José Afonso a Espanha é necessário sublinhar a relação que o artista estabelece com a zona da Galiza, com caminhos que se tornam paralelos, à semelhança do que já aponte atrás: linguística e historicamente (Conde, 2018:214). O próprio José Afonso era um defensor da singularidade da cultura galega, e naturalmente crítico da homogeneidade que o regime franquista pretendia – “Infelizmente, durante a ditadura franquista, tudo foi feito para que os galegos se envergonhassem da língua que falavam” (Afonso, 1980⁹⁰). Do mesmo passo, era defensor das similitudes entre o povo português e o povo galego: “Hoje, existe uma fronteira a separar povos que têm praticamente a mesma língua e que são, aliás, muitíssimo semelhantes, até na sensibilidade (...)”⁹¹. Estas mesmas semelhanças José Afonso foi descobrindo à medida que conhecia cada vez mais a Galiza, nomeadamente com a digressão de 1972, ponto de partida para as múltiplas interações que estabelecerá com a região, chegando a considerar Santiago de Compostela uma segunda casa (Afonso, 1980⁹²).

⁸⁸ <https://www.aja.pt/multimedia/>, 18’, 2012.

⁸⁹ Esta escolha de apresentar o trabalho como coletivo, converte-se infelizmente numa não discriminação dos instrumentos utilizados, o que dificulta o trabalho de análise.

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>, 23’, 2021.

⁹¹ Vitorino Salomé, na entrevista que me concedeu, alarga também este pensamento: “A raiz cultural é rigorosamente a mesma” (2023). Vendo a interligação entre as diversas regiões de Espanha e de Portugal de um modo mais lato, Vitorino relatou como sentiu, ao longo da vida, esta sensação de *povo ibérico* enquanto um *modus vivendi* “muito reativo, mesmo historicamente” contra o imperialismo norte-americano que, à época, se relacionava simultaneamente com uma postura anti-franquista.

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>, 25’11, 2021.

A relação de aproximação entre José Afonso e a Galiza é marcada por uma crescente amizade entre o cantautor português e Benedicto García Villar. Essa amizade profunda permitiu que ambos os artistas trocassem experiências musicais e culturais, resultando numa influência mútua na cultura musical de cada um e, conseqüentemente, na canção dos seus países. Como Sheila Conde aponta, a história da canção galega beneficia do “contacto con outras realidades da canción protesta, (...) precedido por unha figura, no caso de Catalunha fora Raimon, e agora con Portugal era José Afonso” (2018:115). Por sua vez, o próprio José Afonso relembra: “devo muito ao Benedicto que é, entre grande parte dos cantores militantes, um dos indivíduos mais coerentes que eu conheci”⁹³.

Benedicto conhece José Afonso através da sua discografia, particularmente escutando o disco *Traz outro amigo também* (García Villar in Conde, 2018:218). O gosto pelo álbum transporta-o, em 1972, até Setúbal para conhecer o cantor pessoalmente⁹⁴. Deste encontro nascerá uma amizade repercutida nas digressões de José Afonso à Galiza (adiciona-se uma digressão em 1979 às já referidas de 1972 e de 1973, mas esta extrapola a análise da dissertação), e a outros lugares (entre 72 e 74 Benedicto acompanhou-o também às Astúrias, a Portugal, a França e à Bélgica). Por outro lado, esta amizade converte-se em colaborações nos álbuns de cada um (*Eu vou ser como a Toupeira* é um caso claro) ou mesmo colaborações musicais: a canção “Nosa Señora da Guía” – no álbum de Benedicto *Pola Unión* (1976) – e a “Chula da Póvoa” – em *Com as minhas Tamanquinhas* (1976) – são, na verdade, duas versões da mesma música, em álbuns do cantor galego e do cantor português, respectivamente. Mais tarde, quando a doença de José Afonso já não o permite viajar, Benedicto, em 1985, organiza o festival “Galiza a José Afonso”, reunindo um variado conjunto de músicos para homenagear o artista, protagonizando ele próprio canções do cantautor português.

Dada a importância da relação da Galiza com José Afonso, analiso, nos capítulos seguintes, a digressão de José Afonso em 1972 como um dos eventos coletivos (na página 78), e, na secção dedicada à análise das canções (na página 107), escolho uma canção justamente do álbum gravado em Madrid, *Eu vou ser como a Toupeira*, o qual conta com a colaboração de vários artistas galegos.

⁹³ In *Livra-te do Medo* de José A. Salvador in <https://www.youtube.com/watch?v=TB70fSLMdOw>, na descrição do vídeo.

⁹⁴ Na edição de 2023 do Encontro da Canção de Protesto, em Grândola, lembrou-se de novo este primeiro encontro entre ambos, com Benedicto a dirigir-se diretamente a casa de José Afonso, fazendo com que o cantautor, que andava a ser vigiado nesta altura (chegando a ser preso no ano seguinte), desconfiasse que Benedicto pertencesse, na verdade, à polícia política portuguesa.

1.6 Conclusões

Através dos percursos dos três diferentes músicos, o leitor fica com uma visão panorâmica relativamente às múltiplas influências e contactos que cada um deles estabelece, e de que modo se relacionam com os três países em estudo.

Verifico que França – e Paris, em particular – permitem uma efusiva partilha musical, tanto no caso dos dois cantores que se encontravam lá exilados, como no de José Afonso, que edita em Paris dois dos seus discos. José Afonso, aliás, começa a relacionar-se intensamente com a cidade através de José Mário Branco, que lhe propicia o contacto com músicos franceses e o local de estúdio para os dois álbuns. Luís Cília avança ainda mais neste elo efetivo com Paris, considerando que não são apenas as condições da cidade que favorecem a sua criação artística: sente que o próprio povo francês se identificava com o que está a ser cantado – as suas canções, no entender de Cília, como já referi, eram acolhidas tanto musicalmente como no seu teor de protesto. O maio de 68 foi um importante evento tanto para Cília como para José Mário Branco, permitindo-lhes relacionar-se mais diretamente com a vertente reivindicativa através da música: participavam ativamente na luta através das suas canções que, por um lado, traziam algum lazer aos trabalhadores, mas também renovavam a convicção dos que se encontravam em greve. Por outro lado, França permitia o encontro destes portugueses com outras nacionalidades, como verifiquei em particular no caso de Luís Cília com a nacionalidade espanhola: devido às semelhanças históricas com Portugal e também graças à proximidade geográfica, a capital francesa recebia muito espanhóis, colocando Paris no centro da encruzilhada entre várias nacionalidades.

A relação da música de intervenção portuguesa com Espanha, tanto em Luís Cília como em José Afonso, contém muitos ecos, como pude observar através de várias experiências que serão em parte analisadas nos dois próximos capítulos da dissertação. A este propósito, enfatize-se a digressão de Cília com Miro Casabella, ou as participações de José Afonso em vários eventos, bem como a digressão deste último à Galiza e a consequente possibilidade de gravar um disco em Madrid – transportando para um álbum parte da sua experiência de solidariedade que tinha vivido com os galegos nos meses anteriores. A relação de José Afonso com Benedicto é, neste sentido, muito relevante, já que a sua amizade permite a organização de digressões, participações em álbuns, bem como criações musicais conjuntas.

2. Os eventos coletivos

Perante este estudo de circulação de ideias, pessoas e múltiplas influências culturais em constante viagem, gostaria de evidenciar três eventos que denominei como coletivos, por haver vários atores em cada evento, não havendo assim um ator principal em cada um deles. Apresento assim três casos distintos – um de cada país – que considere relevantes neste estudo da transnacionalidade. Dois deles, partindo do percurso transnacional dos três cantautores em estudo, foram já mencionados brevemente no capítulo anterior desta dissertação. Apresento então um programa televisivo (em Portugal), um concerto (em Paris), e duas digressões (em Espanha). Seguindo uma ordem cronológica dos próprios eventos (1969, 1970, 1971-72), começarei por apresentar *Zip-Zip*, programa televisivo emitido na RTP entre maio e dezembro de 1969. Como estudo de caso deste programa, analiso a presença de Patxi Andión, cantor espanhol. Relativamente a França, e, nomeadamente, a Paris, destaco o 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”, ocorrido a 10 de novembro de 1970, na Maison de la Mutualité. Em Espanha e, especialmente, na zona da Galiza, abordarei as digressões de Luís Cília, em março de 1971, e de José Afonso, em maio de 1972, particularizando em ambos os músicos os concertos de Santiago de Compostela.

2.1 Portugal, Lisboa – o *Zip-Zip*

A 26 de maio de 1969 estreia na RTP 1 um programa televisivo que marca a História da televisão portuguesa, apesar de ter apenas 9 meses de duração. Em 1968, Marcelo Caetano, ao substituir o papel de Salazar no cargo da Presidência do Conselho de Ministros, procede a várias mudanças numa tentativa de aparente renovação do sistema político. Num país governado por um sistema ditatorial e com uma pressão internacional cada vez maior, nomeadamente no que toca à Guerra Colonial, esta renovação – aparente, repito – impunha-se. Insere-se, nessa reestruturação, a utilização da televisão como meio instrumentalizador do poder político (Cádima, 1996:228): observa-se assim uma clara atividade propagandística do governo, exaltando temas que começavam a fraturar a sociedade, nomeadamente a Guerra Colonial⁹⁵. Neste âmbito, também importa ressaltar as recorrentes “Conversas em Família”, proferidas pelo próprio Presidente do Conselho, com comunicados unilaterais do partido único

⁹⁵ “O nosso Portugal pelo Mundo em pedaços repartido não é um sonho. É uma realidade, solidamente assente nos alicerces lançados ao longo de séculos de labor, sacrifício e esperança. Custa a acreditar que haja alguém entre nós disposto a colaborar na destruição dessa realidade que é nossa” (Miguel Freitas da Costa, 16 de outubro de 1969, *in* Cádima, 1996:238).

vigente (Cádima, 1996:236). Nesta aposta de renovação da televisão, é com Marcelo Caetano que se introduz em Portugal o formato de *talk-show*, inspirado pela televisão norte-americana (Lopes, 2017:219). Raul Solnado, um dos produtores do programa, refere como sentia este mesmo enquadramento nacional e internacional propício: “a gente vem do maio de 68, estamos na primavera do Marcelo” (Xavier *in* Lopes, 2012:156).

E assim, paradoxalmente, neste “renovar na continuidade” que pareceu “ser uma boa linha de força” (Teves, 2007) para o aparecimento do programa, há de facto um breve momento de abertura para a criação de Zip-Zip, apesar de todas as limitações que lhe foram impostas, acabando por ter apenas nove meses de duração.

Inicia-se assim o Zip-Zip, um programa cujo nome não tem qualquer significado particular, que entrelaçava entrevistas, música e *sketches* humorísticos (Lopes, 2012:6), sendo dirigido e apresentado por Carlos Cruz, Fialho Gouveia, José Nuno Martins e Raul Solnado⁹⁶. Este programa foi considerado inovador e até um pouco ousado: “passou, sobretudo, o Povo e foi com ele que aconteceu Televisão diferente” (Teves, 2007). Esta televisão diferente passou pela “integração do público no espectáculo”, característica particular de um *talk-show*, que foi ativamente percebida como um aspecto de renovação televisivo (Correia da Fonseca, 1969a).

No que toca à receção deste evento, o programa foi vastamente difundido pelos periódicos que analisei como um sucesso: “o primeiro programa válido da RTP (...) já ocupa lugar de relevo no quotidiano indígena”, refere a revista *Flama* (1969:52). Por seu turno, Mário Castrim, na sua rubrica “Canal da Crítica” do *Diário de Lisboa*, também evidencia este lugar de topo do programa: “continuam a chegar-nos opiniões sobre o programa Zip-Zip, se não o melhor da TV” (Castrim, 1969a:21).

Um programa de “ideias soltas que teciam incomodidades para a época” (Teves, 2007), é considerado por Teves como um evento profundamente transformador na sociedade portuguesa, com potencial para consciencializar determinadas camadas da população dos problemas que, à época, eram abafados. O próprio Carlos Cruz aponta:

O programa marcou-me muito. Através do ‘Zip’, quer eu, quer o Raúl e o Fialho tivemos, independentemente do sucesso, um contacto sensibilizador e consciencializador com a realidade portuguesa (TV Guia nº 581 *in* Teves, 2007).

⁹⁶ Cádima, 1996; Teves, 2007; Domingos & Pereira, 2010; Faria, 2019 – eis as fontes que me parecem mais relevantes para um estudo da televisão em Portugal, e que contêm informações mais específicas sobre o programa Zip-Zip (sendo que esta última fonte se dedica inteiramente às críticas do Zip-Zip por Mário Castrim no *Diário de Lisboa*).

Infelizmente, não restaram praticamente registos televisivos – apenas a gravação do último programa e alguns momentos humorísticos de Solnado (Teves, 2007), já que as bobines foram reutilizadas pela própria RTP. Neste sentido, para a análise do mesmo, foquei-me nas fontes secundárias, nomeadamente nas críticas da imprensa como nas diversas entrevistas realizadas aos vários intervenientes do programa. Seguindo o trabalho de Sofia Lopes (2012), as fontes mais relevantes a nível da imprensa são: as revistas *Flama* e *A Capital*, *Rádio e Televisão* e *Nova Antena* e a plataforma *online* do *Diário de Lisboa*. Para este trabalho, de modo a limitar a análise, consultei o *Diário de Lisboa*, a *Flama* e a *Capital*, entrelaçando com entrevistas, nomeadamente a de Andión à RTP, a realizada por mim a Francisco Fanhais (2023) e os seus posteriores depoimentos no Encontro da Canção de Protesto 2023, em Grândola.

Apesar de não se focar em nenhum dos músicos que me tenho centrado mais afincadamente, a análise deste programa revelou-se de grande importância já que concilia e interliga os dois temas em estudo – por um lado, a própria canção de intervenção, mas também este tipo de canção nas suas múltiplas ligações e conexões transfronteiriças: com Zip-Zip, estas canções – com um claro carácter interventivo – saem, pela primeira vez, do ambiente universitário para terem espaço entre a população em geral (Raposo, 2007:117). Destes artistas, chegam a palco português estrangeiros, nomeadamente espanhóis, alguns deles que se dedicam inclusivamente a uma canção contestatária.

Aprofundando um pouco a vertente musical do programa, é de notar que a organização do mesmo dependia de José Nuno Martins (1948)⁹⁷. Apesar de, deliberadamente, o Zip-Zip não se cingir musicalmente à apresentação de canções de intervenção, estas tiveram um claro destaque. O próprio José Jorge Letria (1951), que chegou a participar no programa a 18 de agosto, refere: “O programa veio, em certa medida, consagrar a importância que a canção de intervenção começava a ter na vida cultural do país e no trabalho da resistência” (Letria *in* Raposo, 117:2007). E o público tinha noção disto mesmo: sendo o primeiro espectáculo televisivo com público ao vivo, percepcionava-se de um modo mais direto a vivência dos espectadores, inclusivamente no que toca à música escolhida. A originalidade musical neste aspecto interventivo era então reconhecida pelo público – observe-se o que diz um jovem, anonimamente, à Revista *Flama*: “(...) Muita coisa (...) é novidade, como os moços (...) [que]

⁹⁷ José Nuno de Araújo Martins é autor, realizador e produtor português de rádio e televisão, tendo participado em vários programas e sendo júri em concursos musicais televisivos.

cantam outras coisas e a gente vê que há outros problemas importantes que deve conhecer, que é importante conhecer” (s.a., 1969b:54).

Aponto assim para a presença de vários cantautores portugueses, logo na primeira edição do Zip-Zip: Adriano Correia de Oliveira – que canta “Morte que mataste a lira” e Ana Faria – que interpreta a “Canção de embalar”, de José Afonso, aspecto bastante significativo, já que o músico estava proibido de cantar no Zip-Zip. Passando para a oitava edição do programa (a 14 de julho), conta-se com a importante presença de Francisco Fanhais⁹⁸. Encaminhado para o programa precisamente pela mão de José Afonso, obteve grande êxito:

O padre Fanhais foi, de muito longe, o grande momento de «Zip-Zip». Mesmo que não pensemos no que os televisores não puderam dar-nos [leia-se nas entrelinhas, os momentos que foram cortados pela censura], ainda fica larga margem para nos felicitar-mos por o termos encontrado (...), por vivermos no tempo em que o padre Fanhais canta (Correia da Fonseca, 1969c).

Efetivamente, Fanhais cantou quatro canções, acompanhando-as de algumas palavras para introduzir as mesmas. No entanto, a sua atuação foi severamente censurada (Fanhais, 2023) – em todas as edições do programa a presença de um censor no momento da sua gravação era marcante. No final de cada emissão, este apresentava os cortes que seriam necessários fazer para o programa seguir para a televisão nacional (Teves, 2007; Fanhais, 2023). A atuação de Fanhais foi das mais censuradas – na televisão apenas passariam duas das peças, sem qualquer introdução falada. Por sua vez, o grau de censura da participação de Fanhais foi muitíssimo negociado, como quem diz, chantageado, algo que os produtores do Zip-Zip podiam dar-se ao luxo de fazer devido à força do programa (Teves, 2007). Fanhais, na entrevista que me concedeu até relembra: “A censura queria cortar tudo. E eles fizeram chantagem: ou o padre passa ou o programa acaba” – dada a importância do programa a nível nacional, a censura acabou por ceder (Fanhais, 2023). Numa das sessões do Encontro da Canção de Protesto de 2023, em Grândola, Fanhais alargou este pensamento, lembrando esse momento também como um símbolo da crescente podridão do regime: consciente do impacto que o programa tinha na população, o regime percebe a posição que tem de tomar, conferindo aos produtores do programa o poder de dizer “não”. Por essa mesma razão, Fanhais será ainda mais vigiado

⁹⁸ Francisco Fanhais, na altura conhecido como Padre Fanhais, além do sacerdócio, era também professor de religião e moral no Barreiro.

pela PIDE (Fanhais, 2023). Posteriormente, este controlo resulta numa proibição de exercer as suas funções, tanto no sacerdócio quanto no ensino.

Quanto à presença de cantautores espanhóis no programa, verifica-se que, seguindo os escassos recursos financeiros da RTP, a escolha da música e dos intérpretes seguia três condições: “a preferência pela música portuguesa, a redução de meios técnicos e a economia em termos financeiros” (Lopes, 2012:129). Neste sentido, os produtores do Zip-Zip não procuravam, à partida, música estrangeira no programa: os estrangeiros que participaram executaram folclore português ou folclore estrangeiro⁹⁹. Destes estrangeiros, observe-se com maior detalhe a presença espanhola. Seguindo a dissertação de mestrado de Lopes (2012) e a rubrica semanal “Canal da Crítica” de Mário Castrim no *Diário de Lisboa*, conta-se com a presença do basco Patxi Andión, a 9 de junho (no 3º programa); Luísa, sem referência ao seu apelido, no dia 28 de julho (no 10º programa)¹⁰⁰ e Pere, Xavier e Luís, no dia 24 de novembro¹⁰¹ (27º programa)¹⁰².

2.1.2 Patxi Andión

Das três participações de artistas espanhóis, destaco a de Patxi Andión (1947-2019)¹⁰³, que vem pela segunda vez a Portugal através do Zip-Zip¹⁰⁴. A sua relação com a música portuguesa é significativa, cruzando-se desde logo com José Afonso (que se encontrava na assistência) no Zip-Zip; mais tarde, Ary dos Santos (1936-1984)¹⁰⁵ chega a traduzir poemas do músico basco (refiro-me à tradução do EP *4 Canções de Patxi Andión*, com “Puedo inventar”,

⁹⁹ À exceção de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, que, ao se exilarem em Londres, passaram por Lisboa participando no programa (Lopes, 2012:128).

¹⁰⁰ Na edição do dia seguinte do *Diário de Lisboa*, Luísa é referida apenas como “uma amadora espanhola” (Castrim, 1969b:18)

¹⁰¹ Na edição do dia seguinte do *Diário de Lisboa*, Pere, Xavier e Luís são referidos: “o grupo espanhol (...), muito panderático era constituído por jovens que estudavam em Portugal” (Castrim, 1969c:17)

¹⁰² A presença de Joaquín Díaz no Zip-Zip, lembrada por Filipe Colaço, foi já por mim referida na secção dedicada aos músicos (Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso), na página 61. Também Francisco Fanhais (2023) relembra em entrevista a presença de Joaquín Díaz, apesar de não ter conseguido confirmar este dado em nenhuma fonte de imprensa.

¹⁰³ Patxi Andión foi um cantautor espanhol (madrileno de nascença), com origens bascas – origens que serão muito importantes para se definir enquanto cantautor, dado o florescimento do movimento da nova canção espanhola, chegando a cantar em euskara (basco). Envolveu-se em vários protestos anti-franquistas, exilando-se em Paris e vivendo o maio de 68 no seu local de origem, conhecendo inclusivamente Jacques Brel. Atuou em Portugal, ainda em ditadura, por mais duas vezes após o Zip-Zip: em novembro de 1972, no Teatro Monumental, e no Coliseu dos Recreios, a 24 de março de 1974, nas vésperas do 25 de abril (tendo sido forçado, antes do concerto, a sair do país por duas vezes pela PIDE).

¹⁰⁴ A primeira ocasião que levou Andión a Portugal foi dada por um concerto do seu compatriota Manolo Díaz, que acabou por não ter o melhor desfecho, como o próprio cantautor relembra: “Ele foi expulso antes do concerto e a mim deram-me 12 horas para deixar o país” (Andión, 2019).

¹⁰⁵ Ary dos Santos escreve sobre este álbum de Patxi Andión: “(...) Ao ouvi-las é impossível dissociarmo-nos da imagem do homem novo ibérico que, com os pés assentes na terra e os olhos virados à esperança, canta, sem dó nem piedade, o seu próprio destino...” (in <https://www.youtube.com/watch?v=6TTr-vCHGA>).

“Poeta desde lejos”, “20 versos a mi muerte” e “Habría que saberlo”) para serem cantados pela Tonicha (1946) ainda antes do 25 de abril (em 1972).

Dos cantautores espanhóis que vão ao Zip-Zip, Andiñon revelou-se a escolha mais adequada para esta dissertação: por um lado, por fazer uma ponte intensa entre Portugal e Espanha, pela sua forte ligação a Portugal, tendo inclusivamente aprendido a falar português e sendo conhecido pelos vários meios de comunicação como dos “cantautores espanhóis mais portugueses” (Brandão, 2019, Isidro, 2020, Pacheco, 2019). Aliás, o próprio Patxi, numa entrevista de 2019, considera-se “meio espanhol, meio português” (Andiñon, 2020¹⁰⁶).

A sua vertente interventiva no canto é fundamental, revelando-se problemática aquando da sua participação no Zip-Zip, sendo aliás acompanhado para Badajoz pelos oficiais da PIDE depois da sua atuação (Almeida Afonso, 2020). Também a imprensa da época que analisei o identifica como cantor de intervenção: o jornal *A Capital* destaca esta capacidade do canto interventivo de Patxi Andiñon, aludindo à força do próprio povo da sua nação de origem: “(...) Foi muito bom sentirmos a força do povo basco na voz de Patxi Andiñon, áspera e rouca como a tempestade. E ninguém se queixou daquela aspereza (...)” (Correia da Fonseca, 1969b).

Também o *Diário de Lisboa* explora este lado de Patxi, apesar da censura em vigor limitar as palavras utilizadas e notar-se um certo discurso com teor mais metafórico. São-lhe concedidas duas entrevistas, uma a publicar no dia 13 de junho de 1969, e outra, mais alargada, na edição de 21 de junho. Logo na primeira entrevista, Patxi tem necessidade de expressar que tipo de canções cria, e, sobretudo, a quem se endereçam essas canções – demonstrando assim um desassossego e aflição para com todos os que têm condições de vida mais desfavoráveis:

A sombra preocupa-me, quer dizer, tudo aquilo que não se vê por não ser brilhante ou porque, talvez, não o deixem ser. Canto para os que vivem assim, fazendo por os encontrar sempre através de um prisma humano (Andiñon, 1969a:4).

Por outro lado, na segunda entrevista ao *Diário de Lisboa* (Andiñon, 1969b:36), o cantor é apresentado com dureza na voz – “Reconheço que tenho uma voz dura” – e com canções que chocam pela sua força e pelo seu realismo. Além disso, são evidenciados os vínculos que o cantor vai estabelecendo com várias regiões (dentro e fora de Espanha). O cantautor é então inserido no movimento comum de renovação da canção popular que se assistia no mundo ocidental: “A ausência de qualidades vocais é uma característica da moderna música popular.

¹⁰⁶ O programa é de 2019; todavia, após a sua morte, foi reeditado em sua homenagem <https://www.rtp.pt/play/p6712/e455108/inesquecivel>.

Nisso Patxi Andi3n n3o foge a uma regra generalizada. Nisso e no trazer para a sua m3sica a realidade popular do pa3s em que nasceu” (1969b:36).

Partindo desta 3ltima cita33o, observe-se como esta entrevista em particular faz men33o a uma consci3ncia da transnacionalidade do percurso e das can33es do pr3prio Patxi. Aponta-se, como j3 foi referido, a uma “regra generalizada” – ou seja, um movimento comum da can33o que tem seguido certas ideias partilhadas. Esta “regra generalizada” (al3m da voz 3spera) 3 referente a uma caracter3stica frequente da can33o de interven33o deste per3odo: a recupera33o de uma “realidade popular do pa3s em que nasceu” (*idem*). Por outro lado, Patxi Andi3n faz men33o ao movimento compartilhado da nova can33o espanhola e 3 influ3ncia da can33o francesa em Espanha, que se reflete nas suas composi33es. Relativamente ao primeiro ponto, como j3 foi mencionado nesta disserta33o, na sec33o dedicada 3 contextualiza33o, Espanha tem a particularidade de ter um movimento de can33o mais estruturado pelas regi3es, regi3es estas que, conceptualmente, se unem contra a homogeneidade criada pelo regime franquista: “Ideologicamente formamos todos um movimento. Estamos unidos porque temos objectivos comuns” (Andi3n, 1969b:36). Por seu turno, a constata33o de Andi3n da aproxima33o da can33o espanhola 3 est3tica francesa inicia-se com uma refer3ncia a um outro colega, j3 aqui mencionado: “Paco Ib33nez 3 o mais franc3s dos novos cantores espanh3is, muito Brassens” (*idem*). No entanto, a refer3ncia direta 3 can33o francesa vinga, sobretudo, com estas palavras: “3 talvez com a can33o francesa que a nova m3sica espanhola mais 3st3 aparentada. L3o Ferr3 ter3 influenciado mais os novos autores e int3rpretes espanh3is do que Dylan” – e acrescenta, compreendendo a influ3ncia da can33o francesa na sua forma de compor (com uma can33o marcada por uma narrativa): “Reconhe3o a influ3ncia de Brel na maneira de construir uma can33o” (*idem*).

O cantautor interliga ainda, em tom de conclus3o, estes dois n3cleos tem3ticos (a can33o de interven33o e as liga33es internacionais estabelecidas) que tenho vindo a expor: “Hoje em dia o disco 3st3-se transformando numa forma de comunica33o social extremamente importante (...). Ora essa for3a deve ser aproveitada, e isso 3st3 a acontecer em Espanha como noutros pa3ses (...)” (Andi3n, 1969b:36). Deste modo, Andi3n, numa mesma frase, revela a import3ncia da can33o como agente de mobiliza33o social e como um movimento que, naquela 3poca, eclodia em v3rios locais e se interligava.

2.2 França, Paris – Maison de la Mutualité, 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”

O 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise” é realizado no centro de Paris, na Maison de la Mutualité. Esta casa polivalente, que abriga, desde 1930, variados eventos políticos, culturais e sociais, é um ponto de encontro muito importante a vários níveis¹⁰⁷. No que diz respeito aos encontros políticos, já desde o início da década de 30 que o espaço fica simbolicamente associado a movimentos de esquerda – assinalo, desde logo, em 1933, o 30º congresso do Partido Socialista Francês¹⁰⁸; em 1945 verifica-se a criação, nesta mesma sala, da *Fédération Démocratique Internationale des Femmes* (FDIF). Já em 1960, destaca-se uma manifestação contra a guerra na Argélia organizada por estudantes de esquerda, e, em 1965, Martin Luther King chega a pisar este palco para uma comunicação.

Dos vários encontros musicais que se realizam neste mesmo espaço, há que evidenciar os organizados por portugueses e espanhóis, já que a Mutualité desempenha também para ambos os países a função de palco livre das condicionantes existentes na Península Ibérica. Daí Fraga (2008:27) afirmar que algumas das atuações mais significativas dos membros das *Voces Ceibes*, em particular, se realizaram fora do Estado Espanhol, precisamente nesta sala: em 1969 ocorre o concerto de Miro Casabella (1946), de quem já em seguida abordarei um pouco mais, acompanhado de Xerardo Moscoso (1945-2021), com a colaboração de Amancio Prada (1949) – na altura, estudante em Paris e que iniciava neste período o seu percurso no canto. Mais tarde, nesse mesmo ano, a 21 de dezembro, o Festival de la Nueva Canción de los Pueblos de España irá decorrer também neste espaço¹⁰⁹.

Perante este enquadramento, numa atmosfera envolvente desta histórica sala e propícia a este tipo de encontros, no dia 10 de novembro de 1970, presenciou-se um encontro marcante da canção de intervenção portuguesa. Foi organizado por Carlos Moisés que, à época, liderava a “Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular” (da qual José Mário Branco já se tinha afastado nesta altura), e aproveitou uma vinda de José Afonso a Paris para dinamizar esse mesmo encontro.

¹⁰⁷ Para mais informações, sugiro a consulta do *site* <https://www.maisondelamutualite.com/fr/la-petite-histoire>.

¹⁰⁸ Na altura denominava-se *Parti socialiste – Section française de l'Internationale ouvrière* (SFIO).

¹⁰⁹ Estes “pueblos de España” são representados por várias regiões de Espanha: castelhanos, com nomes como Paco Ibáñez e Amadeo Pujol. Em catalão, conta-se com a presença de Ovidi Montllor (1942-1995), Pi de la Serra (1942) e Xavier Ribalta. Em galego, com Miro Casabella e Xerardo Moscoso. Em basco, com Lourdes Irlondo (1937-2005), Mikel Laboa (1934-2008), Benito Lertxundi (1942), Julian Lekuona (1938-2003), o grupo Oskarbi e os Hermanos Arza (Fraga, 2008:49).

Dos concertos organizados por portugueses que se efetuaram neste período temporal em Paris, este acaba por sobressair, tornando a sua memória coletiva bastante consistente. Entre as razões para este concerto ser recordado com mais evidência, identifico o facto de, atualmente, poder ouvir-se a gravação integral do mesmo nos arquivos da RTP¹¹⁰. Este registo permite, naturalmente, tornar mais vívido e continuamente atual o encontro. Por outro lado, este concerto é marcado por certos distúrbios do grupo de extrema esquerda *A Vanguarda*. Este grupo, que surge no contexto da cisão do PCP em 1963, não tinha muita expressão no que toca ao número de pessoas que o constituíam; não obstante, revelava bastante impacto nas suas ações públicas. Deixo em nota um pequeno excerto da conversa com João Madeira (1955)¹¹¹, que explica com maior detalhe a formação destes grupúsculos¹¹². Devido ao confronto com este agrupamento, esta reunião musical torna-se também um espaço de debate político, que se abeira da violência física, levando este incidente ao término do concerto. O facto de o encontro inicialmente apenas musical ganhar esta vertente de debate político, e, depois, de violência, acaba até por mitificá-lo (Madeira, 2023), tornando-o mais presente na memória coletiva. Por último, além das razões já enumeradas, adiciona-se o facto de se reunir, numa só sala, um conjunto de cantautores que, à época, não tinham o hábito de se encontrar dadas as circunstâncias políticas do seu país de origem. Reúnem-se, inclusivamente, os três cantautores que analiso em maior destaque, adicionando-se a presença de Sérgio Godinho e de Tino Flores.

Como nota geral de um breve resumo do concerto, gostaria de começar por referir que todas as canções foram apresentadas apenas com guitarra. Passando para o alinhamento do espectáculo, José Mário Branco é o primeiro a cantar; posteriormente, ouve-se Sérgio Godinho, que canta ainda em conjunto com José Mário “O charlatão”; com estes dois cantautores não houve particular distúrbio. No entanto, com Tino Flores, que canta após José Mário Branco, alguns dos membros d’*A Vanguarda* criticam-no pelas suas pequenas introduções às canções

¹¹⁰ Deixo em nota de rodapé o *link* para uma mais acessível visualização (mas também pode ser encontrado na bibliografia, nos programas audiovisuais): <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/concerto-la-chanson-de-combat-portugaise/>.

¹¹¹ Professor do Ensino Secundário; diretor do Centro de Formação da Associação de Escolas do Alentejo Litoral. Doutoramento em História Política e Social Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com a tese “O Partido Comunista Português e a Guerra Fria: «sectarismo», «desvio de direita», «Rumo à Vitória» (1949-1965)” (2011). Contactei-o enquanto Membro do Instituto de História Contemporânea e da Associação José Afonso.

¹¹² A desagregação do grupo que se constitui nesta altura, com a FAP (Frente de Ação Popular) e o CMLP (Comité Marxista Leninista Português), “(...) [dá origem a] uma organização pouco homogeneizada do ponto de vista do pensamento, enfim, que deveria alinhar pelo lado chinês da dissidência sino-soviética, mas que tem um conjunto de outras influências num momento de desorientação (...): não há uma direção clara e efetiva. Isso leva a um conjunto de dissidências entre 65, 66 e 68. Esse pequeno grupo é uma dessas pequenas dissidências – que era o grupo de base *A Vanguarda*. Forma-se em 68, e em 71 já está em desagregação. É um grupo muito pequeno! São meia dúzia de pessoas. Estamos a falar de uma coisa minúscula, mas que é muito ativa.” (Madeira, 2023).

serem em francês¹¹³. Segue-se Luís Cília, cuja atuação se destaca por aproximar o seu discurso inicial aos movimentos políticos espanhóis, fazendo referência ao Processo de Burgos¹¹⁴, e declarando, em francês: “existem bascos na sala e pediram-nos para vos falar do processo nacionalista basco agora na Espanha” (Cília, 1970¹¹⁵), explicando que 16 pessoas estavam presas e arriscavam a pena de morte.

Após Cília, José Afonso entra em palco, cuja atuação é mesmo interrompida por este grupo por este ser o foco da contestação (Godinho, 2023): o cantor era então frequentemente associado ao PCP, e o grupo, por sua vez, identificava-se politicamente mais com a esquerda deste partido (considerando o partido revisionista). Por um lado, o grupo comumente considerava José Afonso a “Amália dos revisas” (Madeira, 2023); por outro, atacavam-no de permanecer em Portugal, e, assim, ser tolerado pelo governo. Além das várias intervenções ao longo do concerto, este grupo distribuiu, à entrada da Mutualité, um panfleto¹¹⁶ em francês e em português, com o título “Chora Camarada Chora”, assinado pelo Comité “O Zé Povinho Topa Tudo” – criticando as baladas tristes do cantor, uma vez que estas não se dirigiam, verdadeiramente, ao povo (Pimentel, 2010:98). Tal documento, aliás, é inclusivamente repudiado pelo próprio Cília, quando começa a sua parte do recital. O concerto da Mutualité ganha também este carácter simbólico por se compreender que, na época, a figura de José Afonso não era consensual – note-se que este concerto não foi um caso isolado: esta não unanimidade do cantautor acontecia também em várias reuniões estudantis, como relembra João Madeira (2023). No entanto, este caso permanece mais vivo por haver uma gravação.

À luz dos objetivos desta dissertação, observe-se como este encontro se apresenta de extrema relevância. Por um lado, o local onde este decorre: a reunião entre estes artistas antes do 25 de abril de 1974, é rara – e poucos lugares, como Paris, poderiam acolher o excepcional encontro: não só por a maioria deles se encontrar exilada, mas também pela cidade ser, à época, como tenho vindo a verificar, um fórum que favorecia este tipo de interações.

¹¹³ Não que as canções de José Mário e Sérgio Godinho não tivessem de vez em quando tido também introduções em francês. No entanto, é com Tino Flores que se iniciam as reivindicações, ao que o cantor responde (no minuto 29) que, se o evento foi organizado por franceses, tem de se explicar na sua língua, já que as letras das canções estão escritas em português.

¹¹⁴ Este processo acusava 16 membros da ETA (Euskadi Ta Askatasuna – País Basco e Liberdade) – de assassinar 3 pessoas. Esta organização, hoje considerada terrorista, era sobretudo percebida como antifranquista e defensora da independência basca.

¹¹⁵ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/concerto-la-chanson-de-combat-portugaise/>, 59’, 1970.

¹¹⁶ Consulte-se neste *link* o pdf do panfleto: <https://www.yumpu.com/xx/document/read/63223842/1970mutualite>.

Relativamente ao concerto propriamente dito, este é composto por dois elementos principais: os discursos iniciais dos participantes e as suas canções. No que toca a estas introduções faladas, há que evidenciar a referência a um acontecimento particular em Espanha, no País Basco: o processo de Burgos, que é mencionado em francês para um público que teria tanto portugueses como franceses, reforçando assim a ligação entre os três países em análise. As canções, por seu turno, demonstram uma forte conexão entre a língua francesa e a portuguesa: são cantadas em português, mas apresentadas, maioritariamente, em francês, já que o evento tinha sido organizado por franceses, e muitos dos francófonos presentes na sala não entenderiam o conteúdo da canção através da poesia portuguesa.

Por outro lado, as interrupções do público, com o intuito de destabilizar o espetáculo, demonstram como este tipo de canção interventiva promove o diálogo político – escolhendo o público desestabilizador este lugar e este evento para boicotá-lo. Este encontro é sem dúvida lembrado por ter permitido “muito debate, muito pensamento”, como lembrou Irene Pimentel (2023), no Encontro da Canção de Protesto de 2023, e que presenciou o concerto. Também Vitorino Salomé, tendo estado igualmente na assistência, recorda o concerto como uma “agitação muito interessante” (2022), “com espaço para debate político que, em Paris, estava muito radicalizado (...). A França era um país de grande liberdade” (2023). Devido ao espírito de abertura dos cantautores (também para eles a noite foi marcante, como relembra Sérgio Godinho: “toda aquela noite foi para mim uma sessão de esclarecimento” (Branco, 2017¹¹⁷)), houve espaço para uma discussão: compreender o que incomodava os membros que interrompiam o concerto tornou-se uma prioridade. Infelizmente, o encontro teve mesmo de ser terminado, pois a discussão escalava demasiado rapidamente, chegando inclusivamente ao confronto físico entre José Afonso e um membro do público (Branco, 2017¹¹⁸) (Godinho, 2023) (Salomé, 2023). Deixo, neste sentido, em nota, o diálogo que se estabeleceu entre um membro do público (P) e José Afonso (J), antes da gravação ser interrompida¹¹⁹.

¹¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=n8YCI-EtoLY>, 50', 2017.

¹¹⁸ *Idem*, 54'.

¹¹⁹ “P: Eu queria saber se as canções que aqui ouvimos, excepto algumas do Tino Flores, são verdadeiramente as canções do povo. Eu acho que isto não são canções do povo. Estas pessoas não cantam o povo nem cantam para o povo. Não cantam o problema dos operários, nem dos camponeses.

J: Quantas vezes tiveste tu com o povo ou assististe a sessões populares, pá, responde-me aqui.

P: Se calhar as mesmas que tu.

J: Não, mas diz-me lá concretamente, já assististe a reações populares? Eu faço estas canções que cantei e...

P: Eu não concordo.

[Após uma interrupção...]

P: Falou-se aqui da Guerra Colonial, mas alguém falou aqui da guerra da libertação dos povos das colónias?”

2.3 Espanha – digressões de Luís Cília e de José Afonso

Nesta secção pretendo destacar as digressões à Galiza de Luís Cília (em 1971) e de José Afonso (em 1972), dando ênfase aos concertos realizados por ambos os artistas em Santiago de Compostela, que foram por estes dois considerados os mais relevantes durante as suas digressões a esta região. Seguindo uma vez mais a ordem cronológica dos eventos, começo por salientar alguns aspectos da digressão de Luís Cília e, em seguida, abordarei a de José Afonso.

Luís Cília vinha conhecendo Espanha apenas à distância, através dos vários espanhóis com quem se ia cruzando em Paris, nomeadamente através da grande amizade que travava com Paco Ibáñez. No entanto, a figura de Miro Casabella (1946)¹²⁰ acentua sobremaneira esta relação de Cília com Espanha, designadamente com a digressão que os dois realizam em conjunto pela Galiza, em março de 1971.

Como já verifiquei no caso da Mutualité, havia espaço, nesta fase histórica, para concertos conjuntos, verificando-se um sentimento de solidariedade entre os cantautores, que interligavam os seus propósitos nas canções que apresentavam. Esta digressão surge deste mesmo sentimento. Por outro lado, Luís Cília encontrava-se numa posição privilegiada para este tipo de viagens, pois, com o passaporte de exilado político da ONU, não poderia ser preso ao chegar a Espanha. Além disso, quanto ao nível estético, a associação a Miro é, para Cília, muito clara, já que “tanto su estilo como el mio tienen vinculación por estilo y temática con la canción galega...” (Cília, 1971b).

Das cidades previstas para atuação – Bilbao, Mieres, Santiago de Compostela, La Coruña, Madrid, Granada, Valência e Barcelona –, nem em todas se realizaram concertos, já que os recitais de Madrid e Barcelona foram cancelados, como nos confirma em entrevista o próprio Luís Cília (2022), recordando a digressão com nostalgia e carinho. Quanto à

¹²⁰ Ramiro Casabella, um cantautor galego, já foi aqui mencionado devido ao seu concerto na Maison de la Mutualité. Estudou Arquitetura em Barcelona e foi lá que contactou com a *nova cançó* catalã, chegando a gravar nesta mesma cidade os seus dois primeiros trabalhos: “Miro canta as súas cancións” (1968) e “Miro canta Cantigas de Escarnho e Mal Dizer” (1969). Para aperfeiçoar a sua formação musical, trabalha com o musicólogo Ramiro Cartelle. Miro atuou com frequência em França (Fraga, 2008:37): além do concerto já mencionado na Mutualité, destaca-se a sua atuação em 1971, em La Courneuve, na festa do PCF, em conjunto com Mikis Theodorakis, Joan Baez, Guy Béart e Paco Ibáñez.

Torna-se amigo de Paco Ibáñez – conhecendo-o desde os tempos de Barcelona (Fraga, 2008:37) – e com ele fará algumas digressões, como a da Primavera de 1973 pelo Sul de França; será mesmo Ibáñez que o apresentará a Cília, em França (Conde, 2018; Fraga, 2008).

Em 1973 começa também a trabalhar como arquiteto, dividindo assim o tempo entre a música e a arquitetura. No contexto desta dissertação, apesar de não aprofundar este aspecto, é de referir a associação de Miro a José Mário Branco: em 1974/75, o autor galego prepara o seu disco “Ti, Galiza”, com arranjos de José Mário Branco e Luís Pedro Faro – maestro, compositor e músico, que conheceu José Mário por volta de 1970, aquando do exílio de ambos em Paris (Fraga, 2008:92).

localização dos concertos, estes foram realizados maioritariamente nas universidades, pois estas tinham uma maior autonomia de programação, no contexto ditatorial espanhol.

Cília recorda em especial o concerto em Santiago de Compostela, bem como Miro Casabella, o qual, numa das sessões do Encontro da Canção de Protesto de 2023 por mim presenciadas, lembrou a importância do mesmo. Cília lembra o bom acolhimento, com um público que “supo entender en su propio idioma las cantadas verdades del exilado portugues” (M., 1971a). O próprio cantautor refere que sente uma empatia que nos franceses não reconhecia, já que a aproximação à língua é muito maior – “es logico, el idioma, une” (Cília, 1971a). Verifica-se assim uma identificação clara com o povo galego, não só graças às semelhanças linguísticas, mas também à necessidade de expressar as mesmas temáticas: “Hubo una identificación completa público-cantante, tal vez debido a la identidad entre la problematica que expreso en mis canciones y la que el público tenía como suya” (Cília, 1971b).

Relativamente à digressão de José Afonso à Galiza em 1972, saliente-se também o concerto em Santiago, nomeadamente por ser o seu primeiro concerto em auditório enquanto intérprete principal e ainda, por estrear, ao vivo, “Grândola, vila morena”¹²¹. Note-se que José Afonso, à data, ainda não era particularmente conhecido na Galiza, apesar de ter viajado até a esta zona na época dos fados de Coimbra¹²². Posteriormente, terá regressado várias vezes (em 1975, 1978, 1981, datas que extrapolam o escopo da presente dissertação).

Dando um breve contexto histórico, 1972 foi um ano explosivo para esta região, como indica o *site* da Associação José Afonso na Galiza bem como Conde (2018), no que toca às reivindicações sociais. Estas acabariam por culminar no dia 10 de março, com os assassinatos dos sindicalistas Amador Rey e Daniel Niebla pela polícia franquista¹²³. É nesta convulsão reivindicativa que José Afonso conhece profundamente a Galiza, cantando em Ourense, Lugo e Santiago. Todos estes concertos serão promovidos por Benedicto (que irá, inclusivamente, acompanhá-lo à guitarra), e organizados por Arturo Reguera (1945)¹²⁴. Os concertos de Ourense e Lugo, quando comparados ao seguinte, são considerados de menor expressão,

¹²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>, 1’12”, 2021.

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>, 17’28”, 2021.

¹²³ A empresa nacional *Bázan*, situada em Ferrol, dedicada sobretudo à construção de material naval, encontrava-se nesta altura numa luta para tornar a empresa coletiva. No entanto, o conflito radicaliza-se, atingindo o seu limite no assassinato de Rey e Niebla, ambos membros na altura do Partido Comunista e responsáveis pelo Comité local da CCOO (*Confederación Sindical de Comisiones Obreras*). Bibiano de Morón (1950-2016), cantautor galego, chega a dedicar-lhes uma canção: “Amador e Daniel” (Conde, 2018:62).

¹²⁴ Professor, editor galego, e coordenador da Grande Enciclopédia Galega; a sua figura torna-se relevante já que foi um dos grandes responsáveis pela circulação de José Afonso na Galiza (Madeira, 2023).

precisamente por Arturo Reguera (2021¹²⁵), dado o número significativo de pessoas na assistência (comparando com os outros dois concertos) e a importância histórica que o concerto de Santiago terá, igualmente, para José Afonso. Arturo Reguera lembra o “entusiasmo con que o Zeca contaba o concerto de Santiago ós seus amigos de Lisboa e Setúbal. Nunca tiña vivido unha experiencia semellante” (2012).

Apesar de não ser ainda muito conhecido na região (ao contrário de Cília – como foi recordado intensamente também no Encontro da Canção de Protesto de 2023), o concerto de José Afonso a 10 de maio de 1972 é evocado, no recente documentário *Zeca 1972 Galiza – o Zeca Afonso além do Grândola* (2021), como tendo tido um enorme impacto na população galega. Este documentário é uma fonte extremamente relevante, ao reunir organizadores, colegas cantautores galegos e vozes do público, pois, por um lado, não se guardam vídeos do concerto – apenas a gravação sonora, feita pelo próprio Benedicto Villar –, nem tampouco se verificam registos da imprensa, ao contrário do que se conseguiu verificar em relação à digressão de Luís Cília, realizada apenas um ano antes. Dado o acentuar do clima censório que se vivia em 1972, não resta, segundo Odilo G. Carnero (2021¹²⁶), da AJAG (Associação José Afonso na Galiza), qualquer registo do acontecimento, para além do de Benedicto. Neste sentido, todo o tipo de testemunhos orais da sua existência são de extrema importância.

A autorização para a realização do recital conseguiu-se através da Universidade, neste caso, da Faculdade de Económicas, à semelhança do que tinha acontecido com Cília. Segundo o documentário, o concerto começa com a “Balada de outono”, que é seguida por “Os vampiros”.

No entanto, é a estreia da “Grândola, vila morena” que se recorda como um evento memorável. Bouza-Brey refere:

Sen comentarnos nada aos que estabamos na organización dixo: “Ben, eu agora vou estreir unha canción aquí en Santiago, que é «Grândola, vila morena»”. Foi impresionante, porque, evidentemente, a canción era sen música, era só a voz de Zeca acompañado por un bastón no chan (Bouza- Brey *in* Conde, 2018:221).

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>, 2’20”, 2021.

¹²⁶ *Idem*, 4’04”, 2021.

À voz de José Afonso juntou-se a do público: é de notar que as pessoas não conheciam a música, mas ficaram muitíssimo receptivas à aprendizagem. Depois de um ensaio, cantou-se “como se coñecera a canción de toda a vida” (Reguera, 2021¹²⁷).

Encontrando-se a Galiza também num regime de opressão, não é admirável quando no documentário Emilio Pérez Toriño, participante do público¹²⁸, comenta que esta canção trouxe consigo um sentimento de libertação, seja pela sua letra, que é entendida pelo público, seja pelo sentimento de coletividade transmitido, a uma só voz, e pela própria marcação rítmica efectuada, em conjunto, com o próprio bater dos pés. Nunca tendo sido apresentada ao vivo, e, assim, cantada para um público, Benedicto acrescenta que é apenas no próprio concerto que José Afonso se apercebe que “a Grândola ten una capacidade mobilizadora, coral, capacidade colectiva que el descoñecía” (García Villar *in* Conde, 2018:221). Deste modo, pela primeira vez, José Afonso apreende no público de Santiago um sentimento de solidariedade similar ao que, em Grândola, em 1964, tinha sentido, inspirando a própria origem da canção.

Adiciona-se o facto de a empatia e a conexão que é testemunhada por todos os que presenciaram o concerto era também uma identificação e uma profunda ligação com o que se estava a viver: uma ditadura comum e uma proximidade à língua e ao próprio país, com fronteiras partilhadas. Benedicto e José Afonso, neste concerto, simbolizavam precisamente a união entre as duas populações. A “Grândola”, por sua vez, serviu para que o público sentisse esta mesma união entre a Galiza e Portugal, através de um canto e de um arrastar dos pés partilhados. Dois anos mais tarde, quando a canção se torna um símbolo da libertação portuguesa, a importância desta música torna-se revigorada na Galiza, como “un facho de luz para Galicia e as liberdades en España” (Bouza-Brey *in* Conde, 2018:221)¹²⁹.

¹²⁷ *Idem*, 3’14”, 2021.

¹²⁸ *Idem*, 3’, 2021.

¹²⁹ Sinónimo da presença de José Afonso na cultura galega é a quantidade de grupos que atualmente interpreta música deste cantautor ou a recria, como o documentário, ainda tão recente (2021), faz questão de identificar. Com a qualidade poética e musical que as suas canções transportam e que estas figuras identificam, a música tem renascido pelas mãos dos galegos. Os valores proferidos com mais frequência – solidariedade, liberdade, justiça – encontram-se tão atuais que José Afonso nunca se encontra ultrapassado. Permanece, por outro lado, como uma memória antifascista e de todas as lutas adjacentes, e, nesse sentido, os galegos sentem a necessidade de apostar no seu contínuo reconhecimento (pois verifica-se que, ainda assim, são as gerações mais velhas quem o conhece com maior profundidade), para que a sua faceta crítica da sociedade e antifascista não caia no esquecimento. Benedicto, no seu livro *Sonata de Amigos* ([in https://ocprotesto.org/grandola-vila-morena-arturo-reguera/](https://ocprotesto.org/grandola-vila-morena-arturo-reguera/)), acrescenta que as celebrações que se foram efetuando na Galiza, assim que se percebeu o estado de saúde do cantautor português, vêm de “unha corrente de simpatía, un recoñecemento recíproco que perviviu no tempo” (...) A resposta foi imediata e contundente: Para o Zeca o que fose necesario. Velaí unha mostra do sentimento que provocaba o Zeca en Galicia”.

2.4 Conclusões

Nesta secção, identifiquei três eventos que considero coletivos e que patenteiam uma ligação muito forte da canção de intervenção entre os vários lugares em estudo.

Em Portugal, apesar da censura em vigor, verifiquei como o Zip-Zip desempenhou um trabalho importante na divulgação de um tipo de música mais contestatária, abrindo espaço para esta gradualmente sair do ambiente universitário e, pela primeira vez, alcançar um meio de comunicação importante – que, no ano de 1969, começava a chegar à população de um modo massivo:

A força expressiva da televisão, como meio rápido e efectivo da comunicação directa com as grandes massas sociais – seja qual for a situação dos seus extractos – é reconhecida, com cada vez mais frequência, pelos responsáveis do Governo da Nação (editorial de 29 de maio de 1969, assinado por Rui Romano, *in* Cádima, 1996:226).

O facto deste programa ser difundido pela RTP é relevante, já que, “quer pela cobertura da RTP quer pela audiência atingida”, o alcance junto das pessoas que consumiam estes conteúdos era significativo (Cádima, 1996:335).

Este contexto abre espaço para relacionar a canção de intervenção em Portugal com um movimento internacional da canção. Neste sentido, a presença de Patxi Andión no programa reflete a aproximação entre a canção de intervenção portuguesa com a espanhola, e a relação da estética de ambas à *chanson* francesa. O próprio cantautor tem consciência de fazer parte desse mesmo movimento internacional de renovação da canção de intervenção, como deixa nítido na sua segunda entrevista ao *Diário de Lisboa*, terminando com a frase “Hoje em dia o disco está-se transformando numa forma de comunicação social extremamente importante (...) Ora essa força deve ser aproveitada, e isso está a acontecer em Espanha como noutros países (...)” (Andión, 1969b:36).

Relativamente à La Mutualité, constatei como este espaço e, de um modo mais lato, Paris, representa um palco livre das condicionantes da Península Ibérica, permitindo a reunião entre vários membros. Destacando o concerto de 1970 com o caso dos cantores portugueses, verifiquei como as introduções faladas são significativas: além da necessidade de explicação do contexto adjacente a cada canção, salientando a sua relevância política, a interligação de linguagem entre o português e o francês é notória. Por outro lado, verifica-se como a organização de um concerto provocava o debate político – José Mário refere que o mesmo se

passava nas associações, a partir dos anos 70, quando havia não só camadas mais politizadas como pessoas que já tinham regressado da Guerra Colonial: “As canções provocavam debate político” (Branco, 2017)¹³⁰ – confirmando-se o mesmo na Mutualité.

A nível de interligação entre os países, a conjugação entre os três em estudo torna-se ainda mais evidente com a referência de Luís Cília a Burgos: Cília aponta, em francês, um importante acontecimento em Espanha, para um público português e francês. Verifica-se assim uma clara tentativa de aproximação das lutas, tornando-as comuns às várias nações: e este espaço inicial de conversa antes das canções servia para isso mesmo, originando um sentimento de solidariedade entre os cantatores, partilhando as suas canções, mas também as suas lutas e as suas convicções.

Este sentimento é igualmente visível no caso das digressões à Galiza de Luís Cília e José Afonso, cuja aproximação à cultura portuguesa é, talvez, ainda mais densa e profunda. Como já lembrei: “es logico, el idioma, une”, afirma Cília (1971a), após o seu concerto em Santiago. Pode então constatar-se que o sentimento de colaboração vivido entre os cantatores aliou-se, na Galiza, e, especificamente nos concertos em Santiago de Cília e de José Afonso, a uma aproximação linguística. O caso da estreia da “Grândola, vila morena” fomenta este sentimento de união entre os países e a situação que atravessavam, propagando um sentimento de libertação expresso na letra em português, mas igualmente percebida em galego. Além disso, é notório um apelo ao viver de um modo coletivo, que é transmitido tanto pela letra da canção como pelo facto de ser cantado a uma só voz e com um arrastar dos pés em conjunto, passando, para o corpo de cada um, uma sensação de comunidade.

Concluo então como estes três eventos, de diferentes maneiras, estabelecem um espaço de liberdade e de comunicação entre as várias culturas em análise.

¹³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=n8YCl-EtoLY>, 69’, 2017.

3. As canções

Um dos objetivos desta dissertação será verificar a transnacionalidade no próprio objeto artístico: ou seja, a canção. Nesta considero diferentes vertentes, incluindo a dimensão musical e poética, bem como a sua inserção na sociedade – observando-a então como uma arte “profundamente social” (Ellis, 2009:44). Deste modo, explicarei brevemente os critérios para a escolha das canções escolhidas, assim como os critérios de análise para cada canção, os quais serão seguidos de um alargamento da contextualização da metodologia utilizada nesta secção.

Após este enquadramento, passo para a análise e reflexão crítica das seis canções: “Sou barco” (1964, reeditado em 1973) e “*Dies irae*” (1969), de Luís Cília; “Abertura (gare d’Austerlitz)” (1971) e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (1971), de José Mário Branco; “Senhor arcanjo” (1971) e “A morte saiu à rua” (1972), de José Afonso¹³¹. Em alguns casos (nomeadamente em Cília), a análise da canção é antecedida por uma breve introdução relativa aos aspectos de composição do cantautor que a concebeu e às particularidades de cada álbum em que as canções se inserem (à exceção dos álbuns de José Afonso, que já foram referidos em maior detalhe na secção dedicada aos músicos, nas páginas 57 e 62).

3.1 Critérios de escolha das canções

Para uma análise mais aprofundada da canção de intervenção, escolhi, dos três cantores em estudo, duas canções de cada um. Para chegar a esta seleção, compilei a discografia de todos nas datas escolhidas, para, em seguida, selecionar uma amostra para análise mais detalhada. Os critérios de seleção foram, no geral, três – que passo a expor.

Que as canções apresentassem, de um modo claro, “aspectos” transnacionais – que se traduzem de variadas maneiras: por exemplo, em características da produção, ou seja, os locais onde as canções são gravadas/compostas, ou por quem são executadas; os mesmos “aspectos” podem também materializar-se em influências musicais reconhecíveis como “internacionais”, ou com referências textuais, portanto, a temáticas ou elementos que extrapolam o ambiente nacional. Que estes mesmos aspectos transnacionais fossem distintos uns dos outros. Por fim, procurei que as canções fossem, em si mesmas, diversificadas, para além dos aspectos transnacionais que as envolvem.

¹³¹ Como critério de uniformização, as canções serão apresentadas com as iniciais minúsculas, à exceção da primeira letra de cada canção.

No que concerne este último ponto, a diversidade foi procurada tanto a nível musical como a nível temático. Pensar na sistematização das canções por determinados critérios musicais e textuais foi um trabalho difícil e nem sempre justo face à amplitude de assuntos que cada canção pode despertar no ouvinte. No entanto, como método de trabalho, esta sistematização foi inevitável, partindo de dois eixos essenciais: a música e o texto. Assim, procurei canções que apresentassem estruturas musicais diferenciadas; quanto ao texto, comecei por fazer um levantamento geral dos assuntos-base destes cantautores: encontra-se, nos anos escolhidos para análise, um tópico predominante – a crítica ao regime político vigente, neste caso, a ditadura, pois as seis canções escolhidas pertencem à categoria temporal de Martinelli do “antes do protesto” (2017:22), que corresponde, em Portugal, ao período pré-25 de abril de 1974. Esta crítica ao regime ramifica-se em várias temáticas textuais: partindo de uma escuta integral das obras dos três cantores que integram o período temporal por mim abordado, exponho algumas das ramificações que considere mais relevantes. Exemplifico com algumas canções cuja relação com estas temáticas me pareceu mais evidente. Foi desta mesma pré-seleção que parti para a escolha das canções:

1. Crítica à censura, que, por sua vez, se divide em crítica às prisões políticas e a outras atrocidades (tais como a tortura ou mesmo as mortes) cometidas pelo governo. Exemplos de canções: “Era de noite e levaram” (José Afonso, 1968¹³²), “*Dies irae*” (Luís Cília, 1969), “Perfilados do medo”, “Queixa das almas censuradas” (José Mário Branco, 1971), “Sou barco” (Luís Cília, 1964).
2. Crítica à Guerra Colonial e, por vezes, em associação, ao racismo preconizado pelo governo português. Exemplos de canções: “A bola” (Luís Cília, 1966), “Senhor arcanjo” (José Afonso, 1971), “O menino negro não entrou na roda” (Luís Cília, 1973).
3. Crítica à pobreza generalizada que se vivia na época. Exemplos de canções: “Margem esquerda” (Luís Cília, 1969), “O viandante” (Luís Cília, 1969), “Adeus trigo” (Luís Cília, 1971).
4. A necessidade de exílio, e a conseqüente evocação do país em que se exila, ou, por outro lado, da pátria. Esta temática é, necessariamente, transnacional, por transportar consigo a dualidade da pátria (Portugal)-país de exílio (com frequência França). Exemplos de canções: “Portugal resiste” (Luís Cília, 1971), “Abertura (gare d’Austerlitz)” (José Mário Branco, 1971); “Por terras de França” (José Mário Branco, 1972), “Pátria, lugar de exílio”; “Exílio”, “Canto do desertor”, (Luís Cília, 1973),

¹³² As datas apresentadas entre parênteses correspondem à data de edição de cada álbum.

“Canção do desterro (emigrantes)” (José Afonso, 1970), “Venham mais cinco” (José Afonso, 1973).

Simultaneamente, existem canções, ainda que com um intuito de crítica inerente (no sentido em que, de um modo latente, se apresentam contra o regime instaurado), que apelam:

1. A um sentimento de esperança, exortando a que um futuro melhor virá. No entanto, muitas vezes associada à temática da esperança, encontra-se a palavra “resistência”: a esperança, por si só, pode ser vista como um sentimento passivo, ao passo que associada à ideia de resistência implica uma atitude ativa de confronto e transformação. Exemplos de canções: “É preciso avisar toda a gente” (Luís Cília, 1967); “Canto moço” (José Afonso, 1970); “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (José Mário Branco, 1971); “Eh companheiro” (José Mário Branco, 1972); “Coro da primavera” (José Afonso, 1971); “Portugal resiste” (Luís Cília, 1971); “Resiste”, “Exílio” (Luís Cília, 1973); “Canto de esperança” (Luís Cília, 1973).
2. A uma homenagem a figuras que se opuseram ao regime. Exemplos de canções: “Gabriel” (Luís Cília, 1973); “Cantar alentejano” (José Afonso, 1971); “A morte saiu à rua” (José Afonso, 1973).

Parti precisamente de uma seleção destas temáticas – escolhendo a “censura”, a “prisão política”, o “exílio”, o “sentimento de esperança”, a “Guerra Colonial” e a “homenagem a figuras que se opuseram ao regime”, como se poderá ver na tabela do anexo 3.1, na página 150. Aliando-as a uma diversidade musical e à apresentação de aspectos transnacionais, cheguei assim às seis canções que apresento nesta dissertação. Relativamente à questão dos aspectos transnacionais, é de referir que não foram definidos *a priori*: não obedeceram a um esquema pré-definido de “regras transnacionais” que se aplicariam às canções. Quando muito, adoptei o processo inverso: ao ouvir as canções, registei, eu própria, certas características que se podem considerar transnacionais e que se materializaram de diversos modos: em influências musicais consideradas “extranacionais”; nos locais de gravação/produção; nos participantes de cada álbum e em certas características da canção (como observarei adiante).

Deste modo, a escolha destas seis canções é deliberada: seja pelas diferentes temáticas que pretendo trazer à luz desta análise, seja pelas suas particularidades instrumentais, ou de

produção, etc.¹³³. Eis, agora, sumariamente, apresentadas as razões da escolha, que serão, ao longo desta secção, desdobradas.

De Luís Cília:

- 1) “Sou barco” (1964 – do álbum *Portugal-Angola: Chants de Lutte*, faixa 11; reeditado em 1973 – do álbum *Meu País*, faixa 11; ambos pela editora *Le Chant du Monde*). Esta canção convoca uma temática mais geral (o “contexto geral” de Martinelli (2017:28)), a da prisão política, mas aplica-se a um caso mais concreto – a prisão do poeta que a escreve (o “contexto específico” de Martinelli (2017:28)). No entanto, apesar da importância do seu teor, este não foi o motivo exclusivo da minha escolha: a sua instrumentação é tão distinta da segunda música escolhida – “*Dies irae*” (à guitarra, é adicionado o contrabaixo, dotado de um papel predominante) – que serve esta escolha para também mostrar esta mesma diferenciação musical no mesmo autor.
- 2) “*Dies irae*” (1969 – do álbum *La poésie portugaise de nos jours et de toujours 2*; pela editora *Le Chant du Monde*). Com uma crítica premente à censura, esta canção é acompanhada por uma clara característica transnacional: as influências musicais francesas na obra de Luís Cília. Tal característica verifica-se concretamente na instrumentação, através do contrabaixo – instrumento com muita importância na canção francesa, como será observado posteriormente, nomeadamente em Brassens. Nas palavras de Ursachi: “il [Brassens] rompt avec les règles du music-hall (il n’a pas d’orchestre). Il a comme instruments d’accompagnement une contrebasse et une guitare” (2018:19) – e será esta mesma composição de instrumentos a ser utilizada nesta canção de Cília.

De José Mário Branco:

- 1) “Abertura (gare d’Austerlitz)” (1971 – do álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*; pela editora *Sassetti*). Expondo a questão do exílio (neste caso, explorando a relação Portugal-França), esta canção procura transportar o ouvinte para um ambiente sonoro muito peculiar que pretende caracterizar a principal estação de comboio onde chegavam os emigrantes portugueses a Paris.
- 2) “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (1971 – do álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*; pela editora *Sassetti*). A canção é escolhida por dois motivos. Primeiramente, o seu tema: a esperança de que ocorram mudanças (mencionando

¹³³ Também em anexo (3.2, na página 150) poderá ser encontrada uma tabela que corresponde, no fundo, a uma ficha técnica de cada canção, de modo a ajudar o leitor a sistematizar a informação de cada uma.

implicitamente o seu contrário, ou seja, a imutabilidade e o conservadorismo do regime fascista). Por outro lado – o segundo motivo – por ser uma combinação entre um poema de Camões, adaptado por Sérgio Godinho e José Mário Branco, com música de Jean Sommer.

De José Afonso:

- 1) “Senhor arcanjo” (1971 – do álbum *Cantigas do Maio*; pela editora *Orfeu*). A canção que abre *Cantigas do Maio*, já longamente aqui referido na secção dedicada aos músicos, foi registada em Paris (local que possibilitou a gravação deste álbum), veiculando uma crítica à Guerra Colonial. Além disso, as palavras em francês propositadamente incluídas no início da gravação, constituíram um critério essencial de escolha para esta análise, adicionando-se à temática colonialista o próprio contexto de produção em França.
- 2) “A morte saiu à rua” (1972 – do álbum *Eu vou ser como a toupeira*; pela editora *Orfeu*). Ao trazer uma canção de José Afonso gravada em França, decidi escolher também outra do álbum gravado em Espanha, em parceria com artistas galegos. Tal como “Sou barco”, a principal razão da escolha desta canção prende-se com o seu assunto, neste caso, um bastante marcante: o assassinato de José Dias Coelho (1923-1961), na então rua da Creche, hoje Rua José Dias Coelho (no bairro lisboeta de Alcântara).

3.2 Metodologia de análise poético-musical

Como foi referido na secção introdutória, a metodologia para a análise das canções partiu da audição dos próprios fonogramas, descodificando os aspectos essenciais de cada canção, que, necessariamente, se relacionam entre si: a poesia, a música e as especificidades transnacionais. Sempre que possível, a audição foi aliada à observação das partituras existentes, remetendo de novo o leitor para o anexo 1 (das seis analisadas, quatro delas têm atualmente partitura: “Sou barco”; “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”; “Senhor arcanjo” e “A morte saiu à rua”).

Ir-se-á a essa demanda sem preconceito ou juízo de valor prévio, ou seja, é fundamental deixar que sejam as próprias canções a falar, eventualmente também pelas circunstâncias que presidiram no seu parto (Anacleto, 2021:12).

Partindo desta citação de Anacleto (autor já aqui referido na segunda secção da primeira parte, dedicada ao contexto histórico), procuro de facto que a audição de cada canção seja o elemento principal de análise, tendo em atenção o “juízo de valor prévio” que se verifica comumente em canções com impacto num determinado momento político. Reconheço, no entanto, que a canção consegue facilmente suscitar no ouvinte um juízo subjetivo, fator que é próprio da análise (Walser, 2003:25), consoante a sua experiência de vida, o seu património cultural, etc.¹³⁴. Neste sentido, combino a minha vertente subjetiva da audição com um apoio de bibliografia especializada, dotada de uma objetividade própria.

Como foi já referido no ponto 1.1 da primeira parte da dissertação, dedicado à exploração do conceito “canção de intervenção”, para Martinelli, existem três fatores que caracterizam a canção de intervenção: a sua poesia, a música, e o contexto em que a canção foi escrita. De um modo geral, pode apontar-se que, naquela abordagem, se observa a falta da componente da interpretação e todos os fatores que a mesma acarreta – os locais de apresentação, a audiência e a receção das mesmas. No entanto, como o meu ponto de partida são os fonogramas e não as gravações de apresentações das canções ao vivo, são estes três fatores que utilizarei como centrais, tentando evidenciar a ligação que é criada entre os dois elementos iniciais: o texto-música, que caracteriza a própria canção. Na dança, por exemplo, podem observar-se dois elementos distintos – o movimento e a música (quando a dança é acompanhada por este elemento sonoro) – que, interagindo, promovem a estética característica deste tipo de arte (Cook, 1998:263). Na canção, como já aflorei na secção conceptual, uma ligação entre palavra-música cria um novo elemento: a canção. Nicholas Cook, ao explorar “Material girl”, de Madonna, refere como é “a estrutura da música que essencialmente amplifica a das palavras” (Cook, 1998:157). Deste modo, os elementos, mais do que se conjugarem, interpenetram-se, criando assim o sentido da canção (Cook, 1998:270).

Relativamente à poesia de cada canção, parto de uma análise formal e, de seguida, evidencio determinados aspectos sem negligenciar a dimensão subjetiva, já que o ouvinte co-constrói a obra que ouve, atribuindo-lhe significados, relacionados com a sua vivência e cultura musical, histórica, etc. Seguindo o pensamento de Goldstein¹³⁵: “Cada leitor fará a sua análise. Sempre parcial e incompleta, uma vez que a interpretação ideal seria aquela obtida pelo

¹³⁴ Os textos de Nicholas Cook *Beyond the score: Music as performance* (2013) e *Music as a creative practice* (2018) desenvolvem esta questão, partindo também do modo como a Musicologia precisa de ter em consideração outros aspectos de análise, nomeadamente a questão da performance, bem como a análise das gravações – desenvolvido em particular nos capítulos 3 a 6 de *Beyond the score*.

¹³⁵ Nascida em 1941, Norma Goldstein é professora e investigadora brasileira, e tem-se dedicado ao estudo da poesia.

conjunto de todos os leitores de um texto” (1988:8). Apesar da relevância do parâmetro textual numa canção, particularmente quando esta é de “intervenção” – é de tal modo central que, habitualmente, é sobrevalorizado em relação aos restantes (Martinelli, 2017:149) –, nesta dissertação procuro fazer uma análise poético-musical, correlacionando estes dois elementos. A análise musical – atendendo também ao importante trabalho de Moylan (2023), que prioriza o “espaço, timbre, frequência, volume sonoro e ritmo/tempo” (2023:3) – passará, essencialmente, pelo contorno da melodia, as funções harmónicas relevantes, as características instrumentais e a sua tonalidade/modalidade (se aplicável).

Apresento, assim, três pontos de análise: uma análise textual (onde abordo a estrutura do poema e o seu conteúdo), que se ramifica na relação entre o texto e a música. Por último, dada a centralidade que ocupa no meu trabalho, o terceiro ponto remeterá para os aspectos transnacionais de cada canção, os quais, podendo ser percebidos tanto no texto como na música, serão analisados com mais detalhe neste terceiro momento de cruzamento internacional.

3.3. Análise das canções¹³⁶

3.3.1 Luís Cília

Luís Cília raramente musica poemas da sua autoria, considerando que a sua propensão não se encaminha para escrever poesia. Com efeito, as músicas com poesia da sua autoria adquiriram um carácter quase panfletário, segundo o próprio (Cília, 2022)¹³⁷. Numa fase inicial de escrita, Cília considera importante este carácter mais direto (note-se também que é precisamente a sua presença fora de Portugal que o leva a escrever textos tão frontais), a fim de abordar abertamente questões controversas, especialmente a Guerra Colonial, tema muito recente quando o autor começou a compor.

Passada esta primeira fase, Cília começa a musicar poemas de poetas portugueses, tal e qual o movimento da nova canção em Espanha, mantendo assim uma relação muito forte com a sua língua materna enquanto se encontrava no exílio – sendo esta uma particularidade transnacional evidente no seu percurso: o modo de compor a partir de poemas portugueses pré-

¹³⁶ Além das tabelas já enunciadas (que se encontram em anexo para facilitar a leitura), os *links* para as seis canções encontram-se disponíveis na bibliografia.

¹³⁷ Como o próprio refere em entrevista à *A página* (2014): “Os poucos textos que escrevi não têm qualidade poética”.

existentes, estando exilado em Paris¹³⁸. Assim, vários poetas portugueses são vertidos nas suas canções, e, através da sua música, Cília levou essa mesma poesia a um público mais vasto, como o próprio aponta numa entrevista ao *Comércio do Funchal* (Cília, 1969b:4):

Havia uma poesia extraordinariamente rica em que ninguém tinha tocado – e de facto era muito melhor fazer canções a partir de bons poemas do que canções inferiores. Agora se o nosso trabalho contribui para fazer conhecer (mais rapidamente, digamos) poetas de renome, tanto melhor.

As próprias temáticas que Cília escolhe encontram-se, com muita frequência, relacionadas com eventos passados no Portugal da época, nomeadamente com questões políticas de relevo, expressas pelos poetas que demonstravam preocupação com as mesmas. É o caso de Daniel Filipe, já aqui mencionado, Manuel Alegre, José Gomes Ferreira, António Borges Coelho, José Saramago, David Mourão-Ferreira, entre outros.

Embora a temática, e, portanto, o texto, se encontrasse ligado exclusivamente ao universo português, Cília incorpora, frequentemente, aspectos do âmbito estritamente musical de outros países, nomeadamente franceses: no modo de compor, na instrumentação utilizada e nos músicos com quem Cília trabalha, como será observado mais adiante.

No total, Luís Cília grava 18 discos enquanto intérprete principal. A partir de 1967, com a trilogia *La poésie portugaise de nos jours et de toujours* (de 1967, 69 e 71), os discos são considerados, pelo jornal *Comércio do Funchal* (1969), como tendo um carácter “mais denso, menos direto e com mais equilíbrio” e pelo próprio Cília como menos panfletários e dotados de uma relação mais estreita entre a música e a poesia (2022).

3.3.1.1 “Sou barco”¹³⁹

A primeira canção, intitulada “Sou barco”, foi lançada em 1964, no álbum *Portugal-Angola: chants de lutte*, antes do período de maior maturação estética mencionado: estando Luís Cília a trabalhar a tempo inteiro ainda noutra emprego (Cília, 1969b), só se dedica inteiramente de um modo profissional à música a partir de 1967. Neste sentido, o músico refere que o primeiro disco denota poucos conhecimentos musicais, considerando este primeiro

¹³⁸ Foi para mim fundamental ter ouvido o próprio Luís Cília falar sobre a relação com a língua materna na sua produção artística, em ambiente francês. Neste sentido, esta percepção do uso da língua materna como um traço transnacional da sua composição é uma conclusão minha, que parte da minha observação enquanto entrevistadora.

¹³⁹ O poema encontra-se na página 145; a partitura, nas páginas 140-141.

trabalho como “ainda um pouco ingénuo” (Cília, 1969b), tendo sido gravado numa tarde (Cília, 2023¹⁴⁰). O álbum foi publicado na editora *Le Chant du Monde*, e tem como intérprete apenas o próprio Cília, que se acompanha à guitarra. Mais tarde (em 1973), foi reeditado, como observado no site *luisclia.com*¹⁴¹, com “melhor sonoridade e arranjos” (Verde, s.d.), correspondendo a um outro tipo de condições de estúdio e de produção (Cília, 2022). Embora a canção original se situe cronologicamente antes do início da minha análise (1968), o seu processo de reedição acompanha o meu período de estudo.

Não obstante, trata-se de uma obra que já procura poesia de outrem, neste caso de António Borges Coelho. Por conseguinte, vale então a pena olhar, brevemente, para o percurso deste poeta, revisitando as entrevistas realizadas ao próprio por diversas entidades, e que hoje estão disponíveis *online*. Destaco, em particular, a entrevista promovida pelo Museu do Aljube (2022): António Borges Coelho (1928) é poeta e historiador; aquando da sua juventude, dedicou-se veementemente à oposição do regime salazarista, fazendo inclusivamente parte do MUD (Movimento de Unidade Democrática) Juvenil. Devido a esta atividade política foi preso, a 3 de janeiro de 1956 (Coelho, 2022¹⁴²), e, após julgamento, foi condenado a seis anos de prisão no Forte de Peniche. Casa-se em 1962, no próprio Forte: após a cerimónia, uma equipa levou de novo a sua mulher para Lisboa – “e eu, é claro, voltei para a cela. E fiz um poema” (Coelho, 2022¹⁴³). A escrita na cela, para Borges Coelho, constituía uma atividade uma constante, apesar de esta ser regularmente vigiada. Foi precisamente na cela que Coelho irá escrever o poema que analiso, retratando as sensações de um encarcerado. Aliás, na edição francesa do álbum de Cília, lê-se na capa do disco: “António Borges Coelho a été incarcéré pendant six ans à Peniche, forteresse-prison au bord de la mer. C’est là qu’il écrit ce poème” (s.a., 1973).

1. Análise textual

Como já foi mencionado, Luís Cília escolhe com frequência para as suas canções temáticas referentes às questões políticas portuguesas da época. Para esta canção, através de António Borges Coelho, Cília decide abordar um assunto premente: a prisão política.

¹⁴⁰ Em conversas por email posteriores à entrevista, Cília alargou esta ideia: “A gravação do *Portugal-Angola, Chants de lutte* foi a minha primeira experiência. Gravei 16 canções numa tarde e, por isso, há falhas minhas. Mas tenho um especial carinho por esse disco. Na sua regravação (*Meu País*), já estava mais preparado tecnicamente e penso que já tocava guitarra muito melhor. Também tive a honra de ser acompanhado no contrabaixo pelo Pierre Nicolas, acompanhador regular do Georges Brassens”.

¹⁴¹ Os textos sem autoria são do criador do *site*, Leonardo Verde, com o qual mantive o contacto durante os meses da produção da dissertação.

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=swHBgdAKBoo>, 7’30”, 2022.

¹⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=swHBgdAKBoo>, 21’, 2022.

A nível formal o poema é composto por quatro quadras e um quinteto. O quinteto encontra-se a meio do poema, após duas quadras (também visível no anexo 3.2). A rima é cruzada, mas apenas em dois dos quatro versos de cada estrofe (sendo assim o esquema: abcb, salvo o quinteto, que será abcbdb). Os versos são hexassilábicos, com algumas exceções.

Grande parte dos textos produzidos em Portugal, entre as décadas de 40 e 70 do século XX, socorrem-se dessa capacidade simbólica das palavras para incluir uma componente extralinguística ou para escapar aos tentáculos da censura (Morais, 2005:3).

Esta “capacidade simbólica das palavras”, muito acentuada na poesia durante este período histórico, também se verifica nesta canção, nomeadamente através da figura do barco. Assim, na minha aceção, partindo da entrevista ao compositor e com base na literatura consultada, o barco representa, simbolicamente, os presos políticos que estão encarcerados no Forte de Peniche e a própria condição de prisioneiro: note-se que o barco se encontra abandonado, ou seja, sem poder cumprir a sua função de navegar, onde a voz do mar corresponde ao ambiente sonoro dos prisioneiros. Poder-se-ia fazer uma leitura comparada entre o poema de Borges Coelho e um verso de Sophia de Mello Breyner Andresen (1962), do poema *Exílio*: “Até a voz do mar se torna exílio”: o elemento do mar, aparentemente um símbolo de esperança, reveste-se de um efeito contrário, “tornando-se repressivo e castrador” (Morais, 2005:24). Todavia, “ser barco” é aqui, acima de tudo, um símbolo de resistência, já que, enquanto se é barco, não afunda, mantém-se firme. No entanto, apesar da simbologia da resistência, os barcos estão abandonados, flutuando de um modo agitado, carregando consigo a “raiva e amargura” de estarem encarcerados.

O quinteto reforça a ideia da esperança: a água, representada pelo “fragor da vaga”, apesar de dificultar a fuga do Forte, é também uma fonte de inspiração para estes barcos prisioneiros, contradizendo agora a poesia de Andresen: “Escrevo, leio, penso, / passeio neste mundo / De seis passos / E o mar a bater ao fundo”. Esta mesma água é em seguida evocada com uma aclamação ao elemento marítimo: “Ó mar”, seguida de “Venha a onda forte” – o poeta corresponde ao clamor do mar, exortando para que a onda se levante (como um povo oprimido). Além disso, o autor joga com uma luta entre duas forças: a onda forte (“forte” como adjetivo do mar libertador) contra o Forte de Peniche (“forte” como substantivo da prisão e da substância de um regime opressivo). Neste sentido, esta água poderá igualmente trazer força para outros barcos: no fundo, para as pessoas que se encontram fora de Portugal (talvez uma referência aos exilados, ou, porventura, àqueles que se encontram na Guerra Colonial)

voltarem, um dia, à sua pátria. Como confirma o próprio Cília aquando da apresentação da canção na Maison de la Mutualité: “c’est un poème où il s’imagine qu’il est une barque qui est sur la plage et qu’il attend qu’une vague très forte ramène au Portugal toutes les barques qui sont dans le monde” (Cília, 1970¹⁴⁴). Ora, esta onda forte, além de trazer consigo os portugueses que se encontram distantes, poderá inclusivamente trazer um novo rumo – emancipador – a Portugal, eis a mensagem final do poema.

Verifica-se ainda que este poema é marcado pelos verbos no tempo presente (sou, ouço, é, escrevo, leio, penso, entre outros): este acentuar do tempo presente é utilizado com frequência para o leitor se aproximar ao tempo que está a ser vivido, distanciando-se de outros tempos (Goldstein, 1988:33). A última estrofe contrasta, desprendendo-se do presente para o futuro (expresso pelo modo conjuntivo e pelo futuro simples – “venha” e “voltarão”): indicando a esperança de um novo rumo para Portugal, última palavra do poema.

2. Análise musico-textual

A instrumentação desta canção conta apenas com a guitarra, como já foi mencionado.

Em compasso quaternário, depois de uma breve introdução na guitarra – que situa o ouvinte numa tonalidade menor (lá menor) –, Cília inicia o canto. A guitarra desempenha dois papéis: mantém, por um lado, a harmonia num constante dedilhar, por outro, enceta uma melodia que se desenvolve e se entrelaça com a do cantor.

Luís Cília organiza a estrutura musical de acordo com o aspecto formal do poema. As quadras correspondem, a nível estrutural, a um A, enquanto o quinteto (que, como já foi assinalado, introduz uma nova ideia a nível textual) corresponde a um B. Após este quinteto, a guitarra, como que em conclusão da melodia vocal, produz um pequeno interlúdio que sugere as próprias ondas do mar, batendo no Forte agressivamente. Seguem-se as duas últimas quadras, que correspondem, a nível formal, de novo a um A, sendo que a última estrofe será, mais propriamente, um A’, com certas variações melódicas e uma suspensão no terceiro verso (“E os barcos abandonados”). Esta suspensão (que corresponde a um sexto grau, utilizado pontualmente ao longo da obra e fazendo um contraponto com a dominante) encaminha-se, de um modo mais enfático, para a importante conclusão do poema e da canção (“Voltarão a Portugal”). A guitarra encerra a melodia, como se as ondas voltassem a embater na fortaleza.

É uma música que se enquadra no esquema tonal, como se poderá observar na partitura que deixo em anexo (anexo 1.1), apresentando um constante balanço entre a tónica (lá) e a dominante (mi), com recurso ao sexto grau (fá) e à dominante – na oitava superior –, no quinteto

¹⁴⁴ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/concerto-la-chanson-de-combat-portugaise/>, 71’, 1970.

e na última estrofe. Ao atingir este registo mais agudo, que se pode verificar com outro detalhe na partitura, cria-se uma maior tensão, correspondendo aos momentos textuais mais diferenciados, como já foi referido. Essa alternância entre a sensação de tónica e de dominante poderá transmitir, mesmo que inconscientemente, o próprio movimento das ondas do mar, que continuam ainda hoje a bater nas muralhas do Forte.

Frequentemente, a escolha do ritmo e da harmonia pode influenciar a mensagem que a canção pretende transmitir (La Via, 2014b:42). No caso específico da música mencionada, o ritmo lento (apesar do dedilhar da guitarra obscurecer um pouco esse efeito) acentua a atmosfera intimista e o carácter narrativo da mesma. Como La Via aponta (2014b) – curiosamente aquando da sua análise sobre duas canções francófonas, “Ne me quitte pas” (Jacques Brel, 1959) e “Avec le temps” (Léo Ferré, 1971) – o consequente “arrastar” da palavra cantada pode acentuar vários parâmetros que, nesta canção, se verificam no carácter narrativo e intimista, espelhando também o estado emocional da personagem. De facto, a instrumentação, aliada ao texto cantado de um modo muito claro e dito lentamente, produz uma sensação da passagem vagarosa do tempo. Neste sentido, é curioso os verbos serem hexassilábicos, já que o poema se refere ao espaço da cela como sendo um mundo de seis passos – poderia dizer-se que se profere uma sílaba por cada passo dado na cela. A personagem encontra-se encarcerada e o próprio tempo, tal como o fluir da canção, ainda mais lentamente passa.

3. Aspectos transnacionais

Ao abordar a história de vida de Cília, notei que este cantautor apresenta fortes influências musicais francesas no seu processo criativo. No entanto, nesta canção em particular as influências francesas não são muito evidentes a nível instrumental, como na peça que será analisada em seguida. A canção, não obstante, exhibe manifestamente características genéricas da música de intervenção (o que reforçou a minha escolha para análise). Essencialmente, devido a duas características muito evidentes neste género de canção (como já foi discutido na secção conceptual da dissertação): a oscilação entre a tónica e a dominante, bem como o acompanhamento simples da guitarra (que, ao longo da História, se desenvolveu como um instrumento importante na canção de intervenção, pelo facto de ter uma grande portabilidade, ou seja, pela capacidade de se deslocar e acompanhar o cantor em diversas ocasiões sociais e espaços geográficos). Porém, o facto de a canção abordar uma temática relacionada com o contexto da época, tal como a prisão política, e de ter sido escrita e gravada em Paris, confere-lhe um carácter transnacional.

Em suma, “Sou barco” é uma canção assinalada pela temática da prisão política em Peniche, espelhada numa melodia oscilante entre a tónica e a dominante, e com um acompanhamento à guitarra, instrumento muito comum na canção de intervenção. A guitarra, no entanto, não procura simplesmente fazer a harmonia: estabelece, em determinados momentos, a função de contraponto com a voz, criando assim um ambiente sonoro característico das ondas do mar. Por outro lado, a canção é lenta, com o texto dito de um modo muito claro, apesar de arrastado, acentuando o carácter intimista e narrativo da obra.

3.3.1.2. “Dies irae”¹⁴⁵

“*Dies irae*”, canção editada em 1969, está inserida no segundo disco da trilogia *La poésie portugaise de nos jours et de toujours*, ocupando a última faixa do álbum. A poesia é da autoria de Miguel Torga (1907-1995).

1. Análise textual

Este poema de Torga está inserido no livro *Cântico do Homem*, cuja primeira edição é de 1950¹⁴⁶. É importante salientar que o poeta era claramente um opositor do regime, chegando mesmo a ser preso no Aljube (s.a., 2007). A temática abordada está assim relacionada com um importante alicerce do Estado Novo: a censura. Após este breve enquadramento, um debruçar sobre o título: *Dies irae*, significa, à letra, dia da ira, e corresponde a um importante hino cristão que descreve o dia do Juízo Final, sendo usado com frequência na Missa dos Mortos, o *Requiem*. Este poema revela, desde logo com o seu título, o sentimento de desespero e de angústia que o sujeito poético vive.

Formalmente, (como se pode verificar no anexo 3.2), o poema é composto originalmente por quatro quadras. Contendo a canção cinco quadras, Luís Cília repete a primeira. Todos os versos são decassilábicos excepto o terceiro de cada estrofe (que é hexassilábico). A rima apresenta-se cruzada.

Passando para a análise da temática, gostaria de evidenciar a importância das anáforas na construção do poema: iniciando as estrofes (“apetece”), estas espelham um desejo (por exemplo, “Apetece cantar”, ou “Apetece gritar”) que não se concretiza (“mas ninguém canta” ou “mas ninguém grita”). A utilização de anáforas (juntamente com os diferentes verbos) cria um paralelismo intencional (Goldstein, 1988:36), intensificando sobremaneira o efeito das

¹⁴⁵ O poema encontra-se nas páginas 145-146.

¹⁴⁶ A primeira edição teve a chancela da *Oficinas da Coimbra Editora*, Lda. Coimbra, 1950.

mesmas. O verso hexassilábico de cada estrofe interrompe estas repetições, revelando a presença de um fantasma, que “levanta/A mão do medo”, que “limita” e que “percorre/ Os motins onde a alma se arrebatada” – este fantasma é, no meu entendimento, uma vez mais, um elemento simbólico, neste caso da própria censura: representando algo que não se vê e que todavia assombra, exercendo controlo e instaurando o terror.

Verifico apenas uma estrofe (que, na versão original, é a última, embora na canção se encontre no meio do poema) escapando a este esquema de conteúdo pré-estabelecido – ou seja: dois versos marcados pelas anáforas, e um terceiro e quarto versos que cortam estas mesmas mesmas anáforas com a ideia do “fantasma”. Num tom reflexivo, mas também de lamento, esta terceira estrofe diferencia-se por começar com uma exclamação: “Oh, maldição”, desesperando pelo “tempo em que vivemos”, e criticando implicitamente um sistema ditatorial que se encontra estagnado. É neste mesmo sentido que se faz referência a uma “sepultura”, e às “angústias paradas”.

De novo, é evidente a importância do tempo presente, assim como na canção anterior. São ressaltadas as características específicas do tempo em que se vive, destacando-se neste exemplo as restrições impostas por esse mesmo tempo, em particular, a censura, que, como um espectro, paira sobre toda a canção.

2. Análise musico-textual:

A instrumentação é composta por uma guitarra e um contrabaixo.

Uma canção com apenas dois minutos é bastante densa, a nível musical, como irei expor em seguida, pelos vários elementos que a constituem. A canção inicia-se com uma introdução da guitarra e do contrabaixo – este último desempenhando uma clara melodia (que termina com um trilo expressivo, envolvendo o ouvinte numa discreta inquietação).

Seguem-se as estrofes, com o contrabaixo passando para *pizzicato*. As duas primeiras têm o mesmo esquema melódico, correspondendo assim a um A, que gira em torno de uma final. Neste caso, como não se verifica, de todo, o uso da sensível, poder-se-ia também argumentar que a canção se apresenta no modo de lá, transposto a mi¹⁴⁷. A terceira estrofe, que, tal como na canção anteriormente analisada, apresenta uma clara diferença textual, é acompanhada por uma transformação da melodia, indicando a transição para a parte B. Esta segunda parte é iniciada por uma forte exclamação – “Oh, maldição” –, com a música a viajar, tal como em “Sou barco”, para um registo mais agudo. Esta mudança harmónica corresponde

¹⁴⁷ Não irei aprofundar a questão da modalidade utilizada por estes compositores, mas sugiro a leitura de Ferreira (2001).

a um acentuar do sexto grau (neste caso, dó), conferindo um estado de maior tensão do que uma simples transferência para a dominante. A parte A é repetida, com mais duas estrofes. A canção conclui com a secção instrumental da sua abertura, apenas com breves variações. Cria-se assim um outro paralelismo com a canção anterior, onde também é observada uma estrutura ABA (também visível no anexo 3.2). A estrutura é organizada por secções musicais que correspondem à estrutura do poema: A (duas quadras); B (quinteto); A (duas quadras, sendo uma delas a repetição da primeira, tornando a música mais estruturada).

3. Aspectos transnacionais

À guitarra é adicionado o contrabaixo, instrumentos que ao longo de todo o álbum se encontram em constante diálogo. Nesta canção em particular o contrabaixo detém um especial destaque, com vários momentos em *pizzicato*. Na entrevista que Cília me concedeu, perguntei-lhe: “Ouvindo as suas músicas, verifiquei que usava o contrabaixo com frequência. Como é que este instrumento surgiu na sua composição?”. Ao que Cília me respondeu: “A influência do Brassens... e depois nós conhecíamos um contrabaixista que também fazia discos com o Moshé [Naim (193?-2014), produtor da *Le Chant du Monde*] que se chamava François Rabbath que se predispôs a acompanhar (...). Em França utilizava-se bastante o contrabaixo” (Cília, 2022). Assim, as sonoridades francesas, nomeadamente as de Brassens, como confirma Cília, são chamadas de um modo mais incisivo para esta canção, mais do que na canção anteriormente aqui revisitada.

Deste modo, no seu terceiro álbum composto em Paris, Cília encontra inspiração na poesia de Miguel Torga para criar uma canção poderosa e densa, abordando a temática crucial da censura, que permaneceu uma questão de relevo na época. Nesta curta, porém agitada composição, o artista expressa de forma intensa a angústia de toda uma época. Destaque para o contrabaixo, que desempenha um papel fundamental, tornando-se um elemento relevante ao longo de toda a obra, com especial importância tanto na introdução como na conclusão da melodia vocal.

3.3.2 José Mário Branco

As duas canções em análise de José Mário Branco pertencem ao álbum *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971). Este álbum é o primeiro dos três discos portugueses gravados no Château d'Hérouville, no Strawberry Studio (que será seguido por *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho, e o já aqui referido *Cantigas do Maio*). Conhecendo Michel Magne (1930-1984) – compositor de música experimental e de bandas sonoras –, que

transformara este palacete em estúdio, é-lhe dada a oportunidade de gravar um disco num espaço com equipamento de alta qualidade.

Ao contrário da opção que tomei com Luís Cília, selecionando duas canções de épocas diferentes da sua escrita, decidi, no caso de José Mário Branco, trazer duas canções de um mesmo álbum. Convocando a primeira e a última canção, tento tornar mais evidente o pensamento de encenação sonora de José Mário Branco. Observe-se o próprio título da primeira obra em estudo: “Abertura” é a sua primeira palavra, denotando a concepção do álbum como uma unidade, sendo que “gare d’Austerlitz” surge apenas entre parênteses.

Através da lista de músicos participantes, este álbum constitui – por si só – um reforço da transnacionalidade do compositor, que trabalhava diariamente com músicos franceses: a José Mário Branco, juntam-se Gilbert Roussel (1946), Alan Jones, Claude Engel (1948), Jacqueline Ritchie, Sérgio Godinho (1945), Jorge Constante Pereira (1941-2023), Isabel Alves Costa (1946-2009), Jean Sommer (1943) e Daniel Laloux (1937).

3.3.2.1 “Abertura (gare d’Austerlitz)”

Ao contrário das músicas anteriormente analisadas, a divisão entre tipos de análise – textual, musico-textual e aspectos transnacionais – não faz aqui qualquer sentido, maioritariamente por se tratar de uma peça instrumental. A obra procura captar o ambiente sonoro da Gare d’Austerlitz, a estação onde chegava o *Sud Express* – o comboio frequentemente utilizado pelos emigrantes portugueses, tanto para deslocações à pátria, de férias, como para regressar à grande metrópole parisiense.

Quando este álbum chega a Portugal, a Revista *Mundo da Canção*, através de Tito Lívio (1972a:14), escreve uma crítica geral ao álbum e, em seguida, analisa cada canção. No caso da “Abertura (gare d’Austerlitz)”, Lívio escreve:

O lado A abre com o ruído de uma chegada à gare de Austerlitz, porta de entrada de todos os portugueses emigrados em França, por um motivo ou por outro; a situação do disco dentro de um determinado contexto. A França e o clima de tristeza de chegada são-nos dados através da harmónica e do acordeão.

Deixando Portugal “por um motivo ou por outro” (Lívio, 1972a:14), torna-se implícito que não se emigra apenas por razões económicas. Por seu turno, a própria “situação do disco dentro de um determinado contexto” (*idem*), – ou seja, ouvirmos os sons da gare tão marcante

para várias gerações de portugueses – é evidenciada por “uma vontade de captar sons na própria estação, a meio da noite (...)” (Galopim, 2021:22). Seguindo o pensamento destes dois cronistas, procedo agora a uma análise sonora. O ouvinte é transportado para uma estação ferroviária: ouvem-se passos; comboios que partem ou que chegam (mais adiante, ouve-se um característico chiar de carris). De repente, o ambiente sonoro transporta o ouvinte para França, já que se notam diferentes vozes claramente falando em francês. É adicionada uma voz distante, com informações oriundas de um altifalante, confirmando ao ouvinte que estamos numa estação de comboios. Note-se que este ambiente sonoro da estação é também certamente influenciado pela música concreta que se veio a desenvolver, inicialmente, em Paris: a primeira obra deste tipo de música é precisamente “Études au chemin de fer” (1948), de Pierre Schaeffer¹⁴⁸.

Nesta obra, evidencio as categorias de espaço e de volume sonoro de acordo com Moylan (2023): o ouvinte é colocado fisicamente no ambiente de uma estação, e, à medida que o som da estação é cada vez mais definido (como se o ouvinte se aproximasse da mesma), também são tornados evidentes os sons produzidos pelos instrumentos presentes na gare. Assim, inicialmente ao longe, consegue discernir-se o som de um acordeão e de uma harmónica, esta última a fazer uma melodia. O som destes dois instrumentos acerca-se progressivamente do ouvinte. Quando aqueles já se encontram em primeiro plano, uma guitarra junta-se, fazendo harmonia. Quanto à melodia, em tonalidade menor (mi menor), é sublinhada por uma inerente tristeza e nostalgia. A este respeito, adicione-se algumas palavras de Leonor Simões, na edição de janeiro de 1974 da *Seara Nova*, com uma crónica sobre o movimento dos portugueses nesta gare e um regresso de comboio a Lisboa, descrevendo de um modo sombrio a estação: “Austerlitz é uma gare mais triste que as gares sempre (?) tristes” (Simões, 1974:10). De facto, José Mário Branco tenta igualmente captar esta melancolia e tristeza da estação, com partidas e chegadas entre o lugar de exílio e a pátria. O próprio lugar “estação” confirma uma constante viagem desconsolada, pela necessidade de abandonar o seu país e, consequentemente, de viver no exílio, através da melodia da harmónica e do seu acompanhamento de acordeão.

Quem ouve esta faixa do álbum entra em Paris como os portugueses entravam, captando a atmosfera sonora da estação em dois minutos e meio de música. Através da capacidade de

¹⁴⁸ A 15 de maio de 1948, Schaeffer anuncia: “I have coined the term *musique concrète* for this commitment to compose with materials taken from ‘given’ experimental sound in order to emphasize our dependence, no longer on preconceived sound abstractions, but on sound fragments that exist in reality and that are considered as discrete and complete sound objects ...” (Young, 2012).

José Mário Branco para criar ambientes sonoros, encontramos-nos na gare d'Austerlitz, como ouvintes, tal e qual como numa peça de teatro ou num filme. Somos envolvidos no vaivém e nas correrias habituais das estações, banhados pelo francês próprio da estação, mas sabendo o significado que esta gare representava para os portugueses.

3.3.2.2 “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”¹⁴⁹

Voltando a uma análise em três tempos, esta música de José Mário Branco encerra o álbum.

1. Análise textual

Um poema de Camões suscita a curiosidade e a capacidade criativa de José Mário Branco. Um dia, enquanto estava em França ao reler este soneto, relembra, numa entrevista (2018¹⁵⁰), que o ouviu quase de imediato com a melodia da canção “La nouvelle génération”, do seu amigo músico Jean Sommer, já aqui mencionado na secção dedicada aos músicos. O encaixe, segundo conta, era quase perfeito, faltava apenas um refrão para o soneto se enquadrar totalmente na melodia de Sommer. Deste modo, adapta o poema: “E digo assim, ó Sérgio [Godinho], vamos pôr aqui um refrão nosso (...). E assim nasceu a canção” (2018¹⁵¹). Eis, pois, uma criação completamente partilhada.

Analisando formalmente, o soneto segue a sua estrutura habitual – as duas quadras e os dois tercetos, com versos decassilábicos. O esquema rimático é, também ele, clássico (ABBA ABBA CDC DCD).

Relativamente ao poema original, não cabe aqui alongar-me na análise, devendo esta, aliás, começar por tomar em consideração o imenso trabalho de investigação de vários autores que se notabilizaram nos estudos camonianos, como é o caso de Sena (1969), Bismut (1970), Aguiar e Silva (1994), Souza et al. (2020), entre outros. Importa apenas referir que o tema principal é a mudança, a constante alteração do mundo (inclusivamente a da própria Natureza) e do próprio ser. Ora, este conjunto multiforme de constantes modificações trazem sofrimento ao sujeito poético. Tal como no poema de Miguel Torga, a anáfora inicial – que, neste caso, é aplicada ao verbo “mudar” –, salienta as semelhanças entre os inícios de cada verso, e,

¹⁴⁹ O poema encontra-se na página 147; o excerto da partitura, na página 142.

¹⁵⁰ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 14', 2018.

¹⁵¹ <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 15', 2018.

consequentemente, as suas terminações contrastantes, evidenciando assim tanto a parecença como o seu contrário (Goldstein, 1988:27).

Não me alongando numa reflexão sobre o poema de Camões, gostaria ainda assim de demonstrar como esta temática universal da mudança foi aplicada por José Mário Branco à sua condição de exilado, que procurava, também ele, criar canções que incitassem à transformação do sistema político que subjugava o seu país. A temática da mudança em Camões (muito importante na época do Renascimento, o chamado *tempus fugit*), apresenta-se “apenas com um sentido: para pior” (Matos, 1980:72). O negativismo aqui presente é cada vez mais preponderante a partir do maneirismo (Souza et. al., 2020) – verificando-se também neste poema: a mudança converte, como diz o próprio, “em choro o doce canto”. Contudo, em José Mário Branco, esta mudança é desejada, principalmente no refrão, inventado por ele próprio e por Sérgio Godinho: “E se todo o mundo é composto de mudança, / troquemos-lhe as voltas que inda o dia é uma criança” – às mudanças a que se assiste e que nada podemos fazer contra elas, contrapõe-se uma clara vontade de “intervir” no curso das mesmas, as quais obedecem, aparentemente, a um ciclo natural. Ou seja, a inevitabilidade da mudança em Camões é, neste refrão, posta em causa, de modo a se relacionar de um modo mais direto com a realidade dos cantautores. Partindo da entrevista com Sérgio Godinho, o refrão serviu assim para renovar o poema, apesar da “extraordinária atualidade da lírica de Camões, o refrão é mais imediatista: trazendo [o poema] para um tom mais esperançoso” (Godinho, 2023). Assim, nesta versão de José Mário, a mudança comporta duas vertentes: uma, diria, quase contemplativa (refletindo o poema de Camões inalterado), e uma segunda, acentuada no refrão, renovando o carácter menos ativo com um impulso interventivo: com a possibilidade de trocar ao próprio mundo as suas voltas “naturais”, neste caso, interrompendo a “naturalidade” do sistema político instalado em Portugal.

2. Análise musico-textual

Para situar sonoramente o leitor, começo por descrever, como tenho realizado anteriormente (à exceção da última peça) a instrumentação – que está, para cada canção, em todo o caso, descrita no anexo 3.2. Esta canção é mais densa, contando com a presença de flauta, guitarra, pandeireta, piano, timbales e coro (não especificado, mas certamente masculino, a nível de sonoridade, e confirmado por Sérgio Godinho em entrevista (2023)).

Quando Jean Sommer se apercebe da intenção de José Mário relativamente à apropriação da melodia da canção “La nouvelle génération”, oferece-a de bom grado para “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Porém, existem algumas diferenças musicais assinaláveis da versão de Jean Sommer: no andamento, a versão de José Mário é

consideravelmente mais rápida, quando comparadas as gravações sonoras¹⁵². Outra diferença nítida encontra-se na instrumentação, já descrita anteriormente consoante o arquivo de José Mário Branco. A versão de Jean Sommer, por seu turno, tem diferentes instrumentos de sopro, como o trombone, e não possui flautas, nem recorre aos instrumentos de percussão mencionados, antes à bateria. Dada a variedade de instrumentação, ocorrem, na versão de Branco, momentos significativamente distintos em relação à versão original da canção. Um destaque particular recai sobre a inclusão proeminente dos timbales em dois momentos específicos: primeiramente, no início da música, onde se estabelece, em conjunto com a guitarra, a tonalidade da peça; e, posteriormente, na secção instrumental que sucede ao refrão.

Passando precisamente para a análise do refrão, este apresenta um papel importante na canção. A repetição musico-textual – que tem um papel proeminente na caracterização da canção (La Via, 2014a:15) –, cria, por um lado, ciclicidade, enquanto proporciona “uma progressão mais ou menos prolongada”, passando de um momento mais tenso para um final dinâmico e mais agradável de cantar (La Via, 2014a:18). Seguindo este pensamento de La Via, este efeito que o refrão pode adquirir é aqui muito evidente, chegando a desempenhar uma função de interlúdio (*idem*). O refrão, aliás, será sempre seguido de uma componente instrumental contrastante – iniciada pelo piano, e seguida pelos sopros, percussão e metais –, funcionando quase como uma fanfarra e ironizando o que acaba de ser expresso no refrão: a intenção da mudança, que, no momento em que a canção foi composta, era sabotada pelo regime instaurado. Esta intenção de ironizar era comum em José Mário, que, segundo o próprio, remonta a uma influência da tradição da canção francesa, “como forma de sátira ou de reportagem dos acontecimentos” (Branco, 1970).

Esta música apresenta uma clara relação tonal, começando em ré menor, sendo esta a tonalidade que prevalece nas estrofes. Já o refrão viaja para fá maior (tonalidade que, por sua vez, tem como relativa menor o ré), indicando precisamente a diferença de postura que verifiquei de um modo mais detalhado na parte textual. A nível melódico, as estrofes apresentam-se como um mecanismo de “rodas dentadas”, notando-se repetidamente, no seu início, intervalos de terceira menor. Já o refrão sobrevém mais luminoso, com intervalos de maior amplitude (quintas perfeitas, por exemplo) e com o texto dito de um modo mais destacado. Verifica-se assim um contraste entre estrofes e refrão, algo que Manuel Pedro Ferreira (2020:5) já aponta relativamente a outra canção de José Mário (referindo-se a

¹⁵² Para além da gravação, para o concerto “Três cantos ao vivo” (2009), as partituras para os variados instrumentos, que se encontram no espólio do CESEM, indicam como tempo “(...) marcha rápida (colcheiada)” (in <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/mudam-se-os-tempos-mudam-se-vontades-0>).

“Engrenagem”, mas a sua observação adapta-se perfeitamente a “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”): “Ao carácter estático e repetitivo e à clausura formal dos tercetos, o autor opõe musicalmente o dinamismo expansivo e transgressor do refrão” (*idem*).

3. Aspectos transnacionais

Perante este contexto interrelacional, é evidente a escolha de uma canção composta por uma melodia francesa com uma adaptação de um poema de Camões. Esta combinação de influências musicais e literárias acrescenta uma camada adicional à obra de José Mário Branco, atribuindo novos significados tanto à música como ao poema, refletindo-se assim a sua abordagem transnacional na sua criação artística e na sua capacidade de estabelecer elos entre diferentes culturas e contextos através da música.

É, pois, uma canção marcada por várias influências, conjugando a música de Jean Sommer com a poesia de Camões. A instrumentação e o ritmo diferenciam-na da versão de Sommer, destacando-se alguns instrumentos, como os timbales e as flautas. Trata-se de uma canção com uma estrutura bipartida, entre as estrofes e o refrão, fazendo recurso da ironia na secção instrumental que sucede ao refrão.

3.3.3 José Afonso

As duas obras escolhidas de José Afonso foram gravadas em França e em Espanha, respectivamente. Em 1971 o álbum *Cantigas do Maio* é gravado em Paris, no Château d’Hérouville, pela editora *Orfeu*. Em 1972, *Eu vou ser como a Toupeira* é gravado em Madrid, no estúdio Celada, igualmente pela editora *Orfeu*. Como os dois álbuns já foram mencionados mais detalhadamente na secção dedicada aos cantautores (nas páginas 57 e 62, respectivamente), não me alargarei agora, como o fiz a propósito de Cília, numa introdução à discografia de José Afonso.

3.3.3.1 “Senhor arcanjo”¹⁵³

Esta canção dá início ao álbum *Cantigas do Maio*. Uma vez que já abordei os instrumentistas participantes e a novidade da encenação sonora do mesmo (na página 58) passo, desde já, para a análise da canção.

¹⁵³ O poema encontra-se nas páginas 148-149; a partitura, na página 143.

1. Análise textual

A nível formal, a canção é composta por 10 quadras, com rima cruzada. Metricamente, cada verso é composto por quatro sílabas. O número 4, pelo número de estrofes e de sílabas, apresenta-se relevante para a estrutura do poema.

Numa primeira análise, o texto aparece-nos como surrealista, cujo encadeamento frásico não transmite qualquer sentido lógico ao receptor. No entanto, segundo Octávio Fonseca e Carla Monteiro (2021), é possível retirar certos elementos-chave nas frases aparentemente sem sentido que podem ser interpretados como uma denúncia dos crimes cometidos pelo colonialismo português aquando da Guerra do Ultramar, nomeadamente os que foram cometidos contra os movimentos católicos anticoloniais. Segundo Carla Monteiro (*in* Fonseca, 2021:255), o número 4 poderá não só a nível formal, mas também simbolicamente, ter uma grande importância, já que remeteria para a própria cruz de Cristo.

Segundo a análise de Monteiro, a primeira estrofe indica a tentativa do papa Paulo VI travar os crimes que se estavam a cometer nas colónias, quando se reúne, em 1970, com os dirigentes do MPLA, da FRELIMO e do PAIGC. Neste sentido, o “Senhor arcanjo” é o próprio papa que, apesar de tentar conversar (“vamos jantar”), “caem os anjos no alguidar” – ou seja, nem o Vaticano consegue pôr fim aos massacres. A segunda quadra é já uma referência às chacinas: a expressão “hibernam túbias” é uma alusão aos corpos sem vida, possivelmente abandonados em valas comuns após uma batalha mortífera. Estes corpos são acompanhados pelos suspiros das rãs, uma presumível referência à própria natureza, que se renova e trará à luz os crimes cometidos. As estrofes seguintes são, segundo Carla Monteiro (*in* Fonseca, 2021:256), “um desfilar das tentativas de silenciar as manifestações anticolonialistas”. Veja-se: a “Menina-faia”, o “lente” (possivelmente uma alusão a uma figura letrada); a “prima Bia de tafetá”, o “menino bem”, e, por último, as “quatro filhas do marajá” são tudo figuras que, ou tinham conhecimento destes crimes e, ou foram comprados para não os denunciarem – “palita os dentes/ põe-te a cavar” – ou, por outro lado, beneficiaram, direta ou indiretamente com a presença do colonialismo português nas terras africanas, sendo eles próprios os “videntes no ultramar”.

Porém, Fanhais (2023) considera esta visão excessivamente analítica. De facto, o artista aponta como o texto é, sem dúvida, enigmático e que corresponde à fase em que José Afonso se propunha fazer poemas mais no âmbito do surrealismo. Também Vitorino Salomé – que com frequência canta esta canção – (2023) concorda com esta visão: “um texto surrealista, com algumas críticas pouco objetivas, à maneira dos poetas surrealistas da época (...), porque o Zeca

entrava em todo o tipo de escrita poética”. Precisamente a propósito desta canção, Fanhais recorda:

Lembro-me do Zeca se referir “à prima Bia de tafetá” como as senhoras de bem que, no fundo, têm consciência do que se está a passar na Guerra Colonial, mas que pretendem ver a questão apenas de um modo superficial. No fundo, a frase “Que bela fita, / Que bem não está” simboliza precisamente esta frivolidade destas pessoas de bem que contemplam fotografias e vêem apenas como a prima está vestida.

Através desta conversa com José Afonso, a interpretação de Fanhais sugere que a canção gira à volta de “uma jantarada de pessoas bem instaladas no regime, que conversam, e a guerra no entretanto vai acontecendo” (*idem*). É assim um convívio marcado por uma certa displicência e futilidade, onde cabem, precisamente, certas frases cujo nexos não é imediatamente perceptível. Acima de tudo, segundo Fanhais, procura transmitir-se um “ambiente despreocupado no contexto de uma refeição”, podendo ser o “Senhor arcanjo” o próprio anfitrião desse jantar (*idem*).

Estas três interpretações complementam-se de certo modo, transmitindo a primeira uma postura mais analítica e as outras uma visão mais pessoal, que tende a partir também da perspectiva do próprio José Afonso, que segundo Fanhais, compunha sobretudo por intuição. No entanto, as três focam-se num ponto essencial: a denúncia da Guerra do Ultramar.

2. Análise musico-textual

Esta canção conta, na sua instrumentação, com a darbuka, tamborim brasileiro, os apitos de fole, a guitarra e o baixo, como irei destacar brevemente.

Começando pela melodia, esta entrelaça-se com a percussão numa quase “cantiga de roda, talvez” (Lívio, 1972a:14), já que é marcada pela repetição de frases e pela parecença entre todas elas, característica comum na música de dança. A melodia é assim repetida ao longo das estrofes, com um texto dito de um modo muito ritmado: sendo a poesia bastante longa, é distribuída uma sílaba por nota, demonstrando “uma faceta pouco conhecida de José Afonso: o ritmo progressivo e sincopado que dá à melodia” (*idem*). A melodia é organizada em grupos de quatro estrofes. As duas primeiras diferem claramente das duas últimas: repare-se como as duas primeiras estrofes encontram-se num registo mais grave, girando sobretudo à volta da tónica (ré maior) e a dominante abaixo da tónica (lá). Quanto às duas estrofes seguintes, estas praticam um registo mais agudo, explorando nomeadamente o segundo (mi) e o sexto (si) graus. O esquema melódico será sempre este (também visível no anexo 3.2), repetido até ao final da

canção. Tanto a primeira como a segunda parte da melodia procuram uma escala pentatónica (o que torna complexo o cantarolar da melodia), deixando, assim, de parte, o quarto (sol) e o sétimo (dó) graus – este último apenas usado uma vez como brevíssima nota de passagem¹⁵⁴.

No entanto, mais do que a tonalidade ou o seu contorno melódico, nesta obra gostaria de destacar a instrumentação. Dos instrumentos inovadores de todo este álbum (darbuka, o bongo berbere, o adufe, o tamborim brasileiro, as tumbas, a guimbarda e os apitos de fole, já descritos com maior detalhe na página 58), a percussão sobressai ao longo de toda a obra, mas com especial enfoque logo no início, com Michel Delaporte¹⁵⁵. A Revista *Mundo da Canção*, na breve crítica que faz a cada canção do álbum, também evidencia este aspecto instrumental: “Percussão brilhante e bem distribuída. Bongo e também tamborim conjugados num total sonoro mais percutidos nas separações sequenciais” (Lívio, 1972a:14). Esta abordagem muito rítmica da canção, que a caracteriza de um modo notório, põe em evidência a importância do parâmetro de Moylan do ritmo na análise de uma canção. Por outro lado, a noção de espacialidade deste mesmo autor (Moylan, 2023:3), que se interligará com o elemento rítmico, adquire também relevo nesta obra, como se verá já em seguida no próximo ponto.

3. Aspectos transnacionais

A transnacionalidade dos diferentes artistas do disco é nítida nesta canção: é com a sonoridade percutida de “Senhor arcanjo” que o álbum começa, e o ouvinte é, propositadamente, introduzido aos instantes imediatamente anteriores à gravação da canção propriamente dita. Impõe-se assim uma breve descrição sonora, tal como em “Abertura (gare d’Austerlitz)”, pois o trabalho de encenação sonora de José Mário Branco assim o exige: ouvem-se vozes, misturando a língua portuguesa e a francesa. Nota-se particularmente a voz do percussionista Michel Delaporte que dá a entrada (“Un, deux, trois... un, deux”) e os instrumentos, nomeadamente a percussão, encontram-se naquele quase-tocar, um último dedilhar antes de entrar. Delaporte avisa: “C’est parti, attention, messieurs, s’il-vous-plaît, s’il-vous-plaît, silence. Silence. C’est un disque pour le commerce” (Delaporte, 1971). Ouvem-se vozes. Delaporte dá a entrada: “Un, deux, trois, un, deux, trois, un, deux, trois, un, deux trois”. Inicia-se a canção, mas alegadamente sem sucesso: “Bon, allez”. Recomeça-se. De seguida, ouve-se um comentário em português, desta vez de Bóris, “Oh, Zé Mário, não se te ouve, pá”. Recomeça-se: “Un, deux, trois” – e, de repente, o ouvinte está envolvido no “Senhor arcanjo”.

¹⁵⁴ No anexo 1.1 (nas páginas 140-141) encontra-se a imagem da partitura desta melodia para se tornar mais acessível a compreensão deste parágrafo.

¹⁵⁵ O percussionista do *Cantigas do Maio*, já referido na secção dedicada à biografia de cada um dos cantautores.

Francisco Fanhais, que assistiu às gravações e colaborou em algumas das canções, relembra este momento na entrevista que me concedeu (2023):

“Ó Zé Mário, não se *te* ouve pá (que o Bóris era de Coimbra)”. E parava a gravação. Mais uma interrupção. O Michel Delaporte já estava farto das interrupções: “un, deux trois (...)” – e aquilo ficou! Foi genuíno, ele já estava um bocado impaciente, porque já era a terceira ou quarta vez que se recomeçava. Outro qualquer dizia para tirar essa parte. Mas o Zé Mário diz: olha, põe também isso (...) – é um prólogo.

Através deste prólogo progressivo – já que se vão ouvindo cada vez mais instrumentos (ao tamborim brasileiro adiciona-se a guitarra, o baixo – que estabelece o início da canção – e, por último, os apitos de fole) –, cria-se a atmosfera da música, como se se estivesse numa sala de teatro, naqueles instantes em que o espectador se instala no lugar – ficando assim patente a importância da espacialidade nesta obra (Moylan, 2023:3)¹⁵⁶. À medida que a música progride, mais imerso o ouvinte fica na narrativa sonora, sendo que o início do som do baixo indica que a canção “realmente” começou. Esta escolha de prólogo de José Mário, como Francisco Fanhais (2023) me apontou, é deliberada: a entrada da “canção antes da canção”, conduzindo o espectador à encenação sonora de José Mário Branco, deixa o ouvinte assumidamente num espaço inicial e indissociavelmente franco-português.

3.3.3.2 “A morte saiu à rua”¹⁵⁷

Esta canção abre o álbum seguinte – *Eu vou ser como a toupeira* (1972). Apesar deste dar continuidade ao trabalho criado no *Cantigas do Maio*, é um álbum que procura, de certo modo, diferenciar-se deste, tentando fundir um pouco mais o caminho que se bifurcara no álbum anterior: o “Zeca de palco” e o “Zeca de estúdio”, como relembra José Jorge Letria (*in* Frota, s.d.):

¹⁵⁶ Pode considerar-se esta atitude de colocar o ouvinte “dentro” do espaço da gravação como uma influência de Brecht – tornando o ouvinte consciente do processo e não apenas do resultado final. Não irei aprofundar esta questão, contudo, atendendo à posterior relação de José Mário Branco com o teatro de Brecht, pode pensar-se que o músico já estava familiarizado com o pensamento brechtiano, aplicando-o aqui, em particular, ao relacionamento com os materiais: com um espírito crítico, de permitir um certo distanciamento do ouvinte em relação à obra “final”, levando-o a uma reflexão sobre os acontecimentos e os processos criativos, de modo a fazer despertar um pensamento crítico. O ouvinte, ao ser inserido nos momentos que precedem a gravação, oscila assim entre dois movimentos: distancia-se da “história” que é narrada e aproxima-se de uma consciência e discussão críticas.

¹⁵⁷ O poema encontra-se na página 149; a partitura, na página 144.

Creio que ele procurava um compromisso entre o total improvisado do palco e a rigidez planificada do estúdio de Hérouville. Para ele, o clima era este – trabalho de grupo. Ele era um obcecado com o colectivo porque queria sempre diluir o seu protagonismo natural e legítimo – ideia que se verificará, precisamente na ficha técnica, apagando tanto os instrumentos como quem os toca.

Neste sentido, a instrumentação é bastante distinta da do álbum *Cantigas do Maio*, com menos diversidade instrumental, conferindo uma massa sonora mais homogénea ao todo. Como nota também Octávio Fonseca:

Em lugar de serem pensados canção a canção, os arranjos de *Eu vou ser como a toupeira* assentaram numa base de guitarras, baixo e percussão, a que foram acrescentados pontualmente outros instrumentos (2021:104).

Por outro lado, a importância da percussão, que vinha já do *Cantigas do Maio*, mantém-se. A Revista *Mundo da Canção* também assinala a dimensão rítmica (conseguida maioritariamente através da percussão), a qual ganha cada vez mais destaque na obra de José Afonso: “um sublinhar de um ritmo cada vez mais progressivo (...), para criar um clima de crescente intensidade dramática, de peso gradual” (Lívio, 1972b). Com efeito, a inclusão da percussão não apenas contribui para a intensidade sonora, mas também estabelece um contraste profundamente marcante com as faixas desprovidas desse elemento. Tal resulta numa alternância entre momentos de maior dramaticidade e intensidade, como se apreende em determinadas faixas, e momentos mais intimistas, exemplificados por composições como “Ó minha amora madura”, “O avô cavernoso” e “Por trás daquela janela” – todas sem percussão.

É também um álbum de grande importância no âmbito da intervenção política – aliás, no ano seguinte, o próprio José Afonso será preso em Caxias (Lima, 2018) –, dotado de vários temas de denúncia do regime salazarista: além da canção que aqui será analisada, conta-se com “Por trás daquela janela” (dedicado a Alfredo Matos, antifascista do Barreiro que se encontrava, na altura, preso), “O avô cavernoso”, ironizando “a cadavérica memória salazarista” (Teles, s.d.), e, apelando também à luta e à resistência, conta-se com “Fui à beira do mar” e “Eu vou ser como a toupeira” (Teles, s.d.).

1. Análise textual

A nível formal, o poema é composto por quatro quadras, e a rima segue o esquema AABB. Os versos têm doze sílabas métricas.

Quanto à temática, o poema encontra-se próximo daquele que dá origem à canção “Sou barco” (comparação que se pode fazer de um modo mais direto através do anexo 3.2), pois evidencia uma das muitas atrocidades cometidas pelo regime fascista, desta vez, incidindo numa figura em particular: o assassinato do pintor José Dias Coelho. Um texto cortante testemunha, quase em tom de história, a própria morte a frio de Dias Coelho, numa rua de Alcântara: a morte saiu à rua num dia assim. O peso da morte é posto em relevo, fazendo referência aos horrores dos crimes cometidos pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e de um sistema que legitima a execução de uma pessoa, seja por que razão for. Por outro lado, prestando a canção também uma homenagem a esta figura, apela, quase de forma inerente, ao sentimento de resistência, que aqui se reveste de um tom de vingança, demonstrando simultaneamente uma certa agressividade do próprio texto: “Teu sangue, Pintor, reclama outra morte igual / Só olho por olho e dente por dente vale”. No entanto, a mensagem que prevalece na última quadra conclui que a morte de José Dias Coelho tem de constituir um motor para a busca da liberdade: “Que um dia rirá melhor quem rirá por fim / Na curva da estrada há covas feitas no chão / E em todas florirão rosas duma nação”. Note-se a referência tão direta a Portugal, pois almeja-se contar precisamente uma história concreta: apesar de o nome de José Dias Coelho nunca ser pronunciado, procura homenagear-se diretamente o pintor. No entanto, como conta Carlos Alberto Moniz (2012) no programa “Zeca Afonso: 25 Anos – Eu Vou Ser Como a Toupeira”, apesar de o nome de Dias Coelho não estar expresso na letra, a canção, com um texto tão concreto de denúncia, esteve muito perto de ser censurada.

2. Análise musico-textual

A instrumentação desta canção conta com a presença de flautas, guitarra e provavelmente cordas friccionadas, como se observará em seguida.

Seguindo o pensamento de Walser (2003:30), os sentimentos para que uma canção apela podem espelhar-se através dos seus vários fatores constituintes: melodia, harmonia e/ou o próprio texto, que, unidos, formam um novo objeto, a canção. Neste caso, diria que as sensações de desconforto e de dramatismo são desde logo evidenciadas na secção introdutória instrumental: com as flautas, em intervalos de terceiras, e com os trémulos de instrumentos que

poderão ser cordas friccionadas nos sobreagudos¹⁵⁸. Estas, precisamente, são usadas com regularidade na música popular, para adicionar um certo tipo de pujança e grandeza (Walser, 2003:29), algo notório neste caso por acentuarem desconforto e até um certo pavor, como um negro presságio inicial. Neste sentido, o timbre (um dos parâmetros definidos por Moylan) é uma característica evidente aqui, já que a secção instrumental que principia a canção define-a muito claramente. Além do timbre dos instrumentos, a introdução anuncia um tema violento também através do perfil descendente da sua melodia, que implica, já desde Monteverdi, o sentimento de tristeza (La Via, 2014b:31). A morte e o assassínio são assim tratados desde logo por uma introdução musical forte, associação (de introdução instrumental–tema) que se procura fazer com frequência (Walser, 2003:32). Ao longo das estrofes, o acompanhamento instrumental reduz-se à guitarra, para o foco incidir na voz. De duas em duas estrofes, a introdução instrumental repete-se, reforçando a sua presença assombrosa ao longo da canção.

Harmonicamente, esta canção utiliza o modo de lá (na gravação estando meio tom abaixo) – já que é utilizado o 7º grau baixado de forma muito premente (observe-se, em detalhe, o último verso da canção). Assim se constata como um modo menor acentua a atmosfera sombria da música (consta, aliás, que José Dias Coelho foi baleado à hora do lusco-fusco).

Após a introdução, a melodia presente nas quatro estrofes apresenta, entre si, uma estrutura semelhante: os primeiros dois versos são quase uma repetição um do outro; o terceiro viaja para um registo mais agudo, traduzindo-se numa maior tensão. Inclusivamente, este terceiro verso é marcado por uma proferição ainda mais acentuada do texto. Por seu turno, o último verso de cada estrofe só repousa na tónica alternadamente: ou seja, estrofe sim, estrofe não. Na minha aceção, este repouso na final (ou a falta dele) é relevante, pois contribui para um acentuar do dramatismo da canção: a estabilização da nota lá é apenas realizada de duas em duas estrofes, mantendo, por um lado, uma fluidez narrativa, e, por outro, uma tensão mais ativa no ouvinte. O repouso na nota lá, que é sobreposto com a frase “o pintor morreu”, a nível de contorno melódico, evoca a própria melodia das flautas, enfatizando o carácter dramático da mesma melodia inicial¹⁵⁹.

¹⁵⁸ As tentativas de falar com pessoas que participaram no álbum, como Carlos Alberto Moniz ou José Jorge Letria, mostraram-se infrutíferas. Neste sentido, a ideia dos instrumentos constituintes deste momento instrumental reverte-se apenas numa suposição do que poderá ser. Octávio Fonseca recusa a presença de um som sintetizado, podendo a instrumentação ser composta por “sopros que se prolongam no fim por uma nota longa que parece ser de facto violino, mas também podem ser sopros” (Fonseca, 2023). Já Rui Magno Pinto e André Malheiro (Malheiro, Pinto, 2023) inclinam-se mais para um trilo em violino, nas cordas depois do cavalete, com amplificação e *reverb*.

¹⁵⁹ No anexo 1.1 (nas páginas 140-141), como já foi referido, segue também uma imagem da partitura para ser mais acessível a compreensão dos últimos dois parágrafos.

As duas primeiras estrofes são repetidas no final, culminando com a conhecida frase: “Vão dizendo em toda a parte / O pintor morreu”. Esta frase é mantida em eco, como se ouvíssemos, de facto, em toda a parte: o pintor morreu – o crime não consegue ser esquecido.

3. Aspectos transnacionais

Tal como em “Sou barco”, nesta canção não existem características intrinsecamente musicais proeminentes para uma análise especificamente transnacional: é sobretudo o próprio contexto da sua gravação – os “muitos jantares, muitos encontros a falar estrangeiro de assuntos muito importantes na altura”, como recorda José Niza (2012) – que torna este disco um verdadeiro trabalho de grupo, sendo as canções fruto disso mesmo. A dimensão humana de cada músico tinha assim muita importância para José Afonso – uma identificação profunda entre todos, com uma consciência clara da mensagem comum que se queria transmitir, como Carlos Alberto Moniz (2012) recorda: “sabíamos o que a letra queria dizer, não era ré lá sol (...)”, mas sim “que introdução musical se vai fazer para que, quando se falar na morte [saiu à rua], ela caia em força”. Esta canção, incluída num álbum que, como já lembrei, é considerado um “trabalho de grupo” – expressão inclusivamente mencionada na capa do disco – entre músicos galegos e portugueses, demonstra, de forma ainda mais direta, como os músicos escolhidos por José Afonso estavam dispostos a interpretar uma canção que denunciava claramente o regime fascista português. Tal denúncia era assim compartilhada pelos galegos, demonstrando-se, de um modo latente, a luta comum contra os regimes fascistas ibéricos. A gravação deste álbum – e desta canção em particular – é uma prova disso mesmo, colocando-os de forma tão direta em causa.

Esta canção destaca-se, assim, pela sua vertente instrumental, nomeadamente na introdução, e por uma melodia que, em modo de lá, repousa na final com pouca frequência ao longo da canção. Por outro lado, estando inserida num álbum coletivo, a canção espelha a solidariedade ativa entre o povo galego e o português.

3.4 Conclusões

As seis canções por mim escolhidas procuraram destacar os vários modos de composição e de produção que tornaram essas músicas um lugar de múltiplos enlances, ultrapassando as fronteiras portuguesas e circulando no triângulo geográfico em análise. Todas as canções demonstram uma enorme força de vontade e de espírito, dado o contexto em que foram escritas. Verifica-se em José Afonso uma preocupação com um texto mais encriptado, que poderá ser visto como uma escolha estilística, mas também em parte devido à censura

portuguesa, preocupação que não se denota em Luís Cília, já que editava com a *Le Chant du Monde*. É de salientar, nos três autores, um empenho em não criar um texto panfletário e paternalista, procurando, ainda assim, ser inteligível por um público alargado. Na edição de 2023 do Encontro da Canção de Protesto em Grândola, na sessão testemunhal do dia 11 de junho, com Irene Pimentel, Joaquim Vieira, José Neves e Luís Pedro Faro (com moderação de Mário Correia) este tema do panfletarismo foi bastante discutido, lembrando-se a necessidade sentida, sobretudo por José Afonso, do canto chegar ao povo – mas sem cair na tentação de ser simplista e até mesmo moralista: esta era de facto uma dualidade que preocupava o cantautor. No entanto, Luís Cília, como foi sendo indicado ao longo desta secção, também revelava uma preocupação em escolher autores para as suas canções que escrevessem de um modo mais poético do que o seu, evitando cair no panfletarismo. Já José Mário Branco foi frequentemente criticado por criar textos precisamente considerados demasiado complexos, sendo sugerido que as suas canções deveriam transmitir ideias de um modo mais direto (Branco, 2017¹⁶⁰). Não obstante, Branco salienta que até mesmo canções menos diretas podiam ter um impacto emocional significativo em pessoas com diferentes níveis de instrução, não deixando de se identificar com as mesmas. A este propósito remeto, em nota, para um episódio significativo, o qual José Mário Branco relembra numa entrevista em 2017¹⁶¹.

Transitando agora para uma análise mais incisiva sobre cada músico e as suas respectivas canções, Cília apresenta-se, no geral, como o cantor que se faz acompanhar à guitarra. As suas temáticas estão profundamente ligadas à realidade de Portugal (evidencia-se a utilização, em ambas as canções, de verbos no presente, estando as canções viradas para a realidade portuguesa de então), destacando-se o facto de musicar poesia de autores portugueses, e, desse modo, conservar assim uma forte ligação com a língua materna e os poetas portugueses. As sonoridades francesas, e, especificamente, a influência de Brassens, são

¹⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=rzBz-9Ujv8Q>, 3', 2017.

¹⁶¹ “Um dia houve um velho (eu acho que foi em Villejuif) (...) que veio ter comigo no fim [do espectáculo] que me disse:

— Gostei de o ouvir (...). Mas sabe que a que eu gostei mais é aquela que fala da vida da gente.

E eu, muito admirado, disse:

— Não falam todas da vida da gente?

— Sim! Todas falam da vida da gente, mas há uma que é mesmo a que fala da vida da gente.

— Então qual é essa?

— É aquela do macaco. Essa é que fala da vida da gente.

Estava a referir-se à Queixa [das Almas Censuradas, música com poesia de Natália Correia]. Isto foi uma lição para mim, porque nós, por mais progressistas que fôssemos, ligados ao povo, nós tínhamos sempre tendência de dar um bocadinho de razão àqueles que diziam “Epa, essas canções assim com poesia que voa mais alto... Isso se calhar não é bom para o povo”: houve assim uma desconstrução do que é que o povo gostava: o que eles não têm são os nossos clichês intelectuais e estéticos, têm outra visão. Mas profundidade (...), filosofia da vida, conceitos sólidos, então não têm? É uma cultura diferente da nossa (urbana e universitária), mas é profundíssimo”.

(<https://www.youtube.com/watch?v=rzBz-9Ujv8Q>, 5', 2017)

acolhidas pela sua música, nomeadamente através da instrumentação utilizada, como verifiquei mais pormenorizadamente na canção “*Dies irae*”.

A habilidade das encenações sonoras de José Mário Branco é visível nas canções “Abertura (gare d’Austerlitz)” e “Senhor arcanjo”, que nos projetam para diferentes lugares habitados pela língua francesa. A primeira canção precipita o ouvinte para a estação d’Austerlitz, com um clichê do acordeão numa estação parisiense. Presencia-se um lugar de inerente tristeza, de constante trânsito dos passageiros, fazendo o espectador questionar sobre a razão deste lugar ter tanto de português, e, nesse sentido e em primeiro lugar, o motivo de abandonar a pátria. “Senhor arcanjo”, por sua vez, lança o ouvinte para um espaço igualmente franco-português, através do detalhe de produção do seu prólogo, com as constantes indicações de Michel Delaporte.

Por outro lado, ao trazer para a análise a canção que inicia e a canção que termina *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, compreende-se de um modo ainda mais patente o pensamento de José Mário Branco de um álbum como uma unidade artística: a primeira canção tem uma capacidade de fazer interagir o ouvinte com um espaço e um tempo, a última tem o dom de o sintetizar e concluir. E é nesta música final, em particular, que o pensamento transnacional de criação musical atinge o seu pleno, com a correlação entre uma poesia portuguesa e uma música francesa.

Destaco ainda o modo como o timbre instrumental nas canções de José Afonso se evidencia: por um lado, com importância da percussão em “Senhor arcanjo” e com a introdução instrumental n’“A morte saiu à rua”; nesta última canção relevo as ligações de José Afonso com Espanha, nomeadamente com artistas galegos que se predispõem a gravar o seu disco e em particular esta canção, a qual critica manifestamente os regimes ibéricos instaurados, unindo assim os artistas do álbum no objetivo comum de os combater.

Em síntese, o espaço de comunicação cultural através da canção ganha forma por meio de vários recursos: elementos textuais, utilização de línguas para além do português (como o francês, neste caso), instrumentação, detalhes de produção que transportam o ouvinte para espaços interculturais ou, ainda, participação de pessoas de diferentes origens em cada canção, tornando-a um espaço de comunicação vívida entre culturas.

Conclusão

Esta dissertação procurou identificar uma rede de mediações no âmbito da canção de intervenção, entre 1968 e 1975, estabelecendo uma abordagem triangular entre Portugal, Espanha e França, através de vários estudos de caso. Para tal, desenvolvi uma análise tripartida, abordando: os percursos artísticos de Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso, três eventos coletivos (um de cada país) em que estes e outros intervenientes participaram, e seis canções de intervenção, duas de cada um daqueles artistas. Neste sentido, através das três áreas de estudo (circunscritas a casos particulares) deste fenómeno – os músicos, os eventos coletivos e as seis canções dos mesmos –, são identificadas duas grandes conclusões: a França é percebida como uma plataforma de liberdade, revolução e reunião pelos outros dois países em questão, e, em particular, pelos três autores nos diversos casos em estudo. A segunda conclusão verifica que o triângulo geográfico em análise manteve uma interconexão contínua, especialmente evidente na forma como os três músicos experimentaram a transnacionalidade da canção de intervenção: por meio de amizades e colaborações musicais, pela sua participação em eventos culturais em vários locais e pelo surgimento de álbuns resultantes dessa rica interação cultural. Assim, podemos afirmar que as respostas dadas às quatro questões que esta dissertação levanta estão contidas naquelas conclusões. Mais precisamente, a primeira questão – em que sentido a França funcionou como um polo de liberdade política para a criação artística, nomeadamente musical, dos portugueses e espanhóis em estudo? – é respondida a partir da primeira grande conclusão acima mencionada. As outras três questões – de que modo Luís Cília, José Afonso e José Mário Branco viveram este triângulo transnacional?; dos eventos coletivos escolhidos, onde se verifica a transnacionalidade dos mesmos?; e, por fim, de que modo é que este mesmo espaço influenciou a sua composição, e, especificamente, de que maneira as seis canções escolhidas espelham estas múltiplas relações entre Portugal, Espanha, e França? –, todas estas questões tentam ser respondidas na segunda grande conclusão da dissertação.

Começando por ampliar então a primeira grande conclusão:

“Na Francia tendría que ser” (Ibáñez, 1970): a França como plataforma de liberdade, revolução e reunião

Para entender esta primeira conclusão é crucial destacar a significativa e multifacetada influência da França sobre a Península Ibérica durante o período em análise. Esta influência abrangeu diversos aspectos e níveis, favorecendo a crescente vaga de emigração portuguesa (700 000 portugueses) e espanhola (230 000 espanhóis) em território francês na década de 60. A relação entre Portugal e França foi reforçada em particular pelo contexto da Guerra Colonial, que, com notáveis paralelos com a Guerra argelina, facilitou a integração dos jovens portugueses emigrados em França. Por outro lado, esta influência francesa na Península Ibérica teve uma particular ressonância através do maio de 68. Este evento transformou vários estratos da sociedade ocidental, influenciando em particular o processo de politização da canção: em vários locais, a música e a política entrelaçam-se cada vez mais (Drott, 2011:8). “¡Madrid es París, París es Madrid!” (Espín, 2018) – este slogan, mencionado anteriormente no contexto histórico desta dissertação (na página 35), remete para o concerto de Raimón, que se apresentava na Faculdade de Ciências e Económicas da Universidade de Madrid no dia 18 de maio de 1968, coincidindo com os acontecimentos parisienses. O *slogan* expressa precisamente como os diferentes grupos populacionais estavam unidos – e eram, por assim dizer, intermutáveis – nas suas reivindicações, e como o espaço musical promovia o encontro e o debate político. Neste contexto, a Universidade passa a ser um importante elemento de consciencialização política do estudante (Madeira, 2023; Conde, 2018:53). Por sua vez, a canção fica cada vez mais alicerçada à Universidade, agregando pessoas que procuravam uma forma de expressão crescentemente preocupada com as reivindicações sociais (Conde, 2018:56; Fraga, 2008:26). Evidencia-se assim, particularmente em Espanha, o poder que a Universidade detinha enquanto espaço livre, pois estava isenta de uma aprovação do governo para a realização de um determinado concerto – daí o facto de vários concertos das digressões de Luís Cília e de José Afonso se efetuarem no *campus* universitário espanhol.

Deste modo, a França, que à época serviu de farol ideológico para a Europa, foi determinante para a Península Ibérica dotando a canção de um carácter cada vez mais interventivo (Conde, 2018:149). Este influxo francês em determinados cantores espanhóis e portugueses resultou de uma aproximação não apenas estética (onde os cantores franceses eram de facto uma referência, só mais tarde seguidos pela música anglo-saxónica e brasileira (Godinho, 2023)), mas também física devido à presença dos próprios músicos, os quais frequentemente se veem compelidos a permanecer em Paris. Nesta dissertação, foi observado

o reconhecimento desta influência em Patxi Andión, nas suas declarações aquando da sua participação no programa Zip-Zip (1969), bem como nos três artistas portugueses em estudo (Cília, 2022), (Correia, 2012), (Branco, 2017), que chegam a referir artistas franceses particulares que imprimiram uma forte marca no seu percurso, com destaque para Brassens e Colette Magny, uma figura de referência tanto para Cília, como também para José Mário Branco: “foi com esta cantora que aprendi ser realmente preciso a gente inventar novas maneiras” (1970).

Este enquadramento, permitindo compreender a importância na Península Ibérica da música e de artistas franceses, proporcionou uma visão de França enquanto plataforma de liberdade, revolução e reunião, designadamente para os três artistas portugueses em estudo. A frase que serve de título a esta seção foi proferida por Paco Ibáñez (1970), expressando o anseio de congregar todos os cantautores portugueses e espanhóis que estavam empenhados em revitalizar a canção ibérica num único local. Esse lugar, necessariamente, seria na França, já que este país não apenas estimulava essa renovação por meio da realidade musical, mas também fornecia um espaço físico propício para tal regeneração, dada a sua atmosfera de liberdade.

Começando precisamente pela questão da “liberdade” – o primeiro ponto desta conclusão –, esta acaba por se expressar, ela própria, em poucas palavras. Portugal e Espanha, sob os regimes do salazarismo e do franquismo, respectivamente, deparavam-se com sistemas ditatoriais profundamente repressivos, como foi sendo observado ao longo desta investigação. Por um lado, graças à proximidade geográfica da Península a França, por outro, pelo seu *status* de polo cultural e ideológico que este país significava (Pénet, 2004:51), França, e, especificamente, Paris, era um destino central para milhares de portugueses e espanhóis, tendo sido considerado inclusivamente uma base a partir da qual os emigrantes poderiam eventualmente seguir para outros locais: “Paris era a plataforma onde se ia primeiro” como relembra José Mário Branco (2017). A palavra “plataforma”, que eu própria utilizei também no título desta secção, provém precisamente desta citação de José Mário, que acentua a ideia de Paris como ponto de chegada e (novo) ponto de partida de emigrantes. O mesmo se passou com José Mário Branco: uma vez instalado em Paris, a sua casa tornou-se um primeiro abrigo para muitos emigrantes que, posteriormente, tomavam as mais variadas rotas. Francisco Fanhais, que esteve também exilado em Paris entre 1971 e 1974, no seu depoimento para o Museu do Aljube Resistência e Liberdade (2020), também relembra esta sensação de Paris como sendo a principal base de refúgio.

Enquanto terra em liberdade, Paris apresenta então um conjunto significativo de benefícios para estes cantautores exilados. Primeiramente, a liberdade de expressão vivida em França contém uma consequência imediata: permitia uma escrita livre da censura, abrindo espaço para explorar abertamente um conjunto de temas e mensagens. É neste mesmo sentido que Luís Cília e de José Mário Branco, exilados em Paris, se encontravam num patamar diferente do de José Afonso, o qual se deslocava a esta cidade apenas esporadicamente: “(...) Podermos pensar nas nossas canções, naquilo que vamos dizer com elas. Aqui a gente habitua-se pelo menos a uma atmosfera diferente”, como refere José Mário Branco (1970). Esta liberdade criativa verifica-se assim de um modo mais evidente nos percursos de vida de Luís Cília e José Mário Branco. Mas também no caso de José Afonso é precisamente este espaço de liberdade que lhe propicia os estúdios Château d’Hérouville e Aquário acolherem os álbuns *Cantigas do Maio* (1971) e *Venham Mais Cinco* (1973), respectivamente. Em suma, Paris apresenta-se como um lugar central na produção dos álbuns dos três músicos estudados. Além de oferecer a possibilidade de gravação, e, no caso de Luís Cília, edição dos seus álbuns, a cidade também desempenhou um papel essencial na divulgação dos mesmos autores, através dos vários meios de comunicação, como a imprensa, mas também a televisão. Entre 1966 e 1973, Luís Cília fez múltiplas aparições na televisão (realçadas na página 44), o que evidencia a existência de oportunidades para apresentações musicais portuguesas na televisão francesa. Essas oportunidades, por sua vez, possibilitaram que artistas como ele (em grande parceria com Paco Ibáñez) alcançassem um público mais amplo e solidificassem a sua presença na cena musical francesa.

O caso do concerto do 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise” na Maison de la Mutualité é um caso exemplar da liberdade proporcionada pela cidade de Paris (em acentuado contraste com as condicionantes que marcavam a Península Ibérica), refletindo simultaneamente apreço pela disseminação de música ibérica em espaço francês: tanto portugueses como espanhóis, vigiados nos seus países de origem, puderam aqui expandir a sua atividade criativa. No que concerne a presença espanhola no mesmo local de concertos (conforme investigado na secção dedicada aos eventos coletivos), a La Mutualité foi um espaço determinante para certos eventos (Fraga, 2008:27), como o concerto de Miro Casabella com Xerardo Moscoso e Amancio Prada, bem como o Festival de la Nueva Canción de los Pueblos de España. Por seu turno, o 1º Encontro de “La Chanson de Combat Portugaise”, sobre o qual me debrucei mais demoradamente, é igualmente um símbolo da liberdade proporcionada pela cidade de Paris, que permite a apresentação de artistas portugueses neste espaço, intensificando

a conexão entre a língua francesa e a portuguesa, e demonstrando, através dos confrontos finais do espectáculo, como este tipo de canções se entrelaçava com um espaço de debate político.

Em tom de conclusão desta secção, queria também salientar que os mesmos cantautores não deixavam de sentir ambiguidades relativamente às perspectivas que França oferecia: Cília, por exemplo, refere-se a França como um mar de oportunidades, como um lugar onde podia escrever sem entraves e onde se sentia bem acolhido pelo povo francês. Este povo, no seu entender, não só o divulgava como também entendia as suas canções, dando-lhe valor, como foi sendo mencionado na secção dedicada aos músicos. Assim, Paris nunca foi sentida como um palpável exílio, no sentido em que era nesta cidade que o autor se exprimia livremente (Cília, 2022). Símbolo desta mesma postura é também o título da sua canção de 1973, “Pátria, lugar de exílio”, com poesia de Daniel Filipe: a pátria é que era sentida como um verdadeiro exílio, por ser o lugar onde Cília não queria estar. Por seu turno, José Mário Branco sente que a sua relação com a cidade de Paris não é tão tranquila como a de Cília, pois considerava que a saída do seu próprio país lhe fora imposta, ao recusar participar numa guerra que considerava profundamente injusta. Por conseguinte, “a minha relação afetiva ou emocional com a cidade de Paris não é uma relação pacífica porque no fundo eu estive lá esses onze anos contra a minha vontade” (Branco, 2018¹⁶²).

Transitando para o segundo ponto de conclusão, é importante notar que a França também era entendida como um território de constante revolução e confrontos sociais¹⁶³. Desde o emblemático ano de 1789, marcado pela Revolução Francesa, o país emergiu como um ambiente onde as reivindicações sociais ocupavam uma posição proeminente no tecido social francês. Dado o contexto político em questão na Península Ibérica, França tornara-se particularmente apelativa para os que queriam deixar a Península: partiam para uma terra onde não só o conflito era permitido, como este continha grandes repercussões. O emblemático evento do maio de 68 vem precisamente acentuar esta ideia de liberdade e de um futuro revolucionário, inspirado (em parte) nos ideais marxistas de uma evolução da História através das revoluções. Os dois exemplos por mim estudados que participaram no maio de 68, José Mário Branco e Luís Cília, revelam como este evento foi uma experiência transformadora, permitindo-lhes intervir e vivenciar uma revolução de um modo muito direto – entendendo que, através da união entre as pessoas, seria possível transformar o futuro de Portugal. Com efeito, e relativamente ao aspecto musical, a relação de José Mário Branco e de Luís Cília com

¹⁶² <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>, 16', 2018.

¹⁶³ “Paris era a capital da contestação e da revolução na Europa” (Salomé, 2023).

o maio de 68 torna-se particularmente importante, já que colaboram nas reivindicações com frequência através da música: dirigindo-se aos locais em greve ou a espaços públicos para animar os trabalhadores, permitiam ativar a luta dos mesmos através do conteúdo que era expresso nas suas canções. Por outro lado, o maio de 68 é propício a um encontro entre as várias culturas, pois amiúde outros cantores se juntavam aos portugueses para utilizarem o seu canto na mesma luta: “Paco [que] cantava em castelhano e a Colette [que] cantava em francês (...). Aquilo era para quem viesse” (Cília, 2022): ou seja, o maio de 68 foi também assinalado por uma efervescente mistura cultural e linguística.

Em suma, Paris foi percebida como um espaço de liberdade, pelos três músicos em questão, nas diferentes circunstâncias em análise, identificando no mesmo um terreno fértil para disseminar as suas mensagens de intervenção e de resistência. No caso de José Mário, reforça-se, as primeiras canções surgem até em língua francesa, partindo da realidade que o sujeito vivia, e realçando o vigoroso entrelaçamento entre as culturas francesa e portuguesa. O maio de 68 representou um marco importante neste sentido, já que ligou ativamente as canções destes autores com as reivindicações políticas que estavam em curso. Mais: demonstrou aos portugueses a possibilidade de uma real alteração do curso dos acontecimentos no seu país: a esperança de derrubar o regime em vigor dependia apenas das pessoas (Cília *in* Raposo, 2007:76).

Como consequência de ser um espaço de liberdade e revolução, Paris tornou-se, também, uma terra de reunião entre artistas. Isso incluiu não apenas estrangeiros emigrantes que compartilhavam nacionalidades e estabeleciam locais de encontro para as suas comunidades, mas também englobou interações entre franceses e estrangeiros (em breve, na próxima secção, aprofundarei ainda mais este aspecto).

Começo por sumariar os encontros entre pessoas da mesma nacionalidade em Paris: dos encontros entre espanhóis na capital francófona, embora não tenha sido o foco do meu trabalho, é relevante destacar um exemplo muito claro, mencionado anteriormente quando me referi ao percurso de Luís Cília, na secção dedicada aos músicos, na página 46: o grupo *La Carraca*, com o qual Cília também colaborou, fundado em 1966 por Paco Ibáñez, constituía um fórum para diferentes artistas, já que, maioritariamente composto por pessoas de origem espanhola, se preocupava com a difusão da cultura espanhola em Paris. No que toca aos encontros entre portugueses na capital francesa, vários foram os exemplos já mencionados de reunião de artistas entre si, mas também entre músicos e emigrantes económicos. Em primeiro plano, saliento a reunião promovida pelas múltiplas associações de emigrantes, como verifiquei com maior detalhe no percurso de Luís Cília e de José Mário Branco. No caso do primeiro,

distinguiu-se a Associação de Originários de Portugal. Já com o segundo, este encontro verifica-se de um modo mais claro através da “Liga Portuguesa do Ensino e da Cultura Popular”, da Cooperativa Organon, e do pontual mas significativo encontro dos “Jogos Florais da Emigração Portuguesa”, em 1973. Este encontro entre os dois cantores e os emigrantes económicos permitiu uma progressiva aproximação a este tipo de música pelas camadas populacionais com um rendimento mais baixo, e, conseqüente, uma politização progressiva das mesmas através da música. Sem esquecer ainda que esta possibilidade de reunião entre artistas da mesma nacionalidade também se materializa noutros espaços, nomeadamente em salas de concerto, como já foi apontado o caso da La Mutualité.

A interligação entre as três nações em destaque

Este segundo ponto de conclusões está intrinsecamente relacionado com o primeiro – a influência da França nas diversas relações entre os artistas envolvidos. Ora, no último ponto da secção anterior – França como plataforma de reunião – explorei a posição central da terra francófona nas interações entre os participantes que partilhavam a mesma nacionalidade. Agora, estendo as suas esferas de interação para incluir participantes de diversas nacionalidades, diminuindo a ênfase do papel proeminente da França nessas interações.

Com o intuito de compreender a constante interligação ocorrida durante este período no triângulo geográfico em estudo, de onde Luís Cília, José Mário Branco e José Afonso sobressaem, realcei ao longo da dissertação as principais conexões estabelecidas por estes três intervenientes: as amizades/parcerias musicais que criaram, os diferentes eventos em que participaram e os álbuns resultantes desta interligação cultural – abordagem tripartida que passarei, agora, a resumir.

Ainda relativamente a Paris, Luís Cília contacta principalmente com Colette Magny, Georges Moustaki, Léo Ferré e Georges Brassens, que será inclusivamente seu padrinho aquando da inscrição na Sociedade Francesa de Autores. Destaca-se também a presença, nos seus discos, dos instrumentistas Marc Vic (no violoncelo), François Rabbath (no contrabaixo) e Pierre Nicolas (também no contrabaixo). Relativamente a artistas espanhóis, evidencia-se, ao longo dos anos, a amizade de Luís Cília com Paco Ibáñez. Mais tarde, destaca-se Xavier Ribalta com quem partilhou pelo menos dois concertos – *Festival de la Nouvelle Chanson Espagnole* e a Semana da Canção Ibérica, abordados nas páginas 46 e 47. É também em Paris que conhece Miro Casabella, com quem fará a digressão à Galiza em 1971, evento discutido mais detalhadamente, na presente dissertação, nas páginas 77 e 78.

Quanto a José Mário Branco, tendo detalhado as suas relações com as figuras francesas (deixando de lado as espanholas, que ocorrem particularmente com Miro Casabella, porém com data posterior ao período em estudo), e apesar das influências de Léo Ferré, de Brel e Brassens (Raposo, 2007:93) (Branco, 2017), foi com Jean Sommer que José Mário sentiu uma afinidade mais próxima, tendo partilhado a criação de canções, chegando o cantautor português a estar encarregue da produção musical do álbum *Adieu la mer est belle* (1972), de Jean Sommer. A presença de Gilles Sallé como coordenador dos estúdios para os álbuns *Margem de Certa Maneira*, *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco* também foi essencial (Raposo, 2007:94): a proximidade entre ambos facultou a materialização da concepção sonora nos álbuns de José Mário (tanto os seus como aqueles em que assumiu a direção musical).

José Afonso, por seu turno, estabelece o contacto com os músicos franceses a partir da sua relação de proximidade com José Mário Branco. Será José Mário, aliás, que apresenta a José Afonso os músicos que farão parte dos álbuns *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*, questões abordadas detalhadamente nas páginas 57 e 59, respectivamente. Quanto à relação com Espanha e com os cantautores espanhóis, que surge de um modo mais direto, esta inicia-se através da amizade com Benedicto García Villar (como observado na página 64). A relação de José Afonso com Benedicto, à semelhança da de José Mário Branco com Sommer, também se converte em criações musicais conjuntas, mas que extrapolam a análise do período temporal escolhido – a canção “Nosa Señora da Guía”, no álbum de Benedicto *Pola Unión* (1976) e a “Chula da Póvoa”, em *Com as minhas Tamanquinhas* (1976), são duas versões de uma mesma música – em galego e em português –, nesta mesma ordem de convívio e de co-criação.

Dentro do contexto de estreita ligação entre Portugal e Espanha, é notável a significativa ascendência da cultura portuguesa sobre a região da Galiza. Destaquei deste modo a relevância do trajecto de José Afonso nessa área galega e como a sua presença continua a exercer influência sobre as gerações mais recentes na Galiza. Além disso, é pertinente mencionar que os outros dois músicos abordados nesta análise também desempenharam um papel significativo no desenvolvimento artístico de certos cantautores espanhóis: por um lado, Cília era considerado uma referência na Galiza (Casabella, 2023), com as suas canções a serem amplamente conhecidas: “Cília ouvia-se em todo o lado na Galiza”. Por outro, na edição do Encontro da Canção de Protesto de 2023, Bernardo Fuster (1947) reconhece em José Mário Branco a capacidade de criação e encenação sonora, constituindo assim uma referência artística de alto nível para o próprio artista. Assim, para Fuster, José Mário Branco torna-se uma inspiração premente, ilustrando a viabilidade de criar músicas politicamente comprometidas com um padrão artístico elevado (Fuster, 2023).

A partir destas diversas interações entre os vários cantautores, emergem naturalmente a realização de concertos, festivais e álbuns conjuntos, os quais foram destacados ao longo da dissertação e especialmente evidenciados na seção dedicada aos eventos, onde foi abordado um caso representativo por país. Além do concerto da La Mutualité (já aqui referido no ponto anterior por se conectar com a preponderância de França nas relações entre estes músicos), o programa televisivo Zip-Zip e as digressões de Cília e de José Afonso são exemplos marcantes deste entrelaçamento cultural.

No caso do Zip-Zip, verifiquei como um programa de televisão teve um papel fulcral de difusão da canção de intervenção, chegando pela primeira vez de um modo massivo à população portuguesa. Este contexto de breve abertura televisiva cria um espaço que associa o movimento da canção de intervenção portuguesa com o de outros países, nomeadamente o espanhol. A presença de Patxi Andión no programa, cantor basco que ao longo dos anos vem desenvolvendo uma forte ligação a Portugal, revela de um modo evidente a sua vertente interventiva, chegando a ser acompanhado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) à fronteira no final da sua participação (Almeida Afonso, 2020). As suas declarações ao *Diário de Lisboa* (salientadas nas páginas 71 e 72) são também bastante elucidativas no que toca à ligação da sua composição com um movimento internacional de uma canção cada vez mais atuante na sociedade.

Quanto às digressões de Cília com Miro Casabella (1971) e de José Afonso com Benedicto (1972), estas patentearam também a solidariedade e a amizade entre ambos os países, com canções e lutas que se uniam em digressões partilhadas. O caso do concerto de Santiago de Compostela é, para os dois cantautores portugueses, um claro exemplo de uma profunda identificação com a língua e com a situação política vigente. Destaquei em particular a estreia da “Grândola, vila morena” (nas páginas 79 e 80) que, cantada numa língua entendida pelos galegos, torna ainda mais nítido o modo como se uniu – em ato e através da música – Portugal a Espanha, tornando comum a sua luta contra os sistemas ditatoriais instaurados.

A participação de José Afonso em festivais, concertos e a sua digressão em 1972 pela Galiza propicia a gravação do disco *Eu vou ser como a Toupeira* em Madrid. Este álbum demonstra a experiência de solidariedade que se vivia entre o cantor e os galegos, desempenhando a relação com Benedicto um papel preponderante: é ele que possibilita a realização dos recitais da digressão e que, consequentemente, dinamiza a produção do álbum em Madrid. Como refere Carlos Alberto Moniz (2012), existia um ambiente de companheirismo entre todos os participantes, sendo apresentados no disco através da

formulação: “trabalho de grupo de (...)” (José Afonso, *Eu vou ser como a toupeira*, 1972), seguido dos respectivos nomes.

Gostaria, neste campo dos concertos colaborativos, de sublinhar que nos concertos entre portugueses e espanhóis – como é o caso da Semana da Canção Ibérica, em Paris, em 1970, ou o Festival da Canção Ibérica, em 1971, em Valência – se verifica com frequência a utilização do termo “canção ibérica”. É de evidenciar que este conceito representa, acima de tudo, a união entre os próprios cantautores, reunidos para um determinado concerto de canção de intervenção, e, nesse mesmo contexto, juntando as suas canções e amiúde o propósito do seu canto. Neste sentido, a expressão “canção ibérica” não se refere a uma comunhão estética entre as canções portuguesas e espanholas: é aplicado em situações específicas. Cília, como já foi mencionado nesta dissertação (na página 47), relata de maneira descontraída um episódio na Semana da Canção Ibérica, lembrando com humor: “Eu era sempre o ibérico, eles eram os espanhóis [risos]” (Cília, 2022). Não constituindo um movimento organizado, a “canção ibérica” era assim, acima de tudo, um sentimento de união entre os cantores concretizado apenas em determinadas circunstâncias, atingindo porventura o seu auge nos concertos – momentos vívidos de profunda sintonia entre os próprios atores e os pensamentos transmitidos.

Por outro lado, a análise das seis canções demonstrou de que modo esta interligação entre as culturas se pode verificar em tantos aspectos específicos. A confluência das diferentes nacionalidades em Paris é um fator extremamente relevante, permitindo a amizade entre vários cantautores e, conseqüentemente, encaminhar o seu processo de compor e as múltiplas parcerias musicais entre eles. São estas que passo, doravante, a resumir. Verifiquei como Cília bebe das fontes francesas, através do seu contacto profundo, nomeadamente com Georges Brassens, tendo destacado a importância do contrabaixo na música “*Dies irae*”. Por outro lado, verifiquei como nas canções “Abertura (gare d’Austerlitz)” e “Senhor arcanjo” (de José Mário Branco e de José Afonso, respectivamente) a composição se alia à concepção sonora criada por José Mário Branco, guiando o ouvinte para um espaço franco-português. Verifiquei também como a canção “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” constitui uma criação totalmente partilhada, com música de Jean Sommer e um poema de Camões (adaptado). A canção “A morte saiu à rua” evidencia-se pelo modo como os artistas galegos se demonstraram solidários com a gravação do disco *Eu vou ser como a toupeira* e, especificamente, com esta canção, que criticava diretamente a opressão do regime português e, portanto, em espelho, também o espanhol: o álbum é assim um espaço comum de denúncia dos regimes fascistas ibéricos.

Efetivamente, estas canções são exemplos de espaços musicais que abrem portas para a transnacionalidade, através de vários meios: a instrumentação utilizada, o modo de produção das canções e a presença de colaboradores variados nas gravações que, inclusivamente, podem trazer para o cenário musical línguas diferentes da portuguesa. A canção, nesse contexto, revela-se como um expoente da encruzilhada cultural entre as várias nações em foco.

Em tom de conclusão, gostaria de evidenciar dois exemplos notáveis deste mesmo entrelaçamento entre as três culturas em estudo: a Semana da Canção Ibérica, protagonizada pelos artistas Luís Cília, Xavier Ribalta, Paco Ibáñez e Jose Menese, que decorreu de 16 a 25 de junho de 1970, como previamente abordado, teve um grande êxito. Chegando a Espanha este sucesso, a revista espanhola *Triunfo* entrevista Luís Cília, ou seja, um português em França. Este episódio revela de maneira inequívoca a interconexão entre os três países nesta revista em particular. Um outro momento relevante, uma vez mais em solo francês, frisa a interligação entre estes três países, através de uma alocação de Luís Cília, no concerto da La Mutualité do dia 10 de novembro de 1970, já referido anteriormente: Cília, quando profere o seu discurso inicial anterior ao canto, faz referência a um importante acontecimento em Espanha, o processo de Burgos (referido com maior detalhe na página 75). Verifica-se, em primeiro lugar, como o espaço de apresentação musical era também de debate político. Por outro lado, Luís Cília, ao expor este caso espanhol em francês, para um público português e francês, estabeleceu, num único local, uma oportunidade de aproximação entre as lutas – o que se estava a viver em Espanha é não só percebido pelos portugueses e franceses, como se proporciona um ambiente solidário entre as três culturas –, tornando as convicções dos diferentes países em objetivos comuns. O espaço musical constituiu, de novo, o veículo para tal aproximação.

Como símbolo disto mesmo, deixo ainda uma citação de José Mário Branco (1970), que expressa precisamente o conhecimento que se desejava ter das várias culturas em redor, procurando estabelecer redes de união. Neste caso, aborda nomeadamente as várias regiões de Espanha que pretendiam apresentar uma produção estética e cultural distinta da castelhana:

Em Espanha, por exemplo, há culturas diferentes (a castelhana, a catalã, a vasca e a galega). Apareceu na Catalunha uma canção profundamente nacional. Nós, portugueses, temos de estar bem atentos a tudo quanto se passa em Espanha, no aspecto musical. Parece-me ser importante para nós conhecer os discos de Paco Ibáñez.

Considerações finais

Esta investigação permitiu compreender a forte transnacionalidade na canção de intervenção durante o período estudado, entre 1968 e 1975, no triângulo geográfico Portugal, Espanha e França, especificamente através dos percursos de Luís Cília, José Afonso e José Mário Branco. Embora os países em questão apresentassem diferenças políticas e consequentes abordagens divergentes relativamente às restrições e à liberdade de expressão, a música ultrapassou essas barreiras e estabeleceu conexões significativas.

Partindo de uma análise tripartida, através do percurso de determinados músicos, da sua obra discográfica (escolhendo seis canções para análise) bem como determinados eventos ocorridos, foram recenseadas pontes estilísticas, culturais e diferentes atos de solidariedade que permitiram observar como este fenómeno musical – a canção de intervenção – não se encontrava isolado, muito pelo contrário. Assim, pensar na canção como um fenómeno com características próprias de cada país acaba por ser redutor, num contexto em que as fronteiras nacionais se encontram esbatidas dadas as pontes estilísticas e culturais verificadas neste fenómeno, tendo sido demonstrada a pertinência de estudá-lo de um modo transnacional.

Em última análise, a canção de intervenção desempenhou um papel vital na resistência contra regimes autoritários portugueses e espanhóis e na promoção da liberdade e da justiça social, ideia comum às três nações em questão que, efetivamente, também se integravam num espírito de canção interventiva que vinha ganhando relevância a nível mundial. Compartilhada entre diferentes nações, e em busca de uma ideia comum de mudança, estas criações musicais dos diferentes autores conseguiram estabelecer conexões e diálogos entre os três países, fortalecendo laços culturais e políticos. Tais inspirações cruzadas permitiram o surgimento de um repertório compartilhado de canções que fizeram parte das lutas e aspirações dos movimentos sociais da época.

Perante esta constelação de relações, mais do que um símbolo identitário de uma nação com expressão própria, esta dissertação procurou demonstrar a canção de intervenção como um fenómeno transnacional entre estes pontos do mundo, com uma forte rede de mediações partilhada por um sentimento de solidariedade e coletividade que rodeia os diferentes intervenientes.

No entanto, é importante ressaltar que esta pesquisa teve um âmbito limitado, elegendo determinados artistas e as suas relações transnacionais. Existem certamente outras figuras e outros acontecimentos relevantes para esta análise, e, nesse mesmo sentido, deixa-se em aberto a possibilidade de um estudo mais amplo da canção de intervenção à luz da transnacionalidade.

Porém, julgo que é possível afirmar que este trabalho já oferece novas possibilidades de análise e interpretação da canção de intervenção, proporcionando uma compreensão mais rica e complexa deste fenómeno artístico e político.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Livros Cotovia. 1994.
- Anacleto, Joaquim. “A canção como arma: José Afonso, Sérgio Godinho e José Mário Branco entre Cantigas do Maio (1971) e FMI (1981)”. Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e outras artes. Universidade Aberta. 2021.
- Angelini, Marina. “Chanson Rive Gauche”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023.
<https://www.melo-app.com/en/notice/la-chanson-rive-gauche>.
- Arendt, Hannah. *As origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. D. Quixote. Lisboa. 1951.
- Azevedo, Miguel. “Patxi Andión: ‘A PIDE deu-me doze horas para deixar Portugal’”. *Correio da Manhã*. 20 de setembro de 2019. Última consulta: 21 de julho de 2023.
<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/patxi-andion-a-pide-deu-me-doze-horas-para-deixar-portugal>.
- Baily, C. A. *The birth of the Modern World. 1780-1914. Global connections and comparisons*. Blackwell Publishing. 2004.
- Baldaia, António; Leite, Maria João. “A cantiga é sempre uma arma”. *A página*. Nº 203, série II. 2014. Última consulta: 21 de julho de 2023.
<https://www.apagina.pt/?aba=6&cat=581&doc=15653&mid=1>.
- Bayly et al. “On Transnational History”. *American Historian Review*. p. 1440-1464. 2006.
- Bismut, Roger. “La Lyrique de Camoes”. *Presses universitaires de France*. Fondation Calouste Gulbenkian. Institut Français d'Athènes, 1970.
- Branco Mário, José. “A oficina da canção (II): criação partilhada em diferido”. *Blog Passa Palavra*. 2009. Última consulta: 21 de julho de 2023.
<http://passapalavra.info/2009/08/10781/>.
- Brandão, Ana Maria. “Entre a vida vivida e a vida contada: A história de vida como material primário de investigação sociológica”. *Configurações*, nº3. 2007. p. 83-106.
- Cádima, Francisco R. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- Castelo Branco, Salwa; Freitas Branco, Jorge, ed. *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Celta Editora, Oeiras. ISBN: 972-774-174-6. 2003.
- Castro, Hugo. 2012. “‘Discos na luta’. A canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970”. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Castro, Hugo. “‘A cantiga só é arma quando a luta acompanhar!’ Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)”. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2019.
- Conde, Sheila Fernández. *Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega*. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela. 2018.
- Cook, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford University Press. 1998.
- Cordeiro, Jorge. “Música portuguesa, nova fase”. *Mundo da Canção*, nº 25. 1972. p. 6-14.

Côrte-Real, Maria de São José. “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Vol. 6, Lisboa, 1996. p. 141-147.

Côrte-Real. “Canção de intervenção” in Castelo Branco, Salwa, ed. *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*. Vol. A-C. Círculo de Leitores. 2010.

Cruz, Valdemar. “As Canções do Mundo”. *MC na imprensa*. 11 de março de 2006. Última consulta: 28 de agosto de 2023.
<https://mundodacancao.pt/historial-mc/mc-na-imprensa/>.

Domingos & Pereira, ed. *O Estado Novo em Questão*. Edições 70. 2010.

Drott, Eric. *Music and The Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Cultural in France, 1968-1981*. University of California Press. 2011.

Ellis, Katharine. “Sociology of Music” p. 43-58 in Harper-Scott, J.P.E.; Samson, Jim. *An Introduction to Music Studies*. Royal Holloway, University of London. 2009. Última consulta: 23 de julho de 2023.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511801167>.

Espírito Santo, Inês. “A construção da imagem do “bom trabalhador” português em França”. Observatória da Emigração, CIES-ISCTE/IUL. 2015.

Espín, Manuel. ““No olvidaré nunca aquel 18 de mayo en Madrid’: 50 años del concierto de Raimon.” *El confidencial*. 18 de maio de 2018. Última consulta: 23 de julho de 2023.
https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-05-18/raimon-al-vent-complutense-1968-estudiantes-contra-franco_1564897/.

Faria, António, ed. *50 anos do ZIP-ZIP no canal da crítica de Mário Castrim*. RTP Memória. 2019.

Ferreira, Manuel Pedro. “A questão da modalidade na música tradicional portuguesa”. Síntese originalmente escrita para a Enciclopédia da Música em Portugal no século XX — entrada “Música tradicional” — mas aí finalmente não incorporada. 2001.
https://www.academia.edu/5021008/A_quest%C3%A3o_da_modalidade_na_m%C3%BAsica_tradicional_portuguesa?email_work_card=view-paper.

Ferreira, Manuel Pedro. “José Mário Branco, arquitecto e actor de canções”. Conferência apresentada em Grândola a 19/9/2020 no âmbito do II Encontro da Canção de Protesto.

Fonseca da Silva, Octávio. *José Mário Branco – o Canto da Inquietação*. Mundo da Canção. 2000.

Fonseca, Octávio. *Uma Vontade de Música. As Cantigas do Zeca*. Tradisom. 2021.

Fraga, Xan. *Miro Casabella e a Nova Canción Galega*. Editorial Galaxia. Vigo. 2008.

Galopim, Nuno. “A Revolução de 1971”. *Expresso*. Lisboa. 5 de setembro de 2021.

Goldstein, Norma. *Análise do poema*. Ponto a Ponto. Editora Ática. 1988.

Grek, Vera. “A Musical Mirror: Spain’s Ever-changing Political Landscape and Its Reflection in Popular Music”. *College Honors Program*. 4. 2014. Última consulta: 23 de julho de 2023.
<https://crossworks.holycross.edu/honors/4>.

Irye & Saunier, ed. *The Palgrave Dictionary of Transnational History. From the mid-19th century to the present day*. Macmillan Publishers. 2009.

Instituto Português do Livro e da Leitura. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. V. Biblioteca Nacional. 1998. p. 577.

- La Via, Stefano. “Princípios e modelos formais da canção d’autor” in Careri, Enrico; Ruberti, Giorgio. ed. *Le forme della canzone*. Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana. 2014. ISBN. 9788870967920.
- La Via, Stefano. “Il passacaglio tetracordale como tópos poético-musical transcultural. Usi antiche e modernos a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)”. pp. 27-95 in Pasticci, Susanna ed. “Si può parlare di un principio-passacaglia?” *Rivista di Analisi e Teoria Musicale XX*. Nº 1-2. (Edizioni LIM, 2014), Lucca. 2014. ISBN. 978-88-7096-806-4.
- Leão, Fernando. “Associação Originários de Portugal” *Revista Reporter X Editora Schweiz Oficial*. 28 de abril de 2019. p.25. Última consulta: 22 de julho de 2023. <https://revistareporterx.blogspot.com/2019/04/associacao-dos-originaarios-de-portugal.html>.
- Lebrun, Barbara. *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. The University of Manchester, UK. Ashgate e-book. 2009.
- Lívio, Tito. “Música portuguesa, nova fase”. *Mundo da Canção*, nº25. 1972. p. 6-14.
- Lívio, Tito. “Três álbuns importantes, uma canção significativa”. *Mundo da Canção*, nº34. 1972. p. 7-8
- Lopes-Graça, Fernando. *A Canção Popular Portuguesa*. Publicações Europa-América. 1953.
- Lopes, Patrícia Lampreia. “O percurso musical de José Mário Branco e a sua presença na imprensa nacional entre 1970 e 1974” in *Convergências musicais. Gosto, identidade e mundo*, editado por Gomes-Ribeiro, Malhado, Chaves. Edições Húmus. 2022. p. 211-227. Última consulta: 22 de julho de 2023. https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portalf/48396574/convergencias_musicais_DIGITAL.pdf.
- Lopes, Sofia. “Duas horas vivas numa TV morta: Zip-Zip. Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal”. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2012.
- Lopes, Sofia. “O papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas”. *Cuadernos de Etnomusicología*. No10. 2017.
- Lourenço, Eduardo. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Gradiva. Lisboa. 2000.
- Lowande, Walter. “A História Transnacional e a Superação da Metanarrativa da Modernização”. *Revista de Teoria da História*. Universidade Federal de Goiás. 2018
- Marcos, Daniel. “Portugal e a França na década de 1960. A questão colonial e o apoio internacional”. *Relações Internacionais*. Nº11, p. 31-45. 2006.
- Martinelli, Dario. *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Springer. Kaunas University of Technology. Lithuania. 2017.
- Matos, Maria. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1980.
- Mesquita, Luciano Pires. “A Guerra do Pós-Guerra: o cinema norte-americano e a Guerra do Vietnã”. Dissertação de mestrado. 2004. Última consulta: 22 de julho de 2023. https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/25013/A%20%E2%80%9CGUERRA%20DO%20P%C3%93S-GUERRA%E2%80%9D_%20O%20CINEMA%20NORTE-AMERICANO%20E%20A%20GUERRA%20DO%20VIETN%C3%83.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

- Middleton, Richard; Manuel, Peter. “Popular Music”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001.
- Morais, Paula. “Portugal sob a égide da ditadura. O rosto metamorfoseado das palavras”. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho. 2005.
- Moylan, William; Burns, Lori; Alleynew, Mike, ed. *Analyzing recorded music*. Collected Perspectives on Popular Music Tracks. Routledge. 2023.
- Nery, Rui Vieira. 2012. *Para uma História do Fado*. INCM - Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Nery, Rui Vieira. 2015. *Os Sons da República*. INCM - Imprensa Nacional – Casa Da Moeda.
- Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian. 1964.
- Oliveira, João Carlos. “Comércio do Funchal”. Hemeroteca Digital. s.d. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/25Abril40Anos/25deabril40Anos_ComerciodoFunchal.htm.
- Pacheco Silva, Aline; Reis Barros, Carolyne; Magalhães Nogueira, Maria Luísa; Andrade de Barros, Vanessa. 2007. “‘Conte-me sua história’: reflexões sobre o método de História de Vida”. *Mosaico. Estudos em psicologia*. Volume 1. 2007. p. 25-35.
- Pacheco, Nuno. “Morreu Patxi Andión, o mais português dos cantores espanhóis”. *Público*. 18 de dezembro de 2019. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://www.publico.pt/2019/12/18/culturaipsilon/noticia/morreu-cantor-compositor-espanhol-patxi-andion-1897787>.
- Pegg, Carole. “Folk Music”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001.
- Pénet, Martin. “La chanson de la Seine” *Sociétés & Représentations 2004/1*. N° 17, p. 51-66 Éditions de la Sorbonne. 2004.
- ISSN 1262-2966 DOI 10.3917/sr.017.0051
- Pimentel, Irene. *Fotobiografias do século XX*. Direção de Joaquim Vieira. Círculo de Leitores. 2010.
- Raposo, Eduardo M. *Canto de Intervenção. 1960-1974*. Público. Comunicação Social SA. 2007.
- Saldanha, Ana. “Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção-composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Jorge Peixinho” in Torres Feijó, Elias J; Samartim, Roberto; Vázquez, Raquel Bello; Brito-Semedo, Manuel., ed. *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas*. Associação Internacional de Lusitanistas. 2016.
- Sena, J. de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Portugália Editora. Lisboa, 1969.
- Simões, Leonor. “No comboio descendente”. *Seara Nova*. N°1539. Janeiro de 1974. p. 8-9. Última consulta: 23 de julho de 2023. https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001449/10.
- Sousa, A. Teixeira de. “Os trabalhadores portugueses na Região de Paris: condições de habitação e de trabalho”. *Análise Social*. Vol. 9, N°. 33. 1972. p. 11-78. Última consulta: 23 de julho de 2023. https://www.jstor.org/stable/41007594?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents.

- Souza, Francisco Elton Martins de, Maia, Matheus Tomaz; Serafim, Monica de Souza. “A categoria narrativa tempo como elemento constituinte do soneto Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, de Camões”. *Encontros Universitários da UFC*. 2020. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/58054>.
- Souza Gomes, Caio. “‘Quando um muro separa, uma ponte une’: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960-70)”. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2013.
- Souza Martins, Heloisa. “Metodologia qualitativa de pesquisa”. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, Vol.30, nº2, maio/ago. 2004. p. 289-300. Última consulta: 10 de agosto de 2023. <http://educa.fcc.org.br/pdf/ep/v30n02/v30n02a07.pdf>.
- Tagg, Philip. “Analysing popular music: theory, method and practice”. *Popular Music, Vol. 2*. Cambridge University Press. 1982. p.37-67. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://www.amherst.edu/system/files/media/1080/Tagg%252520-%252520Analysing%252520Popular%252520Music-%252520Theory%252520C%252520Method%252520and%252520Practice%252520.pdf>.
- Teves, Vasco Hogan RTP *50 anos de história: Rádio e Televisão de Portugal (1957-2007)*. 2007. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/default.htm>.
- Torres Blanco, Roberto. “«Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*. vol. 27. 2005. p. 223-246.
- Ursachi, Petruta Alexandra. “La chanson française en Espagne”. Trabalho de fin de grado. Universidade de Valladolid. 2018.
- Vaughan, Brock J. “War, Media, and Memory: American Television News Coverage of the Vietnam War”. *Bridges: An Undergraduate Journal of Contemporary Connections*. Vol. 4, Issue 1 Article 5. 2020. Última consulta: 21 de julho de 2023. https://scholars.wlu.ca/bridges_contemporary_connections/vol4/iss1/5/.
- Vieira de Carvalho, Mário. *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Imprensa-Nacional Casa da Moeda. 1989.
- Vieira de Carvalho, Mário. “Sociologia da Música. Elementos para uma Retrospectiva e para uma Definição das suas Tarefas Atuais”. *Penélope*. Fazer e Desfazer História. Publicação Quadrimestral. Nº6. 1991.
- Vieira de Carvalho, Mário. “Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de ‘povo’ na música tradicional”. *Nova Síntese*. Vol. 7. Edições Colibri, Lisboa. p.157-166. 2012.
- Volovitch-Tavares, Christine. “Les portugais dans la région parisienne depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale jusqu’en 1974” in Marès Antoine, Milza Pierre eds. *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Publications de la Sorbonne. 1995. p.95-120. Última consulta: 21 de julho de 2023. DOI: 10.4000/books.pSORBONNE.950 in <https://books.openedition.org/psorbonne/950>.
- Walser, Robert. “Popular music analysis: ten apothegms and four instances” in Moore, Alan F. ed. *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press. 2003.
- Young, Rob. “Pierre Schaeffer and the Birth of Musique Concrète”. *Frieze*. Nº152. 2012. Última consulta: 23 de julho de 2023. <https://www.frieze.com/article/music-22>.

- s.a. “La ‘Nova Canción Galega’: su aparición y desarrollo”. *Grial*. Vol. 45, Nº 173. 2007. p.86-99. <https://www.jstor.org/stable/29752862>.
- s.a. “Já está na net a devassa da PIDE à vida de Torga”. *Público*. 28 de Março de 2007. Última consulta: 22 de julho de 2023. <https://www.publico.pt/2007/03/28/jornal/ja-esta-na-net-a-devassa--da-pide-a-vida-de-torga-181785>.
- s.a. “Historiador António Borges Coelho e uma vida no fio da navalha pela liberdade”. *Agência Lusa*. 15 de outubro de 2018. Última consulta: 22 de julho de 2023. <https://www.dn.pt/lusa/historiador-antonio-borges-coelho-e-uma-vida-no-fio-da-navalha-pela-liberdade--10001465.html>.

Webgrafia

- Arquivo José Mário Branco. Última consulta: 23 de julho de 2023. <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>.
- Associação José Afonso. “Discografia. Eu vou ser como a toupeira, 1972”. s.d. Última consulta: 23 de julho de 2023. <https://aja.pt/discografia/eu-vou-ser-como-a-toupeira-1972/>.
- Associação José Afonso na Galiza. “O Zeca na Galiza (umha história em construção)”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023. <http://aja.gal/zeca-na-galiza/>.
- Brandão, Lucas. “A história de Patxi Andión, um espanhol com muito de português”. *Comunidade Cultura e Arte*, 19 de dezembro de 2019. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://comunidadeculturaearte.com/a-historia-de-patxi-andion-um-espanhol-com-muito-de-portugues/>.
- Cascais. “Museu da Música Portuguesa: Arquivos Sonoros Portugueses”. 1 de março de 2012. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://www.cascais.pt/museu-da-musica-portuguesa-arquivos-sonoros-portugueses>.
- Frota, Gonçalo; Teles, Viriato. “Eu vou ser como a toupeira, 1972”. s.d. Última consulta: 26 de julho de 2023. <https://aja.pt/discografia/eu-vou-ser-como-a-toupeira-1972/>.
- González, M. (dir.). *Dicionario da Real Academia Galega*. A Coruña: Real Academia Galega. Última consulta: 22 de julho de 2023. <https://academia.gal/dicionario>.
- Infopédia. “Daniel Filipe”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$daniel-filipe](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$daniel-filipe).
- Infopédia. “Teatro Épico”. s.d. Última consulta: 24 de julho de 2023. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$teatro-epico](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$teatro-epico).
- Instituto de História Contemporânea. “João Madeira”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023. <https://ihc.fcsh.unl.pt/joao-madeira/>.
- Joan Manuel Serrat. “Biografia”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://jmserrat.com/biografia-jmserrat/>.

Lima, Mário. “Tributo a Zeca Afonso”. Última modificação: 28 de fevereiro de 2018. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://tributozecaafonso.blogspot.com/2018/02/discografia-e-biografia-completa-de.html?fbclid=IwAR3DJWNXY5u978-nQxQvJ4PUCPgf8PYEVmr3mES1OfeMSBmcbCSInig5bs>.

Maison de la Mutualité. “Maison de la Mutualité. La petite histoire”. s.d. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.maisondelamutualite.com/fr/la-petite-histoire>.

Music Business World Wide. “Music sales acquires le Chant du Monde”. 23 de novembro de 2016. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.musicbusinessworldwide.com/music-sales-acquires-le-chant-du-monde-publishing-catalogue/>.

Reguera, Arturo. “Testemuna da primeira xira de Zeca Afonso na Galiza”. *Associação José Afonso na Galiza*. 7 de maio de 2012. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://aja.pt/testemuna-da-primeira-xira-de-zeca-afonso-na-galiza/>.

Reguera, Arturo. “Grândola, vila morena cantada pela primeira vez em público”. *Observatório da Canção de Protesto*. s.d. Última consulta: 29 de agosto de 2023.

<https://ocprotesto.org/grandola-vila-morena-arturo-reguera/>.

Reis, Ana Matilde. “Marcelo Caetano - Renovação na Continuidade”. *Portugal: Revolução e Transição para a Democracia*. 2019. Última consulta: 23 de julho de 2023.

<https://www.transicaopolitica.pt/copia-de-marcelo-caetano-renovacao-na-continuidade/>.

Simões de Andrade, Soraia. “Maoísmo, Cultura, Movimentos Artísticos e Discursos (1972-1975)”. *Mural Sonoro*. 27 de outubro de 2021. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2021/10/27/maosmos-cultura-movimentos-artsticos-repertrios-e-discursos-1972-1975>.

Verde, Leonardo. “Meu País”. s.d. Última consulta: 23 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/meupaisLP.htm.

Youtube. “Livra-te do Medo”. s.d. Última consulta: 22 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=TB70fSLMdOw>.

Youtube. “Mai 68 : La contestation en chantant (1968)”. Radio Télévision Suisse. Última consulta: 23 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=o6wK8gPI3I8>.

Youtube. s.t. <https://www.youtube.com/watch?v=TB70fSLMdOw>

<https://www.youtube.com/watch?v=TB70fSLMdOw>.

s.a. “Sou barco”. 1973. Última consulta: 23 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/soubarco.htm.

Fontes

Andión, Patxi. “Patxi Andion, um «menino» basco com olhos de homem.” *Diário de Lisboa*. Entrevista realizada por Mário Castrim. 13 de junho de 1969, p. 4. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06601.139.23661#!4>.

Andión, Patxi. “Patxi Andion”. Entrevista realizada por Mário Castrim. *Diário de Lisboa*. 21 de junho de 1969, p. 36. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06602.140.23692>.

Andión, Patxi. “A PIDE deu-me 12 horas para deixar Portugal”. *Correio da Manhã*. Entrevista realizada por Miguel Azevedo. 2019. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/patxi-andion-a-pide-deu-me-doze-horas-para-deixar-portugal>.

Branco, José Mário. “Cantar o vivo – Encontro com José Mário Branco”. Entrevista realizada por Júlio Henriques. *Comércio do Funchal*, ano XXXIII, nº 2057, 29 de março de 1970, e nº 2058, 5 de abril de 1970, p. 11 e 15. in Fonseca da Silva, Octávio. José Mário Branco – o Canto da Inquietação. Mundo da Canção. 2000.

Branco, José Mário. “O momento antes de disparar a seta, a entrevista a José Mário Branco”. Entrevista realizada por João Lisboa. *Expresso*. 16 de junho de 2018. Última consulta: 23 de julho de 2023. <https://expresso.pt/cultura/2019-11-19-O-momento-antes-de-disparar-a-seta-a-entrevista-de-Jose-Mario-Branco>.

Castrim, Mário. “Mais Opiniões Zip”. *Diário de Lisboa*, 19 de junho de 1969. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06601.139.23685#!121>.

Castrim, Mário. “Canal da Crítica”. *Diário de Lisboa*, 28 de julho de 1969. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06603.141.23829#!118>.

Castrim, Mário. “Canal da Crítica”. *Diário de Lisboa*, 24 de novembro de 1969. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06607.145.24240#!117>.

Cília, Luís. “Uma voz, toda a verdade”. Entrevista realizada por Alcides Campos. *Diário de Lisboa*. 10 de maio de 1969. p. 27 e 37. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06600.138.23547#!127>.

Cília, Luís. “Luís Cília”. Entrevista realizada por Júlio Henriques. *Comércio do Funchal*. 31 de agosto de 1969. p. 4-5. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/1969agosto31cfunchal.pdf.

Cília, Luís. “El recital de hayer de Santiago, lo mejor de mi vida”. Entrevista realizada por M. (?). *La Coruña*. 18 de março de 1971. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/santiago.pdf.

Cília, Luís. “Hoy, recital de Luis Cilia y Miro Casabella”. Entrevistador anónimo. *La Voz de Galicia*. 18 de março de 1971. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/1971marco18vGalicia.pdf.

Cília, Luís. “Paco Ibáñez em concerto”. Programa de sala. *Culturgest*. 2009. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/pacoibanez.pdf.

Correia da Fonseca. “Televisão: ver e contar”. A Capital. Hemeroteca Municipal de Lisboa. 3 de junho de 1969. Última consulta: 3 de abril de 2023.

Correia da Fonseca, “Televisão: ver e contar”. A Capital. Hemeroteca Municipal de Lisboa. 11 de junho de 1969. Última consulta: 3 de abril de 2023.

Correia da Fonseca. “Televisão: ver e contar”. A Capital. Hemeroteca Municipal de Lisboa. 15 de julho de 1969. Última consulta: 3 de abril de 2023.

s.a. “Récital de la nouvelle chanson espagnole”. Midi Libre. 23 de abril de 1969. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/fac%20lettre.pdf.

s.a. Flama. Hemeroteca Municipal de Lisboa. 18 de julho de 1969. p.52-54. Última consulta: 3 de abril de 2023.

s.a. “París. Festival de la Canción Ibérica”. Triunfo, nº 425, 25 de julho de 1970. Último acesso: 1 de fevereiro de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/triunfo%2070.htm,

s.a. “Música portuguesa em França”. A Capital. 10 de outubro de 1970. Última consulta: 21 de julho de 2023.

http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/cenasete1970.pdf.

Entrevistas e encontros

Cília, Luís. Entrevista realizada por Sara Maia. 21 de dezembro de 2022.

Fanhais, Francisco. Entrevista realizada por Sara Maia. 10 de abril de 2023.

Ferreira, Manuel Pedro. Entrevista realizada por Sara Maia. 11 de abril de 2023.

Godinho, Sérgio. Entrevista realizada por Sara Maia. 12 de setembro de 2023.

Madeira, João. Entrevista realizada por Sara Maia. 18 de abril de 2023.

Vitorino, Salomé. Entrevista realizada por Sara Maia. 21 de setembro de 2023.

Seguiram-se conversas informais por email e por telefone com:

Cília, Luís. 1 de maio de 2023; 10 de julho de 2023.

Fanhais, Francisco. 6 de julho de 2023; 24 de julho de 2023.

Fonseca, Octávio. 17 de abril de 2023.

Magno Pinto, Rui. 31 de maio de 2023; 18 de julho de 2023.

Salomé, Vitorino. 8 de agosto de 2023

Encontro da Canção de Protesto 2023, com as seguintes participações: Arturo Reguera, Miro Casabella, Bernardo Fuster e Sara Maia (moderação) (10 de junho); Luiz Pedro Faro, José Neves, Joaquim Vieira, Irene Pimentel e Mário Correia (moderação) (11 de junho). Intervenções de Francisco Fanhais no dia 10 de junho, a partir da assistência.

<http://ocprotesto.org/noticias-encontro-da-cancao-de-protesto/>.

Programas audiovisuais

Borges Coelho, António. “Testemunho de António Borges Coelho”. Museu Nacional Resistência e Liberdade. 2022. Última consulta: 23 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=swHBgdAKBoo>.

Branco, José Mário. “José Mário Branco – Partie 1”. Entrevista realizada por António Contador. *Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France*. 15 de outubro de 2017. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=n8YC1-EtoLY>.

Branco, José Mário. “José Mário Branco – Partie 2”. Entrevista realizada por António Contador. *Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France*. 15 de outubro de 2017. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=rzBz-9Ujv8Q>.

Branco, José Mário. “José Mário Branco sobre o Maio de 68”. *Esquerda.Net*. 24 de junho de 2018. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=RkNGJj-2r2s&t=265s>.

Cília, Luís. “RTP – Programa Iniciativa”. Entrevista realizada por Raquel Santos. 2010. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=o6rhwPafDf8>.

Fanhais, Francisco. “Vidas Prisionáveis – Francisco Fanhais – Testemunho Completo”. Entrevista realizada por Ana Aranha. 2020. Última consulta: 23 de junho de 2023.

<https://youtu.be/5etN3IAnnVY>.

Isidro, Júlio. “Inesquecível”. *RTP Memória*. Temporada 10. 2020.

<https://www.rtp.pt/play/p6712/e455108/inesquecivel>.

Programas de rádio

Campo, Ramírez del. “Entrevistas a José Luis González, Pilar Pereira, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Armonía, Tachia Quintanar, Fraternal, Manuel López, miembros del grupo La Carraca”. *Radio París*. 1966. Universidade de Alicante. Biblioteca Universitaria, Fonoteca.

<https://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?idioma=es&fichero=9425.mp3>.

Colaço, Filipe. “Traz outro amigo também”. Entrevista realizada por António Macedo. 20 de maio de 2012. *Emissão Especial Antena 1*. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.aja.pt/multimedia/>.

Correia, Carlos. “Reedição de Cantigas do Maio de José Afonso”. Entrevista realizada por António Macedo. 3 de junho de 2012. *Emissão Especial Antena 1*. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reedicao-de-cantigas-do-maio-de-jose-afonso/>.

Macedo, António. “Zeca Afonso: 25 Anos – Eu Vou ser Como a Toupeira”. 17 de junho de 2012. *Emissão Especial Antena 1*. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://aja.pt/multimedia/>.

Moniz, Carlos Alberto. “Zeca Afonso: 25 Anos – Eu Vou ser Como a Toupeira”. Entrevista realizada por António Macedo. 17 de junho de 2012. *Emissão Especial Antena 1*. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.aja.pt/multimedia/>.

Niza, José. “Zeca Afonso: 25 Anos – Eu Vou ser Como a Toupeira”. Entrevista realizada por António Macedo. 17 de junho de 2012. *Emissão Especial Antena 1*. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://aja.pt/multimedia/>.

Nunes, José Manuel. “Uma Noite em Paris – Parte I”. Programa *Página 1* da Rádio Renascença. Documentário RTP. 10 de outubro de 1973. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris/>.

Nunes, José Manuel. “Uma Noite em Paris – Parte II”. Programa *Página 1* da Rádio Renascença. Documentário RTP. 10 de outubro de 1973. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-noite-em-paris-2/>.

Radio Télévision Suisse. “Mai 68 : La contestation en chantant (1968)”. 3 de maio de 2018. Última consulta: 27 de agosto de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=o6wK8gPl3I8>.

RTP Arquivos. “Concerto ‘La Chanson de Combat Portugaise’”. 10 de novembro de 1970. Última consulta: 16 de setembro de 2023.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/concerto-la-chanson-de-combat-portugaise/>.

Salomé, Vitorino. “Vitorino”. Entrevista realizada por Luísa Sobral. *O Averso da Canção*. Episódio 37. 24 de fevereiro de 2022. Última consulta: 16 de setembro de 2023.

<https://open.spotify.com/episode/0s04LFsQTCsPK8vVBYb0JR?si=d1419122010b49df>.

Filmografia

“Zeca 1972 Galiza - o Zeca Afonso além do Grândola”. Nós Televisión. 2021. Última consulta: 26 de abril de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=phUGPk91C8c&t=2331s>.

“Vejam Bem. José Mário Branco: Inquietação”. Documentário RTP. 2018. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem>.

“Traz outro amigo também”. Documentário RTP. 2 de agosto de 2021. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.rtp.pt/play/palco/p9138/jose-afonso-traz-um-amigo-tambem>.

“Não Sei do Que é Que Se Trata, Mas Não Concordo”. Documentário RTP. 2019.

Discografia

Afonso, José. “Senhor arcanjo”. Faixa nº 1 em *Cantigas do Maio*. Orfeu. 1971. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=iPF8Um7kDjE>.

Afonso, José. “A morte saiu à rua”. Faixa nº1 em *Eu vou ser como a toupeira*. Orfeu. 1972. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=P3SPkq3hw-c>.

Branco, José Mário. “Abertura: Gare d’Austerlitz”. Faixa nº1 em *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Sassetti. 1971. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=FjUb0a0D6No>.

Branco, José Mário. “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Faixa nº10 em *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Sassetti. 1971. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=0hZ8ygJoCPM>.

Branco, José Mário. *A mãe*. EMI-Valentim de Carvalho. 1996. CD.

Cília, Luís. “Sou barco”. Faixa nº 11 em *Portugal-Angola: Chants de Lutte*. Le Chant du Monde. 1964. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=9VgKIks204>.

Cília, Luís. “Contracanto”. Faixa nº 6 em *La poésie portugaise de nos jours et de toujours 1*. Le Chant du Monde. 1967. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=-Ki2eckOIP8>.

Cília, Luís. “*Dies irae*”. Faixa nº14 em *La poésie portugaise de nos jours et de toujours 2*. Le Chant du Monde. 1969. LP. Última consulta: 21 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=IR0MXBIVcgQ>.

Cília, Luís. “Pobre Martinho”. 1972. Última consulta: 22 de julho de 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=VLTP_QD-ymc.

Cília, Luís. “Gabriel”. 1972. Última consulta: 22 de julho de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=A311CFDB1wc>.

Santos, Ary dos. “Habria que saberlo”, interpretado por Tonicha. Faixa nº4 em *4 canções de Patxi Andion*. Movieplay. 1972. EP. Última consulta: 25 de agosto de 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=_6TTr-vCHGA.

Partituras

Monteiro, Guilhermino; Lóio, João; Branco, José Mário; Fonseca, Octávio. “Senhor Arcanjo”. *José Afonso, Todas as canções. Partituras, letras, cifras*. p. 285. Fermata editora. 2021.

Monteiro, Guilhermino; Lóio, João; Branco, José Mário; Fonseca, Octávio. “A morte saiu à rua”. *José Afonso, Todas as canções. Partituras, letras, cifras*. p. 15. Fermata editora. 2021.

Branco, José Mário. “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Arquivo José Mário Branco. 2009 Última consulta: 7 de setembro de 2023.

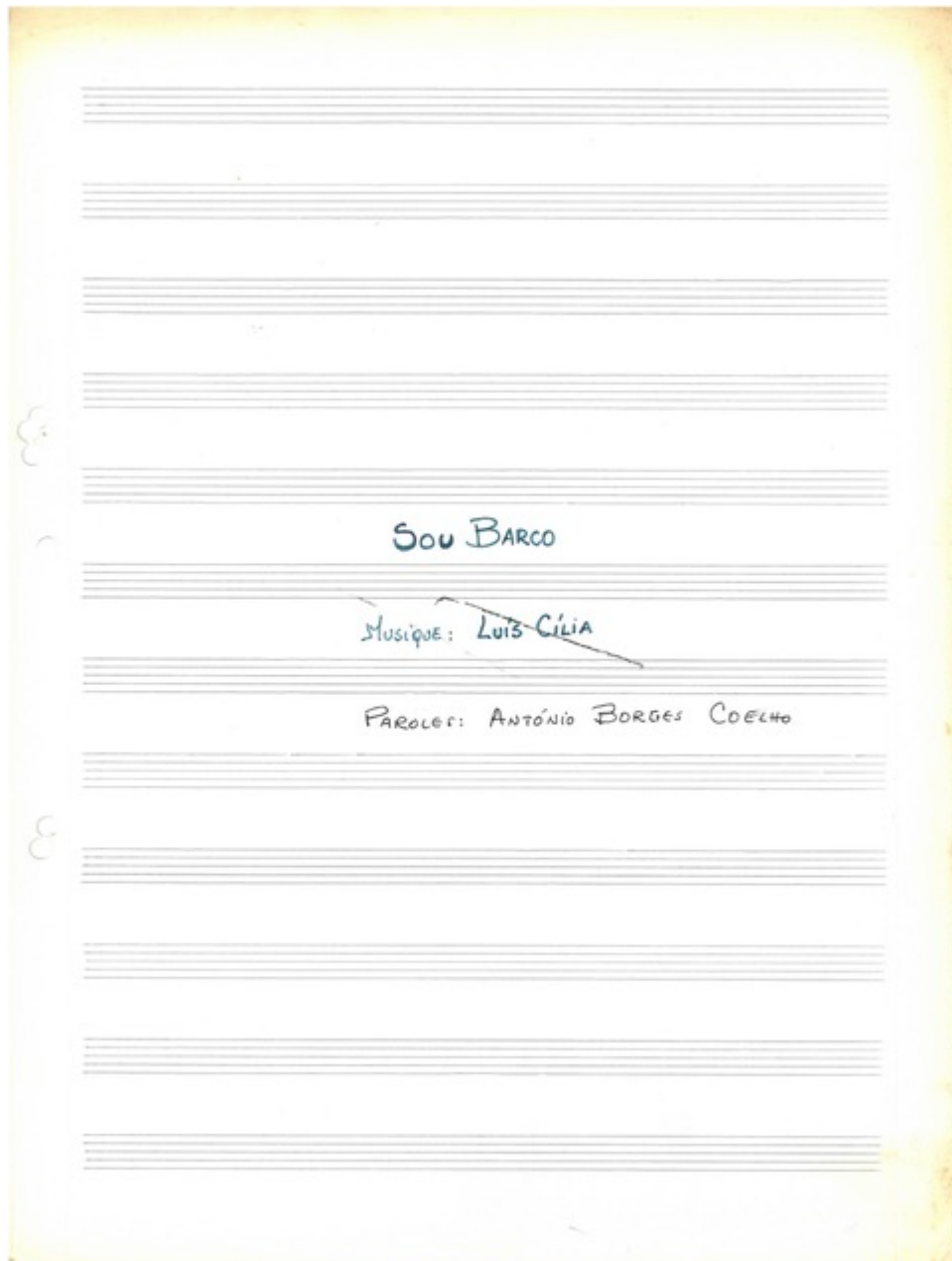
<https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/mudam-se-os-tempos-mudam-se-vontades-0>.

Cília, Luís. “Sou barco”. Sociedade de Autores de França. 1966.

Anexos

Anexo 1: Partituras

1.1 Análise de “Sou barco” (1964)



Tônica
 ga-ra e' ver-de ver-de Com ba-vrai de cin-vente E
 Dominante

logo e' verde verde sea bran-do chama men-to Oh!
 mar venh'a onda for-ta por-cin-a do aee-ml E se

6º grau
 barcos a ban-do-na-dos ve-ta-rai a Por-tu-gal Fin

SOCIÉTÉ DES AUTEURS
 COMPOSITEURS & ÉDITEURS DE MUSIQUE
 28736 21 NOV 67
 20, RUE... PARIS

Em conversas informais com Cília por email, confirmei que não existe partitura da canção “*Dies irae*”, apenas a partitura desta mesma canção.

1.2 Análise de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (1971)

FSZM - 27 >>> CIFRA (provisório)

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

tempo de marcha rápida (colcheiada)

Mu— dam— se'os tem— pos, mu— dam— se'as von— ta— des
Dm7 Dm7 "rodas dentadas" Gm7 Am7

Mu— da— se'o ser, mu— da— se'a con— fian— ça To— do'o mun— do
Dm7 Gm7 C7 F7

é com— pos— to de mu— dan— ça To— man— do sem— pre To—
BbΔ Bbm7 C9 F Am7

man— do sem— pre no— vas qua— li— da— des Mas se to— do'o
G#m7 C#7 Gm7 C7 F D7 Gm

mun— do é com— pos— to de mu— dan— ça Tro— que— mos— lhe'as
C7 F Am Bb D7 Gm7

refrão luminoso: intervalos maiores; texto mais destacado

Deixo a versão da cifra com voz; já que a versão da partitura completa tem 27 páginas. A partitura completa poderá encontrar-se no link: https://drive.google.com/file/d/1vpsic35pj6HI_r_VVQRWXGjy3L1vxWBW/view

1.3 Análise de “Senhor arcanjo” (1971)

Senhor arcanjo

♩ = 124

Se-nhor ar -

escala pentatónica

D D/C G Maj/B D/A

can - jo Va - mos jan - tar Ca - em os an - jos Num al - gui - dar Hi - ber - nam

D D/C G Maj/B D C/D

tí - bias Sus - pi - ram rãs Co - mem or - qui - deas Nas bar - ba - cãs

D Em Bm C

En - tra na por - ta Me - ni - na faia Pro - va u - ma tor - ta Des - ta pa -

nota de passagem

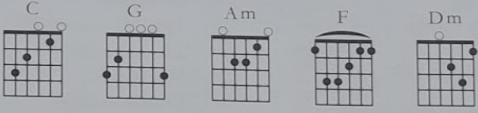
D D/C G Maj/B D

paia Pa - li - ta os den - tes Põe - te a ca - var Dor - mem vi - den - tes No Ul - tra - mar

285

1.4 Análise de “A morte saiu à rua” (1971)

A morte saiu à rua



♩ = 90

perfil descendente da introdução

Am C G Am C G Am

A mor - te sa - iu à ru - a num dia as - sim na -
O ven - to que dá nas ca - nas do ca - na - vial e a

C G Am

- que - le - lu - gar sem no - me pra qual - quer fim u - ma go - ta - ru - bra
foi - ce - du - ma cei - fei - ra de Por - tu - gal e o som da bi - gor - na

C F Dm C G

so - bre a cal - ça - da cai e um ri - o de san - gue dum pei - to a - ber - to
como um cla - rim do céu vão di - zen - do em to - da a

Am F Am

sai par - te o pin - tor mor - reu

7º grau baixado

15

Anexo 2: Poesia

“Sou barco” – retirado do *site* <http://www.luiscilia.com/index.htm> (última consulta: 20 de julho de 2023)

Sou barco abandonado
Na praia ao pé do mar
E os pensamentos são
Meninos para brincar.

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

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

Agora é todo azul,
Com barras de cinza,
E logotipo é verde, verde,
Seu brando chamamento.

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

“*Dies irae*” (poesia original) – retirado do *site* <http://www.luiscilia.com/index.htm> (última consulta: 20 de julho de 2023)

Apetece cantar, mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.

Apetece gritar, mas ninguém grita.

Apetece fugir, mas ninguém foge.
Um fantasma limita
Todo o futuro a este dia de hoje

Apetece morrer, mas ninguém morre.
Apetece matar, mas ninguém mata.
Um fantasma percorre
Os motins onde a alma se arrebatava.

Oh! Maldição do tempo em que vivemos,
Sepultura de grades cinzeladas
Que deixam ver a vida que não temos
E as angústias paradas.

Poesia para a canção

Apetece cantar mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.

Apetece gritar, mas ninguém grita.
Apetece fugir, mas ninguém foge.
Um fantasma limita
Todo o futuro a este dia de hoje.

Oh! maldição do tempo em que vivemos,
Sepultura de grades cinzeladas,
Que deixam ver a vida que não temos
E as angústias paradas!

Apetece morrer, mas ninguém morre.
Apetece matar, mas ninguém mata.
Um fantasma percorre
Os motins onde a alma se arrebatava.

Apetece cantar mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” – retirado do arquivo José Mário Branco, organizado pelo CESEM. Disponível no *site* <https://drive.google.com/file/d/16pf-wP7mu2W6OFOyloKGGJoeTr2gXSZ7/view> (última consulta: 20 de julho de 2023)

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades
Muda-se o ser, muda-se a confiança
Todo o mundo é composto de mudança
Tomando sempre
Tomando sempre novas qualidades
E se todo o mundo é composto de mudança
Troquemos-lhe as voltas, que inda o dia é uma criança

Continuamente vemos novidades
Diferentes em tudo da esperança
Do mal ficam as mágoas na lembrança
E do bem
E do bem, se algum houve, as saudades
Mas se todo o mundo é composto de mudança
Troquemos-lhe as voltas, que inda o dia é uma criança

O tempo cobre o chão de verde manto
Que já coberto foi de neve fria
E em mim converte em choro o doce canto
E em mim converte
E em mim converte em choro o doce canto
Mas se todo o mundo é composto de mudança
Troquemos-lhe as voltas, que inda o dia é uma criança

E afora este mudar-se cada dia
Outra mudança faz de mor espanto
Que não se muda já como soía
Que não se muda
Que não se muda já como soía
Mas se todo o mundo é composto de mudança
Troquemos-lhe as voltas, que inda o dia é uma criança

“Senhor arcanjo” – retirado do site <https://aja.pt/letras/> (última consulta: 20 de julho de 2023)

Senhor arcanjo
Vamos jantar
Caem os anjos
Num alguidar

Hibernam tíbias
Suspiram rãs
Comem orquídeas
Nas barbacãs

Entra na porta
Menina-faia
Prova uma torta
Desta papaia

Palita os dentes
Põe-te a cavar
Dormem videntes
No Ultramar

Senhor arcanjo
Vamos jantar
Caem os anjos
Num alguidar

Que bela fita
Que bem não está
A prima Bia
De tafetá

E vai o lente
Come um repolho
Parte-se um pente
Fura-se um olho

A pacotilha
Tem mais amor
À gargantilha
Do regedor

Senhor arcanjo
Vamos jantar

Caem os anjos
Num alguidar

Põe a gravata
Menino bem
Que essa cantata
Não soa bem

Senhor arcanjo
Vamos jantar
Caem os anjos
Num alguidar

E as quatro filhas
Do marajá
Vão de patilhas
Beber o chá

“A morte saiu à rua” – retirado do *site* <https://aja.pt/letras/> (última consulta: 20 de julho de 2023)

A morte saiu à rua num dia assim
Naquele lugar sem nome pra qualquer fim
Uma gota rubra sobre a calçada cai
E um rio de sangue dum peito aberto sai

O vento que dá nas canas do canavial
E a foice duma ceifeira de Portugal
E o som da bigorna como um clarim do céu
Vão dizendo em toda a parte o pintor morreu

Teu sangue, Pintor, reclama outra morte igual
Só olho por olho e dente por dente vale
À lei assassina à morte que te matou
Teu corpo pertence à terra que te abraçou

Aqui te afirmamos dente por dente assim
Que um dia rirá melhor quem rirá por fim
Na curva da estrada há covas feitas no chão
E em todas florirão rosas duma nação

Anexo 3: Tabelas e gráfico – material auxiliar de trabalho

3.1 Tabelas das temáticas

Crítica à censura	Crítica à Guerra Colonial	Crítica à pobreza generalizada	Necessidade de exílio	Sentimento de esperança	Homenagem a figuras que se opuseram ao regime
<p>"Era de noite e levaram" (José Afonso, 1968)</p> <p>"<i>Dies irae</i>" (Luís Cília, 1969)</p> <p>"Perfilados do medo", "Queixa das almas censuradas" (José Mário Branco, 1971), "Sou barco" (Luís Cília, 1973)</p>	<p>"A bola" (Luís Cília, 1966)</p> <p>"Senhor arcanjo" (José Afonso, 1971)</p> <p>"O menino negro não entrou na roda" (Luís Cília, 1973)</p>	<p>"Margem esquerda" (Luís Cília, 1969)</p> <p>"O viandante" (Luís Cília, 1969)</p> <p>"Adeus trigo" (Luís Cília, 1971)</p>	<p>"Portugal resiste" (Luís Cília, 1971)</p> <p>"Abertura: gare d'Austerlitz" (José Mário Branco, 1971)</p> <p>"Por terras de França" (José Mário Branco, 1972)</p> <p>"Pátria, lugar de exílio"; "Exílio", "Canto do desertor", (Luís Cília, 1973)</p> <p>"Canção do desterro (emigrantes)" (José Afonso, 1970)</p> <p>"Venham Mais Cinco" (José Afonso, 1973)</p>	<p>"É preciso avisar toda a gente" (Luís Cília, 1967)</p> <p>"Canto moço" (José Afonso, 1970)</p> <p>"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" (José Mário Branco, 1971)</p> <p>"Eh companheiro" (José Mário Branco, 1972)</p> <p>"Coro da primavera" (José Afonso, 1971)</p> <p>"Portugal resiste" (Luís Cília, 1971)</p> <p>"Resiste", "Exílio" (Luís Cília, 1973)</p> <p>"Canto de esperança" (Luís Cília, 1973)</p>	<p>"Gabriel" (Luís Cília, 1973)</p> <p>"Cantar alentejano" (José Afonso, 1971)</p> <p>"A morte saiu à rua" (José Afonso, 1973)</p>

3.2 Tabelas das canções

	Canção1	Canção2	Canção3
título da canção	Sou barco	Dies irae	Abertura (gare d'Austerlitz)
data da canção	1964/1973	1969	1971
autor do poema	A. B. Coelho	M. Alegre	JMB
data do poema	1957-1962	1950	1971
temática	prisão política	censura	exílio
instrumentação	guitarra	guitarra; contrabaixo	acordeão; harmónica; guitarra
partitura (se sim, editada por quem) manuscrita/arquivo	sim; pela Société des Auteurs	não	não
versão em disco	Portugal/Ángola: Chants de Lutte (faixa 11); Meu País (faixa 11)	Os poetas portugueses de nos jours et de toujours 2 (faixa 34)	Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades (faixa 1)
link para gravação	https://www.youtube.com/watch?v=9VgKkF5204	https://www.youtube.com/watch?v=9VgKkF5204	https://www.youtube.com/watch?v=fj0Dz0D5No8&list=DIAK5w_niN0apGU18nwXGGM5A_IvA1vYwDN7JA
editora	Chant du Monde	Chant du Monde	Sasseti
documentação sobre a canção	http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/soubarco.htm Depoimento de António Borges Coelho: https://www.youtube.com/watch?v=swati8qAK80g		Lívio, 1972 Galopm, 2021
observações relevantes	gravado em Paris	gravado em Paris	gravado em Paris
estrutura do poema	quatro quadras + 1 quinteto	quadro quadras (+1 acrescentada por Cília)	não aplicável
estrutura da canção	introdução na guitarra 2 quadras: A; quinteto: B; mini interlúdio na guitarra 2 quadras: A'	introdução na guitarra e contrabaixo; 2 quadras: A; 1 quadras: B; 2 quadras (1 repetida): A Conclusão de guitarra e contrabaixo	som longo de acordeão (harmonia) e harmónica (melodia); aparecimento de uma guitarra
tonalidade/modalidade (se aplicável)	lá menor	modo de lá (transposto para mi) parte B importância do 6º grau (56)	mi menor

Canção 4	Canção 5	Canção 6
Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades	Senhor arcanjo	A morte saiu à rua
1971	1971	1971
JMB	J.A	J.A
1971	1971	1972
sentimento de esperança - mudança	guerra colonial	assassinato José Dias Coelho
feitos: guitarra; pandeireta; piano; tamborim; sopro	guitarra bateria voz tamborim brasileiro apitos de fole	flautas; guitarra; cordas (?)
sim; para o espetáculo Três Cantos ao Vivo (2009); Arquivo José Mário Branco https://arquivojosemariobranco.fish.unl.pt/content/mudam-se-os-tempos-mudam-se-vontades-0	sim; José Afonso. Todas as canções (p.285) formato editora	sim; José Afonso. Todas as canções (p.11) formato editora
Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades (faixa 10)	Cantigas do Maio (faixa 1)	Eu vou ser como a toupeira (faixa 1)
https://www.youtube.com/watch?v=0DZ8yUj0CPM&list=DIAK5w_niN0apGU18nwXGGM5A_IvA1vYwDN7JA&index=10	https://www.youtube.com/watch?v=0DZ8yUj0CPM&list=DIAK5w_niN0apGU18nwXGGM5A_IvA1vYwDN7JA&index=10	https://www.youtube.com/watch?v=0DZ8yUj0CPM&list=DIAK5w_niN0apGU18nwXGGM5A_IvA1vYwDN7JA&index=10
Sasseti	Orfeu	Orfeu
Depoimento de José Mário Branco: https://www.rtp.pt/play/palco/9034/6422018/vejam-bem	Lívio, 1972 Ponessa, 2021	Eu vou ser como a toupeira - António Macedo Emissão Especial Antena 1 https://aja.pt/multimedia/ partitura com introdução instrumental, cifras e melodia; gravado em Madrid
gravado em Paris	partitura com introdução instrumental, cifras e melodia; gravado em Paris	gravado em Madrid
duas quadras e dois tercetos (com refrão intercalado)	10 quadras	quatro quadras
introdução instrumental; 1º quadro; refrão (seguido de interlúdio instrumental); 1º quadro; refrão (seguido de interlúdio instrumental); 1º terceto; refrão (seguido de interlúdio instrumental); 1º terceto; refrão (seguido de conclusão instrumental)	introdução instrumental mais demorada; 2 quadras: A (parte mais grave - tónica); 2 quadras: B (parte mais aguda); prelúdio instrumental; 2 quadras: A (parte mais grave - tónica); 2 quadras: B (parte mais aguda); prelúdio instrumental; 2 quadras: A (parte mais grave - tónica); 2 quadras: B (parte mais aguda); conclusão instrumental	introdução instrumental; 2 quadras (berceiro verso mais agudo); prelúdio (igual à introdução); 2 quadras (berceiro verso mais agudo); conclusão instrumental
ré menor nas estrofas e fá maior no refrão	ré maior	modo de lá

3.3 Registo da instrumentação

e detalhes de mixage do “Senhor arcanjo”, com destaque para “guardar faux départ” – retirado de https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/sites/default/files/003_ficha_tecnica_2.pdf (última consulta: 24 de julho de 2023)

<p>④ <u>SR. ARCANJO</u></p> <p>SR. (será a 1st Face A)</p> <p>SR.</p>	<ul style="list-style-type: none">- TABLA DARBUKA- TAMBORIM (BRASILEIRO)- APÍTOS DE FOLE- VOX- GUIT.- BASS	<p><u>OBSV. MIXAGE</u></p> <ul style="list-style-type: none">① NO FINAL DESDOBRAMENTO DA VOX② PREDOMINANCIA DA TABLA③ GUARDAR FAUX DÉPART
--	---	---