

O CORAL “*VA, PENSIERO* ” DA ÓPERA NABUCCO – UMA CANÇÃO DE PROTESTO CONTRA A OCUPAÇÃO AUSTRIACA DE ITÁLIA

Hoje em dia, associamos, frequentemente, a ideia de “ *Canção de Protesto* ” aos movimentos revolucionários característicos do século XX, nomeadamente aos protestos laborais em contexto urbano. Mas, de facto, a *Canção de Protesto* sempre foi muito para além destes âmbitos recentes e sempre se inseriu em movimentos mais vastos que acompanharam a História da Humanidade: a utilização da canção como arma de arremesso contra forças dominantes, como expressão satírica, como veículo de denúncias sociais e como forma de exigência de uma vida mais justa. E, como não podia deixar de ser, a própria Ópera veiculou muitas dessas ideias de liberdade e de auto-determinação, muito embora o fizesse quase sempre por alusão indirecta.

No século XIX, a ópera era o espectáculo mais apreciado, pois congregava o teatro e o drama popular, alicerçados numa forma artística superior e enaltecida por ritmos marcados, bandas e coros épicos que tinham uma enorme popularidade. Para salientar a beleza do canto e o entendimento do texto, a orquestra acompanhava os cantores quase sempre num ritmo regular e arpejado, como se fosse “ uma guitarra “. Em Itália, dava-se especial importância às grandes aberturas e às sinfonias ocasionais, bem como às massas corais épicas que se assumiam como escapes artísticos à guerra, principalmente nos melhores teatros: La Scala (Milão), La Fenice (Veneza) e San Carlo (Nápoles), que mantiveram sempre a programação mesmo nos momentos mais difíceis e conturbados das invasões francesas e, posteriormente, da invasão austríaca ¹. As grandes massas corais exortavam à intimidação e à exaltação psicológica do oprimido povo italiano, contribuindo, também, para o *Risorgimento Italiano* ² e para a libertação de Itália ³; Verdi não foi imune a isso e compôs, numa fase inicial, diversas óperas corais, tais como *Nabucco* (1842) e *I Lombardi* (1843) que encorajavam as hostes e estimulavam, ainda que indirectamente, o povo italiano à luta pela liberdade e pela auto-determinação. Sem dúvida que, através da sua música, Verdi contribuiu muito para o

¹ Somerset-Ward, Richard, Angels and Monsters: Male and female sopranos in the story of Opera, 1600-1900, 1ª ed., Hardcover, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 120

² O *Risorgimento Italiano* foi um Movimento de Libertação da História Italiana que durou de 1815 a 1870 e que visou unificar o país retalhado em pequenos Estados submetidos a potências estrangeiras. A luta pela independência e reunificação italiana teve o seu fulcro na Casa de Sabóia e na figura de Vítor Emanuel II, apoiado pelos conservadores liberais; juntos, conseguiram a união da Casa que reinava com o Reino da Sardenha, da Lombardia, de Veneza, das Duas Sicílias, do Ducado de Módena, do Grão-Ducado da Toscana, do Ducado de Parma e dos Estados Pontifícios, constituindo o Reino de Itália.

³ “*Livrets de mise en scène, Annotated Scores and Annotated Libretti in Two Parisian Collections*” in Studi Verdiani, 3 volumes, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1985, pág. 11-44

Risorgimento Italiano, ajudando a unir as populações através da arte e da ópera, bem como reconstruindo um país separado politicamente por dialectos, hábitos sociais e governos. Na sua infância, o maestro viveu, de forma acesa, o nascimento do *Risorgimento* e todas as suas consequências no plano artístico e, em 1848, quando rebentou uma revolta nas ruas de Milão contra a ocupação austríaca, quis abandonar Paris e juntar-se à força armada contra a ocupação estrangeira do território italiano. Muito antes de Verdi, também outros compositores procuraram incitar os movimentos patrióticos através da sua música: em 1829, Rossini impregnou o seu *Guilherme Tell* com um sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea* (1826) cujo texto – “*chi per la patria muor, vissuto e assai* “ exortava à revolta contra os ocupantes. No entanto, a energia da música verdiana trouxe um novo colorido e um novo fulgor ao patriotismo italiano, ao criar um idioma musical patriótico-popular, assente nos ritmos e nas melodias da música tradicional. Através da utilização dos temas e passagens bíblicas, Verdi escreveu óperas heróico-corais de exaltação de massas, conjugando a tradição religiosa antiga com uma nova linguagem coral, extremamente bélica, aguerrida, violenta e altamente patriótica ⁴. *Nabucco* e, especialmente, o coral “ *Va, pensiero* “ tornaram-se, assim, um monumento musical italiano ligado ao *Risorgimento* e ao patriotismo dos anos 40 a que Verdi não era alheio ⁵ e que procurava ir ao encontro de uma arte de intervenção que era defendida por *Mazzini* no seu livro *Filosofia della Musica* (1836), onde lutava para que a ópera deixasse de ser hedonista e individualista para ser palco das preocupações sociais e uma arma de denúncia de tudo o que fosse indigno da condição humana ⁶. *Nabucco* nasceu, pois, neste contexto patriótico ⁷, com uma música revolucionária e arrebatadora que não existia nas óperas de Donizetti, Bellini e Mercadante, uma música de batalha que incitava as hostes, tanto que o coral “ *va, pensiero* “ se tornou o Hino Não-Oficial Italiano ⁸, cantado pelas ruas, na cara dos soldados e militares austríacos, como *canção de protesto contra as forças ocupantes* e sem que eles pudessem fazer nada, uma vez que era apenas ofensivo por alusão, dado que o texto referia, explicitamente, a

⁴ Meier, Barbara, *Verdi*, trad. Rosemary Smith, Haus Publishing, London, 2003, p. 21

⁵ Parker, Roger, *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 20

⁶ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 130

⁷ Basevi, A., *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, p. 17

⁸ Phillips-Matz, Mary Jane, “*Verdi's life: a thematic biography*” in *The Cambridge companion to Verdi*, ed. Scott Balthazar, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 6

dominação do povo hebreu que estava cativo na Babilónia. Até Donizetti admirou esta veia nacionalista da ópera e do “ *va, pensiero* “, considerando-o “ *belissimo* “⁹.

Muito embora Verdi o tenha denominado de *Dramma Lirico*, *Nabucco* tem muito mais de épico do que de lírico; numa época onde o Romantismo criava fortes alicerces na ópera europeia e centrava a temática em torno das grandes paixões e dos dramas exacerbados de levar às lágrimas – Wagner tinha escrito *Rienzi* em Dresden e Glinka *Ruslan und Ludmilla* em São Petersburgo – Verdi optou por escrever óperas que fossem ícones representativos do desejo do povo em recuperar a sua autodeterminação, através de uma música eloquente, do recurso aos temas bíblicos (que facilmente passavam na Censura) e do exaltar do nacionalismo e do militarismo – ideias que ele comungava com o libretista Solera, ele próprio um militante extremista. *Nabucco* foi, por isso, a primeira ópera nacionalista do compositor e o seu coral “ *Va, Pensiero* “ o Primeiro Hino Não-Oficial Italiano... O próprio maestro nunca chegou a ter a noção da mensagem revolucionária que este coral veio a provocar - “*Va, Pensiero*“, também conhecido como *O Coro dos Escravos Hebreus* - reacções exacerbadas no público que se levantava na sala, gritava, exigia inúmeras repetições e bradava pela causa da libertação nacional¹⁰; na realidade, os italianos identificavam-se, enquanto povo oprimido, com os hebreus e deliravam principalmente com passagens como “*oh, mia patria si bella e perduta !*“, sem que os censores nada pudessem fazer, uma vez que o texto referia-se, especificamente, ao *Cativeiro da Babilónia* e era ofensivo, apenas, por alusão. Apesar de não termos documentação escrita pelo próprio Verdi a provar as suas intenções patrióticas na construção do coral, facilmente percebemos que elas existiram, quanto mais não seja pela reacção do público que a categorizou como *símbolo musical contra a ocupação dos austríacos*¹¹, um verdadeiro hino de liberdade e uma *canção de protesto cantada diariamente nas ruas*. A própria construção maniqueísta da ópera – um conflito de massas entre os hebreus (inflamados, suplicantes, desesperados, nostálgicos e emotivos), os levitas (solenes e rudes), os soldados (enérgicos e vigorosos) e a hierarquia babilónica (orgulhosa e dominadora) – estimulava esse lado patriótico, numa época em que se abandonava o lirismo de Bellini e de Donizetti (que, na altura, compunha *Linda de Chamounix*) para se trabalhar os

⁹ Kimbell, David, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, London, Cambridge University Press, 1981, p. 109

¹⁰ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 128

¹¹ *Ibidem*, p. 129

temas nacionalistas e de criação de uma identidade patriótica ¹². Segundo John Rosselli, ao contrário de Wagner que sempre teve um fascínio pelo mundo mágico e mitológico, Verdi começou a sua carreira abordando temas bíblicos (como em *Nabucco*), procurando criar um espírito bélico no povo italiano ¹³. E, de facto, esta ópera sempre esteve em repertório internacional e sempre foi muito acarinhada pelo povo italiano; o próprio coral “ *Va, Pensiero* “, conhecido como Hino Não-Oficial, era cantado por toda a gente e amplamente conhecido até em termos internacionais: quando Verdi morreu, em 1901, os seus restos mortais foram trasladados para a sua *Casa di Riposo*, enquanto trezentas mil pessoas cercavam o caixão em manifestações de despedida e cantavam, sob a direcção de Toscanini, “ *va, pensiero, sull’ ali dorate* “ ¹⁴, o que nos dá uma ideia de como este coral / canção era nacionalmente conhecido por todos os italianos.

O background histórico do “ *Va, Pensiero* “ remonta às fontes bíblicas, nomeadamente ao *Livro de Jeremias*; tal como *Moisés e o Faraó* de Rossini, também a ópera *Nabucco* abordou o tema da perseguição dos hebreus por povos estrangeiros, especialmente exacerbada pelo libretista Solera que era um apaixonado pelas batalhas políticas e místicas, cheias de amor e de ódio, de paixão e repulsa, de aliança e traição. Verdi também comungava dessas paixões patrióticas de Solera e a colaboração de ambos durou treze anos, até o libretista ter desistido de escrever *Attila* por causa de uma fuga romântica para Espanha com a cantora Teresa Rosmina ¹⁵. Mal Verdi começou a ler o libreto, ficou absolutamente apaixonado pelo enredo, pois tinha características que atraíam o público italiano: enormes cenários bíblicos, uso exagerado de metais, marchas e grandes cenas corais que lhe davam um carácter particular e uma gigantesca *mise-en-scène*. O que mais lhe agradava no libreto é que o Coro não se limitava apenas a abrir ou a fechar cenas, mas actuava como uma *dramatis personae*, simbolizando todo o sofrimento de um povo. O relato do maestro sobre o momento em que chegou a casa e leu o libreto não podia ser mais descritivo: “*cheguei a casa, lancei o manuscrito para cima da mesa quase com raiva. Ao cair, abriu-se sozinho e, sem saber como, vi uma página aberta e solta que dizia o seguinte: Va, pensiero, sull’ ali dorate (...)* Os versos causaram-me uma forte impressão, sobretudo porque parafraseavam a Bíblia, uma leitura que sempre me deleitou. (...) Não conseguia dormir. Levantei-me, li o libretto,

¹² Van, Gilles de, *Verdi’s Theater: Creating Drama through Music*, trad. Gilda Roberts, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 6

¹³ Latham, Alison et Parker, Roger, “*The Pains and Pleasures of Liberation*” in *Verdi in Performance*, Oxford University Press, 2001, pp. 3

¹⁴ Meier, Barbara, *Verdi*, trad. Rosemary Smith, Haus Publishing, London, 2003, p. 147

¹⁵ Budden, Julian, *The Operas of Verdi*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 93

não uma, mas três vezes, de maneira que, de manhã, já podia dizer que sabia de memória o libretto de Solera ” ¹⁶. No dia seguinte, foi ao escritório de Merelli para lhe devolver o libreto ; estava deprimido e cansado ; mas o empresário, habituado a trabalhar com músicos sensíveis, meteu-lhe o libreto no bolso e expulsou-o do escritório, obrigando-o a voltar para casa “ *voltei para casa com Nabucco dentro do meu bolso (...) Hoje, um verso; amanhã, outro; depois, uma nota, depois uma frase ... as poucos, a ópera estava terminada ”* ¹⁷. Podemos, ainda, afirmar que o facto do libreto ter sido escrito por Solera ajudou a que o maestro assumisse a composição da ópera, na medida em que “*Verdi tinha um forte sentimento por ele (admiração) ”* ¹⁸, até porque encontrava no texto, principalmente no coral “ *Va, Pensiero* “ (ao qual acrescentou a sua assinatura pessoal), uma dramatização profunda, comparável àquela em que vivia o povo italiano. Estava criado o caminho para uma canção revolucionária e de protesto !!!

O êxito de *Nabuccodonosor*, rapidamente familiarizado pelo público italiano como *Nabucco*, começou logo nos ensaios; o carácter inovador da obra e da sua música suscitou um enorme entusiasmo nos cantores, nos coristas, nos instrumentistas e nos funcionários do teatro ¹⁹. Era recorrente que, durante os ensaios de *Nabucco*, os operários do *La Scala* parassem o que estavam a fazer para assistirem às preparações da ópera, segundo testemunho de Pougin, principalmente nos ensaios do *Coro dos Escravos Hebreus*: “ *durante os ensaios, o teatro andava revolucionado por uma música de que até então não se fazia a mínima ideia. O carácter da partitura era tão insólito e desconhecido, o estilo tão rápido e novo, que o espanto era geral: ao ouvirem aquela música, cantores, coro e orquestra mostravam um entusiasmo extraordinário. Mais: era impossível trabalhar no teatro, fora de cena, já que empregados, operários, pintores, iluminadores e maquinistas, empolgados com o que escutavam, deixavam os seus trabalhos para assistirem boquiabertos a tudo o que acontecia ”* ²⁰.

Na noite de estreia, no dia 9 de Março de 1842, Verdi, de acordo com a regra da altura, tomou o seu lugar na orquestra, entre o cravo e o violoncelo contínuo, propositadamente para lhes virar as páginas, mas, também, para poder estar visível ao

¹⁶ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 105

¹⁷ Martin, George, *Verdi: His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead & Company, 1963, p. 99

¹⁸ Phillips-Matz, Mary Jane, *Verdi: a Biography*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 107

¹⁹ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 127

²⁰ Giudici, Elvio, “*Giuseppe Verdi*” in *Grandes Compositores*, Salvat, Rio de Janeiro, 1986, vol. 3, p. 101

público e dele receber os elogios ou as críticas. O violoncelista que estava ao seu lado disse-lhe “*maestro, eu dava tudo para estar no seu lugar esta noite !* “²¹. Dada a urgência dos ensaios, foram improvisadas todas as entradas²². De acordo com o que Verdi contou, posteriormente, a Ricordi, mal a cortina levantou, ouviram-se grandes ovações e aplausos e, depois do *stretta* do final do primeiro acto, rebentou uma forte gritaria, tamanha que o maestro nem sabia se era de elogio ou crítica “*ao princípio, eu pensava que o público estava a gozar com o pobre compositor e que estavam a pensar saltar-lhe em cima e fazer-lhe mal* “ (testemunho de Pougin)²³. Mas não: o público estava radiante com a ópera. A excitação continuou até que atingiu o seu ponto máximo no coral “ *Va, Pensiero* “ no final do III acto; o público identificou-se com os hebreus dominados e escravizados, bateram palmas, gritaram, choraram, bateram com os pés e exigiram que se repetisse vezes sem conta, algo que as autoridades austríacas não permitiam. Este coral tornou-se um Hino de Liberdade, um símbolo contra a Áustria, uma mensagem política muito clara e a sua melodia passou a fazer parte da História !!

A estreia foi tão aplaudida e com tanto sucesso que, durante o Outono de 1842, teve cinquenta e seis récitas no *La Scala* e, contabilizando o ano todo, mais de setenta e cinco representações²⁴. Podemos aferir desse sucesso a partir dos testemunhos: segundo a *Gazzetta Privilegiata di Milano*, a estreia da ópera foi “*extremamente barulhenta e bem recebida, uma das poucas ocasiões em que houve unanimidade entre o público (...) o maestro, e com ele, os cantores, foram chamados repetidas vezes ao palco pelos aplausos, as ovações não acabavam e para o maestro Verdi isto era particularmente e verdadeiramente um triunfo* “²⁵. O próprio Verdi comentou, mais tarde, o momento em que o público ouviu, pela primeira vez, o *Coro dos Escravos Hebreus*: “*o Coro começou a cantar (Va Pensiero), mas antes de começar, o teatro parecia uma igreja (...) os homens abandonaram os seus trabalhos um a um e sentaram-se ao lado das mulheres e também nas escadas ! Quando o coral acabou, rebentaram no mais barulhento aplauso que eu já alguma vez ouvi, a gritarem “Bravo,*

²¹ Pougin, Arthur, *Giuseppe Verdi: vita aneddotica con note e aggiunte di Folchetto*, Milano, 1886, p. 35

²² Roccatagliati, Alessandro, “*The Italian Theatre of Verdi's day*” in *The Cambridge companion to Verdi*, ed. Scott Balthazar, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 20

²³ Pougin, Arthur, 1886, p. 35

²⁴ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 132

²⁵ Phillips-Matz, Mary Jane, *Verdi: a Biography*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 117

*bravo, viva il maestro !” e a baterem na madeira com as suas ferramentas ! Então, soube que o futuro tinha começado para mim ”*²⁶.

A estreia de *Nabucco* tornou Verdi o homem da moda, a estrela do momento; o jovem compositor, tímido, vindo da província, era, agora, o centro das atenções de todos: os homens vestiam-se “*alla Verdi* “, usavam chapéus iguais aos do maestro, penteavam-se e tinham a barba igual, e, nas *trattorie* próxima do *La Scala*, pediam-se escalopes com macarrão “*alla Verdi* “²⁷. Segundo testemunho do próprio, foi, a partir desta ópera, “*que a minha carreira começou* “²⁸. Como consequência deste enorme sucesso, passou a frequentar os salões aristocráticos da Condessa Maffei, convivendo com outros intelectuais que conspiravam contra a invasão austríaca e que suportavam o movimento revolucionário italiano, fundado pela sociedade secreta de Mazzini²⁹.

Depois desta ópera, Verdi continuou o espírito nacionalista e independentista compondo *I Lombardi alla prima Crociata* (1843), outra ópera patriótica sobre a luta dos lombardos contra os opositores e cujo coral “*O Signore, dal tetto natio* “ se tornou, juntamente com “*Va, Pensiero* “, um hino de libertação italiana. Um importante jornal bolonhês – *Teatri, Arti e Letteratura* – descreveu bem o fervor patriótico que se vivia: “*Em Itália, onde há canto, há patriotismo. Em Bolonha, depois de I Lombardi, cantavam-se coros nacionalistas pela cidade. Em Nápoles, cantou-se Nabucco (...)* para dar voz e potência às massas, representando aquele sopro de vida, como se fosse aquele som de orquestra que potencia e faz tornar gigante o povo italiano “³⁰. Também em *Attila* (1846) o público associou os austríacos aos hunos, gritou e delirou com passagens “*avrai tu l’universo, resti l’Italia a me* “ que cedo se tornou um slogan anti-austríaco; em *Macbeth* (1847), cuja temática, à primeira vista, não podia ser associada aos italianos, durante o coro escocês “*O patria oppressa* “, os venezianos lançaram *bouquets* de flores vermelhas e verdes (as cores da bandeira italiana) para o palco e quando a polícia interveio, passaram a lançar flores amarelas e pretas (da bandeira austríaca) e deliravam com o facto dos cantores as recusarem³¹. Temos, ainda,

²⁶ Godefroy, Vincent, *The Dramatic Genius of Verdi*, New York, St. Martin's Press, 1976, p. 17

²⁷ Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 145

²⁸ Alberti, A., *Verdi Intimo: Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Verona, 1931, p. 35

²⁹ Meier, Barbara, *Verdi*, trad. Rosemary Smith, Haus Publishing, London, 2003, p. 23

³⁰ Parker, Roger, *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 35

³¹ Marchesi, Vincenzo, *Settant'anni di Storia Politica di Venezia*, Torino, 1892, p. 73-76

o exemplo de *La Battaglia di Legnano*, estreada a 27 de Janeiro de 1849, cuja estreia se deu em Roma debaixo de um público delirante; na noite do ensaio geral, a população reuniu-se em frente às bilheteiras do *Teatro Argentina* e tomou tudo de assalto, forçaram as portas e, em poucos minutos, a sala encheu-se de espectadores desenfreados. Segundo testemunho de Muzio, “*não se conseguia nem lugar no palco, nem cadeiras, sem sequer um libretto: estava tudo vendido*”. O público exigiu que se repetisse todo o primeiro acto, bem como um conjunto de árias de fervor patriótico, tais como “*Viva l’Italia ! Sacro un patto stringe i figli suoi* “ do primeiro acto e “ *Per la salvata Italia* “ do último acto. De todos os lados do teatro, ecoavam brados e gritos, proclamando “ *Viva Italia ! Viva la Republica ! Viva Verdi !* “ que se prolongaram até altas horas da madrugada ³².

O sucesso de “ *Va, Pensiero* “ pode facilmente compreender-se tanto pelo contexto político como, também, pela beleza da sua música: numa sociedade oprimida, ocupada por uma potência estrangeira, era normal que a população, habituada à guerra e à vida árdua, tivesse uma especial apetência pelas marchas militares e óperas bélicas. Ou seja, o *Coro dos Escravos Hebreus* é o perfeito casamento entre um compositor desejoso por exortar as hostes e um público apaixonado por temas bélicos e quentes. O coral adaptou-se, então, à linguagem bélica do seu tempo e, principalmente, às diferentes sensibilidades artísticas que reinavam na sociedade italiana. O mesmo tema musical vivia em dois planos distintos, mas complementares: a *linha melódica*, que sugeria uma aproximação entre o físico e o emocional, entre o *cantabile* e o corpo físico do ouvinte; e a *palavra*, que estimulava uma motivação textual e uma série de imagens mentais que levavam o ouvinte a ser transportado para uma diferente realidade.

Musicalmente, no entanto, apesar de ainda manter muitas características do *Bel Canto*, nomeadamente o acompanhamento orquestral arpejado, acaba por ganhar uma nova força dramática que fazem desta ópera o primeiro sucesso do compositor.

No *Bel Canto*, tanto Rossini, como Bellini e Donizetti construíam as óperas e as árias com pequenos acompanhamentos instrumentais, dando preponderância à qualidade e ao timbre vocal ³³. O centro da música estava no canto e os motivos orquestrais procuravam ser bastante discretos e sempre estruturados nos mesmos padrões: enquanto

³² Milza, Pierre, *Verdi y su tiempo*, tradução de Sílvia Kot a partir do original *Verdi et son temps* (Editions Perrin, 2001), Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 197

³³ Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Los Angeles, University of California, 1988, p. 116

O CORAL “ VA, PENSIERO “ COMO CANÇÃO DE PROTESTO

o canto solista e o diálogo flui, a orquestra permanece ³⁴. *Nabucco* ainda mantém essa tradição antiga, muito embora se aproxime, progressivamente, de uma linguagem mais moderna, com uma orquestra mais densa, vozes dramaticamente mais poderosas, uma *mise-en-scène* mais cuidada e uma atenção especial dada ao *parlante* como um assumir de uma dinâmica dramática em palco muito mais interessante. É o caso mais que evidente do *Coro dos Escravos Hebreus*, que apresenta algumas inovações: muito embora ainda se mantenha o “ *acompanhamento de guitarra* “ na orquestra, existe uma proeminência de uma orquestração mais densa, com recurso aos metais; e também, se no *Belcanto* se privilegiava o canto angelical, encontramos neste coral um misto de lirismo e de profundo dramatismo ³⁵, com uma tendência evidente para o encorpar da voz, relacionando o timbre com uma espécie de aprofundamento em termos cénicos.

Em termos de estrutura, obedece, sem dúvida, à esquema da canção-hino:

PARTE	DESCRIÇÃO	TEXTO
Introdução	Presença de uma orquestra dantesca, que, inicialmente, faz um diálogo entre sopros e cordas, mas que, numa entrada de <i>tutti</i> , cria como um efeito de “ <i>fim do Mundo</i> “.	Só orquestra
A	Um verdadeiro <i>cantabile</i> com o tema mais conhecido. O Coro canta em uníssono, o que favorece a memorização no público. A linha é fluida, lírica e muito expressiva. A orquestra faz um acompanhamento com acordes, o que facilita a audição da linha vocal e o entendimento do texto.	“ <i>Va, pensiero, sull’ali dorate</i> “
B	É a parte mais dramática do coral, com a orquestra a entrar em plena força, juntamente com o coro que se desdobra em várias vozes. Existe, ainda, <i>parlante</i> .	“ <i>Arpa d’or dei fatidici vati</i> “ <i>Parlante</i> : “ <i>perché muta dal salice pendi ?</i> “
C	Constitui-se como uma parte profética, com acordes fixos e notas lisas e místicas. Há quase como uma evocação tenebrosa.	“ <i>O simile di Solima ai fati, traggi un suono di crudo lamento</i> “
A	Volta ao primeiro tema	“ <i>o t’ispiri il Signore un concerto che ne infonda al patire virtù</i> “
Ponte (Transição)	Período de transição para a conclusão	“ <i>che ne infonda al patire virtù</i> “
Cauda e Fim	Conclusão	“ <i>al patire virtù</i> “

Chegamos à conclusão, assim, que este coral segue a linha da estrutura de alguns hinos religiosos, em termos de construção musical: uma primeira parte lírica; uma segunda parte dramática e trágica; uma terceira parte mística e tenebrosa; e, por fim, volta o lirismo da primeira parte com conclusão através da existência de uma *coda*.

³⁴ Budden, Julian, *The Operas of Verdi*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 14

³⁵ Somerset-Ward, Richard, *Angels and Monsters: Male and female sopranos in the story of Opera, 1600-1900*, 1ª ed., Hardcover, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 121

O CORAL “ *VA, PENSIERO* “ COMO CANÇÃO DE PROTESTO

Este coral encerra, em si mesmo, um pleno de lirismo e de dramatismo, pois faz uma combinação perfeita entre a melodia memorizável e emocional e um grito de revolta que fez tremer as paredes do Teatro *alla Scala* aquando da sua estreia. Ainda hoje, “ *Va, Pensiero* “ é o coral mais conhecido de todas as óperas de Verdi, um símbolo musical nacionalista em Itália e um dos mais famosos, emocionais e adorados trechos de ópera de todos os tempos: um verdadeiro monumento musical romântico.

**O CORAL “VA, PENSIERO ” DA ÓPERA NABUCCO:
UMA CANÇÃO DE PROTESTO CONTRA A OCUPAÇÃO AUSTRIACA DE ITÁLIA**



CONFERÊNCIA INTERNACIONAL
Canção de Protesto e Mudança Social
LISBOA - FCSH - 15 a 17 Junho 2016

AUTOR: PEDRO MIGUEL OLIVEIRA NUNES

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

CANÇÃO DE PROTESTO:

- Ultrapassa, e meio, a mera alusão aos protestos laborais e independentistas do século XX;
- Sempre foi uma arma de arremesso contra forças dominantes, como veículo de denúncias sociais e como forma de exigência de uma vida mais justa.

ÓPERA, NO SÉCULO XIX:

- Era o espectáculo mais apreciado – congregava teatro, música e drama popular;
- Procurava a beleza do canto (*Bel Canto*), a melodia sublime e o perfeito entendimento do texto;
- A orquestra tinha a função de acompanhamento de "*guitarra*" e enriquecimento do canto;

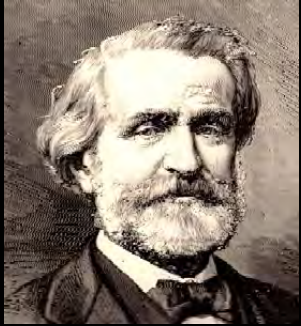
A ÓPERA ITALIANA PRIVILEGIAVA, AINDA:

- Os ritmos de marcha e os espectáculos épicos;
- As grandes Aberturas e as Sinfonias ocasionais;
- As grandes Massas Corais Épicas, de exaltação psicológica do oprimido e do injustiçado – nas quais se inclui o coral " *Va, Pensiero* "



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

GIUSEPPE VERDI (1813 – 1901):



- Numa fase inicial, compôs diversas óperas patrióticas, tais como *Nabucco* (1842) e *I Lombardi* (1843), imbuído do espírito do *Risorgimento Italiano*, incitando a população italiana ao desejo pela liberdade e pela auto-determinação;
- Procurou reconstruir cultural e musicalmente uma Itália desfragmentada em diversos Estados e Reinos, criando uma música nacional de raiz italiana;
- As suas óperas corais – tais como *Nabucco* e *Lombardi*, baseadas em temas bíblicos e históricos, continham uma linguagem coral extremamente bélica, aguerrida, violenta e altamente patriótica, ainda que por alusão, dado que se referiam a tempos recuados na História;
- O coral " *Va, Pensiero* " alicerçou-se, então, como um monumento musical italiano ligado ao *Risorgimento*, cantado nas ruas pela população – *na sua forma canção* – como arma de arremesso contra as forças ocupantes do Império Austríaco, seguindo os princípios de Mazzini, segundo o qual a arte deveria estar ao serviço da luta e da intervenção social / armada por uma vida melhor.



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

O CORAL " VA, PENSIERO " – CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS:

- *Ex-Libris* da ópera *Nabucco*, nasceu num contexto patriótico, considerado como uma música revolucionária e que não existia em Donizetti, Bellini e Mercadante;
- Era cantado pelas ruas, em frente aos soldados austríacos, principalmente a parte " *Oh, mia patria si bella e perduta* " como canção de protesto e só era ofensivo por alusão;
- O texto, que referia explicitamente o sofrimento do povo hebreu cativo pelos babilónios, encontrava eco numa população subjugada por uma potência estrangeira hegemónica;
- Se Verdi era um patriota e obcecado com a reunificação italiana (*Risorgimento*), muito mais o era Solera – autor do libretto – um militante extremista;
- Este coral – também conhecido como *Coro dos Escravos Hebreus* – tornou-se o Hino Não-Oficial Italiano. O público levantava-se na sala, gritava, bradava pela Causa Nacional e exigia inúmeras repetições, apesar das mesmas serem proibidas pelas autoridades austríacas (era a canção da liberdade).



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

O CORAL " VA, PENSIERO " – CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS:

- A própria construção maniqueísta da ópera favorece o conflito de massas: os hebreus (que são escravos e desesperados) tornam-se vítimas dos babilônios (representantes do Diabo);
- As suas fontes históricas remontam à Bíblia – *Livro de Jeremias* – e contam a história de batalhas, confrontos místicos, paixão e ódio, aliança e traição, subjugação de um povo;
- Desde a primeira vez que Verdi leu o libreto, ficou fascinado com o texto deste coral " *vi uma página aberta e solta que dizia o seguinte: Va, pensiero, sull'ali dorate (...) os versos causaram-me uma forte impressão, sobretudo porque parafraseavam a Bíblia, uma leitura que sempre me deleitou (...) Não conseguia dormir !*" Milza, 2006, p. 105
- O compositor apaixonou-se logo por este coral, até que lhe acrescentou a sua assinatura pessoal, transformando-o numa *Dramatis Personae*, na medida em que caracterizava o desgosto e o sofrimento do povo italiano – estava criado o caminho para o nascimento de uma canção de protesto !!!



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

O CORAL " VA, PENSIERO " – CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS:

- A própria construção maniqueísta da ópera favorece o conflito de massas: os hebreus (que são escravos e desesperados) tornam-se vítimas dos babilónios (representantes do Diabo);
- O carácter patriótico, revolucionário e original da música de " *Va, Pensiero* " notou-se logo nos ensaios, antes da estreia absoluta: *" durante os ensaios, o teatro andava revolucionado por uma música de que até então não se fazia a mínima ideia. O carácter da partitura era tão insólito e desconhecido, o estilo tão rápido e novo, que o espanto era geral: ao ouvirem aquela música, cantores, coro e orquestra mostravam um entusiasmo extraordinário. Mais: era impossível trabalhar no teatro, fora de cena, já que empregados, operários, pintores, iluminadores e maquinistas, empolgados com o que escutavam, deixavam os seus trabalhos para assistirem boquiabertos a tudo o que acontecia ! "* (Giudici, 1986, p. 101)
- Aos poucos, o Coro dos Escravos Hebreus saiu dos teatros de ópera e inundou as ruas de Milão, convertendo-se numa canção popular cantada por todos – uma verdadeira canção de protesto – ao mesmo tempo que Verdi se tornou um modelo e uma figura proeminente da sociedade milanesa.



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

A ESTREIA DE NABUCCO E DO " VA, PENSIERO " :

- Na noite da estreia – 9 Março 1842 – rebentou logo uma violenta gritaria, de tal forma que o próprio Verdi não sabia se o público o estava a elogiar ou se ia espancá-lo de raiva;



- Quando o coro cantou " *Va, Pensiero* ", o público identificou-se com o povo hebreu dominado e escravizado e mandou o teatro abaixo: palmas, gritaram, choraram, bateram com os pés e exigiram que o coro repetisse inúmeras vezes, o que era contra as regras;
- Segundo testemunho de Verdi: "*o Coro começou a cantar (Va Pensiero), mas antes de começar, o teatro parecia uma igreja (...) os homens abandonaram os seus trabalhos um a um e sentaram-se ao lado das mulheres e também nas escadas ! Quando o coral acabou, rebentaram no mais barulhento aplauso que eu já alguma vez ouvi, a gritarem "Bravo, bravo, viva il maestro !" e a baterem na madeira com as suas ferramentas !*" (Godrefroy, 1976, p. 17)
- À saída do teatro, todos cantavam o coral, de mãos dadas, em frente aos soldados austríacos. Pela primeira vez, " Itália " tinha uma canção nacional de liberdade e de protesto – um Hino !!!

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ANTECEDENTES E CONSEQUENTES DO *CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS*:

- Antes mesmo da estreia, já Rossini tinha impregnado o seu *Guilherme Tell* (1829) de um forte sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea*, cujo texto " *chi per la patria muor, vissuto e assai* " exortava à rebelião contra os ocupantes;



Depois de " *Va, Pensiero* ", Verdi escreveu diversos corais para as suas primeiras óperas – ao dos *anni di galera* – e, em todos eles, encontramos elementos patrióticos de exaltação nacional e de vontade em lutar e combater os povos invasores e hegemónicos:

Para a ópera *I Lombardi alla Prima Crociata* (1843), Verdi compôs um outro coral nacionalista " *O Signore dall tetto natio* " que se tornou, juntamente com " *Va, Pensiero* ", um hino de libertação de Itália e de revolta contra o opressor !

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ANTECEDENTES E CONSEQUENTES DO *CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS*:

- Antes mesmo da estreia, já Rossini tinha impregnado o seu *Guilherme Tell* (1829) de um forte sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea*, cujo texto " *chi per la patria muor, vissuto e assai* " exortava à rebelião contra os ocupantes;



Depois de " *Va, Pensiero* ", Verdi escreveu diversos corais para as suas primeiras óperas – ao dos *anni di galera* – e, em todos eles, encontramos elementos patrióticos de exaltação nacional e de vontade em lutar e combater os povos invasores e hegemónicos:

Um importante jornal bolonhês – *Teatri, Arti e Letteratura* – descreveu bem o fervor patriótico que se vivia: " *Em Itália, onde há canto, há patriotismo. Em Bolonha, depois de I Lombardi, cantavam-se coros nacionalistas pela cidade. Em Nápoles, cantou-se Nabucco (...) para dar voz e potência às massas, representando aquele sopro de vida, como se fosse aquele som (...) e faz tornar gigante o povo italiano* "

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ANTECEDENTES E CONSEQUENTES DO *CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS*:

- Antes mesmo da estreia, já Rossini tinha impregnado o seu *Guilherme Tell* (1829) de um forte sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea*, cujo texto " *chi per la patria muor, vissuto e assai* " exortava à rebelião contra os ocupantes;



Depois de " *Va, Pensiero* ", Verdi escreveu diversos corais para as suas primeiras óperas – ao dos *anni di galera* – e, em todos eles, encontramos elementos patrióticos de exaltação nacional e de vontade em lutar e combater os povos invasores e hegemónicos:

Também em *Attila* (1846) o público associou os austríacos aos hunos, gritou e delirou com passagens " *avrai tu l'universo, resti l'Italia a me* " que cedo se tornou um slogan anti-austríaco.

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ANTECEDENTES E CONSEQUENTES DO *CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS*:

- Antes mesmo da estreia, já Rossini tinha impregnado o seu *Guilherme Tell* (1829) de um forte sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea*, cujo texto " *chi per la patria muor, vissuto e assai* " exortava à rebelião contra os ocupantes;



Depois de " *Va, Pensiero* ", Verdi escreveu diversos corais para as suas primeiras óperas – ao dos *anni di galera* – e, em todos eles, encontramos elementos patrióticos de exaltação nacional e de vontade em lutar e combater os povos invasores e hegemónicos:

Em *Macbeth* (1847), cuja temática, à primeira vista, não podia ser associada aos italianos, durante o coro escocês " *O patria oppressa* ", os venezianos lançaram *bouquets* de flores vermelhas e verdes (as cores da bandeira italiana) para o palco e quando a polícia interveio, passaram a lançar flores amarelas e pretas (da bandeira austríaca) e deliravam com o facto dos cantores as recusarem.

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ANTECEDENTES E CONSEQUENTES DO *CORO DOS ESCRAVOS HEBREUS*:

- Antes mesmo da estreia, já Rossini tinha impregnado o seu *Guilherme Tell* (1829) de um forte sentimento anti-austríaco e, em 1844, perto de Nápoles, grupos de seguidores de Mazzini cantavam coros patrióticos escritos por Mercadante para a ópera *Donna Caritea*, cujo texto " *chi per la patria muor, vissuto e assai* " exortava à rebelião contra os ocupantes;



Depois de " *Va, Pensiero* ", Verdi escreveu diversos corais para as suas primeiras óperas – ao dos *anni di galera* – e, em todos eles, encontramos elementos patrióticos de exaltação nacional e de vontade em lutar e combater os povos invasores e hegemónicos:

Temos, ainda, o exemplo de *La Battaglia di Legnano*, estreada a 27 de Janeiro de 1849, cuja estreia se deu em Roma debaixo de um público delirante. Tomaram de assalto o teatro que ficou cheio em minutos: o público exigiu que se repetisse todo o primeiro acto, bem como as árias de fervor patriótico, tais como " *Viva l'Italia ! Sacro un patto stringe i figli suoi* " do primeiro acto e " *Per la salvata Italia* " do último acto.

De todos os lados do teatro, ecoavam brados e gritos, proclamando " *Viva Italia ! Viva la Republica ! Viva Verdi !* " que se prolongaram até altas horas da madrugada.

O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)



ESTRUTURA MUSICAL E AS SUAS CARACTERÍSTICAS :

1. Está alicerçado em dois planos distintos: a *linha melódica*, que sugere uma aproximação entre o físico e o emocional (favorece a memorização) e a *palavra* que estimula a reacção;
2. Mantém o acompanhamento orquestral arpejado do *Belcanto*, mas a instrumentação é mais densa e mais dramática, com recurso aos sopros metais e também à percussão;
3. Os motivos orquestrais são bastantes discretos, centrando toda a acção dramática na linha do canto, na palavra (recurso do *parlante*) e numa textura vocal muito mais densa.



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ESTRUTURA MUSICAL E AS SUAS CARACTERÍSTICAS :

PARTE	DESCRIÇÃO	TEXTO
Introdução	Presença de uma orquestra dantesca, que, inicialmente, faz um diálogo entre sopros e cordas, mas que, numa entrada de tutti, cria como um efeito de " fim do Mundo " .	Só orquestra
A	Um verdadeiro cantabile com o tema mais conhecido. O Coro canta em unísono, o que favorece a memorização no público. A linha é fluida, lírica e muito expressiva. A orquestra faz um acompanhamento com acordes, o que facilita a audição da linha vocal e o entendimento do texto.	" Va, pensiero, sull'ali dorate "
B	É a parte mais dramática do coral, com a orquestra a entrar em plena força, e o coro que se desdobra em várias vozes. Existe, ainda, parlante .	"Arpa d'or dei fatidici vati " Parlante: "perché muta dal salice pendi ? "
C	Constitui-se como uma parte profética, com acordes fixos e notas lisas e místicas. Há quase como uma evocação tenebrosa.	" O simile di Solima ai fati, traggi un suono di crudo lamento "
A	Volta ao primeiro tema	" o t'ispiri il Signore un concerto che ne infonda al patire virtù "
Ponte (Transição)	Período de transição para a conclusão	"che ne infonda al patire virtù"
Cauda e Fim	Conclusão	" al patire virtù "



O CORAL " VA, PENSIERO " COMO CANÇÃO DE PROTESTO (autor: Pedro Miguel Nunes)

ESTRUTURA MUSICAL E AS SUAS CARACTERÍSTICAS :

Estrutura- *Coro Escravos Hebreus*

Introdução: diálogo + *tutti*

Parte A: *cantabile* em uníssono

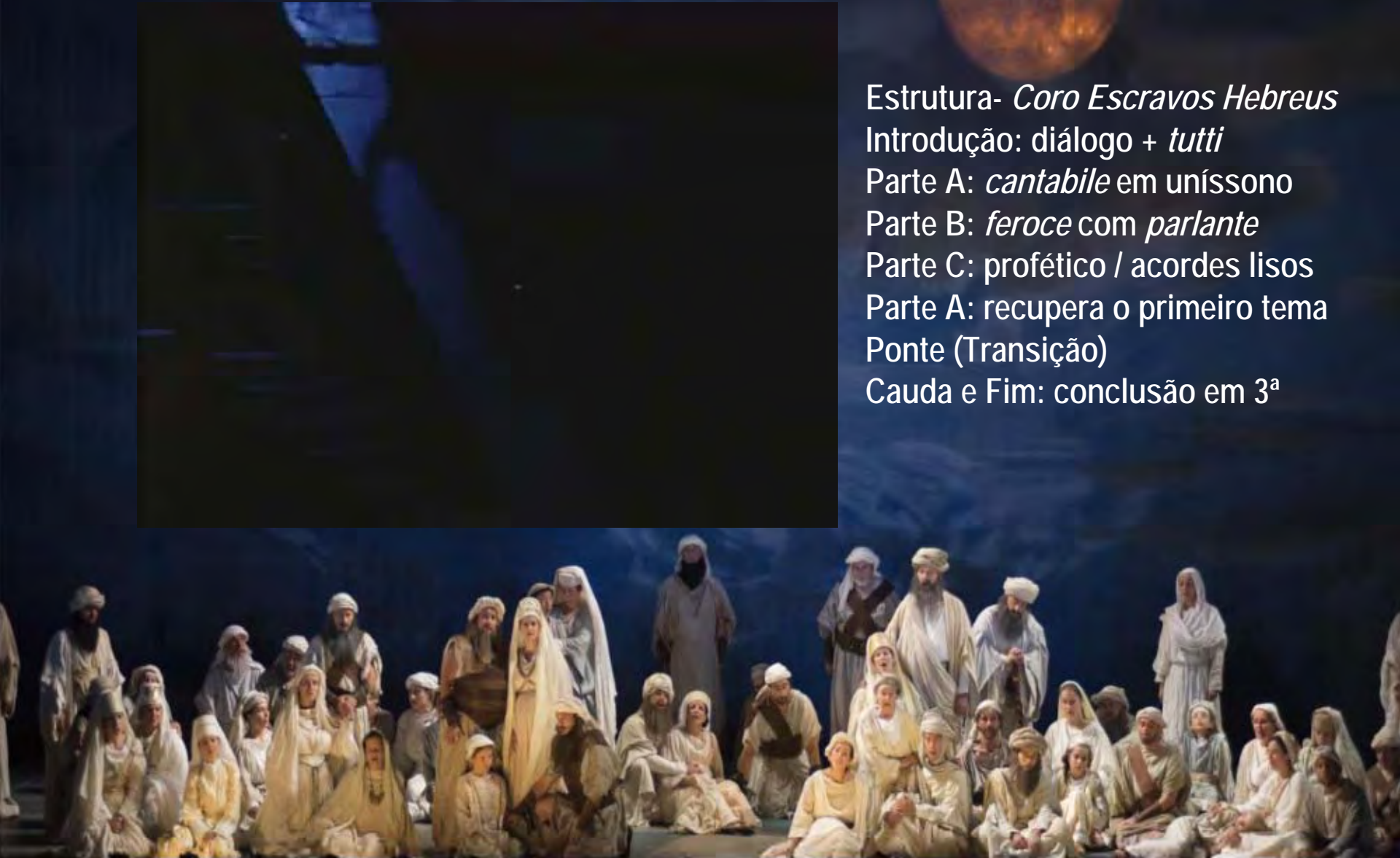
Parte B: *feroce* com *parlante*

Parte C: profético / acordes lisos

Parte A: recupera o primeiro tema

Ponte (Transição)

Cauda e Fim: conclusão em 3ª



FULL CONFERENCE PROGRAMME

ICPSong'16, 15-17 JUNE

FCSH/NOVA

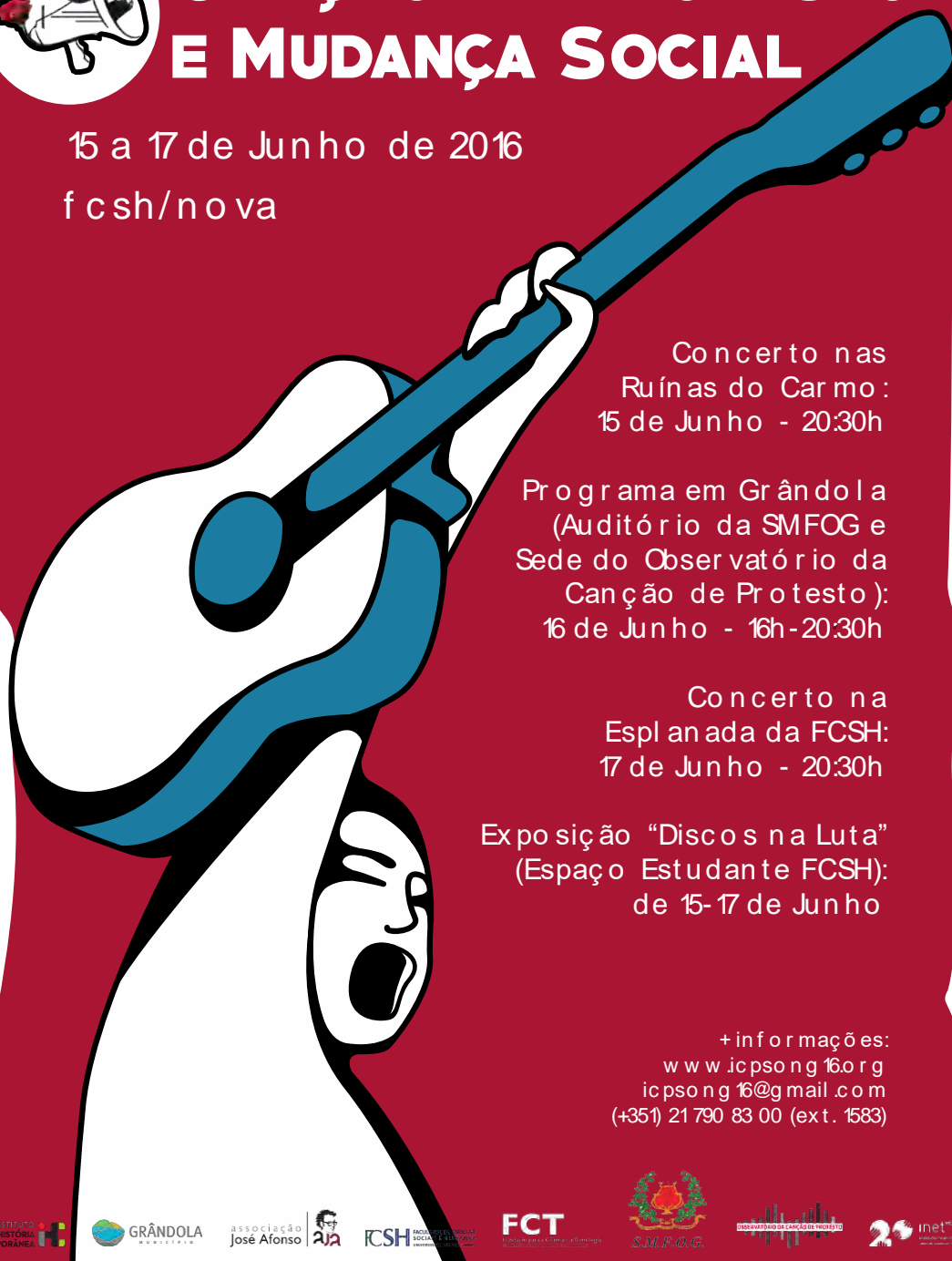
Conferência Internacional ICpSong'16



CANÇÃO DE PROTESTO E MUDANÇA SOCIAL

15 a 17 de Junho de 2016

f csh/nova



Concerto nas
Ruínas do Carmo:
15 de Junho - 20:30h

Programa em Grândola
(Auditório da SMFOG e
Sede do Observatório da
Canção de Protesto):
16 de Junho - 16h-20:30h

Concerto na
Espianada da FCSH:
17 de Junho - 20:30h

Exposição "Discos na Luta"
(Espaço Estudante FCSH):
de 15-17 de Junho

+ informações:
www.icpsong16.org
icpsong16@gmail.com
(+351) 21 790 83 00 (ext. 1583)

Adaptação da imagem de capa do livro Protest Song (Chansons de Révolte) de Marie-Hélène Fratini, Seghers - 1975.

INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

GRÂNDOLA
MUSEU

associação
José Afonso

FCSH
ACQUINTEAMENTO
SOCIAL
E CULTURAL

FCT
FACULDADE DE CIÊNCIAS E COMUNICAÇÃO

SMFOG

OBSERVATÓRIO DA CANÇÃO DE PROTESTO

inet

Wednesday, 15th of June, 2016

Venue: Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa
Avenida de Berna 26-C, 1069-061 Lisbon, Portugal

09:00-09:30 Registration – Front Desk – 3rd floor (left)

09:30-10:30 Presentation of ICPsong'16: (Gianira Ferrara & Marco Freitas)

Welcoming Address:

- Francisco Caramelo, Dean of FCSH/NOVA
- Salwa Castelo-Branco, President of INET-md, FCSH/NOVA
- Pedro Aires de Oliveira, President of IHC, FCSH/NOVA
- Maria de São José Côrte-Real, Associate Professor, FCSH/NOVA (Chair ICPsong'16)
- Luís Farinha, Researcher, FCSH/NOVA (Co-Chair ICPsong'16)

Chair: Salwa Castelo-Branco, President of INET-md, FCSH/NOVA

10:30-11:15

KEYNOTE SPEAKER

David McDonald, Indiana University, USA

My Voice is My Weapon: Protest Song in the Palestinian National Movement

11:15-11:30 Coffee break

Session 1 – 11:30-13:30

Room T12, Topic 1 – Resistance

Singers and their resistance activity

Chair: Anthony Seeger, Distinguished Professor of Ethnomusicology, Emeritus, UCLA

Director Emeritus, Smithsonian Folkways Recordings

- *"I do not play the guitar for applause": Violeta Parra's activist art.*
Alejandro Escobar, University of Sussex, UK
- *How long can I pretend that music's more relevant than fighting for a socialist world? Robert Wyatt and the 'protest singer' as witness*
Marcus O'Dair, University of Middlesex, UK
- *Música en los márgenes: estrategias de visibilidad en contextos de segregación urbana. Un estudio comparado de los inmigrantes caboverdianos en Lisboa y bolivianos en Buenos Aires*
Ana Estevens, Universidade de Lisboa, Portugal
- *País Relativo - Rock sinfónico and socio-political critique in the work of Petrus Castrus*
Ricardo Andrade, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T13, Topic 2 – Revolution

Music and the Portuguese Revolution of 1974 (1)

Chair: Pedro Aires de Oliveira, President of IHC, FCSH/NOVA

Associate Professor of Contemporary History at FCSH/NOVA

- *O GAC e os “marxistas-leninistas”*
João Madeira, Researcher, IHC, FCSH/NOVA, Portugal
- *“Looking” at the Revolution: record covers in the Portuguese revolutionary context*
Hugo Castro, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
- *Fado and Protest in Lisbon in May 1974*
Maria de São José Côrte-Real, Department of Musical Sciences, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Auditorium 2

	Chair: Pedro Mendes, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
11:30-13:00	KEY ANIMATOR Vítor Lima, Maestro Coro Viana Vocale, Portugal <i>Performance coral das Heróicas e doutras</i>

Room T9 - Roundtable

	Chair: Sofia Lopes, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
11:30-13:00	<i>Associativismo lisboeta e música contra discriminação</i> Bart Vanspauwen, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Carla Fernandes, AfroLis (Direction), Portugal José Falcão, SOS Racismo (Direction), Portugal
13:00-14:30	Lunch break
14:30-15:00	Opening of the Exhibition <i>Records in the Fight</i> Hugo Castro, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Alcina Cortez, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Maria de São José Côrte-Real, Dpt. Of Musical Sciences, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Session 2 – 15:00-16:30

Room T16, Topic 3 – Social Consciousness

Chair: Rui Vieira Nery, Department of Musical Sciences, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
Director, Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture

- *La Nueva Canción Vasca y la vía experimental de Mikel Laboa*
Auritz Aurtenetxe Zalbidea, Euskal Herria
- *Lluís Llach: la revolta permanent*
José Manuel Peláez Roperó, Portugal
- *Music intervention movements in the lusophone sphere*
Bart Vanspauwen, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T10 – Workshop

15:00-16:30	Chair: Hugo Castro, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
	Key Animator <i>Construção de redes de acção musical (On building networks through music)</i> Mário Correia, Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Portugal

Room T9 – Roundtable

Chair: Margarida Medeiros, Department of Communication Sciences, FCSH/NOVA, Portugal

- *A canção, símbolo de resistência e de protesto na instauração da democracia em Portugal*
Cristina Pereira Leite, BA Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal (Moderator)
José Zaluar Basílio PhD, Universidade Lusófona, AJA, Portugal
Carlos Mendes, Musician, Composer, Architect, Portugal
Carlos Alberto Moniz, Musician, Composer, Portugal
Victor Sarmiento, AJA (Direction), Portugal

16:30-17:00	Coffee break
17:00-18:30	FCSH (through Gulbenkian Gardens) to S. Sebastião - Restauradores (Subway Stations)
18:30-19:30	Visit through points of the 1974 Revolution in Lisbon (From Coliseu dos Recreios to Quartel do Carmo)
19:30-20:20	Dinner (by each one)
20:30-22:00	Concert at Ruínas do Convento do Carmo

Thursday, 16th June 2016

Venue: Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa
Avenida de Berna 26-C, 1069-061 Lisbon, Portugal

Session 1 – 09:00–10:30

Room T12, Topic 1 – Resistance

Mediation and Politics of the *New Portuguese Song*

Chair: Bart Vanspauwen, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

- *A revista "Mundo da Canção" no panorama musical e político português (1969-1976)*
João Francisco Vasconcelos e Sousa, Portugal
Filipa Subtil, ESCS-IPL, Portugal
- *"Cantigas do Maio" na génese da Nova Música Portuguesa*
Eduardo Raposo, IHC, FCSH/NOVA, Portugal
- *Apenas o meu povo: Music, resistance, and politics in RTP Song Contest during the Dictatorship*
Sofia Vieira Lopes, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T13, Topic 2 – Revolution

Music and revolutionary thoughts in Africa and abroad

Chair: Marco Freitas, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

- *Hibridismos em dissonância. os Ngola Ritmos e a pantomina do luso-tropicalismo*
Marcos Cardão, Portugal
- *Yewwuleen! (People, Wake up)*
Henri-Pierre Koubaka, UK
- *Intervir musicalmente, mudar socialmente: a canção e a narrativa do Homem Novo em São Tomé e Príncipe*
Carlos Almeida, MA/PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T16, Topic 3 – Social Consciousness

Musical worries and uncertainties

Chair: Leonor Azêdo, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

- *Sobre jovens e causas: considerações sobre uma performance de "Acordai!" no Brasil*
Guilhermina Lopes, PhD Student, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal
- *Antes do protesto: sambas preocupados*
João Nogueira, Department of Musical Sciences, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal
- *África-Brasil: influência do processo de libertação africano na música negra brasileira nos anos 1970*
Carlos Eduardo Amaral de Paiva, Brasil

Room T9 – Roundtable

Chair: Gianira Ferrara, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

- E come potevamo noi cantare...

The Italian Resistance: songs, memory and the political appropriation

Andrea Musio, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal (moderator)

Maurizio Corda, MA, Free Lancer Ethnomusicologist, Italy

Carla Minelli PhD, Researcher, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Giordano Calvi, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

10:30-11:00 Coffee Break

Session 2 – 11:00–13:00

Room T12, Topic 1 – Resistance

Music, protest and resistance

Chair: Giordano Calvi, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

- Heavy Metal: worshipping the devil or social protest?

André Epp, Germany

- Playing out loud: Jazz music and social protest

Ricardo Pinheiro, Faculty, Universidade Lusíada, Portugal

- Vasco Morgado apresenta "Lisboa Acordou": o Teatro de Revista enquanto plataforma de resistência no pós-25 de Abril

Gonçalo Oliveira, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T13, Topic 2 – Revolution

Musicians turning resistance into revolution

Chair: Guilhermina Lopes, PhD Student, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal

- Rappers in democratic South Africa and their voices of discontent

Lee Watkins, Department of Music, Rhodes University, South Africa

- Online Resistance in the Age of Collect-it-all

Amit Gulitz, USA

- O Coral "Va, Pensiero" e a sua conversão em canção revolucionária contra a ocupação estrangeira

Pedro Miguel Nunes, PhD Student, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal

- *Revolução e resistência na obra musical de José Mário Branco*
Mariana Carvalho Calado, PhD Student, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal

Room T11 - Workshop

11:00-13:00	<p>Assistance: Vasco Completo, BA Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Cante Alentejano e Consciência Social</i> Celina da Piedade, MA Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
13:00-14:30	Lunch Break
14:30-15:30	Bus to Grândola
15:30-16:00	<p>Welcome Reception at Liberty Square, by the President of the City Council Photo of the Group at the Memorial of the 25th of April</p>
16:15-17:00	<p>OCP Visit to the Observatory of the Protest Song Photo Exhibition <i>José Afonso, Andarilho, Poeta e Cantor</i></p>
17:00-17:45	<p><i>Old Music</i>, SMFOG (Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense) Welcome Reception by the President Alentejo of Honor (drink & tastes) Promenade through some monuments</p>
18:00-19:00	<p>Keynote Speech: <i>Songs of the Arab Revolutions</i> Michael Frishkopf, University of Alberta, Canadá At Cine-Granadeiro</p>
19:00-21:30	<p>Bus to Adegas António Inácio da Cruz Light dinner with music animation</p>
21:30-22:30	Return to Lisbon

Friday, 17th June 2016

**Venue: Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa
Avenida de Berna 26-C, 1069-061 Lisbon, Portugal**

Auditorium 1

Chair: Pedro Aires de Oliveira, President IHC, FCSH/NOVA, Portugal

10:00-10:45

KEYNOTE SPEAKER

Noriko Manabe, Temple University, USA

The Intertextuality of Protest Music

10:45-11:00

Coffee break

Session 1 – 11:00–13:00

Room T12, Topic 1 – Resistance

Music and social awareness

Chair: Pedro Mendes, PhD Student, FCSH/NOVA, Portugal

- *How do topical songs reach the protestors who sing them? Song circulation in 20th century USA*
Anthony Seeger, Distinguished Professor of Ethnomusicology, Emeritus, UCLA, USA
- *Making the Right Thing Happen: The Sound of Social Protest in African American Music*
Mary Ellen Junda, University of Connecticut, USA
Robert Stephens, University of Connecticut, USA
- *American Songs of Racial Violence: Raising Social Awareness in the 1930s-1940s*
Katherine Turner, University of Houston, USA
- *What did the press say about anti-Iraq war protest songs?*
Tania Josephine Martin, Universidad de Alicante, Spain
José Maria Esteves Faudel, Universidad de Alicante, Spain

Room T13, Topic 2 – Revolution

Music and the representation of the nation

Chair: Maria Zulmira Castanheira, Department of Linguistic, FCSH/NOVA, Portugal

- *Moment Time as an Indication of Political and Social Unrest in the Poetry and Songs of Ani DiFranco*
Abi Seguin, University of Cincinnati, USA
- *'Ordinary Man': Christy Moore and the Irish Protest Ballad*
Michael Anthony Ingham, Hong-Kong

- *Protest song and resistance: Marcel Khalife and Mahmoud Darwish*
Walid Hedari, Spain
- *Canções e utopias partilhadas, no contexto da guerra civil espanhola (1936-1939)*
Dulce Simões, PhD, Researcher, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal

Room T9 – Roundtable

11:30-13:00	<p>Chair: Sofia Lopes, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Assistance: Mariana Aguiar, BA Student, FCSH/NOVA, Portugal</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Perspectivas de participação musical no contexto revolucionário português: Juventude Musical Portuguesa, GAC e Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»</i> Hugo Castro, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal (moderator) Ricardo Andrade, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal (moderator) Carlos Moreira, Ex-member of Juventude Musical Portuguesa António Moreira, Ex-member of Juventude Musical Portuguesa
-------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Room T14 – Panel

11:00-13:00	<p>Chair: Helena Milheiro, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Assistance: Vasco Completo, BA Student, FCSH/NOVA, Portugal</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Lusophone musical fluxes and intervention strategies</i> Bart Vanspauwen, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Tatiana Aparecida Moreira, Faculty, Universidade Federal de S. Carlos, Brazil Gianira Ferrara, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal
-------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

13:00-14:30 Lunch Break

Session 2 – 14:30–16:00

Room T13 - Roundtable

<p>Chair: Andrea Musio, PhD Student, INET-md, FCSH/NOVA, Portugal Assistance: João Costa, BA Student, FCSH/NOVA, Portugal</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>"A casa é a canção que sei de cor" - mulheres na canção de protesto em Portugal</i> Helena Lopes Braga, PhD Student, CESEM, FCSH/NOVA, Portugal (moderator) Amélia Muge, Musician, Portugal Maria João Fura, Musician, Portugal Anarchiks, Musician, Portugal

Decorrendo em várias salas em simultâneo, pudemos acompanhar, como aconteceu na quinta-feira, a história do hip hop na África do Sul pós-*apartheid*, contada por Lee Watkins, da Universidade de Rhode Island, e depois, através da apresentação do aluno de doutoramento Pedro Miguel Nunes, perceber como o coral *Va pensiero*, do *Nabucco* de Verdi, estreado em 1842, se transformou em hino não oficial do desejo de independência italiano perante a ocupação austríaca.

“*O mia Patria, si bella e perduta!*”, cantavam os milaneses aos soldados que nada podiam fazer para impedir o protesto – pois se era “apenas” um coral sobre os hebreus em fuga dos babilónios, que podia fazer a censura do poder para impedir a manifestação, rapidamente replicada por todo o território italiano?

Enquanto acompanhávamos as apresentações – a música da luta anti-nuclear japonesa no pós-Fukushima, por Noriko Manabe, a difusão de canções de protesto nos Estados Unidos do século XX, por Anthony Seeger, a intervenção *online* com a sátira e a música como elementos primordiais, por Amit Gullitz –, alargava-se perante nós o mundo da canção como arma política.

Concluíamos também que, no fundo, as mudanças estão mais relacionadas com a evolução tecnológica do que com a natureza do processo. “Mas há que