

Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia¹

Susana Sardo

*Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro*

Resumo: Este texto procura partilhar um trabalho de reflexão e de análise que tenho vindo a desenvolver desde 2007 sobre a música no quadro da pós-ditadura em Portugal². Tem vindo a ganhar forma pela pesquisa que entretanto tenho realizado, seja através da análise de documentação escrita, seja através de trabalho de campo, neste último caso junto de agrupamentos folclóricos e de cantautores portugueses que tiveram um particular protagonismo no processo revolucionário de 1974, que pôs fim à ditadura fascista. A minha reflexão centra-se na análise de dois universos musicais (conceito aqui entendido como uma constelação de ingredientes estilísticos, estéticos, contextuais e ideológicos associados à música), aparentemente distintos enquanto instrumentos políticos. O primeiro inclui o género musical **fado** e um repertório performativo designado genericamente por **folclore**, que foram, durante a ditadura do Estado Novo em Portugal (1933-1974), manifestamente instrumentalizados. O segundo refere-se a um tipo de canção nascida como reação ao regime fascista e que se transformou em símbolo da revolução. Como a sua designação não é consensual – como adiante explicarei – opto por nomeá-la genericamente como **canção de protesto**. A vinculação destes universos musicais a um passado política e socialmente repressor (no caso do fado e do folclore) e a um processo de luta anti-fascista e de educação para a democracia (no caso da canção de protesto) não impediu a sua sobrevivência após o fim da ditadura. Pelo contrário, os anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974 em Portugal, testemunham um crescimento exponencial de formação de novos agrupamentos de folclore (cerca de 300% durante a década de 1980), a transformação do fado num representante icónico do país enquanto património da humanidade (UNESCO, 2011) e a permanência da canção de protesto como repertório central de um país que é agora democrático. Procuo assim perceber de que modo estes dois universos musicais com histórias de vinculação política tão distintas, sobrevivem ao tempo, às ideologias e às políticas institucionais nos quais foram promovidos ou gerados.

Palavras-chave: Música. Ideologia. Repolitização. Inter(con)textualidade. Portugal.

- 1 Este artigo resulta de uma conferência proferida na Universidade do Rio de Janeiro, no dia 20 de agosto de 2010, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música, na sequência de um convite da Professora Elizabeth Travassos. A versão agora escrita inclui já o resultado da instigante conversa e discussão que tive o privilégio de ter com a Elizabeth nos dias que se seguiram e que agora recordo com um enorme respeito, admiração e saudade. Este texto, como muitos outros, será, portanto, escrito em diálogo com o muito que com ela aprendi.
- 2 Decorre de um repto lançado pelo colega Hector Fouce, em 2006, para integrar um painel de debate sobre a música e as pós-ditaduras na Europa e América Latina, apresentado pela primeira vez no congresso da SIBE em Salamanca.

Fado, Folklore and the Protest Song in Portugal: repolitization and (co)aesthetic feelings in the context of dictatorship and democracy³

Abstract: This text seeks to share a work in progress and my thoughts about the symbolic place of some musical practices in the context of dictatorship and democracy in Portugal. It has been developed since 2007⁴ through the analysis of historical documentation and fieldwork, in the latter case among the Portuguese folklore groups and some sing-songwriters who had a particular role in the revolutionary process that in 1974 ended the fascist dictatorship in Portugal. My reflection focuses on the analysis of two musical universes (a concept here understood as a constellation of stylistic, aesthetic, contextual and ideological ingredients associated with music), which were used, apparently, with distinct political roles. The first includes the performative genre **Fado** and a repertoire generally designated by **Folklore**, which were politically instrumentalized during the Estado Novo dictatorship (1933-1974). The second refers to a type of song, born as a reaction to the fascist regime, that has become a symbol of the revolution. As its name is not consensual – as I shall explain below – I choose to name it generically as **Protest Song**. The relationship of these two musical universes to a politically and socially repressive past (in the case of fado and folklore) and a process of anti-fascist struggle and education for democracy (in the case of protest song) did not prevent their survival after the end of the dictatorship. On the contrary, the years that followed the April 25 of 1974 in Portugal, witnessed an exponential growth of new folklore groups (about 300 % during the 1980s), the transformation of fado in an iconic representative of the country as heritage of humanity (UNESCO, 2011) and the permanence of the protest song as a central repertoire of a country that is now democratic. In this paper I will try to understand how these two musical universes, with so distinct political stories, survived to time, ideologies and institutional policies in which they were generated or promoted.

Keywords: Music. Ideology. Repolitization. Inter(con)textualization. Portugal

3 This article originated as a guest lecture for students of the Post-Graduate Programme in Music at the University of Rio de Janeiro on August 20th, 2010, at the invitation of Dr. Elizabeth Travassos. This written version now includes the results of the stimulating conversations and discussions I had the privilege to share with Elizabeth in the days after the conference, which I remember fondly with much respect and admiration. Thus, this text – and many others – was written in dialogue with what I learned from her.

4 This was a response to a challenge given by a colleague, Hector Fouce, in 2006, to participate in a panel discussion on music and post-dictatorships in Europe and Latin America, first presented at the SIBE conference in Salamanca.

O Estado Novo e a construção de um Portugal musical

Durante a ditadura Salazarista em Portugal (1933-1974) num período histórico-político designado por Estado Novo, o investimento no quadro da reconstrução de uma “identidade portuguesa” ficou conhecido por “Política do Espírito”. Idealizada por António Ferro, fundador do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), a “política do espírito” contava com a apoio de um conjunto de instituições e de organismos estatais. Aqui se enquadravam, por exemplo, o Ministério Nacional de Educação, o Ministério do Interior, o Secretariado Nacional de Informação, a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, as Casas do Povo, a Mocidade Portuguesa, a Obra das Mães, entre outros aparelhos ideológicos de Estado, na concepção Althusseriana. Estes organismos procuravam, nos diferentes estratos da sociedade portuguesa mas, sobretudo, naqueles formalmente menos escolarizados, cultivar o “orgulho de ser português”, através da projeção de uma imagem de um país *espiritualmente rico*, apesar de *economicamente pobre*. Alguns instrumentos disciplinadores foram então promovidos sobretudo através de um tríptico que ofereceu a Portugal o epíteto de “o país dos três esfes”: Fado, Futebol e Fátima. A consagração de um estilo de música nacional, como o Fado, associado ao investimento no Futebol, também no quadro internacional, como dispositivo de aglutinação e construtor de sentimentos pátrios convergentes, e à religiosidade fervorosa e piedosa que estimulava as peregrinações ao santuário de Fátima, constituíram os três pilares de um processo lento, mas eficaz, para levar a bom termo o regime ditatorial de raiz fascista.

Paralelamente, pelas mãos dos mesmo instrumentos políticos e institucionais, desenvolveu-se um processo que Castelo-Branco e Branco (2003) designam por *folclorização*, e que ficou marcado pela proliferação ao longo de todo o país, de agrupamentos de música tradicional de transmissão exclusivamente oral, que trouxeram para o contexto de palco a música, as danças e os modos de vestir, apresentando-os em forma de espetáculo/desfile. O Folclore – nome que os agrupamentos dão ao repertório que interpretam – constituiu, assim, o quarto efe (F), aquele que melhor desempenhava o papel de embaixador de Portugal fora do país, oferecendo uma imagem exterior exuberante (através do traje, da dança e da instru-

mentação), embora marcada por uma intencional ruralidade como imagem de marca de uma cultura “pura”, não contaminada pelos malefícios da urbanidade.

A reação a este *status quo* encontrou no universo musical da canção de protesto um suporte igualmente forte de contraposição ideológica e política. Na década de 1960 emergiu em Coimbra um movimento de contestação associado à Universidade que ganhou forma em 1962, com a primeira crise académica consagrada em Abril de 1969, com a instauração do luto académico. Este movimento teve consequências trágicas para a academia, designadamente a prisão de dirigentes associativos, a integração de estudantes nas tropas portuguesas que combatiam na Guerra Colonial em África, e a expulsão de professores da universidade. É justamente no seio da academia que tem origem um movimento musical inicialmente associado ao fado de Coimbra, que se formaliza a partir da criação de um novo género musical, a “balada de Coimbra” e, mais tarde, pela chamada “canção de intervenção”, “canção política”, “canção de protesto” ou “canção de réplica”.

Vejamos então alguns exemplos de como estes universos musicais se construíram para depois analisar o modo como resistiram aos próprios contextos ideológicos que lhes deram origem, num processo contínuo de despolitização e consequente repolitização, mantendo assim a sua validade representativa e, portanto, trans-contextual.

O Fado e o Folclore enquanto instrumentos da Política do Espírito

O Fado “Uma casa Portuguesa”, interpretado por Amália Rodrigues (ainda hoje considerada um modelo para as fadistas portuguesas), reflete, em meu entender, o melhor exemplo do que procurava ser a política do espírito. Nele podemos encontrar, através da metáfora da casa portuguesa, a representação icónica de todos os ingredientes formativos do Estado Novo para a criação de uma consciência colectiva de portugalidade, sedeada nas classes mais baixas, subalternas e numericamente esmagadoras, para as quais a humildade, o sentimento de partilha, a “alegria da pobreza”, a existência de um “lar” ainda que pobre, deveria representar motivo de orgulho e sinónimo de bom português.



*Numa casa portuguesa fica bem
 pão e vinho sobre a mesa.
 Quando à porta humildemente bate alguém, senta-se à
 mesa co'a gente.
 Fica bem essa franqueza, fica bem,
 que o povo nunca a desmente.
 A alegria da pobreza
 está nesta grande riqueza
 de dar, e ficar contente.
 Quatro paredes caiadas,
 um cheirinho a alecrim,
 um cacho de uvas doiradas,
 duas rosas num jardim,
 um São José de azulejo
 sob um sol de primavera,
 uma promessa de beijos
 dois braços à minha espera...
 É uma casa portuguesa, com certeza!
 É, com certeza, uma casa portuguesa!
 No conforto pobrezinho do meu lar,
 há fartura de carinho.
 A cortina da janela é o luar,
 mais o sol que bate nela...
 Basta pouco, pouquinho pr'alegrar
 uma existência singela...
 É só amor, pão e vinho
 e um caldo verde, verdinho
 a fumar na tigela.*

Figura 1. Capa da partitura do fado Uma Casa Portuguesa.
 Audio 1. Reinaldo Ferreira – Vasco Matos Sequeira / Artur Fonseca © 1953 Columbia

O folclore, enquanto representação nostálgica e configuração utópica de um modo de vida de outrora do “povo português” (Sardo e Pestana 2010), enquadra-se neste universo musical embora cumprindo outros desígnios. Aqui, já não é a poética da palavra que interessa mas sim a poética da imagem e da ação, reguladas politicamente pela invocação de emoções, sentimentos e atitudes que o Estado quer associar ao povo, por ele entendido como uma massa anónima e acrítica, verdadeiro representante do “ser e estar” português.

As palavras de António Ferro, ideólogo da política do Espírito, são bem elucidativas deste processo, através do qual seria necessário: “martelar constantemente

as ideias, despi-las da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão (...) As paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as ideias não caiam no vazio (...) A supressão forçada, necessária de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através da alegria, do entusiasmo, da fé (...) vir até ao povo, saber o que ele quer, ensinar-lhe o que ele quer” (FERRO, 1948).

António Ferro, que em 1922 tinha defendido o Jazz como a música do futuro e o saudosismo como sinal de estagnação intelectual (FERRO, 1922), sabia bem como a cultura se poderia transformar num poderoso instrumento de poder e de alienação ao serviço do Estado, so-

bretudo através do que o filósofo português José Gil viria a designar por “retórica de reiteração”, iludindo os conflitos sociais em torno de grandes desígnios nacionais. Quando em 1940 procedeu à inauguração do Museu de Arte Popular no âmbito da exposição dos Centenários, Ferro foi muito claro na reiteração da ideia de Povo, como o coração da portugalidade, a alma imaculada e intacta do que é ser português, numa espécie de sentido de auto-contemplação que oferece às classes subalternas, pelo menos nesta instância, a sensação de serem mais importantes, de serem verdadeiramente hegemónicas.

No domínio das coisas do Espírito (...)possuímos esta aspiração definida: a renovação do gosto em Portugal: todas as nossas iniciativas, desde uma exposição de quadros a uma exposição de montras, buscamos essa finalidade (...) [E] para essa campanha vamos nós buscar precisamente, as nossas melhores armas. É o povo, sempre o povo, o melhor mestre nesta matéria (...). Pudéssemos nós trazer para a vida corrente, para a decoração dos nossos lares, filtrada pela visão dos artistas, as linhas, as formas, as cores da arte popular portuguesa e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal. Quando nos dedicamos portanto, com tanto entusiasmo, (a esta causa) não é pela aspiração infantil de brincar com bonecos ou pela aspiração legítima de desenvolver os nossos estudos etnográficos. É, antes, porque a nossa arte rústica é a grande fonte do bom gosto nacional. (NOVIDADES, 3 de Julho de 1940).

Ao contrário do Fado, considerado um género musical eminentemente urbano e protagonizado por figuras singulares quase divinizadas, como foi o caso de Amália Rodrigues, o Folclore procurava representar o povo anónimo, rural, não instruído e profundamente “rústico”. A criação das Casas do Povo, em 1933, mais um dos aparelhos ideológicos do Estado na linha da política corporativista do governo, conduziu, em grande medida, à proliferação dos agrupamentos de folclore formalmente organizados. A sua função tinha por objectivo “elevar o nível moral dos trabalhadores e das classes mais modestas”. Progressivamente foi acolhendo os diversos grupos folclóricos que se formavam com o seu apoio alguns dos quais mantêm ainda hoje, no nome, a associação à Casa

do Povo onde se formaram, apesar de estas terem sido extintas depois da revolução de Abril.

A década de 1960 – consciência e dimensão real da criatividade na música

Vejam agora como na década de 1960 começa a emergir uma viragem neste modelo de comprometimento da música em relação ao Estado.

A 4 de Fevereiro de 1961 iniciou-se em Angola um processo revolucionário que viria a ser designado em Portugal como Guerra Colonial, ou Guerra do Ultramar e, nas ex-colónias portuguesas em África, como Guerra da Libertação. Durante esse ano o conflito estendeu-se às restantes colónias portuguesas em África (Guiné, Moçambique, Cabo Verde e S.Tomé e Príncipe) e, em 19 de Dezembro, Jawaharal Nehru resgatou Goa, Damão e Diu, do jugo colonial português, integrando os territórios na Índia recém independente. Estes acontecimentos tiveram consequências brutais para o país. O recrutamento de homens para as forças armadas sofreu um incremento enorme e tornou-se obrigatório, como obrigatória era, também, a mobilização para a guerra com resultados devastadores. Em 13 anos de luta armada resultaram cerca de 9000 mortos e 14.000 estropiados de guerra. A mobilização para África era compulsiva e apenas poderia ser adiada no caso dos estudantes universitários que mantivessem sucesso escolar. Ou seja, este processo foi absolutamente transversal a toda a sociedade portuguesa. E foi neste contexto que começou a emergir uma tomada de consciência sobre a situação real do país e sobre o quadro ideológico em que se inscrevia. Independentemente dos momentos historicamente importantes que tiveram lugar durante esta década, vou agora centrar-me naqueles que tiveram claros reflexos na música ou que foram, inclusivamente, produzidos por ela.

Em 17 de Abril de 1962 teve início em Coimbra um movimento estudantil que viria a culminar em 1969, com a chamada Crise Académica. Fundada em 1290, a Universidade de Coimbra era, como de algum modo continua a ser, uma espécie de brasão nacional não só por ser a mais antiga universidade portuguesa mas, também, porque à sua volta se gerou um ambiente académico singular, profundamente marcado pelo sentimento de corpo e de

solidariedade estudantil. Apesar de profundamente hierarquizada e marcada por códigos de conduta muito rígidos, foi a primeira universidade portuguesa a constituir uma Associação de Estudantes, em 1887, e, com ela, o desenvolvimento de uma consciência política de intervenção que ainda hoje é importante no panorama português.

A música estava inscrita na vida académica de Coimbra de uma forma muito particular. Embora não existam estudos suficientemente profundos que nos permitam perceber o modo como se construiu essa associação, a história recente desta academia mostra-nos que a “tradição académica” está marcada pela presença da música seja no quotidiano seja nos momentos mais importantes do ano académico como, por exemplo, a cerimónia anual da Queima das Fitas, onde se celebra a passagem de estatuto de “estudante” a “doutor”⁵.

É justamente no seio deste ambiente estudantil, marcado por um sentimento de revolta em relação à Guerra Colonial/Libertação e por uma tomada de consciência colectiva sobre a situação política do país, que surgem as primeiras manifestações da canção de protesto pela voz dos cantautores Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) e José Afonso (1929-1987) e do poeta Manuel Alegre (1936).

É importante perceber que na década de 1960 os meios de divulgação da música em Portugal eram precários. Gravar um disco era difícil assim como distribuí-lo, vendê-lo ou fazê-lo passar na rádio. A censura, mais um dos instrumentos de regulação política do Estado, era apertada e o próprio acesso aos meios de comunicação não era geográfica nem socialmente transversal. A distinção entre espaço urbano e rural era abissal, a eletricidade estava praticamente circunscrita às cidades e espaços circundantes, e o nível de analfabetismo da população era de 33%. A televisão tinha sido inaugurada em 1958 com uma cobertura de rede limitada. Daí que grande parte da disseminação da música era feita por via quase exclusivamente oral, em circuitos restritos, ou através de acessos privilegiados aos meios de comunicação que, nestes casos, estavam reservados aos músicos politicamente com-

prometidos ou “instrumentalizados” (os do fado e os do folclore, por exemplo) (SANTOS, 2012).

Em 1960 o número de estudantes universitários das três universidades portuguesas era de 24.000. Inflamados que estavam com a tomada de consciência sobre o seu papel de resistência política, os estudantes eram um excelente meio de divulgação de massas porque, no fundo, os cantores que agora produziam as canções que viriam a ser de Abril partilhavam, com eles, um horizonte comum. O caso da canção Trova do Vento que Passa é disso um excelente exemplo uma vez que ainda antes de ser gravada em disco ela já constituía uma espécie de hino da comunidade universitária portuguesa, transmitido de forma exclusivamente oral.

Esta canção guarda uma história singular. Em 1962 Adriano Correia de Oliveira (estudante de direito) ensaiou com Manuel Alegre, (estudante de direito e poeta), um poema de sua autoria com música de António Portugal (estudante de direito e guitarrista). Construída a partir do modelo do fado de Coimbra, mas já numa lógica da Balada, foi levada pelos seus autores para Lisboa na ocasião da recepção de estudantes da faculdade de Medicina. Manuel Alegre, autor do poema, refere-se desta forma ao modo como a canção foi consagrada:

Recordo, por exemplo, a primeira vez que foi cantada a “Trova do Vento que Passa”, numa festa de recepção aos caloiros da Faculdade de Medicina de Lisboa, realizada no Hospital de Santa Maria, pouco depois de eu ter saído da prisão. Foi a coragem de Adriano que tornou possível o lançamento de “Trova do Vento que Passa”, que viria a tornar-se uma espécie de hino do movimento estudantil. É que não era fácil cantar nessa altura: “Há sempre alguém que resiste, Há sempre alguém que diz não”. (RAPOSO, 2000:33) A”Trova do Vento que Passa”, cuja música tinha sido composta na véspera, em Coimbra, pelo António Portugal, foi imediatamente adoptada pelos estudantes que enchem a sala por completo. O Adriano teve que repeti-la cinco ou seis vezes. Depois saímos para a rua a cantar em coro. Foi o quebrar do gelo que se tinha instalado no movimento estudantil após a repressão de 1962 e 1963” (RAPOSO, 2000: 42-43).

5 São sintomáticas as datas de formação de alguns agrupamentos musicais associados à academia como o Orfeão Académico de Coimbra (1880), a Tuna Académica de Coimbra (1888), o Coro Misto (1956), a Orquestra Pitagórica (1981) ou a Secção de Fado da AAC (1980), entre muitos outros.



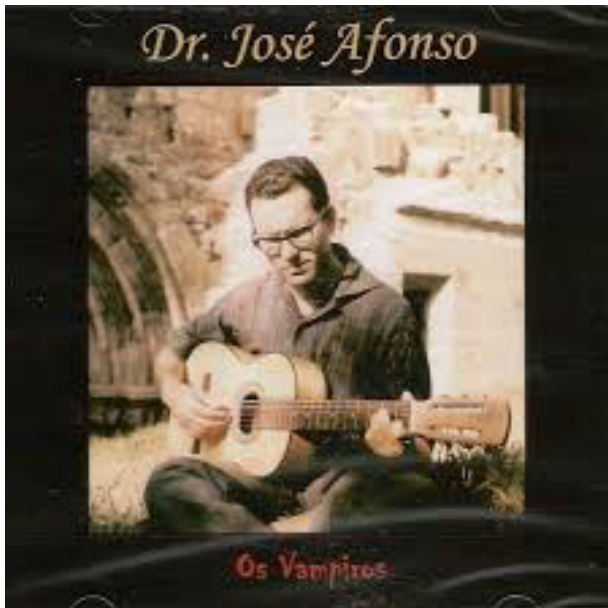
Figura 2. Capa do EP Trova do Vento que Passa, Atep 6097, 1963

Foi justamente nesse mesmo ano que José Afonso editou o EP *Os Vampiros*. Ex-aluno da academia de Coimbra no curso de Histórico-Filosóficas, José Afonso desde muito cedo se associou às atividades musicais universitárias tendo já, por esta altura, editado cinco EPs e dois singles, o primeiro em 1953. A sua tentativa de alterar o estilo do fado de Coimbra, transformando-o no que designou por *Balada*, era contrário ao ambiente tradicionalista que sustentava a praxe e o perfil da academia. Porém, era bem vindo numa altura em que as vozes da oposição se começavam a fazer sentir e que viam na música uma arma eficaz na difusão da mensagem política. Abraçou então o novo desafio que designou por “canção de réplica” – recusando a designação de canção de intervenção – e editou um EP que incorporava, ao lado de duas baladas “líricas”, os temas “Os Vampiros” e “Menino do Bairro Negro” com o objectivo de “fabricar um novo tipo de canção cuja atualidade poderia repercutir-se no espírito do público, molestando-lhe a consciência em vez de o distrair” (AFONSO in SANTOS 2002:75)



Figura 3. Imagem comemorativa dos 40 anos do 25 de Abril exibida nos expositores urbanos de Lisboa para ser lida em voz alta. Iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa e da Editora Leya.

Audio 2. Trova do Vento que Passa. Cantado por Adriano Correia de Oliveira com música de António Portugal e Rui Pato © 1963 ORF-AT [EP]



*No céu cinzento sob o ar estremoso
Batendo as asas pl'a noite calada
Vêm em bandos com pés de veludo
Chupar o sangue fresco da manada*

*Se alguém se engana com seu ar sisudo
E lhes franqueia as portas da entrada
Ele comem tudo, eles comem tudo
Eles comem tudo e não deixam nada*

*A toda a parte chegam os vampiros
Poisam nos prédios poisam nas calçadas
Trazem no ventre despojos antigos
Mas nada os prende às vidas acabadas*

*São os mordomos de universo todo
Senhores à força mandadores sem lei
Enchem as tulhas bebem vinho novo
Dançam a ronda no pinhal do rei*

*No chão do medo tombam os vencidos
Ouvem-se os gritos na noite abafada
Jazem nos esgotos vítimas de um credo
E não se esgota o sangue da manada*

Figura 4. Capa do disco Os Vampiros EDISCO ©1987
Audio 3. Os Vampiros. Autoria e interpretação de José Afonso © 1963 Baladas de Coimbra Rapsódia. EPF 5218|EP-45 rpm

Estavam assim lançadas as bases do que viria a designar-se por movimento da *canção de intervenção*, um epíteto que é recusado por todos os músicos e cantatores a ele associados, mas que viria a alargar-se progressivamente até Abril de 1974. Grande parte destes cantatores foram mobilizados para a guerra em África (Adriano Correia de Oliveira, Manuel Alegre), saíram do país, como objectores de consciência evitando a mobilização (Sérgio Godinho, Vitorino), foram presos pela polícia política (José Afonso, Manuel Alegre), e outros ainda refugiaram-se noutros países como exilados políticos, sobretudo em França (José Afonso, José Mário Branco, Francisco Fanhais, Luís Cília).

Este período pré-Abril, e que durou aproximadamente 13 anos (justamente o período da guerra colonial em África) trouxe também modificações noutros universos da música até aqui instrumentalizados pelo Estado.

Apesar de questionada pelas elites intelectuais afectas à oposição política, Amália Rodrigues, e por consequência o próprio fado, acaba por protagonizar, a partir de 1962, uma viragem no modo de conceber o fado que passa pela adopção de novos modelos musicais e literários. Incontestada pelo regime, Amália é talvez a fadista que melhores condições reúne para produzir esta mudança abrindo o fado a novas composições musicais e à poesia erudita através de uma espécie de parceria com dois poetas portugueses: David Mourão Ferreira e Luís Macedo. A colaboração com o músico de proveniência francesa Alain Oulmain, transformou esta nova aventura num equilíbrio duradouro uma vez que a poesia, a música e a interpretação são praticamente produzidos em estreita colaboração entre os autores. A proximidade ao registo erudito que o fado então adquire está na base de um célebre episódio que relata a expressão de um dos gui-

tarristas de Amália na entrada para um ensaio quando diz: “*Vamos então ensaiar as óperas?*”. Na introdução à reedição do disco “O Busto” (2002), quase exclusivamente dedicado aos “novos fados” musicados por Oulman e com textos de Luis de Macedo e David Mourão Ferreira, David Ferreira, filho do poeta, refere-se a este momento de mudança da seguinte forma: “... 1962

... O Fado, já se sabe, nunca mais voltou a ser o que era.”

Este processo criativo que Amália, porque é Amália, está de algum modo autorizada a fazer, é, todavia, vedado a outros registos de representação nacional, designadamente, ao folclore. Este deveria ser o mais “puro” e “genuíno” possível, mais próximo do *povo* e, portanto, garante do anonimato de autor. Porque o *povo*, porque é o *povo*, é entendido como uma espécie de entidade colectiva, anónima, representante de uma portugalidade “rústica” e, por consequência, muito longe de qualquer forma de arte criativa. E esta autorização concedida a Amália

Rodrigues, era de algum modo amortecida pelo facto de ao lado do “novo fado” ela integrar também o próprio repertório de folclore, cantando Viras do Minho, Chulas, Malhões, Tiranias ou ainda Flamencos, Chanson Françaises, entre um vasto repertório em língua estrangeira.

Na verdade, Amália era apenas uma embaixadora de outras formas de criatividade: a dos poetas que cantava e a de Alain Oulman que lhe compunha a música. Estes dois universos uniram-se de algum modo para romper paradigmas e libertar mensagens veladas que pudessem iludir a censura. Personagem autorizada, na verdadeira acepção de Shills (1992), Amália foi agora instrumentalizada de uma outra forma, dando a voz (no sentido literal) a uma mensagem literária de resistência, e musical de mudança. Em 1970, por exemplo, chegou a cantar e a publicar Trova do Vento que Passa, a pedido de Alain Oulman, numa nova versão que será editada no disco “Com que Voz”. Mas é notória a diferença entre os versos escolhidos por Amália para a sua versão e aqueles que tinham popularizado a canção, pela voz de Adriano Correia de Oliveira.



*Pergunto ao vento que passa
notícias do meu país
e o vento cala a desgraça
o vento nada me diz.*

*Pergunto aos rios que levam
tanto sonho à flor das águas
e os rios não me sossegam
levam sonhos deixam mágoas.*

*Levam sonhos deixam mágoas
ai rios do meu país
minha pátria à flor das águas
para onde vais? Ninguém diz.*

*Se o verde trevo desfolhas
pede notícias e diz
ao trevo de quatro folhas
Que morro por meu país.*

Figura 5. Capa do disco Com que Voz ©1987/1970 EMI-VC /COLUMBIA (CD/LP)
Audio 4. Trova do Vento que Passa. Amália Rodrigues © 1987/1970

Enquanto no caso de Adriano o texto recortado do poema é explicitamente uma canção de luta e de resistência ideológica, no caso de Amália o texto selecionado adquire um perfil quase nostálgico, associada à voz do emigrante e ainda do militar que se entrega à guerra em nome da Pátria. E é nesta atitude de cumplicidade que Amália canta os mesmo poetas que dão voz ao canto de resistência (Manuel Alegre, David Mourão Ferreira, Ary dos Santos, Alexandre O'Neill, entre outros). Embora tenha visto alguns dos seus fados censurados, foi sempre uma personagem de convivências múltiplas, alterando o fado, sim, mas sem o molestar no que, aos seus olhos, ele tinha de mais importante: o facto de acontecer.

Digamos que a *dimensão real da criatividade na música* – para usar o conceito do filósofo português e cantautor José Barata Moura – e aqui me refiro exclusivamente ao fado e à canção de protesto –, era controlada, comprometida e ambivalente. Isto é, os poemas cantados conduziam a leituras duplas em ambos os casos, o que lhes permitia iludir a censura, por um lado, e ser cantados pelos dois lados do poder: o do Estado (hegemónico), e o do Povo (emergente, e em pleno estado de consolidação de uma nova consciência política). Tudo o que extrapolasse esta dimensão permitida da criatividade musical era proibido e, por isso, apenas autorizado fora das fronteiras do país ou dos seus aliados. Porém, e apesar de censurados e de interditados, alguns discos destes cantautores viram reconhecidos prémios singulares como o Prémio Casa da Imprensa pelo disco mais vendido e melhor intérprete (José Afonso, 1969, 1970, 1971; Sérgio Godinho, Os sobreviventes, 1973). Na verdade, apesar de todas as tentativas do Estado para a ocultação da música, ela de facto circulava, era vendida, consumida e, claramente, partilhada. E tinha já extrapolado os círculos exclusivamente estudantis, passando a ocupar espaços mais amplos e participados que a chamada “Primavera Marcelista”, que aconteceu a seguir à morte de Salazar em 1970, tinha permitido. São disto exemplo as cooperativas de consumo, as colectividades de cultura e recreio, os clubes de campismo, e mesmo as associações sindicais que entretanto se tinha consolidado em torno do movimento “consentido embora vigiado” do operariado (Letria 1999).

O folclore, já se sabe, estava marcado por uma visão revivalista e, por isso, afastado de qualquer possibilidade criativa que lhe oferecesse um caminho de mudança.

Criar, no entendimento dos decisores e reguladores das políticas públicas portuguesas, era sinal de alterar a própria essência do Povo, da tão proclamada alma portuguesa, que se queria intacta, pura e inconsciente.

A 29 de Março de 1974, a Casa da Imprensa, afecta à oposição, organizou no Coliseu dos Recreios de Lisboa um concerto que designou por “Canto Livre”. A sala encheu para ouvir José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Manuel Freire, José Barata Moura, Fernando Tordo, entre outros, que terminaram o concerto cantando “Grândola, Vila Morena”, a canção que José Afonso tinha composto em 1964 em homenagem à vila alentejana⁶ de Grândola. No dia do espetáculo, a censura avisara a Casa de Imprensa que eram proibidas as apresentações de alguns temas de entre os quais, curiosamente, “Grândola, Vila Morena” não constava. Porém, a sua performance alertou os fiscais da Direção Geral da Informação e Turismo que estiveram presentes no evento e sobre o qual elaboraram um detalhado relatório. Sobre a canção Grandola Vila Morena referem o seguinte:

(...) José Afonso também cantou. Mas primeiro todos os artistas deram os braços, e oscilavam o corpo da esquerda para a direita, no que foram logo imitados pelo público. Interpretou “Grândola Vila Morena” e “Milho Verde” e nova mente “Grândola”, acompanhado pelo público, que berrava, cremos que intencionalmente, a estrofe “o povo é quem mais ordena”. (Relatório datado de 1 de Abril de 1974 elaborado pelos agentes fiscais da Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos / Direção dos Serviços de Espetáculos).[<http://educar.files.wordpress.com/2014/04/memc3b3ria1abr74.pdf>].

6 A região do Alentejo, designada durante a ditadura como o celeiro de Portugal pela existência massiva de uma cultura agrícola cerealífera de sequeiro, teve um protagonismo singular no despoletar da revolução de Abril e na consolidação da democracia. Marcado pela existência de grandes latifúndios e pelo conseqüente trabalho assalariado, o Alentejo era talvez a região de maiores assimetrias sociais gerando, logo a seguir ao 25 de Abril de 1974, o surgimento de um movimento associativo e cooperativo singular que culminou com um movimento de reforma agrária acompanhado, também, por ações cívicas de alfabetização das populações e de luta coletiva pela posse da terra e melhoria das condições de vida dos trabalhadores. Em muitos aspetos o Alentejo tornou-se num projeto coletivo de busca incessante pela utopia possível. A música teve, e de alguma forma continua a ter, um papel importante neste processo.

Alguns militares do Movimento das Forças Armadas estavam entre a assistência e elegeram “Grândola” como uma das senha do golpe militar que estava em con-

geminção e que se concretizará, daí a menos de um mês, no dia 25 de Abril.

Fazer e Cantar Abril



*Grândola Vila Morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti é cidade.*

*Dentro de ti é cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena*

*Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade*

*Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena*

*À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade*

*Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade*

Figura 6. Capa do disco *Cantigas do Maio*
Audio 5. Grândola Vila Morena. Autoria e interpretação de José Afonso © 1971 ORF/AT [LP]

À meia-noite e vinte minutos da madrugada do dia 25 de Abril de 1974, a canção “Grândola, Vila Morena” foi difundida para todo o país através do programa Limite da Rádio Renascença. Era a segunda senha que confirmava o bom andamento das operações militares iniciadas hora e meia antes em todos os quartéis nacionais, e que despoletava o avanço das forças organizadas

pelo MFA rumo a Lisboa. Às 22 horas e 55 minutos do dia 24 de Abril, tinha sido difundida “E depois do adeus”, a canção que vencera o Festival da Canção de 1973, cantada por Paulo de Carvalho e que, pelo valor simbólico que tinha como canção vencedora do Festival Nacional, não levantaria nenhuma suspeita às forças controladoras do regime.

A “Revolução dos Cravos”, como viria a ser conhecido o golpe militar de 1974, pôs fim ao regime ditatorial e deu início a um processo de reconstrução do país que progressivamente foi aprendendo a viver em liberdade. A música adquiriu um papel singular em todo o processo: foi a senha da revolução, foi usada na criação de um repertório central revolucionário e mobilizador de massas, que era entoado coletivamente em momentos importantes de reunião popular e, ainda, através de uma espécie de “cancioneiro retrospectivo”, permitiu transcrever a história recente do país cantando agora o que a ditadura proibiu. Os cantores de Abril, são agora os grandes responsáveis pela divulgação do passado recente português e dos ideais do futuro que, para grande parte dos portugueses de então, constituía uma realidade relativamente desconhecida.

O regresso ao país de alguns dos cantores exilados adquire uma força quase tão assinalável como o regresso dos políticos mais importantes como são exemplo Mário Soares (fundador do Partido Socialista e futuro Primeiro Ministro e Presidente da República) ou Álvaro Cunhal (Fundador e líder do Partido Comunista Português).



Figura 7. Chegada a Lisboa de José Mário Branco em 30 de Abril de 1974 (Da esquerda para a direita: José Jorge Letria, José Afonso, JMB, José Duarte e Adriano Correia de Oliveira) (Fotografia de Carlos Gil)

A “instituição” MFA, e o novo regime de instalado logo após o 25 de Abril, desenvolveram uma política cultural muito centrada na “educação para a democracia”. Os comícios, as reuniões sindicais, as ações educativas de ação cívica, os movimentos de alfabetização, ou mesmo os recém formados núcleos associativos de cultura, eram agora os palcos preferenciais para a música que ajudou a construir Abril. Os músicos adoptaram uma nova for-

ma de cantar, liberta da censura, e por vezes marcada por uma atitude panfletária ou mesmo sloganizada, chamando a atenção para os principais problemas do país e ajudando a construir – por vezes à conta do uso de palavras de ordem – uma nova consciência de vida em democracia e em liberdade.



Figura 8. Cartaz da autoria do pintor João Abel Manta, representativo das ações de dinamização cultural.

Para alguns, a canção depois de Abril perdeu muito do seu valor como “caixa de ressonância da voz dos poetas” (LETRIA, 1999), algo que tinha marcado todo o seu percurso desde 1962, inspirada nos modelos da canção política espanhola, francesa e de alguns países da América latina como o Chile ou Cuba. Mas esse repertório, do qual me permito destacar aqui duas canções, construiu uma história própria e sobrevive até hoje como imagem reificada da revolução e da luta contra a ditadura.



*Vimos com o peso do passado e da semente
 Esperar tantos anos torna tudo mais urgente
 e a sede de uma espera só se estanca na torrente
 e a sede de uma espera só se estanca na torrente
 Vivemos tantos anos a falar pela calada
 Só se pode querer tudo quando não se teve nada
 Só quer a vida cheia quem teve a vida parada
 Só quer a vida cheia quem teve a vida parada
 Só há liberdade a sério quando houver
 A paz, o pão
 habitação
 saúde, educação
 Só há liberdade a sério quando houver
 Liberdade de mudar e decidir
 quando pertencer ao povo o que o povo produzir
 quando pertencer ao povo o que o povo produzir*

Figura 9. Capa do disco *À Queima Roupas*
 Audio 6. Liberdade. Autoria e interpretação de Sérgio Godinho ©1974 Sasseti/Guilda da Música LP

A canção FMI – que pela sua duração (25 minutos) e dimensão do texto não vou transcrever aqui -, da autoria do cantautor José Mário Branco, retomou o seu protagonismo a partir de 2010 quando a crise económica que se instalou em alguns países da Europa, de entre os quais Portugal, culminou com a entrada do FMI no país enquanto fiscalizador das contas públicas.



Figura 10. Fotografia na Revista Visão, 15 de Julho de 2010, utilizando uma foto de João Mário Branco e o slogan da canção FMI que o popularizou “Não há truque que não lucre ao FMI”.

Este repertório, portanto, do qual estas duas canções são apenas exemplos, permanece hoje enquanto repositório de memórias mas também como agente de revitalização de sentimentos de portugalidade, por um lado, e de ações de contestação e de posicionamento político por outro. Ele parece sobreviver ao tempo e aos seus intérpretes, num estado de permanente transitoriedade trans-contextual. O melhor exemplo dessa sobrevivência encontra-se na frequente utilização de palavras de ordem, expressões ou slogans veiculados através das canções de protesto ou, ainda, no espetáculo *Três Cantos*, que decorreu em Outubro de 2009, e que juntou 3 dos mais importantes cantores de Abril (José Mário Branco, Sérgio Godinho e Fausto), para além de um conjunto de outros músicos que assessoraram o concerto. Os cantores associados a Abril, adquiriram um estatuto de símbolos nacionais. Criadores de um “repertório central” (NETTL, 1995:84), são hoje, mais do que nunca, músicos com uma carreira internacional repleta de parcerias em vários idiomas e lugares. Este estatuto é consagrado no espetáculo “Três Cantos”, encabeçado por três dos cantores de Abril que reuniu, em Outubro de 2009, mais de 26 mil pessoas, cantando em coro um repertório que mais não é do que a memória da luta ideológica que celebra o fim da ditadura, em 1974, e a construção de uma consciência democrática.

Simultaneamente, quarenta anos após Abril de 1974, e passados que estão os momentos sempre instáveis de reconstrução pós-ditatorial, a realidade do Folclore e do Fado é hoje relativamente distante daquela que precedeu a revolução de Abril. O número de agrupamentos folclóricos triplicou durante a década de 1980, sendo hoje mais de 2000, e o Fado retomou agora o seu protagonismo no panteão das chamadas “músicas nacionais”, através da adopção de novos modelos performativos, da sua inscrição no mercado da World Music e da consagração pela UNESCO como Património Imaterial e Intangível da Humanidade (2011).

Considerações Finais

Retomo agora o problema que coloquei no início deste texto. De que modo os dois universos musicais acima descritos (o **fado e o folclore** enquanto mensagens cantadas e coreografadas da ditadura e a **canção de protesto** enquanto voz de resistência e de apelo à democracia) sobrevivem às ideologias e às políticas institucionais de um tempo pretérito no qual foram promovidas ou geradas?

No que ao fado e ao folclore diz respeito, escrevi noutra lugar (SARDO, 2009) que a retórica de reiteração alimentada pelo Estado Novo durante os 41 anos de ditadura, gerou instrumentos de inculcação ideológica tão fortes, que alguns aspectos da cultura por ele construídos e/ou promovidos – nos quais se inclui o fado e o folclore – sobreviveram ao próprio regime. Mas na verdade esta sobrevivência ultrapassa significativamente os modelos que a etnomusicologia de algum modo construiu sobre as “razões da música” baseados na análise exclusiva do contexto, dos comportamentos ou do som musical. Esta sobrevivência baseia-se fundamentalmente no facto de a música incorporar um conjunto de ingredientes de interlocução que interceptam os ambientes contextuais a que está aparentemente ligada, oferecendo-lhe uma dimensão inter(con)textual que inscreve o acordo estético.

Nestes 40 anos de vida em democracia os contextos ideológicos, políticos e institucionais de produção e de recepção associados aos universos musicais de que falei, alteraram-se profundamente mas as diferentes músicas permaneceram e alimentaram-se, tornando-se mais transversais e, em alguns casos, mais poderosas. Na verdade parece que os múltiplos sujeitos envolvidos na

produção e consumo das músicas, como que as desideologizaram priorizando a sua componente de interlocução estética e, com ela, a manutenção de um lugar onde continuam a fazer sentido. Até que ponto estas músicas – o fado, o folclore e a canção de protesto – podem efetivamente permanecer como textos (com)sentidos, enquanto dispositivos icónicos de um modo de ser português, em contextos tão diversos como aqueles do passado, em que politicamente foram instrumentalizados ou proibidos, e os contemporâneos que lhes permitem finalmente aceder à consciência e dimensão real de criatividade?

A música é um comportamento profundamente transitório. Um dos desafios mais entusiasmantes para o seu estudo reside no entendimento sobre o modo como as diferentes músicas sobrevivem ao tempo e aos lugares adquirindo sentido para indivíduos distintos em tempos e em lugares diversos. Por vezes essa transitoriedade pode mesmo colocar em causa o próprio significado político da música, a sua adequação à realidade contextual em que está implantada, ou o facto de parte dos seus textos – por exemplo os que se inscrevem nas palavras – guardarem memórias impiedosas que remetem para contextos hostis ou mesmo conflituosos. No entanto constatamos que as diferentes músicas parecem revelar uma enorme trans(con)textualidade mesmo quando os contextos que habitam parecem contraditórios entre si e em relação aos textos. É neste quadro que a dimensão cantada da palavra parece sobrepor-se à literária (no caso das canções) porque ela propicia uma (con)sensibilidade, oferecendo assim às próprias canções a possibilidade de consentimento intersubjetivo. As canções são assim despolitizadas, repolitizadas e, por consequência, resignificadas.

O mecanismo de despolitização e repolitização das canções de protesto, do fado e do folclore, permite a estas músicas transitar entre diferentes contextos de entendimento e, de alguma forma, contribuir para a construção de novos contextos. Neste percurso as músicas adquirem significados simbólicos que ora remetem para memórias heroicas de um passado de resistência à ditadura – no caso das canções de protesto -, ora omitem a relação com esse mesmo passado – no caso do fado e do folclore – porque, neste caso, elas foram usadas como mandatárias sonoras do próprio regime que se quer esquecer. Neste compromisso entre a memória, o esquecimento e o disfarce, as músicas são recortadas do ambiente ideológico que lhes deu origem (são desideologizadas) e adquirem

agora um outro sentido político fundado sobretudo no acordo e no con-sentimento estético.

O exemplo mais acabado deste processo reside justamente no facto de ainda hoje os portugueses se emocionarem cantando o fado “Uma casa Portuguesa”, ou na experiência do espectáculo “Três Cantos”, onde um público trans-geracional e trans-ideológico, entoou em coro canções com mais de 40 anos de história e de vida. Para a etnomusicologia, o grande desafio reside, agora, na tarefa de perceber de que forma esta capacidade de con-sentimento estético se revela efetivamente na música ou nas músicas que estuda, um problema que começa a interrogar alguns princípios consagrados da teoria.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. “Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado”. In Zizek, Slavoj, *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 105-142.
- ALVES, Vera Marques. “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo”. *Etnográfica*. vol.11, no.1, 2007, p.63-89.
- BARATA-MOURA. *A Estética da Canção Política: alguns problemas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge de Freitas (Orgs.). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta, 2003.
- FERRO, António. *Apontamentos para uma Exposição*. Lisboa: Edições SNI.
- Ferro, António (1922) *A Idade do Jazz-Band*. Lisboa: Portugália Editora, 1948.
- GIL, José. *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. 3.ed. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Y Vozes, 1986, 1999.
- LETRIA, José Jorge. “Memória de um tempo em que a poesia também cantava”. *Revista Camões* (5), 1999.
- NETTL, Bruno. *Hertland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- RAPOSO, Eduardo M. *Cantores de Abril – Entrevistas a cantores e outros protagonistas do “Canto de Intervenção”*, Lx, Edições Colibri, (com prefácio de Manuel Alegre), 2000.
- RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção 1960-1974*, 3ª edição revista e aumentada, jornal *Público*, 24 de Abril 2007, [RA-
 POSO, 2000República e Resistência, (com prefácio de João Paulo Guerra), Fevereiro de 2000], 2007.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação: O discurso e o excesso de significação*. (“Biblioteca de Filosofia Contemporânea”) 2, Lisboa: Edições 70.
- SANTOS, João Afonso. *José Afonso. Um olhar Fraternal*. Lisboa: Caminho, 2002.
- SANTOS, Rogério. “A Rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração. Da tradição à modernidade radiofónica (1961-1969)” In *Colóquio O meio rádio e os 75 anos da Rádio Renascença*. Universidade Católica Portuguesa. 28 de Fevereiro de 2012.
- SARDO, Susana. “Música Popular e diferenças regionais”. *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas* (cap.11). Coleção Portugal Intercultural Volume I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. 2009, p. 408-476.
- SARDO, Susana; PESTANA, Maria do Rosári. “Novas dinâmicas de representação do Folclore”, In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol 4. Lisboa: Círculo de Leitores / INET-MD. 2010, p.1370-1372.
- SHILS, Edward. *Centro e Periferia*. (“Memória e Sociedade”). Lisboa: Difel, 1992.