

O canto e o *cante*, a alma do povo

EDUARDO M. RAPOSO

Mestre e Doutorando em História
Director da Revista Memória Alentejana

SÍNTESE

Com este estudo faz-se a abordagem do papel que o Canto de Intervenção teve ao longo de 14 anos (1960 a 1974) na oposição ao Estado Novo e como forma de intervenção cívica e estética.*

Não esquecendo a referência os antecedentes, desde os primórdios da nossa civilização nascida nas margens do Mediterrâneo e depois na península e em Portugal, com especial referência para o século passado. Coimbra, a Canção de Coimbra e as lutas académicas, génese e contexto do nascimento do Canto de Intervenção, que teve como percursores José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília (no exílio) e o poeta Manuel Alegre. A nova geração dos cantores de intervenção, o Zip-Zip, o marco que foram as edições discográficas no Outono de 1971, as apreensões, prisões e a censura, a sinalização à esquerda na revolução do 25 de Abril com “Grândola, Vila Morena”.

A Nova Música Popular Portuguesa é objecto de projecto futuro de estudo, bem como o Cante, forma peculiar dos homens e das mulheres em grupo, falarem cantando o que lhe vai na alma. Na solidão do Sul ou na diáspora.

* Este estudo faz parte da tese de mestrado publicada em 2ª edição, revista e aumentada, em 25 de Abril de 2005 (*Público*, Lisboa)

SYNTHESIS

*This study approaches the part that Canto de Intervenção (Interventional Canto) had for 14 years (1960 to 1974) in the opposition to the Estado Novo (New State) as a form of civic and aesthetic intervention**.*

Not forgetting the references to its predecessors since the dawn of our civilization born in the shores of the Mediterranean sea and than in the peninsula and in Portugal, with a special reference to the last century.

Coimbra, the Canção de Coimbra (Song of Coimbra) and the academic fights, genesis and context of the birth of Canto de Intervenção, which had its precursors in José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília (in exile) and the poet Manuel Alegre. The new generation of interventionist singers, the Zip-Zip, the landmark which were the discographic editions of 1971's October; the apprehensions, censorship, and left-wing signalling in the 25th of April revolution with "Grândola, Vila Morena".

The New Música Popular Portuguesa (Portuguese Popular Music) is the object of a future study project, as the Cante, a peculiar way for man and women in group, to speak by singing what's on their soul. In the loneliness of the South or abroad.

NOTA EXPLICATIVA

*Este artigo assenta essencialmente num trabalho já realizado, sobre o Canto de Intervenção, mas também tenta lançar algumas pistas sobre os pontos de contacto, o que é comum, entre o Canto de Intervenção e o Cante Alentejano – dois temas e duas realidades que me apaixonam e que vivo intensamente. Acontece que a investigação sobre o Cante, assim como sobre os projectos musicais herdeiros de matriz histórica do Canto de Intervenção e que são a pedra angular da nova Música Popular Portuguesa, está actualmente em curso, pelo que aqui apresentamos sobre o assunto são apenas propostas de trabalho***. Esperamos em breve vir a desenvolver o segundo capítulo deste artigo com a profundidade que o tema merece.*

** This study is part of the master's thesis which was published in the 2nd edition, reviewed and augmented, in the 25th of April of 2005 (*Público*, Lisboa).

*** Referimo-nos ao projecto de Doutoramento em curso, orientada pelo Professor Doutor António Pedro Vicente, que dá continuidade aos trabalhos publicados no âmbito da Tese de Mestrado intitulada "O Papel Sócio-cultural e Político do Canto de Intervenção na Oposição ao Estado Novo (1960-1974)". Esta deu origem ao livro *O Canto de Intervenção 1960-1974*, publicado pelo Museu República e Resistência/Câmara Municipal de Lisboa (23 de Fevereiro de 2000, 13 anos após o desaparecimento físico de José Afonso), com 2^a edição revista e aumentada, distribuída pelo *Jornal Público*, no dia 25 de Abril de 2005 e a *Cantores de Abril- Entrevistas a cantores e outros protagonistas do "Canto de Intervenção"*, com prefácio de Manuel Alegre (Lisboa, Edições Colibri, 2000).

INTRODUÇÃO

O *Canto de Intervenção* e o *Cante*, têm muitas coisas em comum. Desde logo a palavra cantada é um elemento estrutural. A poesia é decisiva, quer através do conteúdo da letra, quer a imagem poética da interpretação vocal. Por outro lado os temas tratados são essenciais como o amor, a natureza e o trabalho são comuns a ambos, assim como uma postura de cidadania interventiva face ao poder.

Se no primeiro encontramos poemas da autoria de nomes maiores da literatura portuguesa e universal -cito como exemplo Luís de Camões, Manuel Alegre, Sophia de Mello Breyner Andresen, Urbano Tavares Rodrigues ou José Saramago- no caso do *cante* os temas são a poesia popular transmitida oralmente e inscrita no Cancioneiro Tradicional.

1. O PAPEL DO CANTO DE INTERVENÇÃO (1960-1974)

Ao iniciarmos este trabalho desde logo surgiu-nos uma interrogação: se a designação de *canto de intervenção* seria ou não a mais correcta.

Porquê canto e não canção ou música de intervenção?

Porque a segunda hipótese alargaria o objecto de estudo a formas musicais tão diversas que originaria uma dispersão que dificultaria bastante -ou, porventura, inviabilizaria- o trabalho nos moldes propostos. A opção pela designação de canção de intervenção levaria necessariamente a considerar, por exemplo, canções muito popularizadas como as interpretadas por Fernando Tordo e Tonicha, respectivamente “Tourada” e “Desfolhada”, premiadas nos Festivais RTP da Canção, nos inícios de 1970, onde a crítica social está subjacente. A opção pela denominação de música de intervenção implicaria a inclusão do jazz, e isto se tivermos em conta que em Novembro de 1971, no Festival “Cascais Jazz”, Charlie Haden dedicou o tema “Song for Che” aos movimentos de libertação da Guiné, Moçambique e Angola, o que lhe valeu um interrogatório de sete horas pela DGS. Em 1973, neste mesmo festival, voltou a haver manifestações contra a guerra colonial. Tendo em conta estes aspectos optámos pela primeira designação.

O *Canto de Intervenção* concretiza uma postura quer do intérprete -que sendo também autor tomou a designação de “cantautor”- quer do autor da letra e do compositor, em que o canto assume um papel, torna-se um veículo, um agente, uma arma lúdica, no caso presente, contra o regime, transmitindo mensagens de contestação e resistência. Porque é canto, o poema adquire

especial relevo. Entre nós, na década de sessenta, tomou a forma de trova e de balada, consequência duma evolução originária na viragem que o *Canção de Coimbra* sofre em meados de cinquenta, e que tem entre os seus protagonistas José Afonso. Mas o *canto de intervenção* tem uma história com antecedentes de muitos séculos, quer no nosso país, quer no Mundo Mediterrânico.



Gravação ao vivo do LP De viva voz, no Teatro Vilarett, de José Jorge Letria à esquerda, com José Afonso (ao centro), Manuel Freire e José Manuel Osório, entre outros, 1973.

ANTECEDENTES REMOTOS...

Cantar foi sempre um acto de celebrar a vida. Reportando-nos apenas à nossa civilização ocidental que floresceu nas margens do Mediterrâneo, encontramos os mais variados exemplos: cantava-se nos jogos olímpicos gregos, nos teatros de Roma onde persiste a cultura greco-latina, os grandes poetas luso-árabes cantavam evocando o amor e a natureza, o que tem continuidade com os monarcas cristãos mais cultos, como é o caso do nosso D. Dinis, que foi “beber” ao avô Afonso X a delicadeza de uma corte onde os jograis entoavam cantigas de Amigo, de Amor e de Escárnio e Maldizer.

Gil Vicente cantava em muitas das suas peças que encenou em vida, cantava a modernidade do Portugal da Expansão Marítima, cantava o “ser português”, quando a partir da corte do “Príncipe Perfeito” desabrochou em todo o seu fulgor essa dualidade do “mouro e do celta que nos habita” (Manuel Alegre), esse entrecruzar de sangue que nos possibilitaram chegar à Índia e ao fim do mundo, deambular por culturas tão diversas, mas provavelmente tão próximas porque a elas nos adaptámos e soubemos ter a capacidade de amar a beleza e as mulheres do mundo inteiro, de igual para igual, miscigenando(nos) em todas as paragens por onde Luís Vaz de Camões e Fernão Mendes Pinto deambularam em deslumbre, algo tabu para outros povos europeus.

Cantou-se o amor e a natureza, a par dos feitos heróicos e, por outro lado, a cantar sempre se assumiu uma postura interventiva de denúncia dos desmandos dos poderosos, que é bem patente no Teatro Vicentino.

...E NO SÉCULO XX: O FADO E LOPES-GRAÇA

Por outro lado, queremos referir, ainda que sumariamente, alguns exemplos de formas interventivas de canto que se identificam e antecedem o *Canto de Intervenção* já no século passado. Escolhemos dois exemplos, para além do *cante* que será tratado num capítulo à parte:

o fado que desponta em finais de setecentos, juntando lupen e fidalgos, vai assumir uma função social sobretudo com a República, politizado, toma então a forma de fado operário, de cariz social, anarquista;

as vulgarmente conhecidas por “Canções Heróicas” de Fernando Lopes Graça, editadas em 1946, que no contexto da época e ao darem voz aos mais importantes poetas de então, personificam um “combate” estético e político que deixa já antever o Canto de Intervenção nalguns dos seus traços essenciais.

CANTO DE INTERVENÇÃO OU O REJUVENESCIMENTO DA CANÇÃO DE COIMBRA.

No caldo de cultura coimbrã da década de 50 dá-se o rejuvenescimento da *Canção de Coimbra* quando irrompe uma nova geração de cantores onde pontuam António Bernardino, Luís Goes, Fernando Machado Soares, o Quin-

teto de Coimbra¹ José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e ainda Fernando Rolim, Sutil Roque, Barros Madeira, José Mesquita, Vítor Nunes, Sousa Pereira e Lacerda e Megre (filho), as guitarras de António Portugal, António Brojo, Jorge Tuna, Eduardo Melo, Jorge Godinho, Hermínio Menino, Octávio Sérgio e as violas de Manuel Pepe e Levy Baptista ou Durval Moreirinhas.

Seguidores do pioneirismo revolucionário de Edmundo Bettencourt e António Menano no canto e Artur Paredes na guitarra, figuras cimeiras da “geração de ouro dos anos 20” ou ainda Lucas Junot (cantor e guitarrista) António Batoque (cantor) Almeida d’Eça (cantor-barítono, autor e compositor), Paradelas de Oliveira (cantor) Armando Goês (cantor e compositor) e os guitarristas Flávio Rodrigues da Silva, Lopes Dias, Albano de Noronha, Afonso de Sousa e Jorge Morais.

No passagem dos anos 50 para 1960 assiste-se em Coimbra à osmose da *Canção de Coimbra* em algo diverso, revolucionário como as lutas académicas que paralelamente vão acontecer.

LIMITES CRONOLÓGICOS E METODOLOGIA

Os limites cronológicos do *Canto de Intervenção* situam-se entre 1960 e 1974. O seu início situa-se em 60, justamente devido à profunda interligação entre o aparecimento do *Canto de Intervenção* e as movimentações académicas que desembocam na crise de 62. É nesse rico período que se dá “o encontro da música e da poesia”, nas palavras de Manuel Alegre. Daí que o início deste

¹ O Quinteto de Coimbra não existiu como grupo, formou-se propositadamente para a gravação de um álbum saído em 1958 (Philips) que “foi um marco histórico”. Resultou de uma recolha da Philips a nível mundial” (1956), e Portugal e especificamente Coimbra, entrou na “rota” do projecto através do Prof. Mário Silva e as gravações foram feitas em Madrid em Março de 1957 com Luís Goes (inicialmente estava previsto A. Machado Soares mas este não pode gravar), António Portugal, Jorge Godinho (guitarras) e Manuel Pepe e Levy Baptista (violas). “Foi o disco português mais vendido, mesmo inclusive que a Amália”. “Este é o disco nº1 de Coimbra. Houve uma conjugação astral que levou a isto. O empenho da Philips, o nosso... Antigamente as edições eram muito fechadas. Houve um hiato muito grande desde o período Menano/Bettencourt, depois meteram-se os anos 30, a guerra, e só depois, no princípio dos anos 50 é que surgem as primeiras gravações feitas na “Melodia”, no Porto, e mais umas coisas mas sempre ao nível de, digamos gravações caseiras. Esta foi a primeira gravação profissional. Este disco é o elo de ligação de todos os antigos estudantes com Coimbra. Ficou como uma referência. Há ali já um nível de qualidade de que têm de tentar aproximar-se. Passou a ser um cânone”, Levy Baptista, *Canções para quem vier - Obra completa de Luís Goês (1952-2002)*, Integral, 2005.

trabalho se situe em 1960 -embora tendo em conta antecedentes de vária ordem referidos- antes da gravação, em 1963, dos discos *Trova do Vento Que Passa*, de Adriano Correia de Oliveira, e de *Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra*, EP que inclui o tema “Os Vampiros”.



Adriano Correia de Oliveira, anos 80

Em termos metodológicos usamos sobretudo quatro tipos de fontes principais: os arquivos da PIDE/DGS, as fontes orais, as discográficas e as bibliográficas específicas sobre o tema.

As fontes orais, decisivas, resultantes da elaboração de entrevistas e recolha de depoimentos a muitos dos protagonistas do movimento dos cantores de intervenção, ou a familiares e amigos -casos de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira- assim como a poetas que marcaram a poética deste canto e a amigos participantes nestes tertúlias coimbrãs dos inícios de sessenta. Todos eles foram opositores declarados ao Estado Novo e alguns, líderes da Associação Académica de Coimbra ou participantes activos na crise académica de 1962 em Lisboa, personalidades, ontem e hoje, não só da música, mas de diversas áreas da vida pública portuguesa.

Este trabalho é, por conseguinte, fruto de uma vontade de trazer para a discussão académica um dos fenómenos socioculturais com implicações mais abrangentes dos últimos anos do Estado Novo -o movimento dos cantores de intervenção, assim como alguns órgãos de imprensa da época- casos da Revista *Mundo da Canção*, do suplemento do *Diário de Lisboa*, “A Mosca”, ou da secção do mesmo jornal denominada “Popularucho” ou a *Via Latina* - órgão da AAC. Referência a uma outra fonte decisiva: as obras discográficas de José Afonso, de Adriano Correia de Oliveira e de outros cantores de intervenção, ou a arquivos particulares, de Francisco Fanhais, de Francisco Naia, de Luís Cília, de Manuel Freire ou da Associação José Afonso.

Existiam apenas trabalhos dispersos, sobretudo antologias, de autores como Viale Moutinho mas também de José Jorge Letria² ou de Mário Correia³, publicados quase todos em setenta, que são apenas de carácter informativo, não havendo a preocupação de tratar e sistematizar essa informação.

O CRUZAMENTO DAS FONTES

Neste sentido, utilizou-se uma metodologia inovadora porque assente no cruzamento de duas fontes tão importantes como o Arquivo da PIDE, rico e pouco explorado, e as fontes orais, que se têm limitações no seu uso científico, têm um outro lado assaz motivador: o contacto directo com o actor, o protagonista do assunto em estudo. Por conseguinte, sugerimos a algumas destas “fontes” o comentário dos Processos da PIDE que lhes dizem respeito.

² José Jorge Letria, um dos mais destacados protagonistas do *Canto de Intervenção* no dobrar das décadas de 60/70, considerado um cantor de combate. Jornalista (foi chefe de redacção da revista *Mundo da Canção*), autor duma vasta e diversificada obra que inclui poesia, romance, conto e livros infantis, J. J. Letria foi distinguido com dois prémios da APE (teatro e conto), o Prémio Internacional da UNESCO e o Prémio Gulbenkian. Foi vereador da Cultura da Câmara Municipal de Cascais e é presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores. Deste antigo “cantautor” consultamos os trabalhos que dedicou à temática aqui tratada, nomeadamente as antologias: *O Nosso Amargo Cancioneiro*, 2ª ed., Porto, Livraria Paisagem, 1973; *José Afonso - Textos e Canções*, 2ª ed., Porto, Livraria Paisagem, 1975 e *memória do Canto Livre em Portugal*, Lisboa, Editorial Futura, 1975.

³ De Mário Correia, um autor do Porto, consultámos uma obra de algum fôlego, já que se propõe sintetizar o percurso da música portuguesa durante quase 30 anos, *Música popular portuguesa -um ponto de partida*, Porto, MC/Centelha, 1984 e uma outra, menos ambiciosa e de carácter mais evocativo: *Adriano Correia de Oliveira- vida e obra*, Porto, MC/Centelha, 1987.

Tivemos a possibilidade de, nalguns casos, realizar essa experiência e verificámos que é assaz esclarecedor e gratificante. Esta conexão destes dois tipos de fontes enriquece o trabalho e garante-lhe o rigor com que nos propusemos trabalhar.

A possibilidade de recorrer ao imenso manancial das fontes orais disponíveis e o seu cruzamento com a informação retirada do Arquivo da PIDE/DGS é, pensamos, um aspecto dinâmico, rigoroso e apaixonante mas também suficientemente inovador na área da investigação histórica para o ignorarmos. Utilizando estas novas fontes podemos verificar através das entrevistas a Manuel Alegre e também a José Carlos de Vasconcelos, os indicadores suscitados pelos relatórios do responsável pela delegação de Coimbra da PIDE -o inspector Sacchetti- que a mudança da mentalidade operada em Coimbra, nomeadamente entre as estudantes, tiveram consequências práticas logo em Maio de 1961, quando a vitória das “esquerdas” para a Direcção da AAC é esmagadora -passando de uma vantagem de 60 votos, no ano anterior, com Carlos Candal, para 267- , o que traduz uma mudança da expressão eleitoral, inédita, dos elementos femininos da Academia de Coimbra. A “ruptura” criada pela publicação da “Carta a uma jovem portuguesa” no mês anterior, teve sinal positivo e inovador, não significando um recuo, mesmo tendo em conta, a curto prazo, o escândalo provocado na sociedade com uma moral conservadora como era a de então. Antes terá ocasionado a consciencialização das universitárias, e o resultado foi imediato, que se posicionam à esquerda, pela primeira vez. Quero notar, que só a utilização paralela destas duas importantes fontes possibilita chegar, com rigor, a esta conclusão.

A IMPORTÂNCIA DAS FONTES ORAIS

Mas no que concerne à utilização das fontes orais, permitam-nos citar de cor breves passagens acerca da importância da memória na história, do Prof. Fernando Catroga no “Colóquio Internacional 25 Anos do 25 de Abril”, realizado em Fevereiro de 1999: “Toda a memória é sempre uma selecção do passado” e “Convoca-se a memória a partir do presente com todas as contradições existentes”, pelo que “A memória evoca o testemunho sem ter medo de convocar a análise crítica do historiador mas corre perigos de heroicizar, de mitificar, pelo que não se deve reduzir tão só a história à memória: tem que se confrontar com os documentos” e mais à frente: “Se a memória é uma atitude racional e crítica do passado o historiador, quando interveniente nos acontecimentos não deve ter medo de ter razão e sair vence-

dor nos argumentos que defende”. E para terminar: “O passado não está morto: exige ser revivido pelo presente”.

No colóquio referido, o Prof. Nuno Severiano Teixeira fazia referência à necessidade de ser acentuada uma visão do outro do estudo da nossa história recente. Nós tivemos a ambição de ouvir a outra parte, isto é, analisarmos os relatórios da polícia política e dos informadores, e até da PSP, da GNR, as ordens de serviço de apreensão da Direcção Geral de Espectáculo e de outros organismos que trazem a marca ideológica do regime deposto em 1974.

CONTEXTO: O MOVIMENTO ESTUDANTIL

Para o estudo das movimentações de carácter reivindicativo nas academias existem já trabalhos de qualidade assinalável: de Álvaro Garrido, *Movimento Estudantil e Crise do Estado Novo. Coimbra 62*⁴ - ou o estudo do sociólogo Nuno Caiado, *Movimentos estudantis em Portugal: 1945-1980*⁵, de carácter mais global, que trata a vida estudantil nas universidades portuguesas no seu conjunto. Para a segunda metade dos anos 50 as fontes também não escasseiam. Assim Paulo Fontes trata num breve ensaio a “questão do 40 900”, incidindo analiticamente na participação das organizações estudantis católicas na contestação em 1956/57 a este decreto-lei⁶, assunto também analisado por Rui Grácio⁷, autor consagrado no domínio da sociologia da

⁴ Trabalho muito interessante, escrita escorreita e cativante, baseado na Dissertação da Tese de Mestrado defendida na Universidade de Coimbra, em 1994, intitulada *Tendências evolutivas do movimento associativo coimbrão nos inícios de sessenta - a crise académica de 1962-*, e que em 1996 foi publicado em Coimbra pela Minerva.

⁵ *Movimentos estudantis em Portugal: 1945-1980*, Lx, Instituto de Estudo para o Desenvolvimento, 1990, de Nuno Caiado, dá-nos uma visão geral desta temática a nível nacional, o que é considerado o único trabalho de grande fôlego publicado entre nós.

⁶ De Paulo Fontes, um breve mas interessante artigo: “As organizações estudantis católicas e a crise académica de 1956-1957”, in *Universidade, História, Memória, Perspectivas, Actas 5 - Congresso da História da Universidade, VII Centenário*, Comissão organizadora do congresso da Universidade, Coimbra, 1991, pp.457-480.

⁷ Deste especialista referência para “Contestação estudantil: o “40 900””, *O Jornal Ilustrado*, nº 626 Fevereiro de 1987, pp. 16-19; “Moral e política na Academia de Coimbra”, *Vértice*, nº 15, Junho de 1989, pp. 69-84 e “A expansão do sistema de ensino e a movimentação estudantil”, *Portugal Contemporâneo*, vol. V (1958-1974), dir. António Reis, Lx, Alfa, 1989, pp. 221-258.

educação, assim como a polémica sobre a moral sexual, a política e o progressivo papel da estudante universitária em 1961/62. Incluímos ainda um excerto de um texto da autoria de Jorge Sampaio, Presidente da República Portuguesa entre 1996 e 2006, em co-autoria com Jorge Santos⁸ na defesa do sindicalismo estudantil, e na apresentação de alguns dados obtidos em dois inquéritos sobre a Universidade, realizados no ano lectivo de 1963/64.

FONTES DISCOGRÁFICAS, FONTES ORAIS E OUTRAS

Por outro lado, a não existência de discografia disponível de alguns dos cantores e “cantautores” estudados levantou-nos sérias dificuldades e restringiu-nos a análise quantitativa dos autores das letras e dos compositores a quatro cantores. Referimo-nos a José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Francisco Fanhais. E mesmo esses mereceram um trabalho exaustivo devido à contradição dos dados de que dispúnhamos, nomeadamente na publicação de alguns discos de José Afonso, ou até de publicações “piratas” que a existência de censura possibilitava, assim como a quantificação do número de exemplares, de que não existem registos, e de que só temos uma noção aproximada através das fontes orais, fontes essas que foram muito importantes para clarificar as já citadas contradições documentais.

Os testemunhos, específicos sobre estas interrogações, de Paulo Sucena, -Secretário Geral da FENPROF-, de José Niza, de Luís Cília, de Francisco Fanhais e de Zélia Afonso tiveram, nalguns casos um valor inestimável. Noutra vertente, e nomeadamente para a análise concreta da obra de Adriano Correia de Oliveira, os textos da autoria de Manuel Alegre e de Paulo Sucena publicados num caderno de depoimentos *Recordar Adriano Correia de Oliveira*, saído em 1992, no Seixal, no âmbito da Comissão de Homenagem a Adriano Correia de Oliveira que nesse ano tivemos o prazer de coordenar. Esses textos foram inseridos no livreto anexo à obra completa de Adriano publicada dois anos depois pela Movieplay onde também encontramos outros dados bastantes esclarecedores para o nosso trabalho, assim como no livreto sobre “José Afonso”, que em 1996 acompanhou a reedição da obra de José Afonso. Am-

⁸ Jorge SAMPAIO e Jorge SANTOS: “Em torno da Universidade”, *O Tempo e o Modo*, nº 1, Janeiro 1963, pp. 12-24.

bos os trabalhos, com um grande manancial de informação, são da autoria de José Niza, que assim prestou uma contribuição decisiva à perpetuação da memória, o que merece a nossa admiração.

UM TEMA NOVO

No campo da investigação académica este é um tema novo. Fizemo-lo com seriedade e rigor, aliando o nosso empenho científico à apaixonante tarefa de tratar um tema como este. Até porque concluímos da urgência do tratamento historiográfico do papel que este movimento dos cantores de intervenção teve na “subversão” e fragilização dos alicerces nos anos derradeiros do Estado Novo.

Com a realização deste estudo verificámos que este processo tem origens na crise académica de 1956/57, originado pela publicação do decreto -lei 40 900 -que o regime foi obrigado a deixar cair- e pelo choque que as eleições presidenciais de 1958 provocaram na sociedade portuguesa -em que a personalidade electrizante do General Humberto Delgado foi decisiva- fazendo tremer as estruturas do regima salazarista.

Surgido em Coimbra com a balada, o movimento dos cantores de intervenção está intimamente ligado, no início de sessenta, às lutas estudantis, e a desafecção por esta decisiva franja da juventude portuguesa face ao Estado Novo, pressagia, mesmo que a médio prazo, o princípio do fim do regime.

JOSÉ AFONSO, ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA, LUÍS CÍLIA E MANUEL ALEGRE: PERCURSORES DO CANTO DE INTERVENÇÃO

A renovação musical e poética da *Canção de Coimbra* vai possibilitar, no dobrar da década de 50 para a de 1960, com a sua constante evolução liderada por José Afonso, mas também com Adriano Correia de Oliveira, com a trova e a balada, sempre em estreita ligação com a universidade e interligação com as crises académicas, o surgimento do *Canto de Intervenção* e a sua posterior consolidação durante a segunda metade dos anos sessenta quando este “sai” das universidades e chega a um público cada vez mais alargado e heterógeneo. Este movimento surge com as características de uma dinamização cultural e assume um papel sociopolítico na consciencialização e luta contra a ditadura, intervindo como arma e veículo unificador, ao mesmo tempo que se inova e renova.

Mas se como cantou premonitoriamente José Afonso a 29 de Janeiro de 1983 -mais de vinte anos depois- no Coliseu dos Recreios perante um mar de isqueiros e lágrimas: “*Águas das fontes parai/ ó ribeiras chorais/ que eu não volto a cantar*”, Coimbra de final de 50 já não era suficiente para o Zeca. Era necessário “Os Vampiros” e “Menino do Bairro Negro”, quando deixa a guitarra e inicia, em 1962, o acompanhamento pela viola tocada por o ainda imberbe Rui Pato.

José Afonso e Adriano Correia de Oliveira são assim os percussores do *Canto de Intervenção*, com a dupla publicação em 1963 de *Trova do Vento Que Passa* e do disco *Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra* -que inclui “Os Vampiros”- que apesar da linguagem figurada conduz à apreensão do disco. A balada de José Afonso e a trova de Adriano Correia de Oliveira passam a exprimir, nas entrelinhas, revolta contra a ditadura de forma simples mas eficaz, sendo de destacar o protagonismo da poética de Manuel Alegre, neste encontro “entre a música e a poesia”, que se dá em Coimbra.

Para o Director do *Jornal de Letras*, José Carlos de Vasconcelos, “Adriano transformou as suas cantigas em hinos e bandeiras não só da sua geração, mas de toda uma juventude e de todo um povo. “Trova do Vento que Passa” (que é a primeira e a mais conhecida), mas também outras, como “Trova do Amor Lusíada”, “Canção Terceira” ou “Capa Negra”. O mesmo aconteceu com “Menina dos Olhos Tristes”(de Reinaldo Ferreira) e a “Canção com Lágrimas” (de Manuel Alegre) um notável exemplo do melhor aproveitamento do poema.”⁹

É da sublime parceria entre Manuel Alegre e essa que foi a mais bela voz deste país, *esse calmeirão de alma lírica*, Adriano Correia de Oliveira, que se fala. Inova-se a partir da tradição com a *Balada do Estudante*, seguindo-se-lhe “Trova do Vento Que Passa -um dos maiores hinos de todos os tempos que chegou até aos nossos dias como um símbolo muito forte- e as já referidas “Canção com Lágrimas”, e “Menina dos Olhos Tristes” de tanto chorar a perca do amado na suave doçura mortal de África, denúncia clara da guerra colonial.

⁹ RAPOSO, Eduardo M.: *Canto de Intervenção 1960-1974*, Lisboa, 2ª ed., Público, 2005, pp. 62-63.

Luís Cília, no exílio de Paris, , numa outra frente interventiva junto dos emigrantes e exilados, um pouco por toda a Europa tem um papel decisivo e pioneiro, na denúncia aberta da guerra colonial -não tendo necessidade de utilizar uma linguagem metafórica- surgindo logo em 1964, o seu primeiro disco *Portugal-Angola: Chants de Lutte* mas também na divulgação dos grandes poetas portugueses. Com a Cília, assim como na obra de Adriano ou de outros cantores de intervenção, a problemática da guerra colonial tem uma grande importância, nomeadamente e a título exemplificativo, com o tema de Geraldo Bessa Victor, “O Menino Negro não entrou na roda”.

“O ENCONTRO DA MÚSICA E DA POESIA, VERDADEIRO VANGUARDISMO ESTÉTICO PORTUGUÊS”

Foi um tempo novo, feito da vertigem da vida e da revolta, um ritmo diferente que vai ter a sua expressão na guitarra, na poesia e na canção, tudo se transformando em instrumento de luta e de intervenção, como nos refere o poeta M. Alegre que nos diz ainda que

“Foi então que se deu o encontro da poesia e da música, do poema e da voz (...)”¹⁰, e continua“(...) A tensão vivida, a energia nova exigem uma poética nova, uma poética activa e útil (...)”¹¹ e conclui:“(...) a vontade de mudar criava uma nova ética e precisava de uma estética nova. E nasceram as trovas”¹².

Para Manuel Alegre as trovas do Adriano e as baladas do Zeca Afonso foram fontes de estímulo e factores de mobilização da luta estudantil e considera que a junção da poesia e da música constituiu então

“(...)o verdadeiro vanguardismo estético português (...)”¹³ ao referir-se à inigualável “(...)” Voz de Fado e de destino, herança talvez do mouro e do celta que nos habitam, a voz de Adriano tinha também o

¹⁰ Manuel ALEGRE: “Adriano-Trovador do Tempo Novo”, *Recordar Adriano Correia de Oliveira*, Seixal, 1992, p. 39, citado por RAPOSO, EDUARDO M., *Canto de Intervenção 1960-1974*, 2ª ed., Lisboa, Público, 2005, p. 62.

¹¹ *Idem*, pp. 39 e 40, *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 40, *Ibidem*.

¹³ *Idem* p. 43, *Ibidem*.

Masculino apelo do rebate e do combate.”¹⁴ E conclui: Eu já não sinto como meus alguns dos poemas que o Adriano cantou.”¹⁵

OS TEMAS DE RAIZ POPULAR

Paulo Sucena depois de fazer referência ao período de “aprendizagem” de Adriano não deixa de dizer que “Algum desse canto era e continuou a ser de raiz popular e essa vertente da obra de Adriano -a da recuperação e da recriação da música popular portuguesa- foi conscientemente assumida numa dupla perspectiva, cultural e política: a da pesquisa, no respeito pelo que de mais genuíno fora produzido pelo povo português neste domínio, e a do afrontamento com o folclore de plástico e com o que mais tarde, João Paulo Guerra viria a apelidar de “nacional-cançonetismo”¹⁶.

Por outro lado, tanto nos discos do Zeca como nos de Adriano encontram-se cantigas do nosso Cancioneiro. No caso do segundo encontramos vinte temas do Cancioneiro, entre as quais é de realçar as interpretações de “Lira”, “Canção da Beira-Baixa”, “O Sol Preguntou à Lua” e “Rosinha”, etc. O povo português está presente na sua obra através da música e da poesia de gente anónima, assim como os criadores escolhidos e muitas vezes valorizados pela interpretação do cantor

O TROVADOR DO TEMPO NOVO

Ouçamos ainda o testemunho de Manuel Alegre acerca deste tempo único e mágico:

“Homero cantava os versos da Odisseia e da Iliada, como outros cantaram depois as suas sagas e as suas canções de gesta, ou como na Provença, fonte da poesia moderna, o trovador aprendia ao mesmo tempo a arte de compôr em verso e a arte de tocar e de cantar. E todos os momentos altos, a poesia esteve ligada à música e ao canto, foi cantada muitas vezes antes de ser escrita ou foi escrita para ser cantada. Por isso um grande poeta deste século disse que a poesia, de cada vez que se afasta da música, degenera.(...)”¹⁷.

¹⁴ *Idem*, p. 33, *Ibidem*, p. 63.

¹⁵ *Idem*, p. 48, *Ibidem*.

¹⁶ Paulo SUCENA: “Adriano Correia de Oliveira...”, *op. cit.*, p. 72, *Ibidem*, p. 68.

¹⁷ Manuel ALEGRE: *Op. cit.*, p. 34, *Ibidem*, p. 68.

Ainda segundo Manuel Alegre, havia, ao mesmo tempo que caíam tabús e mitos, uma nova consciência que nascia com aquela geração que sofria o endurecimento da ditadura assim como a eminência da guerra de África. Mas, instintivamente, dado que a consciência dos meios só mais tarde viria, o caminho para o canto novo que os tempos reclamavam, já existia, embora ainda andasse em busca da forma.

Curiosamente, em Lisboa, outros poetas da mesma geração, que nessa altura os jovens poetas de Coimbra desconheciam, iniciavam um idêntico caminho experimental, como Gastão Cruz e Fiamma Hasse Pais Brandão, cujas “Barcas Novas” o Adriano mais tarde viria a cantar.

A GUITARRA DE ANTÓNIO PORTUGAL

Mas em Coimbra, a tensão dos tempos originava, necessariamente, a procura de novas formas de expressão e a mudança que em múltiplos domínios se desenhava fazia-se sentir também no fado e na guitarra. “(...) António Portugal tinha iniciado esse percurso com variações que traziam à guitarra coimbrã uma nova dinâmica com as suas dissonâncias e o seu ritmo quase agressivo. Referência também de Paulo Sucena à importância de António Portugal

“(...) e a sua guitarra de fogo e água, de onde por vezes parecia brotar a voz do trovador (...)”¹⁸. “O José Afonso tinha entretanto composto a “Balada do Outono”, que retomava o tom trovadoresco que está por certo na origem do canto de Coimbra”¹⁹, e para Alegre este movimento literário e musical que então aconteceu foi muito importante, decisivo até, pela inovação estética que produziu, representando um verdadeiro vanguardismo estético no panorama português.”

“É tão mais necessário dizê-lo quanto é certo que ultimamente um certo revisionismo da história e da memória tem pretendido minimizar o significado desse movimento literário e musical.

E aos que nos acusam de ter a palavra sempre pronta para a balada, respondemos com Ezra Pound: “Há três espécies de melopeia, a sa-

¹⁸ Paulo Sucena, *op. cit.*, p. 73, *Ibidem*, p. 68.

¹⁹ *Idem, op. cit.*, pp. 37/38, *Ibidem*, p. 68.

ber: poesia feita para ser cantada; para ser salmodeada ou entoada; para ser falada. Quanto mais velho se fica, mais se acredita na primeira”²⁰.

O álbum *O Canto e as Armas*, saído em 1969 marca, de alguma forma, o fim de uma etapa na obra de Adriano, a de uma colaboração, cantando Manuel Alegre, mesmo com ele no exílio, e com todos os riscos que daí advinham para o cantor. É significativo, que dos treze temas incluídos no disco, onze sejam de autoria de Alegre. Paulo Sucena, faz uma análise clara desta colaboração, de que não podemos deixar de fazer referência:

“(…)Numa procura mais atenta das marcas ideológicas que definem a obra de Adriano Correia de Oliveira não se pode ignorar o conjunto de poemas de Manuel Alegre que seleccionou para uma das faces do disco “O Canto e as Armas”, com o objectivo de cantar o povo como sujeito da História, caso do poema “E de súbito um sino”, ou “de assinalar os movimentos de avanço na lua pelo progresso do povo português com “E a carne se fez verbo”, e também os seus momentos de recuo, como em Alcácer-Quibir, com “A batalha de Alcácer Quibir”, ou, finalmente, condenar a aventura imperial levada a cabo em detrimento do desenvolvimento do país, com o poema “Peregrinação”²¹.

É de novo o encontro da poesia e da voz no mais profundo e épico do ser português. Falar de povo, aqui, é falar da nossa História, da gesta colectiva da expansão marítima. Manuel Alegre é, aqui, claramente um poeta épico, onde não é descurada a denúncia dos erros dos poderosos, que tem afinal maiores consequências para os mais humildes, caso de *A Batalha de Alcácer Quibir*, mas é também um “Fresco” denunciador da carne para canhão que foi a *arraia-miúda* em todo o processo colonial, caso de *Peregrinação*, poema precedido de uma citação do Canto IV, dos *Lusíadas*: “*Deixas criar às portas o inimigo/ por ires buscar outro de tão longe*”, o que é bastante elucidativo do que enforma o pensamento ideológico do autor, poeta épico do século XX, tal como Luís de Camões quatrocentos anos antes.

²⁰ *Idem*, p. 44, *Ibidem*.

²¹ *Idem*, pp. 87/88, *Ibidem*.

O PAPEL DO CANTO DE INTERVENÇÃO, AS EDIÇÕES E OS RECITAIS DE POESIA

Manuel Alegre não deixa de se referir ao papel que teve o *Canto de Intervenção* e a Poesia na luta contra o fascismo²² :

“Foi Canto de Intervenção, de subversão, que não nasceu de uma maneira programada, mas porque houve um encontro de pessoas que estavam ligadas à poesia e à música”, isto depois de referir que a instabilidade da vida na luta contra a guerra e o fascismo também teve consequências no campo da composição musical e poética.

“As canções do Zeca, do Adriano, do Manuel Freire -a Pedra Filosofal-, os meus poemas, tudo isso teve mais eficácia para o despertar de uma consciência colectiva e democrática, do que ensaios e outras coisas.”

*A seguir fala-nos na Rádio Voz Liberdade difusão e na dos discos, e nas tiragens “(...) altamente significativas (...)” dos seus discos:*²³

“(...) A primeira edição da Praça da Canção foi de 3 mil exemplares que se esgotaram em 8 dias. A segunda foi de 5 mil. A primeira edição de O Canto e as Armas foi de 10 mil. Depois aparecem edições clandestinas e cópias impossíveis de quantificar. Mais tarde chega a haver edições de 20 mil exemplares de qualquer dos dois livros. Segundo alguns editores são os livros de poesia mais difundidos em vida de um autor, neste século ou em qualquer um.”

Realça a importância dos recitais, pois como nos diz²⁴, “(...) os poemas antes de serem cantados já eram conhecidos (...)”, assim como a poesia -nomeadamente a sua- a par da música, terá tido um papel importante na consciencialização das pessoas, e até dos militares.

A IMPORTÂNCIA DO ZIP-ZIP

Em 1969, no programa televisivo *Zip-Zip* -um dos mais importantes programas televisivos de todos os tempos- uma nova geração de cantores de

²² RAPOSO, Eduardo M.: *Canto de Intervenção 1960-1974*, 2ª ed., Lisboa, Público, 2005, p. 69.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibidem.*

intervenção surgida na segunda metade de sessenta, divulga o *Canto de Intervenção* junto do grande público, que ao ver-se consolidado na vida cultural do país, alarga o seu espaço geográfico fora dos meios universitários e dá-lhe uma projecção nacional, pois os recitais estendem-se a quase todo o país. Manuel Freire, um dos cantores Zip, intérprete e compositor do poema de António Gedeão, “Pedra Filosofal” protagoniza um dos maiores êxitos de sempre da música portuguesa.

Outro cantor Zip, o padre Fanhais, torna-se o expoente máximo dos católicos progressistas, que desde a célebre carta do Bispo do Porto a Salazar em 1958, se vinham progressivamente demarcando do regime. Com Francisco Fanhais a postura oposicionista é clara e radical, e os discos que grava em 1969 e 1970 são disso prova, e são trabalhos marcantes no movimento dos cantores de intervenção. Pouco depois é obrigado a exilar-se.

A CENSURA: PROIBIÇÕES E APREENSÕES

No início da década de 70 assiste a um maior controle por parte do regime, que vai desde apreensões de discos -o que sempre acontecera, e que exemplificamos com o disco *Trovas*, de Manuel Freire, apreendido no dia 8 de Março de 1969, supostamente por integrar a canção “O Sangue não dá Flor”²⁵, até à proibição de espectáculos e divulgação de listagens de cantores “subversivos.” Era exigido o parecer prévio e obrigatório dos Serviços Centrais da Direcção Geral de Espectáculos, e podia originar a própria prisão, como acontecerá com José Afonso em 1970 e 1971. O regime apercebera-se finalmente da arma em que o *canto de intervenção* se tornara.

A INOVAÇÃO MUSICAL DO OUTONO DE 1971

Mas o *Canto de Intervenção* vai sofrer um grande salto qualitativo no Outono de 1971 com José Mário Branco. Para além do seu disco pioneiro, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, e da participação no LP de Sérgio Godinho, *Os Sobreviventes* -que inclui o seu primeiro disco, o EP *Romance de um dia na estrada-*, ao produzir e dirigir, *Cantigas do Maio*,

²⁵ Instituto do Arquivo Nacional da Torre do Tombo- IANTT: Arquivo da PIDE/DGS, Processo 972/69 SR, Manuel Freire, p. 42

impõe o pioneirismo de uma excelente orquestração e de excepcionais arranjos. Zeca Afonso considerará este o seu melhor trabalho. O *Canto de Intervenção* atingira agora um nível em que a composição em nada ficava a dever à letra. Aos grandes poetas presentes neste movimento desde o seu início juntava-se agora um trabalho musical de grande qualidade, e os cantores começavam a fazer-se acompanhar de diversos músicos ultrapassando o simples acompanhamento à viola. Também Adriano Correia de Oliveira, com direcção musical de José Niza, editava um trabalho inovador e decisivo no seu percurso: *Gente de Aqui e de Agora*.



I Encontro da Canção Portuguesa (Casa da Imprensa).
Coliseu dos Recreios, 29 março 1974.

O PAPEL “SUBVERTOR” DO *CANTO DE INTERVENÇÃO* E A NOVA GERAÇÃO DE CANTORES DE INTERVENÇÃO

O papel globalizante do *CANTO DE INTERVENÇÃO*, ao denunciar abertamente a guerra colonial e a falta das liberdades, tem um papel “subvertor”, embora não organizado, através de uma multiplicação de espectáculos -os recitais de música e poesia -realizados em associações de cultura e recreio, sindicatos, cineclubes e até em instituições de ensino e religiosas. Por outro lado, os meios militares são “aliciados”, nomeadamente através dos oficiais milicianos -anteriormente participantes nas crises académicas- tanto

nos quartéis da metrópole -onde se realizam espectáculos- mas também no teatro de guerra, onde divulgam Zeca Afonso, Adriano, e os outros cantores de intervenção.

Nos finais de 60 surge uma nova geração dos cantores de intervenção. Interpretes e “cantautores”, como José Jorge Letria, Francisco Naia, José Barata Moura -antigo Reitor da Universidade Clássica de Lisboa- António Macedo, António Pedro Braga (A P Braga), Vieira da Silva, Carlos Alberto Moniz, Deniz Cintra, Ermelinda Duarte, Fausto -hoje um dos nomes mais importantes da Música Popular Portuguesa-, Maria do Amparo, Pedro Barroso ou os irmãos, Janita Salomé -o cantor alentejano do Redondo que com um registo muito próprio percorre as afinidades das estruturas rítmicas do Norte de África com as sonoridades alentejanas- e Vitorino -outro nome incon-tornável da MPP-, participam activamente neste movimento nos últimos anos do Estado Novo, e são quase todos cantores Zip.

Referência ainda a Tino Flores, cantor exilado em França e ao cantor galego Benedicto Garcia Villar²⁶. A par dos recitais de música, os de poesia são também de grande importância, como aliás referia M. Alegre. Discurs como José Carlos de Vasconcelos, Paulo Sucena, Mário Viegas, José Fanha ou José Carlos Ary dos Santos -importante poeta que foi autor de inúmeras letras de canções-, participam activamente neste movimento dos cantores de intervenção.

A SINALIZAÇÃO IDEOLÓGICA DO 25 DE ABRIL

O espectáculo no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, no dia 29 de Março de 1974, que reúne pela primeira vez um grande número de cantores de intervenção, é o prenúncio de que algo iria necessariamente mudar. A escolha da “Grandôla, Vila Morena” para senha do golpe militar é sintomático do reconhecimento, pelos próprios militares, do papel decisivo deste movimento para o ruir do regime -qual castelo de cartas- e prenunciador da movimentação de massas que irá transformar o golpe prenunciador do 25 de Abril numa participada revolução popular. É também significativo a tradução ideológica

²⁶ Benedicto Garcia Villar tem a peculiaridade de ter sido o primeiro galego que cantou com o Zeca Afonso conheceu e que deu a conhecer a Galiza ao Zeca e o Zeca à Galiza. O Benedicto desempenhou esse importante papel de, através do Zeca, pôr em contacto dois povos com uma identidade ancestral comum, nomeadamente a língua galaico-portuguesa que é a língua galega de hoje.

do golpe militar à esquerda, que a “passagem” de temas dos cantores de intervenção nas estações radiofónicas aderentes ao MFA sinaliza. Os cantores de intervenção, na sua quase totalidade, filhos família de uma elite social, realizam assim um importante papel cultural, mas também social e político ao trazerem para as camadas populares a sua mensagem de mudança para um mundo melhor e mais justo. Ao intervirem e liderarem este movimento do *Canto de Intervenção*, que se torna popular e de massas, “emprestam” a sua voz ao povo anónimo, aos “sem história” que se tornam no elemento decisivo para este movimento atingir a amplitude a que chegou: um grande movimento popular. Com a chegada da liberdade, no dia 25 de Abril de 1974, o *Canto de Intervenção*, que fez a denúncia da guerra colonial e a reivindicação das liberdades em Portugal, historicamente chega ao fim. Durante cerca de um ano e meio tem lugar o PREC²⁷ e posteriormente a “normalização” democrática com o 25 de Novembro.

MÚSICA POPULAR PORTUGUESA: OS NOVOS PROJECTOS

A “normalização” democrática mostrou que continuava a fazer falta *animar a malta*,²⁸ mas agora com trabalhos mais sérios, ao nível instrumental mas também onde a poética que marcou todo o percurso do *Canto de Intervenção* prevalece, e os grandes poetas voltaram a ser ouvidos. Era a Nova Música Popular Portuguesa -MPP-. Surgem entre muitos, os *Trovante*,

²⁷ Na magia dos dias difíceis do Período Revolucionário em Curso uma nova geração de baladeiros aprendeu ou continuou a cantar. Era o “Canto Livre”. De arte de cantar fez-se uma arma político-partidária de arremesso contra a burguesia quando era sinal de bom tom ler o *Avante* – órgão oficial do Partido Comunista Português. Foi um período de grande exaltação revolucionária, marcado pela realização de espectáculos um pouco por todo o país, por vezes nas mais deficientes condições técnicas. O canto, a música, a poesia, o teatro chegam aos lugares mais reconditos de Portugal. Entretanto nos campos do Sul, Alentejo e parte do Ribatejo acontece a Reforma Agrária, a mais importante transformação social e política operada com a Revolução do 25 Abril. É uma história que ainda está por fazer, pelo menos em termos científicos. Há trabalhos pontuais que atacam ou exaltam numa perspectiva ideológica, a Reforma Agrária. Consideramos que se trata pela sua amplitude e repercussões, do verdadeiro PREC no Alentejo. Propomo-nos uma perspectiva da história oral, ouvir e dar voz, tendo em conta a diversidade de opiniões, dos que viveram o PREC no Alentejo, e como eu, eram então adolescentes. Era a democratização da cultura. É também uma época, que ao nível musical se caracteriza muito sinteticamente, entre outros aspectos por: o associativismo musical, a acção cultural e o imediatismo do texto, a divisão partidária dos cantores e músicos perante a oscilação entre o poder popular e a imposição revolucionária, que termina com a “normalização” democrática em 25 de Novembro de 1975.

²⁸ Referência a um tema interpretado por José Mário Branco.

que marcaram uma geração que fazia então a sua aprendizagem da vida e está hoje no limiar da Idade da Razão. Evoca-se o amor, com temas como este: *Por um olhar dos teus olhos/ Dera da vida a metade/ Por um sorriso dera a vida/ Por um beijo a eternidade... à espera da resposta/ Que dos teus olhos me venha*, e preservação das forças da natureza: *Laurinda se tu fores à praia/ Cuidado não te descaia/ Teu pé de catraia/ Em óleo sujo à beira-mar* pela voz de Fausto. Surgem propostas como a “Brigada Victor Jara”, ou a “Ronda dos Quatro Caminhos”, que alicerçam os seus trabalhos na recolha da música tradicional²⁹. Para além dos já referidos irmãos Vitorino e Janita Salomé, nomes incontornáveis da MPP³⁰, onde na sua obra vasta e multifacetada as raízes rurais estão sempre presentes, de referir, Sérgio Godinho, o “escritor de canções”, como a si próprio se define, o “cantautor” do movimento dos cantores de intervenção que tem um registo mais urbano e, facto singular, tem hoje o seu público constituído por milhares de jovens, porventura na sua grande maioria com menos de vinte anos, para além, claro, dos fãs incondicionais de tempos anteriores, como é o meu caso. Rui Veloso, cantor natural do Porto, aliás tal como Sérgio, é o paradigma da música urbana e também um nome maior da MPP, tendo feito um percurso musical muito marcado pela poética do autor dos seus temas, Carlos Té, onde é de realçar a temática do amor num universo claramente romântico.

Finalmente, de referir João Afonso, nome emergente da Nova MPP, sobrinho de Zeca Afonso e o grupo “Resistência” que reinterpretou José Afonso para as novas gerações.

2. O CANTE NOS CAMPOS DO SUL

Paralelamente a toda a ruralidade, embora parcialmente urbanizada, que “alimentou” e onde o *Canto de Intervenção* sempre foi “beber” e, de alguma

²⁹ Tendo alguns destes músicos trabalhado com o etnomusicólogo Michel Giacometti, natural da Córsega radicado em Portugal, que realizou a maior e mais completa recolha sobre as modas populares e tradicionais. Por sua escolha está sepultado em Peroguarda, uma das povoações mais ricas do *cante*.

³⁰ Vitorino acaba de editar um trabalho que assinala 30 anos de carreira e uma vintena de discos. De Janita com um percurso único na música portuguesa, “navegando” entre a ancestralidade das sonoridades do *Cante* e as afinidades com o Norte de África, remetendo-nos por vezes para os poetas luso-árabes, como Al-Mu`tamide, o Poeta-rei nascido em Beja, que no século X foi Senhor de Sevilha.

forma a Nova *MPP*, manteve-se quase intacta nos campos do Sul, essa forma polifônica pura que é *Cante*. E se a sua origem se perde na noite dos tempos com tantas similitudes na Córsega e no Magrebe, o *Cante* atravessa diacronicamente a História e depois de estar vedado temporariamente às mulheres, salvo raras exceções, quando se mudou da ceifa para a taberna -com a mecanização agrícola, no consulado salazarista-, posteriormente a mulher recuperou o seu direito próprio de cantar em público com o surgimento dos grupos corais femininos.

A mulher alentejana, tal como o homem, é contemplativa, vive com dignidade e morre de pé, até porque o doce sabor agreste da planície não lhe deixa outra alternativa. O *Cante*, tal como o foi o *Canto de Intervenção*, foi e é, por excelência, uma forma de resistência ao poder. Senão vejamos este exemplo, uma adaptação popular de Francisco Naia: *Mas que linda comitiva/ Vejo na rua a passar/ São os nossos governantes/ Que nos vêm a visitar/ Têm jeito no vestir/ E bons modos no falar/ Mas aquilo que prometem/ Não os vemos a realizar. O Cante, é uma polifonia simples, a duas vozes paralelas, à terceira superior. Como polifonia, situamo-la na época em que esta tinha o principal lugar na música, toda ela vocal, a que se deu o nome de Milénio vocal, uma polifonia sem instrumentos*³¹. Ainda segundo o mesmo investigador, em algumas das modas que compõem o *Cante* sobressaem dois sistemas musicais, inteiramente distintos, que são: “o sistema modal, em uso durante toda a Idade Média, e o sistema tonal, já fruto do Renascimento. O sistema modal grego, adaptado e modificado por S. Gregório, era composto dos modos Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio e Eólio. Os modos gregos tinham também sete notas, cujos tons variavam na escala, ao contrário das nossas escalas, cujas melodias giram em volta da tónica ou da super-dominante, segundo o tom é maior ou menor”³². Mas se a definição de *Cante* não gera polémicas, a sua origem, essa é alvo de acesas discussões, desde o autor referido a defender o seu nascimento nas escolas de polifonia clássica do século XV, de Évora, frequentada pelos monges de Serra de Ossa, que se estabeleceram em Serpa, mas que é contra-posto por outros investigadores e cantores/músicos (Jorge Raposo, José Orta, Francisco Fanhais, etc.) devido à não existência de indícios históricos do uso do Fabordão na referido

³¹ Cf. António Marvão -especialista no *Cante* e conhecido pela designação de Padre Marvão -, *O Cante Alentejano*, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia- Faculdade de Ciências do Porto, Porto, 1985, p. 413

³² *Idem*.

Escola de Música da Sé de Évora. A relação com os cantos árabes, defendida por outros é posta em causa por terceiros com o argumento que o cancionero tradicional do Magrebe não tem uma estrutura polifónica. O que é certo é que o *Cante*, com um percurso que o próprio Estado Novo tentou utilizar para a sua “Política de Espírito”, manteve as suas características essenciais de pureza e de ruralidade, uma temática onde por ordem decrescente surgem o Amor, a Natureza e o Trabalho, e hoje, em tempos de mudança, os cantadores estão inclusive organizados na MODA -Associação do *Cante*, onde através da pesquisa tentam preservar a pureza e a dignidade do *Cante*, condenando a sua adulteração e entoando as modas do Cancioneiro Tradicional.



Manuel Alegre com Tito de Morais nas comemorações do 25 de Abril, 1986

CONCLUSÃO

O canto foi ao longo dos tempos uma forma de intervenção e também de resistência, que no território nacional e ibérico terá o seus antecedentes remotos no apogeu civilizacional do final do período muçulmano e nas Catigas de Amigo e de Amor entoadas pelos trovadores que frequentavam a corte de D. Dinis: o Amor trovadoresco.

O Canto de Intervenção foi um espaço de liberdade no contexto do Estado Novo em Portugal e teve um importante papel na denúncia da guerra

colonial, da censura e da restrição das liberdades. Por outro lado, através do *Canto de Intervenção* os grandes poetas de todos os tempos, de Luís Vaz de Camões até ao Nobel José Saramago, com especial destaque para Manuel Alegre -autor de “Trova do Vento Que Passa” um dos maiores hinos de todos os tempos- chegaram ao contacto directo com a população, sendo profundamente divulgados os seus poemas. O encontro da música e poesia, em sessenta, foi considerado um “verdadeiro vanguardismo estético português”.

Tendo o texto, o poema, desempenhado um papel decisivo no *Canto de Intervenção*, daí a sua designação, a importância daquele desenhou uma matriz estética, poética e musical de que é herdeira a Nova MPP, onde encontramos hoje a presença dos mais importantes poetas da Língua Portuguesa e de letristas que são também verdadeiros poetas.

Finalmente o *Canto de Intervenção* e o *Cante Alentejano*, para além da sua postura claramente interventiva, têm em comum tanto a sua origem rural e com maior evidência a temática tratada nos poemas cantados: o Amor, a Natureza e o Trabalho, entre outros.

E se o *Canto de Intervenção* terminou historicamente no dia 25 de Abril de 1974, continua o seu percurso com grande pujança através do que de melhor existe na Nova MPP e subsiste, enquanto forma interventiva de denúncia dos desmandos do poder, no *Cante Alentejano*, quer seja pela sua temática quer pelo seu ruralismo.

Cantar, ontem e hoje, continua a ser, uma forma muito bela de afirmar bem alto os mais nobres valores da dignidade humana, uma forma extrema de celebrar a Vida, de celebrar o Amor.

SIGLAS UTILIZADAS:

DGS: Direcção Geral de Seguranças

AAC: Associação Académica de Coimbra

APE: Associação Portuguesa de Escritores

FENPROF: Federação Nacional dos Sindicatos dos Professores

PREC: Período Revolucionario em Curso

MPP: Música Popular Portuguesa