

*“TUDO DEPENDE  
DA RAIVA E DA ALEGRIA”<sup>1</sup>:*  
**OS CANTORES  
DE INTERVENÇÃO  
NA REVOLUÇÃO DE ABRIL**

João Madeira<sup>2</sup>

**1.**

A 29 de Março de 1974, menos de um mês antes do golpe militar dos capitães que derrubou a ditadura em Portugal, realizava-se no Coliseu a maior sala de espectáculos de Lisboa, o I Encontro da Canção Portuguesa, designação equívoca para um ato de protesto e de denúncia contra o regime, a pretexto da entrega de prémios da Casa da Imprensa relativamente ao ano de 1972.

José Mário Branco regressa do exílio a 30 de Abril de 1974, sendo aguardado no aeroporto de Lisboa por José Afonso, José Jorge Letria e Adriano Correia de Oliveira, entre outros. Crédito: Carlos Gil.

Não fora, no entanto, fácil, levar o espetáculo para diante. Nesse dia, já passava muito da hora marcada e ainda o espetáculo se mantinha proibido. Na rua, transbordando de uma sala completamente cheia, aglomerava-se muita gente. Seriam seis, sete mil. Assistir era muito mais do que ir a um simples espetáculo musical. Era um ato de protesto contra a ditadura e o regime sabia-o bem. Por isso, a Censura arrastou durante mais de um mês o exame às letras das canções que iriam ser cantadas e aos poemas que iriam ser ditos. Cortes, autorizações, novos cortes, proibições... Foram ao todo 30 canções e poemas expressamente proibidos de integrarem o repertório do espetáculo!

As forças da PSP (Polícia de Segurança Pública) e da GNR (Guarda Nacional Republicana) aguardavam ordem para carregar, para dispersar a multidão. Mas era tanta gente que acharam melhor autorizar o espetáculo, mas mantendo todos os cortes e proibições nas canções e nos poemas.

Se a impaciência começava a alastrar entre o público, é a indignação que ferve entre os cantores, há quem ache que se devia recusar a atuação naquelas condições, mas ponderando melhor e em respeito pelo público o espectáculo começa. A qualidade do som é fraca e o alinhamento é diversificado, o que não ajuda ao arranque da iniciativa. O primeiro a atuar é o Quarteto de Marcos Resende, um grupo brasileiro radicado em Portugal, cujo virtuosismo se revela insuficiente para compensar a efervescência do público. À sua música sobrepõe-se um coro disperso entoando “Canta, canta amigo”, uma conhecida canção da época, da autoria de António Macedo<sup>3</sup>, o que obriga os músicos a dar abruptamente por terminada a sua apresentação. Com Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo, uma dupla que desde 1969, e da participação no programa televisivo Zip-Zip<sup>4</sup>, vinha desenvolvendo intensa atividade musical e, depois, com a vibração profunda da guitarra de Carlos Paredes<sup>5</sup> o público serenou, mas procurava ainda a plena adesão ao fio do espetáculo.

A poesia de José Carlos Ary dos Santos<sup>6</sup> e a sua pujante arte declamatória transformou as vaías iniciais em calorosos aplausos. O público rendia-se à força da sua poesia – “S.A.R.L., S.A.R.L., S.A.R.L./a pança do patrão não lhe cabe na pele/a mulher do gerente não lhe cabe na cama/ S.A.R.L., S.A.R.L., S.A.R.L./o cabedal estoira/e o capital derrama...”. O poeta, alinhado com a oposição desde os anos 1960, militante do PCP (Partido Comunista Português) desde 1969, torna-se conhecido pelas letras das canções em festivais televisivos, que se distinguiam pela força e pela ousadia naquele meio parda-cento, trabalhando em parceria com jovens cantores cuja irreverência e voluntarismo compensava uma desigual consciência antifascista, como Fernando Tordo ou Tonicha.

Mas o espetáculo só aceleraria com a entrada em palco de vários cantores que, apesar de irem atuar individualmente, faziam questão de o fazer

daquele modo, entrando em grupo e fazendo-se acompanhar uns aos outros – Manuel Freire, José Barata Moura, Fernando Tordo, Intróito, Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. Era um modo de estar que tinha um significado claro. Implícita ou explicitamente todos se identificavam como parte de um movimento informal dos que, levantando a voz e cantando, assim participavam no combate ao fascismo e à guerra colonial. Salazar, o velho ditador, tinha morrido anos antes; Marcello Caetano, depois, desiludira mesmo os poucos que acreditaram nele. O regime mantinha-se. A censura, as cargas policiais, as prisões, as torturas, os tribunais plenários, a guerra colonial...

Na sala, entre a plateia, cantarola-se, sem letra, *Os Vampiros*, canção de José Afonso que, editada em disco em 1963, e logo proibida. O ambiente era de grande efervescência, que a presença policial já não conseguia conter. A Pide-DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança), a polícia política, os oficiais da censura e os graduados da Polícia de Segurança Pública espreitam e vigiam, identificam cantores, assinalam episódios, nomeiam gente mais conhecida entre uma plateia predominantemente jovem, onde se viam igualmente figuras conhecidas dos meios oposicionistas.

Mesmo que a linguagem fosse discreta, tudo servia para afrontar o regime e os agentes policiais presentes. Manuel Freire, no palco, diz que se esqueceu da letra de algumas canções no caminho. Rebantam palmas e assobios. O público, entrosado, sabia bem o que Manuel Freire queria dizer. José Jorge Letria diz o que gostaria de cantar, se pudesse... mais palmas e risos na plateia.

Na entrega dos prêmios propriamente dito, Adelino Gomes, um conceituado jornalista, ao ser chamado ao palco para receber o prêmio de Rádio é apresentado “pelas inegáveis qualidades que, como repórter radiofônico, desenvolveu para o programa Página Um, da Rádio Renascença, assumindo convictamente todos os riscos e deveres da sua profissão, e da qual o júri lamentou o seu prolongado afastamento”<sup>7</sup>, a que o jornalista, envolvido e emocionado, responderia: “[...] esta distinção não premeia o trabalho individual de uma pessoa, mas aquilo que alguns de nós tentamos dizer e fomos proibidos de dizer. Homenageia ainda aquilo que muitos de vós gostavam de ter ouvido e não vos foi dado o direito de ouvir”. E pela sala ouvem-se vozes gritando repetidamente “fascistas, fascistas!”<sup>8</sup>

Neste ambiente desassombrado contra um regime que, também ali, se esfarelava mais um pouco, depois de vários cantores terem realizado a sua prestação, José Afonso, que polarizara em torno de si e da sua obra grande parte da força e da influência desse movimento plural de cantores de intervenção, canta e volta a cantar “Grândola, Vila Morena”, uma das poucas canções que havia escapado à malha fina da censura, acompanhado por todos os cantores em palco e secundado a plenos pulmões por milhares de vozes em uníssono.

A canção havia sido composta em 1964, depois de José Afonso ter atuado em Grândola, uma pequena vila alentejana, onde fora recebido e acarinhado na Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, a “Música Velha”, uma coletividade que era uma verdadeira escola não formal para operários e trabalhadores, com banda de música, biblioteca e outras atividades, onde se respirava uma atmosfera de contestação à ditadura.

Este movimento de cantores de intervenção, que, melodicamente, se foi diferenciado do tradicional fado de Coimbra, evoluindo para a balada primeiro e para a canção popular depois, tornara-se desde inícios dos anos 1960 uma importante componente da oposição ao regime.

A maioria destes jovens cantores provinha dos meios estudantis, tinha vivido as grandes crises acadêmicas de 1962 e 1969, na luta pelas liberdades e contra a guerra colonial, participara ativamente nas jornadas eleitorais da oposição, particularmente de 1969 e 1973, explorando as margens estreitas de liberdade consentida pelo regime nesses curtos períodos. Animavam-se por todo o país em sessões de música e pequenos espetáculos, particularmente nas coletividades de cultura e recreação, nas associações de estudantes e nos comícios e sessões públicas nos períodos eleitorais.

Depois da morte de Salazar, aproveitaram o curto período de distensão política, correspondente à fase inicial do governo de Marcello Caetano, que ficou conhecido como “primavera marcelista”, onde, por exemplo, foi possível obter acesso à própria televisão através do programa Zip-Zip, por onde passaram vários cantores, além de Carlos Alberto Moniz, como Manuel Freire, Francisco Fanhais, José Jorge Letria, além de outras personalidades oposicionistas ligadas à criação literária e artística, não obstante a vigilância e censura exercida sobre o programa.

A incapacidade do regime operar por vontade própria uma transição para a democracia, para o que a guerra colonial e a pressão dos setores mais conservadores e reacionários contribuíram decisivamente, levou ao fim dessa ilusória “primavera” e a um grande endurecimento repressivo, numa altura em que o movimento estudantil, setores católicos progressistas e mesmo uma nova classe operária se radicalizavam, fortemente influenciadas por um ambiente internacional, onde ainda ressoavam ecos do Maio de 1968 francês e das revoluções cubana e chinesa e por onde circulavam novas formas de pensamento e de criação literária e artística fora da tradição neorrealista, que havia hegemonizado a cultura de oposição em Portugal desde finais dos anos 1930.

Neste quadro de radicalização, ocorrem incipientes processos de diferenciação político-partidária cujos reflexos se traduzem também no campo da canção de intervenção. O Partido Comunista Português continuava a ser o maior e o mais antigo partido de oposição, mas culturalmente, e em certa

medida também política e ideologicamente, a sua hegemonia começava a ser disputada nas fileiras da oposição.

## 2.

No I Encontro da Canção Portuguesa, em Março de 1974, assistiam na plateia, discretos, vários dos capitães implicados no 25 de Abril, já em fase avançada de preparação e que haviam estabelecido que as senhas a utilizar para confirmar o desencadeamento das operações militares seriam precisamente duas canções a ser emitidas no rádio. O primeiro sinal seria lançado através dos Emissores Associados de Lisboa, com a canção “E depois do Adeus”, para que as forças militares envolvidas na região de Lisboa se posicionassem para avançar. A canção, com uma letra inócua, era interpretada por Paulo de Carvalho, um jovem que evoluía da primeira geração de grupos rock portugueses para a canção ligeira e que ganhara o Festival RTP da Canção de 1974, tendo sido apresentada duas semanas antes no Eurofestival da Canção em Brighton, Inglaterra.<sup>9</sup> A sua escolha explica-se por esta circunstância recente.

A segunda canção, a ser emitida meia hora mais tarde, poria em movimento todas as forças militares envolvidas no golpe, designadamente as que estavam posicionadas mais longe de Lisboa, constituindo, por isso, a senha fundamental. Para o efeito foi escolhida a canção “Venham mais cinco”, de José Afonso, que dá título ao seu álbum de finais de 1973. Porém, quando já estava tudo preparado para que assim fosse, constando inclusivamente da Ordem de Operações distribuída, verifica-se que a canção constava da lista de proibições da Rádio Renascença, a emissora católica, e, em consequência, não poderia passar no programa Limite, daquela estação de rádio, como previsto.

Foi assim necessário proceder num curto espaço de tempo à escolha de uma nova canção que não fosse alvo daqueles constrangimentos, o que recaiu na “Grândola, Vila Morena”, que no espectáculo de Março fora tão entusiasticamente cantada pelo público presente. Isso obrigou a que a Ordem de Operações fosse refeita, de modo a que, à meia noite e vinte já do dia 25 de Abril, quem sintonizasse aquela emissora pudesse ouvir a canção e a voz forte e timbrada do locutor recitando os quatro primeiros versos – “*Grândola, Vila Morena/ Terra da fraternidade/ O povo é quem mais ordena/ dentro de ti, ó cidade*”.<sup>10</sup>

A canção, senha do movimento militar que derrubou a ditadura, e que desde muito cedo adquiria contornos revolucionários por efeito da adesão popular, tornar-se-ia rapidamente hino da revolução. Confrontado com a situação, José Afonso afirma em entrevista à televisão que “foi um fato accidental, mas enche-me de contentamento a utilização que foi feita pelas pessoas e que aliás já estava a ser feita em sessões que nós fazíamos [...] em cooperativas,

piqueniques, coletividades de cultura e recreação. A “Grândola” era um fator estimulante de congregação das pessoas... Agora que tivesse tido estas proporções, que tivesse sido este pontapé de saída sem a minha participação é uma coisa que me enche de regozijo...”<sup>11</sup>

Esta entrevista ocorre a 30 de Abril, no aeroporto de Lisboa, onde José Afonso se deslocara para receber companheiros que regressavam do exílio em França, designadamente José Mário Branco e Luís Cília, que vinham desenvolvendo desde meados dos anos 1960, com o seu canto de intervenção, um intenso trabalho de esclarecimento e mobilização entre a emigração económica, os exilados políticos e os refratários e desertores do exército colonial, particularmente em Paris e nas suas periferias.

José Mário está em Paris desde 1963, sendo já militante do PCP, mas vindo pouco depois a romper com o partido; enquanto Luís Cília chega no ano seguinte, aderindo então ao Partido Comunista. Ambos tinham vivido em Portugal a crise académica de 1962 e a Pide, polícia política, tinha-os referenciado, tendo José Mário estado inclusivamente preso nesse ano, na sequência de uma forte investida repressiva que fez dezenas de prisões e desmantelou praticamente toda a organização partidária em Coimbra.

Com percursos diferentes, mas paralelos, entrosam-se com os meios do exílio, tendo Cília conhecido e tornado-se amigo de Paco Ibañez, cantor espanhol, filho de um militante anarco-sindicalista que se vira obrigado a exilar em França na conjuntura da guerra civil de Espanha, quase 30 anos antes.

Vivem intensamente em Paris o Maio de 1968 e o turbilhão de movimentos, debates e ideias que a exaltação daquele tempo suscita e que, de um modo ou de outro, marcará esta geração, já iniciada politicamente antes do exílio.

José Mário Branco edita o seu primeiro disco em 1967, volta a editar já com uma feição marcadamente política um segundo em 1969, “Ronda do Soldadinho”, cuja edição foi parcialmente custeada por associações de emigrantes e de que viriam a entrar clandestinamente em Portugal dois ou três mil exemplares.<sup>12</sup> Os seus dois álbuns de consagração são ainda editados antes do 25 de Abril, em 1971 e 1973 – “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e “Margem de certa maneira”, respectivamente.

Já Luís Cília edita o seu primeiro disco logo em 1964, “Portugal-Angola: Chants de lutte” na velha e prestigiada editora discográfica “Le Chant du Monde”, carreando a sua intensa solidariedade com a luta de libertação do povo angolano. Natural da antiga Nova Lisboa (atual Huambo), quando estudante em Lisboa frequentou os meios da Casa dos Estudantes do Império, que foi um verdadeiro nicho de intelectuais que se tornaram dirigentes e quadros dos futuros movimentos de libertação das colónias portuguesas. No ano seguinte, edita “Portugal resiste” e em 1967, 1969 e 1971 volta a gravar para “Le

Chant du monde” uma trilogia de poemas musicados de autores portugueses da resistência intitulada “A poesia portuguesa de hoje e de sempre”.

É neste contexto que tanto José Mário Branco como Luís Cília contactam com os companheiros portugueses que se deslocavam a Paris em excursão ou para gravar os seus discos. Cília conhece Adriano Correia de Oliveira logo em 1964, quando este realizava uma excursão com o Citac (Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) e José Mário Branco em 1971 vai fazer os arranjos de “Cantigas do Maio” de José Afonso, um dos seus melhores discos.

Com eles também se vai relacionar em Paris, em 1967, Sérgio Godinho, um jovem natural da cidade do Porto que estudara na Suíça, que participa na ópera-rock “Hair”, integrando uma excursão pelo Brasil e começa a editar a sua própria obra musical em 1971 com o EP “Romance de um dia na estrada”, cujas composições irão integrar, ainda nesse ano, o primeiro LP, “Os Sobreviventes”, a que se segue o LP “Pré-Histórias”.

Exilados havia longos anos, ficam perplexos e desconfiados com o movimento militar a 25 de Abril de 1974, no entanto, as notícias que iam tendo e os contactos estabelecidos nos dias seguintes rapidamente lhes permitiram compreender que era efectivamente da derrubada do regime que se tratava.

Cília e José Mário Branco regressam a Portugal em 30 de Abril, no mesmo avião que, coincidentemente, transportava Álvaro Cunhal, secretário-geral do PCP. A aguardá-los estava José Afonso, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, José Duarte, Ary dos Santos e o reencontro foi comovente e entusiástico. Ali mesmo, no aeroporto de Lisboa, abraçados, cantaram, punhos erguidos, a “Grândola, Vila Morena”.

Na noite daquele próprio dia, reúnem. Junta-se-lhes, entre outros, Francisco Fanhais, padre católico, que vivera com entusiasmo e expectativa os novos ventos do Concílio Vaticano II e que editara dois discos em 1969 e 1970, “Cantilenas” e “Canções da Cidade Nova”, tendo sido, de igual modo, obrigado a exilar-se em França, donde regressara também logo após o golpe militar.

Nessa reunião, noite a dentro, resolvem lançar o Colectivo de Acção Cultural. Era a resposta que encontravam para um querer fazer inadiável, cujo manifesto em larga medida redigido por José Mário Branco seria lido pelo próprio, a 6 de maio, no Pavilhão dos Desportos do Porto, literalmente cheio, quando se realiza o I Encontro Livre da Canção Popular, organizado pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto, em que participam muitos destes cantores.

O manifesto é fundamentalmente uma declaração política que resulta da constatação de que se abria uma nova situação no país, que exigia sua contribuição enquanto trabalhadores culturais. Saudavam o Movimento das Forças Armadas que derrubara o governo fascista de Marcello Caetano e afirmavam a necessidade de preservar e ampliar as liberdades democráticas restituídas ao povo.

Mas o manifesto traçava um programa político claro de luta pelo Pão, pela Paz, pela Terra pela Independência Nacional e pela Liberdade, as “justas reivindicações do povo trabalhador português e do movimento democrático popular”, apelando finalmente “a todos os trabalhadores culturais antifascistas, anticolonialistas e anti-imperialistas consequentes que estejam interessados em pôr a sua atividade musical a serviço dos objetivos acima definidos e no sentido de unificar e multiplicar a nossa participação organizada e ativa no movimento democrático e popular”.<sup>13</sup>

Muito cerrado política e ideologicamente, o manifesto não tinha em conta que o grupo dos seus 18 subscritores era desse ponto de vista muito diversificado. José Mário Branco chegava do exílio com ligações partidárias ao movimento marxista-leninista, rompera com o Partido Comunista já em França e integrara logo em 1964 o CMLP (Comité Marxista-Leninista Português), organização criada por Francisco Martins Rodrigues, ex-membro do Comitê Central do PCP que, na densificação da sua proposta política, alinharia pelas posições chinesas e albanesas no dissídio sino-soviético. A organização será desmantelada em 1966, com a prisão de todos os seus dirigentes no interior do país, pulverizando-se em pequenos agrupamentos nos anos seguintes. A atividade desses microgrupos no exílio era frenética, onde a completa falta de implantação era compensada por uma retórica incendiária e profundamente sectária.

Mas outros subscritores do manifesto eram notoriamente militantes do Partido Comunista – José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira ou Luís Cília, pouco complacentes com o que consideravam derivas esquerdistas; alguns eram ainda desalinhados partidariamente, estavam mais próximos de posições libertárias como Vitorino Salomé e havia ainda outros que eram aderentes e simpatizantes de pequenas organizações que haviam ensaiado a luta armada sob ditadura e defendiam concepções de democracia de base, como a Luar (Liga de União e Acção Revolucionária), desconfiando do “neo-estalinismo” dos “Marxistas-leninistas”, como José Afonso e Francisco Fanhais.

O teor do manifesto, a sua proposta política, contrastava assim com as opções e posicionamentos político-partidários de boa parte daqueles que o subscreviam. Por isso, quando a 18 de maio se realizou o II Encontro Livre da Canção Popular, desta vez em Lisboa, no Pavilhão dos Desportos, se é certo que o manifesto do Colectivo de Acção Popular voltou a ser lido, estavam já suficientemente abertos e expostos os diferendos que acabariam por minar a unidade do CAC e o projecto não sobreviveria.

A impetuosidade e o pendor aguerrido de José Mário Branco, o principal impulsionador desse projeto, que aliás trazia consigo do exílio e que se baseava em boa medida na sua própria experiência, continha os germes da sua própria inviabilidade.



Na realidade, José Mário Branco, precipitava sim uma ideia que estava em gestação desde 1973, que era, como refere

[...] fazer música, e não só música, proibida, música ilegal, música de resistência, música subterrânea. Eu tinha tido uma cooperativa em que participei com amigos franceses chamada Organum já mais experiências de autoedição de coisas marginais, completamente marginais, e que eram financiadas fora do sistema. E, portanto, esse coletivo que estava em gestação em Paris, quando se dá o 25 de Abril, chamava-se Colectivo de Acção Cultural, estava o Luís Martins Saraiva, estavam uma série de pessoas que em Paris assumiam uma atitude mais ou menos parecida com a minha, que era de ruptura com o sistema”.<sup>14</sup>

A questão é que as divergências, não sendo propriamente novas, não tinham tido até então expressão significativa no relacionamento entre os cantores, que aliás, aparentemente, sempre procuraram cultivar a cumplicidade e a solidariedade entre si e que, para mais, viviam na altura o deslumbramento do 25 de Abril. Sinais dessas divergências tinham apenas faiscado pontualmente em diferentes espetáculos, particularmente na emigração, e em meio estudantil no interior do país, com pateadas e vaias, principalmente por parte de grupos da esquerda radical, maoístas sobretudo, que criticavam de modo muito sectário José Afonso, por exemplo, identificando-o insultuosamente com o PCP, partido a que nunca pertenceu.<sup>15</sup>

No entanto, com o 25 de Abril a florir, o CAC refletia o processo que o país vivia – uma ampla unidade de fato no apoio à queda do fascismo, que, aliás, a grande manifestação do 1º de Maio de 1974 evidenciara, mas a que sucederia muito rapidamente uma inevitável diferenciação política plasmada na estruturação de velhos e novos partidos. O CAC era, no seu espírito, esse 1º de Maio na frente musical e cultural, cuja unidade também não escaparia ao esboroamento. Não se pode propriamente falar em cisões no interior do CAC, mas de afastamentos, que provocaram a desagregação dessa fugaz experiência, levando a novos reagrupamentos.

### 3.

Na vertigem daqueles dias de brasa, as incertezas eram muitas, mesmo que as expectativas pudessem ser ainda maiores. Para José Jorge Letria, ciente dessas incertezas, “as canções que fazíamos até 25 de Abril não podem ser as mesmas a partir daquela data. Tudo o que se passou em Portugal foi demasiado surpreendente, demasiado inesperado, de modo que nos apanhou desprevenidos. Os nossos objetivos são agora diferentes. Antes estávamos voltados,

através da ironia, da violência da palavra, para denúncia do fascismo, agora temos que pôr a canção ao serviço das classes trabalhadoras”.<sup>16</sup>

Letria, ex-estudante de Direito e um dos mais novos cantores de intervenção, que havia estreado em 1968, com apenas 17 anos, numa sessão na Faculdade de Direito de Lisboa, ao lado de José Afonso, havia editado em 1972 o LP “Até ao pescoço”, era jornalista do *República*, um diário conotado com a oposição ao regime, participara no espectáculo do Coliseu de Lisboa em março de 1974, subscrevera o manifesto do CAC e desempenharia um papel fundamental na polarização dos cantores de intervenção da área política do PCP, de que era militante desde 1972.

Ainda em abril é convidado pelo Movimento das Forças Armadas para integrar uma Comissão Civil de Apoio àquele movimento na Emissora Nacional, cujo objetivo seria “dar à programação musical da estação uma configuração mais adequada aos novos tempos que estávamos a viver”<sup>17</sup>, o que na prática significava assegurar a “desfascização” da programação musical da rádio pública, que havia sido um elemento fundamental no aparelho de propaganda do regime deposto, supervisionando a nova programação.

Estas novas funções permitiram que organizasse um programa semanal, a ser emitido em direto pela rádio e pela televisão a partir de um teatro em Lisboa, que seria designado de “Canto Livre”, que viria a constituir, sobre os escombros do Colectivo de Acção Popular, o caminho alternativo traçado sob a influência do Partido Comunista, que reunirá o conjunto de cantores que eram militantes ou simpatizantes do PCP – Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, Samuel, Nuno Gomes dos Santos, Carlos Alberto Moniz, Fernando Tordo.

“Canto Livre” passará a designar os espectáculos destes cantores de intervenção, que se vão também realizar em várias localidades do país, sem deixar de procurar atrair cantores mais afastados dessa órbita partidária. Sérgio Godinho, ao regressar do exílio, fará a sua primeira atuação no país numa destas sessões de Canto Livre em Lisboa<sup>18</sup>, onde também vão participar, ainda que esporadicamente, José Afonso e Francisco Fanhais.

Letria, reportando-se à intensa experiência do Canto Livre e à sua evolução, dirá em 1976 que “De simples programa radiofónico orientado para a divulgação regular da canção revolucionária, Canto Livre transformou-se numa verdadeira instituição cultural a serviço da Revolução”.<sup>19</sup>

A preocupação de compor canções revolucionárias, que respondessem ao imediatismo da situação, às grandes preocupações e questões conjunturais, tornou a canção mais instrumental, mais alinhada com objetivos e diretrizes de natureza político-partidária, perdendo em qualidade. José Jorge Letria lança aliás nesta altura um *single* com temas vincadamente panfletários – “Só de punho erguido” e “A vitória é difícil”, tornando-se este uma das mais conhecidas

consignas do PCP neste período.<sup>20</sup> Por sua vez, o grupo Outubro, composto por Carlos Alberto Moniz, Pedro Osório, Maria do Amparo e outros, fundado em 1974, comporá na mesma linha canções que se tornaram muito populares, como “A luta vai ser dura, companheiro” ou “Força, força, companheiro Vasco”, dedicada ao general Vasco Gonçalves, primeiro-ministro em 1974-1975 e membro destacado da esquerda militar aliada do Partido Comunista.

Ainda em 1974, a atriz Ermelinda Duarte edita a canção “Somos livres”, que ficaria popularmente conhecida por “A Gaivota voava, voava”, que fazia parte da peça “Lisboa 1972-74” levada à cena pelo Teatro Estúdio de Lisboa, e que constituiria o maior êxito comercial discográfico deste período, evocando a conquista da liberdade em termos poéticos e musicais muito simples, mas que, seguramente por isso mesmo, conseguiu tocar largas camadas populares. Etelvina Lopes de Almeida escrevia na contracapa do *single* que “a palavra, o poema, o grito, a arma floriram na verdade adulta da liberdade alcançada, eles aí estão em forma de canções. Eis Ermelinda Duarte, atriz culta, voz de convicções firmes no caminho encetado...”<sup>21</sup>

O ambiente político aquecia no país e proporcionalmente crescia o sectarismo e a intolerância, próprios de situações radicalizadas e muito extremadas, que contaminou qualquer dos grupos de cantores de intervenção no terreno. Poucos foram os que iam conseguindo escapar a esse torvelinho devorador.

Luís Cília, alinhado partidariamente com o PCP, autor do “Avante, Camarada!”, que se tornaria hino do Partido Comunista ou de “O Guerrilheiro”, cuja letra seria posteriormente adaptada a hino da CGTP (Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses), a central sindical de forte influência dos comunistas, nunca cortou com velhas amizades em todas as áreas políticas da esquerda. Isso valeu-lhe ainda antes do 25 de Abril a expulsão temporária do partido e, regressando, viveria intensamente os tempos da revolução e as polémicas travadas no seio do próprio campo político, fosse na tentativa de desconstrução do estereótipo esquerdista que identificava o fado com a cultura reacionária do regime fascista<sup>22</sup> ou a defesa da qualidade musical e estética da canção revolucionária, combatendo o primarismo instrumental da canção, meramente panfletária.

Adriano Correia de Oliveira, militante comunista desde os anos 1960, recusara o filtro da censura e estivera por isso sem gravar nos últimos anos da ditadura, embrenha-se nas múltiplas sessões de Canto Livre pelo país e edita em 1975 o LP “Que nunca mais”, onde abandona a imagem do baladeiro cantando apenas com a sua viola, convidando velhos amigos a colaborarem consigo no disco, independentemente da área política a que pertencessem, como Fausto Bordalo Dias para os arranjos musicais e Vitorino Salomé, Júlio Pereira e Carlos Paredes para o acompanharem.

#### 4.

Um pequeno grupo destes cantores e músicos manteve-se no entanto desalinhado em relação às grandes tendências polarizadoras que estiveram na base da diferenciação operada no movimento dos cantores de intervenção. José Afonso e Francisco Fanhais são dois dos nomes mais expressivos dessa forma de estar e de agir, procurando um relacionamento equilibrado com as várias correntes organizadas, embora ambos envolvidos com a Luar.

José Afonso reconhece o deslumbramento que o 25 de Abril e a movimentação popular que se lhe seguiu exerceram sobre si, por isso, rapidamente se empolga com o desenvolvimento do processo revolucionário, as iniciativas populares de base, os movimentos sociais; está presente nas lutas dos trabalhadores e moradores, entusiasma-se com as Campanhas de Dinamização Cultural promovidas pelo MFA (Movimento das Forças Armadas) no norte do país, vive o ambiente quase pré-insurreccional em Setúbal, cidade a sul de Lisboa, onde residia.

Como dirá mais tarde,

[...] liguei-me à concepção do Poder Popular, tendo sempre presente a unidade dos cantores, com vista ao prolongamento desse movimento que se tinha estabelecido com a canção. [...] Associei-me a um tipo de processo descentralizado, inspirado talvez pelo Paulo Freire. E fiz de fato as sessões mais espantosas da minha vida, junto com a ‘nata’ do povo, ao lado do Camilo Mortágua, do Fanhais e de outros. Foram sessões de esclarecimento mútuo.<sup>23</sup>

Dos muitos acontecimentos que vive resultam canções. Em março de 1975, compõe, a propósito do protesto contra um comício de direita, no qual foi abatido um jovem pela polícia, a canção “Foi na Cidade do Sado” e que com a canção “Viva o Poder Popular” constituem o *single* editado pela Luar; em solidariedade com os pescadores da Meia Praia que construíam com as suas mãos um bairro novo onde morar, abandonando as barracas em que viviam, compõe “Os Índios da Meia Praia”; no norte, depois de um debate com os mineiros da Ribeira, em Bragança, compõe numa noite e de um rasgo, “Em terras de Trás-os-Montes”, que lhe canta no dia seguinte em jeito de homenagem. O LP “Com as minhas tamanquinhas”, de 1976, é parte desse vasto repositório de canções de luta, que fizeram dele uma espécie de arauto, cronista da revolução pela música e pela palavra.

Em pleno processo revolucionário, com os trabalhadores a ocuparem empresas, a porem jornais a funcionar a serviço do povo, como sucedeu com o jornal *República*, a ocuparem terras numa Reforma Agrária impetuosa, desloca-

-se para a Itália, à Alemanha, à Galiza, para divulgar essas lutas. Da deslocação em 1975 à Itália, a convite dos grupos Lotta Continua, Avanguardia Operaia e do jornal *Il Manifesto*, resulta um disco gravado ao vivo, cujo produto da venda reverte como solidariedade com os trabalhadores portugueses em luta.

Também nesse ano compõe a canção Alípio de Freitas no quadro de uma campanha pela libertação do ex-padre luso-brasileiro que se destacara nas Ligas Camponesas em S. Luis do Maranhão e na resistência armada contra a ditadura militar no Brasil, canção que conseguirá fazer entrar na cadeia em que Alípio se encontrava preso numa fita K-7.

José Afonso relaciona-se com todas as forças de esquerda, aceita colaborar e estar presente em iniciativas para que é convidado, mesmo que em relação a algumas dessas forças discorde profundamente, seja em relação ao modelo de socialismo da União Soviética e das democracias populares, seja em relação às forças “marxistas-leninistas” e ao maoísmo. Porém, tal esforço de unidade nem sempre foi do mesmo modo correspondido, fundamentalmente por parte dos quadros mais sectarizados do PCP.

## 5.

No quadro da desagregação do Colectivo de Acção Cultural, José Mário Branco, por sua vez, ainda no mês de maio, depois de um espetáculo em Almada, cidade da margem esquerda do Tejo, mesmo em frente a Lisboa, decide com Fausto Bordalo Dias, Tino Flores e Afonso Dias, que também ali haviam atuado, criar o GAC, Grupo de Acção Cultural.

Fausto que subscrevera o manifesto do CAC, vinha nos últimos anos acompanhando José Afonso e, depois de um *single* editado em 1970, acabara de gravar o seu LP “Pró que der e vier”. Tino Flores vinha do exílio, ligado ao grupo O Comunista, e tinha editado três EP’s, em 1969, 1972 e 1974, com os sugestivos títulos “Viva a Revolução”, “O povo é Invencível” e “O Povo em armas esmagará a burguesia”, mas terá uma passagem fugaz pelo GAC. Afonso Dias, por sua vez, participara em sessões das campanhas eleitorais da oposição de 1969 e 1973 com baladas e canções do reportório antifascista da época.

O núcleo duro do GAC organiza-se assim fundamentalmente em torno de José Mário, Fausto e Afonso Dias, a que, na formação inicial, se junta José Júlio Gonçalves, Fernando Laranjeira e António Duarte, iniciando uma atividade frenética de atuações por todo o país numa altura, logo a partir de maio, em que se desencadeia uma enorme onda de greves espontâneas. O GAC acompanha esse movimento, desmultiplicando-se em sessões de apoio e de solidariedade, atuando nas fábricas em greve, nas empresas ocupadas pelos trabalhadores ou junto das emergentes comissões de moradores. Os

seus membros compõem canções, muitas na própria hora, que decorrem justamente dessas lutas, junto de cujos trabalhadores vão atuar. “A Luta do Jornal do Comércio”, “A Luta dos Bairros Camarários”, “A herdade do Vale Fanado” são exemplos disso mesmo. Algumas dessas composições ficariam inéditas, como uma dedicada aos operários da Cambournac em greve com a ocupação da empresa, tendo o GAC atuado aí precisamente na noite de Natal.

Noutra situação, no Outono de 1974, em apoio e solidariedade com a greve das fábricas Júdice Fialho, de Portimão, no Algarve, compõem a canção “A luta das conserveiras”, durante à noite, à volta de fogueiras, junto dos piquetes de greve que impediam a saída de conserva embalada para exportação, cujo refrão dizia “*Ó patrão arruma as botas/ que a gente não vergará/ nós estamos vigilantes/a conserva não sairá*”.<sup>24</sup>

Num tempo de grande assertividade ideológica, a composição inicial do GAC foi abalada com o afastamento de Fausto. Autor da canção “O poder às classes trabalhadoras”, esta viria a ser incluída no primeiro álbum com o título “O Poder aos Operários e Camponeses”, depois da letra ter sido depurada de um alegado desvio à pureza ideológica do discurso, cujo refrão proclamava “O Poder aos operários e camponeses/ Abaixo o capital e a burguesia/ Viva a revolução popular/ Que há-de vencer um dia!”. Fausto não gostou, aquilo passou, mas o incômodo permaneceu.

Mas o fator fundamental que teria levado ao afastamento de Fausto foi o apoio do GAC à UDP (União Democrática Popular), organização política constituída em dezembro de 1974 como resultado da convergência entre três pequenas organizações – os CCR(M-L), Comitês Comunistas Revolucionários (Marxistas-Leninistas), a URML, Unidade Revolucionária Marxista-Leninista e o CARP(M-L), Comité de Apoio à Reorganização do Partido (Marxista-Leninista), organização a que tanto José Mário Branco como Afonso Dias perenciam.

Estas três organizações acabarão por se fundir em meados de 1975 e, conjuntamente com outros setores, fundar, ainda nesse ano, o PCP(R), Partido Comunista Português (Reconstruído), apoiando sempre a UDP.

José Mário Branco e Afonso Dias participam na reunião preparatória de fundação da UDP e virão a integrar os órgãos nacionais da nova organização. Portanto, a questão do apoio do GAC à UDP acaba por ser uma coisa natural, o que nunca agradou a Fausto, se bem que o GAC nunca tivesse tido uma ligação orgânica à UDP.

Porém, na altura em que isto acontece, já a configuração do GAC havia evoluído de um grupo composto por cantores que atuavam individualmente para um grupo musical com características coletivas, passando a designar-se GAC – Vozes na Luta, o que acontece quando se perspectiva a edição do pri-

meiro álbum, em que a predominância de hinos requeria a existência de coros e de arranjos que valorizassem essa dimensão. As gravações começam depois do verão de 1974, já sem Fausto e sem Tino Flores, tendo o José Mário Branco convidado Luís Pedro Faro para dirigir consigo os coros.

Luís Pedro Faro conheceu José Mário Branco em França, numa altura em que aquele ali se deslocara por volta de 1970, acompanhando José Afonso. A sólida formação musical de Luís Pedro Faro, com uma experiência considerável adquirida sobretudo na Juventude Musical Portuguesa constituirá uma contribuição fundamental para o crescimento do GAC, tendo sido através de si que passam a integrar o GAC vários elementos oriundos quer da Juventude Musical quer do Coro Popular de Almada.

Em maio de 1975, O GAC adopta a forma jurídica de cooperativa, “Vozes na Luta” – Cooperativa de Acção Cultural, concretizando uma perspectiva que se vinha colocando desde início que permite ao grupo enquadrar toda a sua atividade, desde a produção de espetáculos à edição, distribuição e venda dos discos e K-7, a que vai acrescentar a edição de livros e, mais tarde, a venda de artesanato, apoiando-se nos sindicatos, comissões de moradores e trabalhadores e associações culturais e vendendo diretamente nos espetáculos, comícios e outras iniciativas em que participa.

Nesse mesmo mês, uma longa reunião geral aprecia e aprova a *Plataforma Política* do GAC. Toda a análise de contexto político e os respectivos pressupostos ideológicos desenvolvem-se de um ponto de vista marxista-leninista, sendo particularmente interessante verificar o que no plano artístico afirma esse documento:

O GAC entende que a arte só será revolucionária se contribuir objectivamente na agitação e propaganda de ideias justas, se impulsionar objectivamente o avanço das lutas, auxiliando assim o desenvolvimento da consciência revolucionária das massas trabalhadoras.

Para alcançarmos este objectivo devemos ter sempre presente a necessidade de chegarmos a uma perfeita unidade do conteúdo político revolucionário, com uma forma artística tão perfeita quanto possível. [...] os artistas populares revolucionários devem contribuir para a divulgação de criações populares onde venham claramente expressos o modo de vida, as lutas e anseios do povo trabalhador.

Só assim conseguiremos que a cultura revolucionária seja uma poderosa arma nas mãos das largas massas populares. Só assim poderemos auxiliar o avanço ideológico com vista à Revolução.<sup>25</sup>

É nesta base que o GAC cresce. Em dois anos e pouco tinha efetuado 500 espetáculos e quando o grupo se dispersa no início de 1979 atinge as

1.300 sessões. O grupo chegou a ter 80 membros, o que permitia a realização simultânea de várias sessões. As canções eram antecedidas de intervenções explicativas de forte pendor político, o que conferia a cada espetáculo uma sessão política. O GAC edita quatro LPs, o último dos quais é “Ronda da Alegria!”, em 1977.

Nestes moldes, o GAC envolveu-se profundamente na campanha presidencial de Otelo Saraiva de Carvalho e nas eleições legislativas de 1976, acompanhando de modo muito ativo Acácio Barreiros, candidato da UDP, que viria a ser eleito deputado para a Assembleia da República.

No entanto, em 1976, José Mário Branco é transferido para o Porto para desenvolver trabalho político na UDP, reduzindo substancialmente a sua participação no GAC. Ainda assim, participa em fevereiro e março nas gravações do “Pois Canté!”, em que quatro das composições têm letra e música sua.

Porém, no ano seguinte, já fora do GAC e do PCP(R) participa no grupo de teatro A Comuna e nesse ano trabalha com Fausto na banda sonora do filme “A Confederação” de Galvão Teles, em cujos coros colaboram também elementos do GAC. O “Hino da Confederação” é uma das composições da sua autoria, que o GAC pretende incluir no seu terceiro álbum “E vira bom”, com a sua anuência. Mas, com o *master* pronto, José Mário Branco muda de opinião e deixa de o autorizar, o que provoca uma longa tensão entre o GAC e aquele que fora não só o seu fundador como o mais conhecido dos seus membros.<sup>26</sup>

## 6.

Numa segunda fase, o GAC aprofunda a qualidade estética e principalmente o esforço de regresso à música popular tradicional sob a liderança de Luis Pedro Faro, o que vai conferir ao grupo uma consistência e uma qualidade artística muito relevante.

Eduardo Paes Mamede recorda o trabalho de pesquisa da música tradicional, que representava pesquisar nos meios populares, particularmente rurais, num contato muito forte com a realidade social e cultural de um país ainda muito marcado por profundas assimetrias:

É uma grande felicidade para nós existir ainda toda uma Cultura Popular autêntica, baseada nas relações homem-terra-animais. É claro, para além desta devolução direta à terra onde estivemos, há uma possibilidade de, a partir da recolha desses elementos, que podem ser de origem musical ou teatral (melodias de gaitas de foles, máscaras, fatos dos “caretos” etc.) podermos utilizá-los nos nossos trabalhos, quer na música, quer no teatro [...].

Esta é uma frente de luta [...] que se pode travar, divulgando esta cultura tradi-



cional, através dos meios de comunicação e contrapondo-a à cultura burguesa decadente, à cultura imperialista e estereotipada do “transistor”.<sup>27</sup>

Meses depois, em maio de 1977, o GAC estava a gravar o seu terceiro álbum, “E vira bom”. Das 15 faixas, cinco baseavam-se em música tradicional de Trás-os-Montes – de Aveleda e Rio de Onor, freguesias por onde tinham andado nesse fim de ano de 1976.

Em “Cantiga Raiana”, por exemplo, uma música com recurso ao adufe, à flauta de bisel, à viola de cordas de metal ou à braguesa, a letra podia ser mais explícita – “*Nós voltamos de novo à terra/ Logo ao romper da aurora/ No trabalho achamos força/ De vencer quem nos explora*”.

O álbum aprofundava a viragem operada no GAC no ano anterior. Não se pode dizer que tivesse havido propriamente um corte que diferenciava radicalmente o que o grupo passaria a fazer daquilo que fizera nos dois anos anteriores, ainda que de uma viragem se tratasse. O que este disco tornava evidente era o resultado de uma grande reflexão sobre a relação entre arte e política, numa altura em que o imediatismo da resposta político-cultural abrandava por efeito do estancamento do período revolucionário que o golpe militar de 25 de novembro de 1975 representara.

O movimento operário e popular de massas primeiro e o movimento revolucionário, já de base interpartidária, depois, entravam num prologado estágio de refluxo, suscitando toda a sorte de análises num período em que, apesar disso, a campanha presidencial de Otelo Saraiva de Carvalho e a reforma agrária, por exemplo, continuavam a dar sinais de dinamismo.

De algum modo, o GAC Vozes na Luta refletia o equívoco analítico em que se baseava a linha política do PCP(R), e por extensão da UDP, organizações que política e ideologicamente tutelavam o grupo. Essa linha, que ficou conhecida como do 25 de Abril do Povo, muito influenciada por Diógenes Aruda, dirigente do PC do Brasil nessa altura exilado na Europa e praticamente radicado em Portugal, onde funcionava como quadro internacional ao estilo Kominterniano.

Essa linha política reconhecia o refluxo do movimento operário e popular, mas, ao mesmo tempo, defendia que se deveria desenvolver uma linha tática ofensiva para inverter essa situação e reabrir o processo revolucionário, isto é, fazer um novo 25 de Abril, mas pela força do povo, descartando o chapéu de chuva protetor dos militares. Para o efeito, defendia a criação de uma grande frente, inspirada na concepção dimitroviana das frentes populares antifascistas, todavia adaptada às novas circunstâncias históricas.

É com este enquadramento que o GAC investiu na recuperação da tradição musical tradicional, de raiz popular, acrescentando-lhe letras de forte

conteúdo político-ideológico, em conformidade com esse objetivo da reabertura do processo revolucionário, o que permitiu desenvolver aquilo que de fundamental perduraria na obra do GAC – a qualidade e a riqueza musical das suas composições, fortemente influenciadas pela música tradicional. Na realidade, este trabalho com a música popular, tradicional, com temas e canções de trabalho, com sonoridades que o regime fascista tinha desvalorizado, escondido, constituía uma atitude política intencional.

Para trás estava o primeiro álbum, que reunia o que fora previamente editado em 4 de 8 *singles* ou em simples K-7, estas gravadas na empresa discográfica Sasseti, então ocupada pelos trabalhadores, que sairia em 1976. “A Cantiga é uma Arma” como que sintetiza toda a primeira fase da existência do GAC, que atravessa o período revolucionário, isto é, parte significativa do ano de 1974 e praticamente todo o seguinte. Esta é a primeira fase, a dos hinos e das marchas, que bebia diretamente na tradição musical do movimento revolucionário internacional e numa linha europeia e sul-americana de canção de protesto, em que o importante era a canção como arma de agitação e propaganda, direta, programática, mobilizadora.

A segunda fase, com forte composição coral, corresponde a um grupo dotado de funcionamento coletivo intenso, alimentando uma complementaridade de tarefas que lhe conferem grande dinamismo e fecundidade, apostado na qualidade estética do seu trabalho, rigoroso nos arranjos melódicos e na ampliação do enraizamento dos temas populares e tradicionais.

Esta intenção original e percursora à época, tanto na forma como se exprimiu como no discurso que lhe quis associar, fazem do GAC não só um grupo ímpar, mas aquele que primeiro e de forma mais consequente conseguiu aplicar um programa de ação que foi efetivamente revolucionário no modo como se desenvolveu e consolidou, levando esse conceito muito mais longe, muito para além, dos hinos galvanizantes e mobilizadores.

O PCP(R) que alimentou o GAC ideologicamente manteve, no entanto, sempre uma atitude distante e, não raro, conflituosa, ainda que muitos dos membros do GAC fossem militantes e existisse a partir de determinada altura uma célula do próprio grupo. É certo que nem todos os membros do GAC foram militantes ou mesmo simpatizantes comunistas e alguns nem sequer eram membros da UDP, mas a aceitação da relação com essas organizações era absoluto.

No entanto, a interferência e o controlo da atividade do GAC pela direção do PCP(R) era mínima. Os dirigentes intermédios e mesmo os dirigentes de topo percebiam não ter capacidade para enquadrar e dirigir debates que não dominavam nem para lidar com uma atitude crítica por parte dos membros da célula em relação aos organismos superiores do partido, que

não tinham resposta ou sentiam uma enorme dificuldade em responder. Daí que, principalmente na fase final, numa altura em que o próprio PCP(R) era abalado por dissidências internas de extensão e profundidade assinaláveis, a célula do GAC vivia desligada do resto da organização.

Essa relação, em particular com a UDP, esteve em boa medida na origem do fim do próprio GAC. Os núcleos locais da UDP constituíam centros de colocação de discos em regime de consignação e ao longo de 1978 e inícios de 1979 o volume de materiais em dívida era enorme, o que minou a capacidade de sobrevivência do grupo, a mãos com despesas regulares de certa monta – pagamento a cinco funcionários, mensalidades referentes a uma carrinha, a uma aparelhagem de som e à renda da sede. A UDP não assumiu enquanto estrutura nacional essas dívidas e não restou outra solução senão fechar portas num desfecho anunciado e, naquelas condições, inevitável. A própria dinâmica do Grupo contraía-se significativamente num quadro de refluxo político acentuado. Corria o ano de 1979 e o ciclo de vida do GAC terminara.

## 7.

Em maio de 1974, ainda sob o assombro do 25 de Abril, José Afonso reconhece: “Tenho agora problemas não apenas de reportório como, para mim próprio, de saber qual será a minha verdadeira função a partir de agora. É evidente que o Movimento das Forças Armadas não modificou, nem o podia fazer de um momento para o outro, os fundamentos económicos, sociais e até políticos em que o sistema anterior assentava. O país continua serventuário do capitalismo internacional. Julgo que vai incentivar-se um processo de luta popular. Ora é dentro dessas perspectivas diferentes que a “nova canção” terá de surgir. Que tipo de canção?, quem a vai cantar? Vão surgir novos cantores com outra visão dos acontecimentos?”<sup>28</sup>

Esta era a questão central que se colocava, em particular, àqueles que haviam feito o percurso difícil dos últimos anos de ditadura, enfrentando os aparelhos repressivos do regime e a própria repressão direta, a que a impetuosidade e a aceleração do processo que se seguiu ao derrube da ditadura não permitiu propriamente uma reflexão serena e ponderada.

A rápida transformação de um golpe militar clássico, se bem que protagonizado por patentes intermédias e sob o espectro de uma guerra colonial sem fim à vista, fez irromper na vida política portuguesa os trabalhadores das cidades e dos campos, que não esperaram por decretos governamentais que respondessem às suas esperanças e às suas expectativas. Partiram à conquista do futuro, um futuro que quiseram tornar presente na urgência do momento.

O desmantelamento do Estado autoritário sob forte pressão popular impediu uma transição democrática controlada e serena e exigiu dos atores políticos, culturais e sociais atitudes e respostas não só rápidas como inequívocas, em quadros de tensão e conflito que sacudiram a sociedade portuguesa. Era de uma situação revolucionária que se tratava.

Os cantores de intervenção não escaparam a essa onda avassaladora e mergulharam também eles no imediatismo da situação, numa altura em que o sistema partidário se procurava estruturar em função da nova situação existente, tendendo, frequentemente e em regra, a aprisionar a espontaneidade radical do movimento político e social.

Neste contexto, se eram os hinos que se adequavam à efervescência das conjunturas, e foram os hinos, as canções panfletárias, a ideia da cantiga como arma que predominara, estiveram longe de ser concordantes quanto aos objectivos de cada momento. Ainda assim, foi o radicalismo da canção que vingou, fosse no saneamento e na democratização da vida política, fosse no apoio aos operários e trabalhadores em movimento por conquistas económicas e sociais imediatas.

O processo de diferenciação político-partidário à esquerda, com quadros de fragmentação e de antagonismo muito vincados conferiram às lutas de classes em Portugal e às alternativas em presença uma dimensão de combate interpartidário que acendeu fenómenos de sectarismo e intransigência, por vezes mesmo de cegueira, que toldou o discernimento e deu destaque a questões meramente secundárias ou laterais, mesmo que todos os ramos desavindos da esquerda se encontrassem na mesma trincheira nos momentos em que o processo revolucionário foi abalado por tentativas de ruptura por parte de forças revanchistas de direita.

O campo da canção de intervenção refletiu essas fragmentações e polarizou a constituição de grupos que, com exceção de um pequeno conjunto de cantores, que nunca perdeu de vista a unidade das esquerdas, viveram de costas voltadas uns com os outros.

Porém, em nenhuma circunstância se perdeu o fulgor, a entrega e a alegria com que cada um desses grupos mergulhou nos ambientes populares, cantando nas condições mais precárias, mal alimentados, cansados, sem receberem qualquer prestação por esse esforço e deslocando-se sempre aos lugares mais recônditos, aos ambientes mais adversos, erguendo a voz e cantando fosse no hangar de uma fábrica em greve, em cima de um atrelado de um trator, sujeitos a intempéries, por vezes sem sistemas sonoros, com megafones. Era a força das convicções que os impelia, por isso cantavam com alegria e com raiva, porque era por um país utópico, mais fraterno e mais igual que cantavam.

Esta entrega e este voluntarismo não iludiram as grandes polémicas entre arte e política, entre forma e conteúdo. O combate pela qualidade, sempre presente, colidiu, foi contestado, desvalorizado e subestimado por muitos, mas a própria força do tempo permitiu depurar e confinar o que de mais instrumental e utilitário esse período teve, do mesmo modo que foi crescendo a importância de resgatar o fundo popular tradicional, revalorizando-o e recriando-o no processo de transformação dos reportórios com a passagem dos hinos às canções e com o cuidado e rigor nos arranjos melódicos, na qualidade estética afinal.

Nos anos que se seguiram, a memória do canto de intervenção foi sendo desvalorizada e ofuscada, tornando-se apenas parte da memória da geração que vivera intensamente o período revolucionário. Mas injustamente: porque essa experiência, hoje uma experiência histórica, é parte incontornável da nossa história mais recente, revelando bem que os diferentes grupos e cantores foram atores de primeira linha no mais importante período de mudança social ocorrido no século XX em Portugal.

## RESUMO

A moderna canção de intervenção exprime-se a partir de meados dos anos 60, sob o impacto da repressão, das condições de miséria em que vive o povo e da guerra colonial. Adquire nos últimos anos da ditadura um importante papel na resistência e na mobilização popular contra o regime, com uma geração de cantores no interior do país e no exílio, sobretudo em França.

A unidade antifascista cimentava a unidade dos cantores de intervenção, ainda que no processo de diferenciação política e ideológica à esquerda muitas das polémicas e dissidências se reflectissem no modo como esses cantores eram apreciados por sectores operários e estudantis, sobretudo jovens e em radicalização acentuada.

O derrube da ditadura a 25 de Abril de 1974 veio aprofundar esse processo de diferenciação e originou uma reconfiguração desse campo com alinhamentos fortes, marcados pelas opções políticas e ideológicas, ainda que nessa pluralidade de expressões e entendimentos, a vontade de resgatar a cultura de raiz popular e de fazer da canção uma arma ao serviço da emancipação social constituísse preocupação comum.

## PALAVRAS-CHAVE

Canção de Intervenção, Revolução, Cultura popular

*“Everything depends on anger and joy”: The singers of intervention in the April Revolution*

## ABSTRACT

The modern song of intervention was expressed in the mid-1960s under the

impact of repression, the conditions of misery in which the people live and the colonial war. In the last years of the dictatorship, he acquired an important role in resistance and popular mobilization against the dictatorship, with a generation of singers inside the country and in exile, especially in France.

The anti-fascist unity cemented the unity of the intervention singers, although in the process of political and ideological differentiation to the left many of the controversies and dissidences were reflected in the way in which these singers were appreciated by sectors workers and students, mainly young and in radicalization accentuated.

The overthrow of the dictatorship on April 25, 1974, deepened this process of differentiation and led to a reconfiguration of this field with strong alignments, marked by political and ideological options, although in this plurality of expressions and understandings, the will to rescue the root culture And of making the song a weapon at the service of social emancipation constituted a common concern.

## KEY WORDS

---

Song of Intervention, Revolution, Popular culture

## NOTAS

---

1. Trecho da canção “A cantiga é uma arma”, de José Mário Branco, 1975.
2. Investigador integrado do Instituto de História Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Contato do autor: [jmmadeira@gmail.com](mailto:jmmadeira@gmail.com)
3. António Macedo (1946-1999), licenciado em Filologia Germânica, lança o primeiro disco, “Erguer a voz e cantar”, em 1970, de que “Canta, canta amigo canta” faz parte, tornando-se muito popular nos meios oposicionistas. Em 1974 tinha já gravados quatro discos, entre EPs e *singles*.
4. Programa semanal da RTP (Radiotelevisão Portuguesa), emitido entre maio e dezembro de 1969, num período de efêmera abertura política na fase inicial do governo de Marcello Caetano, com apresentação de Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raul Solnado.
5. Carlos Paredes (1925-2004), funcionário público, foi guitarrista de grande qualidade, que se tornou no mais importante compositor de guitarra portuguesa, formado na tradição do fado de Coimbra, cujos limites formais fecundamente ultrapassou. Ligado ao PCP, foi preso em 1958. “Verdes anos”, “Movimento Perpétuo”, “Mudar de vida” são temas seus já à época bastante divulgados.
6. José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), poeta e declamador de origem aristocrática, abandonou cedo a casa dos pais, vivendo como vendedor e redator de publicidade.
7. LOURO, Regina. Entrega de prêmios da Casa da Imprensa. Cinco mil pessoas a cantar. In: *Diário de Lisboa* de 30 de março de 1974.

8. I Encontro da Canção Portuguesa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XBq3JV1U4UQ&t=1488s>>. Acesso em: 29 maio 2017.
9. Cf.: CARVALHO, Otelio Saraiva de. *Alvorada em Abril*. Lisboa: Ulmeiro, 1984. p. 318-320.
10. Cf.: CONTREIRAS, Carlos de Almeida. Grândola, vila morena. Cinco instantes para uma canção. In: OLIVEIRA, Luisa Tiago de (Org.). *Militares e Política. O 25 de Abril*. S.L: Estuário, 2014. p. 10-17.
11. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sAqTAnjPuGg>>. Acesso em: 29 maio 2017.
12. Cf.: RAPOSO, Eduardo. *Canto de Intervenção 1960-1974*. Lisboa: CML/Museu da Resistência e da República, 2000. p. 91.
13. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=y0g\\_pK268yg&t=17s](https://www.youtube.com/watch?v=y0g_pK268yg&t=17s)>. Acesso em: 29 maio 2017.
14. José Mário Branco à conversa com Soraia Simão. Disponível em: <<https://vimeo.com/60153337>>. Acesso em: 29 maio 2017.
15. Cf.: PIMENTEL, Irene F. *José Afonso*. Lisboa: Temas & Debates/Círculo de Leitores, 2010. p. 109-110.
16. 1º Encontro da Canção Livre. O regresso dos cantores proibidos. In: Flama, 1367, de 17 de maio de 1974.
17. LETRIA, José Jorge. *E tudo era possível*. Lisboa: Clube do Autor, 2013. p. 173.
18. Cf.: DIONÍSIO, Eduarda. *Titulos, acções, obrigações*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. p. 168-169.
19. Cit. por Mário Correia, Música Popular Portuguesa. In: *Mundo da Canção*, 47, dezembro de 1976.
20. Cf.: FROTA, Gonçalo; LETRIA, José Jorge. *Canto & Autores*, 11. Lisboa: Levoir, 2014. p. 35.
21. Disponível em: <<https://ephemerajpp.com/2015/11/01/ermelinda-duarte-somos-livres-joaquim-da-silva/#jp-carousel-194306>>. Acesso em: 29 maio 2017.
22. Cf.: RAPOSO, Eduardo M. *Cantores de Abril*. Lisboa: Colibri, 2000. p. 150-155.
23. Cit. por Viriato Teles; Zeca Afonso. *As voltas de um andarilho*. Lisboa: Ulmeiro, 1999. p. 59-60.
24. Entrevista a Carlos Guerreiro, Lisboa, 26 de maio de 2016.
25. GRUPO de Acção Cultural. “Vozes na Luta”, Plataforma Política analisada na reunião geral de 9/10 AGO 75, mimeo., p. 1
26. Cf.: Entrevista a Eduardo Paes Mamede, Funchalinho (Almada), 21 de maio de 2016.
27. Cultura popular. In: *Boletim da Fapir*, 2, fevereiro de 1977. p. 11.
28. 1º Encontro da Canção Livre. O regresso dos cantores proibidos. In: Flama, 1367, de 17 de maio de 1974.