



TRANS 19 (2015)
ARTÍCULOS/ARTICLES

Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974

Hugo Castro (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Resumen Embora a canção de protesto em Portugal tivesse sido configurada, em parte, durante o período ditatorial que antecedeu a Revolução do 25 de Abril de 1974, é já num contexto revolucionário que esta expressão musical foi difundida em grande escala, adquirindo uma posição de destaque no panorama musical português. Este artigo analisa a produção fonográfica durante os anos que permeiam a revolução, tendo como principal enfoque os discos que foram editados nesse período. Partindo da abordagem a processos de mediatização que envolveram músicos, editoras e outros agentes ligados à produção fonográfica e tendo em conta diferentes perspectivas para a edição e comercialização de produtos fonográficos, são exploradas as formas como o repertório da canção de protesto, fortemente embrenhado na conjuntura política, social e cultural do país, é reconfigurado neste período.	Abstract While protest song in Portugal had been configured in part during the dictatorship that preceded the Revolution of the 25 April 1974, it is in a revolutionary context that this musical expression was spread on a large scale, acquiring a prominent position in the Portuguese music scene. This article examines the record production during the years that permeated the revolution, having as main focus the records that were published during this period. Starting from the approach to mediation proceedings involving musicians, record companies and others connected to the phonographic production, and taking into account different perspectives to the edition and sale of phonographic products, I explore the ways by which the repertoire of protest songs, heavily engrossed in the situation political, social and cultural development, is reconfigured in this period.
Palabras clave Canção de protesto, produção fonográfica, editoras discográficas, Portugal, ditadura, Revolução 25 de Abril 1974	Keywords Protest song, phonographic production, record companies, Portugal, dictatorship, Revolution 25 April 1974
Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015	Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974¹

Hugo Castro (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Introdução

As práticas da “canção de protesto” em Portugal adquirem novas possibilidades de compreensão quando confrontadas com a ampla produção fonográfica associada. Tendo em conta o contexto histórico em que estas práticas foram configuradas e que é marcado por dois períodos distintos - a ditadura do Estado Novo (1933-1974) e o processo revolucionário que sucedeu ao golpe militar do 25 de Abril de 1974 - este artigo centra-se na compreensão das diferentes subjetividades que permearam as motivações imbuídas nas práticas desta forma de expressão e os significados atribuídos aos fonogramas editados nesse período. A abordagem a processos de mediatização que envolveram músicos, editoras e outros agentes ligados à produção fonográfica, permite que se reflita nas diferentes perspetivas para a edição e comercialização de produtos fonográficos. Para além da descrição e análise de aspetos relacionados com os contextos de produção fonográfica de alguns músicos portugueses que estiveram envolvidos em formas de expressão musical que se designaram, entre outras, de canção de protesto, explora-se igualmente o papel de editoras e meios de comunicação no sentido de perceber como os discos editados nestes períodos foram representativos e acompanharam o impacto que a canção de protesto teve no panorama musical português. Assim, uma das problemáticas aqui levantadas emerge da possibilidade de desenvolvimento de expressões musicais que estiveram ativas independentemente de processos industriais inerentes a visões corporativistas de mercantilização de produtos culturais, que se podem refletir nas formas como músicos, editoras e outros agentes conceberam a criação de produtos fonográficos. Em particular, procura-se perceber, no quadro do contexto histórico e político português, o papel que a produção de fonogramas teve nas configurações desta forma de expressão musical em dois momentos distintos inseridos no contexto histórico português: de 1960 a 1974, período em que vigora o regime ditatorial do Estado Novo, implementado após o golpe militar de 28 de Maio de 1926 e marcado por várias políticas repressivas que tiveram impacto na criação do repertório da canção de protesto e nas formas como esta foi difundida e percebida; e após o golpe militar de 25 de Abril de 1974, que deu início a um período revolucionário e de transição democrática que marcou a sociedade portuguesa e as diferentes expressões musicais, sobretudo da canção de protesto, em que a criação de repertório e de fonogramas surge fortemente embrenhada na conjuntura política, social e cultural do país.

Antes, convém referir que o termo aqui utilizado de “canção de protesto” tem como referência a sua ampla aplicação a diversos contextos de criação de canções de comprometimento sociopolítico, tornando-se, porém, ambígua a tentativa de implicar “a canção de protesto” como veiculando apenas ideias de “contestação ou denúncia”, descurando assim os aspetos “combativos e construtivos” que a mesma pode ter (Pring-Mill 1987). É importante frisar de que existiram vários movimentos de expressão musical a nível internacional como, por exemplo, a *nueva canción* e *nueva trova* (vários países da América Latina), o *tropicalismo* (Brasil), *vozes libres* (Espanha), *nouvelle chanson* (França), entre muitos outros que integraram músicos envolvidos em

¹ Este artigo é resultado de parte do trabalho de investigação que realizei no âmbito da dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Etnomusicologia (FCSH-UNL).

atividades políticas e sociais e que estabeleceram as bases de configuração que veio comumente a ser associada a designações de “canção de protesto”. Em várias abordagens é referida a importância que estes movimentos tiveram, sobretudo na produção de músicas intimamente ligadas aos momentos políticos que se viveram, mas também pelo seu papel de destaque em assumirem-se como movimentos de renovação estética, estilística e temática da canção popular. Como é referido por Tumas-Serna (1992) todas estas designações permeiam práticas musicais de diferentes contextos sociais e geográficos e carregam em si noções ambíguas que cruzam aspetos políticos, económicos e identitários, com formas de expressão cultural que se podem manifestar em diversas configurações sociais de crítica, descontentamento, mudança política, resistência, proposta, ação e luta. A autora identifica que, por exemplo, no âmbito da designação da *nueva canción* existiram diversas versões que variaram consideravelmente quanto ao estilo de música, ao som, à instrumentação, ao ritmo e às letras, sendo que, de uma forma geral, a música consiste numa estrutura forte e simples, com predominância das letras, o que vai de encontro a outras propostas de caracterização destas canções, como por exemplo Barbara Lebrun (2009) que destaca o contexto urbano de produção de canções que se tornam mais ou menos politizadas e enformadas ideologicamente a partir da apropriação de elementos musicais de matriz rural.

No contexto português, a “canção de protesto” é igualmente referida com várias denominações que oscilam entre “canção de intervenção”, “canção de resistência”, “canção dos homens livres”, “canção de partidários” e, mais tarde, “canção de esquerda”, “canto livre”, “canto colectivo”, ou ainda englobadas em referências espaço-temporais, como “Sons de Abril” (Côrte-Real 1996), numa alusão ao período revolucionário. Por outro lado, é importante referir o caráter ativo dos movimentos da canção de protesto quanto aos usos e recriação de repertórios associados a tradições musicais dos diferentes países. Para Côrte-Real, a “canção de intervenção” em Portugal pode assim ser descrita como uma expressão que permeou várias décadas da prática musical em Portugal, abrangendo um vasto número de agentes, estilos e processos musicais baseados, contudo, numa linguagem aproximada à diversidade estilística da música tradicional portuguesa, de proveniência rural e urbana, “bem como do caráter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros”, resultando numa variedade de estilos musicais (Côrte-Real 2010: 221). Assim, empreende-se a sugestão de David McDonald (2013) quando este se refere ao termo “canção de protesto” não como uma categoria baseada somente em atributos estilísticos, mas como um conjunto de práticas que podem ser lidas em articulação com processos músico-políticos identificados em projetos alargados de mudança social.

Neste sentido, será também premente explorar as relações entre as práticas desta forma de expressão a partir de perspetivas que as demonstram como indissociáveis dos processos de mediatização das mesmas. Tal como refere Tumas-Serna (1992), as expressões musicais de alguns movimentos como a *nueva canción*, por muito díspares e diversificados tanto na localização geográfica dos intérpretes (sobretudo América Latina mas também EUA e alguns países da Europa), como nas diversidades estilísticas dos mesmos, foram veiculados através de canais de distribuição e divulgação mediática de produtos culturais, com objetivos de corresponder a exigências de exploração de novas estéticas na música então popularizada. Já Reebee Garofalo (1992) estabelece uma conexão entre movimentos políticos progressistas que envolvem um conjunto de músicos de origem urbana e de formação alta, com a recriação de formas musicais tradicionais praticada por não-profissionais. O autor refere-se então à particularidade do uso de música de tradições rurais e de setores explorados da população como forma de expressão dos valores e ideais dos músicos inseridos nos movimentos. Para ele, se por um lado, as formas da canção *folk* têm sido historicamente contrapostas a uma cultura de massas cuja única função é o consumo e, como tal, incompatível de figurar em atividades políticas, por outro, os usos do *folk* em

contextos de movimentos massificados, reconfigurou o papel político da canção popularizada, abrindo caminho também para as perspectivas de comercialização e difusão mediática e a existência de uma dicotomia entre noções de música popular comercial produzida “para o povo” e de uma autêntica folk criada pelo povo, sendo que as práticas da “canção de protesto” se podem situar na fronteira entre estas duas noções. Importa aqui ter em conta que, tal como observa Negus (1999), a existência de tipos de música e perspectivas editoriais que atuam independentemente das indústrias que controlam a produção fonográfica sugere a possibilidade de existirem pessoas a fazer música com um distanciamento crítico dos processos de comercialização veiculados.

Para além de uma recolha de fontes primárias de bibliografia e documentação sobre o tema, e da utilização de entrevistas a músicos, editores e outros agentes envolvidos na produção fonográfica, este trabalho teve como suporte essencial a digitalização, catalogação e audição de várias centenas de suportes fonográficos² (na sua maioria discos de vinil nos formatos *EP*, *LP*, *Single*) pelo que torna-se necessário realçar que uma parte da informação que permitiu a reconstrução de alguns dados acerca das estruturas de edição fonográfica terá como base a observação dos discos enquanto parte da metodologia adotada.

A emergência da canção de protesto em Portugal

É após o fim da II Guerra Mundial em 1945 que são criadas as primeiras canções que se associaram a movimentos de protesto e contestação política e sociocultural ao regime ditatorial do Estado Novo³ que durou de 1926 a 1974 e que se caracterizou por um conjunto de políticas em consonância com os regimes ditatoriais de vários países da Europa, das quais destaco: a dissolução do Parlamento, a proibição dos partidos políticos e a repressão das liberdades políticas e sociais, com destaque para a criação da polícia política e da lei da censura. Com o fim da guerra, irrompem manifestações espontâneas um pouco por todo o país que celebram a vitória dos Aliados contra o nazi-fascismo, fator motivador para a consciencialização política de vários sectores da população, principalmente intelectuais e militares da oposição que são imbuídos pelos movimentos que sugerem a via da democracia no panorama internacional (Madeira 2008: 10). É neste contexto que o compositor Fernando Lopes-Graça lança a ideia de criação de um cancionero operário ou revolucionário (Carvalho 2010: 710), dando assim início a um movimento de combate estético e político na música, que deixaria antever a “canção de protesto”. O livro *Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*, é publicado pela revista Seara Nova em 1946 e reúne a música composta por Lopes-Graça para um conjunto de poemas de vários escritores inseridos na corrente neorrealista da época. No prefácio do livro, assinado por Lopes-Graça, é explicado o objetivo deste volume, isto é, ser utilizado “por aqueles a quem se dirige” no sentido de “estimular à ação através da união da poesia e do canto” (Lopes-Graça 1946: 5), fórmula que para Côrte-Real (1996) constituiu a base das características estilísticas da canção de protesto em Portugal. Apesar de proibido pela censura⁴, o repertório do cancionero, também

² A listagem contendo uma parte dos suportes fonográficos analisados pode ser encontrada em anexo (Discografia) e organizada da seguinte forma: edição (ed. de autor; editoras; cooperativas); número; Intérprete(s); Ano de publicação; Formato (*EP* – *extended play*; *LP* – *long play*; *Single*); Referência/etiqueta; Título. Sempre que ao longo do texto sejam referidos discos em particular, estes estarão assinalados com o [número] respetivo à lista na Discografia.

³ Após um golpe militar a 28 de Maio de 1926, o regime do Estado Novo é implementado em 1933, com a aprovação da Constituição. É nesta Constituição que é lançada a lei da censura cuja principal função é, através de vários serviços de censura, limitar a opinião pública, sendo também fundada a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), mais tarde denominada de PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Andrade, 1998).

⁴ No entanto, Lopes-Graça haveria de voltar a escrever canções que vieram a integrar o repertório das designadas Heróicas e que fizeram parte de

designado de *Canções Heroicas*, é apresentado ao público⁵ em diversos eventos organizados por associações socioculturais, no contexto de iniciativas políticas e culturais de oposição e resistência ao regime.

Já o início da década de 1960 é um período de várias conturbações políticas e sociais, sendo igualmente marcado pelo início da Guerra Colonial em 1961 e por uma crise académica em várias Universidades do país, durante a qual surgem vários movimentos estudantis que protestam contra políticas repressivas do regime e o início da Guerra Colonial. Nesse contexto, em 1963 são gravadas as primeiras canções que vieram demonstrar, por um lado, uma renovação estilística da Canção de Coimbra e, por outro, a correspondência entre esta forma de expressão e o protesto social. José Afonso é então um dos principais intérpretes que inicia a criação de um repertório onde assume uma postura crítica em relação às políticas do regime e de denúncia das situações de pobreza que existiam em Portugal, postura que seria reforçada após o início da Guerra Colonial em 1961. Em 1963, grava para a editora Discos Rapsódia um *EP* intitulado “Baladas de Coimbra”[74], onde se incluem os temas *Vampiros* e *Menino do Bairro Negro*, dois temas marcadamente críticos do regime e cuja circulação foi proibida pela Censura. No mesmo ano é lançado o *EP* “Trova do vento que passa”[5] pelo intérprete Adriano Correia de Oliveira, com poemas de Manuel Alegre, e que reflete sobretudo a condição de isolamento e resignação de quem era obrigado a emigrar.

Durante este período, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira cantam incessantemente estas e outras canções em público, sendo acompanhados quase sempre à viola por Rui Pato, e atuando sobretudo em reuniões, convívios e assembleias de estudantes, muitas destas clandestinas e/ou fortemente reprimidas pela ação da censura e da polícia política. A poesia cantada espelhava sobretudo críticas às condições de vida em Portugal e dos portugueses emigrados, incidindo em temas variados que iam desde a contestação à Guerra Colonial, a denúncia e resistência às políticas repressivas do Estado Novo ou o apelo à liberdade de expressão. A emergência do repertório de protesto de determinados intérpretes neste período pode-se considerar interligado a toda uma conjuntura de fatores que envolvem a produção e diversidade de práticas associadas à Canção de Coimbra, o meio académico e o ambiente político, configurando-se assim as bases de caracterização da “balada” e da “trova”. Segundo António Tilly, o abandono da guitarra que se foi verificando em contextos performativos e de gravação de fonogramas, permitiu que o canto acompanhado à viola tenha dado “lugar à ênfase no significado do texto, que se tornou central na configuração da melodia”, sendo que o uso do termo “balada” neste contexto “remete sobretudo para o carácter político da canção” (Tilly 2010: 101). É a partir destas duas expressões e dentro desta configuração estilística que se baseia a produção musical de um vasto número de cantores e compositores que surgem em finais da década de 1960, altura em que a oposição política e social ao regime era já extensível a vários setores da população, sobretudo conotados com a esquerda política e a meios intelectuais e estudantis, sendo também um período em que ocorrem ligeiras mudanças estruturais no regime⁶. Entre muitos outros, músicos como Pedro Barroso, Francisco Fanhais, Manuel Freire e José Jorge Letria aparecem em

um segundo volume, editado por ocasião do cinquentenário da implantação da República em 1960, sob o título de “Canções Heróicas, dramáticas, bucólicas e outras: escritas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa”.

⁵ A tarefa de apresentação pública está incumbida ao Coro do Grupo Dramático Lisbonense, criado em 1945, e que era composto, em parte, por jovens ativistas do Movimento de Unidade Democrática, organização de oposição ao regime criada nesse ano e da qual Fernando Lopes-Graça era dirigente (Carvalho 2010: 711).

⁶ Em 1968, após um acidente provocado pela queda de uma cadeira, Salazar (1889-1970) é afastado do cargo de Presidente do Conselho de Ministros que ocupava desde 1933. Marcello Caetano assume a governação e enceta um conjunto de mudanças de liberalização de estruturas do regime, num período conhecido como “Primavera Marcelista”, mas que na prática não passavam de reformas que em nada alteraram o papel das políticas repressivas e ditatoriais que então caracterizavam o Estado Novo. Mantiveram-se as prisões políticas, a censura e as perseguições a opositoristas ao regime, bem como a Guerra Colonial e, como consequência, os exilados políticos e a emigração, motivando a continuação da organização de estruturas de oposição ao governo. No espaço universitário, uma nova crise académica em 1969 provoca novas ondas de contestação ao regime no meio estudantil de Coimbra, Lisboa e Porto.

diferentes contextos performativos, na sua maioria eventos de oposição política e de resistência ao regime, apresentando-se quase sempre como autores dos textos e atuando a solo acompanhado à viola.

Mediatização e produção fonográfica da canção de protesto

O aparecimento de várias canções e cantores de protesto durante todo este período ganhou uma nova dimensão com a circulação deste repertório em diferentes contextos de mediatização. Para além das editoras discográficas, que descreverei mais aprofundadamente, é premente referir o papel que tiveram alguns agentes responsáveis pela criação de programas de rádio e televisão, assim como de publicações periódicas de divulgação e opinião musical que surgem em finais da década no sentido de potenciar o exponencial mediático de um vasto repertório nacional e internacional e, conseqüentemente, possibilitar a introdução de novas sonoridades que representassem uma alternativa à *canção ligeira* e ao fado, domínios que até então constituíam grande parte da programação musical desses meios. O estudo de Sofia Lopes (2012) acerca do programa televisivo Zip-Zip, estreado em 1969, permite considerá-lo paradigmático no que se refere à difusão da canção de protesto. Refere a autora que embora não existisse uma ligação particular dos apresentadores a movimentos políticos de contestação da época, a escolha dos intérpretes a apresentar no programa não terá sido alheia aos valores ideológicos destes agentes, sendo que os meios limitados do programa também facilitaram a ida de músicos que se apresentassem em palco com poucos recursos. As preferências pessoais dos programadores recaíram em grande parte num conjunto de intérpretes associados ao movimento da balada e que, tal como sucedeu com outros programas de rádio e televisão⁷, viabilizaram a criação de um circuito de ligação mediática que integrava cantores cujo repertório estava associado à oposição ao regime. A passagem por estes programas possibilitou a alguns intérpretes o início da gravação e edição de fonogramas, por vezes em editoras criadas após o sucesso dos mesmos, tal como aconteceu com o Zip-Zip, que ainda durante o programa criou a própria etiqueta discográfica⁸.

No que se refere à indústria fonográfica, segundo Leonor Losa (2010a) este período ficou marcado pelo desenvolvimento de novas condições de gravação e experimentação que permitiu a autonomização dos modos de produção fonográfica e o aparecimento de intérpretes e repertório até aí pouco mediatizados. Estas condições terão levado ao exponencial investimento de pequenas editoras então emergentes, como são exemplo as editoras Sasseti e Orfeu, na procura de diversidade de géneros e variedade de repertório português para os seus catálogos. Aliado à partilha de certos valores de crítica e de distanciamento das políticas ditatoriais, e apesar de diferentes formas de gestão e de estratégia comercial, é essencial o interesse destas duas editoras por cantores então emergentes nesse período para explicar a relevante produção fonográfica dos intérpretes associados à canção de protesto.

A etiqueta Orfeu, criada por Arnaldo Trindade em 1952, é um dos casos mais paradigmáticos da aposta em novos intérpretes. Entre os inícios da década de 1960 até finais de 1970, a empresa reuniu no seu catálogo grande parte dos músicos associados à canção de protesto: José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Fausto, Luís Cília, Vitorino,

⁷ Para além do Zip-Zip, entre os mais relevantes destacam-se o programa televisivo Riso e Ritmo e os programas de rádio Página Um e Tempo Zip (programa radiofónico que serviria como extensão à divulgação de fonogramas de cantores que então gravam para a etiqueta Zip-Zip, estendendo o modelo de mediação e comunicação experimentado na televisão), entre outros que integraram vários intérpretes na programação.

⁸ O programa televisivo durou entre Maio e Dezembro de 1969, tendo a editora sido criada em Outubro desse ano. Em 1973, a editora Zip-Zip fundar-se-ia com a Sasseti, estimando-se a edição de cerca de 169 edições fonográficas antes e após a revolução (Lopes 2012)

José Jorge Letria, Sérgio Godinho, entre outros. Para Losa (2010b) o conjunto de critérios e métodos pioneiros de Arnaldo Trindade para a produção fonográfica constituem um dos fatores essenciais para o sucesso da editora. A motivação do editor e um certo desprendimento comercial face à atividade de gravação, aliado ao gosto pessoal do editor, proporcionaram na atividade editorial da empresa um ponto de partida divergente do restante panorama editorial português, em particular das grandes empresas discográficas como a Rádio Triunfo e Valentim de Carvalho, que por essa altura estipulavam a seleção de repertório e artistas com base em critérios de indicadores de sucesso na produção fonográfica.

É nesta editora que tanto Adriano Correia de Oliveira como José Afonso gravam a maioria do seu repertório até à data da revolução. Os dois músicos referem em várias entrevistas que na base desta relação duradoura estarão as condições de liberdade que o editor lhes dava para fazerem aquilo que queriam, sem pôr nenhuma condição às criatividade musicais dos dois. No entanto, para José Afonso⁹, a decisão de integrar a Orfeu deveu-se sobretudo a necessidades económicas, pois nessa altura já tinha sido proibido de exercer a atividade de professor, passando a música a representar a sua única atividade. A ligação com a editora é estabelecida através de um contrato, passando os dois músicos a receber uma quantia mensal sob o compromisso de gravação de um disco por ano. A integração destes cantores na editora assumiu contornos mais abrangentes, pois foi a partir do papel de intermediários da editora que outros músicos e agentes integraram o catálogo da Orfeu. Assim, o número de fonogramas e diversidade de intérpretes remetem a editora para um papel de destaque na edição de vários nomes de cantores associados à canção de protesto e repertório baseado em temas de crítica social. É, porém, clara a hegemonia que representam Adriano Correia de Oliveira e José Afonso em relação a outros intérpretes, evidenciada no número de fonogramas editados por estes dois músicos. Num período compreendido entre 1968 e o 25 de Abril de 1974, são editados cerca de quatro dezenas de fonogramas em formatos *EP* e *LP*, o que pode ser também demonstrativo da importância destes em comparação com outros domínios musicais presentes no catálogo da editora. Para além deste aspeto, a edição destes discos é também figurativa da implementação de diferentes estratégias de produção e gravação, pouco usuais no panorama editorial até então. Como é referido por Losa, estes dois músicos representam para a editora um investimento nos processos de conceção fonográfica, sobretudo no caso de José Afonso, cuja grande parte dos discos são gravados em estúdios estrangeiros munidos de tecnologia de produção mais avançada do que existia então em Portugal. Casos paradigmáticos são os álbuns “Traz Outro Amigo Também” [32], gravado em Inglaterra nos *Pye Record Studios*, e o álbum de “Cantigas do Maio” [39], que é gravado nos *Strawberry Studios* em Paris em 1971. Para José Mário Branco¹⁰, músico exilado em França neste período e contratado por Arnaldo Trindade para diretor musical deste último álbum, estes discos marcaram um ponto de viragem nas formas de conceção fonográfica, representando para ele todo um processo que distingue o produto fonográfico dos contextos performativos em que essas canções são praticadas, sobretudo pelo papel que os arranjos e meios técnicos disponíveis passam a ter no ambiente sonoro da gravação, assim como pela participação de vários músicos e diversidade instrumental nos processos de gravação, característica que se iria manter nos álbuns seguintes José Afonso, que são gravados em vários estúdios estrangeiros¹¹.

Já a editora Sasseti irá por esta altura dar início a um projeto alargado de edição discográfica, integrando no seu catálogo alguns músicos portugueses que se encontravam exilados

⁹ Entrevista de José Afonso a José Salvador, publicada em *Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985*, 2011.

¹⁰ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

¹¹ Grava nos Estúdios Celada em Madrid o LP “Eu Vou ser como a Toupeira” [41]; nos Estúdios Aquarium em Paris o LP “Venham mais cinco” [42]; e já depois do 25 de Abril de novo nos *Pye Record Studios* o LP “Coro dos Tribunais” [46].

em França devido a motivos políticos e à recusa em participarem na Guerra Colonial, casos de José Mário Branco e Sérgio Godinho, assim como outros como José Jorge Letria. Segundo Losa (2010c), a proeminência de músicos que se manifestam contra o regime no catálogo da editora indicava um critério na seleção dos músicos, o que por sua vez levou a problemas com a polícia política e à retirada dos discos dos circuitos comerciais. De facto, as referências de José Mário Branco e José Jorge Letria¹² sugerem que as tendências políticas do editor e outros agentes da empresa podem ter sido um critério para o interesse na edição e distribuição do seu repertório, sendo que estes músicos apontam a liberdade de meios e de condições de gravação como fator de integração na editora. Entre 1971 e 1972, são editados pela Sasseti os fonogramas “Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades”[108] e “Margem de Certa Maneira”[109] de José Mário Branco, assim como o EP “Romance de Um dia na estrada”[118] de Sérgio Godinho, a que se seguiria o álbum “Sobreviventes”[119] e ainda o álbum “Pré-Histórias”[120], o mesmo acontecendo com José Jorge Letria que edita em 1972 o single “Tango dos Pequenos Burgueses”[104] e o álbum “Até ao Pescoço”[105].

A edição e gravação destes discos, tal como dos discos de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira editados na Orfeu, para além de terem revelado o investimento destas editoras na gravação de fonogramas de nomes então emergentes no panorama da canção portuguesa, são também representativos da associação da canção de protesto a um ponto de viragem tanto na posição destas editoras no mercado, como nas intenções (de músicos, editores e consultores) de criação de um repertório que pudesse constituir, através de um critério editorial assente em preferências musicais e poéticas, uma alternativa às conceções estéticas da *canção ligeira* e de outros géneros até aí dominantes nos meios de comunicação. Neste sentido, alguns órgãos de comunicação, como rádios ou revistas, como é exemplo a revista Mundo da Canção, apontaram estes discos como marcantes de um trajeto de difusão de novas sonoridades e estéticas, apresentando-os como representantes da “nova música portuguesa”¹³ e incentivando o debate em torno do papel destes para a renovação da música popular portuguesa, evidenciando uma tendência análoga ao que sucedeu noutros movimentos da canção de protesto em diferentes contextos geográficos, casos da *nueva canción* ou da *nueva trova*, entre outros. Porém, para José Mário Branco (2008), estes álbuns representam também uma postura em “ultrapassar o som característico dos «baladeiros», com a utilização de novos timbres, novos ambientes sonoros, influências de músicas não portuguesas e com letras de um estilo original, fresco e interveniente, já não sistematicamente «agarradas» aos poetas opositoristas” (Branco, 2008:150).

Apesar da vinculação destes intérpretes a editoras representar para alguns a possibilidade de se dedicarem em exclusivo à atividade musical, correspondendo a certas expectativas profissionais, por outro lado, pode-se apontar a existência de algumas posições contrastantes no que se refere a perspectivas de edição e comercialização de discos. Em particular, tanto José Mário Branco como Tino Flores referem diferentes trajetórias nas abordagens e significados da produção fonográfica. Até 1969, antes de assinar contrato com a Sasseti, José Mário Branco tinha editado o EP “Seis Cantigas de Amigo”[73] pelos Arquivos Sonoros Portugueses e um *single* com os temas *Ronda do Soldadinho* e *Mãos ao Ar* [1], uma edição de autor que o músico apelidou como “edição

¹² José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

¹³ Vários números da revista Mundo da Canção fazem referência à importância destes discos e intérpretes para o movimento de renovação da música portuguesa. Como exemplo, o editorial do primeiro número do Mundo da Canção de 1972 é totalmente dedicado à música portuguesa e em particular a José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, tendo precisamente como título “Renovação”, onde é referido: “O último trimestre de 1971 foi crucial para a Nova Música Portuguesa, para a que realmente se deve ouvir e divulgar – dois singles, um de Sérgio Godinho e outro de José Jorge Letria, e os long-plays de José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira e José Afonso (...) O que nos sensibiliza, já que, desde o primeiro número, temos feito a apologia da música e da canção portuguesa que vale a pena possuir, muito embora soubéssemos do descrédito que sobre a mesma tinham grande parte dos nossos leitores.”

de guerrilha” e com uma distribuição muito limitada. Em relação a este último, o autor¹⁴ refere que os contextos de produção do mesmo envolveram uma postura ainda bastante distante da que adotaria mais tarde na produção dos álbuns, mas igualmente importante para a moldagem estética dos mesmos. O *single*, editado à margem das editoras comerciais, foi concebido para funcionar ao mesmo tempo como forma de sustento económico e como instrumento de propaganda de crítica à Guerra Colonial e ao colonialismo, postura então bastante vincada nas várias canções criadas. Para ele, foi a partir deste disco que o músico construiu a ideia de criar uma obra fonográfica não apenas com significado político, mas envolvendo motivos ideológicos para a criação musical de uma forma de renovação da canção popular. Igualmente contrastante no que diz respeito à vinculação editorial é a posição de Tino Flores¹⁵ para a produção dos seus discos. Para ele, era assumido que os fonogramas, no contexto do uso da música como forma de luta, deviam apenas constituir uma ferramenta de propaganda política, sendo frequentes a inscrição nas capas dos discos de símbolos e textos políticos associados a organizações políticas de extrema-esquerda, com as quais estava envolvido. Desta forma, a recusa em seguir a atividade profissional marca também o distanciamento de uma possível propensão comercial na edição discográfica. Utilizando meios amadores para a gravação e edição de fonogramas, Tino Flores sublinha que a produção musical devia sobretudo acompanhar a atividade política pelo que, mesmo que havendo contactos com editoras, a necessidade de transmitir as mensagens políticas de uma forma direta nas canções era para ele indispensável, passando o processo de gravação e edição de discos para um plano secundário.

Senhas sonoras para uma revolução: o ambiente sonoro após o 25 de Abril de 1974

Grândola, vila morena

Terra da fraternidade

O povo é quem mais ordena

*Dentro de ti, ó cidade*¹⁶

A 25 de Abril de 1974 ocorre um golpe militar, organizado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), que põe fim ao regime ditatorial de quarenta e oito anos, dando início a um conturbado período revolucionário e de transição democrática envolvida em alguma indefinição mas que representou, no entanto, um conjunto de reformas estruturais na política e sociedade portuguesa, entre as quais: o fim da Censura ou Exame Prévio e consequente liberdade de expressão nos meios de comunicação e na vida privada; a extinção da polícia política; o fim das perseguições e regresso dos exilados e a libertação de presos políticos. Os sucessivos Governos Provisórios¹⁷ que tomam posse entre 1974 e 1976 deram início aos processos para a pluralidade partidária e para a realização de eleições democráticas, assim como para o fim da Guerra Colonial e consequente autodeterminação e independência das colónias. Segundo Raquel Varela, até ao 25 de Novembro de 1975, data que marca o início de um processo de contrarrevolução assente na estabilização de uma democracia liberal representativa, Portugal vive um período de fortes

¹⁴ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho de 2012, Guimarães.

¹⁵ Tino Flores, entrevista realizada a 27 de Junho de 2012, em Guimarães.

¹⁶ Extrato do tema *Grândola Vila Morena* de José Afonso, inserido no LP “Cantigas do Maio” [39]

¹⁷ Entre 1974 e 1976 tomam posse seis Governos Provisórios, que integram representantes de várias forças políticas, sobretudo alinhadas à esquerda, como o Partido Comunista Português (PCP) e o Partido Socialista (PS) que, de uma forma geral, defendem um programa de governo baseado em ideais socialistas, ou o recém-criado Partido Popular Democrático (PPD), que representa uma ala mais liberal.

convulsões sociais e políticas com a constituição de comissões de trabalhadores e moradores, o início de um processo de reforma agrária e o questionamento da propriedade privada, sendo também um período de criação de várias organizações de diferentes tendências políticas, mas em que proliferaram sobretudo as conotadas com a esquerda e extrema-esquerda e que têm como referencial as teorias de Marx, Lenine, Estaline, Mao Tsé-Tung, Trotsky, entre outros destacados políticos e teóricos. Assim, para a historiadora, a revolução portuguesa caracterizou-se pela entrada em cena de milhões de trabalhadores que lutam pela liberdade democrática e garantem socialmente os “direitos de manifestação, associação, reunião, constituição de partidos políticos, direito à greve, ocupação de empresas, organização de empresas e organização sindical” (Varela 2013: 189).

A forma como é iniciada a operação militar que conduzirá à revolução é, porventura, uma das particularidades mais expressivas da associação da música com acontecimentos extramusicais, pois são utilizadas duas canções - *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho e *Grândola Vila Morena* de José Afonso – como senha para dar início à operação militar. De facto, a canção de José Afonso viria a ser indexada historicamente a esse dia, figurando até hoje como um dos símbolos mais significativos da revolução e de todo o processo político, social, económico e cultural que se seguiu. Se as práticas da canção de protesto tinham sido já configuradas em parte durante a ditadura, a conjuntura política e social do país veio legitimar ainda mais o papel da canção de protesto durante o período revolucionário. Como refere Côrte-Real (2010), a conjugação entre a canção de protesto como símbolo da revolução de alguma forma sugeriu a responsabilidade “legitimada” do papel dos cantores nos movimentos contra a ditadura e ainda mais agora num contexto revolucionário. Para José Jorge Letria (1978), esse foi um período em que vários artistas e músicos são convidados a participar em inúmeras sessões de cantos e sessões de dinamização cultural e esclarecimento promovidas pelo MFA, mas também greves, manifestações, comícios ou outras atividades revolucionárias como a ocupação de empresas e latifúndios, sendo demonstrativo da indexação da música a valores revolucionários. Dado a um certo companheirismo e sentimento de partilha que se vive, muitos destes músicos organizaram-se também em coletivos e conjuntos informais, passando a atuar muitas vezes juntos tanto nos mais diversos contextos performativos, como de gravação, acompanhando-se mutuamente na execução do repertório de cada músico e na própria gestão da atividade musical. Em várias fontes é referido que as condições de atuação eram em muitos casos bastante deficitárias, tanto em relação a questões de logística e de disponibilização de material sonoro, como mesmo de apoio financeiro. Desta forma, o modelo de atuação destes músicos neste período estava muitas vezes dependente das condições dos contextos performativos, quase sempre caracterizados por uma certa relativização tecnológica que se refletia no uso quase exclusivo do acompanhamento instrumental básico, a viola e, em alguns casos de instrumentos associados diferentes tradições musicais. Embora alguns destes intérpretes mantenham o carácter lírico das canções, muitos deles atualizarão o repertório tendo como referência aspetos políticos inseridos no contexto revolucionário que se vive no país, com canções que são indicativas da posição política dos cantores e em que muitas das letras são reflexo do momento revolucionário que se vive, quase sempre com referências a temáticas como a luta entre classes, ocupação de terras e empresas, reforma agrária, independência das colónias, entre outras.

Por outro lado, os valores revolucionários estiveram profusamente conotados a várias vertentes artísticas e culturais, sendo particularmente significantes no que se refere à criação de organizações de produção de expressões culturais apoiadas por alguns músicos e artistas. Entre estes, a formação de coletivos musicais como o Colectivo de Acção Cultural logo no dia 30 de Abril, e que estaria na origem do Grupo de Acção Cultural (GAC), reflete a urgência do papel que os

músicos pretendiam imprimir ao serviço da revolução, em que estes, em comunicado¹⁸, se assumem como “um grupo de trabalhadores culturais”. Neste comunicado aludem à “contribuição que a canção e a música popular podem dar ao desenvolvimento democrático e popular” e propõem, através do trabalho cultural coletivo e em particular através da música e das canções populares, “lutar pelas reivindicações do povo trabalhador e do movimento democrático popular”, garantindo necessidades básicas como o “pão”, a “paz”, a “terra”, “a independência nacional” e a “liberdade”, colocando-se assim ao lado do MFA e fazendo o apelo à integração de “todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas (...) que estejam interessados em pôr a sua actividade musical ao serviço dos objectivos acima definidos”. Com objetivos claros de unificar e organizar a participação, em particular, dos músicos nos movimentos democráticos e populares, o comunicado é assinado por dezoito músicos, entre os quais José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, José Jorge Letria, Fausto, Francisco Fanhais, Manuel Freire e Luís Cília.

No que se refere à indústria fonográfica e aos meios de comunicação, Paula Abreu (2010) aponta o período revolucionário como uma fase de difícil atividade, transversal a outros sectores económicos e empresariais: “Não só o mercado estagnou, como o sistema de difusão radiofónica sofreu um forte condicionamento político (mesmo antes da nacionalização das estações de rádio privadas). A música anglo-saxónica foi temporariamente banida das ondas da rádio e a música de intervenção era a rainha” (Abreu 2010: 346). Importa assim referir que os meios de comunicação como a rádio, televisão e imprensa são também reconfigurados e a programação destes passou a ser dominada pelo contexto revolucionário. Por exemplo, dias após o 25 de Abril, é nomeada uma direção militar para a Emissora Nacional com a coadjuvação de uma comissão civil que estaria encarregue de uma programação musical que correspondesse às “exigências da nova realidade social e política (Letria 1978: 79) e cuja iniciativa se traduziu na criação de um programa ao vivo, intitulado “Canto Livre”, que durou cerca de três meses e por onde passaram dezenas de músicos portugueses e estrangeiros. Já em 1975, todas as estações de rádio privadas foram nacionalizadas, à exceção da Rádio Renascença, e passam em alguns casos a ser geridas pela intervenção direta das estruturas militares, com a constante presença de vários cantores de protesto (Abreu 2010: 322). Como refere Côrte-Real: “Na televisão, na rádio, nos gira-discos e nos gravadores, pelas ruas em carros equipados com potentes megafones, circulando livremente por todo o país, a canção de intervenção estava sempre no ar” (Côrte-Real 1996: 158).

Todos estes aspetos têm um papel significativo no que se refere à mediatização da canção de protesto e à produção fonográfica nesse período. Por um lado, considero que existem diferendos de perspetivas para edição e comercialização nas relações entre as editoras e os músicos, em parte empolados pelos significados atribuídos à filiação a uma empresa discográfica, num período em que uma parte dos músicos enceta iniciativas junto do público e constroem discursos de revalorização do produto fonográfico enquanto integrante numa indústria de comercialização de produtos culturais. Esta posição leva à rescisão de contratos de alguns músicos com as editoras que os representam e a formas de organização de músicos e outros agentes, que se envolvem na construção de sistemas alternativos de edição e produção fonográfica.

Por outro lado, a crescente popularidade e difusão da canção de protesto irá gerar vários discursos depreciativos entre músicos e meios de comunicação em relação a intérpretes da *canção ligeira*, do fado ou mesmo da música de influência anglo-saxónica, perdendo o protagonismo mediático que colhiam antes da revolução. Vários discursos foram então propagados e veiculados por músicos, críticos e meios de comunicação, tendo como principal alvo as formas estilísticas de

¹⁸ Comunicado consultado em Correia (1984).

gêneros musicais como o *fado* ou os intérpretes associados ao “nacional-cançonetismo”. Estes argumentos, baseados sobretudo na ideia de que estas formas de expressão haviam sido veiculadas nas políticas culturais do Estado Novo, teve consequências nas principais editoras discográficas que então representavam esse repertório, em particular a Rádio Triunfo e a Valentim de Carvalho. Vários músicos e artistas que integravam estas editoras terão sofrido nesse período um substancial decréscimo de popularidade e mediatização, em parte pela hegemonia que então era dada à canção de protesto nos principais meios de comunicação e nos espaços performativos. Como nota José Jorge Letria, a propósito da programação da Emissora Nacional: “A programação musical da estação tinha que corresponder às exigências da nova realidade social e política. As canções que durante anos haviam estado proibidas eram agora divulgadas durante muitas horas, diariamente” (Letria, 1978:79). O mesmo músico, quando confrontado com a questão da profusão do tema da revolução a outros intérpretes de diferentes gêneros e estilos dos cantores de protesto, refere que foram vários os fadistas e cançonetistas que lhe pediram colaboração na escrita de canções que refletissem uma “essência revolucionária”¹⁹. Desta forma, o interesse na canção de protesto terá ganho novos contornos para a indústria fonográfica. Segundo Losa (2010a), a crescente popularidade da canção de protesto junto do público terá levado algumas editoras já firmadas a tentar integrar estes intérpretes nos seus catálogos. Este interesse terá fomentado, por um lado, a continuidade de exploração do tema por parte de editoras que anteriormente à revolução encetavam uma linha editorial que englobava já intérpretes com uma componente de crítica social e política; por outro, o surgimento de um interesse na integração de repertório da canção de protesto no catálogo de editoras já firmadas ou de novas editoras então criadas, explorando esse repertório a partir de outros intérpretes de diferentes domínios musicais.

Continuidades de edição da canção de protesto: Orfeu e Sassetti

O primeiro disco editado pela Orfeu após a revolução intitula-se “A Força das Palavras” [66] (fig.1) e reúne um conjunto de canções de intérpretes então ligados à editora: José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Mário Viegas e Samuel. A capa reproduz um desenho de José Luís Tinoco que representa a via simbólica do golpe militar: uma espingarda G3 com um cravo. No interior, uma fotografia de uma manifestação do 1º de Maio e um texto precedido de uma quadra de um poema de Manuel Alegre.

Nesse texto lê-se:

Este disco não é um acto de oportunismo comercial. É um abraço de homens livres e canções livres. Uma festa de quem, como arma de combate, apenas possuía as negras espiras do vinil e quis assumir o risco das coisas proibidas.

Há longos anos que Discos Orfeu se orgulham de ter rompido a cortina do medo e o silêncio das vozes excomungadas. E de, por isso, por esse pioneirismo, terem acompanhado José Afonso,



Imagem 1. “A Força das Palavras”

¹⁹ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

Adriano, Fanhais, Mário Viegas e outros ao longo da sua luta das palavras armadas. E de, por isso, terem sofrido também a repressão. Mas com o orgulho de terem chegado de Abril de 1974 de cabeça bem erguida. E com a alegria de às 22.55 de 24 de Abril, uma canção sua «E Depois do Adeus», de José Niza e José Calvário, cantada por Paulo de Carvalho, dar o sinal de ataque ao Movimento das Forças Armadas. E de, às 00,20 de 25, outra canção sua - «Grândola, Vila Morena» - de José Afonso, ter tornado irreversível a força da Revolução.

Aqui vos deixamos, Amigos, o nosso último disco: o primeiro disco LIVRE que editamos.

Este texto permite identificar, por um lado, a apologia aos cantores de protesto e ao importante papel da canção no período revolucionário e, por outro, a posição da editora e das intenções da mesma no novo contexto político. O papel assumido pela editora em ter editado esse repertório ao longo dos anos da ditadura permite estabelecer uma ligação com os propósitos que levaram à revolução. Entre 1974 e 1976, a Orfeu irá manter a edição de fonogramas de Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Paulo de Carvalho, e outros que então haviam integrado a editora pouco antes do 25 de Abril, como Fausto e Luís Cília, assim como Vitorino, José Jorge Letria, Jorge Constante Pereira, Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro que entram para a editora nesse período.

Muitos destes músicos, porém, atualizarão o seu repertório tendo como base consonâncias político-partidárias pelo que é interessante verificar como estas se conjugaram com perspetivas editoriais. Como exemplo, José Jorge Letria²⁰ refere que a sua saída da Sasseti se prende com o que ele considerou um “condicionamento” à criação musical por ele pretendida nesse período. Fruto da sua ligação ao PCP, o músico pretendia então assumir em disco uma linguagem o mais direta possível sobre a sua posição política e acerca do rumo que a revolução deveria levar, o que não se encaixaria no modelo estético da linha editorial que a Sasseti pretendia. Acabaria por gravar o disco “Lutar, Vencer”[53] em 1975, na Orfeu:

Eles têm uma conversa comigo e sugerem-me (...) que o meu repertório não deveria descuidar a componente estética (...) e eu digo «desculpem lá mas isto é o momento de ir para a luta, para os atrelados de tractor, para os estábulos, cantar a reforma agrária e essas coisas todas...». Eu não deixo a Sasseti por qualquer censura política, mas por eles terem uma linha musical muito exigente. Eu queria gravar um novo disco e eles acharam a experiência do «Viva Voz»... não devo ter vendido muito também... eu queria mais liberdade de movimentos e achava que me estavam a condicionar. O Zeca diz-me então para ir para o Arnaldo Trindade, ele deu-me toda a liberdade para gravar o que quisesse.

Por outro lado, José Afonso, na sequência de acontecimentos ligados a um comício de um partido de direita e em pleno período revolucionário, escreve as canções *Foi na Cidade do Sado* e *Viva o Poder Popular*, temas marcados pela crítica a certas fações do MFA e do Governo. A edição deste *single*[92] constitui o único fonograma de José Afonso nesse período que se distanciou das formas de venda comercial das editoras, tendo então sido editado pela Liga de Unidade e Acção Revolucionária (LUAR), organização política fundada ainda durante o regime ditatorial e conotada ideologicamente à extrema-esquerda, com quem José Afonso sentia afinidades. A edição do disco seria recusada pela Orfeu, tendo como base o argumento de Arnaldo Trindade da falta de qualidade dos temas e de estes serem apenas um “panfleto partidário” (Losa 2009: 94), embora Mário Correia tenha posteriormente afirmado que foram razões políticas por parte da editora que “censuraram” a comercialização do mesmo (Correia 1984: 115).

²⁰ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

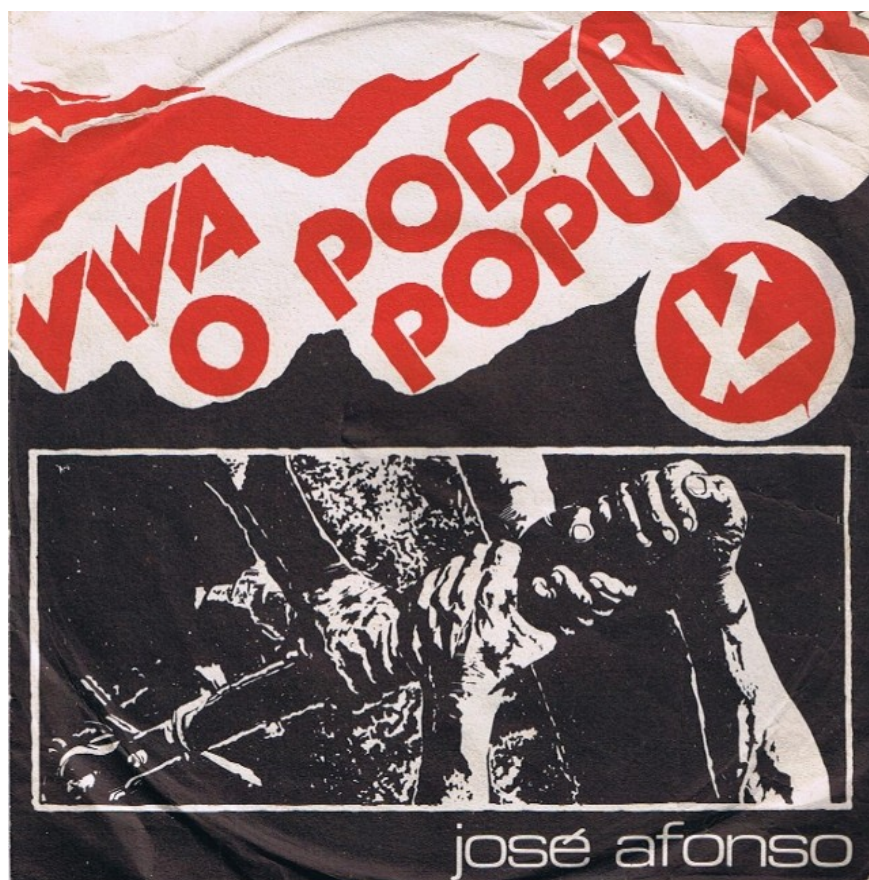


Imagem 2. José Afonso “Viva o Poder Popular”

No entanto, entre 1974 e 1976, são vários os exemplos²¹ que demonstram que o catálogo da Orfeu será dominado pelos intérpretes da canção de protesto, bem como pelo carácter “revolucionário” do repertório gravado. De referir também que no catálogo da Orfeu consideram-se um conjunto de fonogramas que juntam temas de vários intérpretes que integram a editora, entre os quais se destacam alguns álbuns coletivos, tais como o álbum “Somos Livres”[70], com participações de Conjunto Movimento, Duarte Mendes, Florência e Paulo de Carvalho, ou ainda “Avante, Camarada”[69], disco que reúne canções de alguns dos principais intérpretes que representam a canção de protesto, tais como José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, e ainda versões do tema *Avante Camarada*²² de Luís Cília e do tema *A Internacional* de Pierre Degeyter. Quanto à edição de novo repertório diretamente imbuído do espírito revolucionário, destaque para o *single*[68] coletivo com os temas *Desta Vez é que é de vez* e *Pela Revolução*, com letras de José Niza para versões musicais de *Life on the Ocean Wave*²³ de Henry Russell e *Pomp and Circumstance* de Edward Elgar respetivamente.

Pelo elevado número de fonogramas editados neste período e com temáticas e designações que refletem o contexto revolucionário, bem como pela representatividade e

²¹ Ver discografia: 21-26; 28; 46-64; 66-72.

²² Tema originalmente de 1967, encomendado pelo PCP a Luís Cília e que se tornou em hino oficial do partido.

²³ Tema então bastante popularizado e que viria a ficar conhecido como “Marcha do MFA” por ter precedido a leitura do primeiro comunicado lido na madrugada do dia 25 de Abril

continuidade de alguns músicos (casos de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Paulo de Carvalho, José Jorge Letria, Fausto, Vitorino e o poeta Mário Viegas), é possível afirmar que a proeminência da editora Arnaldo Trindade na edição de intérpretes da canção de protesto e de novo repertório alusivo à temática da revolução manteve-se em consonância com a linha editorial iniciada já em finais da década de 1960. Embora não caiba aqui uma análise mais aprofundada das condições e contextos de gravação destes discos, é possível influir a existência de um elevado número de discos em forma *EP* ou em discos coletivos, sendo um possível indicador de uma certa premência na circulação imediata do repertório criado. Por outro lado, essa tendência manifestou-se também noutros domínios musicais explorados pela editora, sobretudo noutras etiquetas de edição²⁴.

No caso da editora Sasseti, as alterações verificadas na editora, sobretudo ao nível da produção fonográfica, aproximam o percurso da mesma ao furor revolucionário que afetou várias empresas nesse período. Porém, os fonogramas editados neste período permitem igualmente aceitar uma continuidade e possível reforço, sobretudo no que diz respeito ao campo da “música ligeira” e dos “discos falados”, na linha editorial anterior ao 25 de Abril e na proeminência de repertório e intérpretes da canção de protesto. Apesar de José Mário Branco ter abandonado a editora pouco depois do seu regresso a Portugal e de José Jorge Letria não ter chegado a acordo para gravação de discos, a empresa editará diverso repertório musical criado nesse período assim como de poesia e fonogramas de documentos falados.

Refiro agora alguns fonogramas editados pouco após o 25 de Abril e que marcam também a consonância com os valores da revolução, em particular nas etiquetas Zip-Zip e Guilda da Música. Por exemplo, na etiqueta Zip Zip, destacam-se os seguintes fonogramas: o single *Portugal Ressuscitado/In-Memoriam*[123], com letras de Ary dos Santos, música de Pedro Osório e vozes de Fernando Tordo, Tonicha e do Grupo In-Clave; o *single* de Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo *Daqui Não Arredamos Pé/Companheiro Vasco*[94]; ou ainda os álbuns de José Barata Moura “A Valsa da Burguesia”[101] e “A Direita da Tendência”[102]. Em particular, será nesta altura regravada para a etiqueta a versão de *Avante Camarada*[114] (Luís Cília) interpretada por Luísa Basto. Já na etiqueta Guilda da Música são editados o terceiro e quarto álbum de Sérgio Godinho, intitulados “À Queima Roupa”[121] e “De Pequeno Se Torce o Destino”[122], com temas que muitos músicos e críticos considerarão posteriormente aqueles que melhor refletem o quotidiano vivido durante o período revolucionário. Também neste período é gravado o *Hino da Intersindical*[95], com letra de Mário Vieira de Carvalho. Referência também para a edição de “discos falados” da Sasseti e Seara Nova, como a reportagem “O Dia 25 de Abril – Diário da Revolução”[96].

No caso da etiqueta Diapasão, uma análise aos fonogramas leva-nos a sugerir que a etiqueta terá sido particularmente utilizada já no âmbito da formação da cooperativa Lamiré. Losa (2010d) refere que em Março de 1975 a Sasseti passou para um grupo de trabalhadores, entrando num regime de autogestão, tendo a determinada altura sido constituída a cooperativa Lamiré SCARL. Embora sem informação precisa acerca da estrutura de gestão e duração da cooperativa, esta ter-se-á mantido ativa durante um período de alguns anos, tendo editado diversos fonogramas nesse período, atingido o ponto mais alto em 1976. Durante os seus anos de atividade, a cooperativa prosseguiu sobretudo na linha de edição de novo repertório dos cantores de protesto editando, através da etiqueta Diapasão, vários músicos que integravam já o catálogo da editora Sasseti (em diferentes etiquetas), como Manuel Freire, Sérgio Godinho, José Mário Branco (já após a saída do GAC), Pedro Barroso, José Barata-Moura, ou o Grupo Outubro, formado em

²⁴ Caso da etiqueta Fénix com uma linha editorial dedicada sobretudo a músicos associados ao folclore português e que nesse período gravam temas que refletem o contexto revolucionário

Fevereiro de 1975 e constituído por Carlos Alberto Moniz, Alfredo Vieira de Sousa, Madalena Leal, Maria do Amparo e Pedro Osório. Outros músicos viriam também a integrar o catálogo, tais como Júlio Pereira, Fausto (participa na banda sonora do filme “A Confederação” [110] de João Galvão Teles, com Sérgio Godinho e José Mário Branco), Pedro Barroso e Afonso Dias. Como característica definidora das intenções dos gestores da cooperativa reside o facto de, pelo menos na etiqueta Diapasão, apenas terem sido editados os cantores de protesto, numa posição algo contrastante com o que havia sido a linha editorial da empresa que procurava entrecruzar vários domínios musicais. Outra característica presente nos fonogramas é a referência ao facto dessas edições serem da responsabilidade de “um grupo de trabalhadores da Sasseti”. Considera-se que, possivelmente motivados por uma postura ideológica que se revela também na colaboração com outras cooperativas de edição, os trabalhadores da empresa imprimiram uma linha orientadora de edição praticamente exclusiva de intérpretes da canção de protesto.

Cooperativas de edição discográfica

Como foi possível observar, através do protagonismo de certos cantores e canções e do interesse de várias editoras e meios de comunicação, a canção de protesto neste período serviu, em grande parte, de mediadora da participação pública. Porém, de acordo com Mário Correia (1984), a partir do 25 de Novembro de 1975, os meios de comunicação e em particular algumas estações radiofónicas que até então tinham protagonizado um importante papel na divulgação da música popular portuguesa e, em concreto, das canções de protesto, marginalizaram essas canções. Já Côrte-Real aponta que a nacionalização dos meios de comunicação social provocou “uma baixa substancial na emissão radiofónica e televisiva de música portuguesa” (Côrte-Real 2010:225), passando estes a preencher conteúdos programáticos com base em expressões musicais de origem anglo-saxónica ou retornando ao que José Jorge Letria então apelidaria de “neo-nacional-cançonetismo”. Refere este músico que, após a contrarrevolução, a canção política passou a ser alvo de censura e descriminalização em grande parte dos meios de comunicação, apontando exceções às publicações conotadas com organizações políticas de esquerda. Segundo ele, em resposta, vários cantores de protesto organizaram-se no sentido de desenvolverem estruturas de produção fonográfica que constituíssem alternativa às empresas discográficas de carácter capitalista e que entretanto passaram a investir noutros domínios musicais, enjeitando o repertório da canção de protesto. Assim, é já próximo do fim do processo revolucionário que são criadas organizações de edição em resposta ao que vários agentes consideravam ser a repressão cultural e desvirtuamento da cultura popular por parte da “burguesia fascista” (Letria 1978).

Ainda em Junho de 1974, em entrevista à revista *Flama*, José Afonso é questionado acerca da sua posição em relação a ideias de desvinculação de contratos com as editoras por parte de alguns intérpretes, no sentido de se organizarem em grupos que se afastassem de esquemas capitalistas de comercialização da música. Quando questionado porque é que não tinha quebrado o contrato com a editora de Arnaldo Trindade, responde:

Porque tenho problemas de sobrevivência. Quando provarem que existem meios que excluem os da exploração normal capitalista, nessa altura ponho de parte os meus vínculos com a editora e adopto outros. Mas neste caso é preciso ter duas garantias: primeiro, que existirá uma entidade colectiva que garanta a sobrevivência das pessoas empenhadas nessa mesma entidade; segundo, que ela não

usará os meios de exploração capitalista em uso em qualquer empresa comercial.²⁵

No mesmo sentido, José Mário Branco afirma que pouco depois de regressar a Portugal foi tratar da desvinculação do contrato que o ligava à Sasseti, baseado na recusa em colaborar dentro de uma empresa que se regia por valores capitalistas na distribuição de produtos culturais. A ideia do músico é partilhada por outros, como Fernando Tordo, citado por Correia:

Todos os artistas conscientes têm o dever de se tornar independentes dos monopólios das grandes editoras. Por isso a solução é o trabalho em regime cooperativo. Só ele permite lutar neste momento, ao nível da produção discográfica, contra a grande exploração de que temos sido vítimas.²⁶

A seguir, descrevem-se os casos de duas cooperativas culturais que envolveram maioritariamente músicos e que montaram estruturas de edição e produção musicais, com objetivos de combater a exploração comercial das editoras e marcadas por ideias de igualdade de acesso a estruturas de produção cultural.

GAC-Vozes na Luta

O GAC é um coletivo musical criado em 1974, a partir das bases estabelecidas no comunicado do CAC, já aqui referido. As reivindicações políticas de uma “revolução democrática e popular” assumidas pelo CAC afastavam-se, porém, das posições partidárias de alguns dos seus elementos, em particular os afetos ao PCP, que abandonam o coletivo, sendo que a maior parte iria integrar as sessões de Canto Livre da ex-Emissora Nacional. Ainda em Maio de 1974, alguns membros do CAC, entre os quais Tino Flores, Fausto, Afonso Dias e José Mário Branco, decidem alterar o âmbito do grupo, que abandona a denominação de “Colectivo” passando a designar-se Grupo de Acção Cultural (GAC). Segundo José Mário Branco²⁷, a atividade do GAC passa a basear-se a partir de “uma prática comum”, com objetivos de “defender os interesses dos trabalhadores através das canções”. Passam a intervir ativamente em diferentes contextos de produção musical, como greves, manifestações e ocupações de casas, empresas e terrenos. A orientação política do GAC aproxima-se da recém-formada União Democrática Popular (UDP)²⁸, para a qual faz campanha em 1975 e 1976, desenvolvendo mais tarde um papel ativo para a criação do Partido Comunista de Portugal (Reconstruído) [PCP(R)]²⁹ e provocando a cisão de outros membros, como Fausto, que não aceita o alinhamento partidário do grupo. Como referem Guerreiro e Roxo (2010), a atividade do grupo é caracterizada em proximidade à de uma organização político-partidária em que os membros exercem a sua militância na participação em concertos gratuitos, composição de temas e letras e organização de espetáculos culturais. A música servia sobretudo de propaganda ideológica levada a cabo em diferentes contextos performativos, sobretudo em fábricas, quartéis, ocupações, manifestações, entre outras.

A produção musical do GAC neste período associa-se diretamente ao explanado nos comunicados e na posição política do grupo: exercer canções de luta e implementar o papel destas

²⁵ AA.VV. 1974. “José Afonso: Uma posição de coerência”, Flama nº1370, Junho

²⁶ Tordo *apud* Correia, 1984:114

²⁷ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho de 2012, Guimarães

²⁸ Organização marxista-leninista de carácter frentista fundada a 15 de Dezembro de 1974

²⁹ Fundado a 28 de Dezembro de 1975.

nos “combates travados pelo proletariado e pelos trabalhadores em geral, de todo o mundo contra a exploração e opressão e pela libertação nacional contra o imperialismo” (1976: 5). Canções como *Alerta* ou *A cantiga é uma arma* refletem a linha política do grupo. Paradigmática é a gravação de uma versão do tema *A Internacional*, que passou a ser difundida diariamente pela Rádio Renascença, enquanto esta se encontrava ocupada pelos trabalhadores. Por outro lado, muitas canções produzidas pelo GAC serão criadas tendo em conta acontecimentos e momentos marcados por lutas populares nesse período, entre atividades grevistas e ocupações, tais como: *Casas sim! Barracas Não*, *A luta dos Bairros Camarários*, *A Luta dos trabalhadores do Jornal o Comércio*, *Zé Diogo*, entre outras.

Em Maio de 1975, é constituída a cooperativa editora do GAC, intitulada “Vozes na Luta – Cooperativa de Acção Cultural”, que vem suportar a organização de atividades de teatro popular e o controlo na distribuição e venda dos produtos fonográficos. A cooperativa passaria a corresponder à perspectiva do grupo em conceber produtos fonográficos com métodos de distribuição e comercialização que constituíssem uma alternativa aos circuitos de produção empresarial e, ao mesmo tempo, de fácil acesso a quem não tinha poder de compra. José Mário Branco aponta que a experiência que já havia adquirido na produção de fonogramas em França (em concreto as edições de autor) seria agora a base do sistema de edição do GAC. O músico irá servir-se dos métodos anteriormente utilizados, procurando usar os recursos humanos e a rede de contactos que estavam ao serviço do GAC, no sentido de procurar os meios mais baratos de produção.

Os primeiros fonogramas gravados em formato *single*[76-83] refletem a urgência em pôr parte do repertório das canções mais políticas a circular em circuitos alternativos de comercialização. Os fonogramas são produzidos na base do trabalho de militância que é inerente ao grupo, com as gravações a serem realizadas por um conjunto de músicos mais restrito e o trabalho gráfico a ser feito por Luísa Beirão, na altura cunhada de José Mário Branco, que procurou imprimir na apresentação gráfica dos discos formas de representação ideológica do coletivo.



Imagem 3. Single “Até à Vitória Final”



Imagem 4. LP “A Cantiga é uma Arma”

Os discos eram distribuídos e vendidos mão a mão por um preço simbólico³⁰ que rondava os custos de produção. Nos *singles*, é incluída uma mensagem de apresentação dos objetivos do grupo, definindo os destinatários do mesmo:

Este pequeno disco é o resultado de um trabalho colectivo do Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta».

Este trabalho é feito por um grupo de militantes que servem a arte e a cultura populares. Uma arte e uma cultura colocadas ao serviço das classes exploradas, que sejam armas do povo, que sejam poderosos meios de divulgação do sentir do povo trabalhador, das suas aspirações, das suas experiências, das suas lutas contra a exploração e a opressão.

Este pequeno disco é uma pequena gota na torrente de lutas que os operários, os camponeses pobres, os soldados e marinheiros vêm travando e vão ainda travar pela Revolução Democrática Popular, como primeira etapa histórica para a construção de uma sociedade sem classes.

Por isso, é natural que a burguesia exploradora e opressora não goste deste disco. Ele pertence, ele é feito para os trabalhadores, que tudo produzem.

Ainda nesse ano é editado o *LP* “A Cantiga é Uma Arma” [85] que reúne os temas já gravados e distribuídos nos singles e, nos inícios de 1976, seria gravado outro *LP*, intitulado “Pois Canté” [86], musicalmente mais elaborado e com novo repertório influenciado pelas canções populares de cariz rural, não obstante a mensagem política inscrita no produto. Já em 1977, após a participação numa campanha pela amnistia dos presos políticos no Brasil, é gravado um novo fonograma em formato *single*, intitulado “Contra a Repressão no Brasil” [90] e distribuído pelo Comité de Apoio às Lutas dos Povos da América Latina, com dois temas, *Sangue em Flor*, de José Mário Branco e Luís Pedro Faro, e *Brasil 77*, um poema de Sophia de Mello Breyner. O terceiro álbum de longa duração é igualmente gravado nesse ano, embora já sem a participação de qualquer membro fundador (José Mário Branco era então o último desse grupo original, mas passaria a dedicar-se exclusivamente ao trabalho político). O álbum intitula-se “...E vira bom” [87] e é já característico da preponderância de conteúdo musical baseado em recolhas de origem rural efetuadas pelo grupo. Tanto em contexto de gravação como de atuações ao vivo, a instrumentação básica do grupo passava pelo uso de violas e baixo elétrico, usando por vezes vários instrumentos associados a tradições musicais portuguesas (Guerreiro e Roxo 2010), tendência acentuada no repertório de recriação da música tradicional que está presente nos últimos álbuns.

Por essa altura, a ação da cooperativa passa também pela procura do alargamento da atividade editorial a outros grupos ou intérpretes. Assim, serão também editados sob a etiqueta do GAC o *EP* “Bate Certo” [89] pelo Canto Popular de Almada, composto em parte por elementos do coro da Incrível Almadense. Mais tarde seria gravado o primeiro *LP* de Tino Flores, intitulado “Isto Só Vai à Porrada” [91], que reúne grande parte de temas do repertório criado ainda em França pelo cantor. Este³¹ afirma que, apesar de já não se encontrar ligado ao GAC nesse período, o fez por convite e solidariedade com o coletivo, revertendo os fundos da comercialização para a cooperativa. Ainda neste sentido, o grupo promove um concurso interno para criação de um conjunto de “marchas populares” que foram depois compiladas num *EP* editado e posto em circulação nos moldes dos anteriores fonogramas. O último álbum, intitulado “Ronda da

³⁰ Segundo José Mário Branco, seria à volta de 40 escudos (moeda antiga).

³¹ Tino Flores: entrevista realizada a 27 de Junho 2012, Guimarães

Alegria”[88], é já lançado no início de 1978, período em que o coletivo demonstra já algumas dificuldades financeiras, pelo que pouco antes havia já iniciado uma programação de espetáculos pagos, sendo que o último disco é já distribuído comercialmente pela Sasseti, ao preço de duzentos escudos, o mais caro de todos os produtos até então feitos. Pouco tempo depois, o GAC viria a terminar invocando razões financeiras, contabilizando uma produção musical e fonográfica com uma estimativa de cerca de mil atuações ao vivo, tendo integrado um conjunto de várias dezenas de músicos e editado, sob o selo da cooperativa, um total de quinze fonogramas, onde se incluem nove *singles*, cinco álbuns (um de Tino Flores) e dois *EP* (um do Grupo de Canto Popular de Almada).

Toma Lá Disco

A cooperativa Toma Lá Disco foi fundada em 1975, por iniciativa de Fernando Tordo. Esta integrou um grupo de músicos e poetas cooperantes como Carlos Mendes, Joaquim Pessoa, Ary dos Santos e Paulo de Carvalho. José Jorge Letria afirma então que a formação da cooperativa, a primeira inteiramente dedicada à edição discográfica, “veio demonstrar que é possível criar uma solução alternativa relativamente às editoras que funcionam com base em critérios mercantilistas e pouco coerentes” (Letria 1978: 89). O objetivo da cooperativa, segundo Fernando Tordo citado por Mário Correia, era a edição de discos de um vasto número de cantores progressistas que pudessem ser vendidos a preços mais baixos dos então praticados no mercado discográfico, no sentido de lutar contra a exploração monopolista das editoras, cujos objetivos seriam o de extrair o máximo lucro com canções de pouca qualidade. Passava, no entanto, pelos planos da cooperativa a organização de espetáculos profissionais que reunissem a maior parte dos cantores “revolucionários” e a possibilidade de edição de livros (Correia 1984).

À semelhança do GAC, a linha editorial e objetivos da cooperativa eram também inscritos no próprio produto fonográfico, o que demonstra que os mesmos eram dirigidos a um público-alvo específico, como escreve Joaquim Pessoa no álbum “Amor Combate” [125]:

A cooperativa Toma Lá Disco não é uma empresa comercial. Ponto. Não fazemos discos para ganhar dinheiro. Ponto por Ponto.

É assim que nós, os poetas, os compositores, podemos (e devemos) combater. Pela Revolução, pela Arte, pelo Homem.

Hoje e aqui, o amor e a Luta tornam-se cada vez mais necessários, mais urgentes. E os trabalhadores, intelectuais, os criadores desta cooperativa, têm a noção exacta dessa necessidade e dessa urgência.

Com uma produção fonográfica contudo reduzida nos primeiros anos de atividade da cooperativa, explicada por Tordo pela falta de repertório de alguns músicos que então colaboravam na cooperativa, esta revelou grandes problemas em criar um sistema autónomo de distribuição dos produtos fonográficos, passando a editora Imavox a encarregar-se dessa função. Outra característica é a de subsistir um número limitado de músicos cooperantes, que vão editando alguns discos individualmente ou organizados em coletivos. O primeiro fonograma editado pela cooperativa trata-se de um álbum intitulado “Feito Cá Pra Nós”[130] da autoria de Fernando Tordo, que será de resto o músico com mais participações na restante produção fonográfica da cooperativa. Esta será feita sobretudo nos formatos single e EP, com várias canções originais interpretadas por Carlos Mendes, Fernando Tordo, Júlia Babo e Paulo de Carvalho, entre

outros, essencialmente suportados pela poesia de Joaquim Pessoa e Ary dos Santos. A cooperativa irá explorar nos primeiros tempos de atividade a vertente internacional da canção de protesto com o convite feito ao cubano Carlos Puebla e ao conjunto Los Tradicionales que gravarão para a cooperativa em 1976 um álbum intitulado “Adelante Portugal” [128], que reúne um conjunto de canções do repertório do músico e de novas canções dedicadas à revolução portuguesa.

Contudo, apesar de uma produção fonográfica considerável, as dificuldades de organização de um sistema de distribuição dos produtos que concorresse com outras empresas discográficas deve-se, segundo Fernando Tordo, ao pouco interesse dos espaços de distribuição e venda de fonogramas a preços mais baixos dos restantes produtos no mercado e sem as margens de lucro dos que são distribuídos pelas editoras:

Acontece que algumas discotecas não estarão propriamente interessadas em estar a comprar discos para os vender ao preço a que são vendidos – o meu LP é vendido a 171\$00 – enquanto que outros LPs gravados quer em Portugal quer no estrangeiro por artistas portugueses vão sempre para 210\$00 ou 220\$00. Isto é um negócio que não interessa muito aos distribuidores e vendedores de discos, ao fulaninho que está sentado por detrás da secretária e que pura e simplesmente compra os discos a 100\$00 e os vende a 200\$00. Não será propriamente esta percentagem, mas é assim um negócio de quase 100%.³²

As estratégias da cooperativa passavam então pela preparação de trabalhos tendo em vista a sua venda em eventos e espetáculos maioritariamente organizados pelo PCP e em particular a Festa do Avante que se tornou nesse período o local que assegurava a maior parte das vendas da cooperativa. De resto, já nos últimos tempos de atividade, a cooperativa associar-se-á com a editora discográfica recém-formada pelo PCP denominada Mundo Novo que, para além da edição de intérpretes conotados ou ligados ao partido, iria iniciar um trabalho de edição de novos nomes que surgem influenciados pela conjugação da canção urbana com recolhas da música tradicional de origem rural.

Em relação ao trabalho destas duas cooperativas é possível afirmar que, tendo as mesmas objetivos de criação de estruturas de edição fonográfica contrastantes com o que consideravam ser as visões corporativistas e perspetivas capitalistas na comercialização de fonogramas extensível ao restante panorama editorial português, as mesmas acabaram por se tornar reveladoras de novas conceções estilísticas, sobretudo a partir de 1976, destacando-se a divulgação de música tradicional portuguesa de proveniência rural, especialmente como resposta à influência de outros domínios musicais nos meios de comunicação. Estas cooperativas de edição ou de organização de espetáculos tiveram um importante papel no fomento da reconstrução dos princípios básicos da recolha da música popular de origem rural, dando início ao que se chamou “a estilização heterodoxa da música tradicional portuguesa” (Côrte-Real 2010:226), caracterizada pelos vários grupos dedicados a este domínio que surgem em finais da década de 1970.

Conclusões

O uso da poesia de resistência na canção foi inicialmente sugerida nas canções de Fernando Lopes-Graça, que introduziu através da união entre a canção popular e a poesia uma forma de combate político que teve influência na configuração das práticas musicais da canção de protesto nas

³² Tordo *apud* Correia, 1984:122

décadas seguintes. Foi durante a década de 1960 que se verificou o aparecimento de um conjunto de intérpretes, letristas e compositores que associaram ideias de contestação e crítica social a formas de expressão musical. José Afonso e Adriano Correia de Oliveira foram os principais responsáveis pela configuração de novas formas estilísticas e interpretativas da Canção de Coimbra, principalmente sob a forma da trova e da balada, através das quais é posto em evidência o conteúdo poético das canções em detrimento da instrumentação, privilegiando assim a transmissão da mensagem.

Foi a partir da autonomização de algumas pequenas editoras, como a Orfeu e a Sasseti e do papel de alguns programas de rádio e televisão que foram criadas condições para o investimento na gravação e difusão da canção de protesto. Neste sentido, tanto as características musicais como a percepção mediática da canção de protesto em Portugal representam um conjunto de práticas associadas a ideias de renovação da música popular portuguesa, consonantes com formas estilísticas de outros movimentos internacionais da canção de protesto, como a *nueva canción* (Tumas-Serna 1992).

As mudanças ocorridas na sociedade portuguesa com a revolução do 25 de Abril de 1974 conferiram à canção de protesto uma legítima forma de expressão para a transmissão de valores da chamada cultura popular. O impacto da edição de discos e o número de fonogramas que representam para as editoras nestes períodos, aliado à participação destes músicos em inúmeros eventos associados a atividades revolucionárias, permitem igualmente que se pense que o repertório da canção de protesto neste período está acoplado à partilha de um conjunto de valores transversais a vários setores da população, assim como organizações mais ou menos partidárias. A percepção dos intérpretes da canção de protesto foi notória pela ampla difusão de repertório associado ao ambiente revolucionário. Nesse período, assistiu-se à proliferação de temas relacionados com a revolução, tornados particularmente visíveis nos meios de comunicação, em particular a rádio e televisão.

O fim do período revolucionário, marcado pela contrarrevolução a 25 de Novembro de 1975, conduziu, por sua vez, ao fim do fulgor mediático da canção de protesto. Porém, prevaleceram os valores conotados com a esquerda revolucionária que enformaram grande parte dos intérpretes da canção de protesto, e que foram a base ideológica da radicalização do discurso contra formas de exploração capitalista das editoras. Este processo culminou na organização de cooperativas de dinamização cultural politizadas, mais ou menos conotadas com organizações partidárias, e em particular observável nas cooperativas de edição discográfica como a Toma Lá Disco e o GAC-Vozes na Luta. É possível concluir que os propósitos para a criação destas cooperativas estão diretamente com estratégias de conceção de produtos culturais dirigidos e acessíveis aos sectores mais baixos e explorados da população.

Estas cooperativas deveriam constituir uma alternativa válida à produção de domínios musicais considerados estagnados ou influenciados por tendências de mercado. O conjunto de ideias e valores sociais formulados em diferentes períodos e contextos sociais, assim como a ação coletiva desenvolvida em função desses valores, permite chegar à conclusão de que existiram organizações que desenvolveram estruturas de edição independentes de processos industriais de produção cultural, que correspondem às propostas de Negus (1999), quando sugere a existência de expressões musicais ativas, independentes de processos industriais de produção cultural.

A organização coletiva e o papel das cooperativas na produção fonográfica tiveram alguns aspetos semelhantes no domínio da conceção de fonograma. Tendo músicos como base essencial de organização, num período em que o âmbito da “canção de protesto” é reconfigurado, os objetivos destas cooperativas passaram pela criação de estruturas de edição fonográfica contrastantes em relação ao restante panorama editorial português.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1974. “José Afonso: Uma posição de coerência”. *Flama* nº1370, Junho
- AA.VV. 2010. *GAC Vozes na Luta – reedição da discografia*. Iplay/Valentim de Carvalho.
- Abreu, Teresa Paula. 2010. *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Dissertação de Doutoramento na área científica de Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Coimbra: FE/UC.
- Andrade, A. Banha. 1998. “Censura” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura*, Edição Século XXI, Volume VI. Braga: Editorial Verbo
- Associação José Afonso e Câmara Municipal de Grândola (org.). 2011. *Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985*. Câmara Municipal de Grândola (ed.). Grândola.
- Branco, José Mário. 2008. “As canções de protesto e o fim da ditadura”. *Os Anos de Salazar*, vol. 30. Centro Editor CDA.
- Carvalho, Mário Vieira. 2010. “Lopes-Graça, Fernando”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Correia, Mário. 1984. *Música Popular Portuguesa - um ponto de partida*. Coimbra: Centelha - Mundo da Canção.
- Côrte-Real, Maria de S. José. 1996. “Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 6: 141-171.
- _____. 2010. “Canção de Intervenção”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Garofalo, Reebee (ed.). 1992. *Rockin' the Boat: Mass Music & Mass Movements*. South End Press.
- Grupo de Acção Cultural – Vozes na luta. 1976. *Cantos de luta*. 3ª edição. Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL..
- Guerreiro, Carlos e Roxo, Pedro. 2010. “GAC Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Lebrun, Barbara. 2009, *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate.
- Letria, José Jorge. 1978. *A Canção Política em Portugal*, prefácio de José Barata Moura. Lisboa: Edições «A Opinião».
- Lopes, Sofia. 2012. «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão noprêmbulo da democracia em Portugal*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia), FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
- Lopes-Graça, Fernando. 1946. *Marchas, Danças e Canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. Seara Nova.
- Losa, Leonor. 2009. “*Nós Humanizamos a Indústria*”: *Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais (variante Etnomusicologia), FCSH – Universidade Nova de Lisboa.
- _____. 2010a. “Indústria Fonográfica”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- _____. 2010b. “Arnaldo Trindade Lda.”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

- Madeira, João. 2008. "As oportunidades perdidas da oposição". Em *Os Anos de Salazar* (col.), vol. 7. Centro Editor CDA.
- McDonald, David. 2013. *My Voice is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Duke University Press
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London e New York: Routledge.
- Pring-Mill, Robert. 1987. "The Roles of Revolutionary Song - a Nicaraguan Assessment". *Popular Music* 6 (2): 179-189
- Raposo, Eduardo. 2005. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. 2ª edição. Lisboa: Público - Comunicação Social, SA.
- Tilly, António. 2010. "Balada". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Tumas-Serna, Jane. 1992. "The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Performance". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 13 (2): 139-157.
- Varela, Raquel. 2013. "Greves, relações laborais e direitos sociais na Revolução dos Cravos em Portugal (1974-1975)". *Revista em Pauta*, nº31 v.11: 187-205

Entrevistas realizadas pelo autor:

- Tino Flores: 27 de Junho 2012, Guimarães
- José Jorge Letria: 10 de Julho 2012, Lisboa
- José Mário Branco: 14 de Julho 2012, Guimarães

DISCOGRAFÍA

Edições de autor (1969-1976):

1. José Mário Branco. 1969. Single. *Ronda do Soldadinho / Mãos Ao Ar*. França.
2. Tino Flores. S/data. EP Coleção Revolta CR. *Viva a Revolução*.
3. Tino Flores. 1972. EP CR nº 2. *Organizado o Povo é Invencível*.
4. Tino Flores. 1973. Duplo-single CR. *O Povo Em Armas Esmagará a Burguesia*.

Arnaldo Trindade - Orfeu (1963-1976):

5. Adriano Correia de Oliveira. 1963. EP ATEP 6097. *Trova do Vento Que Passa*.
6. _____. (S/data). EP ATEP 6237. *Rosa de Sangue*.
7. _____. 1964. EP ATEP 6274. *Lira*.
8. _____. 1964 EP ATEP 6275. *Menina dos Olhos Tristes*.
9. _____. 1967. LP XYZ 104. *Fados*.
10. _____. 1967. EP ATEP 6175. *Elegia*.
11. _____. (S/data). LP ZYZ-138. *Baladas*.
12. _____. 1969. LP STAT 003. *O Canto e as Armas*.
13. _____. 1970. LP STAT 007. *Cantaremos*.
14. _____. 1971. LP STAT 0010. *Gente de Aqui e de Agora*.
15. _____. 1971. EP ATEP 6374. *Trova do Vento Que Passa Nº 2*.
16. _____. 1971. EP ATEP 6400. *Cantar de Emigração*.
17. _____. 1972. EP ATEP 6434. *Lágrima de Preta*.
18. _____. 1972. EP ATEP 6457. *Batalha de Alcácer-Quibir*.
19. _____. 1973. EP ATEP 6542. *O Senhor Morgado*.
20. _____. 1974. EP ATEP 6588. *A Vila de Alvito*.
21. _____. 1975. LP STAT 033. *Que Nunca Mais*.
22. _____. 1976. EP ATEP 6604. *Para Rosalia*.
23. Artur dos Santos. (S/data). FAT-303-EP. *Fadinho Tachista*.
24. _____. (S/data). FAT-309-EP. *Fado de Alcoentre*.

25. Fausto. 1974. LP STAT 025. *Pró Que Der E Vier*.
26. _____. 1975. LP STAT 034. *Um Beco Com Saída*.
27. Francisco Fanhais. 1969. EP ATEP 6325. *Cantilena*.
28. Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel. 1975. LP SB-1084. *S/título*.
29. José Afonso. 1968. LP STAT 002. *Cantares do Andarilho*.
30. _____. 1969. Single SAT 803. *Menina dos Olhos Tristes*.
31. _____. 1969. LP STAT 004. *Contos Velhos, Rumos Novos*.
32. _____. 1970. LP STAT 005. *Traz Outro Amigo Também*.
33. _____. 1970. EP ATEP 6356. *Natal dos Simples*.
34. _____. 1971. EP ATEP 6358. *Chamaram-me Cigano*.
35. _____. 1971. EP ATEP 6387. *Menina dos Olhos Tristes*.
36. _____. 1971. EP ATEP 6388. *S. Macaio*.
37. _____. 1971. EP ATEP 6389. *No Vale de Fuenteovejuna*.
38. _____. 1971. EP ATEP 6408. *Canto Moço*.
39. _____. 1971. LP STAT 009. *Cantigas do Maio*.
40. _____. 1972. EP ATEP 6433. *Os Eunucos*.
41. _____. 1972. LP STAT 0012. *Eu Vou Ser Como a Toupeira*.
42. _____. 1973. LP STAT 017. *Venham Mais Cinco*.
43. _____. 1973. EP ATEP 6456. *Grândola, Vila Morena*.
44. _____. 1973. EP ATEP 6486. *Cantigas do Maio*.
45. _____. 1973. EP ATEP 6487. *Maio Maduro Maio*.
46. _____. 1974. LP STAT 026. *Coro dos Tribunais*.
47. _____. 1974. EP ATEP 6571. *Coro da Primavera*.
48. _____. 1974. EP ATEP 6587. *A Morte Saiu à Rua*.
49. _____. 1975. Single KSAT 526. *O Que Faz Falta*.
50. _____. 1976. LP STAT 036. *Com as Minhas Tamanquinhas*.
51. _____. 1976. Single KSAT 586. *Os Índios da Meia Praia*.
52. José Barata Moura. (S/data). LP SB 1157. *Caridadezinha*.
53. José Jorge Letria. 1975. LP STAT 038. *Lutar Vencer*.
54. José Luis Simões. 1976. LP SB 1092. *Rockin' the Revolution*.
55. José Manuel Osório. 1975. LP STAT 029. *Por Quem Sempre Combateu*.
56. Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro. 1975. LP STAT 030. *Bota Fora*.
57. Luís Cília. 1974. LP STAT 024. *O Guerrilheiro*.
58. Mário Viegas. 1974. LP STAT 021. *País de Abril*.
59. _____. 1976. LP STAT 037. *3 Poemas de Amor, Ódio e Alguma Amargura*.
60. Paulo de Carvalho. 1974. Single KSAT 507. *E Depois do Adeus*.
61. _____. 1975. LP STAT 028. *Não de Costas, Mas de Frente*.
62. _____. 1976. LP STAT 035. *MPCC*.
63. Quim Barreiros. (S/data). FAT-313-EP. *O Malhão Não é Reaccionário*.
64. _____. (S/data). FAT-315-EP. *Acordai Forças Armadas*.
65. Vários. 1972. LP STAT 013. *Fala de Um Homem Nascido*.
66. Vários. 1974. LP STAT 020. *A Força das Palavras*.
67. Vários (org. Jorge Constante Pereira). 1975. LP STAT 032. *Cantigas de Ida e Volta*.
68. Vários. 1975. Single KSAT 528. *Desta Vez é que é de Vez*.
69. Vários. 1975. LP SB 1070. *Avante, Camarada*.
70. Vários. 1975. LP SB 1081. *Somos Livres*.
71. Vários. 1975. LP SB 1082. *Manuel Alegre na Praça da Canção*.
72. Vitorino. 1975. LP STAT 031. *Semear a Salsa ao Reguinho*.

Arquivos Sonoros Portugueses:

73. José Mário Branco. 1967. EP AS 602. *Seis Cantigas de Amigo*.

Discos Rapsódia:

74. José Afonso. 1963. EPF 5218. *Baladas de Coimbra*.

75. _____. 1963. EPF 5437. *Baladas de Coimbra*.

Grupo de Acção Cultural – Cooperativa de Edição Discográfica Vozes na Luta

76. Grupo de Acção Cultural. 1975. VL 1001. *Alerta!*

77. _____. 1975. VL 1002. *Aos Soldados e Marinheiros*.

78. _____. 1975. VL 1003. *A Cantiga é uma Arma*.

79. _____. 1975. VL 1004. *S/título*.

80. _____. 1975. VL 1005. *A Internacional*.

81. _____. 1975. VL 1006. *Até à Vitória Final*.

82. _____. 1975. VL 1007. *O Poder, aos Operários e Camponeses*.

83. _____. 1975. VL 1008. *Soldados ao Lado do Povo*.

84. _____. 1975. GEP 101. *Marchas Populares*.

85. _____. 1975. VLP 10001. *A Cantiga é Uma Arma*.

86. _____. 1976. VLP 10003. *Pois Canté*.

87. _____. 1977. VLP 10004. *...E Vira Bom*.

88. _____. 1977. VLP 10005. *Ronda da Alegria*.

89. Grupo de Canto Popular de Almada. S/data. EP CP 1001. *Bate Certo*.

90. S/autor. 1977. Single AL-101. *Contra a Repressão no Brasil*.

91. Tino Flores. S/data. LP TFD 101. *Isto Só Vai à Porrada*.

LUAR – Liga e Unidade de Acção Revolucionária

92. José Afonso. 1975. Single LUAR. *Viva o Poder Popular*.

Sassetti – Zip Zip - Lamiré

93. Afonso Dias. S/data. LP DIAP 16023. *O Que Vale a Pena*.

94. Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo. S/data. Single 30.069/G *Daqui O Povo Não Arranca Pé/*
Companheiro Vasco.

95. CGTP. S/data. Single 2000/011. *Hino da Intersindical*.

96. Disco falado: LP DP 050/2. *O Dia 25 de Abril - Diário da Revolução 1974*.

97. Francisco Fanhais. S/data. LP 2004/L. *Canções da Cidade Nova*.

98. Grupo Outubro. S/data. LP DIAP 16001. *A Cantar Também a Gente se Entende*.

99. _____. S/data. LP DIAP 16011. *Cantigas de ao Pé da Porta*.

100. Grupo Trovante. S/data. LP DIAP 16013. *Chão Nosso*.

101. José Barata Moura. S/data. LP 2021/L. *A Valsa da Burguesia*.

102. _____. S/data. LP DIAP 16008. *A Direita da Tendência*.

103. _____. S/data. LP DIAP 16020. *Ai Se a Lua*.

104. José Jorge Letria. 1972. Single GM 2000/005. *Tango dos Pequenos Burgueses*.

105. _____. 1972. LP DP 008. *Até ao Peçoço*.

106. _____. S/data. Single 30.020/S. *Pare, Escute e Olhe / Arte Poética*.

107. _____. S/data. LP DIAP 16024. *O Circo da Alegria*.

108. José Mário Branco. 1971. LP DP 001. *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*.

109. _____. 1972. LP DP 020. *Margem de Certa Maneira*.

110. José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto. S/data. LP DIAP 16012/T. *A Confederação*.

111. Júlio Pereira. S/data. LP DIAP 16002. *Fernandinho Vai ó Vinho*.

112. Luís Cília. 1976. LP DIAP 16005. *Memória*.
 113. _____. S/data. Single 2000/012. *Novembro*.
 114. Luísa Basto. S/data. Single 30.064/S. *Avante Camarada / Hino da Juventude Democrática*.
 115. Manuel Freire. 1970. Single 30.001/S. *Pedra Filosofal*.
 116. _____. S/data. LP DIAP 16014. *Devolta*.
 117. Pedro Barroso. S/data. LP DIAP 16003. *Lutas Velhas, Canto Novo*.
 118. Sérgio Godinho. 1971. EP 2000/002. *Romance de Um Dia na Estrada*.
 119. _____. 1971. LP DP 006. *Os Sobreviventes*.
 120. _____. 1972. LP DP 024. *Pré-Histórias*.
 121. _____. 1974. LP DP. *À Queima Roupa*.
 122. _____. 1976. LP DP 064. *De Pequenino se Torce o Destino*.
 123. Vários. 1974. Single 30.052/S. *Portugal Ressuscitado*.

Toma Lá Disco, SCARL

124. Ary dos Santos. S/data. LP TLP 008. *Ary por Ary*.
 125. Carlos Mendes. 1976. LP TLP 003. *Amor Combate*.
 126. _____. S/data. Single TLS 015. *Alcácer Que Vier*.
 127. _____. TLS 018. *Lisboa Meu Amor*.
 128. Carlos Puebla e LosTradicionales. 1976. LP TLP 001. *Adelante Portugal*.
 129. Fernando Tordo e Carlos Mendes. S/data. TLEP 001. *4 Canções para Portugal*.
 130. Fernando Tordo. 1975. LP. *Feito Cá Para Nós*.
 131. _____. S/data. LP TLP 005. *Estamos Vivos*.
 132. _____. 1979. LP TLP 010. *Fazer Futuro*.
 133. _____. S/data. Single SN 2001. *Fado de Alcoentre*.
 134. José Jorge Letria. S/data. Single. *Canção de Jornada*.
 135. Júlia Babo e Os Amigos. S/data. Single TLS 011. *Avante Norte*.
 136. Luís Oliveira. S/data. TLEP 002. *O Fadista do DL*.
 137. _____. S/data. TLEP 003. *Os Novos Fados Que Eu Canto*.
 138. Os Amigos. 1977. Single TLS 009. *Portugal no Coração*.
 139. Paulo de Carvalho e Carlos Mendes. S/data. Single TLS 013. *Festival Ibero-Americano*.
 140. Paulo de Carvalho e Fernando Tordo. S/data. LP TLP 006. *10 Anos de Cantigas*.
 141. Vários. 1976. LP TLP 002. *Operários de Natal*.
 142. Vários. 1976. Single TLS 004. *Alegria na Luta*.
 143. Vários: Single TLS 017. *Duas Cantigas da Loja do Mestre André*.

Hugo Castro é Licenciado em Antropologia pela Universidade de Coimbra, Mestre em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e atualmente a fazer o Programa de Doutoramento em Ciências Musicais na FCSH-UNL, especialização em Etnomusicologia.

Cita recomendada

Castro, Hugo. 2015. "Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES