

# Música de intervenção em Portugal: a ditadura e o papel da música

---

**Matilde Barrote Silva**

*Universidade de Lisboa*

---

**Resumo:** Este artigo explora o papel da música como ferramenta de intervenção social e cultural, em Portugal, durante o Estado Novo (1933-1974). Isto será alcançado através da análise da relação entre os aspetos vocais e instrumentais em duas músicas. Estas músicas em estudo são “Tourada”, escrita por Ary dos Santos (1936-1984) e composta por Fernando Tordo (n.1948), e “A cantiga é uma arma”, escrita e composta por José Mário Branco (1942-2019), mais tarde interpretada principalmente pelo Grupo de Ação Cultural (GAC). No sentido de melhor compreender a especificidade da associação entre a palavra e a música, recuo ao século XIX, período em que, no Ocidente, se discutiu com particular relevância a hierarquização das artes. De seguida, contextualizo historicamente a criação de ambas as músicas e apresento o modo como a música foi também usada pelo Estado Novo como propaganda. Por fim, interpreto e analiso formalmente “Tourada” e “A cantiga é uma arma”, e ao distinguir as componentes vocal e instrumental destas canções procuro perceber a maneira própria como cada uma contribui para o erigir da música como um eficaz instrumento social.

**Palavras-chave:** Música de intervenção, Estado Novo, censura, música instrumental, música vocal

## **Introdução**

Este artigo procura explorar o papel da música como ferramenta de intervenção social e cultural em Portugal, durante e após o período do Estado Novo (1933-1974), analisando a relação entre a componente vocal como instrumental de duas canções. Para este efeito, os meus objetos de estudo serão a “Tourada”, escrita por Ary dos Santos e composta por Fernando Tordo, e “A cantiga é uma arma” escrita e composta por José Mário Branco. Ao distinguir as componentes vocal e instrumental destas canções procurarei perceber a maneira própria como cada uma contribui para o erigir da música como um eficaz instrumento social.

Assim, no sentido de melhor compreender a especificidade desta associação entre a palavra e a música, começarei por recuar ao século XIX, período em que, no Ocidente, se discutiu com particular relevância a hierarquização das artes. Esta discussão, por sua vez, conduziu a uma reflexão sobre a capacidade expressiva da música, baseada fortemente num debate entre a importância da música instrumental e da música vocal. Após ter lançado este ponto de discussão, prosseguirei para a contextualização histórica dos meus objetos de estudo e analisarei como, antes de ser usada como ferramenta de insurreição, ou protesto, a música foi posta ao serviço do Estado como veículo de propaganda. De seguida, procederei à interpretação e análise formal das canções, estabelecendo de que maneira estas influenciaram e foram influenciadas pela sociedade da época. Por

fim, concluirrei que a análise da relação entre o som e a palavra presente nestas canções ajudam a justificar o lugar de destaque que a música adquiriu como ferramenta na luta contra o regime, em relação às outras artes.

## Música vocal e instrumental

Para perceber a premência da música como principal meio de comunicação numa altura de restringida liberdade de expressão e grande dificuldade de acesso à informação, torna-se relevante retomar duas questões basilares da filosofia da música: a hierarquização das artes e a emancipação da música instrumental da música vocal. Para tal recuaremos até aos séculos XIII e XIX, uma altura em que o debate sobre a filosofia da música ganha particular relevo. Este debate retomado pelos iluministas e depois pelos românticos, representa a dificuldade em perceber, ou sistematizar, o alcance da arte como ferramenta de aperfeiçoamento do carácter do ser humano e as características que o permitem.

No século XVIII, o século da pedagogia, a música não dispõe do mesmo prestígio das outras artes, ocupando, segundo a classificação de Jean le Rond d'Alembert, o quinto lugar de uma hierarquia que coloca a pintura e a escultura em primeiro e segundos lugares, sendo seguidas pela arquitetura e a poesia. Esta classificação é fundamentada pelo princípio aristotélico da verosimilhança (Aristóteles 2005) e, portanto, pela dificuldade de representar algo através da música, esta é posicionada em último (d'Alembert e Diderot I:XXII). No século XIX, sucede-se contudo uma elevação do estatuto da música pois, em reacção à extrema racionalização positivista, surgem o *Sturm und Drang* e o romanticismo, para os quais a assimilação imediata da harmonia pelo corpo humano, devida à ausência da necessidade de interpretar signos, aproxima esta arte do divino (Fischer 178). Esta conceção aproxima-se à ideia platónica segundo a qual a natureza incorpórea da música lhe permite penetrar o ser-humano, iluminando-o. Contudo, será também importante referir que se de acordo com Platão “o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente” (Platão 403a), segundo outros passos esta influência pode também corromper o ser-humano e desviá-lo do caminho virtuoso (cf. Platão).

Contudo, a elevação da música não implicou um esquecimento e desprezo pela literatura, sendo que pelo contrário, muitas peças tiveram como inspiração os textos de Goethe, Hölderlin e Hoffmann. O irromper desta forte dinâmica intermedial fomentou muitos textos e debates que se preocupavam em comparar literatura e música, examinando os mecanismos de ambas e formulando teorias sobre a sua eficácia expressiva. Por exemplo, Tieck, Wackenroeder e Novalis, escritores da primeira geração de românticos, defendiam que a música instrumental era superior à música vocal, e que também superava todas as outras artes por causa da imediatez da sua expressividade, ao contrário da palavra que representaria um acesso mediado à sensação. Esta separação, ao início

mais severa, entre os dois tipos de música, pretendia alcançar a emancipação da música instrumental que até então era desvalorizada pela sua incapacidade de retratar fielmente o real.

Por outro lado, Mahler, nascido em 1860, representa como compositor a transição entre a fase final da estética romântica e o pós-romantismo. Como tal, Mahler supera a necessidade de consolidar a autonomia da música instrumental face à vocal, como haviam feito alguns dos seus predecessores, incorporando a literatura no seu trabalho e compondo para a voz como para qualquer outro instrumento de orquestra. Assim, tal como o seu antecessor Herder, Mahler recuperou histórias populares adaptando-as às composições, originando *Des Knaben Wunderhorn*, e era um leitor ávido, tendo lido e apreciado a obra de Goethe, Hoffmann e Dostoyevsky (cf. Fischer 126).

Desta maneira, torna-se evidente que a discussão entre as características do som e da palavra como veículos expressivos, ou meios de aceder a uma melhor compreensão do ser-humano tem, desde há muito, levantado questões pertinentes relativamente à sua função e eficácia comunicativas. O método de análise das músicas a que recorri é, portanto, influenciado por estas questões e tenta entender como a palavra e o som servem distintamente o propósito da música de intervenção. Para além disso, a minha abordagem à análise de “Tourada” e “A cantiga é uma arma” sugere que o contexto político, e consequente sujeição à censura, enfatizam os limites tanto da música instrumental como da música vocal.

## O Estado Novo e o papel da música

De 1933 a 1974 Portugal esteve sob um regime ditatorial, conhecido por Estado Novo, que sob ideais fascistas reprimiu o liberalismo político e o exercício da liberdade de expressão do povo. Em 1961, iniciou-se a guerra colonial, nunca reconhecida como tal pelo governo de António de Oliveira Salazar (1889-1970), para a qual foram convocados milhares de portugueses, e na qual muitos deles morreram, contribuindo para o agravamento da precariedade e medo em que vivia a população (Caeiro 77-79). Como consequência, muitos jovens portugueses fugiram, sendo que uma grande maioria se exilou em França. Tal como Maria de São José Côrte-Real refere no seu artigo “Sons de Abril”, estes fatores combinados influenciaram significativamente a produção artística durante este período, sublinhando “A influência de compositores e intérpretes franceses, assim como o trabalho pontual de algumas editoras discográficas” (141).

Este regime procurou influenciar a percepção do povo português a favor dos seus ideais e cultivar uma consciência nacional através da implementação de uma política cultural, também designada por “Política do Espírito”. Este conceito foi, em Portugal, introduzido e explorado por António Ferro (1895-1956), um jornalista que mais tarde se torna diretor do Secretariado de Propaganda Nacional

(SPN). Assim, a estratégia da “Política do Espírito” liderada por António Ferro baseou-se essencialmente no controlo da produção de arte, apoiando artistas que propagassem os ideais do Estado e censurando aqueles que se lhe opunham. Recorrendo a uma campanha de revisitação do passado o SPN colocou enfase nas tradições portuguesas de maneira a criar a imagem de um país orgulhoso do seu estilo de vida e da sua nação. Este controlo cultural era exercido através de instituições que tinham como objetivo ocupar o tempo de lazer da população tais como a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), dedicada aos trabalhadores, a Mocidade Portuguesa e a Mocidade Portuguesa Feminina, dedicada aos jovens, e a Obra das Mães pela Educação Nacional, dedicada ao nutrir dos valores domésticos (cf. Côrte-Real “Musical priorities”). Para além da censura e da propaganda, o regime também contava com a polícia política denominada PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, para reprimir insurreições e manter o controlo apertado sobre os dogmas e valores impostos à população cujos pilares eram a família, a religião e a pátria.

Esta opressão ideológica forçava, consequentemente, uma produção artística que apenas pactuasse com o regime, servindo-o, ou mantendo-se inócuas. Neste contexto, a música desempenhou um papel de particular relevo. Tal como Côrte-Real refere “Quoting Napoleon Bonaparte, António Ferro wrote in the significant article on November 1932: ‘Of all the arts, music is the one that exercises greatest influence in the passions, the one that the legislator should most encourage’” (“Musical priorities” 238). O fado pode ser tido como um exemplo da intervenção do Estado Novo na requalificação de um género musical tradicional, moldando-o às necessidades do regime.

The efforts to fight against Fado were unfruitful. The strategy followed by Estado Novo in the next decades was to develop policies to shape Fado, using it for its own purposes, adjusting it to its ideals and interests. (Côrte-Real, “Musical priorities” 251)

Por outro lado, obrigados a confrontar a censura, os artistas que se opunham ao regime desenvolveram obras apoiadas por metáforas e analogias que ainda assim, por vezes, não eram detetadas pelo lápis azul. É neste contexto que surge a canção de intervenção.

Desta maneira, apesar de, entre as artes, a música ter sido considerada pelo Estado Novo como um privilegiado instrumento de manipulação, foi ao mesmo tempo considerada pelos opositores do regime como um popular e eficaz meio para esconder mensagens de insurreição. O foco do Estado Novo em controlar a produção musical do país e o seu claro reconhecimento da música como uma ferramenta capaz de influenciar a população, enfatiza o potencial ameaçador da música que se revoltava contra a ordem imposta. Para além

disso, em países como o Irão e o Mali a música também tem desempenhado um papel político de relevo. No Irão o foco recai no uso da música rock como símbolo de insubordinação e libertação, enquanto no Mali é relevante o papel histórico dos *griots* como porta-vozes das forças políticas. Contudo, quando a mais recente invasão de radicais islâmicos no norte do Mali, também a música profana foi banida, obrigando a fuga de muitos músicos.<sup>1</sup> A abrangência deste fenómeno convida, novamente, a indagar sobre as razões por detrás do impacto da música na política.

Ao estudar o contexto sociocultural da música de intervenção, Maria de São José Côrte-Real propõe a distinção de três períodos. O primeiro, de c.1945 a 1974, anterior à revolução e, por isso, marcado por produção de música sujeita à censura do regime. O segundo, de 1974 a 1975, em que, livres, os artistas se unem e criam música muitas vezes em grupo. O terceiro, de 1976 a c.1980, caracterizado pela divisão dos artistas em diferentes cooperativas e grupos de intervenção (“Sons de Abril” 144). Tanto “Tourada” como “A cantiga é uma arma” foram escritas em 1973, contudo, argumentarei que devem ser entendidas tendo em conta dois períodos diferentes na história da revolução. A canção “Tourada” enquadraria-se no contexto de produção do primeiro período definido por Côrte-Real, tendo sido produzida em território português e revista pelo SPN. “A cantiga é uma arma” foi criada em Paris, durante o exílio de José Mário Branco, e ganhou mais relevância em território português durante o período que se seguiu à revolução.

Para entender as referências que contribuíram para a criação destas canções será necessário recuar a 1945, ano em que Fernando Lopes-Graça (1906-1994) começa a compor canções de intervenção que mais tarde farão parte do álbum *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas* (Cascudo). Para além de compor música anti-regime Lopes-Graça foi o primeiro, no domínio da música, a opor-se ao Estado Novo e à sua estratégia de manipulação emocional através da música (Côrte-Real, “Musical priorities” 239). Por outro lado, a criação de “Os vampiros”, em 1963, de José Afonso, mais conhecido por Zeca Afonso, é muitas vezes nomeada como o nascer de uma estética nova na música portuguesa. As suas origens remontam às revoltas estudantis de Coimbra no final dos anos cinquenta que tornaram premente a necessidade de fazer o fado de Coimbra evoluir, para que se adequasse aos propósitos revolucionários do meio académico. Desta maneira, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Manuel Alegre encabeçaram a formação de um novo estilo, a balada, que incorporava pela primeira vez mensagens subliminares de protesto, juntando a música e a poesia para melhor servir o propósito de tornar a música numa “arma lúdica” contra o regime (Raposo 1011). Quando esta música ultrapassa o

1 Sobre o Irão ler o artigo “Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran” de Laudan Nooshin. Sobre o Mali ver o artigo de Charles H. Cutter, “The Politics of Music in Mali.” e o filme “Mali Blues” realizado por Gregor Lutz.

meio académico e se expande pelo país, a música de intervenção ganha público e, consequentemente, força. Como precursores da canção de intervenção, tanto Fernando Lopes-Graça como José Afonso, representam referências basilares para Ary dos Santos, Fernando Tordo e José Mário Branco. Contudo, se a informação relativa às referências dos dois primeiros autores é mais reduzida, numa entrevista dada ao Expresso, em 2018, José Mário Branco enumera as suas numerosas outras influências que variam de Boulez a Satie.

Tudo, ouvia tudo. ...música erudita anterior ao século XX...quando estudei piano e violino...mas a música contemporânea, do século XX para cá...o Webern, o Boulez, a ‘música concreta’ do Pierre Schaeffer e do Pierre Henry, o Dallapiccola, o Luigi Nono, o Stockhausen, o Penderecki...Fiquei com uma grande paixão pelos pós-impressionistas, porque fazem um bocado a ponte, o Poulenc, o Fauré, o Satie e um bocado também o Ravel, os pós-Debussy. (Branco, “O momento”)

O momento histórico define, portanto, a aliança entre música e poesia como potência disseminadora e unificadora da população “que descontente com o regime, era” ao mesmo tempo por ele isolada através do medo e da constante vigilância. Para além disso, a predominância do uso da guitarra como base melódica e rítmica destas canções, também é melhor compreendida tendo em conta o contexto cultural e histórico do país. Não sendo um instrumento de elite, a guitarra é acessível a uma variedade de classes sociais. Para além da fácil acessibilidade do instrumento, destaca-se a sua portabilidade, tanto antes como depois do 25 de Abril, para realizar um concerto seriam apenas necessários o cantor e a guitarra. O documentário de Joaquim Vieira, “A cantiga era uma arma” (2014), ilustra as dificuldades, especialmente durante o PREC, Processo Revolucionário Em Curso, em obter o equipamento necessário nas aldeias, cooperativas e fábricas, até onde cantores e grupos musicais como o Grupo de Outubro ou o Grupo de Ação Cultural–Vozes na Luta se deslocavam, para fazer a sua mensagem alcançar todas as camadas da população.

### **Análise de “Tourada” e “A cantiga é uma arma” de 1973**

Tal como referido anteriormente, a letra de “Tourada” é escrita por Ary dos Santos enquanto a música é da autoria de Fernando Tordo. A atividade política de Ary dos Santos remonta aos anos sessenta, quando se filia no Partido Comunista Português (PCP) e participa na campanha da Comissão Democrática Eleitoral. O PCP atuava na clandestinidade durante o Estado Novo e durante este período desempenhou um fulcral papel de oposição. Para além disso, Ary dos Santos é conhecido por percorrer o país a declamar poesia, junto aos

cantores de intervenção (Matias). Por seu lado, Fernando Tordo era também filiado no PCP, do qual acabou por sair em 1991 (Tordo).

A “Tourada” representa o tipo de canção que, tendo sido produzida em Portugal durante o Estado Novo, usa a metáfora para transportar ocultamente uma mensagem de insurreição. Assim, em 1973, a canção é sancionada pelo SNP e apresentada por Fernando Tordo no Festival da Canção, que ganha o evento e assegura a sua participação no Festival da Eurovisão do mesmo ano.

A letra desta canção utiliza a imagem de uma tourada para estabelecer um paralelismo entre o touro e a ditadura, que é combatido pelo forcado, o povo, “Toureamos ombro a ombro/as feras. /Ninguém nos leva ao engano”. Neste cenário, a luta entre opressor e oprimido, converte-se num espetáculo em que os observadores são criticados pela sua inação, “soam brados e olés dos nabos/ que não pagam nada” (Santos). Este verso remete assim para a impunidade daqueles que não agem e, que desta maneira, compactuam com o regime. Para além disso, o sentimento de combatividade não é apenas transportado pela letra como também pelo acompanhamento instrumental e a cadência da voz. Assim, a canção inicia-se com um trompete que introduz a canção, à semelhança do rito inicial de uma verdadeira tourada. De seguida, ouve-se uma guitarra que acompanha a primeira estrofe, na qual se determina o cenário da narrativa, uma arena.

Não importa sol ou sombra  
camarotes ou barreiras  
toureamos ombro a ombro  
as feras.

Ninguém nos leva ao engano  
toureamos mano a mano  
só nos podem causar dano  
as esperas. (Santos)

A esta estrofe segue-se o refrão, citado em baixo. Com o início desta estrofe, o ritmo acelera e surge também um novo instrumento, a bateria, que ao enriquecer a paleta de sons intensifica a canção, anunciando um evento importante. Para além disso, o uso da anáfora, assente na repetição do verbo “entram”, acrescenta a ideia de movimento e ajuda a marcar o ritmo. A conjugação da anáfora, que imbui movimento, com uma mudança ligeira, mas perceptível, do ritmo e acompanhamento da voz, resultam num aumento de tensão.

Entram guizos, chocas<sup>2</sup> e capotes

2 Definido pelo *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, “Vaca ou boi manso que conduz o touro para fora da arena. = CABRESTO”.

e mantilhas pretas  
 entram espadas, chifres e derrotes<sup>3</sup>  
 e alguns poetas  
 entram bravos cravos e dichotes  
 porque tudo o mais  
 são tretas. (Santos)

Ainda nesta estrofe é relevante notar que à entrada de “espadas, chifres e derrotes”, símbolos da violência do encontro entre touro e toureiro, se seguem “alguns poetas”. Esta equiparação remete para a função da própria canção como música antirregime, pois concede à poesia um poder de ataque. Para além disso, no fim, após “tretas”, repete-se o som do trompete que abre a canção. Este som vai repetir-se, a partir deste momento, no fim de cada estrofe, pontuando o ímpeto numa canção cuja cadência se repete até praticamente ao final.

Na quarta estrofe o ritmo torna-se mais lento novamente e são evocadas “bandarilhas<sup>4</sup> de esperança”, expressão que mistura o vocabulário tauromáquico com um sentimento de antecipação de liberdade. Esta associação é reforçada pela referência à “praça da Primavera”, uma alusão ao período de maior liberdade que se sucedeu à tomada de posse do governo por Marcelo Caetano em 1968. Esta manobra estilística repete-se, ainda na mesma estrofe, em “Nós vamos pegar o mundo/ pelos cornos da desgraça”, tornando-se cada vez mais clara a analogia entre o touro e a ditadura.

Por outro lado, a construção da letra da canção também lhe incute ritmo, recorrendo à anáfora e a uma métrica simétrica. Assim, cada verso ímpar é um eneassílabo, excetuando o último, enquanto os versos pares são tetrassílabos, como observado em baixo.

En/tram/ ve/lhas/ doi/das/ e/ tu/ris/tas  
 En/tram/ ex/cur/sões  
 En/tram/ be/ne/fí/cios/ e/ cro/nis/tas  
 En/tram/ al/dra/bões  
 En/tram/ ma/ri/al/vas/ e/ co/ris/tas  
 En/tram/ ga/li/fões  
 de crista. (Santos)

Desta maneira, torna-se evidente que a parte vocal e a instrumental da canção se reforçam mutuamente, sem que uma dispense a outra. Por um lado, na palavra reside significado, mas também sonância e, por outro, através dos

3 Definido pelo *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, “Acto de o touro levantar a cabeça, depois de a ter baixado para marrar”.

4 Definido pelo *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, “Haste ornamentada, usada para tourear, sendo espetada no cachaço do touro. = FARPA, FERRO”.

instrumentos não se obtém apenas um acompanhamento rítmico e harmônico, mas também referências a imagens familiares ao ouvinte.

A última estrofe, o único dístico da letra, remata “E diz o inteligente/ que acabaram as canções”. Esta chave-de-ouro não só introduz uma mudança na estrutura do poema como também no conteúdo. Se o resto do poema recorria ao vocabulário tauromáquico para camuflar uma mensagem de sublevação contra o regime, estes dois últimos versos são frontais. Através de uma autorreferência, estes versos convidam a uma reflexão sobre a existência desta própria canção que existe como prova de protesto e que o “inteligente”, a PIDE, não consegue deter. Por fim, nestes versos segue-se uma entoação que aumenta gradualmente de ritmo e que pede a participação do público, aumentando também, com o ritmo, o seu entusiasmo e de uma maneira natural, une um grupo por detrás de um texto.

Ao contrário de “Tourada”, “A cantiga é uma arma” não foi emitida por um canal nacional, nem foi sujeita ao lápis azul, pois foi apenas tocada ao vivo em Portugal já depois da Revolução dos Cravos, pelo Grupo de Ação Cultural (GAC). Este grupo foi formado com o intuito de fazer chegar ao proletariado e aos trabalhadores rurais as ideias que estariam na base da formação da sociedade pós-ditadura. Assim, muitas das letras incluíam palavras de ordem, ou clamavam pelos direitos básicos, à semelhança de “Liberdade” (1974) de Sérgio Godinho, em que era clamado “Paz, pão, habitação, saúde, educação”.

Apesar disso, “A cantiga é uma arma” foi escrita por José Mário Branco em 1973 enquanto este se encontrava exilado em Paris, sendo que a sua produção não cessou com o seu exílio, pois, capaz de gravar discos sem censura, fazia-os mais tarde chegar a Portugal através de contrabando. Também filiado no PCP, tal como Ary dos Santos e Fernando Tordo, José Mário Branco havia fugido para Paris em 1963 temendo a participação na Guerra Colonial, que repelia. O seu ativismo político deriva da sua atividade musical com particular relevância para os concertos que dá percorrendo as aldeias do país, após o seu regresso a Portugal em 1974. Assim, José Mário Branco descreve da seguinte forma a ação do Grupo de Ação Cultural (GAC):

Havia um discurso e um projeto, mas não fomos nós que inventámos o discurso. Estávamos a dar um recado. ...O artista não é o autor do futuro, é um resultado do futuro. ...Ser de esquerda, para mim, é cada vez mais o arco tenso com a seta colocada, mas antes de disparar a seta. ...Esta tensão entre o que está e o que talvez possa ser. ...Nós aprendemos a criar em cima de um tripé: a estética (a busca da beleza), a técnica (a oficina da arte, o saber fazer) e a ética (não há criação fora de um contexto comunitário). Se faltar um dos pés, o tripé cai. O que realiza fisicamente uma obra é a sua partilha. (Branco, “O momento”)

Através deste excerto torna-se claro que José Mário Branco não se vê como um líder ideológico, mas como um mensageiro. Para além disso, na sua opinião, a partilha e o lugar que a obra ocupa num contexto social são aspectos que concretizam a produção artística. Estes dados serão relevantes para compreender o intento por detrás da estrutura de “A cantiga é uma arma”.

Esta canção é construída para ser um hino, ao qual o povo poderia juntar-se e repetir facilmente. Esta função é conseguida através da repetição constante de um refrão ao longo da canção, citado em baixo, que é entoado por um coro. O coro, juntando várias vozes, representa o povo e a sua força, que se une e ganha voz através da música.

A cantiga é uma arma  
E eu não sabia  
Tudo depende da bala  
E da pontaria  
Tudo depende da raiva  
E da alegria  
A cantiga é uma arma  
De pontaria (Branco, “A cantiga”)

As vozes são acompanhadas por apenas uma guitarra que marca o ritmo e a melodia, uma vez que a prioridade é criar uma sonoridade simples e acessível a todos, não exigindo muito do alcance da voz que a canta. Desta maneira, a mensagem do texto é o foco principal da canção que a usa para refletir sobre si mesma e sobre o papel e poder que como objeto de arte possui, como se verifica nos versos “Canto mole em letra dura/Nunca fez revoluções”. Para além de retratarem a cantiga como uma arma revolucionária, defendendo a ideia lançada pelo seu título, estes versos apropriam-se de uma expressão idiomática “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” e adaptam-na ao seu propósito sem que esta deixe de ser reconhecível pelo povo. A construção desta canção prioriza, portanto, a comunicação direta, contrastando com a anterior que se via forçada a recorrer a mecanismos linguísticos mais subtils e, também por isso, a uma composição instrumental mais elaborada. No entanto, ambas as canções promovem uma atitude combativa vocacionada para o mesmo objetivo, romper com o marasmo imposto pela ditadura e incentivar a luta do povo pelos seus direitos. Ao mesmo tempo, a contrastar com este tipo de canção, surge o fado. Tendo sido apropriado pelo regime, o Fado fora transformado num estilo musical vazio, distanciado da realidade. Por essa razão, José Mário Branco dirigi-lhe uma crítica na quarta estrofe, contrapondo a força da música de intervenção à falta de propósito do fado.

O faduncho choradinho

De tabernas e salões  
Semeia só desalento  
Misticismo e ilusões (Branco, “A cantiga”)

A quinta e sexta estrofes refletem sobre a autonomia da canção. Os versos “a cantiga só é arma/ quando a luta acompanhar” referem-se à necessidade de juntar à música uma atitude combativa para que esta cumpra a sua função. Prolongando a analogia entre a arma e a canção os versos “Uma arma eficiente/ Fabricada com cuidado/ Deve ter um mecanismo/ Bem preciso e oleado” enfatizam o processo de criação da canção de intervenção como algo calculado e preciso.

a cantiga só é arma  
quando a luta acompanhar

### **Refrão**

Uma arma eficiente  
Fabricada com cuidado  
Deve ter um mecanismo  
Bem preciso e oleado  
E o canto, como a arma  
Deve ser bem fabricado (Branco, “A cantiga”)

Desta maneira, em ambos os casos, as canções são apresentadas como veículos importantes de comunicação com a população, não só durante a ditadura como também após. Durante o PREC o meio político apresentava-se instável e conturbado, sendo que, como Fausto afirma “tinha muito mais importância a intervenção de um cantor do que a de um político...As pessoas queriam ouvir as canções proibidas” (Vieira). Torna-se, portanto, importante refletir sobre a razão por detrás do sucesso da música como porta-voz das novas alternativas sociais e culturais para o país.

### **Som e palavra**

Tendo previamente considerado o potencial expressivo das componentes vocal e instrumental da música, e de ter, com isto em mente, analisado “Toureira” e “A cantiga é uma arma”; irei dedicar esta parte final à reflexão sobre a razão que terá favorecido a música de intervenção como meio privilegiado de comunicação, durante e após o regime do Estado Novo em comparação às outras artes como a pintura, a literatura, ou mesmo a poesia isoladamente. Embora tenha havido uma produção igualmente contestatária e prolífica nesses meios artísticos, estes não tiveram nem o mesmo alcance, nem longevidade da

música de intervenção. De modo semelhante, também o governo de Salazar viu a música como o mais eficaz instrumento de manipulação emocional e, consequentemente, social.

Concomitantly with the principles proposed by *Política do Espírito*, the aesthetics promoted by the central power and developed in the three areas of musical expression considered appealed to the emotions as the prime means of manipulation in the process of national identification. (Côrte-Real, “Musical Priorities” 239)

O objetivo da primeira secção deste artigo foi então apresentar alguns dos argumentos contra e a favor da capacidade comunicativa da música, que surgiram no século XIX derivados de uma tentativa de hierarquizar as artes. Esta discussão realça os diferentes efeitos obtidos pelo uso do som e da palavra.

Esta junção única está também bem presente para José Mário Branco que ao elaborar sobre a sua conceção de “canção” diz:

Uma canção não é uma poesia servir de autocolante para uma música qualquer, é um objeto novo, uma linguagem diferente. É filha, mesmo no sentido genético, da música e da palavra. ...eu insurgia-me contra essa mania dos livros de poemas ...e de fazer canções a metro com dois, três acordes, primeira-segunda-e-marcha-atrás, uma melodização extremamente pobre e, frequentemente, contraditória com o sentido das palavras. Nem a música nem a poesia precisam de muletas para nada. São duas artes importantíssimas que existem por si. Depois, acontecem esses encontros, e isso já é outra coisa. Desde a minha adolescência, existia uma ligação quase tão importante, da minha parte, à música como à poesia. À música enquanto música e à poesia enquanto poesia. (Branco, “O momento”)

Assim, entende-se que para José Mário Branco a canção deve fazer um uso consciente tanto do som como da palavra, e que a formulação das suas canções, e da sua mensagem, depende do respeito entre estes dois elementos.

Se, por um lado, a sonoridade é uma qualidade que permite uma experiência física, a palavra, por outro lado, mesmo sujeita a interpretação incerteza frontalidade e permite associar dados cognitivos. Assim, à experiência sonora e rítmica que atinge o corpo, torna-se possível juntar uma mensagem concreta de luta e sublevação, criando um uno mais influente.

Na “Tourada” o acompanhamento instrumental intensifica a mensagem encoberta do texto, que surge como peça central da canção. Neste sentido, a falta de imediatez das palavras, ou seja, a necessidade de serem interpretadas, abre a possibilidade de inserção de várias camadas de significado num texto.

Deste modo, a sujeição à censura enfatiza a versatilidade da palavra e possibilidade, num contexto de opressão, a difusão de uma mensagem de esperança e de insubordinação. A “A cantiga é uma arma”, por outro lado, apresenta um texto mais direto e repetitivo, que como dito anteriormente, não foi sujeito à censura. Apesar de apresentar uma reflexão sobre o papel da canção como ferramenta de revolta, o seu principal propósito foi guiar o povo no contexto de pós-revolução. A canção foi eficaz neste sentido, pois, apoiando-se numa construção instrumental fácil de reproduzir e com um refrão repetido por um coro, facilitou a adesão do povo e a sua unificação através do tema.

Pode-se concluir que o largo alcance destas canções resulta da conjugação consciente que faz das suas componentes instrumental e vocal, e da sua ponderada adaptação ao contexto sociocultural. Neste sentido, pode-se colocar a hipótese de que ao aliar estas duas componentes a música de intervenção adquire uma vantagem sobre as outras artes, e torna-se mais capaz de interferir com a opressão do regime e de chegar ao povo. Como veículo de informação e de comunicação de um sentimento de revolta, a música contribuiu para a unificação de um povo isolado pelo medo e constante vigilância impostos por um regime ditatorial.

## Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. 5a ed., tradução e notas de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- Branco, José Mário. “A cantiga é uma arma”. *J. M. Branco gravado*, 1973. [www.arquivo-josemariobranco.fcsh.unl.pt/content/cantiga-%C3%A9-uma-arma-0](http://www.arquivo-josemariobranco.fcsh.unl.pt/content/cantiga-%C3%A9-uma-arma-0).
- . “As vezes os músicos querem mostrar serviço em notas”. *Ócio - Revista do Diário de Notícias*, 14 Setembro 2018.
- . “O momento antes de disparar a seta, a entrevista de José Mário Branco”. *Jornal Expresso*, 19 Nov. 2019. [www.expresso.pt/cultura/2019-11-19-O-momento-antes-de-disparar-a-seta-a-entrevista-de-Jose-Mario-Branco](http://www.expresso.pt/cultura/2019-11-19-O-momento-antes-de-disparar-a-seta-a-entrevista-de-Jose-Mario-Branco).
- Caeiro, Maria de Fátima Cancela Antunes. *Influências francesas na música de intervenção portuguesa nos anos 70*. Universidade de Aveiro, 2012.
- Cascudo, Teresa. “Fernando Lopes Graça”. Centro Virtual Camões - Camões IP, 2021. [www.cvc.instituto-camoes.pt](http://www.cvc.instituto-camoes.pt).
- Côrte-Real, Maria de São José. “Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, no. 12, 2002, pp. 227-252.
- . “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 6, 1996, pp. 141-171.
- Cutter, Charles H. “The Politics of Music in Mali”. *African Arts*, vol. 1, no. 3, 1968, pp, 38-39 e 74-77.
- D'Alembert, Jean le Rond e Diderot, Denis, eds. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* Universidade de Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, Edição Outono 2017, Robert Morrissey e Glenn Roe (eds), [www.encyclopedie.uchicago.edu/](http://www.encyclopedie.uchicago.edu/)

- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020. [www.dicionario.priberam.org](http://www.dicionario.priberam.org).  
Accedido em 6 junho 2020.
- Fischer, Jeans Malte. “The Avid Reader: Mahler and Literature”. *Gustav Mahler*, Yale University Press, 2011, pp. 125-139.
- Mali Blues*. Dirigido por Gregor Lutz, Icarus Films, 2016.
- Matias, Bárbara. “‘Serei tudo o que disserem’: Ary morreu há 30 anos”. *Jornal Expresso*, 18 Janeiro 2014.
- Nooshin, Laudan. “Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran”. *Iranian Studies*, vol. 38, no. 3, 2005, pp. 463-494.
- Platão. *A república*. 14a ed., tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- Rádio e Televisão de Portugal (RTP). “José Mário Branco: Inquietação”. *Vejam Bem*, ep. no. 2. [www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem](http://www.rtp.pt/play/palco/p5034/e422018/vejam-bem).
- Raposo, E. M. “O canto e o cante, a alma do povo”. *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 62, no. 3, 2006, pp. 1009-1034.
- Santos, Ary dos. “Tourada”. *F. Tordo gravado*, 1973.
- Tordo, Fernando. “De cada vez que um Passos Coelho mandar no país, eu vou-me embora!” *Nascer do Sol*, *Jornal Sol*, sem data.
- . “Tourada”. 1973. *YouTube*, carregado por Rádio e Televisão de Portugal (RTP), 2010. [www.youtube.com/watch?v=LbZLQjrB0No](https://www.youtube.com/watch?v=LbZLQjrB0No)
- Vieira, Joaquim. “A cantiga era uma arma”. *YouTube*, 2014. [www.youtube.com/watch?v=rU9s-OQKUCk](https://www.youtube.com/watch?v=rU9s-OQKUCk)