

***O Mundo da Canção: percursos da primeira
publicação portuguesa sobre música popular
entre o Estado Novo e a Revolução***
(1969-1976)

JOÃO FRANCISCO VASCONCELOS E SOUSA

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM JORNALISMO

Orientadora:

Prof.^a Doutora Filipa Subtil, Escola Superior de Comunicação Social

Lisboa, Outubro de 2016

Declaração de compromisso anti-plágio

Declaro ser autor deste trabalho, parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Jornalismo, que constitui um trabalho original que nunca foi submetido (no seu todo ou em qualquer das partes) a outra instituição de ensino superior para obtenção de um grau académico ou qualquer outra habilitação. Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas. Mais acrescento que tenho consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Lisboa, 28 de Outubro de 2016

Agradecimentos

No final deste percurso, não posso deixar de agradecer a várias pessoas que, de uma forma ou de outra, contribuíram directa e indirectamente para que esta dissertação fosse uma realidade.

Desde logo aos meus pais, sempre disponíveis para me aconselharem e para me abrirem horizontes, não só durante a pesquisa e escrita desta dissertação mas ao longo deste meu percurso académico que agora culmina. Sem eles, tudo teria sido muito mais difícil.

À minha irmã, que, sendo uma amante das artes, e embora num contexto muito diferente do *MC*, também está familiarizada com alguns dos problemas que a revista enfrentou por pensar e agir “fora da caixa”. Além disso, pela maturidade que lhe admiro mais do que ela talvez pense, e pelo exemplo de dinamismo e eficiência que por vezes me faltam.

À Mariana, por me ter ajudado a resolver várias situações concretas e por ter sabido estar presente sempre que precisei.

À minha tia Helena por me ter proporcionado a obtenção de uma das entrevistas e à minha prima Margarida pelos conselhos na tradução do resumo desta dissertação para inglês. Uma palavra também para a minha restante família e amigos porque, quando estamos com aqueles de quem gostamos, uma conversa ou um encontro que aparentemente nada tenham a ver com trabalho podem, mais vezes do que parece, dar alento para que o levemos a bom porto.

A José Jorge Letria, José Mário Branco e Viriato Teles pela disponibilidade para me receberem e me darem os seus depoimentos acerca deste período da nossa História, bem como informações precisas acerca do *MC*. As agradáveis e instrutivas conversas que tive com cada um deles foram indispensáveis para o desenvolvimento desta investigação.

Devo uma palavra muito especial a Avelino Tavares porque, para além da entrevista que também teve a amabilidade de me conceder, me ofereceu a colecção completa do *MC*. Espero ter conseguido retribuir a generosa e entusiasta recepção que tive no Porto com uma investigação que faça justiça à “sua” revista.

Finalmente, à professora Filipa Subtil, pelo entusiasmo, empenho e persistência que sempre demonstrou, pelas leituras que me recomendou fazer, pela pertinência das suas observações e pelos livros que me facultou. Numa palavra, por ter estado sempre à altura do que desejei quando lhe pedi para orientar esta dissertação.

“AQUI. (...) Quando se começa a reconhecer que a canção de alguns é de todos. Quando se desenha a força da recusa. Quando se sente a urgência de não cair no sossego. (...) Porque a batalha começa agora. E a canção não pode deixar de ser o ferro que não se dobra. Nem se molda. Persistentemente na procura do dia desejado. Sem nunca esquecer este existir em exílio permanente”

MC, “Da urgência de cantar”, Abril de 1972

“«Mudam-se os tempos, mudam se as vontades» - escrever com uma liberdade desconhecida mas desejada será, antes de mais, reforçar a sua existência mas conservando sempre bem de perto o senso das realidades. (...) Aquelas palavras com que poluíamos o papel eram sempre palavras cruzadas. Passavam bastante ao largo da verdade directa mas não mentiam. (...) Quem servíamos? A verdade, ainda que camuflada. E só nós sentíamos como era duro combater com «armas» tão distantes do alvo que visávamos. (...) Abandonamos as cadeias impostas às nossas palavras com a certeza de que é aqui e agora, com «a gente daqui e de agora», que se vai construir a existência humana que tanto desejamos. Com a verdade como estandarte. (...) Serviremos a divulgação do canto livre e edificante, mas só será bem-vindo «quem vier por bem». Obrigatoriamente!”

MC, “Venham ver, Maio nasceu!”, 1974

Resumo

Esta dissertação debruça-se sobre o *Mundo da Canção (MC)*, a primeira revista portuguesa de música popular, no período entre o fim do Estado Novo e a transição para a democracia (1969-1976). Editado mensalmente, o *MC* teve um papel importante na divulgação da "música de protesto", personificada por José Afonso, José Mário Branco ou Sérgio Godinho. Ao mesmo tempo, foi uma voz crítica do fado e do nacional-cançonetismo, dois estilos que conotava com o regime.

Orientado para os jovens e fustigado pela Censura, o *MC* aliou a oposição à ditadura com uma opção estética versátil, que abarcava as sonoridades *pop* anglo-saxónicas (do *folk* de Bob Dylan ao *heavy sound* dos Led Zeppelin, passando pelo *prog rock* dos Pink Floyd e pela divulgação do *jazz*) e a promoção de músicos francófonos e de língua castelhana. A revista publicava também letras de canções e fazia críticas a discos, tendo ainda dado destaque aos festivais de Woodstock, Vilar de Mouros e Cascais.

Através da análise cuidada de 45 números do *MC*, e recorrendo a uma abordagem que combina estudos históricos, culturais e dos *media*, a principal conclusão que se retira é que a revista constituiu, em plena ditadura, um palco de resistência cultural e de luta pela liberdade, contribuindo para dinamizar a esfera pública e abrir caminho ao jornalismo musical português. A partir de 1974, com a queda do regime e a súbita politização da sociedade, o *MC* aproximou-se da vertente maoísta da luta política.

Palavras-chave: *Mundo da Canção*, música popular, movimento dos baladeiros, nacional-cançonetismo, resistência cultural.

Abstract

This research focuses on *Mundo da Canção (MC)*, the first ever Portuguese magazine about popular music, in the period between the end of Estado Novo and the transition towards democracy (1969-1976). With a monthly periodicity, *MC* played an important role in publicising the Portuguese protest song, played by singer-songwriters such as José Afonso, José Mário Branco, or Sérgio Godinho. At the same time, the magazine became a major critic of fado and “nacional-cançonetismo”, two musical styles it linked to the regime.

Being a youth-oriented magazine which was also punished by censorship, *MC* not only opposed the dictatorship, but it also showed a versatile aesthetic range, publishing articles about English and American pop music (from Bob Dylan’s folk to Led Zeppelin’s heavy sound, not to mention Pink Floyd’s prog rock or the promotion of jazz music), as well as disseminating francophone and hispanophone musicians. The magazine also published the lyrics of many songs, produced a serious amount of album critiques, and addressed the festivals happening in Woodstock, Vilar de Mouros, and Cascais.

Having attempted to make a thorough approach to 45 issues of *MC*, and with the help of historical, cultural and *media* studies, the main conclusion we can draw is that the magazine was a space for cultural resistance and fight for freedom, which has paved the way for the beginning of Portuguese musical journalism. Since 1974, with the fall of the dictatorship and the rising of politicisation amongst the Portuguese society, *MC* briefly approached a Maoist current of thought.

Keywords: *Mundo da Canção*, popular music, ballad movement (movimento dos baladeiros), “national-crooning” (nacional-cançonetismo), cultural resistance.

Aos meus pais e irmã, para lhes agradecer por tudo.

Aos que sofreram com o Estado Novo, para que a memória não se apague.

Índice

Introdução	p. 1-6
1) O Tempo e o Modo: Portugal e o mundo à entrada para 1970	
1.1) Enquadramento histórico	p. 7-12
1.2) O panorama cultural português na década de 1960 e início de 1970	p. 12-19
1.3) “Vemos, ouvimos e lemos, não podemos ignorar”: a origem e importância do movimento dos baladeiros	p. 20-31
2) O MC e o mundo da música	
2.1) O aparecimento do <i>MC</i> e a sua estrutura organizativa	p. 32-37
2.2) “Combater a inércia à partida”: A política editorial e o posicionamento ideológico do <i>MC</i>	p. 37-69
2.2.1) Música portuguesa	p. 44-61
2.2.1.1) Nacional-cançonetismo, um alienatório desfile de “Simones e outros Calvários”	p. 44-48
2.2.1.2) O fado, “saudosismo inactivo”	p. 48-50
2.2.1.3) O movimento dos baladeiros, “esperança activa”	p. 50-60
2.2.1.4) Os primeiros passos do <i>rock</i> nacional	p. 60-61
2.2.2) Música estrangeira	p. 61-65
2.2.2.1) <i>Rock/folk</i> , o lado <i>pop</i> do <i>MC</i>	p. 61-64
2.2.2.2) No resto do mundo também se luta: música estrangeira de cariz contestatário	p. 64-65
2.2.3) A crítica à indústria cultural: a RTP, o Festival da Canção e a publicidade	p. 66-69

3) As rubricas e pilares do *MC*

- 3.1) Os editoriais, manifestação do pensamento da redacção p. 70-78
- 3.1.1) A luta pela renovação musical: combate
ao nacional-cançonetismo e divulgação dos baladeiros p. 71-74
- 3.1.2) Denunciar a Censura em tempo de Estado Novo p. 74-76
- 3.1.3) O fervilhar revolucionário e as mudanças no *MC* p. 76-78
- 3.2) A música popular no *MC*: o fenómeno dos festivais de
música *pop*, o Festival da Canção e os Rolling Stones,
“maior grupo *pop* de sempre” p. 79-92
- 3.2.1) A contra-cultura e os festivais de música *pop*:
Woodstock, Vilar de Mouros e Cascais p. 79-86
- 3.2.1.1) Festival de Woodstock p. 79-81
- 3.2.1.2) Festival de Vilar de Mouros de 1971,
“o nosso Woodstock” p. 81-84
- 3.2.1.3) Festival de *Jazz* de Cascais de 1971:
música e subversão às portas de Lisboa p. 84-86
- 3.2.2) O Festival da Canção antes e depois do 25 de Abril: de
bastião do nacional-cançonetismo a palco de luta
contra o capitalismo p. 86-90
- 3.2.3) Rolling Stones: de “maior grupo *pop* de sempre” a
“uma das faces do imperialismo” p. 90-92
- 3.3) As entrevistas: baladeiro, uma definição pejorativa p. 92-97
- 3.4) Letras de canções, a rubrica mais bem-sucedida p. 97-101
- 3.5) “Discoanálise”: a crítica musical no *MC* p. 101-107
- 3.5.1) José Afonso – *Cantigas do Maio*, por Jorge Cordeiro, nº 25,
Dezembro de 1971 p. 102-103
- 3.5.2) Van der Graaf Generator – *Pawn Hearts*, por Octávio Fonseca
Silva, nº 36, 1973 p. 103-104
- 3.5.3) Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon*, por Octávio Fonseca
Silva, nº 38, 1974 p. 104-105
- 3.5.4) Supertramp – *Crime of the Century*, Mário Correia, nº 43,
Setembro de 1975 p. 105-107

4) O *MC* na encruzilhada da História: dos problemas com a Censura ao fim dos “brandos costumes”

- 4.1) Violência preventiva e intimidação organizada: a apreensão
do nº 34 pela PIDE p. 108-113
- 4.2) O primeiro número depois da Revolução: escrever “
com uma liberdade desconhecida mas desejada” p. 113-123

5) Conclusão p. 124-127

6) Bibliografia p. 128-135

7) Anexos

- 7.1) Biografias p. 136-140
- 7.1.1) Jornalistas do *MC* p. 136-138
- 7.1.2) Cantores p. 138-140
- 7.2) Poemas p. 140-141
- 7.3) Entrevistas p. 142-195
- 7.3.1) Avelino Tavares p. 142-155
- 7.3.2) José Jorge Letria p. 155-171
- 7.3.3) José Mário Branco p. 171-187
- 7.3.4) Viriato Teles p. 187-195

1) Introdução

“[É] conhecida [a] candura dos nossos brandos costumes”¹. Foi assim que António de Oliveira Salazar caracterizou Portugal, país que governou entre 1933 e 1970 - ainda que o tenha feito sob a forma de uma rígida ditadura e que o seu regime tenha sido responsável pelo deflagrar e perpetuar de uma guerra em África que durou mais de uma década. Em 1974, já sob a liderança de Marcello Caetano, a realidade construída e propagandeada por Salazar revelou-se uma vez mais fictícia: esse país de “brandos costumes” foi palco de uma revolução – por sinal ainda hoje a mais recente vivida na Europa Ocidental – que não só substituiu um regime de inspiração fascista por uma democracia parlamentar como também impulsionou “um vasto movimento de massas que desafiou a propriedade privada e o capitalismo”², colocando na ordem do dia o debate sobre a transição para uma sociedade socialista.

Num cenário de cada vez maior isolamento internacional do regime e em que, no panorama interno, a simples criação e divulgação artísticas estavam limitadas, não espanta que Portugal não tenha tido, até 1969, qualquer órgão de imprensa exclusivamente dedicado à música. É, pois, nesse contexto que surge o *Mundo da Canção* (doravante referido aqui pelas iniciais *MC*, como a própria revista era conhecida pelos leitores), revista mensal fundada no Porto por Avelino Tavares e publicada entre 1969 e 1985. O *MC* assume, assim, o papel de publicação pioneira nessa vertente do jornalismo português.

E por que motivos é, afinal, pertinente estudar o *MC*? Há cinco razões primordiais para que essa investigação mereça, em nossa opinião, ser realizada. Desde logo porque esta foi a “primeira publicação especializada em música popular”³ na imprensa portuguesa, inaugurando um capítulo no jornalismo nacional a que se juntariam, mais tarde, jornais e revistas como *A Memória do Elefante*⁴ (1971-1974), o *Musicalíssimo* (1972-1982), o *Música & Som* (1977-1987), o *Se7e* (1977-1994), o *Blitz* (1984-) e, mais recentemente,

¹ António de Oliveira Salazar à revista *International Affairs*, cit. em TRINDADE, Luís – “Um Longo 25 de Abril”. In *História*, ano XXI (Nova Série), nº 13. S.I.: Abril de 1999, p. 58.

² TRINDADE, Luís, “Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal”, in MARC, I. e GREEN, S. (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics and place*. Ashgate Popular and Folk Music Series, Londres, Routledge, 2016, p. 137; as traduções são da nossa autoria.

³ NUNES, Pedro, “Periódicos Musicais”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, vol. L-P, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 996.

⁴ A edição dos quatro últimos números (nº 10 a nº 13) esteve a cargo do *MC*.

suplementos de jornais como o *Ípsilon* (2007-), do *Público*. Em segundo lugar porque, tendo o *MC* sido o pioneiro do jornalismo de música *pop*⁵ em Portugal, causa alguma estranheza que nunca tenha existido nenhum estudo sistematizado acerca da revista, lacuna que aqui se tenta colmatar através de uma abordagem inédita a material praticamente desconhecido. Em terceiro lugar, porque consideramos que o jornalismo cultural é visto como um dos “parentes pobres” da profissão, concepção que rejeitamos por acreditarmos não ser possível conhecer a História e os costumes de um povo numa determinada época se desconhecermos tanto as especificidades da sua criação artística como, também, as suas preferências estéticas. Em quarto lugar, consideramos a abordagem desta temática revestir-se do maior cabimento porque, para além de o *MC* ter sido a primeira revista dedicada à *pop* em Portugal, existiu em três contextos muito específicos e cruciais da História portuguesa contemporânea: o dos últimos anos do Estado Novo, entre 1969 e Abril de 1974, do Processo Revolucionário Em Curso (PREC), entre Abril de 1974 e Novembro de 1975, entrando, por fim, no período da chamada normalização política a partir dessa data. Esse contexto político-social, bem como o facto de o *MC* ter sempre adoptado uma atitude crítica do regime de Salazar e Caetano, confere um carácter único à revista por esta praticar um jornalismo militante, que hoje não colhe grande aceitação nem da parte dos profissionais nem no seio da sociedade em geral. E isto apesar de, na prática, nos podermos interrogar sobre se as actuais ligações entre jornalismo e poder político/económico não poderão também ser consideradas militantes. De qualquer modo, o *MC* constitui, sem dúvida, um testemunho indispensável para a compreensão do papel do jornalismo nos últimos anos do Estado Novo e, também, durante a Revolução. Se, antes da queda do regime, a revista já se situava no campo da oposição, após o 25 de Abril de 1974 radicalizou-se à esquerda, o que permite dizer que há, na prática, um *MC* antes dessa data e outro depois. Em quinto e último lugar, acresce o carácter versátil e interdisciplinar que a análise da

⁵ Utilizaremos várias vezes a palavra “popular” e a abreviatura “*pop*” para designar o mesmo tipo de música. Na língua portuguesa, a expressão “música popular” ganhou contornos pejorativos e é frequentemente confundida com canções de mau gosto, mas aqui considera-se a expressão no seu significado original, ou seja, referente a um tipo de música não erudita. Da mesma forma, não se ignora que, nos últimos anos, parece também ter surgido, na língua inglesa, um novo significado para o vocábulo “*pop*”: já exclui bandas “clássicas” como os Beatles (e até grupos posteriores) e engloba sobretudo as novidades musicais ditas *mainstream*. Contudo, aqui guiamo-nos pela definição clássica de música popular/*pop*, que engloba quaisquer “processos de produção massificada e de transformação da música numa mercadoria, produzida e comercializada pelas indústrias culturais” (CASTELO-BRANCO, Salwa e CIDRA, Rui, “Música popular”, in *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, 2010, p. 876). Assim, nela cabe tanto o movimento dos baladeiros portugueses, que se caracteriza por visitar a música tradicional e por conter contornos políticos, como os grupos anglo-saxónicos da índole dos Beatles, Rolling Stones ou The Who, ou ainda as vertentes *folk* e *jazz*.

revista comporta, e que se pode por sua vez subdividir em dois aspectos principais: o primeiro, porque representa uma perspectiva inovadora no estudo do Jornalismo português (nomeadamente ao mostrar a relação entre redactores e poder político num período muito específico da História de Portugal); o segundo, porque apresenta articulações importantes para as áreas da Música e da História Contemporânea – respectivamente a temática sobre a qual incide o jornalismo praticado pelo *MC* e a disciplina transversal a todo este trabalho, em virtude de a revista constituir um documento histórico em diálogo permanente com a realidade da época. É, portanto, por todos estes motivos que o estudo desta publicação nos parece, mais do que pertinente, até necessário.

Apostada em contribuir para a renovação da música portuguesa e orientada acima de tudo para os jovens, a revista não escapou, em 1973, ao aparelho da Censura. Os seus redactores aliaram desde sempre a oposição à ditadura, expressa através de uma disposição estética que privilegiou as correntes musicais de contestação tanto nacionais (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, entre outros) como internacionais (Bob Dylan, Patxi Andión e Victor Jara, por exemplo), com certas propostas de música *rock* e *pop* anglo-saxónicas que não eram então muito divulgadas em Portugal (The Who, Simon & Garfunkel, Leonard Cohen, mas também sonoridades mais “pesadas” como os Rolling Stones, os Led Zeppelin ou os Black Sabbath, a juntar ao *rock* progressivo dos Pink Floyd). De igual modo, o *MC* também promoveu músicos francófonos (de que são exemplo Georges Brassens, Jacques Brel ou Serge Reggiani), latino-americanos (Chico Buarque, Jorge Ben ou Caetano Veloso) e de língua castelhana (especialmente aqueles cujas músicas indiciavam algum tipo de resistência ao regime franquista, como Joan Manuel Serrat, os Aguaviva ou o já evocado Patxi Andión). A revista deu ainda espaço a críticas a álbuns musicais, publicou sistematicamente letras de canções, editou poemas e cartas de leitores, destacou eventos musicais estrangeiros, como o Festival de Woodstock, e cobriu a realização tanto do Festival de Vilar de Mouros, de 1971, o primeiro festival de música *pop* em Portugal, como do Festival de *Jazz* de Cascais, no mesmo ano. No plano contrário, o *MC* não cessou de tentar denunciar o fado, o chamado nacional-cançonetismo e o Grande Prémio RTP da

Canção⁶, que conotava com o Estado Novo e com a apatia generalizada que procurava contrariar.

O *MC* foi publicado continuamente entre Dezembro de 1969 e Junho de 1985 (ou seja, 67 números no total)⁷, embora o campo de observação e de estudo aqui escolhido tenha sido o período até Abril de 1976 (isto é, entre o nº 1 e o nº 45, inclusive). A escolha desta data não é fortuita e prende-se não só com critérios de espaço, que inviabilizam uma abordagem aprofundada à totalidade dos números, mas também com o facto de, desde o início, esta dissertação ter sido pensada com o objectivo de articular a vertente jornalística do *MC* com a dimensão social do Portugal da década de 1970 – que não só enriquece o estudo da revista como reforça o carácter singular da mesma. Desse modo, o período crítico da publicação no que toca ao binómio jornalismo/intervenção social é, sem dúvida, o que se situa entre o primeiro número e Abril de 1976, data simbólica que assinala a promulgação da nova Constituição portuguesa e que encerra formalmente, portanto, o capítulo revolucionário.

No que diz respeito à estratégia metodológica seguida, optou-se pela utilização de técnicas de recolha de informação documentais e não documentais. As primeiras traduziram-se sobretudo na análise sistemática dos números do *MC* e, também, numa pesquisa bibliográfica tanto quanto possível exaustiva, com o objectivo de enquadrar, complementar e justificar não só o conteúdo da revista mas, também, o contexto em que ela foi publicada. Assim, fizemos uma leitura aprofundada e crítica de textos e obras relativas à cultura e mentalidades deste período, não descurando contudo as teorias do jornalismo, a Teoria Crítica e a história musical, bem como alguns artigos da imprensa e documentos em formato digital. Já no que respeita à pesquisa não documental, ela consistiu em quatro entrevistas semi-directivas que contribuíram, do nosso ponto de vista, para um enriquecimento decisivo do trabalho desenvolvido: a Avelino Tavares, fundador, editor e primeiro director do *MC*, a José Jorge Letria, actual presidente da Sociedade Portuguesa de Autores e, na época, um dos integrantes do movimento dos baladeiros, a Viriato Teles, jornalista da RTP com obra publicada na área da música popular portuguesa e antigo colaborador do *MC* e, por último, a José Mário Branco, um

⁶ Doravante somente denominado Festival da Canção, a sua designação mais comum.

⁷ O número total não é maior porque, a partir de 1973, a revista começa a publicar de forma cada vez mais esporádica. Entre esse ano e Abril de 1976, por exemplo, só se editaram 12 números, tantos como no primeiro ano.

dos nomes maiores do movimento dos baladeiros e da música nacional, embora cedo tenha extravasado esse estilo e procurado explorar outras sonoridades.

Para desenvolver esta dissertação colocámo-nos um conjunto de questões que julgámos pertinentes, e às quais procurámos dar resposta: em que contexto e por que motivo entrou o panorama musical português em mutação a partir dos anos 1960? O que significou o movimento dos baladeiros e o que trouxe ele de diferente? De que forma o *MC* tentou levar a cabo a renovação musical que propunha? Quais eram os estilos de música que a revista incentivava, ostracizava e porquê? Como encararam os jornalistas do *MC* a queda do Estado Novo e a entrada de Portugal num processo revolucionário? De que forma essa nova realidade se reflectiu nas páginas da revista? À luz do paradigma jornalístico actual, a atitude militante dos redactores do *MC* será ou não legítima? De modo a encontrar respostas a estas interrogações, dividimos a dissertação em quatro capítulos. O primeiro visa estabelecer um enquadramento histórico e cultural, procurando depois determinar quando, como e por que razão surgiram os baladeiros, bem como aquilo que significaram. O segundo procede à caracterização da estrutura do *MC* e a uma análise da política editorial da revista, do seu posicionamento político-ideológico e do modo como os redactores se relacionam com os diferentes estilos musicais, tanto nacionais como estrangeiros. O terceiro capítulo contempla uma análise pormenorizada das principais rubricas da publicação, escrutinando os editoriais, os festivais de música popular (não só o Festival da Canção, mas também o Festival de Vilar de Mouros de 1971 e o Festival de *Jazz* de Cascais do mesmo ano, que o *MC* cobriu), as entrevistas, as letras de canções e as análises de discos. O quarto e último capítulo, por seu turno, analisa dois números particularmente relevantes da história do *MC* – o nº 34, apreendido pela polícia política em 1973, e o nº 39, a primeira edição em liberdade mas que, ao mesmo tempo, significou também o início de fortes dissensões políticas entre redactores. Por constrangimentos de espaço não nos foi possível abordar de forma aprofundada as rubricas “Poesia 70” e “Posta Restante”, as duas secções de interacções com os leitores (respectivamente dedicadas à poesia e à correspondência). Contudo, recorreremos pontualmente a exemplos retirados desses espaços.

Ao longo dos mais de seis anos aqui analisados, parte deles ainda em tempo de ditadura, o *MC* inaugurou, pois, o ramo português do jornalismo especializado em música, pugnou pela renovação musical no país através da promoção dos baladeiros e da denúncia do nacional-cançonetismo e do fado, ao mesmo tempo que nunca descurou o

acompanhamento e divulgação das principais tendências musicais estrangeiras. A oposição dos redactores da revista ao Estado Novo torna-se ainda mais notável se tivermos em consideração que aquilo que para nós é hoje um dado adquirido, para um português do início da década de 1970 era impossível de aferir – ou seja, actualmente sabemos que o regime caiu no dia 25 de Abril de 1974 mas, até à véspera, ninguém poderia adivinhar se e quando essa hora chegaria. A audácia dos jornalistas do *MC* ganha, pois, à luz desta realidade, uma dimensão ainda mais assinalável, uma vez que os seus actos sujeitavam-nos constantemente a represálias, que podiam ir da censura até à detenção. Se é verdade que, quando se torna um servente do poder político e económico, o jornalismo se transforma numa actividade que tem tanto de abominável como de nocivo, não é menos verdade que, ao ser cumprido com seriedade, constitui uma das mais belas e estimulantes profissões existentes. É neste último campo que se insere o percurso do *MC*, uma revista “à frente do seu tempo”⁸ que fez um percurso de divulgação musical, de renovação estética, de resistência e de liberdade.

⁸ Viriato Teles na entrevista que me concedeu, a 23/10/2015, *vide* Anexos.

1) O Tempo e o Modo: Portugal e o mundo à entrada para 1970

1.1) Enquadramento histórico

A derrota do fascismo na Segunda Guerra Mundial fez com que, a partir de 1945, Portugal e Espanha se tornassem nas únicas ditaduras da Europa Ocidental⁹. Com a reorganização política, no quadro da Guerra Fria, a ditar a divisão do mundo em dois blocos - o capitalista, no Ocidente, liderado pelos EUA, e o soviético, no Leste, encabeçado pela URSS - o regime do Estado Novo, liderado por António de Oliveira Salazar, integrou naturalmente o primeiro¹⁰. As consequências políticas e económicas da Segunda Guerra Mundial espoletaram, aliás, a primeira grande crise do Estado Novo ainda nos anos 1940, quer devido ao vazio ideológico deixado pela queda dos fascismos, quer pelas consequências económicas geradas pelo conflito¹¹.

À entrada para a década de 1950, a questão da sucessão de Salazar, no poder desde 1933, começava a ser colocada. Deste modo, o regime foi-se progressivamente dividindo em duas correntes: uma, personificada por Fernando dos Santos Costa, juntava os chamados “ultras” do salazarismo, para quem “qualquer cedência seria o começo do fim”¹², e uma outra, encabeçada por Marcello Caetano, que privilegiava uma via mais reformista. Contudo, embora os primeiros vissem os rivais como a “esquerda do regime”¹³, a verdade é que Marcello Caetano era “um adversário ferrenho do liberalismo, da democracia parlamentar e do sistema partidário”, bem como um defensor confesso do sistema corporativo em que se sustentava o Estado Novo¹⁴. Não se pode perder de vista, portanto, que ambas as facções concordavam no essencial, pelo que quaisquer mudanças que pudessem verificar-se seriam sempre muito tímidas – como se veria, aliás, com a ascensão de Caetano à Presidência do Conselho de Ministros, em 1968.

A somar à questão da sucessão do ditador português, também no campo dos adversários do regime se registaram mudanças durante os anos 1950. A oposição nacional, que

⁹ Em 1967, com a Ditadura dos Coronéis (1967-1974), a Grécia juntar-se-ia a este lote.

¹⁰ Sobre Salazar, acerca do qual existem muitos e diversificados estudos, remetemos, entre outros, para a biografia de MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar. Uma Biografia Política*, 4ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.

¹¹ ROSAS, Fernando, “Estado Novo”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 318.

¹² ROSAS, Fernando, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. 7, *História de Portugal*, MATTOSO, José (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 509.

¹³ *Ibidem*, p. 507.

¹⁴ *Ibidem*, p. 506.

desde o fim da Segunda Guerra se encontrava em refluxo, ganhou novo ânimo na segunda metade desta década, mercê da mobilização popular provocada pela candidatura presidencial do general Humberto Delgado, em 1958, e que originou uma onda de greves em vários pontos do país¹⁵. O período que então se inaugurou foi classificado por Fernando Rosas como “a segunda e decisiva crise histórica do regime”¹⁶, que se estendeu até 1968 e da qual este já não recuperaria completamente. A aceitação do salazarismo sairia ainda mais afectada com o eclodir da guerra colonial, em 1961, conflito que trouxe “a recusa sequer de aceitar a sua discussão ou negociação”¹⁷ – ou seja, a simples menção da possibilidade de Angola, Moçambique e Guiné conquistarem a sua independência face a Portugal era considerada tabu na metrópole, e essa intransigência isolou por completo o regime no contexto internacional. Devido aos recursos materiais e humanos que consumia, a guerra tornou-se “o nó central e condicionador de tudo o mais”, razão pela qual o marcelismo, ao não ter capacidade nem interesse em colocar-lhe termo, acabou por fracassar na sua tentativa de empreender reformas que salvassem o Estado Novo¹⁸. Assim, pese embora o crescimento económico verificado durante os últimos anos da ditadura, Portugal assistiu, a partir da segunda metade da década de 1960, ao “apodrecimento inelutável de um regime incapaz de se adaptar aos grandes desafios da sua época: o da descolonização e, por essa via, o da integração europeia”¹⁹.

Se, como agora se viu, as eleições de 1958 e a eclosão da guerra colonial foram os dois factores que mais contribuíram para o minar dos alicerces da ditadura portuguesa, houve outros acontecimentos menos emblemáticos mas que também ajudaram a montar o cenário de “lenta agonia”²⁰ de que nos fala Fernando Rosas. Prendem-se estes com o movimento estudantil e são de particular interesse para esta dissertação, uma vez que o *MC* é, em larga medida, produto desse clima de revolta e desafio que tomou conta, nomeadamente, de sectores da juventude universitária portuguesa. O despertar da

¹⁵ Como os assalariados rurais no Alentejo e Ribatejo, cerca de 1200 trabalhadores na região de Almada, funcionários da Corticeira Industrial no Barreiro ou ainda os pescadores de Matosinhos, de Vila do Conde e da Afurada. No total, cerca de sessenta mil trabalhadores terão estado em greve em 1958. V. FERREIRA, Ana Sofia, “As Greves no Litoral Norte Português no Agitado Verão de 1958”, in VARELA, Raquel, NORONHA, Ricardo e PEREIRA, Joana Dias (dir.), *Greves e Conflitos Sociais em Portugal no Século XX*, Lisboa, Colibri, 2012, p. 121-127.

¹⁶ ROSAS, Fernando, “Estado Novo”, *ibidem*, p. 318.

¹⁷ *Idem*, *O Estado Novo (1926-1974)*, in *op. cit.*, p. 516.

¹⁸ *Idem*, “Estado Novo”, *ibidem*, p. 318-319.

¹⁹ *Ibidem*, p. 318.

²⁰ *Idem*, *O Estado Novo (1926-1974)*, p. 503.

contestação dos estudantes deu-se com a publicação de um decreto-lei no *Diário da República*, em Dezembro de 1956, que visava limitar a autonomia das associações de estudantes²¹. Esse decreto seria, aliás, um dos rastilhos que levariam o então jovem José Mário Branco (n. 1942)²², futuro cantor de intervenção muito acarinhado pelo *MC* e à época estudante, a ganhar consciência política e a aproximar-se de sectores liceais e universitários afectos ao PCP²³. A contestação dos estudantes à ditadura atingiu o seu expoente máximo em 1962 e em 1969, com o eclodir de duas crises académicas²⁴, e estava enquadrada num cada vez maior e mais indisfarçável movimento oposicionista, que congregava sectores tão distantes como partidos da chamada esquerda radical²⁵, sectores católicos²⁶ e até monárquicos²⁷.

Embora o rastilho do descontentamento popular no Estado Novo durante a segunda metade da década de 1950 tenha sido ateadado, como se viu, pela candidatura de Humberto Delgado e pela asfixia democrática no mundo estudantil, os anos 1960 encarregar-se-iam de criar condições para que esse fogo se propagasse. As miseráveis condições de vida de grande parte da população – estima-se que a percentagem de

²¹ Trata-se do decreto 40 900, limitador da actuação das Associações de Estudantes tanto nas faculdades como nos liceus.

²² As notas biográficas dos principais músicos, bem como dos redactores do *MC* acerca dos quais se conseguiu recolher alguma informação, são apresentadas nos Anexos.

²³ José Mário Branco na entrevista que me concedeu, a 24/06/2016, *vide* Anexos: “Foi sobretudo a partir do antigo 6º e 7º ano, com algumas companhias [que despertei para a política]. Isto situa-se por volta da campanha do [general Humberto] Delgado, em 1958. Travámos conhecimento e laços de diversa ordem com jovens um pouco mais velhos do que nós e que andavam já metidos nas primeiras lutas estudantis a sério, que foram precisamente nessa altura, contra o decreto 40 900, que pretendia que o Ministério tutelasse as Associações de Estudantes das universidades.”

²⁴ Em 1962, a polícia reprimiu as actividades do “Dia do Estudante”, em Lisboa, espalhando jovens alunos universitários e ocupando instalações do ensino superior. Já em 1969, os protestos precipitaram-se após Alberto Martins, presidente da Associação Académica de Coimbra e futuro ministro do PS, ter visto ser-lhe negada a palavra numa sessão em que estava presente o então Presidente da República, Américo Thomaz. Nessa mesma noite a polícia carregou sobre os estudantes, e Alberto Martins seria detido.

²⁵ De modo a realçar o florescimento da actividade oposicionista durante os últimos anos do Estado Novo refira-se que, para além do já existente Partido Comunista Português (PCP), no início da década de 1970 surgiram vários outros partidos, movimentos e organizações, entre eles o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) em 1970, a União dos Estudantes Comunistas (UEC), afecta ao PCP, em 1972, a Federação dos Estudantes Marxistas-Leninistas (FEM-L), do MRPP, no mesmo ano, e ainda a Liga Comunista Internacionalista (LCI) e o Partido Revolucionário do Proletariado (PRP), ambos em 1973. O Partido Socialista (PS), mais moderado e ligado à Internacional Socialista, também foi criado nesse ano.

²⁶ Por exemplo, a Acção Católica Portuguesa e a Juventude Universitária Católica que, não obstante estarem ligadas à Igreja Católica, “um dos esteios” do regime, mantiveram uma “autonomia relativa” e frequentemente até próxima da oposição e dos chamados “católicos progressistas”, movimento com bastante preponderância na revista *O Tempo e o Modo*. V. MELO, Daniel, *A cultura popular no Estado Novo*, Coimbra, Angelus Novus, 2010.

²⁷ Como a Convergência Monárquica, fundada em 1970 pelo arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles.

portugueses que viviam em situação de pobreza fosse, em 1973, “superior a 30%”²⁸ – originaram, nas décadas de 1960 e 1970, um êxodo migratório de centenas de milhares de pessoas, e o facto de o esforço de guerra ter chegado a consumir “40% do Orçamento Geral do Estado”²⁹ deixava claro que o regime não estava disposto a alterar essa realidade. Foi, portanto, neste quadro que a ditadura começou a soçobrar, não conseguindo responder nem estancar os cada vez mais frequentes e vigorosos focos de contestação interna.

Contudo, se os assuntos endógenos eram mais do que suficientes para provocar um crescente desencanto com o regime português, a verdade é que alguns acontecimentos marcantes ocorridos no cenário internacional também contribuíram para moldar este cenário desfavorável para o Estado Novo. Um dos exemplos mais evidentes disso mesmo tem a ver com o novo quadro geopolítico decorrente do pós-guerra. Na realidade, praticamente todas as potências coloniais, com o Reino Unido e a França à cabeça, iniciaram, a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, o desmantelamento dos seus impérios, aceitando a independência de inúmeros territórios em África e na Ásia. De modo a estabelecer uma comparação com a situação colonial portuguesa, importa recordar que os britânicos saíram formalmente da Índia, um dos seus territórios mais vastos e importantes, em 1947, e que foram progressivamente abandonando as suas possessões em regiões como a Palestina, o Gana ou o Sudão, por exemplo. Já os franceses, depois de terem vindo a desocupar, a partir dos anos 1940, colónias como o Laos, o Camboja ou a Tunísia, bem como inúmeros territórios da África subsariana, travavam desde 1954, na Argélia, uma guerra cujo desfecho seria a independência dessa sua última grande colónia. Ora, tendo em conta que a guerra da Argélia terminou em 1962 – quando apenas tinha decorrido um dos treze anos do conflito entre a metrópole portuguesa e as suas “províncias ultramarinas”, como as designava Marcello Caetano – pode afirmar-se que o regime do Estado Novo estava, também na questão colonial, profundamente desfasado do seu tempo, não abrindo mão dos territórios africanos sob nenhum pretexto, ao passo que todas as potências imperialistas europeias já tinham praticamente encerrado esse capítulo da sua história.

²⁸ RODRIGUES, Carlos Farinha, “Pobreza”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 2, *op. cit.*, p. 742.

²⁹ <http://www.exercito.pt/EP/Paginas/historial/35.aspx>, consultado em 23/07/2016.

Para além da questão do fim do colonialismo, também a contestação ao papel dos EUA na invasão do Vietname – sobretudo após o massacre de My Lai³⁰, cometido pelos norte-americanos, ter sido notícia à escala mundial, como aponta o jornalista Viriato Teles³¹ - contribuiu para que a opinião pública nacional e internacional se tornasse cada vez mais crítica da guerra nas colónias. De resto, a ruptura sino-soviética, iniciada nos anos 1950 e aprofundada na década seguinte, motivou um recrudescimento do debate político à esquerda, que tanto o Maio de 68 como a Primavera de Praga contribuíram para alimentar. A facção chinesa, partidária de Mao Tsé-Tung, contestou o modelo existente na URSS e ganhou adeptos na Europa Ocidental e em Portugal, tornando-se bastante popular entre os estudantes³². Não foi por acaso, aliás, que os acontecimentos de 1968 em Paris foram muito participados por militantes maoístas, mais até do que por elementos afectos ao Partido Comunista Francês (PCF). José Mário Branco, então exilado na capital francesa, participou activamente na rebelião e recorda que o PCF teve mesmo um papel importante na desmobilização das greves, aderindo ao movimento “para o minar por dentro”³³. Já a Primavera de Praga, ocorrida nesse mesmo ano, consistiu numa derradeira tentativa de democratizar os regimes do Bloco de Leste, nomeadamente o da Checoslováquia. A palavra de ordem nas ruas não era a restauração do capitalismo, mas sim a edificação de um “socialismo de rosto humano” – o que demonstra que amplos sectores de cidadãos do Leste europeu não punham directamente em causa a natureza socialista do regime. Contudo, o esmagamento implacável da revolta de Praga pelos tanques russos terá sido a prova, para muitos, de que a URSS e, por extensão, os regimes que orbitavam em torno dela, eram irreformáveis.

Era portanto este o cenário, em traços largos, durante a juventude do fundador do *MC*, o portuense Avelino Tavares (n. 1937)³⁴, e dos vários colaboradores que, ao longo dos anos, passaram pela revista – casos de José Viale Moutinho (n. 1945), Maria Teresa Horta (n. 1937), Tito Lívio (n. ?), Jorge Cordeiro (n. ?), António Vieira da Silva, António José Fonseca (n. ?), Mário Correia (n. 1952), entre outros. Há, contudo, uma ressalva que deve ser feita: fundado em Dezembro de 1969, o *MC* não teria sido

³⁰ Massacre de My Lai (16/03/1968). Foi a maior matança de civis durante a Guerra do Vietname, perpetrado pelo exército dos EUA no Vietname do Sul. Mais de 400 civis terão sido mortos. As imagens foram divulgadas em Novembro de 1969, mês anterior à fundação do *MC*.

³¹ TELES, Viriato, in *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*, Porto, 2015, p. 19.

³² A este respeito, v. CARDINA, Miguel, *Margem de Certa Maneira – O Maoísmo em Portugal – 1964-1974*, Lisboa, Tinta-da-China, 2011.

³³ José Mário Branco na entrevista que me concedeu, a 24/06/2016, vide Anexos.

³⁴ Ver nota biográfica nos Anexos.

possível noutro contexto que não o da chamada “Primavera Marcelista” – por muito que esse fenómeno de esperança colectiva tenha depois saído, como sabemos, defraudado. A verdade é que, desde que Marcello Caetano assumiu o cargo de Presidente do Conselho, em Setembro de 1968, existiu em Portugal uma “relativa abertura e criação de expectativas liberalizantes”, que se prolongou até finais de 1970³⁵. Foi justamente nesse período que o *MC* surgiu e publicou os seus primeiros doze números. Porém, mesmo durante esse tempo a liberalização foi muito relativa. Viriato Teles aponta três exemplos, todos eles ocorridos logo em 1969, que testemunham essa realidade: o assassinato de Eduardo Mondlane, dirigente da Frelimo, pela PIDE, a intervenção da polícia de choque numa romagem pacífica ao túmulo do médico comunista Mário Sacramento, em Aveiro, e, por último, as sucessivas prisões de oposicionistas levadas a cabo ao longo desse ano³⁶. Segundo o jornalista, as mudanças ocorridas no seio do regime durante o período marcelista – as alterações de nome da PIDE para DGS³⁷, da União Nacional para Acção Nacional Popular e da Censura para Exame Prévio, por exemplo – não passaram de uma “encenação destinada a domesticar os mais crédulos”³⁸.

Após a Revolução de 25 de Abril de 1974, a “explosão ideológica”³⁹ que então se verificou veio alterar por completo o contexto em que o *MC* era produzido. Finda a Censura, a publicação assumiu uma postura militante e com o objectivo de se colocar “finalmente ao serviço dos interesses revolucionários da classe operária e das massas trabalhadoras suas aliadas”⁴⁰, embora tenham existido vários despiques entre redactores próximos do PCP e maoístas. Esta fase e os seus contornos serão analisados de forma mais sistemática ao longo dos capítulos seguintes.

1.2) O panorama cultural português na década de 1960 e início de 1970

Numa sociedade manietada pela Censura, oprimida pela polícia e em que as liberdades de expressão, de reunião e de associação estavam reguladas por “leis especiais”⁴¹ - que, na prática, as proibiam - o panorama cultural esteve sempre, compreensivelmente,

³⁵ REIS, António, “Marcelismo”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 546.

³⁶ TELES, Viriato, in *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*, *ibidem*, p. 19.

³⁷ Isto é, de Polícia Internacional de Defesa do Estado para Direcção-Geral de Segurança.

³⁸ TELES, Viriato, in *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*, *ibidem*, p. 19.

³⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁰ *Mundo da Canção* (todas as citações da revista serão feitas abreviadamente: *MC*), nº 39, p. 4.

⁴¹ <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx>, consultado em 26/07/2016.

estrangulado e submetido às arbitrariedades do regime no poder. Ainda que tenha havido, a partir de fins da década de 1950, algumas tentativas do próprio regime se actualizar e até de enquadrar as novas formas de expressão juvenil (como, por exemplo, o Concurso *Ié-Ié*, realizado em 1965 e 1966 no Teatro Monumental, em Lisboa, e “organizado pelo Movimento Nacional Feminino a favor das Forças Armadas no Ultramar”⁴²), a verdade é que, regra geral, o Estado Novo movia uma “perseguição persistente” às “vias alternativas”⁴³ constituídas nos meios culturais e que, portanto, escapavam ao seu controlo.

A “cultura popular”, que aqui procuramos caracterizar, é definida pelo historiador Daniel Melo como “toda a política cultural dirigida à maioria da população, àquela que não se identifica com as elites”⁴⁴. De natureza “corporativa, anti-liberal, anti-democrática, anti-parlamentar, anti-comunista e nacionalista”, o Estado Novo concebia que o papel do seu aparelho devia ser “forte e interventor”, indo ao encontro dos “interesses do conjunto da burguesia e controlando as reivindicações dos trabalhadores”, não só na cultura mas em todas as áreas da sociedade ⁴⁵. Com efeito, já num discurso de 1937, Salazar diz não querer “alimentar os pobres de ilusões” e afirma pretender encontrar “o equilíbrio das relações sociais”, tendo como fim a “paz social”⁴⁶. Esta era uma outra forma de o ditador mostrar que não só se opunha à teoria marxista da luta de classes como de deixar claro, também, que procurava promover uma conciliação entre ricos e pobres na vida quotidiana, seguindo os preceitos do corporativismo fascista italiano. Desse modo, conceitos mais ou menos vazios e abstractos como “a simplicidade da vida”, “a doçura dos sentimentos” ou “a pureza dos costumes” eram igualmente enaltecidos pelo chefe máximo do regime, por serem exemplos do “ar familiar, modesto mas digno da vida portuguesa”⁴⁷. Este é um posicionamento emblemático dos actores políticos do Estado Novo, que pode ser resumido na conhecida expressão “pobres mas honrados”, atribuída de forma oficiosa a Salazar.

⁴² *Blog Guedelhudos*, mantido por Luís Pinheiro de Almeida, autor do livro *Beatles em Portugal*: <http://guedelhudos.blogspot.pt/2007/10/1o-eliminatria-do-concurso-i-i-1965.html>, consultado em 26/07/2016.

⁴³ MELO, Daniel, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁶ SILVA, Paulo Neves da, *Citações de Salazar*, Alfragide, Casa das Letras, 2013, p. 185.

⁴⁷ *Ibidem*.

Para o então Presidente do Conselho, aliás, os grandes problemas nacionais “têm de ser resolvidos não pelo povo, mas pelas elites, enquadrando as massas”⁴⁸. Desse modo, não é de estranhar que o Estado Novo tenha imposto ao país um modelo cultural totalizante, de teor “nacionalista, ruralista e tradicionalista”, onde até as férias e os momentos de lazer dos trabalhadores eram enquadrados pela máquina estatal. Para além da criação da FNAT⁴⁹, em 1935, essa estratégia consubstanciou-se também, por exemplo, na criação das Casas do Povo, dois anos antes, na promoção do concurso da “Aldeia mais portuguesa de Portugal”, em 1938, na exposição do Mundo Português, em 1940, no fomento dos ranchos folclóricos e ainda na difusão das marchas populares de Lisboa, criadas em 1932 e dinamizadas em pleno salazarismo. No que diz respeito a este último caso, Melo afirma estarmos perante uma “tradição inventada”⁵⁰ e um “exemplo singular de folclorização”, uma vez que as marchas “ambicionam instalar uma tradição lisboeta, mas paradoxalmente recorrem, nos primórdios, a elementos pretensamente folclóricos de proveniência exógena (rural)”⁵¹. O referido investigador divide a vertente cultural do Estado Novo em dois campos de acção: o primeiro, impulsionado por António Ferro com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, começou nos primórdios do regime e existiu até aos anos 1950, tendo tido, conforme demonstram os exemplos dados acima, um cariz ideologicamente mais conservador. Porém, sobretudo com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, (que lançaria um serviço de bibliotecas itinerantes e fixas e promoveria uma “renovação artística, científica e cultural”, tornando-se “um verdadeiro «Ministério da Cultura»” numa época em que esse pelouro nem sequer existia no país⁵²) e o início das emissões televisivas da RTP, em 1957, o salazarismo tentou acompanhar os avanços registados.

Esta realidade, note-se, era diametralmente oposta à das tais “vias alternativas” a que já se aludiu, e que vão desde as vanguardas estéticas à simples paixão amadora pelo cineclubismo, passando pelo cooperativismo, pelas reivindicações democráticas das associações de estudantes e ainda, como aponta Daniel Melo, pela chamada canção de protesto, que aqui nos interessa particularmente⁵³. Todos esses nichos, embora muito diferentes entre si, tiveram em comum o facto de se terem tornado um “travão à maior

⁴⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁹ FNAT: Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, de que derivou o actual INATEL.

⁵⁰ MELO, Daniel, *op. cit.*, p. 123.

⁵¹ *Ibidem*, p. 98.

⁵² OLIVEIRA, Pedro Aires, “Fundação Calouste Gulbenkian”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 2, p. 375.

⁵³ MELO, Daniel, *ibidem*, p. 115.

extensão do ímpeto oficial”⁵⁴, quanto mais não fosse pelo simples facto de representarem um contratempo para um regime que tinha a ambição de “tudo enquadrar e controlar na esfera pública”⁵⁵. Com efeito, não terá sido por acaso que tanto o movimento surrealista como o neo-realista⁵⁶, correntes de grande relevância no panorama cultural português do século XX, se opuseram ao salazarismo – apesar de esteticamente se situarem em campos opostos e de, como tal, nutrirem sentimentos mútuos de rivalidade. No cinema, as influências da *nouvelle vague* francesa e do neo-realismo italiano impulsionaram alguns filmes de cariz mais documental, mostrando e denunciando fenómenos como a pobreza ou as diferenças sociais. Obras como *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, ou *O Cerco* (1970), de António da Cunha Telles, são alguns exemplos do movimento a que se chamou Cinema Novo e que foi, desde 1969, apoiado pelo Centro Português de Cinema, cooperativa patrocinada pela Gulbenkian⁵⁷. Longe iam, portanto, os anos de ouro das produções cinematográficas pró-Estado Novo, como *Maria Papoila* (1936), de José Leitão de Barros, *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro, ou *Camões* (1946), também de Leitão de Barros. Por esta altura, pode dizer-se, o regime de Salazar e Caetano já estava ultrapassado, sem que tivesse ainda caído na prática.

Quanto à criação musical, campo que nos interessa em particular, o panorama era pouco animador. João de Freitas Branco escreveu, em 1959 – uma década antes da criação do *MC*, portanto – que “a prática da boa música em Portugal concentra-se hoje em Lisboa e no Porto” e que “não existe na quase totalidade do território”. Na opinião do musicólogo este era, pois, um “problema basilar da cultura musical portuguesa, hoje como ontem. Nunca houve uma significativa percentagem de apreciadores da melhor música e de quem a execute em horas vagas, como se lê um romance ou se cultivam flores por amadorismo”⁵⁸. Já antes, em 1953, também Fernando Lopes-Graça tinha traçado um cenário desolador da situação musical portuguesa, apontando que um eventual crítico que se propusesse escrever “um simples ensaio” sobre a música

⁵⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁶ O primeiro foi impulsionado por nomes como Mário Cesariny, Alexandre O’Neill e José-Augusto França, entre outros, e pretendia libertar a arte dos ditames da razão e da lógica, devolvendo-a ao sonho e à transcendência. Já o segundo tinha em Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca algumas das suas figuras incontornáveis e, inspirado no neo-realismo italiano e no chamado realismo socialista, procurava retratar o sofrimento e o difícil quotidiano da classe trabalhadora.

⁵⁷ MATOS-CRUZ, José de, “Cinema”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 1, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁸ BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América, 2005, p. 186.

contemporânea nacional se veria “seriamente embaraçado”. O maestro menciona também uma enciclopédia musical francesa, *La Musique, des Origines à Nos Jours*, que classifica como “notável”, para lamentar que o autor do “capitulozinho” consagrado a Portugal, “depois de definir pitorescamente a fisionomia da nossa música como marcada pelas «ternas inflexões do fado»”, tenha caído numa “lamentável confusão, ao dar conta da nossa produção contemporânea e seus representantes”. Lopes-Graça conclui que “será sempre assim, enquanto faltar o indispensável material de trabalho: música editada e ao alcance de amadores e eruditos”⁵⁹. Foi, com efeito, também devido à existência deste marasmo na música portuguesa que o movimento dos baladeiros, impulsionado em meados da década de 1960 e do qual José Afonso (1929-1987)⁶⁰ e Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) foram os primeiros rostos mais visíveis, teve um papel tão relevante. Esta questão será por nós aprofundada mais à frente.

Ainda relativamente ao panorama musical, analisando os primeiros anos do Estado Novo é possível constatar uma realidade nem sempre devidamente sublinhada: o fado, tanto na sua vertente de Lisboa - mais bairrista e marialva - como de Coimbra, ligada sobretudo à vida estudantil – não foi sempre bem aceite pelo regime. Segundo o investigador José Machado Pais, a ditadura militar teve “sérias dificuldades em dedilhar (manipular) os acordes sociais” deste estilo eminentemente urbano, chegando a proibir os fados nocturnos e a decretar a exigência de carteira profissional para se actuar em público⁶¹. Durante as primeiras décadas do século XX, os fados estavam “fortemente impregnad[os] de referências temáticas de cariz socialista, comunista e anarco-sindicalista”⁶², sendo João Black uma das principais figuras dessa vertente operária da canção lisboeta⁶³. Contudo, embora o ano de 1929 ainda visse ser publicado o livro *Fado, Canção dos Vencidos*, em que o autor Luís Moita congregava uma série de palestras anti-fado dadas na Emissora Nacional, a verdade é que, com o passar dos anos e a consolidação do Estado Novo, este estilo musical foi sendo, no quadro da “construção de um discurso ideológico para o sector artístico”⁶⁴, progressivamente

⁵⁹ LOPES-GRAÇA, Fernando, *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 2, Lisboa, Caminho, 1989, p. 61.

⁶⁰ Ver nota biográfica nos Anexos.

⁶¹ PAIS, José Machado, “Fado”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 1, p. 340.

⁶² NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado, Lisboa*, Público – Corda Seca, 2004, p. 218.

⁶³ João Black (1872-1955): fadista partidário do anarquismo, que cantava versos como “O mundo há-de assistir/Aos pobres livres dos lobos/Espezinharem o verdugo/Da burguesia a surgir”. É o exemplo mais visível de uma vertente do fado que o regime eliminou. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4HZFSvj4z-Y>, consultado a 27/07/2016.

⁶⁴ NERY, Rui Vieira, op. cit., p. 218.

apropriado pelo regime. Assim, o cunho contestatário desapareceu e foi substituído, como afirma o musicólogo Rui Vieira Nery, por valores como “o nacionalismo e o bairrismo primários (...), o desinteresse de princípio pela política, a aceitação de um destino individual inelutável (...), a exaltação dos méritos espirituais da pobreza”, entre outras características de carácter conservador e até reaccionário⁶⁵. Esta reconversão, operada sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, seria a semente para a grande popularidade que o fado - sobretudo o de Lisboa, “pastoso e obediente”⁶⁶, como o classifica Viriato Teles – passaria daí em diante a granjear. Com efeito, este estilo musical depressa se transformou num “elemento unificador da ideologia salazarista”, quer exacerbando o nacionalismo quer enaltecendo, de forma ingénua, paternalista e conformada, situações como “«o filhinho sem pão para comer», a «mãe doentinha no hospital» ou o «paizinho na cadeia»”⁶⁷. Esta vertente do fado, que já há muito se tornara totalmente hegemónica aquando da fundação do *MC* e contra a qual a revista se bateu, está, de resto, bem patente na célebre *Uma Casa Portuguesa*, de Amália Rodrigues (1920-1999)⁶⁸. Editada em 1953, a canção, que descreve um modelo de lar português, faz o elogio da “alegria da pobreza” (“No conforto pobrezinho do meu lar/Há fartura de carinho/(...)/Basta pouco, pouquinho p’ra alegrar/Uma existência singela”) e não esquece a referência ao catolicismo (“Um São José de azulejo/Mais o sol da Primavera”) enquanto elemento incontornável de qualquer família nacional que se prezasse.

Soma-se a este panorama a fraca qualidade musical da rádio e televisão portuguesas, onde, para além do fado, apenas tinham lugar cantores e conjuntos ligeiros, com sonoridades de gosto duvidoso e que abordavam temáticas frívolas⁶⁹. No suplemento *A Mosca* do *Diário de Lisboa*, em 1969, o jornalista João Paulo Guerra deu a esse movimento não declarado o nome irónico de “nacional-cançonetismo”⁷⁰, expressão justificada pelo facto de as letras serem, nas palavras de António João César,

⁶⁵ *Ibidem*, p. 227.

⁶⁶ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho – Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 130.

⁶⁷ PAIS, José Machado, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁸ Ver nota biográfica nos Anexos.

⁶⁹ A partir de 1970 passou a haver algumas excepções, como por exemplo os programas radiofónicos *Tempo Zip* e *Página 1*, ambos da Rádio Renascença. Contudo, tanto um como o outro seriam cancelados ainda antes do 25 de Abril.

⁷⁰ Corresponde a um certo tipo de música ligeira aceite pelo Estado Novo. Utilizaremos esta designação porque é a que mais vezes é usada pelo *MC*, e também porque julgamos ser a que mais facilmente serve para identificar um estilo de música que inclui intérpretes bastante diversificados, mas que têm em comum características a nível estético, temático, de popularidade, de aceitação pelo regime, entre outras.

invariavelmente “superficiais, fúteis e propagandísticas, recorrendo frequentemente a temáticas patrióticas, como elogios à pobreza, à devoção religiosa e à humildade”⁷¹. Tanto o Festival da Canção como os festivais da Figueira da Foz, da Guarda e outros – a que o próprio *MC* dava relevo, ainda que, como veremos, de forma crítica – eram geralmente exemplos dessa manifestação de “pirismo”⁷² instalado e que, por ser inofensivo, era incentivado pelo regime. Dois exemplos emblemáticos são *Ele e Ela*, de Madalena Iglésias, música vencedora do Festival da Canção de 1966 - pela abordagem simplista e infantilizada de um namoro, retratando a constituição de família como “o maior bem” da vida - e *Oração*, de António Calvário, que conquistara o primeiro prémio do mesmo festival dois anos antes – em cujos versos um desgosto amoroso origina uma prece: “Senhor, a teus pés eu confesso/Senhor, meu amor maltratei/(...)/No entanto eu te imploro, Senhor/Tu que és a redenção/(...)/Eu te imploro, Senhor, ó meu Deus:/Não te esqueças da minha oração!”. Porém, é bom ressaltar que o nacional-cançonetismo estava longe de se limitar a um punhado de nomes. Pelo contrário, dominava as rádios e gozava de bastante popularidade na sociedade portuguesa das décadas de 1960 e início de 1970, sobretudo entre as camadas menos instruídas. Outros cantores que este estilo celebrizou, ainda que com diferenças assinaláveis entre eles, foram Simone de Oliveira, Tony de Matos, Artur Garcia ou Maria de Lourdes Resende.

Contudo, como já se afirmou, os descontentes com o regime, embora remetidos a uma posição subalterna, continuavam a resistir. Uma das “pedradas no charco” mais visíveis e de maior impacto ocorreu justamente no mundo da música. Importa, pois, lembrar o papel fulcral que o célebre programa televisivo *Zip-Zip* desempenhou, durante o ano de 1969, na divulgação de alguns dos integrantes daquele que viria a ser conhecido como “movimento dos baladeiros”, que advogava uma renovação da música portuguesa e que será abordado de seguida. Graças ao *talk show* conduzido por Raul Solnado, Fialho Gouveia e Carlos Cruz, nomes como Manuel Freire (n. 1942), Francisco Fanhais (n. 1941), José Jorge Letria (n. 1951) ou António Vieira da Silva (n. 1946)⁷³ (este último seria, mais tarde, redactor e director do *MC*) puderam dar-se a conhecer pela primeira

⁷¹ CÉSAR, António João, “Nacional-Cançonetismo”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, vol. L-P, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 901.

⁷² *MC*, nº 19, p. 25.

⁷³ As notas biográficas de todos estes cantautores estão disponíveis nos Anexos.

vez ao grande público, que acompanhava avidamente o *Zip-Zip* através da RTP⁷⁴. Porém, mesmo tendo em conta que as formas de contestação ao Estado Novo se iam pouco a pouco adensando, conclui-se que praticamente continuavam a não existir, nos meios de comunicação de maior alcance e popularidade, narrativas que não fossem consentâneas com as visões oficiais. A “instrumentalização da etnografia e do folclore para fins ideológicos”, bem como a “tentativa de estabelecer um consenso social e cultural em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais”⁷⁵, caracterizaram, pois, de forma inquestionável, a realidade cultural do regime de Salazar e Caetano.

A partir do período marcado pelas tumultuosas eleições presidenciais de 1958, e coincidindo sensivelmente com a introdução da televisão em Portugal, o Estado Novo procurou cada vez mais apropriar-se dos “fenómenos de massas, sintetizados na fórmula “Fado, Fátima e futebol”⁷⁶. Foi assim que, a 31 de Março de 1974, Marcello Caetano, fragilizado após uma tentativa falhada de golpe de Estado ocorrida duas semanas antes, surgiu na tribuna presidencial do Estádio José Alvalade, ladeado pelos presidentes do Sporting e do Benfica. De forma a medir o pulso da população, o chefe do governo quis marcar presença no dérbi mais emblemático do futebol português, com o país inteiro a assistir, e foi ovacionado por milhares de espectadores⁷⁷. Contudo, meros vinte e cinco dias depois, o regime cairia. Perante este cenário é possível concluir que, para todos os efeitos, a última vitória do Estado Novo ocorreu num estádio de futebol - fazendo portanto jus, de uma forma algo irónica, à famosa máxima pela qual o regime é ainda hoje identificado.

⁷⁴ No site da RTP, afirma-se que os próprios criadores do programa tinham a consciência de que “um ano antes o «Zip» não teria sido possível”. Foi, portanto, no quadro da “Primavera Marcelista” que o país pôde assistir a um magazine que “revolucionou as noites da televisão, o futuro de muitos programas que viriam a ser feitos, a consciência e as atitudes do público e mesmo a relação com os Censores”. <http://www.rtp.pt/programa/tv/p1674>, consultado em 28/07/2016.

⁷⁵ MELO, Daniel, *ibidem*, p. 121.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 123-124.

⁷⁷ PEREIRA, Luís Miguel, *Estórias d'Alvalade*, S. João do Estoril, Prime Books, 2003, p. 211-212.

1.3) “Vemos, ouvimos e lemos, não podemos ignorar”⁷⁸: a origem e importância do movimento dos baladeiros

O termo balada é, segundo António Tilly, um vocábulo de sentido lato e com diversas acepções. Presente em vários idiomas europeus desde a Idade Média, a balada podia e pode significar “canção para ser dançada, composição simples com melodia cantável para uma voz, canção narrativa”, entre outras definições. Em Portugal, porém, “designa uma canção de acentuado carácter melódico e de andamento lento” que, no âmbito da música popular urbana, se articulou, a partir da década de 1960, com a “poesia de militância”, ganhando relevo através das obras de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira⁷⁹.

Foram precisamente esses dois nomes que, dando seguimento ao trabalho pioneiro de Artur Paredes, Edmundo Bettencourt ou António Menano, figuras de relevo do fado de Coimbra desde a primeira metade do século XX, desencadearam, no princípio dos anos 1960, a renovação da música portuguesa. Partindo do fado coimbrão, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira foram os responsáveis mais directos pelo início daquele que seria chamado o “movimento dos baladeiros”, e que marcaria profundamente os últimos anos do Estado Novo. Mais tarde, na viragem para a década de 1970, surgiram artistas – pouco depois seria cunhado o termo “cantautores”⁸⁰ – que lhes seguiram os passos, caso de Luís Cília (n. 1943)⁸¹, José Mário Branco, Sérgio Godinho (n. 1945)⁸² (estes três exilados no estrangeiro até ao 25 de Abril de 1974), Francisco Fanhais, José Jorge Letria e Manuel Freire. Num plano um pouco mais discreto ou ligeiramente posterior encontram-se António Vieira da Silva (como já se disse, redactor e director do *MC*), Vitorino Salomé (n. 1942), Fausto Bordalo Dias (n. 1948), Teresa Paula Brito (1944-2003), Fernando Tordo (n. 1948), António Macedo (1946-1999), Denis Cintra (1952-1990) ou Samuel Quedas (n. 1952), entre outros. O guitarrista Carlos Paredes (1925-2004)⁸³ (filho do já mencionado Artur Paredes e, juntamente com ele, um dos

⁷⁸ Excerto de *Cantata da Paz*, poema de Sophia de Mello Breyner Andresen musicado por Francisco Fanhais. O então padre foi capa do nº 1 do *MC*, em 1969, devido ao seu sucesso no programa televisivo *Zip-Zip*. O *MC* publicou a letra desta canção no nº 15.

⁷⁹ TILLY, António, “Balada”, in *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, op. cit., p. 101.

⁸⁰ Cantautor: termo geralmente associado aos baladeiros e que designa o artista que escreve os poemas, compõe as melodias e interpreta as suas próprias canções. É o equivalente português à expressão anglo-saxónica *singer-songwriter*, aplicada, entre outros, a Bob Dylan.

⁸¹ Ver nota biográfica nos Anexos.

⁸² Ver nota biográfica nos Anexos.

⁸³ Ver nota biográfica nos Anexos.

maiores nomes da guitarra nacional), situa-se num terreno híbrido por não incluir voz nas suas canções. Apesar disso, provou, nas palavras de Viriato Teles, que “a música instrumental pode também ser uma forma de luta”⁸⁴, pelo que não poderia deixar de ser aqui mencionado.

Numa fase inicial, conforme testemunha Manuel Alegre, José Afonso não só cantava o fado tradicional – marcado que estava pela tradição académica de Coimbra, cidade onde estudou – como “até tinha uma certa relutância à mudança”⁸⁵. Contudo, o despertar do movimento estudantil e o facto de José Afonso considerar que o fado tinha atingido “uma fase de saturação” levaram-no a passar a considerar o referido estilo como sendo “muito sebentarizado, como que uma lição que se recita de cor, pouco amplo nos termos e nos propósitos, um condimento mais na panóplia turística coimbrã”⁸⁶. Quatro características fundamentais marcam, assim, a diferença entre o fado de Coimbra e a balada: a primeira prende-se com o uso da viola, que esta nova deriva musical privilegiava em detrimento do acompanhamento à guitarra; a segunda tem a ver com “o sentimentalismo e o lirismo romântico centrado na exaltação da voz”, que caracterizava o fado mas de que a balada prescindia; em terceiro lugar, as temáticas abordadas nas canções tornaram-se mais abrangentes, com a balada, do que alguma vez tinham sido no fado⁸⁷ - com efeito, a mais radical mudança de paradigma possibilitada por Zeca e Adriano foi justamente a desconstrução da ideia de que a música devia estar limitada a determinados assuntos e que, no caso do fado de Coimbra, era impensável falar em algo mais do que do quotidiano académico e de certas trivialidades da vida; por último, de modo a existir crítica social num regime com um aparelho de censura instituído, era frequentemente necessário transmitir a mensagem de forma implícita. Desse modo, o uso de metáforas tornou-se habitual, servindo para os baladeiros poderem abordar a realidade do quotidiano sem sofrerem represálias e para que houvesse menos hipóteses de as suas canções serem proibidas. Abria-se, assim, a porta à crítica social e à denúncia

⁸⁴ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁵ Manuel Alegre, citado por RAPOSO, Eduardo M., *Canto de Intervenção 1960-1974*, Público, Comunicação Social, SA, 2005, p. 53.

⁸⁶ José Afonso, citado por CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, Porto, Centelha/Mundo da Canção, 1984, p. 27.

⁸⁷ TILLY, António, *op. cit.*

das injustiças, razão pela qual o movimento dos baladeiros também é frequentemente denominado “canção de protesto” ou “canto de intervenção”⁸⁸.

A incessante falta de liberdade, a tentativa de sufocar ainda mais as associações de estudantes a partir de 1956⁸⁹, a campanha presidencial de Humberto Delgado, em 1958, o eclodir da guerra colonial, em 1961, e a contínua repressão policial aos estudantes foram alguns dos acontecimentos que levaram à crise académica de 1962. Apesar de ainda conter reminiscências do fado – desde logo o acompanhamento à guitarra e não ainda à viola - a *Trova do Vento que Passa*, com letra de Manuel Alegre e interpretação de Adriano Correia de Oliveira, teve então um imenso impacto e passou a ser vista como um dos símbolos dessa revolta estudantil, desenterrando definitivamente “o «machado de guerra» da música contra o obscurantismo do regime”⁹⁰. No ano seguinte, José Afonso editou *Baladas de Coimbra*, que incluía *Os Vampiros* e *Menino do Bairro Negro* – a primeira um retrato metafórico mas demolidor do regime (“São os mordomos do universo todo/Senhores à força, mandadores sem lei/(...)/Eles comem tudo/E não deixam nada”) e a segunda uma descrição comovente da miséria por ele semeada (“Onde não há pão/Não há sossego/Menino pobre, o teu lar/Queira ou não queira o papão/Há-de um dia cantar/Esta canção”). A excelência desta primeira incursão de Zeca pela crítica social deixou o então jovem seminarista Francisco Fanhais “completamente deslumbrado”, e fez com que Manuel Freire descobrisse que era aquele género de música que queria compor⁹¹. José Mário Branco alinha pelo mesmo diapasão e diz, sem rodeios, que ele e todos os integrantes do movimento dos baladeiros queriam “imitar o mestre”⁹², ou seja, José Afonso.

É justo concluir que tanto José Afonso como Adriano Correia de Oliveira vieram preencher um espaço do panorama sócio-cultural português que, apesar de se encontrar ainda vazio, clamava já por ser ocupado. Aliás, se tivermos em conta que, como afirma Soraia Simões, “a música popular é, antes de mais, um produto da cultura e da

⁸⁸ Embora a expressão canto de intervenção não se refira apenas aos baladeiros. Desde os anos 1940, com Lopes-Graça, as Canções Heróicas faziam parte do imaginário musical e político português.

⁸⁹ Com o decreto 40 900, já mencionado.

⁹⁰ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, *op. cit.*

⁹¹ Documentário (em vídeo) *A cantiga era uma arma*, de Joaquim Vieira, visionado no Youtube em Maio de 2016.

⁹² Declaração de José Mário Branco na *Conferência Internacional ICPSong16 – Canção de Protesto e Mudança Social*, que decorreu na FCSH em 16/06/2016.

história”⁹³, podemos afirmar que o movimento dos baladeiros não nasceu do acaso, mas sim dos anseios de um determinado sector da população portuguesa que, cada vez mais, apontava a necessidade da cultura e da música funcionarem enquanto agentes denunciadores do regime ditatorial. Desse modo, José Mário Branco tem razão quando nota que “sem público não há obra, portanto, quando a obra aparece feita, o público também tem algo a ver com isso”⁹⁴. Estamos, assim, perante uma relação de reciprocidade entre ouvintes e intérpretes, na qual uns são condição necessária para que existam os outros.

Zeca e Adriano dão, pois, seguimento às obras de índole interventiva, que não se tornaram imediatamente conhecidas do grande público – basta lembrar que o primeiro número do *MC*, de Dezembro de 1969, traz um anúncio ao mais recente álbum de José Afonso, lamentando que o cantor fosse “ainda, e infelizmente, desconhecido”⁹⁵ da maioria dos portugueses – mas que, num curto espaço de tempo, foram ganhando cada vez maior notoriedade e extravasando os limites dos meios estudantil e da juventude escolarizada, à medida em que iam tendo lugar os convívios semi-clandestinos, os debates, os bailes e as sessões de cinema ou poesia. Em 1967, Adriano Correia de Oliveira lançou o seu álbum homónimo, que tem em *Pátria* (“Triste destino o destino/Da gente do meu país”) e *Pedro Soldado* (“Já lá vai Pedro Soldado/Num barco da nossa armada/(...)/E leva o nome bordado/Num saco cheio de nada/Triste vai Pedro Soldado”) dois temas onde o cantor se insurge contra a ditadura e a guerra colonial. Em 1969 editou *O Canto e as Armas*, álbum onde, no que à intervenção social diz respeito, se destaca *As mãos* (“Com mãos se faz a paz, se faz a guerra/(...)/Nas tuas mãos começa a liberdade”) mas que vale, sobretudo, pelo facto de os poemas serem da autoria de Manuel Alegre, à época um exilado político⁹⁶. Já em 1970, em colaboração com José Niza⁹⁷, saiu *Cantaremos*, que aprofunda a toada contestatária. O êxodo populacional é retratado no tocante *Cantar de Emigração* (“Este parte, aquele parte/E todos, todos se vão/(...)/Tens em troca/Órfãos e órfãs/Tens campos de solidão/Tens mães que não têm filhos/Filhos que não têm pai”), *Lágrima de Preta* procede, em plena guerra colonial, à

⁹³ <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/a-musica-enquanto-produto-da-cultura-e-da-historia/>, consultado em 31/07/2016.

⁹⁴ Declaração de José Mário Branco na conferência já citada.

⁹⁵ *MC*, nº 1, p. 11.

⁹⁶ Manuel Alegre (n. 1936). Poeta e resistente anti-fascista exilado em Argel desde 1964. Após o 25 de Abril seria deputado na Assembleia Constituinte e na Assembleia da República, eleito pelo PS.

⁹⁷ José Niza (1938-2011). Médico que também estudou em Coimbra, foi representante da editoria discográfica Orfeu e, ainda, o autor de inúmeras letras de músicas cantadas nos Festivais da Canção da RTP, contribuindo para a sua relativa reconfiguração. Após o 25 de Abril, foi deputado do PS.

então subversiva constatação de que não há diferenças entre um africano e um europeu (“Encontrei uma preta/Que estava a chorar/Pedi-lhe uma lágrima/Para a analisar (...)/Nem sinais de negro/Nem vestígios de ódio/Água (quase tudo)/E cloreto de sódio”) e a metafórica *Fala do Homem Nascido* lança um clamor obstinado em busca da libertação (“Quero eu e a natureza/Que a natureza sou eu/E as forças da natureza/nunca ninguém as venceu/Com licença, com licença/Que a barca se fez ao mar/Não há poder que me vença/Mesmo morto hei-de passar”).

Já José Afonso, o outro pioneiro da balada, depois de se ter aproximado em definitivo de canções de raiz popular em *Cantares do Andarilho*, de 1968, lançou, um ano após, o *single Menina dos Olhos Tristes*, onde traça um retrato corajoso e impiedoso da guerra em África (“Menina dos olhos tristes/O que tanto a faz chorar?/O soldadinho não volta/Do outro lado do mar/(...)/O soldadinho já volta/Está quase mesmo a chegar/Vem numa caixa de pinho/Desta vez o soldadinho/Nunca mais se faz ao mar”). Do mesmo ano é o álbum apropriadamente chamado *Contos Velhos, Rumos Novos*, que “intercala os temas do cancionero tradicional com as inevitáveis palavras de denúncia e resistência”⁹⁸. A esta obra pertence a raiva prestes a transbordar de *Qualquer Dia* (“No Inverno ganhei ódio/E juro que o não queria/No Inverno ganhei ódio/Qualquer dia, qualquer dia”) e também *Era de Noite e Levaram*, que descreve uma detenção nocturna feita pela polícia política (“Era de noite e levaram/Quem nesta cama dormia/(...)/Sua boca amordaçaram/Com panos de seda fria”). Neste álbum o acompanhamento da voz principal passa a ser mais versátil, já completamente afastado do fado: há uma segunda viola, um cavaquinho, uma trompa e, numa das canções, uma segunda voz feminina⁹⁹. Em 1970, *Traz Outro Amigo Também* aborda de novo a temática da emigração, em *Canção do Desterro* (“Vieram cedo/Mortos de cansaço/Adeus amigos/Não voltamos cá/O mar é tão grande/E o mundo é tão largo/Maria Bonita/Onde vamos morar”), para além de uma crítica implícita à “atitude cúmplice”¹⁰⁰ de uma parte da população face à ditadura, em *Os Eunucos (No Reino da Etiópia)* (“Os eunucos devoram-se a si mesmos/Não mudam de uniforme, são venais/E quando os mais são feitos em

⁹⁸ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, op. cit., p. 153.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ <http://www.aja.pt/verso-dos-versos/>, consultado em 31/07/2016.

torresmos/Defendem os tiranos contra os pais”). Nota, neste último caso, para o subtítulo da canção, introduzido para “dar a volta às malhas apertadas da censura”¹⁰¹.

Neste ponto, faz sentido estabelecer um termo de comparação. De modo a evidenciar a grande renovação que tanto Adriano Correia de Oliveira como José Afonso empreenderam na música, desde que iniciaram o seu afastamento do fado de Coimbra até desembocarem na balada, é pertinente citar aqui a letra de uma canção da fase inicial da carreira de cada um dos referidos cantores. Em 1960, ainda a cursar Direito e embrenhado no “espírito académico”, Adriano cantou e editou *Fado da Mentira*, que demonstra bem o fatalismo da canção coimbrã (“A vida é gosto e desgosto/(...)/Fiz uma cova na areia p’ra enterrar minha mágoa”). No caso de José Afonso, também ele um ex-estudante de Coimbra, facilmente se descobre que, ainda em 1960, as questões que o ocupavam estavam longe de ser a presença colonial em África ou a emigração que apenas se começava a fazer notar. No fado *Vira de Coimbra*, gravado nesse ano, o amor, a beleza das mulheres e os elementos evocativos da cidade do Mondego dominam o imaginário do cantor (“Dizem que amor de estudante/Não dura mais de uma hora/Só o meu é tão velhinho/’inda se não foi embora/Coimbra p’ra ser Coimbra/Três coisas há-de contar/Guitarras, tricanas¹⁰² lindas/Capas negras a adejar”).

No entanto, se quiséssemos resumir num único exemplo a mudança que os baladeiros incutiram na música portuguesa, o caso mais sugestivo seria estabelecer uma comparação entre o *Fado Hilário*, composto por Augusto Hilário no final do século XIX, e *Capa Negra, Rosa Negra*, gravado por Adriano Correia de Oliveira em 1963. Apesar de ambas as canções versarem a mesma temática – uma ode à capa do traje estudantil – seguem caminhos antagónicos. Ao passo que o fado de Augusto Hilário incorre numa espiral fatalista (“A minha capa velhinha/É da cor da noite escura/Nela quero amortilhar-me/Quando for p’rá sepultura/Ela há-de ir contar aos vermes/Já que eu não posso falar/Segredos luarizados/Da minh’alma a soluçar”), a canção de Adriano, ainda com muitas reminiscências do fado mas já a clamar por novos rumos, adopta um discurso de esperança (“Abre-te bem nos meus ombros/Como ao vento uma bandeira/Abre-te bem nos meus ombros/Vira costas à saudade/Capa negra, rosa negra/Bandeira de liberdade/Eu sou livre como as aves/E passo a vida a cantar/Coração que nasceu livre/Não se pode acorrentar”). Em poucas palavras, é isto o movimento dos

¹⁰¹ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, op. cit.

¹⁰² Tricana: mulher de Coimbra.

baladeiros: um novo capítulo na música portuguesa que, não obstante algumas insuficiências estéticas e poéticas (certamente não nos casos de Adriano nem de Zeca, mas sim de alguns integrantes menos virtuosos), deitou as agruras do destino para trás das costas e, fazendo uso aqui de uma expressão normalmente atribuída a Antonio Gramsci, abraçou o futuro com o “optimismo da vontade”.

Até agora falou-se quase em exclusivo de Adriano Correia de Oliveira e de José Afonso, por terem sido os impulsionadores da balada. Porém, nos últimos meses de 1971 dá-se aquilo a que José Niza chama “um Outono musical histórico, e até hoje [2009] irrepetido”¹⁰³. Durante esse curto período coincidiu o lançamento de quatro álbuns paradigmáticos de baladas, agora tornadas movimento (sempre não declarado, no sentido em que nunca foi instituído seguindo qualquer preceito oficial): eram eles *Gente de Aqui e de Agora*, de Adriano Correia de Oliveira, *Cantigas do Maio*, de José Afonso, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de José Mário Branco, e *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho. Mas, se todas estas obras se tornaram emblemáticas - no caso de José Mário Branco e Sérgio Godinho foram mesmo discos que os colocaram na vanguarda do jovem movimento – o álbum de José Afonso elevou-se a um patamar superior. Segundo Viriato Teles, este quinto *long play* de Zeca teve o mérito de conseguir ser “uma revolução na revolução”, marcando o início do período a partir do qual “deixa de se considerar importante apenas *o que* se diz, para se favorecer *o modo como*”¹⁰⁴. Para isso muito contribuíram também os arranjos de José Mário Branco – ou, como ele prefere dizer, as “encenações sonoras”, uma vez que se serviu de um objecto tão mundano como a escova de cabelo de Zélia Afonso, mulher de Zeca, para fazer as fricções de *Coro da Primavera*, a última música do álbum¹⁰⁵ - que ajudaram a que *Cantigas do Maio* fosse eleito o melhor álbum de sempre da música popular portuguesa pela revista *Se7e*, em 1978, e o melhor álbum português da década de 1970, em 2009, pela *Blitz*¹⁰⁶.

Porém, a qualidade musical do movimento dos baladeiros – sobretudo no caso de nomes de menor impacto e cuja obra, entretanto, foi sendo esquecida – não era, no cômputo geral, brilhante. Apesar de José Mário Branco ressaltar as boas intenções de todos os

¹⁰³ *Blitz*, nº 41, Novembro de 2009, p. 54.

¹⁰⁴ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁵ Declarações de José Mário Branco na conferência já citada. Além do exemplo a que se aludiu, o cantautor também declarou ter usado um brinquedo do seu filho - “*um carrinho de fricção*”, no caso - para produzir um som de *Por terras de França*, do seu álbum *Margem de Certa Maneira* (1972).

¹⁰⁶ Revista *Blitz*, *ibidem*.

baladeiros, não hesita em afirmar que havia mesmo um “fraquíssimo nível”, subscrevendo a rábula humorística celebrizada no *Zip-Zip* por Raul Solnado - que vestia a pele de um cantor de intervenção e admitia mal saber dedilhar a guitarra porque apenas tinha começado a tocar na terça-feira¹⁰⁷. Soraia Simões esclarece que a expressão “baladeiro” se tornou, à época, “até pejorativa: era aquele pessoal que sabia dois ou três acordes [e] cantava umas «cantigas», como se dizia, contra o sistema vigente”. Deste modo, “de uma forma até inconsciente”, pelo menos num primeiro momento, cantautores como Sérgio Godinho ou José Mário Branco começam a entrar “em cisão e discussão permanente” com a referida designação¹⁰⁸. Ainda assim, o movimento dos baladeiros, ou pelo menos os seus melhores representantes, não cessaram de tentar aprimorar a componente estética da sua corrente, ao ponto de, a partir de certa altura, muitas das canções produzidas já não serem sequer baladas clássicas – por exemplo, *Mariazinha*, de José Mário Branco, e *Maré Alta*, de Sérgio Godinho¹⁰⁹, incluem guitarra eléctrica – e de passarem a ter arranjos mais elaborados – recorde-se uma vez mais, a este respeito, o caso paradigmático de *Cantigas do Maio*, de José Afonso. Muitos desses arranjos são conseguidos através da aproximação a músicos com outras influências, nomeadamente saídos do Hot Clube de Portugal e com conhecimentos de *jazz*¹¹⁰. No que diz respeito às letras, o movimento dos baladeiros também evoluiu: para além de Adriano Correia de Oliveira, desde o início sobretudo um intérprete, mais até do que um cantautor, e que musicou textos de Manuel Alegre, de António Gedeão ou da galega Rosalía de Castro¹¹¹, também José Afonso cantou grandes poetas - Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa¹¹², no caso - ao passo que José Mário Branco deu voz a poemas de Natália Correia e Alexandre O’Neill¹¹³, por exemplo. A

¹⁰⁷ Declarações de José Mário Branco na conferência já citada. A personagem de Raul Solnado era “Ludgero Clodoaldo”, que o apresentador encarnou durante um programa do *Zip-Zip*.

¹⁰⁸ SIMÕES, Soraia, <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/>, consultado em 31/07/2016.

¹⁰⁹ Respectivamente dos discos *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971) e *Os Sobreviventes* (1971), ambos já mencionados.

¹¹⁰ SIMÕES, Soraia, <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/>, consultado em 31/07/2016.

¹¹¹ Adriano Correia de Oliveira usou, como já se disse, vários textos de Manuel Alegre no seu álbum *O Canto e as Armas* (1969), e a própria *Trova do Vento que Passa* (musicada em 1962, gravada no ano seguinte) pertence ao poeta português. De António Gedeão são *Lágrima de Preta* e *Fala do Homem Nascido*, ambas de *Cantaremos* (1970), ao passo que o poema de Rosalía de Castro musicado por Adriano é *Cantar de Emigração*.

¹¹² Respectivamente em *Verdes São os Campos*, de *Traz Outro Amigo Também* (1970) e em *No Comboio Descendente*, de *Eu Vou Ser Como a Toupeira* (1972).

¹¹³ Respectivamente em *Queixa das Almas Jovens Censuradas* e em *Perfilados de Medo*, ambas de *Mudam-se Os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971) - para além do óbvio ponto de partida em Luís de Camões da música que dá nome ao álbum.

escolha dos estúdios de gravação passou igualmente a ser mais criteriosa, com José Afonso a gravar em Londres e Paris a partir de 1970. Nos estúdios de Hérouville, onde Zeca, Sérgio Godinho e José Mário Branco gravaram, respectivamente, *Cantigas do Maio* (1971), *Os Sobreviventes* (1971) e *Margem de Certa Maneira* (1972), foram produzidos, por exemplo, os álbuns *Don't Shoot Me, I'm Only the Piano Player* (1972) e *Goodbye Yellow Brick Road* (1973), de Elton John, *Obscured by Clouds* (1972), dos Pink Floyd, ou *Low* (1977), de David Bowie¹¹⁴. Para essa subida de padrão há que apontar o papel das editoras discográficas Orfeu e Sasseti (esta última sobretudo através da sua etiqueta Guilda da Música), que apostaram, ainda antes do 25 de Abril de 1974, nesta dinâmica de renovação da música portuguesa. Ambas tiveram, na opinião de José Niza, “um papel decisivo no salto qualitativo que se verificou” nesta área¹¹⁵.

Ainda que o movimento dos baladeiros tivesse características um pouco variáveis - uma vez que, sendo esta uma criação espontânea e não o produto de apurados estudos musicais, cada cantautor incutia nas suas canções o seu cunho pessoal - a verdade é que existem, como se viu, diversos pontos de contacto entre os vários integrantes. Essa base comum faz com que se possa dizer que há de facto um movimento, isto é, um conjunto de práticas musicais que se constituíram como “alternativa às estéticas da canção ligeira, do fado e do folclore que, por muito distintas que fossem, eram comumente associadas a políticas culturais do regime”¹¹⁶. Como exemplos desses pontos de contacto entre os baladeiros podemos enumerar a primazia dada à viola em detrimento da guitarra portuguesa, o menor ímpeto e importância atribuídos à voz e às variações de timbre por comparação com o fado, a relevância das letras, frequentemente subordinadas a temáticas sociais, o revisitar das raízes populares¹¹⁷, patente tanto em alguns poemas como nas sonoridades abordadas, e, por último, o uso de metáforas de modo a contornar a Censura. Em suma, esta mudança de paradigma sustenta-se em dar primazia ao conteúdo das canções e não à sua forma, nunca perdendo de vista o carácter interventivo próprio de quem se encontrava insatisfeito com a realidade do país e queria dar o seu contributo para a alterar. Dada a falta de tradição no campo da música urbana

¹¹⁴ <http://www.leparisien.fr/herouville-95300/les-mythiques-studios-d-herouville-vont-enfin-revivre-26-04-2015-4726419.php>, consultado em 31/07/2016.

¹¹⁵ Revista *Blitz*, *ibidem*.

¹¹⁶ CASTRO, José Hugo Pires, *Discos na Luta: A Canção de Protesto na produção fonográfica de Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia apresentada à FCSH, Lisboa, 2012, p. 75.

¹¹⁷ Na senda do trabalho do etnomusicólogo francês Michel Giacometti, que, a partir da década de 1950, procedeu a um extenso trabalho de recolha de canções tradicionais portuguesas, em parceria com Fernando Lopes-Graça. Na década de 1980 lançaria o *Cancioneiro Popular Português*.

em Portugal, o papel desempenhado por cantores brasileiros como Caetano Veloso ou Chico Buarque também não pode ser desprezado, uma vez que eles mostraram, antes ainda do despontar dos baladeiros, que “era possível cantar acerca de questões sociais e políticas em português”¹¹⁸.

Em 1953, Lopes-Graça lamentava que não existisse, em Portugal, um “denominador comum” que englobasse as obras musicais dos decênios anteriores e as definisse “como expressão de uma «consciência musical» colectiva”. Ou seja, o maestro e compositor comparava a produção musical a um “exercício, [uma] experiência, [uma] «coisa que acontece»”, quase “um capricho” meramente pessoal¹¹⁹. Com o emergir do movimento dos baladeiros, a falta de um “imperativo ético, estético ou social” na música portuguesa desapareceu ou, no mínimo, esbateu-se grandemente. Independentemente dos sentimentos que este movimento possa causar em cada um de nós, certo é que se, até à década de 1960, a história da música nacional incluiria pouco mais do que as tais “ternas inflexões do fado” a que já se aludiu e que Lopes-Graça abominava, dessa data em diante passou a ser impossível mencionar-se o desenvolvimento desta arte no nosso país sem reconhecer a importância dos baladeiros. Tal importância, apesar de alguns nomes se terem obviamente destacado um pouco mais do que outros, está longe de ser apenas ditada por decisões e opções individuais. Ao constituir-se como um bastião da renovação musical, com um campo estético comum e com propósitos transformadores da realidade sócio-política, o movimento veio preencher a lacuna que Lopes-Graça apontava. E, valha a verdade, se José Mário Branco e Soraia Simões apontam défices de qualidade em vários baladeiros – nenhuma corrente artística conta unicamente com exemplos irrepreensíveis – importa deixar claro que os membros mais destacados deste grupo têm, musicalmente falando, indiscutível qualidade internacional. O próprio José Mário Branco tem plena consciência disso mesmo ao dizer, a respeito de José Afonso, que ele foi “genial e irrepetível. É uma coisa que aparece no universo de trezentos em trezentos anos”¹²⁰. E, como Zeca, também Carlos Paredes e o próprio José Mário Branco merecem figurar nessa lista exclusiva.

¹¹⁸ TRINDADE, Luís, “Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal”, in MARC, I. e GREEN, S. (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics and place*. Ashgate Popular and Folk Music Series, Londres, Routledge, 2016, p. 141.

¹¹⁹ LOPES-GRAÇA, Fernando, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁰ Declaração de José Mário Branco na conferência já citada.

Como já foi várias vezes referido, esta transformação na música portuguesa, que se foi configurando a partir dos anos 1960, não surgiu por acaso mas sim como consequência de um clima de cada vez maior exaustão social e política - com naturais reflexos no universo musical, conforme temos vindo a sublinhar. Deste modo, José Niza prefere não reforçar apenas o papel dos baladeiros, e sim falar de um “período muito rico” a vários níveis – que, para além das baladas, também viu o Festival da Canção da RTP registar uma progressiva abertura para cantores que não integravam o círculo do nacional-cançonetismo¹²¹. O semi-escândalo desencadeado com *A Desfolhada*, interpretada por Simone de Oliveira na edição de 1969 do festival, com os versos onde se afirma que “Quem faz um filho/Fá-lo por gosto”, vai ao encontro dessa ideia, e tem ainda mais impacto porque a referida cantora era um nome importante do tipo de canção incentivada pelo regime¹²². O Festival de Vilar de Mouros, dedicado à música *pop/rock* (o primeiro do género em Portugal), e o Festival de *Jazz* de Cascais, ambos ocorridos em 1971, são ainda exemplos que confirmam que a sociedade portuguesa estava, também no campo cultural, em rápida mutação. A renovação da música nacional consolidava-se e o movimento dos baladeiros, vanguarda dessa onda de mudanças, prosseguia o seu caminho a todo o vapor.

Depois do 25 de Abril – e, sobretudo, após o fulgor revolucionário de 1974 e 1975 – passou a ser comum classificar-se, de forma simplista e como um todo, o movimento dos baladeiros enquanto “elemento extremista”, bastando esse rótulo para o colocar, *a priori* e sem reflexão crítica, na chamada “prateleira”. A verdade é que a obra musical de José Afonso, Carlos Paredes, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho, Fausto, entre outros, é muitíssimo versátil a nível de temáticas e de poemas, variada em termos de sonoridades, complexa no que toca aos arranjos e vai, portanto, muito para além da balada e da simples “canção de intervenção”. Porém, o que aqui interessa é relevar o facto de se ter devido ao movimento dos baladeiros a pioneira abordagem de “temáticas que ninguém levantava”¹²³ num país em que discutir política era tabu. Mais do que entrar em debate sobre a pertinência de determinados epítetos, é

¹²¹ Sobretudo com a introdução de poemas da autoria de nomes como José Carlos Ary dos Santos ou José Niza, por exemplo, e do aparecimento progressivo de cantores como Fernando Tordo, Duarte Mendes, Carlos Mendes e Paulo de Carvalho, que se tornou uma evidência após a viragem para a década de 1970.

¹²² Ainda que a letra de *A Desfolhada*, a música em questão, seja da autoria de Ary dos Santos, um dos principais responsáveis pela relativa renovação temática do Festival da Canção ainda antes do 25 de Abril.

¹²³ SIMÕES, Soraia, <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/>, consultado em 31/07/2016.

acima de tudo este facto que importa ter presente: em pleno Estado Novo, enquanto muitos calavam, os baladeiros não hesitaram em arriscar a pele e denunciar o regime. Esse é, pois, o maior mérito de todos eles.

2) O MC e o mundo da música

2.1) O aparecimento do MC e a sua estrutura organizativa

Em Dezembro de 1969 surge, então, o *MC*, já descrito na introdução desta dissertação como a primeira publicação portuguesa consagrada à música popular nacional e estrangeira. O carácter pioneiro da revista tem de ser sublinhado, uma vez que mostra que esta esteve na linha da frente do jornalismo musical no país. Com efeito, Pedro Nunes, autor de um estudo comparativo entre o *MC* e a revista *Blitz*, considera o papel da publicação portuense de tal modo importante que lhe atribui – e justamente, de resto – a responsabilidade pela inauguração, em 1969, da primeira das três fases em que entende estar dividida a imprensa nacional consagrada à música *pop/rock*. A segunda teria tido início, de acordo com o investigador, já após o 25 de Abril, com a criação de publicações como *Musicalíssimo*, *Música & Som* e, sobretudo, o semanário *Blitz*, ao passo que a terceira teria principiado na década de 1990, com “a profissionalização do *Blitz* e o surgimento, na imprensa generalista, de suplementos ora especializados em música ora em artes e espectáculos, onde a música *pop-rock* assume uma importância fundamental nos conteúdos”¹²⁴.

Sediado no nº 134 da Rua de Passos Manuel, próximo do café Majestic, no Porto, o *MC* foi criado por Avelino Tavares e era editado na Tipografia Aliança, propriedade de um tio-avô do fundador. Foi, aliás, esse feliz acaso que tornou a revista viável, “caso contrário não seria possível” cobrir os gastos¹²⁵. Lançado ao preço de 3\$50¹²⁶ e com uma periodicidade mensal (embora, a partir do problema com a Censura, em 1973, de que mais à frente se dará conta, tenham começado a existir interregnos) o *MC* teve uma tiragem inicial de 4500 exemplares, chegando “a atingir os 25 mil” no seu período áureo¹²⁷. O formato original era semelhante ao A5 e tinha entre 30 e 50 páginas mas, a partir do nº 25, em 1972, a revista passou a ter uma dimensão próxima da folha A4, o que permitiu baixar o número de páginas para entre 25 e 30. Tendo em consideração que os responsáveis pelo *MC* “não tinham dinheiro mas tinham boa vontade”¹²⁸, não

¹²⁴ NUNES, Pedro, “Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: O Discurso no Jornalismo sobre Música Pop em Portugal Antes e Depois da Revolução de 1974”, in MORENO, Susana, CASTELO-BRANCO, Salwa, IGLESIAS, Ivan e ROXO, Pedro (orgs.), *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*, Lisboa, Colibri, 2012, p. 92.

¹²⁵ Avelino Tavares na entrevista que me concedeu, *vide* Anexos.

¹²⁶ O último número analisado nesta investigação, de Abril de 1976 (nº 45), custava 5\$00.

¹²⁷ Avelino Tavares diz que a tiragem chegou aos 30 mil exemplares. TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁸ José Jorge Letria na entrevista que me concedeu, em 03/09/2015, *vide* Anexos.

surpreende que a publicação tenha um grafismo bastante precário ou mesmo “pobre”¹²⁹, nas palavras de José Jorge Letria. Quanto às rubricas, algumas delas, como os editoriais¹³⁰, as letras de músicas¹³¹, a “Poesia 70”¹³² ou a “Posta Restante”¹³³, são comuns a todos os números, mas outras menos relevantes – caso das “Curiosidades do *MC*” ou do “*MC* Informação”, por exemplo – são esporádicas e dão várias vezes a sensação de, mais do que informar, terem a função de cobrir um pequeno espaço da página que tenha ficado livre, aparecendo e desaparecendo, portanto, um pouco ao sabor das circunstâncias. Como resultado desta organização gráfica e estrutural rudimentar, a revista tem várias vezes de dividir textos demasiado grandes. No nº 22, por exemplo, há um artigo que começa na página 38 e continua na 37, uma solução precária a que se recorreu claramente por motivos de falta de espaço. Este caso não é isolado e dá bem conta do carácter quase amador do *MC* no que toca à arrumação interna da revista. Por último, as fotografias são raras, sempre a preto e branco, e a sua qualidade também é escassa - excepção feita à capa, que na maioria das vezes traz uma fotografia ou ilustração com qualidade razoável.

Porém, muito mais do que por um grafismo apelativo, o *MC* fazia-se valer pelos seus textos e pelas letras de canções que publicava. E, apesar de estas últimas e o espaço consagrado ao leitor (tanto para envio de poemas como de correio) nunca desaparecerem das páginas da publicação, a verdade é que, com a entrada de Tito Lívio, a partir do nº 8, o *MC* passa a ter cada vez mais artigos de opinião, que proporcionam uma reflexão mais profunda sobre uma determinada temática. O referido jornalista escreve, por exemplo, sobre a componente comercial da canção, os festivais televisivos, a revolução musical dos anos 1960 ou a caracterização dos primórdios do *rock*. Este tipo de textos enriquece a revista e valoriza-a em termos de diversidade, especialmente se compararmos o primeiro número, bastante exíguo no que toca a temas e problemáticas, com qualquer um dos outros. Progressivamente, foi passando a verificar-

¹²⁹ Entrevista de José Jorge Letria, já citada. Avelino Tavares afirma, na entrevista feita para esta dissertação, que “nunca tivemos ninguém por trás a pôr dinheiro”, daí os meios precários.

¹³⁰ Eram sempre o texto de abertura da revista e os únicos escritos em conjunto.

¹³¹ Secção onde se publicavam as letras das músicas dos grupos estrangeiros mais populares, mas também de baladeiros portugueses que afluíam temas incómodos para o regime.

¹³² Secção onde o *MC* publicava os melhores poemas enviados por leitores.

¹³³ Secção onde a revista respondia a cartas de leitores, muitas vezes de forma ríspida. Apenas se publicava a resposta e não a carta que a originava (talvez por questões de espaço, pelo que ler a “Posta Restante” torna-se um exercício um pouco dedutivo).

se uma certa evolução tanto na forma¹³⁴ como, sobretudo, no conteúdo. Dois números antes do 25 de Abril de 1974, um leitor aplaude o *MC* por este ter passado a apresentar “uma armadura teórica fortemente reforçada e correctamente situada”¹³⁵. Os textos, esses, eram assinados e da “responsabilidade de cada um”. A excepção eram os editoriais, que estavam a cargo de toda a redacção¹³⁶.

No que toca à composição orgânica da revista, cabe dizer que todos os jornalistas que por aqui passaram eram ou estudantes ou jovens trabalhadores. Para além de fundador, Avelino Tavares foi também o primeiro director da publicação – cargo que, segundo Viriato Teles, delegou prontamente em José Viale Moutinho por “aversão ao protagonismo”¹³⁷. O *MC* foi, de resto, o projecto inaugural de Tavares no mundo da música, a que se seguiria a promoção dos “primeiros grandes concertos realizados no Porto” e a criação do Festival Intercéltico da cidade¹³⁸. Após a saída de Viale Moutinho, em 1971, a direcção da revista passou a estar a cargo de António Vieira da Silva e, por um breve período que coincidiu com o 25 de Abril de 1974, de António José Fonseca. A primeira ficha técnica inclui Avelino Tavares como editor¹³⁹, Viale Moutinho como chefe de redacção, e dois colaboradores efectivos – Maria Teresa Horta e Guilherme Soares, que saíram pouco tempo depois. Contudo, com o passar dos anos e o granjear do sucesso, a redacção foi conhecendo vários alargamentos. A lista sofreu, portanto, diversas alterações, as mais significativas das quais foram as entradas dos já mencionados Vieira da Silva e António José Fonseca, e também de Arnaldo Jorge Silva, Fernando Cordeiro, Tito Lívio, Jorge Lima Barreto (1949-2011), Octávio Fonseca Silva (n. ?), Jorge Cordeiro e Mário Correia¹⁴⁰. O *MC* manteve sempre um correspondente em Paris, Michel Brunet (n. ?), à época cunhado de Avelino Tavares, que enviava para o Porto “letras de músicas, revistas francesas, discos [...] e recortes”¹⁴¹. Também neste aspecto é notório o carácter relativamente informal da composição dos contributos então recebidos pelo *MC*.

¹³⁴ A partir do nº 25, como já se disse no capítulo 1, o *MC* muda para um formato maior, “que possibilita maior espaço para textos, melhor paginação, mais equilibrada maquetagem”. *MC*, nº25, p. 1.

¹³⁵ *MC*, nº 37, p. 24.

¹³⁶ Avelino Tavares na entrevista que me concedeu em 15/10/2015, *vide* Anexos.

¹³⁷ Viriato Teles na entrevista que me concedeu em 23/10/2015, *vide* Anexos.

¹³⁸ CRUZ, Valdemar, “As Canções do Mundo”, publicado no jornal *Expresso* em 11/03/2006, republicado na contracapa do *Historial 1969-2015 – 45 anos MC*, 2015.

¹³⁹ Surge sempre como A. de Oliveira, de modo a evitar expor em demasia a sua identidade.

¹⁴⁰ Os casos em que se foi possível encontrar referências biográficas podem ser consultados nos Anexos.

¹⁴¹ Entrevista de Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

Apesar de a orientação editorial da revista ser tratada em pormenor no capítulo seguinte, interessa traçar desde já as linhas gerais que nortearam o *MC* no período entre 1969 e 1976. Viriato Teles, que foi jornalista da publicação após o 25 de Abril, afirma que a ambição de Avelino Tavares quando a criou era fazer dela “um espaço de liberdade”, algo que o teor aparentemente inofensivo da revista acabou por facilitar¹⁴². Tavares, com efeito, admite que andou “a brincar”¹⁴³ com a PIDE até 1973, quando o nº 34 do *MC* foi apreendido pela polícia política e a revista passou a ser obrigatoriamente apresentada à Censura. Até esse ano, contudo, e beneficiando da efémera abertura do regime com a ascensão de Marcello Caetano ao poder, o fundador do *MC* conseguiu mantê-la fora da alçada do lápis azul. Viriato Teles descreve, em poucas palavras, o modo como a publicação portuense conseguiu despistar as autoridades do Estado Novo, através de um habilidoso uso das entrelinhas:

“se a revista tinha por objectivo divulgar a melhor música que então se fazia, com particular atenção às novas correntes musicais que despontavam no nosso país, e se essas formas de expressão eram particularmente incómodas para o regime vigente, então não havia outra solução que não fosse iludir os polícias do pensamento, fazendo-os crer que a revista tratava essencialmente de temas inócuos – como é suposto ser o entretenimento em geral e as publicações “de variedades” em particular. Assim, uma das maneiras encontradas para despistar os fiscais do espírito consistia, por exemplo, na publicação dos êxitos mais populares da música anglófona (alguns nada inocentes, diga-se de passagem, mas havia sempre a esperança de que o bufo de serviço não fosse bom em línguas estrangeiras), no meio das quais se misturavam as canções com cabeça, tronco e membros dos nossos melhores criadores”¹⁴⁴.

A história do *MC* no período em análise pode ser dividida em duas partes claramente distintas: a primeira, entre Dezembro de 1969 e inícios de 1974¹⁴⁵, ou seja, entre o nº 1 e o nº 38, corresponde ao tempo anterior à Revolução, em que a revista fazia uma

¹⁴² Entrevista de Viriato Teles, já citada (ver Anexos).

¹⁴³ Entrevista de Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

¹⁴⁴ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, op. cit., p. 21.

¹⁴⁵ Alguns números, entre os quais o nº 38, não incluem o mês ou o ano nem na capa nem nas páginas, o que inviabiliza que se conheça o mês exacto da sua publicação.

oposição implícita e divulgava, a par dos baladeiros portugueses, vários nomes *pop* da música internacional, a maioria deles sem qualquer tipo de ligação à canção de protesto. Durante este período, embora a oposição dos redactores ao fado e ao nacional-cançonetismo fosse notória, o *MC* não se destacava exclusivamente – ou sequer principalmente – pelo seu teor político; a segunda parte, por sua vez, vai de Maio de 1974 a Maio de 1976, isto é, entre o nº 39 e o nº 45. Aqui dá-se uma “explosão” ideológica, fruto da Revolução por que Portugal passava. As canções *pop* desapareceram das páginas da publicação, cuja redacção sofreu “um «desvio maoísta» que durou alguns meses”¹⁴⁶ e se tornou num veículo jornalístico de promoção e defesa do socialismo. Ao contrário do que sucedia até ao 25 de Abril, o combate político passou a ser presença constante, ofuscando muitas vezes até a própria música.

Ao longo da sua existência, o *MC* pautou-se pela tentativa de renovação do panorama musical português, que se encontrava, como veremos, mergulhado no que os redactores consideravam ser a apatia fatalista do fado e o mau gosto do nacional-cançonetismo. Novas vozes da música portuguesa surgidas na década de 1960, como os já mencionados José Afonso, Adriano Correia de Oliveira ou José Mário Branco, vão ser desde logo apoiadas e divulgadas pela revista, no quadro de um “confronto ideológico (...) em torno do que, em função do seu valor estético e cultural, deveria ser reconhecido como «a canção» nacional”¹⁴⁷. O *MC* não escondia, portanto, que pretendia substituir o fado e o nacional-cançonetismo, estilos musicais que conotava com o Estado Novo, pelo movimento dos baladeiros.

Se, nos primeiros meses da sua existência, a revista evidenciava uma postura algo ingénua e pouco densa em termos de teoria e análise musical, a verdade é que, com o passar do tempo, “foi-se tornando uma cada vez maior tribuna de opiniões livres e, portanto, passíveis de chamar a atenção” não só dos jovens a quem se dirigia mas também das forças do regime, como de facto veio a suceder¹⁴⁸. Ainda que, sobretudo após o 25 de Abril, o jornalismo praticado se tenha tornado “fortemente ideológico”¹⁴⁹, nem por isso o *MC* deixa de ser uma referência na imprensa portuguesa, e concretamente na sua vertente musical. Pelo contrário, em certa medida essa militância talvez até valorize, pela sua singularidade, o percurso da revista e dos redactores que lhe

¹⁴⁶ TELES, Viriato, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁷ NUNES, Pedro, “Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto”, *cit.*, p. 105.

¹⁴⁸ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, *cit.*, p. 21.

¹⁴⁹ NUNES, Pedro, “Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto”, *cit.*, p. 93.

deram vida durante um período muito particular da História de Portugal. A este propósito, Viriato Teles não hesita em enaltecer ainda mais a importância do *MC*: para o jornalista, ele é também “uma referência fundamental para a história da música em Portugal. Que, nunca é demais lembrar, é também uma história de resistência”¹⁵⁰.

2.2) “Combater a inércia à partida”¹⁵¹: A política editorial e o posicionamento ideológico do *MC*

A revista preocupa-se em divulgar sobretudo o movimento dos baladeiros, num quadro não só de renovação estética da música portuguesa mas também de oposição política à ditadura, e expõe as suas orientações editoriais e estéticas logo nos editoriais dos números 1 e 2. O texto da edição inaugural surge em forma de manifesto, expondo aos leitores a linha editorial que a revista pretende seguir e que, como sabemos, será cumprida ao longo dos anos:

“Os nossos propósitos: No plano nacional, divulgar o mais possível todos aqueles que estão lutando para transformar e dar novos rumos à música Portuguesa. Uma nova música Portuguesa simples mas com poesia de conteúdo dirigida a todas as pessoas, para cantar o que se passa na vida, a realidade do quotidiano. Alguém afirmou – ‘Importante é cantar o que acontece em cada dia, a fome, o sofrimento, os males universais. As pessoas têm que ouvir, têm que saber. Nós dizemos a cantar o que achamos que todos devem saber’. A nossa posição fica tomada e tudo faremos para que este movimento de renovação se imponha. A música é a expressão mais importante da reivindicação da juventude de todo o mundo e tu, Jovem de Portugal, tens uma palavra a dizer”¹⁵².

Neste excerto e nos que apresentaremos em seguida conseguimos, pois, descortinar os três maiores objectivos da linha editorial adoptada pelo *MC*, que se prendem com a vontade de renovação da música portuguesa, a divulgação das tendências internacionais da música popular e a promoção da interacção com os leitores. Relativamente ao primeiro, que é também o mais importante, o que estava em causa acima de tudo era a denúncia do fado e do nacional-cançonetismo, tendências musicais que o *MC* conotava,

¹⁵⁰ TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho*, cit., p. 22.

¹⁵¹ CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, cit., p. 87.

¹⁵² *MC*, nº 1, p. 1.

como já se disse, com o regime. Na opinião dos redactores, a necessária renovação, situada estética e ideologicamente no sentido oposto desses dois estilos, estaria, pois, a cargo dos baladeiros, cantores que então surgiam e que a publicação via como capazes de proporcionar “novos rumos” à música portuguesa. Este desígnio originou alguns outros editoriais ao longo do período em análise, que serão abordados mais à frente.

No que diz respeito ao segundo objectivo – o da divulgação das tendências internacionais da música popular - a revista anuncia que as letras de canções a publicar serão as “que maior êxito obtiverem entre nós, libertos, por conseguinte, de directrizes rígidas”¹⁵³. Será, como veremos adiante, esta componente mais *pop* da revista que lhe dará maior margem de manobra para também publicar letras e textos com significado político. Ao mesmo tempo, é igualmente esse acompanhamento dos sucessos e das novidades musicais estrangeiras (sobretudo anglo-saxónicas) que faz com que a caracterização do *MC* enquanto mera revista politizada e “subversiva” seja precipitada. Na verdade, os conteúdos da *pop* estrangeira estão muito presentes até ao 25 de Abril – dando um único exemplo, quem tem mais letras de canções suas na revista são os Beatles e não nenhum baladeiro, como veremos no capítulo 3.

Por último, os editoriais do nº 1 e nº 2 expressam ainda a vontade, várias vezes concretizada ao longo dos anos, de proporcionar um elevado grau de interacção com os leitores. No nº 1 acentua-se que a revista “será sempre uma tribuna aberta a todos aqueles que queiram opinar e criticar”, e a edição seguinte replica essa preocupação:

“não dispensamos a colaboração dos leitores. Uma colaboração efectiva de críticas sistemáticas e sugestões constantes. Sabemos que a maioria dos leitores são jovens e nós acreditamos na juventude. Na juventude atenta. Atenta e capaz de dizer: «É preciso avisar toda a gente/Dar notícia, informar, prevenir/Que por cada flor estrangulada/Há milhões de sementes a florir»”¹⁵⁴.

Em suma, logo nos dois primeiros editoriais o *MC* deixa claro que será mais do que uma simples revista de variedades: para além de querer privilegiar a nova música portuguesa, divulgando-a no meio juvenil, também pretende constituir-se como voz incómoda contra a situação política vigente. Poucas acções dariam, de resto, indicações mais

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *MC*, nº2, p. 2.

claras nesse sentido do que a citação deste poema de João Apolinário musicado por Luís Cília, um acto de claro desafio ao regime político então existente em Portugal. Esta tripla orientação que o *MC* fez questão de deixar expressa logo ao início foi, como se disse, algo que a revista nunca descurou. Face a tudo isto, as principais orientações editoriais da publicação podem, portanto, ser resumidas em poucas linhas: aposta em artistas da nova vaga da música portuguesa (como José Afonso, José Mário Branco ou Manuel Freire) em detrimento do fado e do nacional-cançonetismo, acompanhamento do que se fazia no estrangeiro e, por último, promoção da interacção entre leitores e redactores.

O tom crítico adoptado pelos jornalistas do *MC*, tanto antes como depois do 25 de Abril, face às produções culturais de massas e ao baixo nível da canção em Portugal, pode ser compreendido se tivermos em conta o panorama social e político explicitado no capítulo anterior. Desse modo, não surpreende que o posicionamento político-ideológico da revista tenha vários pontos de contacto com a interpretação da cultura feita pela Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, nomeadamente através de Max Horkheimer e Theodor Adorno. Influenciados pelo marxismo, os autores analisam a cultura das sociedades ocidentais de meados do século XX, marcadas pelo que entendem ser o capitalismo pós-concorrencial e já na sua fase monopolista e que criara, por isso, uma indústria do entretenimento, descrita por ambos como “o equivalente estético da dominação”¹⁵⁵. Nessa indústria massificada e que não admite dissidências, cada indivíduo, tornado mero consumidor, dirige-se espontânea e passivamente “à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo”¹⁵⁶. O musicólogo Mário Vieira de Carvalho caracteriza a indústria cultural como produto da ideologia emancipatória iluminista tornada “sistema estático de dominação” e situa-a no período seguinte ao expressionismo¹⁵⁷, pondo fim “ao desenvolvimento que ocorrera desde o romantismo (ou melhor, desde o criticismo de Rousseau)”¹⁵⁸. Com efeito, Horkheimer e Adorno escreveram pela primeira vez sobre a indústria cultural em 1944, ainda em plena Segunda Guerra e já após o expressionismo ter sido rotulado pelo nazismo como “arte

¹⁵⁵ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., “A Indústria Cultural – O Iluminismo Como Mistificação de Massas”, in *Teoria da Cultura de Massa*, org. Luiz Costa Lima, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 178.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁵⁷ Expressionismo: vanguarda artística que surgiu na Alemanha no início do século XX, marcada pela destruição provocada pela Primeira Guerra Mundial e perseguida pelo nazismo.

¹⁵⁸ CARVALHO, Mário Vieira de, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical – Estudos Sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, p. 247.

degenerada”. Muito marcados pela importância da rádio na ascensão de Hitler ao poder, a associação que os dois autores alemães fazem entre a massificação da cultura e o advento dos fascismos é, pois, bastante evidente. No entanto, ambos estendem o advento desse “*diktat* da produção disfarçado pela aparência de possibilidade de escolha”¹⁵⁹ às democracias ocidentais, dando especial relevo aos EUA e à sua indústria cinematográfica.

De igual modo, a sociedade portuguesa dos anos 1960 e 1970 também é fértil em exemplos que encaixam nesta definição de cultura massificada, e que serão abordados neste capítulo e nos seguintes. Desde logo o próprio público-alvo do nacional-cançonetismo, estilo musical do Estado Novo por excelência juntamente com o fado, cabe na caracterização dos consumidores da indústria cultural, que são, segundo Horkheimer e Adorno, marcados pela “atrofia da imaginação e da espontaneidade”¹⁶⁰. A era massificada da cultura constitui-se, pois, como antítese da arte de vanguarda¹⁶¹, sendo o seu público caracterizado pelos autores como vítima de uma imposição de “métodos de reprodução” que “fazem com que, inevitavelmente, (...) necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados”¹⁶². Para além de a tão apregoada livre concorrência ser apresentada como uma falácia na era dos monopólios (culturais e não só), um outro efeito pernicioso deste fenómeno é, segundo Horkheimer e Adorno, a “exclusão do novo”, ou seja, a enorme desconfiança por parte dos decisores culturais relativamente a tudo aquilo “que ainda não foi experimentado” e que é, portanto, visto como um “risco inútil”¹⁶³ e um desvio desnecessário do “catálogo oficial dos bens culturais” estabelecido por esse poder omnipresente¹⁶⁴.

Fazendo a ponte para o caso português, já se deixou claro, no capítulo anterior, o papel do Estado Novo na apropriação, reformulação e divulgação do fado, por exemplo. O nacional-cançonetismo, por seu turno, era descrito pelo *MC* como “a canção planificada, preparada cientificamente para agradar a plateias numerosas mas acéfalas”¹⁶⁵, noção que se aproxima da ideia de dominação cultural postulada pelos autores alemães acima citados. No que respeita à televisão, era a RTP quem desempenhava, na opinião dos

¹⁵⁹ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *op. cit.*, p. 207.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 175.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁶² *Ibidem*, p. 170.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 182.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 183.

¹⁶⁵ *MC*, n.º 9, p. 8.

redactores da revista, um dos mais importantes papéis no panorama cultural. Para eles, a única estação televisiva então existente no país estava em posição privilegiada para moldar o gosto dos portugueses e tinha “a seu lado, com os mesmos interesses finais, as todas poderosas [sic] editoras discográficas”¹⁶⁶, entidades co-responsáveis pela manutenção da canção enquanto mero “produto consumível que não prossegue nenhuma outra intenção senão a satisfação do mercado”. Segundo os redactores, essas empresas beneficiavam de se dirigir a um público com o gosto pouco educado e, como tal, incapaz de tomar uma “opção válida e segura” na escolha das músicas que ouve¹⁶⁷. Um outro exemplo são os “truques” que a revista acusa a RTP de utilizar de modo a simular representatividade e legitimidade democrática nos seus Festivais da Canção, como, por exemplo, a nomeação arbitrária de um delegado por distrito. Segundo o *MC*, o papel desses delegados é inútil porque “não foi o povo de cada distrito que lhes conferiu poder representativo”¹⁶⁸, o que faz com que, na prática, esses elementos usassem o maior palco nacional para perpetuar a hegemonia do nacional-cançonetismo. Estes são, portanto, alguns exemplos da atitude de enorme desconfiança adoptada pela revista face ao panorama cultural português, e que evidenciam que o *MC* foi claramente influenciado - talvez não de uma forma consciente, mas sem dúvida efectiva – pela teoria da indústria cultural postulada por Horkheimer e Adorno. Mais à frente, neste capítulo, retomaremos esta ideia.

Jornalisticamente, o *MC* pode ser caracterizado como próximo daquilo a que Nelson Traquina chama teoria de acção política, na sua vertente de esquerda - ou seja, a ideia, que granjeou popularidade nas décadas de 1960 e 1970, de que o jornalismo tem estreitas relações com a classe dominante e está nas mãos de “um directório dirigente da classe capitalista que dita aos directores e jornalistas o que sai nos jornais”. Embora, até ao 25 de Abril, as críticas feitas pelos redactores do *MC* aos Festivais RTP da Canção ou à “periclitante e comezinha rádio” nacional¹⁶⁹ fossem sobretudo localizadas, poucas vezes assumindo uma dimensão sistémica que apontasse os jornalistas como meros executantes de uma superestrutura “conivente com as elites”¹⁷⁰, depois da Revolução essa realidade alterou-se bastante. A militância partidária dos redactores aumentou – ou, pelo menos, tornou-se muito mais evidente – e a denúncia dos “meios de informação

¹⁶⁶ *MC*, nº 27, p. 6.

¹⁶⁷ *MC*, nº 8, p. 39.

¹⁶⁸ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁹ *MC*, nº 31, p. 20.

¹⁷⁰ TRAQUINA, Nelson, *O que é Jornalismo*, Quimera, 2ª ed., s.l., 2002, p. 90.

burgueses” e da “ideologia reaccionária dos exploradores” no campo da arte¹⁷¹ mostra que o *MC* passou a estabelecer uma ligação causal entre a base económica de uma sociedade e os seus campos jornalístico e artístico. Traquina menciona Noam Chomsky e Edward S. Herman como os autores mais proeminentes da versão de esquerda das teorias de acção política, adiantando que ambos os académicos apontam precisamente a “estrutura de propriedade” das empresas jornalísticas como a grande responsável, simultaneamente, pela orientação para o lucro e pela dependência face à publicidade¹⁷². Com efeito, apesar de o *MC* nunca ter deixado de ter anúncios publicitários nas suas páginas, após a Revolução passam a notar-se algumas preocupações com aspectos que se desviam um pouco da norma, isto é, que vão para além da preocupação habitual dos jornais e revistas com o número de vendas. No nº 40, de Novembro de 1974, a publicação expressa o desejo de “romper as fronteiras dos grupos mais ou menos reduzidos de estudantes” que a lêem, e diz ser urgente “que os jovens trabalhadores (...) tomem contacto com o *MC* e nos escrevam a dizer o que pensam, o que consideram errado, o que propõem para que a revista também seja deles”. Para isso, os responsáveis pela publicação estão dispostos a sacrificar os lucros: “não interessa apenas o aspecto do aumento de venda”, desde que cada leitor empreste o seu exemplar “a outros jovens para que o círculo se vá alargando e as ideias se acendam na discussão aberta entre todos”¹⁷³. A peculiaridade de uma publicação constituída enquanto empresa privada e dependente da publicidade exortar os seus leitores a partilharem a revista, sabendo que isso dificilmente significará um maior número de vendas, é sintomático de um período muito específico da História de um país. Em plena Revolução, o *MC* pugnava, assim, por uma maior aproximação entre jornalistas e leitores, procurando que fossem estes, em lugar do tal directório de dirigentes acima mencionado, a ter o maior poder de decisão no jornalismo que se fazia em Portugal.

Para além das perspectivas tanto da crítica à indústria cultural como da teoria da acção política do jornalismo - que, tendo sido postuladas por autores estrangeiros, exerceram uma notória influência um pouco por todo o mundo ocidental durante as décadas aqui em estudo, não tendo o *MC* escapado a esse efeito – também houve factores da realidade portuguesa que contribuíram para determinar a linha editorial e o posicionamento político-ideológico da revista. Todos os entrevistados com quem

¹⁷¹ *MC*, nº 42, p. 12.

¹⁷² TRAQUINA, Nelson, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷³ *MC*, nº 40, p. 30.

falámos na recolha de materiais e testemunhos para esta dissertação referem unanimemente o importante papel do programa televisivo *Zip-Zip*¹⁷⁴ para o surgimento do *MC*. José Jorge Letria recorda que “havia um país inteiro que se sentava à frente da televisão, em casa ou no café”, e tomava contacto com uma nova vaga de cantores que “traziam uma grande inovação na relação de criadores musicais e poéticos com a população”, afirmando ser nesse contexto que a revista nasce. Letria diz ainda que Avelino Tavares soube interpretar de forma acertada esses acontecimentos e fez uma revista “também para acompanhar esta dinâmica de mudança”¹⁷⁵. Questionado sobre se a marginalização do nacional-cançonetismo e a primazia dada a outros estilos eram uma atitude política, Avelino Tavares é taxativo: “Claro que eram, disso não tenha dúvidas!”¹⁷⁶

Foi, portanto, a confluência quer de teorias académicas que tinham em comum a denúncia do *status quo*, quer da realidade observada pelos redactores no Portugal dos últimos anos de Estado Novo, que fez do *MC* um baluarte da imprensa progressista e, sobretudo, da divulgação da música contestatária no país. Para Tavares, uma observação cuidada dos vários números da revista permite concluir que “vão aparecendo menos letras pirosas e mais texto, mais ataque”¹⁷⁷. De facto, uma simples comparação dos números iniciais com qualquer exemplar dos meses seguintes mostra que esse avanço teórico foi conseguido, tornando-se especialmente notório a partir da entrada de Tito Lívio¹⁷⁸. Porém, como veremos no capítulo seguinte, as letras de canções de teor político mais ou menos marcado – fossem escritas ou interpretadas por baladeiros portugueses, por elementos da canção francesa ou mesmo por figuras do *pop/rock/folk* anglo-saxónico – estão presentes no *MC* desde o início. A sintonia da revista com a canção de protesto é, pois, simples de aferir, uma vez que, como já se disse, constitui o eixo central da própria razão de ser da publicação. Aqui serão, portanto, mencionados alguns episódios que consideramos particularmente exemplificativos.

¹⁷⁴ Em 1969, beneficiando da tímida abertura da “Primavera Marcelista”.

¹⁷⁵ Entrevista a José Jorge Letria, já citada (ver Anexos).

¹⁷⁶ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

¹⁷⁷ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

¹⁷⁸ A partir do nº 8, como já se afirmou.

2.2.1) Música portuguesa

2.2.1.1) Nacional-cançonetismo, um alienatório desfile de “Simones e outros Calvários”¹⁷⁹

A expressão nacional-cançonetismo é, como nota Viriato Teles, um trocadilho com a designação “nacional-socialismo”¹⁸⁰, e que comporta, por isso, uma forte carga pejorativa. Conforme se disse no capítulo 1, o jornalista João Paulo Guerra cunhou a expressão para designar um tipo de música “muito fraca de construção”¹⁸¹, “tolerada e incentivada pelo regime”, nomeadamente através da Emissora Nacional¹⁸². No já mencionado editorial do primeiro número, os redactores do *MC* tinham deixado claro que dariam primazia a músicos que consagrassem as suas letras à denúncia das injustiças sociais, mostrando assim, desde o primeiro momento, uma evidente vontade de contribuírem para a renovação da música portuguesa. Estava, pois, dado o mote para que o chamado nacional-cançonetismo recebesse, nas páginas do *MC*, o tratamento hostil que se iria efectivamente verificar.

Para caracterizar de forma mais nítida o nacional-cançonetismo, importa citar algumas palavras de Tony de Matos destacadas no editorial do nº 4. O cantor, cuja obra cabe nessa designação, e que iria abrir um “*cabaret* ordinário” porque “quanto mais ordinário, mais dinheiro dá”, afirma: “Sei que se gosta muito de falar, agora, de conteúdo das canções, de todas essas coisas mais ou menos «intelectuais». Pois eu devo dizer que esse aspecto não me interessa. Acho muito bem que os novos lutem por essas coisas. Mas eu já tenho o meu estilo e, agora, só me interessa o que é comercial”¹⁸³. Está aqui bem patente, pois, a dicotomia que começava então a surgir no panorama musical português, entre os que apenas cantavam “o amor, o coração, a paixão”¹⁸⁴ e os que se interessavam pela vertente social da “realidade do quotidiano”¹⁸⁵.

Apesar do despontar do movimento dos baladeiros, o nacional-cançonetismo era, a par do fado, que também se abordará neste capítulo, o estilo musical que imperava no

¹⁷⁹ Expressão irónica usada por Mário Correia para caracterizar o nacional-cançonetismo, referindo-se a Simone de Oliveira e António Calvário, dois dos principais representantes desse movimento. V. CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, cit., p. 150.

¹⁸⁰ Entrevista a Viriato Teles, já citada (ver Anexos).

¹⁸¹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

¹⁸² Entrevista a Viriato Teles, já citada (ver Anexos).

¹⁸³ Tony de Matos, *R&T*, cit. in *MC*, nº 4, p. 1.

¹⁸⁴ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexo).

¹⁸⁵ *MC*, nº 1, Dezembro de 1969, p. 1.

Portugal do início da década de 1970. Como tal, os festivais da canção, então muito populares (não apenas o da RTP, mas também os pequenos concursos regionais), eram o espelho do gosto musical da juventude portuguesa da época. Segundo José Barata Moura, este tipo de certame era “fabricado pelos grandes monopólios do disco” e tinha como finalidade o “prosseguimento entusiasmado da estupidificação”¹⁸⁶, não contribuindo de modo nenhum para a valorização da música portuguesa. Nas páginas do *MC*, a sintonia com esta visão é notória. Um bom exemplo é o X Festival da Canção da Figueira da Foz, em 1970, acerca do qual Maria Teresa Horta escreve um artigo demolidor dando conta da pouca qualidade musical e poética dos intervenientes e, por extensão, denunciando o nacional-cançonetismo: “uma a uma as canções apareciam, melhor aquela do que a outra, mas quase todas de péssima qualidade. Versos inacreditáveis, música francamente má e intérpretes que chegavam a causar pena”, num festival “onde se aplaudiu o que era péssimo e se pateou o menos mau”¹⁸⁷. O Duo Orpheu, vencedor do concurso e, na opinião de Teresa Horta, uma das prestações ainda assim mais dignas, viria a ser entrevistado pela jornalista no nº 10.

Tendo os festivais da canção uma grande relevância no panorama musical da época, o *MC* dedica-lhes com frequência alguns textos e críticas. No editorial do nº 15, sob o título “Uma amarga desilusão”, deprecia-se o Festival da Canção de 1971 – “uma mentira pegada” que consagrou *Menina*, de Tonicha, “uma canção feita de encomenda para o público”¹⁸⁸. Os festivais da Guarda e da Figueira da Foz são descritos como “verdadeiros contra-ataques do caquetismo sonoro” que demonstram “a falta de qualidade total da cançoneta portuguesa”¹⁸⁹, e Maria Teresa Horta, já não como redactora mas sim na qualidade de entrevistada, refere que se recusa “categoricamente” a levar os seus poemas a serem cantados em qualquer festival, porque os juízes são “ignorantes, desonestos e vendidos” e também porque “em festival vale tudo menos a boa poesia”¹⁹⁰. Após a edição de 1972 do Festival da Canção, a redacção da revista, agastada com o certame, anuncia no editorial que, daí em diante, não mais lhe daria

¹⁸⁶ MOURA, José Barata, *Estética da Canção Política – Alguns Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 95.

¹⁸⁷ *MC*, nº 9, p. 4.

¹⁸⁸ *MC*, nº 15, p. 1.

¹⁸⁹ *MC*, nº 25, p. 3.

¹⁹⁰ *MC*, nº 27, p. 6.

tanto relevo.¹⁹¹ A análise aos editoriais será, contudo, feita mais em pormenor no próximo capítulo.

O tom crítico face ao nacional-cançonetismo é uma constante nas páginas do *MC*. Pouco tempo depois dessa quase desistência de cobrir o Festival da Canção, escreve-se que a revista “tem lutado por uma melhor selecção de textos e poemas” com o objectivo de “ajudar a criar o sentido crítico de cada leitor”¹⁹². O editorial do nº 19, de Junho de 1971, justifica que não sejam publicadas mais letras de músicas portuguesas com o facto de o país não possuir “um espólio abundante de canções que realmente valha a pena pôr em letra de forma”, uma vez que “a maior parte do que se canta pertence ao rimaço comercial e popularucho, com quadras vazias de sentido, ora lamechas ora de graça mais que duvidosa”¹⁹³. No entanto, há números que vão mais longe do que outros no que toca ao arrojo da denúncia de um estilo de música que os redactores consideravam nefasto. Um dos exemplos mais flagrantes é um texto de Tito Lívio em 1971, a propósito de uma pretensa renovação que certos nacional-cançonetistas fizeram da sua imagem, como reacção à crescente influência dos baladeiros. O redactor argumenta que esses cantores agiam de forma oportunista e que o seu objectivo era a “conquista de um público que antes lhes escapava, porque a «nova» canção já começa a ser negócio rentável”. O artigo conclui de um modo quase provocatório, já não para os nacional-cançonetistas mas sim para o regime com o qual o *MC* os identifica: sustenta-se que a nova vaga de cantores deste estilo musical é “a via segura do reformismo que nunca põe em causa o sistema, antes o preserva e adapta hábil e convenientemente. Quem é que foi que disse que é necessário que tudo mude (superficialmente) para que o essencial fique na mesma?”¹⁹⁴. À luz da gorada “Primavera Marcelista” – o texto é, como se disse, de 1971, altura em que muita da expectativa em torno de eventuais reformas do regime já se tinha esfumado – estas palavras ganham ainda maior relevância.

Mas a denúncia do nacional-cançonetismo não se faz somente em artigos. Sempre que os redactores¹⁹⁵ julgam oportuno, tanto as secções das cartas dos leitores como a escolha

¹⁹¹ *MC*, nº 27, p. 1.

¹⁹² *MC*, nº 29, p. 3.

¹⁹³ *MC*, nº 19, p. 1.

¹⁹⁴ *MC*, nº 17, p. 31.

¹⁹⁵ Avelino Tavares refere, na entrevista já citada, que os responsáveis pelas respostas eram sobretudo Viale Moutinho e Vieira da Silva mas, embora a memória não o tenha permitido concretizar totalmente, “é possível que haja mais”.

de textos de outros jornais ou revistas, que eram frequentemente publicados, são usados como mais uma frente de combate contra esse estilo e o seu significado ou, pelo menos, aproveitamento político. A publicação de um artigo do jornal *República*, por exemplo, atesta a posição do *MC* quanto à envolvente do Festival da Canção: “Fazer com oito cantigas um acontecimento nacional é já uma ambição de raiz provinciana. Fazê-lo com oito cantigas más é uma ofensa mesmo àqueles – a maioria – que estão habituados a ver na mediocridade «o melhor que cá temos»”¹⁹⁶. No mesmo número, mas em resposta a um leitor que dizia não compreender “o porquê da «intolerância» do *MC* face aos «valores» do nacional-cançonetismo”, Jorge Cordeiro responde que “a única atitude possível face à imbecilidade via cançoneta só pode ser a recusa sistemática”¹⁹⁷. Esta é uma das ocasiões em que a crítica ao nacional-cançonetismo se faz de forma mais aberta. No entanto, na rubrica “Posta Restante” de Abril de 1971, a virulência da reacção do jornalista (não identificado) alcança proporções ainda maiores: uma leitora pretendia ver mais artigos sobre Artur Garcia, Lenita, António Mourão, António Calvário e Simone de Oliveira, que identificou como “a nossa Simone”. Contudo, é-lhe respondido, de forma incisiva, que esses nomes “não nos interessam. Quanto à «nossa» Simone, idem, mas com uma ressalva – não é «nossa»; cedemos de bom grado a «nossa parte» [...]. Não ouvimos os tais programas onde se divulgam os «valores» que citas porque nos provocam o vómito”¹⁹⁸. Este último episódio dá bem conta da divisão existente, num país em mudança, entre a tal “maioria” de que falava o artigo do *República*, e que se mantinha fiel às sonoridades mais populares, de um lado, e os jovens instruídos, que “pertenciam a uma elite”¹⁹⁹ e apreciavam as novas baladas, do outro. No entanto, mostra também que o *MC* tinha conseguido alcançar um impacto que extravasava aqueles que se identificavam, de forma clara, com os pressupostos musicais e ideológicos defendidos pela revista.

A luta contra o nacional-cançonetismo nas páginas do *MC* foi, como se viu, incessante, sobretudo até à Revolução. Ainda que essa vertente da música portuguesa tenha perdido alguma popularidade durante a década de 1970 – primeiro por “culpa” do trabalho de denúncia do *MC* e de outras publicações como *A Memória do Elefante*, depois devido à politização exponencial desencadeada pelo 25 de Abril – a verdade é que a partir do

¹⁹⁶ *MC*, nº27, p. 9.

¹⁹⁷ *MC*, nº 27, p. 4.

¹⁹⁸ *MC*, nº 17, p. 16.

¹⁹⁹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

decénio seguinte, com a normalização política, surgiriam novos nomes que se iriam encarregar de retomar o trilho das canções vazias de conteúdo ideológico ou sequer intelectual, enquadradas por Barata Moura num contexto de contra-ataque “[da] ideologia dominante”²⁰⁰. Ainda assim, o esforço feito pelo *MC* neste campo esteve longe de significar uma derrota para a revista. Já em 1982, Vieira da Silva, jornalista da publicação portuense, resume, citado numa obra do seu colega de redacção Mário Correia, as mudanças que o *MC* ajudou a operar: “Nunca se conseguirá fazer uma substituição do nacional-cançonetismo. Mas consegue-se realmente passá-lo para segundo plano. Enquanto dantes as pessoas interessadas em ouvir música ouviam canções defeituosas, de tipo alienatório, que lhes sugeriam coisas sem interesse, agora têm possibilidade de ouvir coisas diferentes”²⁰¹. Recuperando Horkheimer e Adorno, pode concluir-se que, num panorama cultural dominado pela sujeição autoritária dos ouvintes “aos idênticos programas das várias estações”²⁰² – com a agravante de a rádio portuguesa ter estado sujeita a Censura até 1974 – o *MC* conseguiu contribuir de forma notória para que o gosto musical do público português se fosse progressivamente modificando.

2.2.1.2) O fado, “saudosismo inactivo”²⁰³

Embora muito enraizado em Portugal durante o Estado Novo, o fado não recebe grande destaque no *MC* - e, quando recebe, o tom é pouco abonatório. Já se mostrou no capítulo 1 que, até final dos anos 1940, o salazarismo temia este estilo musical por ele ser “recente, urbano e perigosamente proletário”²⁰⁴, com um cunho reivindicativo bastante presente. Contudo, findo esse período “ideologicamente mais «puro»” da ditadura portuguesa²⁰⁵, os responsáveis políticos passaram a servir-se do fado enquanto elemento importante de um “aparelho de produção ideológica e cultural” que validasse, aos olhos da população, elementos basilares do regime como o nacionalismo, o autoritarismo, o catolicismo ultramontano, o ruralismo, o anti-parlamentarismo e o cepticismo face ao modernismo e à industrialização²⁰⁶. Sobretudo a partir do pós-guerra, ou seja, a partir de meados da década de 1940, o salazarismo tentou incorporar o fado

²⁰⁰ MOURA, José Barata, *op. cit.*, p. 94.

²⁰¹ CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 90.

²⁰² HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 171.

²⁰³ *MC*, nº 24, p. 20.

²⁰⁴ NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, cit., p. 220.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 219-220.

²⁰⁶ *Ibidem*.

nesta sua moldura ideológica, despindo-o do carácter subversivo. Esta apropriação e reconversão do fado pelo Estado Novo triunfou e expandiu-se pelo país, sendo já hegemónica no período em que o *MC* surgiu. É, pois, neste contexto que deve ser analisada a atitude de cepticismo e desprezo que a revista evidenciava por este estilo musical.

Conforme se referiu, o fado nunca foi presença constante no *MC*. Ainda assim, cabe mencionar alguns episódios ilustrativos do modo como este estilo sempre foi visto pelos redactores. A propósito de uma entrevista radiofónica do fadista Jorge Quaresma, Tito Lívio denuncia o “marialvismo e o saudosismo piegas e reaccionário”²⁰⁷ dos versos do cantor, que o programa de rádio em questão deixou, segundo o autor do texto, passar em claro. Da mesma forma, um pequeno artigo de Jorge Cordeiro parte de uma afirmação de Carlos do Carmo, que revelou na RTP que o que mais gosta de fazer é “amar”, para desferir um ataque cerrado ao “faduncho”, que é “insuportável”, tem “uma longa tradição de mediocridade cantarolada”, “caiu em descrédito” e não passa de “matéria de exploração comercial (...) que se vende em tabernas para consumo turístico”. Cordeiro conclui que “ninguém, com alguma (pequenina que seja) formação intelectual adere a essa triste e lamentável balada de ruela, pobre de motivações melódicas, prenhe de morbidez, bafienta, antiquada, reduto do marialismo [sic] militante”²⁰⁸.

Tudo o resto gira quase só em torno de Amália Rodrigues, a figura mais reconhecida e aclamada do fado. A propósito do festival Torremolinos’71, realizado em conjunto pelas televisões portuguesa e espanhola, faz-se um raro, tímido e contrariado elogio a um fadista: “Amália ‘apesar de tudo’ distanciou-se do material até aqui comentado”, o que, não parecendo de facto um grande louvor, é significativo na medida em que esse festival foi descrito pela revista como “amorfo e estereotipado”. As palavras abonatórias do *MC* face ao fado são, porém, pouco mais do que estas. Noutro artigo, Amália é descrita como tendo uma “voz excelente”, mas usada para “exprimir doenças socio-musicais, consequentes de condições históricas depressivas”. O texto exorta os leitores a combater “sem reservas as guitarras do passado: os tempos mudam. O futuro constrói-se a todo o momento”, e remata: “há quem esbanje dinheiro que não ganhou – Amália desperdiça uma voz que não merece”²⁰⁹. Por fim, um artigo de Arnaldo Jorge Silva

²⁰⁷ *MC*, nº 30, p. 18.

²⁰⁸ *MC*, nº 17, p. 36.

²⁰⁹ *MC*, nº 8, p. 24.

ataca a “oportunista” Amália por esta lançar um disco onde interpreta *Natal dos Simples* e *Balada do Sino*, de José Afonso, denunciando motivações comerciais por detrás dessa decisão da fadista. “Chegámos ao Natal, era preciso fazer um disco para ser vendido em doses Amalíares...”. O redactor deixa também uma pergunta: “Qual a razão por que a D. Amália não gravará *O Cavaleiro e o Anjo*, *A Cidade* ou o *Menino do Bairro Negro*²¹⁰, já que tanta admiração tem por José Afonso???? [sic] Será que o povo não perceberá? Será que tematicamente não interessará a D. Amália???? [sic]”²¹¹. Esta reflexão, independentemente da opinião que se possa ter sobre a sua forma ou conteúdo, é um tanto arriscada no período da ditadura, tal como a sugestão de temas eminentemente políticos de José Afonso.

No *MC* o fado era, portanto, desvalorizado (também em virtude de a revista ser orientada “a 100% para a gente jovem”²¹²) e visto com bastante desdém. Os redactores não escondiam o seu distanciamento face a um género musical que identificavam com o passado e com o imobilismo do Portugal pré-25 de Abril. Nessa medida, a severidade com que o fado é tratado no *MC* demonstra bem de que forma esta expressão musical era conotada com o Estado Novo pelos colaboradores da revista. Ser “contra o fado” equivalia, no contexto político e social da época, a ser “contra o regime”. Na entrevista que nos concedeu, contudo, José Mário Branco diz ter mais tarde conhecido melhor este estilo musical e concluído que “no fado, como em tudo, há o bom, há o mau e há o assim-assim. Só que a ditadura, em geral, só nos mostrava o mau”²¹³.

2.2.1.3) O movimento dos baladeiros, “esperança activa”²¹⁴

Em 1977, na sua *Estética da Canção Política* – escrita, portanto, ainda no rescaldo do processo revolucionário - José Barata Moura afirma que a música em Portugal se via a braços com um problema crónico: “a burguesia sempre deixou (...) os músicos numa real situação de dependência: do mecenas, da caridade, da senhora marquesa, das variadas donas-madalenas, da fundação, dos donos-das-bolsas, etc.”²¹⁵. Essa situação limitou, pois, segundo o autor e filósofo, a capacidade criadora dos músicos nacionais. Ao promover um corte com tal relação hierárquica, o movimento dos baladeiros, mais

²¹⁰ As três canções enunciadas têm, entenda-se, um conteúdo político muito mais vincado do que as canções escolhidas por Amália, daí a crítica de Arnaldo Jorge Silva.

²¹¹ *MC*, nº 14, p. 6.

²¹² Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²¹³ Entrevista a José Mário Branco, já citada (ver Anexos).

²¹⁴ *MC*, nº 24, p. 20.

²¹⁵ MOURA, José Barata, *op. cit.*, p. 31.

tarde tornado canto livre²¹⁶, viu-se em posição de poder abordar certas temáticas de cariz social que historicamente, defende Barata Moura, tinham estado negadas a um grande número de intérpretes portugueses. A importância do referido movimento também deve ser vista, pois, à luz desta mudança de paradigma. Assim, a aposta que o *MC* fez nos cantores que procuravam uma ruptura com os cânones musicais portugueses é significativa tanto no panorama artístico como jornalístico do nosso país, merecendo por isso uma análise mais cuidada. É isso que aqui faremos, servindo-nos de exemplos concretos retirados das páginas da revista.

Mário Correia, redactor do *MC* mencionado por várias vezes ao longo desta dissertação, escreveu, em 1982, a obra *Música Popular Portuguesa - Um Ponto de Partida*, que nos permite caracterizar um pouco melhor o movimento que deu a conhecer nomes como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco e outros. Já se apontaram no capítulo 1 as limitações da balada, mas importa aqui dizer que, apesar de Mário Correia estar em sintonia com o posicionamento do *MC* face a essa nova forma de expressão musical, não deixa de abordar as fragilidades desse estilo no seu livro nem de alinhar, sempre que considera pertinente, pelo mesmo discurso crítico que já aqui se expôs. Assim, embora defendendo que a balada representou “uma via válida para a canção portuguesa”, o autor também adverte que ela “implicava, mais tarde ou mais cedo, a partida para novas formas, a descoberta de novos caminhos”. Já com algum distanciamento temporal face ao despontar do movimento dos baladeiros - que o *MC* ainda não podia ter - Correia traça uma divisão importante: “De todos aqueles que evoluíram no seio do movimento da balada, apenas acabariam por ficar na história da música popular portuguesa os que a souberam assumir como ponto de partida/passagem e não como ponto de chegada, de paragem”²¹⁷. É curioso, contudo, constatar que os integrantes deste movimento a que o *MC* deu maior destaque foram os mesmos que, mais tarde, alcançariam maior consagração. O elevado número de letras de canções de cada um desses cantautores, apresentado no capítulo 3, torna bem patente esta realidade em particular.

A balada – e nomeadamente a sua vertente reivindicativa - é, para José Afonso, “uma tentativa de infiltração na marcha social, ou melhor, na luta de classes”²¹⁸. Com efeito,

²¹⁶ Designação frequentemente usada para caracterizar o movimento dos baladeiros após o 25 de Abril.

²¹⁷ CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 30.

²¹⁸ José Afonso, citado por CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 14.

sendo o *MC* uma revista que desde sempre praticou um jornalismo “fortemente ideológico”²¹⁹, a promoção dos baladeiros e das suas canções eminentemente políticas não surpreende. No entanto, em 2010, José Mário Branco considerou necessário desmistificar, em entrevista à RTP 2, o conceito de “canto de intervenção”:

“Não existe neutralidade na canção. Tenho pensado muito nisso por causa dessa treta de nos chamarem ‘cantores de intervenção’. Isso não passa de uma forma de desresponsabilizar os outros, os que não o são. Parece que normal é uma pessoa não intervir, não se meter nessas coisas (...). Se eu ficar a cantar baboseiras, parvoíces ou coisas absolutamente anódinas, que contribuam para estupidificar as pessoas, estou a intervir, sou activo na mesma”²²⁰.

Em menos palavras, Mário Correia aponta no mesmo sentido no seu livro: “a canção política nunca é neutra, como nenhuma canção o é; simplesmente, a canção política tem consciência disso”²²¹. É em parte por este motivo que nesta dissertação não se tem usado nem se usará muitas vezes a expressão “música de intervenção” e seus derivados, uma vez que tal designação peca por ser pouco certa. Em lugar disso, considera-se aqui a palavra balada como mais exemplificativa desta nova onda musical portuguesa, da qual os baladeiros são os representantes, embora para muitos deles a balada tenha sido apenas o tal mero ponto de partida de que fala Correia. Também o facto de quase não se empregar a expressão “música de intervenção” no *MC*, optando os jornalistas por falar em baladas ou no movimento dos baladeiros, contribui para a opção que tomámos.

No que diz respeito à presença do referido movimento no *MC*, importa começar por um artigo paradigmático publicado na revista em 1971, da autoria de Mário Correia e com o nome “A nova canção portuguesa – o início: José Afonso”, no qual a revista tenta explicar aos leitores os fundamentos da vaga musical que então surgia. O texto parte do fado enquanto “canção típica de Lisboa”, procurando desmistificar o seu carácter de “canção nacional” e acusando-o de estar “moribundo”. A “lenta «caminhada»” do fado originou a sua tendência coimbrã que, contudo, Correia diz ter estagnado “como um pântano” – não sem antes, porém, ter dado a conhecer o jovem José Afonso. O artigo

²¹⁹ NUNES, Pedro, *op. cit.*, p. 93.

²²⁰ Entrevista de José Mário Branco ao programa *Bairro Alto*, da RTP 2, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dOafvuKpN_I, consultado a 25/10/2015.

²²¹ CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 92.

em questão vale também pelo seu carácter mais analítico e menos opinativo, ainda que o autor não esconda a sua predilecção pela balada nem se coíba de tirar certas conclusões, na linha do que o *MC* sempre fez. Mário Correia remata: “Do fado de Coimbra, saudosismo inactivo, passou-se à balada, à esperança activa”²²².

Esta última, segundo o mesmo artigo, era impulsionada pelos “espíritos pertencentes à mais intelectualizada camada social: a burguesia estudantil”. Era assente na música popular portuguesa e, nas palavras de José Afonso, representava uma “militância em torno da tentativa de transformação do gosto”²²³, manietado até então por formas musicais pouco dotadas nos campos técnico, estético, poético e temático. A nível instrumental, porém, o artigo do *MC* caracteriza a balada como “pobre” e pinta um cenário pouco abonatório: “Dada a sua grande simplicidade, surgiu uma verdadeira «nuvem» de baladeiros. Aprendiam-se três ou quatro tons, pegava-se na viola, cantava-se algo que ‘dissesse qualquer coisa’ e pronto!”. Para o redactor, contudo, a grande virtude da balada, para além da renovação temática, foi o facto de ela “esboçar a solução dos problemas portugueses”²²⁴. Este é, no fundo, o aspecto que mais aqui nos importa, e a atenção dada pela revista aos baladeiros não pode ser dissociada dessa ânsia interventiva evidenciada pelos cantautores, quer sob o ponto de vista político, quer social. É também devido a isso que, apesar de se apontarem, como se viu, algumas deficiências a esse novo ramo da música portuguesa, o *MC* prossegue obstinadamente com a sua divulgação.

Não é possível falar da importância dada pela revista ao movimento dos baladeiros sem mencionar os dois convívios organizados logo em 1970, quando o *MC* contava com poucos meses de existência. Manuel Freire, que se tinha dado a conhecer ao país no ano anterior através de uma participação no *Zip-Zip*, actuou no primeiro certame, em que “não havia instalação sonora”²²⁵ mas no qual “umas três centenas de pessoas”²²⁶ fizeram questão de se deslocar à pequena Galeria Alvarez, no Porto. O segundo convívio, no mesmo local, contou com a participação musical de Vieira da Silva, que viria a ser redactor e, mais tarde, director da revista. Como revela Avelino Tavares, tanto na primeira como na segunda vez “estava tudo cheio, nem se respirava lá dentro. E ambos

²²² *MC*, nº 24, p. 20.

²²³ José Afonso, citado por CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 103.

²²⁴ *MC*, nº 24, p. 21.

²²⁵ *MC*, nº 6, p. 22.

²²⁶ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

os cantores vieram a custo zero, nunca paguei nada a ninguém! Eles sabiam que éramos um projecto sério, que tinha um objectivo, um sonho”. O editor diz mesmo que o impacto dos encontros foi tanto que ele e os redactores tiveram de lhes pôr fim, uma vez que o futuro do *MC* podia estar em jogo: “se a revista tivesse ido à Censura logo desde o início, não tinha sido o que foi”²²⁷. O facto de, escassos meses depois da sua criação, o *MC* estar já a promover encontros de jovens em torno de músicos desta nova vaga “subversiva” demonstra-nos três coisas: em primeiro lugar, que a organização destes convívios foi um dos maiores e mais palpáveis exemplos da revista enquanto agente divulgador dos baladeiros; em segundo, que a promoção dos referidos ajuntamentos representa um forte testemunho da oposição dos redactores do *MC* ao Estado Novo; por último, ficamos a saber, dada a enorme receptividade dos jovens portuenses, que, após várias décadas de marasmo da música não erudita em Portugal, estava finalmente encontrado aquilo que Barata Moura caracteriza como um amplo movimento social “ao serviço do qual a canção política se encontra como uma das formas da sua expressão ideológica”²²⁸. Ou seja, se é verdade, lembrando as palavras de José Mário Branco, que “sem público não há obra”²²⁹, então os dois convívios organizados pelo *MC* em 1970 foram a prova de como a realidade social portuguesa à entrada para a nova década se tinha tornado receptiva, ao contrário do que até aí sucedera, à disseminação de um tipo de música de cariz contestatário e desafiador do regime.

Ao longo dos anos, pelas páginas da publicação passaram muitos nomes ligados à balada, que encontravam na revista uma voz solidária e valorizadora do seu trabalho cultural e político. Um editorial de 1971 faz, aliás, uma referência directa à oposição entre movimento dos baladeiros e nacional-cançonetismo, não resistindo a lançar uma pequena provocação a este último: “não tenhamos grandes ilusões – certos cantaroleiros prosseguirão as suas carreiras feitas de canções sem interesse mas de agrado certo em algumas camadas. Contudo outros renovarão e [sic] busca de uma melhor forma de se estar musicalmente. Esperamos mais de José Afonso, de Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, José Jorge Letria, Teresa Paula Brito, Manuel Freire e tantos outros”²³⁰. Pouco depois, José Afonso receberia, aliás, juntamente com Sérgio Godinho e José Mário Branco, um prémio de música ligeira atribuído pela Casa da Imprensa, de cujo

²²⁷ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²²⁸ MOURA, Barata, *op. cit.*, p. 14.

²²⁹ José Mário Branco na *Conferência Internacional ICPSong16*, já citada.

²³⁰ *MC*, n.º 22, p. 1.

júri fazia parte Tito Lívio, redactor do *MC*. Esta distinção é mencionada na revista e mostra, uma vez mais, a proximidade ideológica existente entre esta e os baladeiros.

Porém, apesar dessa óbvia afinidade política, Avelino Tavares não hesita em afirmar que a admiração que tanto ele como os redactores do *MC* mantinham pelo referido movimento existia “porque eles têm o fundamental – qualidade”²³¹. José Barata Moura teorizou precisamente acerca desse conceito, alertando para um conflito que, no seu entender, os baladeiros colocaram a descoberto, e que se prende com duas concepções de arte antagónicas, ainda que ambas se preocupem com a componente estética das obras: a primeira, que rotula como conservadora, consiste na visão da “arte pela arte”, isto é, de uma avaliação subjectiva da “qualidade” enquanto factor determinante e que se sobrepõe a funções sociais, políticas ou ideológicas, entre outras. Segundo esta ideia, sem o marco da “qualidade”, e despojada de qualquer outro valor ou função, a obra de arte ver-se-ia “negada na sua própria essência”²³²; ao contrário, a segunda concepção enunciada por Barata Moura, embora também procure não descurar critérios estéticos apurados, entra em articulação permanente com a linguagem político-social, procurando desmontar a absoluta prevalência da “qualidade” sobre tudo o resto e contrariando a ideia de que a arte é uma entidade mística que “está acima da sociedade e dos seus interesses”. Com efeito, segundo o investigador e filósofo, “a arte não existe à parte (...) do viver humano e das suas produções de consciência”²³³, uma vez que é produto de determinadas vivências históricas e materiais. Em suma, trata-se aqui de estabelecer uma diferenciação entre um tipo de arte que não pretende intervir socialmente e um outro tipo, que se coloca ao serviço da mudança social. Ao levarem em consideração as “condições concretas em que (...) [a obra de arte] se origina, desenvolve e comunica”²³⁴, os baladeiros perfilaram-se como um dos exemplos portugueses mais visíveis dessa concepção de arte subordinada a fins que extravasam o próprio campo artístico. Enquanto agente impulsionador do movimento dos baladeiros, podemos concluir que o próprio *MC* esteve – como consequência de, mesmo antes do 25 de Abril, a maioria dos seus redactores “já [ser] politizada”²³⁵ - na linha da frente dessa tentativa de mudança de paradigma na arte, tão popular nas vésperas da Revolução portuguesa e também durante o seu decurso. Isto não quer no entanto dizer que a revista

²³¹ *MC*, nº 25, p. 1.

²³² MOURA, José Barata, *op. cit.*, p. 36.

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

funcionasse, antes do 25 de Abril, de acordo com os preceitos do marxismo; pelo contrário, a própria concepção de qualidade artística para Avelino Tavares é, como se viu, bastante diferente da defendida por Barata Moura, uma vez que admitia canções e bandas não politizadas. O *MC* era, digamos, o resultado de várias consciências críticas do regime e, portanto, compreensivelmente alinhadas à esquerda, mas de modo nenhum constituía, até 1974, uma célula de qualquer organização política. As decisões eram, pois, tomadas muito mais a título individual do que propriamente segundo critérios militantes ou doutrinários.

Poucas vezes o *MC* dá espaço a vozes críticas dos baladeiros, já que o papel da publicação era justamente publicitar esse novo movimento e não ostracizá-lo. E, com efeito, a ânsia de proteger os baladeiros que a revista sempre evidenciou faz com que José Mário Branco a veja como tendo sido por vezes “bastante acrítica”²³⁶ por, na ânsia de combater a ditadura, nem sempre ter deixado claro que não basta a um cantor autodenominar-se baladeiro para ter qualidade. Contudo, existem no *MC* alguns exemplos que vão contra a corrente, ou seja, que comportam um tom um pouco menos abonatório para com os baladeiros. Um desses casos é o do já antes citado Tony de Matos, que afirma, numa rara aparição na revista, que “só as baladas que [os cantautores] têm apresentado não é suficiente. Eles chegam aos palcos ou às câmaras e dizem que a música é deles, que a letra é deles, que a guitarra é deles, que, enfim, é tudo deles – só as canções é que continuam a não prestar...”²³⁷. Esta é, contudo, uma opinião exterior à revista, sendo até provável que as palavras deste cantor conotado com o nacional-cançonetismo tenham tido destaque como forma de denunciar aquilo que ele representava. Já foi, porém, decisão do *MC* dizer que *Canções da Cidade Nova* (1970), o primeiro *LP* de Francisco Fanhais, era “muito pobre musicalmente”²³⁸, ou ainda destacar pela negativa o músico António Macedo, que, apesar de baladeiro, não deixou de ser considerado um dos piores cantores de 1970²³⁹ – o que parece constituí-lo, aliás, como um exemplo menos positivo da tal “«nuvem» de baladeiros” que de repente se formou e a que já se fez referência. Apesar de o reparo que José Mário Branco dirigiu ao *MC* ser de algum modo compreensível, a revista demonstra, com este posicionamento, que consegue fazer um separar de águas entre baladeiros mais e menos

²³⁶ Entrevista a José Mário Branco, já citada (ver Anexos).

²³⁷ *MC*, nº 4, p. 1.

²³⁸ *MC*, nº 15, p. 33.

²³⁹ *MC*, nº 16, p. 20.

dignos de elogios, enfatizando aqui a dimensão da crítica exclusivamente musical. Da mesma forma, num artigo sobre Duarte Mendes (n. 1947)²⁴⁰ em 1970, o jornalista Arnaldo Jorge Silva fala dos baladeiros de um modo singular: depois de descrever Mendes como pertencente a um grupo de “jovens conscientes”, esclarece que isso “não quer de modo algum dizer o «grupo baladístico», os tais «do poema é o mais importante [...] e tudo o mais é reaccionário»”²⁴¹. É curioso, pois, constatar que o modo irónico - e até algo desdenhoso – com que o jornalista em questão se refere aos baladeiros se afasta bastante da imagem preservada pelo *MC*, enquanto entidade protectora incondicional desse movimento.

Um ano depois, embora num registo diferente, a prestação de Carlos Paredes num festival é aclamada, apesar de se acrescentarem “algumas reticências pela sua participação em semelhante espectáculo...”. Ainda assim, o reparo transforma-se de novo em elogio quando se afirma que o guitarrista “quase que redimiou todo o massacre que aqueles cançonetistazecos pedantes e inconsequentes nos haviam infligido”²⁴². Continuando no mesmo plano - e, no caso que se segue, comportando uma carga um pouco mais ideológica - não pode deixar de se referir a “imaturidade” atribuída a Denis Cintra e António Pedro Braga (n. ?), com a justificação de que “o povo não pode ser um rótulo para meninos burgueses; que conhece o estudante, regra geral, do trabalhador senão uma vaga atitude de paternalismo, um falar por procuração sempre distante da realidade autêntica?”²⁴³. Esta observação foi, note-se, publicada em 1972 - antes do 25 de Abril, portanto, e bem na linha da atitude ousada e pioneira que o *MC* sempre evidenciou, embora os termos menos simpáticos que aqui surgem dirigidos a baladeiros sejam, como já se deixou claro, pouco comuns na revista.

Um caso um pouco *sui generis* que também se resolveu destacar envolve o poeta António Gedeão²⁴⁴ e o seu *Poema do Autocarro*, interpretado pelo Orfeão Académico de Lisboa. Apesar de os versos terem uma forte carga contestatária, Tito Lívio diz que a passagem “Os homens nascem maus/Nós é que temos de fazê-los bons” revela “uma ingenuidade que surpreende num homem que, até pela sua formação científica, sabe e

²⁴⁰ Duarte Mendes (n. 1947): cantor português, com o tema *Madrugada* venceu o Festival da Canção de 1975, do qual se falará mais à frente.

²⁴¹ *MC*, nº 9, p. 21.

²⁴² *MC*, nº 25, p. 13.

²⁴³ *MC*, nº 29, p. 10.

²⁴⁴ António Gedeão (1906-1997): pseudónimo de Rómulo de Carvalho, químico e poeta português.

bem a influência das sociedades e do meio no Homem (para bem ou para mal)²⁴⁵”. O redactor dá mostras de ter ficado desagradado com um poeta que, no seu entender, deveria ter a noção de que o ser humano não é intrinsecamente bom nem mau. Esta passagem, sobre cuja temática ficou célebre a frase do filósofo Jean-Jacques Rousseau²⁴⁶ segundo a qual “o homem nasce livre, e em todo o lado se encontra acorrentado²⁴⁷”, parece ser motivada por um posicionamento político próximo do materialismo de índole marxista. Além do mais, o erro em que, na opinião do jornalista, o poeta incorreu, não era essencial para o texto em questão²⁴⁸, pelo que se adivinha alguma vontade por parte de Tito Lívio de fazer política nas entrelinhas.

Todos os episódios relativos ao *MC* mencionados neste subcapítulo ocorreram num período anterior ao 25 de Abril. Desse marco histórico em diante, o movimento dos baladeiros, entretanto tornado canto livre²⁴⁹, passa a dominar anda mais as páginas da revista, sendo no entanto acompanhado por vários artigos acerca de cantores da América Latina ou de um ou outro intérprete norte-americano politizado à esquerda. Para além da divulgação desses cantores, alguns dos quais surgem pela primeira vez nas páginas do *MC*, também passam a denunciar-se abertamente os “caciques e mixordeiros” que, durante a ditadura, se infiltravam “no seio do povo para travar a criação de uma cultura democrática e popular”, numa alusão à conversão do folclore em “mais um veículo de expressão da política fascista” que, segundo Mário Correia, autor do artigo, fazia as pessoas pensar que o rancho da sua terra era “uma categoria” porque “até dá na televisão!...”²⁵⁰. Embora, fazendo justiça ao *MC*, o alinhamento dos seus redactores a favor da renovação musical e contra o Estado Novo tenha sido uma constante desde o primeiro número, a verdade é que a revista também não escapou à reconversão do jornalismo daquele período específico. Tal como na grande maioria da imprensa, também os textos desta publicação musical passaram a ser, segundo o investigador Marco Gomes, “predominantemente vocacionado[s] para os temas

²⁴⁵ *MC*, nº 28, p. 9.

²⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): filósofo suíço, uma das figuras principais do iluminismo e da reflexão política pré-revolucionária com o seu *Contrato Social*.

²⁴⁷ Disponível em <https://www.marxists.org/reference/subject/economics/rousseau/social-contract/ch01.htm>, consultado em 27/10/2015.

²⁴⁸ Trata-se de uma análise de um disco do Orfeão Académico de Lisboa que incluía o *Poema do Autocarro*, de Gedeão.

²⁴⁹ Nova designação de baladeiro, frequentemente adoptada a partir do 25 de Abril.

²⁵⁰ *MC*, nº 42, p. 12.

políticos, marcado[s] por uma linguagem ideologizada, maniqueísta [...] e pela recorrência ao clássico *pastone* que mistura opinião e informação no mesmo texto”²⁵¹.

Em suma, o *MC* sempre se mostrou, como aqui se tentou provar, uma publicação indefectivelmente defensora da renovação da música portuguesa durante a década de 1970, evidenciando uma afinidade evidente com o movimento dos baladeiros. Esta relação de proximidade tem, aliás, o mérito de ter sido estabelecida ainda durante o período da ditadura – e não após o seu término, quando passou a ser mais fácil para os jornais e revistas adoptarem uma retórica revolucionária - saindo reforçada a partir de 1974. A este respeito, é importante deixar claro que os esforços empreendidos pela revista no sentido de defender a nova música portuguesa foram claramente bem-sucedidos, uma vez que o regime político responsável pelas injustiças denunciadas pelos baladeiros, pela coerção da criatividade artística e pela própria limitação da liberdade jornalística do *MC*, acabaria mesmo por cair.

Até que essa mudança fosse uma realidade, contudo, a revista passou por algumas dificuldades – a maior das quais talvez tenha sido a indiferença generalizada com que a maior parte do público português começou por receber os baladeiros. Isso está patente no editorial de Dezembro de 1971, onde, a propósito da recente edição de vários bons álbuns desse género musical²⁵², é feito um aberto elogio a alguns integrantes do movimento: “[Foi] um final de ano de fôlego, de afirmação. 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”. Este sentimento, simultaneamente de orgulho e de missão ainda por cumprir, deu lugar, menos de três anos depois, ao completo júbilo, quando o *MC* cobriu um dos primeiros espectáculos do pós-25 de Abril: José Jorge Letria tem memória de observar, nesse dia 3 de Maio de 1974, os repórteres do *MC* no Pavilhão dos Desportos do Porto “já sem restrições de censura e completamente fascinados por verem o momento de glória dos cantores, do canto político e, também, da própria revista”²⁵³. De modo que o facto de os redactores dizerem, em 1971, ter

²⁵¹ GOMES, Marco, “A imprensa na Revolução de Abril: refundar o quotidiano, estimular a crença e renovar o visualismo político”, in *A Revolução nos Media*, in REZOLA, Maria Inácia e GOMES, Pedro Marques (coord.), Lisboa, Tinta da China, 2014, p. 165.

²⁵² Ano marcado, conforme já se afirmou no capítulo 1, pelo lançamento dos álbuns *Cantigas do Maio*, de José Afonso, *Gente de Aqui e de Agora*, de Adriano Correia de Oliveira, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de José Mário Branco, e *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho.

²⁵³ Entrevista de José Jorge Letria, já citada (ver Anexos).

consciência de estarem quase isolados na sua luta pela renovação musical portuguesa mostra, simultaneamente, a determinação da revista em “remar contra a maré” e o final feliz que os seus esforços acabaram por ter. Na perspectiva do *MC*, a divulgação do movimento dos baladeiros tinha-se revelado frutífera.

2.2.1.4) Os primeiros passos do *rock* nacional

O *MC* estava também atento às sonoridades nacionais que faziam mais uso da bateria e dos instrumentos eléctricos, dando palco aos Pop Five Music Incorporated e à Filarmónica Fraude, por exemplo - estes últimos pareciam, aliás, ser “uma boa entrada no caminho certo”²⁵⁴. Isto para além de o próprio José Cid ter assinado um artigo na revista, intitulado “Pop em Portugal”, apesar de ter recorrido sobretudo acerca dos Beatles, dos Rolling Stones e dos Cream. Contudo, o cantor lamenta no mesmo texto a dissolução dos Pop Five, e faz um comentário tão curioso quanto único no *MC*: “deveria existir uma comissão de censura cultural constituída por nomes insuspeitos, que limitasse as manifestações de mau gosto na rádio, televisão, revistas e palcos”²⁵⁵. Ao ver com bons olhos a coerção criativa, este desabafo de José Cid destoa do posicionamento habitual do *MC* - que, mesmo criticando aberta e constantemente determinado tipo de música, nunca pugnou, nem mesmo após a escalada ideológica do pós-25 de Abril, pela proibição das canções e artistas que considerava não terem qualidade.

O incipiente *rock* nacional não recebe grande destaque no *MC*, mas de modo algum é ostracizado, o que seria, aliás, um contra-senso numa revista que advogava a renovação da música portuguesa. Não há, até 1974, nenhuma tentativa de desmontagem ou de denúncia deste género musical, ao contrário do que acontecia com o nacional-cançonetismo e com o fado, mas sim uma relativa curiosidade em acompanhar algo que é novo. A presença do *MC* no Festival de Vilar de Mouros de 1971, o primeiro evento do género em Portugal, é disso exemplo e será abordado ao pormenor no capítulo 4. Contudo, em virtude de o acontecimento que marcou o fim da década de 1960 e inícios de 1970 na música portuguesa ter sido o aparecimento dos baladeiros, o muito maior destaque dado a esse movimento em prejuízo do *rock* acaba por se compreender. Após a Revolução, o *rock* português praticamente desaparece das páginas do *MC*, e o

²⁵⁴ *MC*, n.º 24, p. 21.

²⁵⁵ *MC*, n.º 13, p. 24.

estrangeiro passa a ser frequentemente denunciado como “uma das faces [...] do imperialismo”²⁵⁶. Seria apenas na década de 1980, já com a reversão da situação revolucionária, que o chamado *heavy sound* nacional explodiria²⁵⁷.

2.2.2) Música estrangeira

2.2.2.1) *Rock/Folk, o lado pop do MC*

Tendo o *MC* o propósito de contribuir para renovar a música portuguesa, não é de estranhar que o teor político esteja sobretudo patente nas páginas sobre cantores nacionais. De resto, o critério para avaliar a música anglo-americana²⁵⁸ nunca poderia ser idêntico ao utilizado para avaliar os baladeiros, pelo que, antes de quaisquer motivações políticas, o denominador comum aos intervenientes sobre os quais o *MC* se debruça é a “qualidade”²⁵⁹. Ou seja, as análises aos trabalhos dos Pink Floyd ou dos Jethro Tull, por exemplo, tendem a cingir-se, até ao 25 de Abril, a parâmetros exclusivamente musicais, e a forma como uma publicação portuguesa consegue, antes de 1974, manter-se a par das últimas novidades internacionais merece ser destacada. Por exemplo, os números 28, 32 e 38²⁶⁰ fazem capa, respectivamente, com os Black Sabbath, os The Who e os King Crimson, trazendo no interior um artigo sobre cada uma dessas bandas *rock*. Estas escolhas devem, contudo, e apesar de ambas as realidades estarem relacionadas, ser entendidas muito mais como fenómenos sociais do que políticos. Ainda assim, mesmo quando se trata de músicos e conjuntos estrangeiros, o *MC* revela-se por vezes, como veremos, empenhado em tentar encontrar um ângulo social ou político que possa ser explorado.

Nesse contexto, devem ser destacados dois artigos. O primeiro é um pequeno texto sobre a cantora norte-americana Joan Baez²⁶¹, com o sugestivo título “Contra o Sistema” (ainda que escrito com um tamanho de letra discreto, pouco maior do que o do

²⁵⁶ *MC*, nº 44, p. 20.

²⁵⁷ TRINDADE, Luís, “Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal”, in MARC, I. e GREEN, S. (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics and place*. Ashgate Popular and Folk Music Series, Londres, Routledge, 2016, p. 138.

²⁵⁸ A esmagadora maioria dos grupos musicais pertencentes a estes estilos e que o *MC* menciona são oriundos do Reino Unido e dos EUA.

²⁵⁹ *MC*, nº 25, p. 1.

²⁶⁰ Respectivamente de Abril de 1972, Outubro de 1972 e de um dos primeiros três meses de 1974 (esta última é uma das revistas que não traz o mês exacto, o que, devido a ter havido alguns meses sem publicação de revistas em 1973 e 1974, não nos permite mais do que fazer uma estimativa da data. De qualquer modo, trata-se do último número antes do 25 de Abril).

²⁶¹ Joan Baez (n. 1941): cantora *folk* norte-americana, foi uma das artistas mais activas na defesa dos movimentos pelos direitos civis nos anos 60.

corpo do artigo) e em cujo subtítulo consta a frase “Ser pacifista não é o mesmo que combater pela paz!!...”, proferida por Baez, que afirmava que, ao contrário da posição do combatente pacífico – como se auto-intitulava - a do pacifista é “cómoda”. A peça informa que o marido de Baez “continua na prisão, cumprindo uma pena de três anos por se ter rotundamente negado a servir num batalhão que no momento luta no Vietnam”²⁶². Tendo em conta que este artigo, assinado por Arnaldo Jorge Silva, saiu em 1971, quando Portugal tinha “uma boa parte das três guerras africanas perdidas” e que, como tal, “quem não tinha ido para a guerra podia ir nessa altura”²⁶³, é impossível não estabelecer um paralelismo entre a situação das juventudes norte-americana e portuguesa.

O outro artigo que aqui se destaca é uma entrevista à banda de *rock* britânica If, da autoria de Jorge Cordeiro, onde o jornalista procura, com alguma insistência, eventuais relações do grupo com actividades, movimentos ou simples preocupações políticas. Eis o início da entrevista:

“- Porquê o título If? É por causa do poema (celebérrimo) de Rudyard Kipling... [sic]

Dave Quincey [sic]²⁶⁴ (rápido) – *É If como podia ser outra coisa qualquer. Não tem carácter simbólico.*

- A vossa música, para além de integrada num movimento rock de segunda geração, possui alguma intenção... (?) [sic]

Dave Quincy (mais lento) – *Possui claro. É a música que gostamos de fazer e que julgamos progressiva.*

- Progressiva em que sentido?

Dick Morrissey – *Musical. Qual queria que fosse?*

- Bem, julgo que em qualquer actividade artística o homem se afirma sob o ponto de vista ideológico para não dizer político.

²⁶² MC, nº 16, p. 19.

²⁶³ Entrevista a José Jorge Letria, já citada (ver Anexos).

²⁶⁴ A forma correcta é Quincy.

Dick Morrissey (como um foguete) – *Não me interessa a política nem a ideologia. Não faço música para o Partido Conservador ou para o Partido Trabalhista.*

- !!!!!????!!!! [sic]. *Como piada não está má. Contudo repare: você traz os cabelos compridos, usa umas indumentárias que não são dos meninos do Eton College, apresenta-se de maneira diferente. Isso implica uma atitude perante a sociedade...*

Dick Morrissey – *Uso tudo isto porque me agrada.*

Dave Quincy (atalhando) – *A música não se explica. Vive-se, faz-se.*

- *Então falemos só de música (...).*”

Jorge Cordeiro não teve, como se vê, a resposta que a sua insistência nos leva a supor que talvez quisesse – ou seja, levar os entrevistados a falar de política e de temáticas sociais. No fim da pequena entrevista, resignado, o jornalista remata: “Enfim, a conversa podia ir mais adiante. Mas ‘ideologia’ não é tema para os If (...)”²⁶⁵.

Em 1973, o nº 34 do *MC* foi, como veremos mais em pormenor no capítulo 4, apreendido pela PIDE. Talvez não por acaso, os números seguintes até ao 25 de Abril – ou seja, entre o nº 35 e o nº 38, inclusive – parecem querer iniciar uma certa mudança de orientação rumo a uma atitude menos interventiva e mais dedicada à análise da *pop* estrangeira. Com efeito, durante esse período as letras de músicas portuguesas desaparecem por completo, e as únicas referências a conteúdos com algum cunho político são vários textos sobre a rádio nacional. Esta curta fase levou um leitor a identificar um “corte formal” com um passado de críticas “demasiado simplistas” ao nacional-cançonetismo, felicitando o *MC* por este ter posto fim a “três anos irreflectidos de intervenção” que “resultaram em confusões e provas suficientes de ineficácia”²⁶⁶. Através de um redactor não identificado, a revista comenta ser “com satisfação que verificamos que alguém compreende as nossas intenções”, o que parece confirmar esta deriva. Com a chegada do 25 de Abril, contudo, ela seria rapidamente revertida. Ainda assim, este episódio lança a questão de como seria o futuro do *MC* caso a queda do regime tivesse chegado mais tarde. Já posteriormente, em plena Revolução e num clima de tensão entre vários redactores radicalizados à esquerda, Vieira da Silva pede aos

²⁶⁵ *MC*, nº 29, p. 8.

²⁶⁶ *MC*, nº 37, p. 24.

leitores que releiam o *MC*, “em especial a partir do nº 34”, e questionem como pode uma revista “virar tão de repente de uma linguagem obscura, distante e inacessível para muitos leitores, para grandes projectos de um *MC* revolucionário popular”²⁶⁷.

Se, até à queda do Estado Novo, o *rock* é visto pela revista como “um grito no meio da convencionalidade e banalidade”²⁶⁸, após o 25 de Abril, grande parte da música anglófona é ostracizada e denunciada, conforme já se referiu, como sendo agente do capitalismo e do imperialismo. À excepção de cantores socialmente mais interventivos, como Bob Dylan, Joan Baez ou Pete Seeger²⁶⁹ (que vê publicado um texto seu marcadamente político e é classificado pela revista como “cantor sindicalista”), quase todos os nomes, antes presenças regulares no *MC*, desaparecem das suas páginas. No entanto, na entrevista que nos concedeu, e já a uma distância temporal considerável desse período politicamente conturbado, Avelino Tavares é taxativo ao afirmar que “a era de ouro [da música] foi naquela altura [anos 60 e 70]. Beatles, Neil Young, Simon & Garfunkel, Crosby, Stills & Nash, Leonard Cohen, Judy Collins, tudo... (...) E não é por ser do meu tempo, é porque basta ouvir”²⁷⁰.

2.2.2.2) No resto do mundo também se luta: música estrangeira de cariz contestatário

Apesar de Avelino Tavares sempre ter sido um jovem interessado em música, o constante aparecimento de cantores franceses no *MC* é indissociável da sua experiência de vida. O editor estudou na cidade francesa de Poitiers durante a década de 1950, tendo assistido a espectáculos de cantores como Jacques Brel, Jean Ferrat, Barbara ou Léo Ferré²⁷¹. O seu gosto foi apurado em França e trazido para o Porto, e é por isso que Tavares diz com orgulho que “estas revistazinhas divulgaram nomes em Portugal pela primeira vez! Quem é que aqui conhecia, em 1969, [...] o Brassens, o Brel, o Serge Reggiani ou o Jean Ferrat?”. Todos eles tinham poemas “duros de roer”, “simples em termos musicais – só viola e contrabaixo, bastante repetitivo – mas os textos são muito ricos, muito rebuscados e com temas extraordinários”. Um poema como *Ma France*, de

²⁶⁷ *MC*, nº 40, p. 27.

²⁶⁸ *MC*, nº 10, p. 11.

²⁶⁹ Pete Seeger (1919-2014). Cantor *folk* norte-americano, militante nos movimentos de defesa dos direitos civis nos EUA, na década de 1960.

²⁷⁰ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²⁷¹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

Jean Ferrat, era “um hino” que, “falando à portuense, era preciso ter muitos tomates para publicar”²⁷².

Mas, como o movimento baladeiro nacional era “muito marcado por um diálogo permanente com os espanhóis”²⁷³, era natural que o *MC* também reflectisse nas suas páginas essa influência musical do país vizinho. Sob a ditadura franquista até 1975, o Estado Espanhol produziu igualmente uma geração de músicos contestatários, a que a revista deu algum destaque. Joan Manuel Serrat, Patxi Andión, Fernando Unsain (“uma voz de verdade, de revolta”²⁷⁴) e o grupo Aguaviva são os principais exemplos, numa publicação fixada numa cidade que tem “uma relação cultural de afinidade e proximidade” com a Galiza e com Espanha²⁷⁵.

Também cantores da América Latina, como os brasileiros Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, ou o uruguaio Daniel Viglietti (que chegou a entrevistar Chico Buarque para o *MC* em 1982, já fora do período que aqui se analisa) têm algum espaço na revista. Na sexta edição após Abril de 1974, o chileno Victor Jara foi capa do *MC*. Esse número traz também um texto sobre música política da América Latina, redigido já sem preocupações com a Censura recém-abolida. É de realçar, aliás, que os países de todos os intérpretes sul-americanos mencionados estavam, à época, sob ditaduras de direita. No caso do Chile, Victor Jara, comunista, tinha sido assassinado pelo regime de Augusto Pinochet em 1973.

No período desde o início da revista até ao 25 de Abril, Patxi Andión foi, a par dos EFE 5²⁷⁶, o único artista não pertencente nem aos baladeiros portugueses nem ao *rock/folk* de expressão inglesa a figurar na capa do *MC*. Nenhum conjunto do *rock* nacional, por exemplo, conseguiu esse feito, o que mostra a importância dada pela revista ao panorama musical socialmente mais interventivo não só português, mas também estrangeiro.

²⁷² Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²⁷³ Entrevista a José Jorge Letria, já citada (ver Anexos).

²⁷⁴ *MC*, nº 19, p. 16.

²⁷⁵ Entrevista a José Jorge Letria, já citada (ver Anexos).

²⁷⁶ EFE 5 (1967-?). Conjunto português cujas músicas, embora não encaixem na definição de balada, tinham também uma componente folclórica. Participou no *Zip-Zip*.

2.2.3) A crítica à indústria cultural: a RTP, o Festival da Canção e a publicidade

Numa época em que os festivais tinham, como já se disse, bastante importância e uma notória influência sobre os jovens, era natural que recebessem destaque no *MC*. No entanto, os redactores mostravam-se sempre muito críticos tanto do nacional-cançonetismo reinante nesses concursos como do carácter competitivo e mercantil que estava por detrás dos certames. O I Festival Internacional da Canção dos Dois Mundos, realizado no Porto, apesar de ter passado “despercebido há [sic] maioria do público”, foi “o primeiro festival verdadeiramente internacional que se realizou neste país”. Nele marcaram presença músicos de vários países e regiões, incluindo o Porto Rico, S. Domingos e a ilha Maurícia, pelo que se pode dizer que o festival, realizado em 1971, foi o precursor da divulgação da *world music* em Portugal. Contudo, o *MC* escreve que “mais uma vez a Radiotelevisão Portuguesa, que detém o monopólio desse meio de comunicação, primou pela ausência”²⁷⁷.

A RTP é, de resto, frequentemente criticada a este respeito. Outro exemplo é o já mencionado festival Torremolinos’71, que “podia ter sido um óptimo veículo de divulgação de novas tentativas sonoras a nível peninsular... mas «outros valores mais baixos se interpõem»...”²⁷⁸. A desilusão quanto ao comportamento da televisão nacional, aqui demonstrada de uma forma ainda assim comedida, é posta mais a nu quando, a propósito do Festival RTP da Canção de 1972, se dá conta da aversão à “música-negócio”: “Festival? Sim; mas de quê? Diz-se de canções mas percebe-se que, nesse contexto, é de intérpretes, autores e editores. Porque vencer significa negócio, comércio, venda, lucro. A canção actua como o meio [...]”²⁷⁹. Os festivais chegam a ser classificados como “brincadeira” e é dito que o povo “não tem o direito de ser enganado. O arrojo do *MC*, motivado pela saturação de se viver num país “deprimente”²⁸⁰, raras vezes foi tão óbvio como quando se lançou o repto a que “cada leitor saiba ver para lá da cortina”, porque “é preciso acordar definitivamente”²⁸¹. Face a todas estas críticas, como se explica, então, a enorme popularidade do Festival da Canção em Portugal? “O Grande Prémio entrou nos hábitos e nos costumes. É o período de trabalho intenso para as editoras [...]. O intérprete dá entrevistas e os autores

²⁷⁷ *MC*, nº 22, p. 3.

²⁷⁸ *MC*, nº 25, p. 13.

²⁷⁹ *MC*, nº 26, p. 3.

²⁸⁰ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²⁸¹ *MC*, nº 31, p. 9.

também – afirmam, pontificam, desculpam-se (?) [sic], explicam-se. Uma frase comum: ‘O festival é a maior realização musical que acontece entre nós’. A RTP agradece”²⁸².

Na revista, as reacções positivas a festivais são, como se verá, motivadas por razões extra-musicais, influenciadas por uma concepção ideológica sobre os moldes em que esse tipo de realizações deve existir que, como já se afirmou neste capítulo, tem bastante proximidade com a crítica à indústria cultural elaborada por Horkheimer e Adorno. Deste modo, para o *MC*, a faceta mais positiva do III Festival Musical da Juventude de Almada foi “o seu carácter não-competitivo”, assim como o festival de *Jazz* de Cascais merece o elogio da publicação porque não teve “truques competitivos” nem “guerrilhas publicitárias”, sendo apenas um “palco livre para ouvir e sentir o que se tem para dar”²⁸³. É óbvia, ainda que implícita, a comparação com o Festival RTP da Canção, na qual o Festival de Cascais sai a ganhar. Dar eco a uma visão segundo a qual os meios de comunicação social eram marcados “por propósitos e intenções deliberadamente alienantes e alienatórias”²⁸⁴, bem como defender que o panorama musical estava “ao serviço dos grandes monopólios da indústria discária” é, aliás, optar por uma linguagem de tal modo incisiva que poderia facilmente levar qualquer leitor destas linhas a julgá-las erradamente proferidas já depois do 25 de Abril. Ao darem relevo a tais declarações, porém, os redactores do *MC* apenas assumiam uma posição – bastante arriscada em período de ditadura, bem entendido – que, na linha de Horkheimer e Adorno, tentava combater os decisores culturais que não admitiam nada que não se assemelhasse “às suas tábuas de lei, ao seu conceito de consumidor e, sobretudo, que se afast[ass]e do seu auto-retrato”²⁸⁵. Ou seja, a revista lutava contra a ideia, ainda hoje muito disseminada, de que os *media* e a própria indústria cultural dão ao público aquilo que ele quer.

O último número antes da Revolução é curioso: fala da existência de “uma limitação que só os críticos «de esquerda» podem vencer” por não serem, na maioria das vezes, jornalistas profissionais, estando portanto menos condicionados por uma imprensa onde

²⁸² *MC*, nº 26, p. 3.

²⁸³ *MC*, nº 32, p. 3.

²⁸⁴ *MC*, nº 28, p. 21. Esta frase não foi escrita em primeira mão no *MC*, mas sim proferida pelo júri dos prémios de Rádio da Casa da Imprensa de 1971. Como dois dos quatro membros do júri – Tito Lívio e Fernando Cordeiro – colaboraram com o *MC* (Cordeiro já não o fazia nessa altura, mas Tito Lívio sim), julgou-se pertinente relevar tal declaração, uma vez que ela mostra bem a estreita relação entre os integrantes da revista e o sector jornalístico que pugnava por uma renovação da música portuguesa. De igual modo, o facto de o *MC* ter reproduzido essas declarações também é, em si, um acto político e nada fortuito, pelo que faz sentido ser destacado. Um dos programas consagrados pelo júri foi *Tempo Zip*, sucessor radiofónico do formato televisivo *Zip-Zip*.

²⁸⁵ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 171.

“a ideologia das classes dominantes é profusamente divulgada”. António José Fonseca aponta ainda os “condicionalismos” da “sociedade capitalista”, e faz uso de expressões como “crítica dialéctica”, “superestrutura” ou “forma de alienação reaccionária”²⁸⁶, de claro teor marxista. Este excerto parece quase premonitório, no sentido em que o autor, sem poder obviamente prever as mudanças que se verificariam em Portugal nos dias seguintes, fala em “classes dominantes” e elogia os críticos “de esquerda”²⁸⁷, posicionando-se portanto, de forma explícita, contra uma indústria cultural que, segundo os seus críticos, pretende exterminar a ideia “de que é possível opor[-lhe] resistência”²⁸⁸. É também impossível não entender a “limitação” mencionada pelo jornalista como uma referência implícita à Censura ainda existente. O *MC* chega, aliás, a tecer, sobretudo nos editoriais, algumas considerações sub-reptícias acerca dessa instituição de coerção cultural e informativa, como veremos no próximo capítulo.

No nº 39, o primeiro após a Revolução, um texto de Mário Correia realça o facto de, a partir dessa data, se “escrever com uma liberdade desconhecida mas desejada”²⁸⁹. Tal como refere um artigo do jornal *República* citado nesse primeiro número em liberdade, o “tempo das fantochadas”²⁹⁰ tinha chegado ao fim. Desse número em diante, com a mudança drástica da realidade política do país, deixa, portanto, de fazer sentido procurar rastros tímidos e pistas acerca da orientação ideológica do *MC*, uma vez que esta passa a ser ostentada um pouco por todas as páginas. Com o espectro político a deslocar-se abrupta e radicalmente para a esquerda, a discussão e a luta pela hegemonia na revista passam a ser travadas sobretudo entre a ala afecta ao PCP²⁹¹ e a facção partidária dos maoístas.

Dessa nova realidade trataremos mais em pormenor nos capítulos 3 e 4. Por agora, importa concluir com um excerto de Avelino Tavares, que sintetiza bem o que se disse nas páginas anteriores: “Nada do que está na revista é inocente! Nem as “trafulhices”. E por vezes as pessoas não percebem, sobretudo os estrangeiros, que dizem: ‘Que mistura!

²⁸⁶ *MC*, nº 38, p. 17.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 189.

²⁸⁹ *MC*, nº 39, p. 6.

²⁹⁰ *MC*, nº 39, p. 16.

²⁹¹ PCP - Partido Comunista Português. Fundado em 1921 e liderado por Álvaro Cunhal a partir de 1961, constituiu o principal elemento organizado de luta clandestina contra a ditadura do Estado Novo. No plano internacional foi, durante a Guerra Fria, um dos partidos comunistas ocidentais mais fiéis à linha política da União Soviética (URSS).

Aqui o Tom Jones, depois o Johnny Hallyday²⁹²...’. E éramos muito atacados por isto. Porque primeiro era preciso que as pessoas se dedicassem à revista e ficassem fãs. E, depois, a gente ia moldando. E assim aconteceu. Lembro-me de que, naquela altura, o Johnny Hallyday passava muito na rádio, portanto também era preciso dar um “cheirinho” daquilo. [socorre-se da revista] Outro exemplo é o *Sugar, Sugar*, dos Archies. A mim não me interessava nada disso, mas era para poder passar. Mas depois está aqui o Patxi Andión! Ou a *Dedicatória* e o *Livre* [de Manuel Freire]! Cuidado!”²⁹³.

²⁹² Trata-se de dois cantores *pop*, diametralmente opostos a artistas como Bob Dylan ou ao movimento dos baladeiros portugueses.

²⁹³ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

3) As rubricas e pilares do *MC*

No capítulo anterior começámos por dar conta da política editorial e do posicionamento ideológico do *MC*, procurando de seguida fornecer uma perspectiva geral da relação da revista com os diferentes géneros e sub-géneros musicais portugueses e estrangeiros. Para essa análise recorreremos tanto a artigos, a reportagens e até a cartas de leitores publicados no *MC* como também, sempre que se justificou, a alguns editoriais. O presente capítulo, pelo contrário, pretende estudar a revista de forma mais sistemática e propõe um olhar já não apenas para a envolvência da publicação mas, sobretudo, para o seu interior. Está dividido em cinco partes, correspondentes a um igual número de secções do *MC* que julgámos importante destacar: em primeiro lugar os editoriais, que são aqui alvo de uma observação mais minuciosa do que no capítulo anterior – se antes serviram de complemento, aqui são um dos objectos principais de estudo; em segundo lugar escolheu-se aprofundar três pilares incontornáveis da música da década de 1970 – os primeiros festivais *pop*, o Festival da Canção (comparando um texto escrito antes do 25 de Abril com outro redigido depois) e os Rolling Stones, aqui escolhidos por serem considerados pela revista como a melhor banda de sempre (comparando também artigos pré e pós-Revolução sobre o grupo, de modo a dar uma ideia desses dois períodos distintos do *MC*); em terceiro lugar incluiu-se a secção das entrevistas, ainda que focada especificamente na temática dos baladeiros; em quarto - e como não poderia deixar de ser, dada a sua relevância no *MC* - abordou-se a questão das letras, ilustrada por quadros que procuram fornecer dados quantitativos acerca dos grupos e cantores cujos poemas eram mais recorrentes na revista; por último, seleccionaram-se quatro recensões a discos, de modo a comparar as diferenças na análise de um álbum antes e depois do 25 de Abril, ou conforme fosse de baladas portuguesas ou de *pop* estrangeira. Tendo em conta que o *MC* sofreu profundas mudanças com a Revolução, procurou-se, sempre que possível, mostrar essas diferenças, em particular analisando dois artigos sobre um mesmo tema mas escritos em períodos distintos - um antes e outro depois do 25 de Abril.

3.1) Os editoriais, manifestação do posicionamento da redacção

Como se disse, neste capítulo voltamos a debruçar-nos sobre os editoriais, mas desta vez fazendo uma observação mais completa e sistematizada dos mesmos. A análise destes textos em particular é relevante porque, para além de nos oferecerem uma

perspectiva fundamental da linha orientadora da revista, são também os únicos artigos do *MC* habitualmente escritos por toda a equipa e não apenas por um jornalista²⁹⁴ – fornecendo, portanto, uma ideia fiel da posição da redacção relativamente aos vários assuntos. Considera-se aqui que os editoriais podem, desta forma, ajudar a perceber o papel e a influência que a revista terá tido na resistência ao poder cultural e político durante a fase final do Estado Novo.

Os objectivos gerais da revista, anunciados nos editoriais dos números 1 e 2, eram, conforme se referiu no capítulo anterior, a renovação da música portuguesa (através da promoção dos baladeiros e do combate ao nacional-cançonetismo), a divulgação das tendências internacionais da música popular e a promoção da interacção com os leitores. É, pois, necessário ter tudo isso em consideração ao proceder-se à análise dos restantes editoriais. Assim, julgou-se aqui pertinente dividir as principais temáticas dos editoriais publicados entre 1969 e 1976 em três grupos distintos: são eles o combate ao nacional-cançonetismo (sempre em articulação com a divulgação dos baladeiros e dando especial enfoque ao Festival RTP da Canção, o certame nacional-cançonetista por excelência), a atitude da revista face à Censura e, por último, as mudanças operadas no discurso do *MC* com o fervilhar revolucionário do pós-25 de Abril de 1974. Não sendo os únicos, estes três temas são sem dúvida os que surgem de forma mais recorrente nos editoriais.

3.1.1) A luta pela renovação musical: combate ao nacional-cançonetismo e divulgação dos baladeiros

Analisando e expondo agora a primeira dessas três temáticas, cabe referir que um período particularmente rico no que toca às críticas feitas, de uma forma ou de outra, ao nacional-cançonetismo, foram os meses entre Julho e Outubro de 1970. Nesse espaço temporal, três dos quatro editoriais (números 8, 10 e 11) expressaram, ainda que de formas diferentes, preocupação pelo estado da música nacional. O nº 8 faz um separar das águas no meio dos artistas musicais, afirmando que é cada vez maior o número de músicos que “querem dizer alguma coisa com esta e aquela canção e não deixam que o editor lhes dite sistematicamente a «receita de vencer»”²⁹⁵. O editorial aponta o dedo aos meios de comunicação – nomeadamente rádios, jornais e RTP, mas também às editoras de discos – que acusa de fabricarem mitos e de falharem no seu papel de

²⁹⁴ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

²⁹⁵ *MC*, nº 8, p. 1.

supostos educadores estéticos da população. Recordamos, a este propósito, que os *media* estavam sujeitos à Censura e que os seus proprietários faziam parte da elite do Estado Novo, com poucas excepções (entre elas o jornal *República* e alguns periódicos regionais como o *Jornal do Fundão*²⁹⁶). Já o editorial do nº 10 concentra-se na canção popular *Resineiro Engraçado*, celebrizada por José Afonso e depois interpretada também por Tonicha. O texto lamenta que a canção tenha passado a ser conhecida como “o Resineiro da Tonicha²⁹⁷” quando não é dela, mas “do povo”²⁹⁸. Por fim, no nº 11 roga-se que, naquele Outono, “caiam as folhas mediocres da nossa música ligeira”, “apareçam conjuntos portugueses que queiram fazer alguma coisinha mais do que macaquear frenesis relativamente anglo-saxónicos” e que “as pessoas acabem por ir ao encontro daquele tipo de canção que as procura: a canção do José Afonso, do Adriano Correia de Oliveira, do Denis Cintra, do Letria, do Barata Moura, de outros”²⁹⁹.

Mas o combate ao nacional-cançonetismo nos editoriais acontecia sobretudo por alturas do Festival da Canção³⁰⁰, precisamente o exemplo mais mediático desse estilo musical. Ao longo dos anos, vários destes textos debruçam-se, pois, sobre as diferentes edições desse certame. No nº 14, de Janeiro de 1971, é defendido que, independentemente da opinião que se tenha sobre o evento, “o certo é que se lhe não pode negar importância”, uma vez que “a TV leva-o a milhões de pessoas”. Nesse texto, escrito ainda antes de a edição desse ano do festival se realizar, expressa-se alguma esperança nos participantes, já que iriam existir várias actuações de artistas mais jovens, descritos pela revista como “ar novo no bafiento ambiente da canção portuguesa”³⁰¹. A juventude aqui defendida pelo *MC* eram sobretudo nomes como Teresa Paula Brito (que tinha participado na edição de 1969), Duarte Mendes, Paulo de Carvalho (participaram ambos em 1970) ou Fernando Tordo (esteve presente em 1969, em 1970 e regressaria nesse ano de 1971).

²⁹⁶ V. MESQUITA, Mário, “Militantes, porta-vozes e jornalistas”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 8, 1998, p. 85-113.

²⁹⁷ Tonicha (1946-): cantora conotada com o nacional-cançonetismo, embora tenha realizado alguns trabalhos que saíram desse âmbito. Um desses exemplos, para além do caso aqui evidenciado, foi a sua participação no álbum *Fala do Homem Nascido*, que incluiu poemas de António Gedeão. O referido álbum, conforme se dará conta no capítulo 4, era um dos cinco que figuravam na capa do nº 34 do *MC*, apreendido pela PIDE em 1973.

²⁹⁸ *MC*, nº 10, p. 1.

²⁹⁹ *MC*, nº 11, p. 1.

³⁰⁰ CARDÃO, Marcos, “‘Ouçam’. Os ventos de mudança na música popular portuguesa no final da década de 1960”, in GUERRA, Paula (org.), *More than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto, Edições Afrontamento, 2015, p. 97-110.

³⁰¹ *MC*, nº 14, p. 1.

Todos eles, mesmo não pertencendo ao grupo dos baladeiros num sentido estrito, pretendiam refrescar o panorama musical do país.

Contudo, o nº 15, saído para as bancas no mês seguinte, dá conta do “desapontamento” gerado, no fim de contas, pelo festival, que deitou por terra as esperanças que a própria revista mostrava ter. Esse concurso de 1971, no qual “pouco ou quase nada se evoluiu”, deu, ainda assim, “a certeza de que F. Tordo, Paulo de Carvalho e Duarte Mendes são bons intérpretes”. Saudando também a presença de poemas de Ary dos Santos, o texto ressalva contudo que “uma canção não é só um bom poema” – valorizando aqui, curiosamente, as componentes técnica e estética que o *MC* mais tarde, em pleno PREC, desdenharia em benefício da música “com mensagem”. O dedo é apontado ao jogo de interesses da publicidade, apelidado de “lamentável e ridículo joguinho” que “fez valer os seus direitos”. A nota final é elucidativa no que diz respeito à “amarga desilusão” sentida na redacção do *MC*: “Criticou-se o Eurofestival e disse-se aos quatro ventos que era um jogo comercial. Que foi o nosso?”³⁰².

No ano seguinte, em 1972, o *MC* volta a ter um editorial de lançamento do Festival da Canção, embora sejam evidentes as críticas à RTP – esquece-se de que “todo o ano (...) patrocina programas por onde desfilam os piores intérpretes e as mais indigentes composições” – e ao trabalho das editoras – desfile de “beberetes; posters; fotos; notícias”. Neste texto do nº 26 ainda se esboça um último laivo de esperança face a um festival que, ainda assim, tinha vindo a melhorar um pouco, devido à exigência de um público que “notou, via Eurovisão, o alto grau de desfazamento alcançado pela nossa cançoneta”³⁰³. Contudo, o editorial seguinte mostra-se intransigente: após nova desilusão televisiva, o *MC* não mais daria tanto relevo à “grande festa da cançoneta”, porque “não vale a pena”. A uma RTP que “faz o que muito bem lhe apetece”, o texto contrapõe a necessidade do “cepticismo dos que vivem acordados”. Há também uma espécie de chamada à realidade quando se fala, sempre de modo ambíguo, dos problemas do mesmo país que se deleita com o Festival da Canção. Essa passagem inclui uma referência implícita à guerra colonial: “Essas noites de festa existem aqui. No mesmo lugar em que se sentem as ausências, as angústias dos cais de embarque, as horas de trabalho sem certezas, os gestos mortos ao nascer”³⁰⁴. O tom crítico adoptado

³⁰² *MC*, nº 15, p. 1.

³⁰³ *MC*, nº 26, p. 1.

³⁰⁴ *MC*, nº 27, p. 1.

pelo *MC* face aos festivais nacional-cançonetistas contrasta com o registo elogioso com que, no nº 21, o editorial se refere ao Festival de Vilar de Mouros. A análise a esse número será feita mais à frente neste capítulo.

3.1.2) Denunciar a Censura em tempo de Estado Novo

Uma outra vertente que merece ser abordada é a atitude dos redactores face à Censura, tema também bastante afluído em vários editoriais. Dois em particular, ambos de 1972, debruçam-se sobre a importância que a canção adquiria naquela época específica: o primeiro, publicado no nº 28³⁰⁵ e intitulado “Da urgência de cantar”, é um texto em estilo literário e muito metafórico que fala dos “dias afogados na noite que nada traz”, dos “ombros caídos de tristes vergados ao conformismo”, de “mãos presas, foices, enxadas [com] medo de serem vingança” e de “carícias, ternura, amor, prisioneiros da censura em cada dia escondidos”. Enumeram-se de seguida alguns dos habituais baladeiros, para além de poetas como Manuel Alegre, Sophia de Mello Breyner, Natália Correia e António Gedeão, que servem de ponto de viragem numa prosa que começa em tom derrotista mas que se torna mais vigorosa: exalta-se a “canção acordada”, que lança “a pedra da verdade no charco silencioso”. O referido editorial, porventura um dos textos do *MC* que oferece um testemunho mais fiel e pormenorizado de como os jornalistas oposicionistas viviam aqueles últimos anos de ditadura, termina fazendo a apologia da “força da recusa” e da “urgência de não cair no sossego”. “Porque a batalha começa agora. E a canção não pode deixar de ser o ferro que não se dobra. Nem se molda. Persistentemente na procura do dia desejado. Sem nunca esquecer este existir em exílio permanente”³⁰⁶.

Já o editorial do nº 29, de Maio de 1972, com o título “Palavras: para quê?” e criticando o facto de as rádios “continuarem a oferecer aos seus ouvintes o que de pior se faz por estas paragens”, procura justificar o critério de selecção das letras de canções apresentadas nas páginas do *MC*. Com o objectivo de “recusar o inútil o vazio o piroso [sic]”, a revista diz querer contribuir para que “as janelas fechadas se tornem ruas livres por onde possamos entrar”. De uma forma menos ostensiva do que no editorial anterior, mas ainda assim bastante persuasiva, remata-se: “Que daqui se siga para outras estradas.

³⁰⁵ De Abril de 1972. O seguinte é de Maio.

³⁰⁶ *MC*, nº 28, p. 3.

Com a ajuda activa de todos. Mas sempre com a loucura de não adormecer à espera de melhores horas”³⁰⁷.

O *MC* tem a particularidade de, escrevendo sobre um determinado tema relacionado com música, conseguir extrapolar de forma tácita as suas considerações para outras realidades – ou de, pelo menos, lançar a dúvida sobre se determinada frase terá sido ou não inocente. O texto a que acima aludimos, e que parecia falar das letras de canções mas que, de repente, ansiava pela vinda de “melhores horas”, é disso exemplo. Ainda assim, a vez que se falou de forma mais directa de censura nos editoriais ocorreu pouco depois, no nº 31. Após se congratularem por José Afonso ter ganho uma votação que o levaria ao Festival do Rio de Janeiro, os redactores apressam-se de seguida a dizer que “não vale a pena ter muitas esperanças” naqueles tempos de “dias angustiosamente iguais”. Acrescenta-se que “nem mesmo a canção está tão liberta de amarras como se quer fazer supor” e chega-se ao ponto de denunciar que os poemas eram, por aqueles dias pós-“Primavera Marcelista”, “atentamente observados antes de qualquer edição”. “Nestas horas em que *Tempo Zip*³⁰⁸ e *Página 1*³⁰⁹ são suspensos por terem a coragem de ser dois programas vivos na nossa Rádio morta, é difícil acreditar em palavras de harmonia e sorrisos de mudança”. O editorial termina lamentando ser impossível saber “o que está para lá das cortinas do palco”, porque “nos bastidores é que estão os fios” e “as mãos que os puxam nos momentos oportunos”³¹⁰. Este ataque tão contundente quanto possível ao regime não tem paralelo na história do *MC* pré-25 de Abril, nem mesmo quando se admite que o papel informativo da revista é desempenhado dentro de “certos limites”³¹¹.

Já o editorial seguinte, (nº 32), com o título “Princípio do fim?”, centra-se no tema do *jazz* mas fala da necessidade de se “sentir que se continua a acreditar em qualquer coisa” apesar das “frustrações habituais”, e termina a pedir “novos dias para a música

³⁰⁷ *MC*, nº 29, p. 3.

³⁰⁸ *Tempo Zip*: programa da Rádio Renascença, criado em 1970, no seguimento do impacto do programa de televisão *Zip-Zip*, no ano anterior. Por ele passaram Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raul Solnado, que já tinham apresentado o programa da RTP. Apesar de ligada à Igreja Católica, a Renascença era vista por muitos como a estação de rádio mais progressista, mercê da abertura revelada por alguns dos seus programas musicais.

³⁰⁹ *Página 1*: programa da Rádio Renascença, criado em 1968, e que contou com a colaboração de nomes como José Manuel Nunes, Adelino Gomes ou Artur Albarran.

³¹⁰ *MC*, nº 31, p. 3.

³¹¹ *MC*, nº 37, p. 3.

destes lugares”, porque “tem de haver um fim”³¹². Esse fim a que se alude não é claro: tanto pode referir-se ao mau gosto musical dos portugueses da época como a algo menos relacionado com a música e de cariz mais social, associado à desejada queda da ditadura. O *MC* deixa, uma vez mais, o novelo por desenrolar, dando espaço a várias interpretações. Com efeito, Mário Mesquita aponta que a principal dificuldade da profissão no pré-25 de Abril era “tentar contornar a censura prévia, aprendendo com os [jornalistas] mais antigos a escrever nas entrelinhas”³¹³.

É importante observar que quatro dos cinco editoriais entre o nº 28 e o nº 32 adoptaram um tom bastante arrojado e até crítico do regime. Se a esses quatro textos contestatários (todos de 1972) juntarmos ainda duas passagens do nº 33, onde se faz o elogio da “canção que abre caminhos” e se exprime o desejo de que as canções sejam cada vez mais “uma arma acesa contra estes sistemas de falsidade”³¹⁴, concluímos que, entre Abril e Novembro de 1972³¹⁵, apenas por uma vez o texto inicial do *MC* não versou críticas ao Estado Novo. Desta forma, não é despropositado afirmar-se que a apreensão do nº 34 da revista, de inícios de 1973³¹⁶, poderá estar ligada a uma crescente atenção e incomodidade por parte das autoridades relativamente ao conteúdo do *MC*. Esse número apreendido será analisado no capítulo seguinte, cabendo agora a exposição dos editoriais do período revolucionário.

3.1.3) O fervilhar revolucionário e as mudanças no *MC*

Com o 25 de Abril, a revista conheceu, a partir do nº 39, uma mudança profunda no que diz respeito quer aos assuntos abordados, quer à forma como tal era feito. A turbulência do processo político de 1974/75 teve expressão na influência de linhas políticas marxistas-leninistas (sobretudo maoístas) e os responsáveis do *MC* assumiram, de alguma forma, um papel de protagonistas políticos. As opções estéticas ficaram, pois, quase totalmente subordinadas a projectos políticos vincados. É, portanto, com curiosidade mas sem surpresa que podemos constatar que, na primeira edição pós-

³¹² *MC*, nº 32, p. 3.

³¹³ Entrevista a Mário Mesquita no *site* Ardinias. Consultado em 23/02/2016 <http://www.ardinas.pt/index.php/2014/10/18/nao-ha-jornalismo-ha-jornalimos/>

³¹⁴ *MC*, nº 33, p. 3.

³¹⁵ Em Julho e Agosto a revista não foi publicada, o que faz com que tenha havido os tais seis números durante o período acima indicado.

³¹⁶ O nº 34 é um dos casos em que não se consegue saber o mês com exactidão, uma vez que, ao contrário do que era habitual, essa informação não vem na revista. No entanto, o invólucro que Avelino Tavares mandou colocar em volta de cada exemplar desse número depois do 25 de Abril diz que este passou “13 longos meses” nos calabouços da PIDE, pelo que se pode assumir que seja de Março de 1973.

Revolução dos Cravos, o texto inicial cita três vezes Mao Tsé-Tung³¹⁷ e uma vez Lenine³¹⁸. O editorial, com o título “Construir uma revista popular” e assinado por António José Fonseca, faz uma “autocrítica” e afirma que o *MC* “foi sempre uma revista reaccionária”, onde “uns poucos intelectuais pequeno-burgueses davam largas à sua imaginação provocatória”. Reconhece-se que “a abolição da censura abre, pelo menos temporariamente, novas perspectivas de trabalho” e “uma maior possibilidade de acção”, e exorta-se à construção de “uma nova revista finalmente ao serviço dos interesses revolucionários da classe operária e das massas trabalhadoras suas aliadas”³¹⁹.

A chegada da Revolução colocou novos dilemas ao *MC* no que toca à atitude a adoptar perante a música, e também esse debate se reflecte nos editoriais. O nº 41 pede aos leitores que entrem em diálogo permanente com os redactores, uma vez que “a vanguarda não somos nós, mas o povo a quem queremos ouvir e servir”³²⁰. Já a edição seguinte, publicada em vésperas do “Verão Quente” de 1975, constata que uma canção “não pode ser um simples divertimento para entreter”, devendo tornar-se “uma tentativa de levantar problemas, uma espada que corte falsas esperanças, um chicote que acorde a verdade, uma raiva que provoque a inquietação”. Num momento político em que “nada está tão seguro que nos permita adormecer sobre vitórias aparentes”, importa “rasgar a máscara dos que cantam apenas para não perder a corrida” e recusar as canções com “esquemas aprendidos à pressa para bem vender os discos”. Por forma a “desmascarar” aqueles que, no entender dos jornalistas, não são cantores verdadeiramente comprometidos com o momento revolucionário, a canção tem de “gritar de punho cerrado contra tudo o que nos queira impedir o avanço desejável”. Num país em ebulição e onde “já não se ouve nada que não seja revolucionário”, o editorial adverte todos os que acreditam “em tudo o que se diz sem reparar em quem o diz”. Um dos motes finais é: “vigilantes, mesmo quando se trate de uma simples cantiga”³²¹. Por estes dias o *MC* era, como se vê, uma revista que se afirmava ao serviço da Revolução, embora as disputas internas entre maoístas e partidários do PCP fossem, conforme veremos no capítulo 4, uma realidade mal disfarçada nas restantes páginas.

³¹⁷ Mao Tsé-Tung (1893-1976). Revolucionário chinês e primeiro líder da República Popular da China, entre 1949 e a sua morte.

³¹⁸ Lenine (1870-1924). Pseudónimo de Vladimir Ilych Ulyanov. Revolucionário russo, liderou os bolcheviques na conquista do poder durante a Revolução de Outubro de 1917 e durante a Guerra Civil (1917-1922). Foi o primeiro líder da União Soviética.

³¹⁹ *MC*, nº 39, p. 3.

³²⁰ *MC*, nº 41, p. 3.

³²¹ *MC*, nº 42, p. 3.

A vigilância a que o *MC* apela é justificada no nº 45, de Abril de 1976, que pretende demonstrar a importância do papel desempenhado pela canção nos períodos revolucionários. Esse editorial denuncia o cantor Paco Bandeira como um dos vários “artistas que tinham a coragem de fazer cantigas para adormecer esta gente portuguesa que tantas vezes perdia o ânimo” e que eram postos, pela televisão e pela rádio, “diante dos olhos de quem pensava não haver um futuro melhor que a desgraça de ter nascido numa terra pobre e pequena”. Paco Bandeira é muito visado neste editorial, que o descreve como um oportunista por ter, alegadamente, mudado as suas convicções políticas de forma profunda e em pouco tempo: “O 25 de Abril falava de socialismo? E por que não? A hora era dos trabalhadores? Não há problemas. A bandeira é de liberdade? Muda-se o disco imediatamente. É preciso ser filmado ao lado de ceifeiros alentejanos? Ora, isso não custa nada!”. A título de exemplo, é dito que Paco - “o do «Ó Elvas, ó Elvas»” - passou rapidamente a cantar letras como “Camponeses, unamos a nossa voz/A terra é de todos nós/Abaixo a exploração”/(...)/Vê, amigo trabalhador/Não vendas o teu suor/Abaixo o capital”. A leitura que é feita neste editorial, como se vê, é de que Paco Bandeira havia emparceirado com a alienação promovida pelo regime do Estado Novo e que teria, em plena Revolução, transitado de forma oportunista para a causa do socialismo.

O carácter singular do período histórico vivido a partir de 1974 em Portugal – ou, no caso do *MC*, a partir do nº 39 - levou a que tenham sido os próprios leitores a pedir à revista para que abdicasse de incluir publicidade nas suas páginas. Esse procedimento constitui um exemplo vivo do período revolucionário que se vivia, e de como as instituições capitalistas – o mercado, neste caso – chegaram a ser postas em causa. No entanto, embora se reconheça, em editorial, a “coacção psicológica” que a publicidade por vezes acarreta, é respondido que, sem ela, “o *MC* não teria resistido durante estes anos” e que “os homens que nos conseguem os anúncios têm sido tão importantes como os que escrevem nestas páginas”³²².

³²² *MC*, nº 44, p. 3.

3.2) A música popular no *MC*: o fenómeno dos festivais de música *pop*, o Festival da Canção e os Rolling Stones, “maior grupo *pop* de sempre”

3.2.1) A contra-cultura e os festivais de música *pop*: Woodstock, Vilar de Mouros e Cascais

3.2.1.1) Festival de Woodstock³²³

Em Abril de 1972, o *MC* publica a primeira de quatro partes de um artigo de Mário Correia acerca do emblemático festival ocorrido em Agosto de 1969 nos EUA³²⁴. Os três números seguintes (do nº 29 ao nº 31) trazem as restantes partes desse longo artigo em que o redactor analisa não só o referido certame mas também os motivos para os festivais de Verão surgirem e se terem popularizado. Correia afirma que esta nova forma de viver a música tem origem em duas realidades interligadas: por um lado, o “inconformismo da juventude” devido a situações como a guerra do Vietname e, por outro, “a revolução musical” de então, que “sepultou por completo o conceito de música como objecto de consumo”.

Em bom rigor, os motivos de ordem social descritos no texto não são diferentes daqueles que podem ser encontrados em qualquer prosa sobre Woodstock. A “procura da paz, da liberdade, da confraternização”, consequência de uma juventude que promove uma “recusa absoluta da sociedade tradicional” ter passado a ver o mundo enquanto “tribo universal”, está amplamente documentada e não constitui novidade. O maior foco de interesse desta peça é ela ter sido escrita pouco mais de dois anos após Woodstock, dando-nos conta, portanto, de que o referido festival já era reconhecido e divulgado, no Portugal pré-25 de Abril, enquanto ponto de viragem na música contemporânea. Num país isolado e conservador, o *MC* transporta o leitor para uma realidade desconhecida e amplamente diferente, na qual “[se] quebram os laços da moralidade, [se] exalta a beleza de tudo o que integra a Natureza, [se] nega a inibição”.

Apesar de se dar conta, fazendo uso de um vocabulário explicitamente marcado em termos ideológicos, de que o ambiente em Woodstock era de “choque inevitável com o

³²³ Excepto quando indicado, todas as citações deste subcapítulo foram retiradas dos números 28, 29, 30 e 31 do *MC*, ao longo dos quais o texto sobre o Festival de Woodstock foi publicado.

³²⁴ Apesar de o texto sobre Woodstock ter sido publicado no *MC* em 1972, ou seja, depois dos artigos acerca dos festivais de Vilar de Mouros e de Cascais, optou-se por seguir aqui a linha temporal dos acontecimentos. Assim, o texto sobre Woodstock (festival que ocorreu em Agosto de 1969) surge, nesta dissertação, antes das reportagens sobre Vilar de Mouros (Agosto de 1971) e Cascais (Novembro de 1971).

convencionismo [sic] hipócrita (...), fiel servidor do imperialismo e capitalismo”, reconhece-se que tanto este festival como outros³²⁵ funcionaram, na prática, “como grandes máquinas comerciais de comprovada eficácia”. Todos eles acabaram “por seduzir os chefes do «establishment»”, que perceberam que “não é boa política continuar a desprezar um fenómeno que estende os seus raios de influência por todo o mundo”. Eis portanto aqui a força do *rock* e, em particular, de uma juventude contestatária, ainda que não organizada. E talvez tenha sido justamente essa falta de militância consciente a fazer com que, enquanto palco de acção política, o festival tenha sido “pouco satisfatório” na óptica do *MC* – prova disso é o facto de Pete Townshend, guitarrista dos The Who, ter atacado um activista que subiu ao palco para gritar palavras de ordem.

O texto do *MC* sobre Woodstock é compreensivelmente longo uma vez que, no início dos anos 1970, pouca ou nenhuma informação existia sobre o certame. Havia, por isso, que o explicar em pormenor, partindo do princípio de que os leitores pouco ou nada sabiam sobre ele. Contudo, a apreciação da actuação de cada artista é demasiado genérica, já que, como é compreensível, o redactor não esteve presente no festival e, muito provavelmente, também não terá tido acesso a nenhuma gravação. Desse modo, não surpreende que os Led Zeppelin tenham sido erradamente referidos na lista de bandas participantes. O *MC* destaca nomes como Joan Baez, que falou “do amor, do Vietnam, do racismo” e evidenciou uma “renúncia ao ódio e à violência sob todas as formas”, uma Janis Joplin que protagonizou uma “exposição violenta de sentimentos verdadeiros” e ainda Jimi Hendrix, “um dos guitarristas mais geniais que já apareceu na pop”. Depois do que se mostrou no capítulo anterior, este é mais um exemplo de como a revista sempre viu com bons olhos, pelo menos até ao 25 de Abril, a música *rock/folk* anglo-saxónica - com especial incidência nos cantores que evidenciavam algum tipo de posicionamento público contra a guerra do Vietname e a moral burguesa, como era o caso de Baez e Joplin.

Woodstock teve, para Mário Correia, o mérito de levantar “importantes questões morais” e pôr “os adultos a coçarem a cabeça”. Apesar de o redactor não se coibir de tentar desmascarar alguma hipocrisia reinante – “atrás do palco, antes de ser lançada a mensagem de paz e amor, os «leaders» exigiam seus volumosos «cachets»” – deixa-se

³²⁵ Por exemplo o de Monterey, em 1967, e também os festivais de Wight, Atlanta e Altamont, que tinham tido início pouco tempo antes e que o texto menciona igualmente.

claro que, “para os jovens amantes da música, tudo foi maravilhoso”. Woodstock aconteceu e ajudou a difundir a ideia de que “não é assim tão perigoso organizar festivais”. Com efeito, quase meio século depois, os grandes certames de música já se encontram totalmente disseminados e constituem realizações marcantes da cultura contemporânea.

3.2.1.2) Festival de Vilar de Mouros de 1971³²⁶, “o nosso Woodstock”³²⁷

“O Verão é para férias; o Verão pode ser também o momento dos festivais. (...) Cá entre nós, temos três. Um, foi essa sem vergonha, esse ridículo Festival da Guarda (...). Houve ainda o Festival da Figueira da Foz, que esteve igualzinho ao dos anos anteriores, e o Festival Vilar de Mouros. Atentemos neste; inclui um festival de juventude no qual estarão presentes Manfred Mann e Elton John, e ainda os mais cotados conjuntos de pop-music e jazz que possuímos no momento. Iniciativa que aplaudimos pela oportunidade”. Foi assim que, ainda em Julho de 1971, o *MC* se referiu ao festival que iria ocorrer no mês seguinte³²⁸. Com efeito, Avelino Tavares revela que “assim que soubemos que o festival se ia realizar, vimos que ia ser único”³²⁹. Podemos concluir, portanto, que o *MC* apoiou desde muito cedo o primeiro festival *pop/rock* de Verão que teve lugar em Portugal, contrastando com o que fazia com os certames nacional-cançonetistas.

A década de 1960 viu nascer os primeiros festivais de *rock* para um público massificado. Os festivais de Monterey, da ilha de Wight e, claro, Woodstock, são apenas alguns exemplos. Em Portugal, devido à iniciativa do “sonhador”³³⁰ António Barge, médico minhoto que “apostou na juventude”³³¹, o primeiro acontecimento dessa natureza teve lugar em 1971, na localidade de Vilar de Mouros, perto de Caminha. O *MC*, consciente da importância do festival, esteve presente no recinto, já que, avança Avelino Tavares, “os nossos fãs estavam lá todos”. Para o editor, a importância do Festival de Vilar de Mouros, organizado ainda durante o Estado Novo, foi o facto de ter

³²⁶ Excepto quando indicado, todas as citações deste subcapítulo foram retiradas do nº 21 do *MC*.

³²⁷ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

³²⁸ Concretamente nos dias 7 e 8 de Agosto de 1971.

³²⁹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

³³⁰ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

³³¹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

sido “a primeira vez que milhares e milhares de jovens de ambos os sexos se reuniram [em Portugal]. E jovens casais, claro. Foi o nosso Woodstock”³³².

O nº 21 do *MC*, quase exclusivamente dedicado ao festival, traz um texto de seis páginas de Jorge Cordeiro, uma análise de Tito Lívio à actuação dos principais conjuntos e uma curta entrevista com Manfred Mann, líder da banda homónima. Ambos os redactores concordam que a pior actuação foi a dos portugueses Celos, “cuja maior qualidade é a coragem de se exibirem perante um público que os vaiou à farta”. Num festival cuja plateia se mostrou, ao longo dos dois dias, “demasiadamente quieta e muito atenta”, o “momento de maior autenticidade” surgiu já de madrugada, “quando a maior parte dormia”, numa altura em que José Cid teve a ideia de juntar membros de várias bandas numa sessão improvisada de música.

Grupos nacionais como o Quarteto 1111, os Pop Five Music Incorporated, os Sindicato ou os Objectivo actuaram em Vilar de Mouros, mas foram os Manfred Mann e Elton John a concentrar a maioria das atenções. Sobre os primeiros, escreveu Jorge Cordeiro que deixaram os conjuntos portugueses “a enorme distância”, ao passo que o segundo foi apelidado de “show-man” e “[o] maior nome da música anglo-americana neste início da década de 70”. Vilar de Mouros marcou também um dos primeiros contactos da imprensa portuguesa com o vedetismo anglo-saxónico: Elton John esteve “incomunicável” antes do concerto e, já depois, esquivou-se às perguntas dos jornalistas do *MC* com um seco “estou cansado e quero repousar”, ao passo que Manfred Mann, líder da banda homónima, nem mesmo após Jorge Cordeiro lhe ter organizado boleia até ao hotel aceitou responder a mais do que umas quantas questões rápidas, alegando que estava com fome. Pelo meio, deixou críticas ao festival, que o *MC* reproduziu em primeira mão: “A organização é francamente deficiente. A instalação sonora é má. Há espaços em branco entre as actuações. Em Inglaterra isso não seria possível”. Já o facto de Vilar de Mouros ser o primeiro festival do género em Portugal “pode ser uma atenuante mas não desculpa”³³³.

Como termo de comparação face ao cenário descrito pelo *MC* podemos recorrer ao relatório da PIDE sobre o certame, divulgado em 2010 pela revista *Sábado*. Os únicos pontos em que o documento da polícia coincide com a versão da revista são o número

³³² Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

³³³ *MC*, nº 21, p. 16.

de espectadores – aproximadamente 20 mil – e o facto de Elton John ter feito várias exigências, entre elas a estadia num hotel de luxo, um carro e um guarda-costas. De resto, há várias diferenças nos relatos. O *MC* garante que os habitantes da aldeia “ofereceram aos forasteiros os seus préstimos”, enquanto a PIDE escreve que a população “estava revoltada contra os «cabeludos»”. O texto da revista reforça a harmonia reinante no festival, ao passo que o auto da polícia política inclui relatos de “um sujeito tão drogado que teve de ser levado em braços”, “grupos de homens, de mão na mão, a dançar de roda”, “um rapaz deitado, com as calças abaixadas no trazeiro [sic]”, “porcaria de todo o género no chão (restos de comida, lama, urina) e pessoas deitadas nas proximidades”, “relações sexuais entre 2 pares, todos debaixo do mesmo cobertor na zona mais iluminada” e “cenas indecentes na via pública, atrás dos arbustos e à beira da estrada³³⁴”. O agente responsável pelo relatório dá pouca ênfase à vertente política, mas menciona uma bandeira vermelha com uma mão amarela aberta, que conota com o movimento anarquista, e “gritos de «Angola é... (qualquer coisa) [sic] durante a actuação do conjunto Manfred Mann (de que faz parte um comunista declarado, crê-se que chamado Hugg³³⁵)”. Assim foi o festival que colocou a nu o choque entre duas gerações e dois mundos: um que desempenhava o papel de polícia dos costumes de uma das últimas ditaduras da Europa Ocidental, e outro que procurava a todo o custo superar a “falta de hábitos de liberdade”³³⁶ a que ainda estava condenado.

Vilar de Mouros já se realizara, contudo, desde 1965, embora sempre dedicado à música folclórica, ao fado ou às baladas. Nesse Verão de 1971, o maestro António Victorino de Almeida, então com 31 anos, foi ao festival e falou ao *MC*, dizendo ter tido pena de ver pouca gente nos dias dedicados à música erudita (que tinham ocorrido na semana anterior), mas que a música *pop*, a que chamou de “subespécie de jazz”, tem um “incontestável interesse”. “A juventude é extraordinária quando faz algo de verdadeiro”, acrescentou. Ainda que o organizador António Barge tenha garantido que “noutra não me volto a meter!”, o *MC* reconheceu a iniciativa do impulsionador do festival e a necessidade de este se repetir, fosse “em Vilar de Mouros ou noutra local qualquer. Urgentemente”. Apesar da vontade expressa pela revista, Portugal teria de esperar,

³³⁴ CASTRO, Pedro Jorge, “O festival que abalou o regime”, revista *Sábado*, nº 327, 5 a 11 de Agosto de 2010, p. 104.

³³⁵ Mike Hugg era, com efeito, um dos integrantes dos Manfred Mann. Contudo, não nos foi possível encontrar qualquer indício que permita concluir, ou sequer supor, que as preferências políticas do músico fossem, de facto, aquelas que o relatório da PIDE aponta.

³³⁶ ZAMITH, Fernando, *Vilar de Mouros, 35 anos de Festivais*, Porto, Edições Afrontamento, 2003, p. 79.

contudo, onze anos para poder assistir a outro espectáculo do género. Seria apenas em 1982, já quase uma década após o 25 de Abril, que Vilar de Mouros receberia a segunda edição do festival.

3.2.1.3) Festival de Jazz de Cascais de 1971: música e subversão às portas de Lisboa³³⁷

A divulgação do *jazz* em Portugal nunca foi tarefa fácil. Tendo em conta que, segundo o radialista José Duarte, até 1971 só tinham existido duas publicações sobre este género musical no nosso país – a *Clube Universitário de Jazz* e *O Jazz e o Zip*, respectivamente em 1958/59 e em 1970/71, ambas sem sucesso – pode dizer-se que o *MC* foi, com os artigos regulares de Jorge Lima Barreto, um dos maiores veículos de promoção deste estilo de raízes africanas em Portugal. Introduzido no nosso país nos anos 1940, e restringido pelos “rigores das políticas de então”, o *jazz* “sobreviveu à custa do amor (...) de certos músicos que frequentavam o Hot [Club de Portugal] para tocarem em *jam sessions* organizadas depois do trabalho”³³⁸. É por isso que o Festival de Cascais, organizado por Luís Villas-Boas pela primeira vez em 1971, foi simultaneamente uma surpresa e uma pedrada no charco do marasmo musical então vivido no Portugal de Marcello Caetano.

O texto de Lima Barreto sobre essa primeira edição do Festival de Cascais é escrito de forma um tanto altiva, característica bem patente quando o redactor descreve o espectáculo protagonizado pelos Bridge, banda portuguesa que actuou no festival, como “objecto, repugnante”, ou quando afirma que há apenas três músicos de *jazz* em Portugal “e o resto é importação da má”. Talvez por isso Jorge Cordeiro tenha escrito uma nota introdutória a avisar que o artigo era “polémico”, embora “necessário”. Ainda assim, trata-se de um bom relato do festival que juntou em Portugal nomes tão improváveis como Miles Davis, Ornette Coleman, Charlie Haden, Dexter Gordon ou Keith Jarrett (este último deu um espectáculo “divino”, fazendo Lima Barreto “perder o controlo” em certos solos). A natureza polémica do texto do enviado do *MC* a Cascais nota-se também quando o jornalista menciona as “ejaculações feéricas” de Miles Davis no trompete ou quando compara, de forma provocatória, o movimento do pescoço de Keith Jarrett com “uma cegonha em acto sexual”. Se a probabilidade de alguém se

³³⁷ Excepto quando indicado, todas as citações deste subcapítulo foram retiradas do nº 24 do *MC*.

³³⁸ DUARTE, José, *História do Jazz*, 2ª edição, Lisboa, Sextante Editora, 2009, p. 66.

sentir desconfortável ao ler estas passagens caso elas surgissem na imprensa actual é elevada, as hipóteses de isso acontecer em 1971 eram ainda maiores.

Porém, não é só por menosprezar músicos portugueses e aludir a comportamentos sexuais que o artigo de Jorge Lima Barreto se reveste de algum risco. O crítico menciona uma zaragata que aconteceu perto de si para concluir que esta “revela a acumulação de recalcamientos do português médio e a incapacidade de suportar qualquer libertinagem física, mesmo traduzida em sons...”. Não é difícil concluir que as palavras do redactor são uma crítica implícita a um país que este considerava de tal modo coarctado que os jovens, oprimidos e controlados, tinham perdido até a capacidade de se divertirem num concerto. Muito para além deste pequeno episódio, contudo, a primeira edição do Festival de *Jazz* de Cascais ficou marcada por um acontecimento de dimensões bem maiores. O contrabaixista norte-americano Charlie Haden quis homenagear os guerrilheiros africanos que combatiam Portugal nas colónias e dedicou-lhes, perante milhares de espectadores, uma canção denominada *Song for Che*, escrita em memória de Ernesto Che Guevara. No fim do espectáculo, Haden foi “detido pela PIDE, levado para a prisão e interrogado, acabando em liberdade após a intervenção do adido cultural dos Estados Unidos em Lisboa”³³⁹. Como seria de esperar, Lima Barreto não menciona a detenção do músico nem o episódio da homenagem aos combatentes africanos, mas não se coíbe de mencionar o nome da música. Tendo em consideração a existência da Censura, fica a dúvida sobre se o crítico gostou mesmo muito do solo de *Song for Che* ou se apenas o considerou “o mais bem concebido de todo o espectáculo” de forma a poder mencionar Che Guevara. Com efeito, Lima Barreto volta a desafiar o Estado Novo, considerando que o referido solo originou “uma longa ovação para este contrabaixista e para a ideologia da sua música”. O tom do artigo do *MC* ficou, assim, por diversas vezes, no limite do tolerável pelo regime português da época. O texto, contudo, foi publicado, em virtude de a revista não se apresentar à Censura até inícios de 1973, como veremos mais à frente neste capítulo.

Com efeito, a vertente política do Festival de Cascais era muito marcada e não pode deixar de ser referida. Não devido aos seus organizadores, mas sobretudo por causa de uma juventude que, pouco a pouco, ia deixando de se resignar com tanta facilidade. A este respeito, um artigo de 2009 do jornal *Expresso* considera que “o festival foi

³³⁹ <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/morreu-o-contrabaixista-de-jazz-charlie-haden-1662616>, consultado em 21/05/2016.

definindo ano após ano, numa prova de que os mais de 10 mil fãs de *jazz*, na sua maioria jovens, que ali acorriam nos primeiros anos não iam só para ouvir música. Essa, pode dizer-se, era a via directa para a contestação de uma juventude sedenta de fazer ouvir a sua voz” e que se materializou, por exemplo, na afixação (e consequente detenção dos responsáveis) de um cartaz contra a guerra colonial no recinto³⁴⁰.

Revoltado contra “a velha guarda que a burguesia instituiu como os quatro grandes” do *jazz* em Portugal (referindo-se a Villas-Boas e a mais três personalidades, entre elas José Duarte) Jorge Lima Barreto admite, ainda assim, que “o *jazz* venceu”. Mantendo-se fiel à linha do *MC*, desabafa que o público ficou confundido perante tantos intérpretes de qualidade que passaram por Cascais e que só em pleno festival pareceu compreender “a miséria musical que a TV lhe introjecta quotidianamente”. Nos anos seguintes, o estilo de música que, diziam as más-línguas, “se toca na América e se pensa na Europa”³⁴¹ iria continuar a ter um palco privilegiado em Cascais e no *MC*, ainda que sempre de braço dado com a vontade juvenil de libertação e a actividade política clandestina. Em Fevereiro de 1975, o artigo de Lima Barreto, ainda referente ao festival do ano anterior e já sem os constrangimentos da Censura, denuncia o *jazz* das “super-vedetas”, dos empresários “vendidos a todas as formas de capitalismo” e dos “ex-fascistas” tornados “bardos da metamorfose democrática”. “Se o *jazz* é o espectáculo do capitalismo, então merda para o *jazz*”³⁴².

3.2.2) O Festival da Canção antes e depois do 25 de Abril: de bastião do nacional-cançonetismo a palco de luta contra o capitalismo

Desde cedo se denunciou, nas páginas da revista, que o objectivo deste tipo de certame – fosse organizado pela RTP ou de dimensões regionais – era “agradar a plateias numerosas mas acéfalas, em estado de sub-desenvolvimento cultural e, portanto, também musical”³⁴³, perpetuando o mau gosto do nacional-cançonetismo. De modo a realçar as diferenças profundas no discurso da revista, é relevante estabelecer uma comparação entre o modo como o *MC* se refere ao Festival da RTP antes e depois do 25 de Abril. Contudo, no que diz respeito a este certame, é necessário dizer que o tom dos redactores manteve-se sempre crítico da realidade sobre a qual se escrevia. Mais do que

³⁴⁰ http://expresso.sapo.pt/blogues/blogue_um_olhar/novembro-de-1980-jazz-e-politica=f545872, consultado a 21/05/2016.

³⁴¹ DUARTE, José, *op. cit.*, p. 61.

³⁴² *MC*, n.º 41, p. 18.

³⁴³ *MC*, n.º 9, p. 8.

o posicionamento da revista, o que aqui mudou radicalmente foi o próprio cariz do Festival da Canção.

O artigo referente à edição de 1972 do Festival, publicado no nº 27, é um dos mais elucidativos a este respeito. Adoptando um tom muito rígido, António Vieira da Silva defende que o evento existe sobretudo para benefício das editoras discográficas e da própria RTP. Para o redactor, a estação televisiva “sabe a força duma publicidade” e pretende adormecer o público, “talvez para que não haja tempo de pensar noutras coisas”³⁴⁴. À distância de dois anos da queda do regime, esta argumentação é mais um exemplo do arrojo críptico dos redactores do *MC*.

Criticando o aparato mediático gerado em torno do festival (“um grande serão para os trabalhadores dos *smokings* e C^a.”), Vieira da Silva é especialmente duro para com os poetas que, aceitando escrever letras para o concurso³⁴⁵, “se atraíçoam a si mesmos, esquecendo que estão a atraiçoar milhões de pessoas”. É sobre José Niza, autor da letra da canção vencedora, que o jornalista descarrega o seu desacordo: “que o Niza tenha vindo à festa da RTP para nos dar *isto* é o que eu lamento”. Niza era tido em boa conta pela revista por ter produzido vários discos de artistas como José Afonso ou Adriano³⁴⁶, e o “*isto*” refere-se à letra de *A Festa da Vida*, interpretada por Carlos Mendes³⁴⁷, que continha passagens como “Que não se privem nas despesas/Afastem todas as tristezas/Pão, vinho e rosas sobre as mesas/Que tragam cobertores ou mantas/E o vinho escorra p’las gargantas/E a festa dure até às tantas”.

É também necessário, porém, destacar as palavras de José Calvário³⁴⁸, responsável pela componente musical da canção vencedora, que afirma que o poema é “fresquíssimo” e que “faz e não faz pensar as pessoas, mas também não interessa muito que faça porque as pessoas não vão a um festival da canção para descobrir coisas novas”. À época, Calvário defendia que, quando passasse a existir “um bom nível musical” em Portugal, “a rábula do poema de mensagem [iria] acabar”. Porém, tendo em conta aquilo que seria

³⁴⁴ *MC*, nº 27, p. 6.

³⁴⁵ José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) é um dos casos mais emblemáticos, embora nunca tenha sido explicitamente mencionado no artigo. Rita Olivais, cujo poema ainda assim o redactor elogia, é outro exemplo.

³⁴⁶ <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/morreu-jose-niza-compositor-de-e-depois-do-adeus-1513320>, consultado em 15/04/2016.

³⁴⁷ Carlos Mendes (n. 1947). Cantor português e um dos fundadores dos Sheiks, a primeira banda portuguesa de *rock* a alcançar algum sucesso internacional.

³⁴⁸ José Calvário (1951-2009). Maestro e colaborador frequente do Festival RTP da Canção. Não confundir com o nacional-cançonetista António Calvário, também mencionado nesta dissertação.

a realidade da música nacional nos anos seguintes, tanto a nível de qualidade técnica como de mensagem político/social, é correcto afirmar que Calvário se equivocou no seu juízo. Esta realidade de que o *MC* dá conta coaduna-se com a linha de pensamento denunciada por Horkheimer e Adorno, que argumentam que os decisores culturais negam a “arte séria”³⁴⁹ às camadas populares. Segundo os filósofos alemães, a este sector da população a indústria cultural apenas consagra uma premissa, que procura cumprir com escrupulo: a supressão de “toda [a] conexão lógica que exija alento intelectual”³⁵⁰. E note-se, regressando ao caso descrito pelo *MC*, que José Calvário estava longe de ser um nome considerado conservador no seio da televisão e da cultura de massas portuguesas, uma vez que contribuiu para a relativa abertura do Festival RTP da Canção durante os últimos anos do Estado Novo³⁵¹.

O segundo artigo que aqui se analisa saiu no nº 42, em 1975, já depois da Revolução. Trata-se de um pequeno texto de José Mário Branco, escrito a propósito do Festival RTP da Canção desse ano e publicado previamente na revista *Flama*, que dá conta de todas as alterações operadas na envolvimento desse certame³⁵². Apesar de o *MC* ter feito um pequeno comentário (não assinado) em que se defende que *Alerta*, canção escolhida pelo referido cantor para participar, é a única “que não quis ser cantiguinha para festivais (...) no meio de umas tantas palavras com música à espera de uma viagem ao estrangeiro”, a verdade é que, comparativamente com 1972, a temática das músicas levadas a competição alterou-se por completo. Na primeira data os temas eram inócuos, como a já mencionada *Festa da Vida* mas também *Cantar de Pé* (“Amigo vem, deita a tristeza ao mar/Vamos cantar de pé/Quem tem cabeça tem sempre valor/Vamos cantar de pé”), de Paco Bandeira, segunda classificada; já três anos depois, em pleno PREC, a canção vencedora foi *Madrugada*, de Duarte Mendes, escrita ainda de um modo bastante alegórico apesar do fim da Censura, embora enaltecesse o 25 de Abril (“Dos que morreram sem saber porquê/Dos que teimaram em silêncio e frio/Da força nascida do medo/Da raiva à solta manhã cedo/Fazem-se as margens do meu rio”), seguida de *A Boca do Lobo*, escrita por Sérgio Godinho e interpretada por Carlos Cavaleiro (“Anda por aí, como aliás já se previa, a CIA/(...)/Anda o grande capital e os latifundiários/A arranjar processos vários/De nos continuar a meter/Na boca do lobo/A morder na nuca

³⁴⁹ HORKEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 183.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 185.

³⁵¹ Nomeadamente compondo a música de *E Depois do Adeus*, interpretada por Paulo de Carvalho, que serviu de primeira senha de alerta para os militares revoltosos no golpe de 25 de Abril de 1974.

³⁵² *MC*, nº 42, p. 27.

do povo”). Com *Batalha-Povo*, Paco Bandeira já não cantava sobre a tristeza e a alegria, mas sim acerca do momento social que Portugal atravessava (“Trago de liberdade duas mãos cheias/Sou a força do trabalho que se semeia/Sou a batalha-povo que em mim se ganha/Pão que por mim se ceifa e em mim se espalha”). O jovem Jorge Palma interpretou, com Fernando Girão, a sugestiva *Pecado (do) Capital*.

No que toca a 1975, e apesar das temáticas abordadas, todas as canções aqui referidas têm uma sonoridade *pop* - quando não remetem até para o nacional-cançonetismo, no caso de Paco Bandeira. A canção de Palma e Girão reveste-se de particular interesse, uma vez que é notório um desfasamento algo desconcertante entre forma e conteúdo. A uma melodia harmoniosa e de simples apreensão, que poderia facilmente pertencer a qualquer grupo *pop* britânico ou norte-americano – e afastada, portanto, da linha dos baladeiros - junta-se uma letra de carácter vincadamente interventivo. Escutar *Pecado (do) Capital* é ter a percepção de que Portugal era, naqueles tempos, um país em ebulição, peculiar e prenhe em contradições, sendo uma delas a possibilidade de se ouvir uma canção com uma melodia marcadamente comercial a lançar questões como “Quem vai ser fuzilado no Chile?”, “Será desta vez que acaba o medo do comunismo?/Será desta vez que acabam com o analfabetismo?”, “Será desta vez que o mundo assiste ao conflito atómico?”, e a concluir que “o pecado original/É o capital”.

Alerta, contudo, tem um registo completamente diferente, com uma sonoridade semelhante a um hino, a remeter para as Canções Heróicas³⁵³ de Lopes-Graça. A sua letra, em tom de manifesto, também patenteia bem essas diferenças (“Pelo pão que nos rouba a burguesia/Que nos explora nos campos e nas fábricas/Operários, camponeses não-de um dia/Arrebatam o poder à burguesia/Abaixo a exploração!/Pelo pão de cada dia!”). A capa dessa edição do *MC* é uma ilustração de um punho erguido a brotar do chão de uma cidade, qual arranha-céus, acompanhado da letra que José Mário Branco escreveu juntamente com o Grupo de Acção Cultural (GAC)³⁵⁴. Consciente do que tinha sido, até aí, o Festival da Canção, o músico faz saber que “era importante tomar posição perante um dos maiores auditórios que existe no país. A RTP falou em 6,5 milhões de pessoas”. Uma vez que o grupo recebeu “garantias de total ausência de censura” e de poder fazer uma declaração de voto (as eleições para a Assembleia Constituinte teriam

³⁵³ Canções Heróicas: canções de carácter épico, com a participação de coros, das quais se destaca *Acordai*. Constituem um importante marco na canção de protesto portuguesa, durante os anos 1940.

³⁵⁴ GAC (1974-1978). Grupo de tendências maoístas, ligado à UDP e muito activo durante o PREC. Para além de *Alerta*, também ficou conhecida *A Cantiga é Uma Arma*.

lugar dois meses depois do festival), a participação no programa foi mesmo uma realidade. E, já que nem a Revolução travou a popularidade do concurso, ainda que o tenha moldado profundamente, José Mário Branco aceitou marcar presença num palco que “constitui, quer se queira quer não, um acto político importante” para continuar a lutar contra “a exploração capitalista”³⁵⁵.

A música do GAC não foi, contudo, além do 5º lugar num universo de dez participantes. Comparativamente com anos anteriores, o Festival da Canção de 1975 ocupou bastante menos espaço nas páginas do *MC*. Nessa edição deu-se primazia à recém-criada secção de cinema, à “Poesia 70” (com vários escritos de Pablo Neruda), às habituais letras (ainda que já sem qualquer presença de cantores anglo-saxónicos) e, sobretudo, a um extenso artigo de Mário Correia intitulado “Música folclórica: achegas para um estudo”. Por esta altura, o *MC* pré-25 de Abril era já, como se vê, uma realidade bem distante. Os redactores pareciam querer fazer jus à pretensão deixada no primeiro editorial escrito após a Revolução: “construir uma revista popular”³⁵⁶.

3.2.3) Rolling Stones: de “maior grupo *pop* de sempre”³⁵⁷ a “uma das faces do imperialismo”³⁵⁸

À semelhança do que acima se fez com o Festival da Canção, também aqui vale a pena comparar dois artigos escritos em épocas bem distintas, uma vez que os Rolling Stones não só são uma das bandas mais icónicas e bem-sucedidas de sempre como são também um dos grupos mais aclamados no *MC* até ao 25 de Abril. Os números 20 e 44 da revista, respectivamente de Julho de 1971 e Janeiro de 1976, dão ambos destaque aos Rolling Stones, ainda que o teor dos textos seja absolutamente antagónico.

No que diz respeito ao primeiro caso, na realidade trata-se de duas peças, que se julgou pertinente juntar aqui porque não só surgem no mesmo número - num contexto de análise ao álbum *Sticky Fingers*, lançado nesse ano - como são ambas escritas por Tito Lívio e podem, portanto, ser lidas em conjunto, uma vez que uma analisa as músicas e a outra fala da banda propriamente dita. Em 1971, os Rolling Stones são apelidados de “super grupo”, Mick Jagger tem “uma formidável voz de blues-singer”, a sonoridade do novo álbum da banda é “bela e inquietante” e é até dito que uma das canções é digna do

³⁵⁵ *MC*, nº 42, p. 27.

³⁵⁶ *MC*, nº 39, p. 3.

³⁵⁷ *MC*, nº 20, p. 38.

³⁵⁸ *MC*, nº 44, p. 20.

próprio Bob Dylan – elogio notável, tendo em conta que o cantor norte-americano é um dos que tem um maior número de letras publicadas nas páginas do *MC*. Para Lívio, os Stones representam “o som da provocação, o pôr tudo em causa” e a “revolta lucidamente assumida” numa sociedade britânica já despojada da grandeza imperial. A música que produzem é “de vanguarda”, de tal forma que o redactor não se coíbe de lhes atribuir o título de “maior grupo *pop* de sempre”. É feita uma comparação com os Beatles, desdenhados pelo redactor por serem “meninos bem comportados” e produzirem uma música “essencialmente burguesa sem nada de fundamental para pôr em causa”. Ao contrário, os Stones instam a uma “desmistificação da hipocrisia diária de uma sociedade de aparências”, dizendo “em voz alta o que há para dizer” e colocando a nu “a necessidade de quebrar as regras”³⁵⁹.

Já o texto de 1976 adopta, como se disse, um tom radicalmente diferente. Apesar de o autor ser outro (Jorge Cordeiro, e já não Tito Lívio), não deixa de ser mais uma evidência de como a orientação da revista tinha sofrido alterações drásticas. A partir de uma notícia da ANOP³⁶⁰ que dava conta de que os Rolling Stones tinham chegado ao fim e queriam dar um último concerto na Ilha de Páscoa, no Chile, o redactor apelida os membros da banda de “palhaços cantantes” e acusa-os de pactuarem com a ditadura de Augusto Pinochet³⁶¹. Ainda que a indignação perante tal possibilidade seja obviamente perceptível, o mais interessante é constatar que os elogios anteriormente feitos aos Stones no *MC* são aqui contrariados. No rescaldo do PREC, os integrantes da banda já não são apresentados como ícones de revolta mas sim enquanto “meros produtos” da sociedade capitalista, “mesmo quando a beliscam (muito ao de leve)”³⁶².

Antes descritos pelo *MC* como figuras centrais de uma tentativa de libertação geracional, os Stones são, aqui, acusados de participar no “jogo do NEGÓCIO [sic]” através da venda de produtos da banda “com a marca da alienação estampada”. Eis, para Cordeiro, “a pobre e miserável rebeldia permitida-permissiva sob o controlo do «establishment»”. Embora tenha desencadeado a escrita do artigo, o facto de o conjunto

³⁵⁹ *MC*, n.º 20, p. 38.

³⁶⁰ ANOP - Agência Noticiosa Portuguesa. Agência de notícias criada em 1974 e extinta em 1986, dando lugar à Lusa.

³⁶¹ Augusto Pinochet (1915-2006). General chileno que derrubou o governo eleito do socialista Salvador Allende, em 1973, impondo uma violenta ditadura que durou até 1990. O Chile de Pinochet serviu de laboratório às primeiras experiências neoliberais, pelo que recebeu o apoio de figuras como Ronald Reagan e Henry Kissinger, respectivamente Presidente e Secretário de Estado dos EUA, e ainda de Margaret Thatcher, Primeira-Ministra britânica.

³⁶² *MC*, n.º 44, p. 20.

britânico negociar com “Pinochet & camarilha” não surpreende o redactor porque, “afinal, o cancro fascista alimenta-se da pútrida baba pequeno-burguesa de que os Rollings são parte integrante”. Deixando claro que as “gargantas estúpidas” dos Stones “não valem uma só nota de Victor Jara”³⁶³, o redactor afirma que a banda é “uma das faces, bem visível, do imperialismo”, e que tanto ela como a própria música *pop* são “duas componentes do arsenal peçonhento da incultura e da reacção”, por darem à juventude “o seu opiozinho”³⁶⁴. De qualquer das formas, nem os Rolling Stones acabaram nem o concerto no Chile chegaria a realizar-se, devido ao regime de Pinochet ter argumentado que “a notoriedade momentânea poderia pôr em causa o futuro da ilha”³⁶⁵. A banda daria o primeiro concerto no país apenas em 1995, já depois da queda do ditador.

3.3) As entrevistas: baladeiro, uma definição pejorativa

Apesar de estarem muito presentes durante o primeiro ano do *MC*, as entrevistas vão dando progressivamente lugar, à medida que o projecto se vai consolidando, a outro tipo de artigos que privilegiam a opinião dos redactores (textos sobre festivais da canção, reflexões diversas sobre a realidade musical, recensões a álbuns ou o aumento da importância dada ao *jazz* através dos artigos de Jorge Lima Barreto). A entrevista torna-se, portanto, cada vez mais esporádica. Quando eclode o 25 de Abril e José Mário Branco é entrevistado nesse nº 39, interrompe-se um ciclo sem esse género jornalístico que já vinha desde o nº 34.

Nota-se que um dos critérios a que o *MC* recorre para escolher os entrevistados é a facilidade de acesso a determinado cantor ou grupo. Figuras como António Bernardino³⁶⁶, Hugo Maia de Loureiro³⁶⁷ ou Rita Olivais³⁶⁸ recebem pouca ou nenhuma atenção por parte dos redactores durante o período analisado mas são, porém, nomes com quem a revista procurou falar ao longo do primeiro ano. Apesar disso, muitas das

³⁶³ Victor Jara (1932-1973). Músico chileno, militante do Partido Comunista, morto pelos soldados de Pinochet logo após o golpe de Estado. O grupo português Brigada Victor Jara foi criado em 1975, em sua homenagem.

³⁶⁴ *MC*, nº 44, p. 20.

³⁶⁵ <https://news.google.com/newspapers?nid=888&dat=19751216&id=UJNSAAAIAIBAJ&sjid=cl8DAAAIAIBAJ&pg=5530,329929&hl=pt-PT>, consultado em 15/04/2016.

³⁶⁶ António Bernardino (1942-1996). Fadista também influenciado pelas novas sonoridades coimbrãs, embora aqui pareça pouco interessado em assumir-se como baladeiro.

³⁶⁷ Hugo Maia de Loureiro (n. 1944). Cantor português popular nos anos 1960 e 1970. Conta com duas presenças no Festival da Canção.

³⁶⁸ Rita Olivais (?). Cantora que alcançou alguma popularidade nos anos 1960 e 1970. Não pertencendo aos baladeiros era, ainda assim, um dos nomes que refrescavam a música nacional.

entrevistas não são mais do que curtas trocas de impressões, o que faz com que, não raras vezes, acabem por ser pouco relevantes. Assim, à falta de entrevistas emblemáticas, julgou-se pertinente dar um enfoque especial à questão da balada, temática comum a várias conversas promovidas pelo *MC*.

Ao longo de 1970, o ano mais prolífico em termos de entrevistas, os jornalistas insistem em questionar os interlocutores sobre qual a relação destes com a balada, numa atitude que demonstra, desde cedo, o tipo de música que o *MC* iria privilegiar. Quase sempre a resposta dos músicos é de tentativa de distanciação face às baladas e ao novo movimento dos baladeiros. Eis alguns desses casos, por ordem cronológica:

- Nuno Filipe³⁶⁹, n.º 2:

“*MC*: Pensas que só é válida uma canção quando contestativa [sic]?”

Nuno Filipe: A canção contestatória já caiu de tal maneira em lugar-comum que deixou de significar protesto (...).

MC: Parece-me altura de afirmares que não [fazes] nem queres fazer baladas.

Nuno Filipe: Claro que não faço baladas. Desde os tempos da Phillips que me tenho oposto a essa ideia. Nada tenho contra os baladistas ou contra a balada. Somente a balada é uma música que não me agrada nem me parece dar possibilidades. (A música que se pretende popular tem de ser imediata na sua receptividade). E até porque me parece que o Zé Afonso, acima de qualquer outro, já explorou ao máximo a balada (...). Não estou com a preocupação de ir encontrar as raízes folclóricas. Não sei onde elas estão. Tenho como única preocupação apresentar os teus temas³⁷⁰ de modo a que as pessoas os ouçam sem enfado.”

- Filarmónica Fraude³⁷¹, n.º 3:

“*MC*: Já leram Alexandre O’Neill?”

António Pinho: Não.

³⁶⁹ Nuno Filipe (1947-2002). Cantor português popular durante os anos 1960. Colaborou com Maria Teresa Horta e com os Álamos.

³⁷⁰ Nuno Filipe cantava poemas de Maria Teresa Horta e foi ela quem conduziu esta entrevista, daí a expressão utilizada.

³⁷¹ Filarmónica Fraude (1968-1970). Banda portuguesa influenciada pelo *rock* progressivo.

MC: As pessoas dizem haver nítida influência nas nossas [sic] canções.

António Pinho: As pessoas aqui dizem sempre qualquer coisa... adoro que nos analisem!

MC: Há em vocês intenção propositada de escandalizar as pessoas, o burguês?

António Linhares: Escandalizados ficamos nós quando as pessoas dizem que se escandalizaram!

MC: São pela chamada «música de protesto»?

António Linhares: Não, e somos contra tudo o que seja protesto, protesto, por protesto. Repare que hoje, aqui há música de protesto que absolutamente ridícula [sic].

MC: Não são então de protesto as vossas canções?

António Linhares: Não!

António Pinho: São mais canções de sátira, de crítica, retratos de uma circunstância...³⁷²

- António Bernardino, nº 7:

“*MC*: [As suas canções] são baladas?

António Bernardino: Eh, ouça, é muito difícil definir as canções. Não tenho mesmo interesse em defini-las. Mas, espere, talvez possamos chamar aquilo de baladas. Bem, a verdade é que na construção o disco não é homogéneo. É até bastante variado!

(...)

MC: O fado começou então [com José Afonso] a ser substituído pela balada...

António Bernardino: Sim, pois. Por aquilo que se convencionou chamar balada.

(...)

MC: Que comentário lhe merece o estado actual da nova canção em Portugal? Principalmente de José Afonso em diante.

³⁷² *MC*, nº 3, p. 5.

António Bernardino: Acho que há um exagero de renovação. Na rádio e em outros sistemas de difusão. Quando agarram num sujeito ele é reizinho durante o tempo que entenderem. Veja o caso do Hugo Maia de Loureiro, há uma campanha enorme para o seu lançamento e ele é tudo menos português! Não se entende o que ele diz. Na maioria dos casos vendem gato por lebre!”

- Wallace Collection³⁷³ (Bélgica), através de Sylvain Vanholme, nº7:

“MC: Conhece o movimento de baladas?...”

Sylvain Vanholme: Já está ultrapassado, entenda-se... Era muito simples, muito fácil, cantar o Vietname e outras coisas assim...”

- Hugo Maia de Loureiro, nº 7:

“MC: Você é um baladista?”

Hugo Maia de Loureiro: Eu não sei defenir [sic] o que é balada... Logo (...) não me posso considerar um baladista.

(...)

MC: Considera a canção como uma arma?

Hugo Maia de Loureiro: Acho que sim, a canção pode ser uma arma, mas prefiro considerá-la como um meio.”

- Fernando Martins³⁷⁴, nº 10:

“MC: Acha que este seu disco é de baladas?”

Fernando Martins: Não estou de acordo com essa designação. As pessoas quando vêem um sujeito com guitarra ou violão e a cantar, dizem logo: é um baladeiro.”

A insistência em levar a conversa para o tema das baladas, chegando ao ponto de inquirir um dos entrevistados sobre se a cantiga é ou não uma arma, pode ser lida como uma tomada de posição por parte do MC e denota o interesse dos redactores em colocar esse novo estilo musical nas agendas de discussão. No entanto, os exemplos aqui deixados dão bem conta das hesitações e mesmo demarcações existentes no meio

³⁷³ Wallace Collection (1968-1971). Banda belga de *rock* interpretado em língua inglesa.

³⁷⁴ Fernando Martins (?). Não foi possível encontrar qualquer informação sobre este cantor.

musical perante o então recente movimento dos baladeiros. A investigadora Soraia Simões³⁷⁵ afirma claramente que a expressão “baladeiros” era “pejorativa”, vista até pela própria esquerda da época como própria do “pessoal que sabia dois ou três acordes e que cantava umas cantigas, como se dizia, contra o sistema vigente. Era altamente redutora”, ao ponto de até cantores como José Mário Branco ou Sérgio Godinho se resolverem, de forma mais ou menos inconsciente, distanciar do termo e entrar “em discussão permanente” com ele³⁷⁶. De facto, José Mário Branco ainda hoje adota essa atitude face à balada, considerando-a muito mais importante “no plano da sociabilidade política do que propriamente no plano artístico, que é confrangedor”³⁷⁷. Sobretudo a partir dos anos 1970, segundo Soraia Simões, o aperfeiçoamento dos arranjos musicais, com músicos “que vinham das escolas de *jazz*, nomeadamente do Hot Clube”, faz com que essas canções deixem de ser apenas baladas. Houve, portanto, uma “renovação” que se deu devido à “confluência de domínios musicais”, o que conferiu maior densidade a um novo ramo da canção portuguesa cujos precursores nem sempre tinham formação musical³⁷⁸. Também Avelino Tavares afirma não gostar muito da expressão “baladeiros”, “porque era muitas vezes dita em tom depreciativo. Tudo começou no *Zip-Zip*, onde eles passaram todos. (...) Depois, com esse tal tom depreciativo, eles próprios passaram a não gostar, e eu não fujo à regra”³⁷⁹.

É ainda curioso que o próprio José Afonso, expoente máximo do movimento dos baladeiros, também tenha querido distanciar-se dessa designação, preferindo “que se diga cantigueiro ou cantadeiro. Baladeiro supõe a existência de um determinado género. Como o soneto, a canção ou o romance... Eu apenas quero cantar” – isto apesar de, entre 1960 e 1967, José Afonso ter lançado nove trabalhos (um álbum e oito EPs) com as palavras “balada” ou “baladas” no nome. O cantautor afirma também que “qualquer dia organizam-se sindicatos de cantores e academias de baladeiros, com pessoas, muito sisudas, a escutar e «mestres» muito sabedores, a «espremerem» uma coisa que não tem nada para espremer”. Para o autor de *Grândola, Vila Morena*, “criar-se a «religiãozinha» da música velha ou da música nova, da guitarra ou da viola, é construir

³⁷⁵ SIMÕES, Soraia, <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/> consultado em 14/03/2016.

³⁷⁶ SIMÕES, Soraia, <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/>, consultado em 14/03/2016.

³⁷⁷ Entrevista a José Mário Branco, já citada.

³⁷⁸ No *MC* nº 4, p. 5, Manuel Freire diz que a sua formação musical é “nula” e que tem apenas “um razoável ouvido”; também José Afonso não tinha qualquer formação na área: http://www.jn.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=2404102, consultado em 14/03/2016

³⁷⁹ Entrevista de Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

sectores estanques que não podem ter interesse, é levar as pessoas a «salivar» sem qualquer objectivo. [...] Estamos todos a fazer de doutores e, por mim, não estou nada interessado em entrar para nenhuma academia»³⁸⁰. Apesar de este testemunho de José Afonso poder à primeira vista surpreender, a verdade é que, sendo ele um cantautor muito versátil – partiu do fado de Coimbra, explorou as raízes populares da música portuguesa e africana, interpretou tanto poemas de amor como de combate político - o desdém que evidencia no que diz respeito aos rótulos é coerente com o seu trajecto enquanto músico.

Em termos de entrevistas, contudo, o *ex-libris* do *MC* durante o período aqui analisado é uma conversa com Adriano Correia de Oliveira, o maior impulsionador do movimento dos baladeiros juntamente com José Afonso³⁸¹. Nessa peça, publicada no início de 1972, pouco depois do lançamento de *Gente Daqui e de Agora*, Adriano diz que esse seu álbum pretende denunciar “a nossa realidade social”, uma vez que “o único processo de melhorar as coisas é falar delas”³⁸². Ao mesmo tempo, contudo, o intérprete aponta também a necessidade de consubstanciar a contestação em actos, não a limitando apenas a palavras, e denuncia o “oportunismo que chega a ser perigoso” vindo da parte de cantores como Paco Bandeira – que se tornará, de resto, um alvo preferencial do *MC* após o 25 de Abril, como já aqui se mostrou – numa altura em que os baladeiros pareciam ganhar cada vez mais popularidade e extravasar o meio estudantil³⁸³.

3.4) Letras de canções, a rubrica mais bem-sucedida

Esta rubrica é porventura a mais emblemática, uma vez que ocupa sempre várias páginas e está presente, sem excepção, em todos os números analisados. Numa época em que a Internet ainda não existia enquanto ferramenta à disposição do cidadão comum, a decisão de publicar letras de canções (sobretudo estrangeiras, ou seja, as mais difíceis de captar pela generalidade dos ouvintes de rádio) encontrava, pois, enorme receptividade no público juvenil. Em sintonia com a vontade de promoção das tendências internacionais da música popular, a revista justifica a inclusão das letras por estas serem, aprofundando o argumento de José Lopes Cordeiro já mencionado no capítulo anterior, “razoavelmente difíceis de encontrar, principalmente as de origem

³⁸⁰ RAPOSO, Eduardo M., *op. cit.*, p. 87.

³⁸¹ A revista também entrevistou Zeca mas já fora do período em análise, pelo que essa peça não foi aqui incluída.

³⁸² *MC*, nº 27, p. 16.

³⁸³ *Ibidem*, p. 17.

anglo-saxónica (...). Deste modo, é compreensível que os primeiros números da revista tenham esgotado rapidamente”³⁸⁴. Mais tarde, com a consolidação da publicação no mercado e o aprimoramento teórico, o *MC* passou “a entremear a divulgação das letras das canções mais em voga com artigos de crítica musical e de denúncia do nacional-cançonetismo, que não deixavam de provocar alguma perplexidade - e alguns protestos - nos leitores ‘não consciencializados’ ou menos exigentes nos critérios de apreciação musical”³⁸⁵.

A secção das letras conheceu dois períodos distintos, na linha da realidade social e política do país que a própria revista atravessou: até ao 25 de Abril coexistiram, nas páginas da publicação, poemas de canções de grupos *pop* anglo-saxónicos, como os Beatles, os The Who ou os Creedence Clearwater Revival (para citar as três bandas com maior número de letras), e baladeiros portugueses como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira ou Luís Cília. Após a Revolução, contudo, os baladeiros ganham ainda mais terreno e a vertente *pop* estrangeira desaparece da revista, substituída por letras eminentemente políticas de cantores latino-americanos e, até, por poemas não musicados de poetas conotados com a esquerda, como é o caso de Papiniano Carlos e Pablo Neruda, ou dos guerrilheiros Samora Machel³⁸⁶ e Agostinho Neto³⁸⁷.

Eis, portanto, o número total de letras publicadas no *MC* entre o nº 1 e o nº 45, relativos aos vinte grupos e intérpretes que mais frequentemente aparecem nessa secção. A cada um deles correspondem três colunas – uma com o número total de letras, outra com o número de letras publicadas antes do 25 de Abril de 1974 (ou seja, durante 38 números do *MC*) e uma última com o número de letras publicadas após a Revolução, até 1976 (isto é, em sete números da revista):

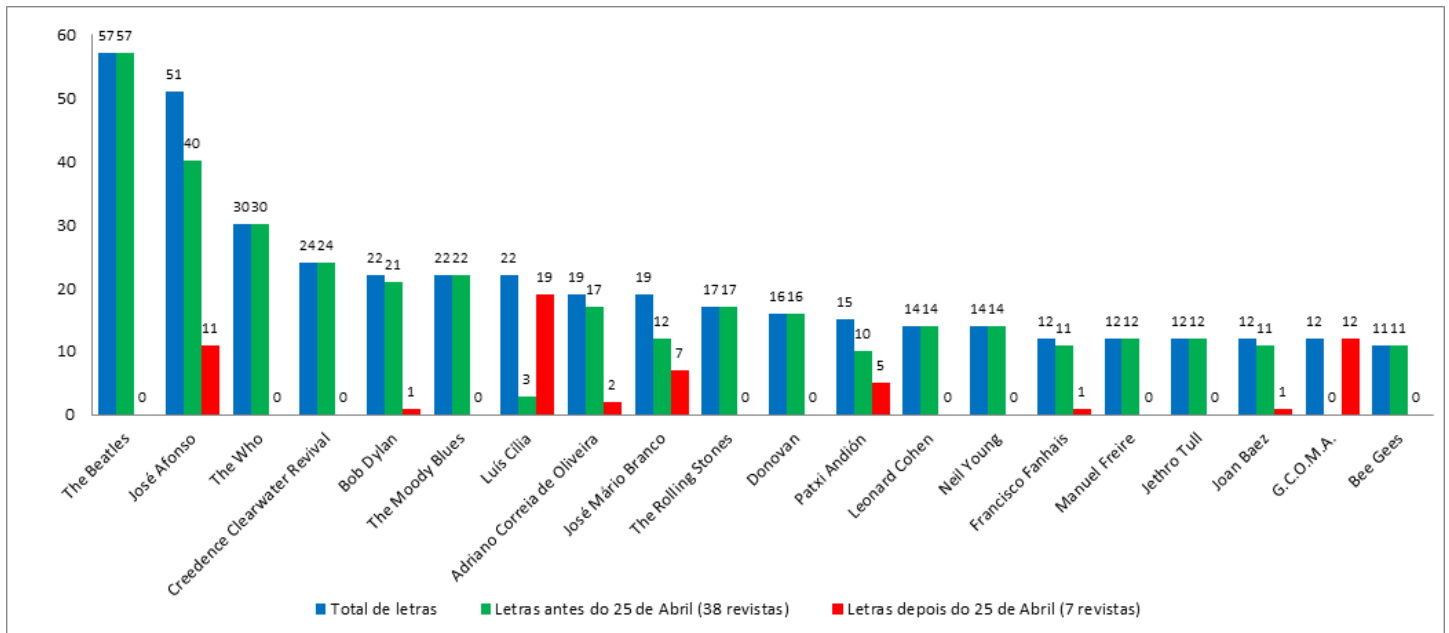
³⁸⁴ CORDEIRO, José Lopes, “Um mundo de canções”, in suplemento portuense *Local* do jornal *Público*, disponível em <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/um-mundo-de-cancoes-128078>.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Samora Machel (1933-1986). Guerrilheiro moçambicano da FRELIMO, foi o primeiro Presidente do seu país após a independência.

³⁸⁷ Agostinho Neto (1922-1979). Médico e político angolano, militante do MPLA, foi o primeiro Presidente do seu país após a independência.

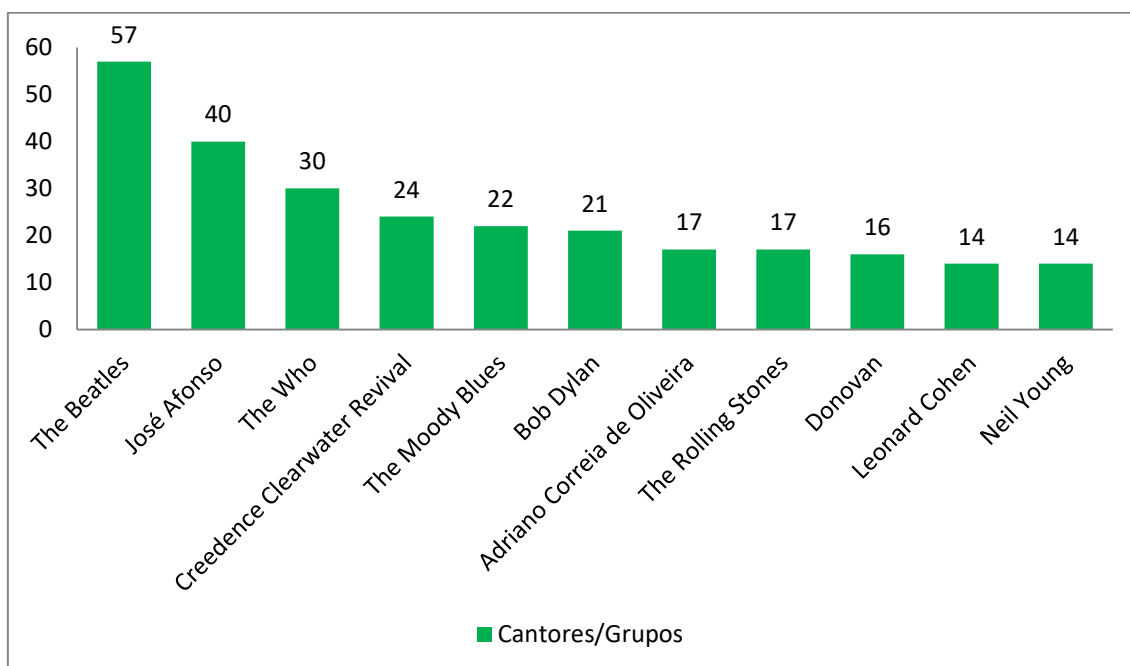
1. Número total de letras dos 20 principais cantores/grupos nos 45 números do *MC* analisados (Dez. 1969-Abr. 1976)³⁸⁸



Como se vê, o *MC* não é uma simples revista contestatária. Dos seis cantores e grupos com maior número de letras publicadas, apenas José Afonso não pertence ao *pop/rock/folk* anglo-saxónico, ainda que algumas canções de Bob Dylan também tenham um cariz interventivo. Apesar de o total de revistas publicadas após o 25 de Abril ser muito menor do que as que foram editadas antes da Revolução, nota-se que, proporcionalmente, a quantidade de letras de cantores contestatários é muito maior nos sete números após a queda do regime. Por exemplo, as 38 revistas pré-Revolução correspondem a 84,44% do total de números analisados, sendo os restantes 15,56% respeitantes às sete publicações editadas de Abril de 1974 em diante. Assim, no caso de José Afonso, nas primeiras 38 revistas estão 78,43% das suas letras, ao passo que os outros 21,57% constam nas últimas oito publicações. Ou seja, Zeca tem, em proporção, mais letras publicadas após o 25 de Abril do que antes, reflectindo o maior espaço dado pelo *MC* aos baladeiros depois da queda do Estado Novo. No caso de José Mário Branco, essa divisão passa para 63,16% dos seus poemas publicados antes do 25 de Abril e 36,84% depois, ao passo que o Grupo de Operários Mineiros de Aljustrel tem a totalidade das canções por si interpretadas em números publicados após a Revolução – mais concretamente um número apenas.

³⁸⁸ Por motivos de organização dos gráficos, abreviou-se para G.C.O.M.A. o nome do Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel.

2. Os onze³⁸⁹ cantores/grupos com mais letras publicadas nos 38 números do *MC* editados antes do 25 de Abril de 1974 (Dez. 1969-inícios de 1974)



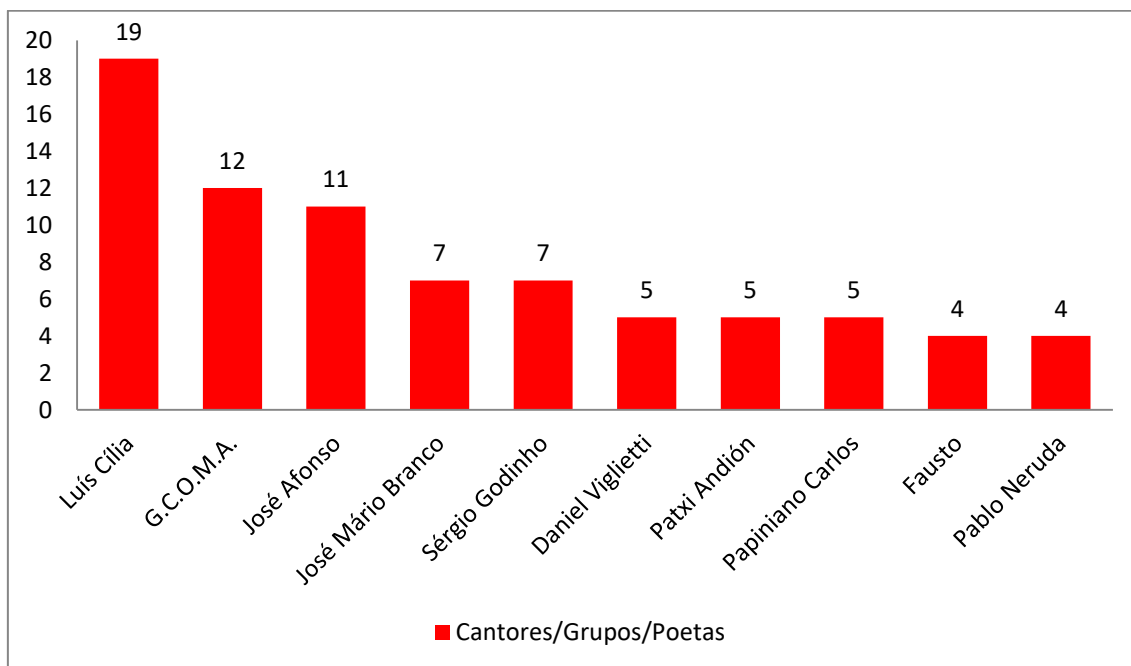
Na lista dos dez cantores e grupos com mais letras publicadas antes do 25 de Abril (sendo que Leonard Cohen e Neil Young partilham o décimo posto) apenas José Afonso e Adriano Correia de Oliveira pertencem aos baladeiros portugueses. Apesar de esse movimento ser constantemente promovido em artigos e editoriais, a revista nunca deixou de dar ênfase à música popular inglesa e norte-americana. Porém, como é respondido a uma leitora em 1971, “a publicação de determinada letra em *MC* não implica que ela não seja criticada como boa ou má”³⁹⁰. De modo que, conforme já se deixou patente, era justamente a publicação de algumas letras consideradas de menor qualidade que dava margem à revista para também incluir poemas contestatários.

Outro acontecimento digno de registo é a mudança de atitude da revista após a apreensão do nº 34 pela PIDE, em 1973. Entre o número seguinte e o nº 38 (o último antes do 25 de Abril), não há qualquer letra de canções portuguesas no *MC*, o que parece sustentar a tese de que se tentou, em 1973, renovar os propósitos da revista e torná-la mais orientada para a *pop* estrangeira. Contudo, a chegada do 25 de Abril reverteu esta tendência.

³⁸⁹ Onze e não dez, uma vez que Leonard Cohen e Neil Young surgem empatados na 10ª posição.

³⁹⁰ *MC*, nº 21, p. 20.

3.Os dez cantores/grupos/poetas com mais letras publicadas nos 7 números do *MC* editados depois do 25 de Abril de 1974 (Abr./Mai. 1974-Abr. 1976)



Os cantores e grupos anglo-saxónicos, contudo, desaparecem quase por completo após o 25 de Abril, fazendo com que o *MC* pareça outra revista: embora os gráficos não o mostrem, nos sete números publicados depois da Revolução há apenas três letras em inglês – uma dos Chicago, outra de Bob Dylan e *We Shall Overcome*, canção contestatária celebrizada por Joan Baez – e duas em francês, sendo que uma delas é *A Internacional*. Tudo o resto pertence a baladeiros portugueses, a poetas e cantores de intervenção espanhóis ou latino-americanos e a figuras de relevo da luta independentista das colónias portuguesas. Excluindo o já mencionado G.C.O.M.A., é Luís Cília quem regista a subida mais significativa: 19 das suas 22 letras foram publicadas após o 25 de Abril. Ou seja, 86,36% dos seus poemas estão concentrados em 15,56% dos números.

3.5) “Discoanálise”: a crítica musical no *MC*

A crítica musical está, como se tentou deixar claro, sempre presente nos variados textos. Contudo, a análise a álbuns constitui um exemplo mais específico e aprofundado dessa realidade. Num mundo em que “o álbum tem um interesse cada vez maior” e em que a produção e circulação discográficas aumentam, torna-se necessário publicar análises pormenorizadas a discos e, sempre que possível, também as letras de todas as músicas

que neles constam, em vez de apenas poemas isolados³⁹¹. O *MC* compreendeu esta dinâmica e foi dando cada vez maior destaque tanto a álbuns nacionais como estrangeiros, através do lançamento e publicação cada vez mais frequente da rubrica “Discoanálise”.

Para esta secção seleccionámos, de entre as várias dezenas de discos analisados pelo *MC*, quatro recensões que consideramos ilustrativas da realidade da revista nesse domínio. Dessas quatro, apenas a última foi escrita após a Revolução. Assim, e por ordem cronológica de publicação, apresenta-se aqui um exemplo de uma crítica a um dos álbuns portugueses mais aclamados pelo *MC* (*Cantigas do Maio*, de José Afonso), um artigo muito apologético sobre um álbum estrangeiro (*Pawn Hearts*, dos britânicos Van der Graaf Generator), um outro onde os elogios não abundam (*The Dark Side of the Moon*, dos Pink Floyd) e, por último, a tal análise feita em pleno PREC e que, por esse motivo, é bastante peculiar (*Crime of the Century*, dos Supertramp). Chama-se a atenção para a abordagem radicalmente diferente feita pelo *MC* a este último álbum, por comparação com o que havia sido feito com os três anteriores – cujas análises, apesar de distintas, se assemelham muito mais entre si.

3.5.1) José Afonso – *Cantigas do Maio*, por Jorge Cordeiro, nº 25, Dezembro de 1971

Lançado no fim de 1971, *Cantigas do Maio* é frequentemente apontado como o melhor álbum de José Afonso. O próprio cantor considerou este trabalho “o melhor que fiz”³⁹² e, em 2009, a revista *Blitz* elegeu-o o melhor álbum português da década de 1970³⁹³. Desde logo, um dos factores de maior interesse é o facto de a análise do *MC* ser contemporânea do lançamento do álbum, havendo, por isso, menos probabilidades de o jornalista ter sido influenciado pelas considerações da restante crítica.

Cantigas do Maio – o álbum de *Grândola, Vila Morena* – foi considerado por Jorge Cordeiro o “melhor” e “mais importante” trabalho de José Afonso até então, no qual o jornalista destaca a “linguagem simples”, a “melodia cativante” e o facto de extravasar o campo da simples ideologia. Elogiando a voz de José Afonso, o redactor observa que esta sobressai acima de tudo pela maturidade evidenciada. Fiel à orientação da revista,

³⁹¹ *MC*, nº 20, p. 3.

³⁹² RAPOSO, Eduardo M., *op. cit.*, p. 89.

³⁹³ *Blitz*, nº 41, p. 50.

Cordeiro aplaude por este disco já incorporar poucas reminiscências do fado coimbrão e considera este um trabalho com composições muito diversificadas e “visceralmente português”, uma vez que, para além de falar da “vida nacional”, fá-lo de modo a recriar um “sentimento colectivo” sem nunca cair no “popularucho”. Esta crítica apresenta ainda uma pequena apreciação de cada canção, onde se destaca a “intensidade emotiva” de *Cantar Alentejano* e as “raízes folclóricas” de *Maio, Maduro Maio*, “uma das mais belas composições” do álbum. Já em *Grândola, Vila Morena*, que viria a estar indelevelmente ligada à eclosão do 25 de Abril, “o que se diz é urgente. Fala-se do povo”, e *Mulher da Erva* é uma “balada pura” onde, depois de algumas composições bastante diferentes entre si, “a guitarra volta a ter o primado instrumental”.

Embora as preocupações sociais estejam presentes no álbum, *Cantigas do Maio* não é um trabalho eminentemente político, razão pela qual a crítica do *MC* pouco aborda essa vertente. No entanto, em *Cantar Alentejano* – canção de homenagem a Catarina Eufémia³⁹⁴, onde José Afonso canta, desafiando a PIDE, que “Quem viu morrer Catarina/Não perdoa a quem matou” – omite-se a componente política e apenas se diz que “o poema conta uma história”. Jorge Cordeiro termina afirmando que, em *Cantigas do Maio*, “a qualidade musical foi servida por outra qualidade, a técnica”. Nas palavras do jornalista, este é “um *LP* a possuir, evidentemente”³⁹⁵.

3.5.2) Van der Graaf Generator – *Pawn Hearts*, por Octávio Fonseca Silva, nº 36, 1973

O *MC* sempre foi “uma revista onde uns poucos intelectuais pequeno-burgueses davam largas à sua imaginação provocatória”, escreveria António José Fonseca no primeiro editorial pós-25 de Abril. Embora redigido já num contexto completamente diferente, apenas três números separam o excerto citado e a análise a este álbum. Contudo, a crítica do então director interino, ainda que manifestamente exagerada e produto de um período muito específico da História de Portugal, consegue em parte entender-se quando se encontram excertos escritos de forma algo pretensiosa. A crítica a *Pawn Hearts* oferece alguns exemplos disso mesmo, como o facto de Octávio Fonseca Silva, que assina o texto, considerar o álbum o resultado de “um esforço colectivo absolutizante porque cada elemento é um meio sonoro sujeito ao resultado a atingir, esquecendo

³⁹⁴ Catarina Eufémia (1928-1954): ceifeira alentejana morta pela GNR durante uma greve de luta por melhores salários. Tornou-se um símbolo de resistência à ditadura.

³⁹⁵ *MC*, nº 25, p. 15.

ideais subjectivos e experiências pessoais”, e onde “a macro-estrutura definida por um meio espacio-temporal [sic] a preencher depende do ruído mais íntimo, da atitude sonora mais aparentemente insignificante e da coordenada ambiental mais subtil”. O *MC* estava ainda longe, apesar de cronologicamente perto, de advogar uma linguagem “acessível e directa” que fosse “para lá da crónica roda de amigos”³⁹⁶, conforme viria a ser expressamente defendido pela própria revista após o 25 de Abril. Com efeito, este nº 36 insere-se no curto período (entre o nº 35 e o nº 38, após a apreensão da revista, como já se referiu) em que o *MC* praticamente cortou com a música portuguesa e adoptou um discurso mais hermético.

Pawn Hearts é um álbum de *rock* progressivo de 1971 e, apesar de ser erradamente apresentado pelo *MC* como o melhor disco de 1972, Fonseca Silva qualifica-o como um “marco definitivo” na “determinação da música popular da década de 70”. Para ele, os Van der Graaf Generator conseguiram um trabalho “irrepreensível na sua programação e na sua execução”, do qual se destaca *A Plague of Lighthouse Keepers*, canção descrita como a “obra-prima” da banda. “Nunca a música urbana atingiu um tal grau de erudição sem perder as qualidades intrínsecas de fenómeno popular”, escreve o redactor, elogiando a conjugação entre o órgão e a voz de Peter Hammill. Em sintonia com esta crítica de 1972 do *MC*, a revista britânica *Mojo* classificaria, em 2005, o álbum como “um dos mais extraordinários da sua era”³⁹⁷, o que de algum modo patenteia a boa capacidade de análise musical da generalidade dos jornalistas da publicação portuguesa.

3.5.3) Pink Floyd - *The Dark Side of The Moon*, por Octávio Fonseca Silva, nº 38, 1974³⁹⁸

Considerou-se pertinente analisar *The Dark Side of The Moon* por este se ter tornado um marco musical incontornável e, também, um dos álbuns mais bem-sucedidos de todos os tempos no mercado, com cerca de 45 milhões de cópias vendidas³⁹⁹. A revista *Rolling Stone* coloca-o na 43ª posição dos melhores álbuns de sempre⁴⁰⁰, o que atesta o

³⁹⁶ *MC*, nº 40, p. 3.

³⁹⁷ http://www.vandergraafgenerator.co.uk/pawnhearts/mojo_july05_pawnhearts.jpg, consultado em 26/02/2016.

³⁹⁸ A data deste número não está indicada na revista, pelo que se estima que o mesmo tenha sido publicado nos primeiros três meses de 1974, uma vez que não traz ainda qualquer referência ao 25 de Abril.

³⁹⁹ <http://www.theguardian.com/music/2010/mar/11/pink-floyd-court-victory-emi-downloads-ringtones>, consultado em 24/02/2016.

⁴⁰⁰ <http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531>, consultado em 26/02/2016.

seu estatuto de clássico. A crítica redigida por Octávio Fonseca Silva reveste-se de grande interesse porque, tal como já tinha sucedido no caso de *Cantigas do Maio*, constitui uma opinião formada nos primeiros meses de vida do álbum, não sendo, portanto, condicionada por este se ter posteriormente tornado um ícone. O redactor vê, pois, o disco como um “trabalho meritório”, mas “de modo nenhum brilhante”. Para ele, o maior mérito dos Pink Floyd foi não terem incluído “nenhum tema muito fraco”, ao contrário do que alega ter sucedido nos dois álbuns anteriores⁴⁰¹. Ainda assim, *The Dark Side of the Moon* não tira, na opinião de Fonseca Silva, os membros da banda do “círculo vicioso em que se prostraram”.

Apontando a “vulgaridade e a falta de imaginação incríveis” daquilo que considera um uso excessivo de sintetizadores, o crítico diz faltar algum “génio” aos Pink Floyd e rotula as propostas melódicas do grupo como pretensiosas, elegendo ainda *Time, Us and Them* e *Eclipse* como as melhores faixas. Quanto às letras, elas são “oportunistas e mal acabadas”, defendendo o jornalista que Roger Waters, autor da maioria dos poemas, conseguiu ser “ridiculamente moralista” por embarcar na “súbita moda” de falar de dinheiro de uma forma desapegada. Em suma, esta resenha aponta *The Dark Side of the Moon* como “uma realização de mérito”, mas “longe da vanguarda e da música da revolução”⁴⁰². Esta crítica⁴⁰³ está, pois, bastante longe do tom quase incondicionalmente elogioso que o álbum iria receber ao longo dos anos seguintes, o que constitui motivo de alguma curiosidade.

3.5.4) Supertramp – *Crime of the Century*, por Mário Correia, nº 43, Setembro de 1975

Esta é, das quatro resenhas aqui analisadas, aquela que ocupa menor espaço na revista – não mais de um sexto da página. Trata-se da análise mais datada – uma vez que foi feita em pleno “Verão Quente” – e, portanto, também daquela que mais informações nos dá acerca do modo como a música anglo-saxónica tinha passado a ser encarada na redacção do *MC*. No curto texto, Mário Correia apelida o álbum de “mais um super-truque” subordinado às “leis capitalistas da indústria e do comércio discográficos”. Para o redactor, o álbum “não presta” porque “é mais um disco do colonialismo musical,

⁴⁰¹ *Meddle*, de 1971, e *Obscured by Clouds*, de 1972.

⁴⁰² A expressão “música da revolução” não tem qualquer conotação política, uma vez que ainda não se tinha dado o 25 de Abril. Como tal, a própria revista ainda não estava imbuída desse espírito fervilhante. A revolução aqui mencionada circunscreve-se, assim, ao mundo da música, não tendo outro significado.

⁴⁰³ *MC*, nº 38, p. 19.

mais um dos muitos veículos da ideologia imperialista tornado mercadoria”. Valha a verdade, já antes da Revolução se considerava, nas páginas do *MC*, que “a música de impacto fácil” era “a mercadoria mais vendável da «pop»”⁴⁰⁴; contudo, nunca se tinha posto completamente de parte, como aqui acontece, a análise da componente musical de um álbum.

Através de um discurso involuntariamente caricatural, e evidenciando uma mimetização sôfrega e quase infantil da retórica marxista, o jornalista sentencia que *Crime of the Century*⁴⁰⁵ “cheira a dólares do primeiro ao último segundo”, aconselhando os leitores a partirem-no “na cabeça de qualquer turista americano ou semelhante”. O texto termina dizendo que o disco é “um travão à luta” e apenas aconselhável “aos filhotes da burguesia, «pops», «hippies», «freaks» e quejandos”. Não existe, como se disse, qualquer referência à qualidade da música ou das letras, o que não é de estranhar se atentarmos na resenha conjunta a duas canções do cantor cubano Pablo Milanés, logo ao lado desta crítica, em que o mesmo Mário Correia se orgulha de recusar “a canção que fala de tudo menos das lutas revolucionárias do povo”, “que não apoia a luta revolucionária do povo pela tomada do poder e pela construção da sociedade socialista” e que “impinge os sonhos dos burgueses”. O jornalista apenas se refere a Milanés por uma ocasião, já no fim do texto, para dizer que ele “merece a nossa atenção cuidada”, dando como único argumento para tal o facto de as canções do cubano emanarem “militância revolucionária”⁴⁰⁶. As reflexões de José Barata Moura acerca da arte, já expressas no capítulo 2, sofrem aqui, portanto, uma clara reversão: o parâmetro da qualidade técnica e estética, denunciado pelo filósofo como um critério absoluto e hegemónico na crítica artística burguesa, é aqui esvaziado e substituído pela valorização da arte unicamente enquanto elemento impulsionador da luta de classes – uma visão concebida de um modo não menos absolutizante e, portanto, igualmente redutora.

Voltando a *Crime of the Century*, é curioso constatar que a *Rolling Stone* incluiu, em 2015, este trabalho dos Supertramp na sua lista de 50 melhores álbuns de *rock* progressivo de sempre, colocando-o no 27º posto⁴⁰⁷. Eis aqui, portanto, dois mundos

⁴⁰⁴ *MC*, nº 34, p. 9.

⁴⁰⁵ Erradamente referido como “Cyme of the Century” no artigo.

⁴⁰⁶ *MC*, nº 43, p. 24.

⁴⁰⁷ <http://www.rollingstone.com/music/lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-20150617/camel-mirage-1974-20150616>, consultado em 03/03/2016.

separados por quatro décadas e, sobretudo, por duas concepções de arte completamente antagónicas.

4) O *MC* na encruzilhada da História: dos problemas com a Censura ao fim dos “brandos costumes”

Para além das situações já analisadas, houve dois números do *MC* que, pelo seu carácter singular e histórico, merecem ser destacados dos demais. Um deles, mencionado por várias vezes ao longo desta dissertação, é o nº 34, de inícios de 1973⁴⁰⁸, apreendido pela PIDE ainda antes de ser colocado à venda. O outro, a que também já se aludiu, é o nº 39, de 1974⁴⁰⁹, e constitui a primeira edição do *MC* escrita e publicada após o derrube do regime do Estado Novo. A análise do primeiro destes casos permite-nos dissecar o conteúdo desse número “proibido”, observando aquilo que, no regime de Salazar e Caetano, era passível de motivar a apreensão de milhares de exemplares de uma publicação. O segundo caso é um importante documento da História da imprensa contemporânea, por fornecer um relato de como se viveu a queda do regime na primeira revista portuguesa sobre música popular. Neste segundo espaço dá-se ainda conta, em articulação com o número seguinte, do modo como o mito salazarista do “país de brandos costumes” foi atirado para trás das costas na revista, cujos redactores passaram a empenhar-se naquele que é, ainda hoje, o último processo revolucionário ocorrido na Europa Ocidental.

4.1) Violência preventiva e intimidação organizada: a apreensão do nº 34 pela PIDE

Avelino Tavares e os redactores do *MC* conseguiram evitar que os primeiros 33 números da revista fossem levados ao Exame Prévio, beneficiando de esta ser especializada num tema aparentemente inofensivo para, também no quadro da “Primavera Marcelista”, conseguir escapar ao escrutínio do regime. Contudo, quando o nº 34 estava ainda na tipografia, foi integralmente apreendido pela polícia política. O número em questão, do início de 1973, trazia na capa cinco álbuns de música portuguesa recentemente editados: *Até ao Pescoço*, de José Jorge Letria, *Margem de Certa Maneira*, de José Mário Branco, *Eu Vou Ser Como a Toupeira*, de José Afonso, *Palavras Ditas*, do declamador Mário Viegas, e *Fala do Homem Nascido*, com poemas de António Gedeão, música de José Niza e interpretações de Carlos Mendes, Duarte Mendes, Samuel e Tonicha. Avelino Tavares afirma que nada temeu ao ver entrar os

⁴⁰⁸ Como já se disse no capítulo anterior, este é um dos números em que não é possível saber o mês em que foi publicado, embora a sua data provável seja Março de 1973.

⁴⁰⁹ Relembra-se que o mês exacto é desconhecido.

polícias, uma vez que “eles tinham de provar qual era o meu crime”. Mas, como “aquilo era tudo proibido, embora passasse na [rádio] Renascença, que era progressista”, o editor teve de se defender perante os agentes: “«se passa na rádio eu também posso publicar... Eu oiço estas músicas na rádio católica»”.

Avelino Tavares recorda o episódio da apreensão das revistas:

“Entrámos na sala onde os exemplares estavam a ser aparados, para depois serem embalados e distribuídos. Um dos pides, que ia levar as caixas, perguntou-me: «Oiça lá, o seu pessoal não pode dar aqui uma ajuda?». E eu: «Ajuda? Claro que não. Vão levar-me as revistas, veja lá o rombo que eu vou ter. Vou perder a publicidade toda...». Depois lá os ajudei, mas só levava os exemplares até uma mesa. Eles é que transportavam as caixas para a rua. E, enquanto iam lá fora, eu aproveitava para pôr uns quantos exemplares na zona do papel velho e das aparas, por baixo de umas escadas. Isto só foi possível porque os pides saíam os dois... Essa gente pecava por falta de inteligência, pode ter a certeza! De modo que ainda consegui guardar muitos exemplares”⁴¹⁰.

A este respeito, Fernando Rosas sublinha que “o Estado Novo actuava a dois níveis de violência”, dos quais a preventiva era “a mais eficaz” por ser “a que organiza intimidação”:

“As pessoas sabem que estão a ser observadas e vigiadas. Sabem que há uma censura à imprensa. Sabem que a correspondência é interrompida. Sabem que pode haver escutas telefónicas. Sabem que nos sítios onde trabalham ou convivem há informadores da polícia política. Ou seja, o melhor é não se exporem. Como diziam na altura, a minha política é o trabalho”⁴¹¹.

Isto permite que se tenha uma melhor compreensão do que estava em causa no dia em que a PIDE irrompeu pela Tipografia Aliança, ao mesmo tempo que coloca em

⁴¹⁰ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

⁴¹¹ Fernando Rosas em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/fernando-rosas-117330>, consultado a 18/05/2016.

perspectiva o sangue-frio do editor Avelino Tavares na hora de salvar alguns exemplares do número que o regime tentou suprimir.

Face à apreensão levada a cabo pela PIDE importa, portanto, esmiuçar esta edição da revista e procurar os motivos que levaram a polícia a impedir a sua distribuição. Desde logo, a questão de o destaque de capa serem cantores opositores do regime com várias canções proibidas não foi, certamente, alheia a essa decisão. No interior do *MC*, Tito Lívio procede à análise dos álbuns de José Jorge Letria, José Mário Branco e José Afonso (*Fala do Homem Nascido* apenas tem destaque na secção das letras, e *Palavras Ditas*, estranhamente, acaba por nem ser mencionado). O texto limita-se a analisar o trabalho dos três intérpretes, não abordando temáticas políticas a menos que a própria descrição das obras assim o exija. Deste modo, para o redactor, o disco *Até ao Pescoço*, em que se destaca o *Tango dos Pequenos-Burgueses*, desmascara “uma sociedade de aparências, (...) violada pela publicidade omnipresente”, e *Margem de Certa Maneira* dá conta de temas como a emigração, “que esgota o país do melhor dos seus recursos humanos”, bem como, partindo de uma peça de Bertolt Brecht⁴¹², da recusa da “exploração de um indivíduo por outro qualquer”. Tito Lívio também realça a denúncia do “falso esquerdismo de certos (talvez a maioria) corifeus teórico-extremistas, confrontados com o machismo e marialvismo da sua «praxis diária»”, para descrever a canção *Aqui Dentro de Casa*, temática de teor feminista “nunca abordada na canção nacional”. Para o jornalista, o objectivo de José Mário Branco é, pois, a “análise e mutação de uma realidade a que nos mantemos enraizados”⁴¹³. Já José Afonso, descrito como “sem sombra de dúvida, o maior e mais autêntico intérprete da canção portuguesa”, “assume a raiva, o tom épico, o incitamento” em *A Morte Saiu à Rua* – canção de homenagem ao pintor José Dias Coelho⁴¹⁴, morto pela PIDE em 1961, embora esse facto não seja referido no texto⁴¹⁵.

Porém, apesar de o artigo de capa ser aquele que suscita maiores atenções, é um texto de António José Fonseca sobre rádio que inclui uma das mais explícitas e arriscadas declarações políticas do *MC* no período pré-25 de Abril: para o redactor, o Estado deve promover “a transposição para a prática de um governo popular (a chamada ditadura do

⁴¹² Bertolt Brecht (1898-1956). Poeta, dramaturgo e marxista alemão, um dos nomes mais célebres do teatro contemporâneo. A canção a que se alude é *Cantiga da Velha Mãe e dos Seus Dois Filhos*.

⁴¹³ *MC*, nº 34, p. 7.

⁴¹⁴ José Dias Coelho (1923-1961). Artista plástico e comunista português, assassinado pela PIDE.

⁴¹⁵ *MC*, nº 34, p. 8.

proletariado)”. Embora “escondida” no meio de um texto longo, hermético e um tanto vago, esta pequena consideração não deixa de constituir um testemunho explícito de que a proximidade do *MC* com as tendências marxistas não é um exclusivo do período pós-Revolução dos Cravos. O restante texto deste autor investe uma outra vez na mesma toada, denunciando “a existência de uma rádio sujeita ao jogo capitalista e, por consequência, alheia às carências das massas sedentas de cultura”⁴¹⁶. Fonseca faz, ainda, uma exortação indirecta da liberdade de imprensa, ao advogar a “abolição de todos os pormenores prejudiciais [que contribuem] para a deficiente formação das camadas sociais”. Estando longe de se tratar de um texto emblemático, este artigo constitui um bom testemunho de como era feita a oposição nas entrelinhas na imprensa: muitas vezes a única opção era inserir, no corpo de textos sobre temáticas inocentes, algumas frases subversivas que só seriam lidas pelos mais atentos. À parte os artigos que aqui se referiram, nem o editorial, nem o artigo de Jorge Lima Barreto sobre *jazz* europeu, nem as análises a álbuns estrangeiros (de Cat Stevens, Jim Capaldi, Gentle Giant e Genesis), nem os restantes dois textos sobre bandas (os britânicos Lindisfarne e os brasileiros Quinteto Violado) evidenciam um tom de crítica ao regime. No que diz respeito a letras de teor político, há cinco de José Jorge Letria, quatro de José Mário Branco, outras tantas de José Afonso, três do álbum *Fala do Homem Nascido* e uma de Samuel.

Uma outra secção que queremos destacar é a da publicidade. Por entre anúncios inócuos a casas de discos e instrumentos musicais, há quatro que saltam à vista: uma publicidade ao cantor Duarte Mendes, uma outra ao novo disco de José Mário Branco, um pequeno anúncio, com cupão, do jornal madeirense *Comércio do Funchal* e uma publicidade, também com cupão, a uma livraria portuense que anuncia alguns livros proibidos. O primeiro ocupa uma página inteira e mostra Duarte Mendes de indicador em riste, qual “Tio Sam”, com a inscrição “Você é gente” e uma fotografia de um ajuntamento popular por trás. Trata-se de um anúncio à sua canção *Gente*, que ficaria em 3º no Festival da Canção desse ano e na qual, mesmo não adoptando uma toada abertamente contestatária, o autor advogava a vontade de “dizer não” e de “não embarcar qualquer navio”. O segundo anúncio, por seu turno, publicita *Margem de Certa Maneira*, álbum militante de José Mário Branco, declarando que “nele, a música é verdade. Mas de que

⁴¹⁶ *MC*, nº 34, p. 16.

maneira!”⁴¹⁷. Contudo, os dois últimos exemplos são os mais sugestivos. O cupão para assinar o *Comércio do Funchal* dá conta do alcance e difusão que o *MC* chegou a ter. Vicente Jorge Silva, jornalista e um dos fundadores da publicação madeirense⁴¹⁸, afirma que o jornal terá chegado a ser “o mais lido entre a juventude universitária e os milicianos destacados nas colónias”, tirando partido da “relativa brandura dos costumes locais e da proximidade dos censores, com quem negociávamos ferreamente a passagem dos textos mais problemáticos”, para publicar “coisas que seriam quase impensáveis na imprensa continental”⁴¹⁹. O último exemplo é o da Livraria Paisagem, estabelecimento portuense cujo anúncio tem como título “O livro é um camarada exemplar” e que disponibiliza uma lista de obras proibidas, bem como um cupão para o leitor as adquirir. Entre os títulos conta-se *A Construção do Socialismo na União Soviética*, bem como *O Estado, a Democracia Burguesa, a Prática Revolucionária e o Anarquismo*, com textos de Friedrich Engels⁴²⁰, Mikhail Bakunin⁴²¹ e Piotr Kropotkin⁴²², um livro sobre Gamal Abdel Nasser⁴²³ e a obra *Imprensa: Deformar ou Informar?*, de Viale Moutinho – colaborador do *MC* até 1971, o que deixa adivinhar uma estreita relação entre a revista e a Paisagem. Além dos livros de teor político há também títulos de índole sexual - que, pela temática versada, constituíam também “matéria proibida” para o regime - como *Educação Sexual para os Adolescentes* ou *Noivos e Jovens Casais: Vida Sexual*. A escolha destas obras não é obviamente inocente e constitui um evidente antagonismo face ao cânone do Estado Novo, marcado pelo “apagamento da sensualidade, a proibição do erotismo e a diabolização do prazer”⁴²⁴. Para além da literatura, a Paisagem também disponibiliza um leque de *posters* com conteúdo sugestivo, como a

⁴¹⁷ *MC*, nº 34, p. 7 (do suplemento das letras).

⁴¹⁸ *Comércio do Funchal*: Publicado entre 1967 e 1975, e impresso em papel cor-de-rosa “para sublinhar a diferença”, nas palavras de Vicente Jorge Silva, foi um dos jornais de cunho mais marcadamente oposicionista ao regime do Estado Novo.

⁴¹⁹ Disponível em <http://www.publico.pt/media/jornal/jornal-corderosa-nasceu-ha-40-anos-no-funchal-114737>, consultado em 18/05/2016.

⁴²⁰ Friedrich Engels (1820-1895). Filósofo e revolucionário alemão, foi um dos principais teóricos do socialismo científico. Escreveu, com Karl Marx, o *Manifesto do Partido Comunista* e, entre outras obras, *A Ideologia Alemã*.

⁴²¹ Mikhail Bakunin (1814-1876). Anarquista russo, entrou em conflito com Marx e com os socialistas no seio da Primeira Internacional, com a qual rompeu. Escreveu, entre outras obras, *Estatismo e Anarquia*.

⁴²² Piotr Kropotkin (1842-1921). Filósofo e anarquista russo, assistiu ao triunfo da Revolução de Outubro mantendo-se um crítico dos bolcheviques e de Lenine. Entre os livros que escreveu conta-se *A Conquista do Pão*.

⁴²³ Gamal Abdel Nasser (1918-1970). Presidente do Egipto entre 1956 e 1970, data da sua morte. Notabilizou-se pelas suas posições anti-imperialistas e de inspiração socialista.

⁴²⁴ FREIRE, Ana Isabel, *A intimidade afectiva e sexual na imprensa em Portugal (1968-1978)*, tese de doutoramento em Sociologia, apresentada na UL/ICS, Lisboa, 2016, p. 74.

letra de *Filhos da Madrugada*, de José Afonso, um retrato de Afonso Costa⁴²⁵, os Direitos da Criança ou dois poemas de Sophia de Mello Breyner – um em que a poetisa diz ansiar por “um país liberto” e um outro em que é dito que “Nunca choraremos bastante quando vemos/Que quem ousa lutar é destruído”⁴²⁶.

Em suma, o destaque dado pelo *MC* a cantores contestatários, aliado à inclusão de alguns anúncios a produtos considerados subversivos pelo regime, terá motivado a apreensão do nº 34 da revista em 1973. Porém, essa decisão da PIDE também se pode explicar por um tom mais politizado que a publicação vinha a adoptar ao longo dos meses anteriores. Como já se afirmou no capítulo 3, entre os números 28 e 33 da revista (os seis anteriores à edição apreendida, portanto), apenas dois editoriais não assumem um posicionamento abertamente oposicionista, o que evidencia uma crescente politização do *MC*. Esta audácia também não terá sido alheia à acção da polícia, que quis pôr fim ao atrevimento de uma publicação até aí deixada de fora do escrutínio do Exame Prévio.

Os exemplares deste nº 34 que Avelino Tavares conseguiu salvar tiveram de ficar escondidos durante mais de um ano. “Quando veio o 25 de Abril, fiz uma «cintazinha» e o número lá saiu”, conta o editor. O episódio da apreensão marca também, de certa forma, o início do declínio da revista. “Era muita coisa [que ficou apreendida], alguns 30 mil exemplares. A tiragem só começou a baixar a partir desse nº 34, por causa da Censura”⁴²⁷. A partir deste episódio de inícios de 1973, e até à Revolução, o *MC* passou a ter de ser obrigatoriamente apresentado ao Exame Prévio.

4.2) O primeiro número depois da Revolução: escrever “com uma liberdade desconhecida mas desejada”⁴²⁸

“Se os nossos escritores e artistas vindos dos meios intelectuais quiserem que as suas obras sejam bem acolhidas pelas massas, é necessário que os seus pensamentos e os seus sentimentos mudem, é necessário que se reeduquem. Sem esta mudança, sem esta reeducação, não chegarão a nada de bom e nunca estarão bem no seu lugar”. É com esta

⁴²⁵ Afonso Costa (1871-1937). Republicano e Primeiro-Ministro durante a Primeira República, foi obrigado a exilar-se em Paris após o golpe de 28 de Maio de 1926, que instituiu a ditadura militar. Vender um *poster* com a sua efígie era, pois, uma atitude provocatória para com o regime.

⁴²⁶ O poema de José Afonso e os dois de Sophia de Mello Breyner Andresen aqui referidos podem ser consultados nos Anexos.

⁴²⁷ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

⁴²⁸ *MC*, nº 39, p. 6.

citação, atribuída a Mao Tsé-Tung, que o *MC* abre o primeiro editorial escrito após o 25 de Abril de 1974. Tal como já foi referido no capítulo 3, o texto, assinado por António José Fonseca, elabora uma “autocrítica” onde se reconhece que a revista tinha sido, até então, dirigida por “uns poucos intelectuais pequeno-burgueses” de “imaginação provocatória”. O título do editorial – “Construir uma revista popular” – aponta o novo caminho, inaugurando o período que Avelino Tavares considera ter sido “o mais complicado” na redacção⁴²⁹.

Logo na capa, o primeiro número do *MC* em liberdade traz, em lugar da habitual fotografia de uma banda ou cantor, um comunicado do recém-formado Colectivo de Acção Cultural, composto por nomes como José Afonso, José Jorge Letria, José Mário Branco ou Adriano Correia de Oliveira e que advogava a paz imediata nas colónias, a “terra a quem a trabalha”, a luta “contra o imperialismo internacional” e a garantia de liberdade. Em entrevista ao *MC*, José Mário Branco garante, poucos dias depois de ter regressado do exílio, que o colectivo está aberto “a todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas”⁴³⁰.

Este número surge, em virtude dos acontecimentos políticos, bastante distinto dos anteriores, não só em termos de conteúdo mas também no que respeita à produção de textos. Não contando com a secção “Poesia 70” (que neste número substituiu excepcionalmente os poemas dos leitores pela recensão de quatro livros sobre música e um outro denominado *As origens da Burguesia*, da historiadora Régine Pernoud), a revista inclui apenas quatro textos originais (contando já com o editorial), ao passo que traz seis artigos retirados de outras publicações, sempre com a devida indicação. O tom que atravessa a revista de forma transversal é, mais do que de euforia, de alívio. Mário Correia exalta a possibilidade de escrever “com uma liberdade desconhecida mas desejada”, desabafando que as palavras redigidas no *MC* antes da Revolução, ainda que não mentissem, “passavam bastante ao largo da verdade directa”. O historiador Jorge Ramos do Ó destaca que, perante esse cenário, “rapidamente os jornalistas aprenderam a antecipar o que seria passível ou não de passar no crivo do poder político”, fazendo eles mesmos autocensura⁴³¹.

⁴²⁹ Entrevista a Avelino Tavares, já citada (ver Anexos).

⁴³⁰ *MC*, nº 39, p. 12.

⁴³¹ Ó, Jorge Ramos do, “Censura”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 140.

Jorge Lima Barreto, redactor de *jazz*, entende, por seu turno, ser necessária “a desfascistização e a descapitalização da música” e brada um “fora com a falsa música!”. No entanto, fornece, nesse texto, algo raro no *MC* pós-25 de Abril: uma crítica a Estaline – personagem pela qual nutriam grande apreço, apesar do ódio mútuo, tanto os partidários do PCP como do MRPP, da UDP e da esmagadora maioria dos partidos de esquerda recém-formados, excepção feita ao PS e aos pequenos grupos trotskistas. Lima Barreto afirma que “Estaline sufocava a Arte na programação estatal”, ao passo que o “marxismo actual (Lyotard, por exemplo) aproveita a Arte como elemento Libertador”. Num texto mais reflexivo do que propriamente analítico, e bem mais racional do que as autocríticas de António José Fonseca ou do que o despique entre um redactor comunista e dois colegas maoístas, de que à frente se falará, o jornalista defende que, assim como “os grandes políticos da Renascença, os papas [e] os imperadores” se rodearam sempre de artistas, “o povo revolucionário terá de igualmente estetizar as suas vivências”⁴³². Para Lima Barreto, “o momento em que a Arte e a Política forem sinónimos é o grande dia da Revolução...”⁴³³.

Com a queda do regime, a questão dos saneamentos⁴³⁴ passou a estar na ordem do dia. Se, hoje, históricos jornalistas como Manuela Azevedo⁴³⁵ defendem que esse fenómeno mais não foi do que “a censura dos comunistas”⁴³⁶, na época os partidos de esquerda consideravam que tal acção representava “um dever de cidadania”, uma vez que removeria dos cargos todos os que estariam “objectivamente interessados em impedir a democratização do país”⁴³⁷. Através da reprodução de um artigo do jornal *República* intitulado “É urgente sanear a rádio portuguesa”, o *MC* juntou-se, enquanto órgão de comunicação social, à parcela da população que defendia a necessidade deste tipo de prática. O artigo denunciava as ligações entre sectores fascistas de jornalistas e “um regime que acorrentou a informação” através da nomeação de membros da sua

⁴³² *MC*, nº 39, p. 8.

⁴³³ *MC*, nº 39, p. 9.

⁴³⁴ Saneamento: substituição de funcionários ligados ao anterior regime. Em Portugal ocorreu, por exemplo, no ensino, na banca e na imprensa, tendo o caso do *Diário de Notícias* sido um dos mais emblemáticos. Este nº 39 do *MC* traz, também, um exemplo de um professor da escola António Arroio, em Lisboa, que afirma ser fascista e considera que a liberdade acabou “quando o general [António de] Spínola tomou a presidência”. Com ele, o artigo pretende ilustrar a necessidade dos saneamentos.

⁴³⁵ Manuela Azevedo (n. 1911). Uma das primeiras mulheres em Portugal a exercer a profissão de jornalista. Trabalhou no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias*.

⁴³⁶ <http://sol.sapo.pt/noticia/98573/livro-identifica-saramago-como-iniciador-dos-saneamentos-no-dn-em-1975>, consultado em 21/05/2016.

⁴³⁷ Comunicado do Sindicato dos Bancários de Lisboa, de Agosto de 1974, in <http://www.avante.pt/pt/2008/temas/120132/>, consultado em 23/06/2016.

confiança. Embora a Rádio Renascença actualmente descreva a hipótese da nacionalização em 1974/75 enquanto uma de várias tentativas por parte do Governo da altura de “desestabilizar” a emissora⁴³⁸, o artigo do *República* replicado pelo *MC* dá conta de terem sido os trabalhadores da própria Renascença, bem como os do Rádio Clube Português, a exigir “o divórcio das respectivas direcções”⁴³⁹. A questão dos saneamentos na imprensa, num contexto mais geral que disse então respeito a todo o país, foi, pois, bandeira de vários jornalistas, no quadro da luta pela democratização dos *media*, e não apenas uma decisão burocrática tomada em gabinetes pelo executivo da época – muito embora as disputas entre partidos de esquerda pela hegemonia nas redacções tenham sido uma realidade constante⁴⁴⁰.

Ainda que, em face da abertura de uma situação revolucionária no país, o *MC* tenha sofrido uma mudança abrupta e radical a partir deste nº 39, há dois aspectos que desde sempre nortearam a revista: o desdém pelas formas musicais mais conotadas com o Estado Novo e o conseqüente entusiasmo pelos baladeiros. Agora, e pela primeira vez já sem quaisquer condicionalismos, a publicação conota abertamente Amália Rodrigues com o fascismo (num texto retirado do *Jornal de Notícias* e apenas intitulado “D. Amália”), ao passo que exalta cantores como José Mário Branco, Francisco Fanhais e Luís Cília. O primeiro artigo, embora ressalve que, segundo um porta-voz das Forças Armadas, a fadista “não teve jamais qualquer ligação com a PIDE ou a DGS”, ironiza acerca das palavras de Amália – que, quando questionada acerca do seu posicionamento político, respondeu “Eu até sou analfabeta!...”. Recordando que, antes do 25 de Abril, esta intérprete da “obra-prima do masoquismo nacional” tinha dito que “não há ninguém mais português do que eu! Cheiro a sardinha...”, o artigo do *JN* chama-a oportunista e conclui: “Cheira a sardinha, D. Amália? Ou cheira a outra coisa?...”. Em contraste, o concerto ocorrido em Maio de 1974 no Pavilhão dos Desportos do Porto, e que juntou grande parte dos cantores de intervenção⁴⁴¹, foi glorificado nas páginas do *MC* através de um artigo do *República*. A “importante jornada de canção livre em Portugal” foi aclamada por um público “de punho cerrado no ar” e brindada com “uma gigantesca

⁴³⁸ http://rr.sapo.pt/noticia/44646/quando_almeida_santos_evitou_a_nacionalizacao_da_renascenca, consultado em 21/05/2016.

⁴³⁹ *MC*, nº 39, p. 15.

⁴⁴⁰ Para aprofundar a questão dos saneamentos na imprensa, recomenda-se o livro de GOMES, Pedro Marques, *Os Saneamentos Políticos no Diário de Notícias – Verão Quente de 1975*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2014.

⁴⁴¹ Estiveram presentes nomes como José Afonso, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Luís Cília, Manuel Freire, Fausto, Francisco Fanhais ou Samuel.

bandeira do Partido Comunista Português” que “percorreu várias partes do pavilhão” e que foi “testemunho de uma liberdade recentemente conquistada”, já que tal acção seria impensável apenas uns dias antes. De um ponto de vista jornalístico, importa notar que este artigo do *República* não se coíbe de tecer opiniões e considerações sobre o momento político que se vivia. É referido que a guerra em África “tem urgentemente de acabar”, e tanto o actor Vasco Morgado como o cantor Paco Bandeira, presentes no pavilhão, foram apelidados pelo jornal de “oportunistas” por supostamente terem colaborado com o fascismo⁴⁴², sendo recebidos pelo público “como mereciam: com vaias e apupos”.⁴⁴³ Os tempos eram muito particulares e ainda distantes, no que toca à imprensa, da noção de imparcialidade que mais tarde surgiria – ainda que, frequentemente, apenas de fachada.

Este nº 39 reveste-se de especial interesse pela forma como uma publicação de música se transforma, em virtude dos acontecimentos políticos que então se precipitaram, numa revista de fortíssimo teor político, que acompanha em grande medida a convulsão então experienciada pela sociedade portuguesa. O tempo era de revolução; como tal, o *MC*, já liberto dos condicionalismos da Censura, permitiu-se enveredar pela denúncia activa do anterior regime. Assim, na onda da publicação de textos de outros órgãos de comunicação social, a revista inclui nas suas páginas um artigo de opinião de um jornalista do *República*, que denuncia as “queixinhas” que um partidário do anterior regime enviou, por carta, à Junta de Salvação Nacional. O indivíduo em questão chamava “terroristas sem pátria” aos presos políticos libertados, mostrava-se “apreensivo com a situação económica do país” (ignorando, segundo o *República*, que essa situação tinha sido agravada pelos treze anos de guerra nas colónias) e invocava Deus “para que guarde Portugal”. O *República* responde dizendo ser “tipicamente fascista invocar Deus na hora da liberdade, mas não o invocar nos tempos do despotismo”. Há ainda dois outros pormenores curiosos sobre este texto: o primeiro prende-se com o facto de o cidadão queixoso se ter mostrado arrepiado “por ter lido nos jornais um comunicado de prostitutas e um outro de homossexuais”, temendo “que qualquer criança o[s] tenha lido”. Esta ocorrência dá bem conta da “mudança social ao nível das vivências dos afectos e sexualidades na transição da ditadura para a

⁴⁴² Vasco Morgado era um actor de revista; Paco Bandeira, por sua vez, era conotado pelo *MC* com o nacional-cançonetismo.

⁴⁴³ *MC*, nº 39, p. 16.

democracia”⁴⁴⁴, e a resposta do jornal não é menos significativa: é dito que houve grandes portugueses que foram homossexuais e que “não consta que Deus prefira torcionários a indivíduos cuja sexualidade é diferente da maioria”. Este excerto deve ser enquadrado num tempo em que, como aponta o investigador António Fernando Cascais, “a homossexualidade era o segredo que toda a gente sabia. E, como toda a gente sabia, ninguém dizia”⁴⁴⁵. Acresce que os comportamentos homossexuais eram, nesse período, puníveis pelo Código Penal⁴⁴⁶, sendo, como tal, frequentemente desmerecidos ou encarados como tabu.

O primeiro número do *MC* em liberdade é, contudo, também o primeiro em que se torna patente uma divisão na redacção da revista. Mário Correia nem neste número deixa de lançar uma farpa aos nacional-cançonetistas, aconselhando os leitores a não esquecerem aqueles que “aproveitavam o velho «regime musical» para engrossar o pântano”. Tanto ele como Vieira da Silva escolhem lembrar, sem nunca falarem de nomes, que os tempos passaram a ser favoráveis a que se levantem vozes pseudo-revolucionárias. O segundo revela até que apenas se manteve no *MC* devido à “Poesia 70”, “a secção que me restava”, dando a entender um afastamento progressivo entre si e os outros redactores. Reforçando que sempre pretendeu um *MC* de linguagem acessível a todos, Vieira da Silva afirma, numa hora de actos de contrição devido a supostos aburguesamentos excessivos, que sempre rejeitou o “lento mas visível caminhar para uma publicação de leitura difícil” que, a seu ver, vinha a caracterizar a revista até à Revolução.

Esta situação de conflito latente explodiria no número seguinte da revista, que evidenciou as divergências entre Mário Correia (próximo do PCP) e Octávio Fonseca Silva e António José Fonseca (afectos ao MRPP; recorde-se que este último tinha assinado o editorial do nº39, que abriu com uma citação de Mao Tsé-Tung). Num artigo de três páginas, assinado por estes dois últimos e intitulado “Mário Correia: um miserável provocador”, Octávio Fonseca Silva e António José Fonseca reproduzem uma carta de Correia onde este dava conta a Avelino Tavares da sua decisão de se afastar a revista, alegando que esta tinha sido tomada por “farsantes a fingir fazer história”. Correia afirma-se partidário do marxismo-leninismo, mas afirma não alinhar “nas

⁴⁴⁴ FREIRE, Ana Isabel, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁴⁵ <https://www.publico.pt/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>, consultado em 21/05/2016.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

bacoradas da extrema-esquerda” e descreve aquilo que, a seu ver, é o dia-a-dia desses seus camaradas de redacção, que apelida de “marxistas achinesados”: “Fazer a revolução, sair para as ruas defender o povo e retirar para o conforto do lar burguês, recompondo-se da luta com marisco! Bonito!”⁴⁴⁷.

Como resposta, Mário Correia é acusado de ser “extremamente reaccionário”, “provocatório”, “burguês”, de tentar controlar a revista e de estar “ao serviço do capitalismo”. A dupla maoísta conclui exortando os leitores a repudiar todas as manobras contra-revolucionárias de modo a que o *MC* possa levar-lhes “uma literatura e uma arte populares”. Ambos consideram que, até então, “toda a actividade do *MC* foi reaccionária, isto é, contrária aos interesses das classes trabalhadoras” e mostram-se empenhados em reverter essa realidade. O tom com que fecham o artigo é electrizante: “OS REACCIONÁRIOS DEVEM SER CASTIGADOS! APOIEMOS A IMPRENSA PROGRESSISTA! CALEMOS A VOZ AO MISERÁVEL MÁRIO CORREIA E A TODOS OS LACAIOS DA BURGUESIA! A LUTA CONTINUA! [sic]”⁴⁴⁸.

Ainda que, à distância de quatro décadas, estas discussões possam parecer pueris e até cómicas, a verdade é que Portugal atravessava, no fim de 1974, um processo revolucionário com um futuro imprevisível e onde várias concepções de sociedade – e de socialismo - se digladiavam de um modo que não voltou a ter paralelo até hoje na Europa. Nesse sentido, o *MC* não podia deixar de reflectir as dinâmicas políticas e sociais e as fracturas que se verificavam no país no seu conjunto. As diferenças ideológicas na revista, que começaram a fermentar com o 25 de Abril, atingiam, em Novembro de 1974, proporções insanáveis. Antigos camaradas de redacção, com um passado comum de repúdio do salazarismo e de divulgação da nova música portuguesa, tornavam-se nos piores inimigos. Longe iam os tempos em que o *MC* falava dos Beatles, dos Moody Blues ou de Johnny Hallyday; por estes dias, como se vê, a revista transformava-se num palco de intensa luta política na qual a própria música era remetida para segundo plano.

Este subcapítulo leva-nos a colocar, no entanto, algumas questões. Uma delas prende-se com a linguagem marcadamente ideológica que é utilizada - aqui de forma muito mais vincada por força do fim da Censura, embora exista um pouco por toda a revista,

⁴⁴⁷ *MC*, n.º 40, p. 7.

⁴⁴⁸ *MC*, n.º 40, p. 27.

inclusive antes do 25 de Abril. Já foram dados vários exemplos nesse sentido, mas um caso que ilustra bem o cunho politizado que sempre marcou o *MC* é um texto de 1971, escrito por Tito Lívio em polémica com Maria Teresa Horta. Neste texto “sem rancor”, como o próprio jornalista faz questão de afirmar, critica-se a ex-colaboradora do *MC* por esta, supostamente, cometer algumas imprecisões ao falar do Festival da Canção desse ano. Teresa Horta aponta algumas “manifestações pouco educadas” e alguma “falta de chá” por parte do público, a que Lívio retorque: “Que educação, Maria Teresa Horta? A educação burguesa que leva à hipocrisia, ao conformismo, ao respeito sagrado pelos nomes dos maiores? A educação dos meninos bem educadinhos com muito chá, mas tremendamente amorfos? É que esta «falta de chá» «sabe-nos» a preconceitos classistas de pessoa de educação, essa sim, burguesa”⁴⁴⁹.

Serve tudo isto para relevar um certo tipo de argumentação e de discurso que, como se vê, já estavam presentes bem antes de 1974 mas que estão, hoje, arredados da nossa imprensa. É certo que o *MC* existiu num contexto de ditadura autoritária de direita e que, como tal, as ideologias de esquerda seduziam uma boa parte da juventude opositora do regime – uma realidade para a qual, ao contrário dos dias de hoje, a influência dos vários países de inspiração socialista então existentes na Europa e no mundo também contribuía. Também não se nega, bem pelo contrário, que boa parte dos textos publicados no *MC* após o 25 de Abril de 1974 são, como se viu, precipitados, simplistas, maniqueístas, intolerantes e profundamente sectários - na linha, de resto, da “manifesta disposição psicológica de jornalistas e intelectuais no sentido de se diferenciarem do passado recente”⁴⁵⁰. Há, contudo, espaço para que se coloquem três dúvidas: não será o desaparecimento de todo este argumentário, bem como de conceitos como “educação burguesa” ou de menções às classes sociais, também reflexo de uma outra deriva ideológica, desta vez no sentido contrário do espectro político e revestida de uma roupagem pretensamente imparcial? Não se inscreverá também a progressiva exclusão dos baladeiros das estações de rádio, operada a partir da segunda metade da década de 1970, no quadro do avanço e triunfo de uma determinada concepção ideológica? Não terá a chamada “normalização política”, ocorrida desde fins de 1975, sido também uma resposta ideológica levada a cabo por certos sectores da população, mais do que um suposto equilíbrio inevitável na direcção “natural” da História?

⁴⁴⁹ *MC*, nº 16, p. 14.

⁴⁵⁰ GOMES, Marco, *op. cit.*, p. 162.

Em 1978, o semanário *Se7e* elegeu *Cantigas do Maio*, de José Afonso, como o melhor álbum de sempre da música portuguesa. Na linha das interrogações feitas acima, contudo, longe de celebrar a distinção, o cantautor denunciou aquelas que, a seu ver, eram as verdadeiras intenções da publicação:

“esse prémio teve um objectivo claro: tentar demonstrar às pessoas que a canção política e o Zeca Afonso tinham feito uma determinada época e depois morreram. A marginalização do canto de intervenção, que nem o fascismo conseguiu ou teve a coragem de impor, era o fim pretendido. Queriam, no meu caso, colocar-me na prateleira do museu. Mas de uma forma bonita e que sossegasse a consciência desses críticos cor-de-rosa, aliás, sociais-democratas. A forma encontrada foi a de prestarem um culto aparente a um indivíduo cuja actividade antes e depois do 25 de Abril eles próprios propositadamente ignoraram. (...) Querem-me fazer uma festa de despedida onde, para gáudio deles, eu teria de dar voltas à pista, agradecer e, para maior prazer da assistência, retirar-me. É um critério essencialmente mercantilista que estes senhores críticos utilizam. Reduzem tudo a consumo. (...) Desinfectar a música dos seus ingredientes ideológicos, humanos e políticos, é a sagrada missão desses senhores”.⁴⁵¹

Estas declarações parecem aproximar-se, portanto, de uma resposta afirmativa às três questões acima lançadas. Mas, mais do que procurar dar-lhes uma resposta definitiva, aquilo que consideramos mais importante é formulá-las, de modo a lançar o debate sobre se a escalada ideológica nos meios cultural e jornalístico foi de facto apenas promovida pelo sector mais à esquerda no espectro político ou se, pelo contrário, terá sido uma realidade transversal. Procurar ou simular uma suposta equidistância face a todos os actores sociais e políticos, bem como sustentar que o debate ideológico é um desiderato que pertence já ao passado – dois comportamentos hegemónicos no jornalismo dos dias de hoje e que se verificaram, igualmente, durante a Revolução – também constituem, em si, condutas sustentadas em determinadas concepções doutrinárias.

O levantamento desta problemática, motivado pela deriva radical da revista após o 25 de Abril e aprofundado pela questão que agora se debateu, conduz-nos a uma nova

⁴⁵¹ José Afonso, citado por CORREIA, Mário, *op. cit.*, p. 119/120.

questão: a das diferenças de posicionamento face ao poder político e financeiro entre o *MC* e o jornalismo actual. A este respeito, o jornalista económico João Ramos de Almeida escreveu um artigo, centrado na área da profissão em que se especializou, que mostra as estreitas relações entre o jornalismo e o *status quo* entre 2010 e 2016, perfil que contrasta, portanto, com a atitude de contra-poder evidenciada pelo *MC* entre 1969 e 1976. Tanto antes do 25 de Abril como depois, a revista posicionou-se sempre num campo que advogava a constituição de alternativas políticas – fosse face à ditadura, primeiro, ou à democracia parlamentar que se começava a desenhar, depois. Desse modo, as críticas tanto culturais como políticas são omnipresentes nas suas páginas – de tal forma que não é necessário lembrarmos aqui mais nenhuma delas. Ao contrário, segundo Ramos de Almeida, na antecâmara da intervenção da *troika* em Portugal, em 2011, os jornalistas “alinham na ideia de que os portugueses se tinham «posto a jeito»”, esbanjando dinheiro que não era seu. Várias foram as vozes com autoridade e acesso ao espaço público que clamaram que o empobrecimento do país era “inevitável, doloroso, mas bom”: Pedro Santos Guerreiro, à época director do *Jornal de Negócios*, defendeu que “talvez seja disso [delegar a soberania económica em terceiros] que precisamos” e que “é isto ou o caos”; Helena Garrido, sua colega na direcção do jornal, admitiu ser partidária de “uma violenta, boa e rápida recessão”; Camilo Lourenço, colunista da mesma publicação, defendeu a ideia de que “três homens que não conheciam a economia portuguesa⁴⁵² vieram a Lisboa e em três semanas fizeram o melhor programa de Governo que o país conheceu em décadas”; António Costa, então director do *Diário Económico*, anunciou já ter escolhido em quem votar: “na *troika* e no plano de reforma”. Todas estas afirmações, que comungavam da ideia de que “empobrecer iria enriquecer-nos”, foram proferidas antes das eleições de 2011 e contribuíram, na opinião de Ramos de Almeida, para que o governo PSD-CDS fosse eleito e “erguido em ombros”⁴⁵³.

Perante a unanimidade existente no seio do jornalismo económico quanto ao rumo que Portugal deveria adoptar, o autor deste artigo questiona-se sobre como, cinco anos volvidos, estes jornalistas possam continuar a defender as mesmas ideias sem serem confrontados pelos fracassos por elas promovidos, entre os quais se contam a redução do défice muito inferior à projectada, o crescimento da dívida pública para 130% do

⁴⁵² Refere-se aos representantes do Fundo Monetário Internacional, do Banco Central Europeu e da Comissão Europeia.

⁴⁵³ ALMEIDA, João Ramos de, “O cão que corre atrás da própria cauda”, *Le Monde Diplomatique* - Edição Portuguesa, II série, nº 119, Setembro 2016, p. 6-8.

PIB, a queda abrupta do PIB e do consumo privado, a destruição de 530 mil postos de trabalho ou a emigração de 240 mil pessoas, mais até do que nos anos 1960⁴⁵⁴. A sintonia em relação às decisões do poder político e financeiro, bem como a total falta de escrutínio às palavras dos jornalistas, faz com que estes, ainda segundo Ramos de Almeida, omitam deliberadamente os factores adversos, demitindo-se do seu papel fiscalizador dos decisores políticos e forjando uma realidade de falsos consensos e verdades inquestionáveis.

Embora tanto o *MC* como os jornais de economia do início do século XXI pratiquem jornalismo, a diferença entre uns e outros em termos de orientação – e, portanto, de formação da opinião pública – é evidente. Longe de pretendermos, com isto, justificar todos os artigos e tomadas de posição do *MC* entre 1974 e 1976, a verdade é que a observação comparada destas duas realidades permite que se conclua que a falta de rigor jornalístico não foi um exclusivo do período revolucionário em Portugal, nem deixa necessariamente de existir por os artigos económicos poderem estar redigidos de um modo mais sóbrio do que alguns dos textos da era pós-25 de Abril do *MC*, em que as maiúsculas, as exclamações e o jargão marxista eram bastante utilizados. A constatação de que, mais do que pela tomada de partido – que não consideramos, em si, nociva, e que pode até ser necessária, como o percurso do *MC* tão bem comprova – o jornalismo actual está ameaçado pela promiscuidade com o poder, permite que nos questionemos sobre se o papel da profissão enquanto entidade independente e fiscalizadora dos decisores políticos e financeiros não estará, nos dias de hoje, severamente comprometido. Como afirma o jornalista Serge Halimi, “o contra-poder desvaneceu-se”, voltando-se “contra aqueles que devia servir (...) para servir aqueles que devia vigiar”⁴⁵⁵. Nesse aspecto, o *MC* manteve-se sempre coerente e adoptou, portanto, uma posição muito mais cristalina. Do mesmo modo, também se prova que a simples garantia formal de liberdade de expressão, embora seja um direito inalienável, não acarreta necessariamente maior pluralismo. A pouca diversidade de opiniões, a inexistência de contraditório, a promiscuidade com o poder e a orientação cega para o lucro constituem, pois, alguns dos problemas mais sérios que o jornalismo do século XXI enfrenta. Ironicamente, não diferem tanto assim das questões denunciadas pelo *MC* quatro décadas antes.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ HALIMI, Serge, *Os Novos Cães de Guarda*, Oeiras, Celta Editora, 1998, p. 1.

5) Conclusão

Terminada esta investigação, pensamos que as perguntas lançadas logo na introdução da dissertação podem, em larga medida, ser respondidas. A história da primeira publicação portuguesa dedicada à música popular é uma história de renovação musical e de luta pela liberdade, factores que ligaram umbilicalmente o *MC* à resistência cultural ao Estado Novo até 1974.

O surgimento da revista é indissociável do período em que o regime entrava no seu estertor, e a existência desta durante o período em análise pode ser dividida em duas fases distintas. A primeira, que vai até ao 25 de Abril de 1974, caracterizou-se pela forte presença das tendências da música popular estrangeira no *MC* – tanto anglo-saxónica como francesa, espanhola ou latino-americana - nomeadamente através de artigos de fundo, de análises de discos e da publicação de letras de canções (que possibilitavam aos jovens da década de 1970 chegarem a poemas a que, de outra forma, dificilmente teriam acesso). Além disso, o *MC* também divulgou eventos como os festivais de Woodstock, de Vilar de Mouros ou o Festival de *Jazz* de Cascais, acompanhando de perto a música *pop* portuguesa e estrangeira. Paralelamente, contudo, a revista também colocou em relevo o movimento dos baladeiros, que significou não só o consubstanciar da renovação da música portuguesa por que os redactores ansiavam - nomeadamente através do afastamento do fado, do granjear de uma alternativa sólida ao nacional-cançonetismo e da introdução de temáticas de contestação na música – como foi, também, o ponto de partida para um aperfeiçoamento técnico, estético e poético do panorama musical português. Face a tudo isto, é justo dizer que, até 1974, o *MC* revelou mesmo um maior pluralismo do que as publicações dedicadas à música dos dias de hoje.

Já a segunda fase da revista, inaugurada com a Revolução, significou uma radicalização à esquerda do espectro político, sobretudo junto de sectores maoístas, e que se traduziu na eliminação da música *pop* estrangeira das suas páginas e da luta por uma “revista popular”. Assim, verificou-se um acompanhamento ainda mais militante e efectivo dos baladeiros portugueses, bem como de cantores latino-americanos comprometidos com a canção de protesto. As críticas à indústria cultural e à concepção da música enquanto mercadoria, já antes bastante presentes na revista, adquirem um ímpeto ainda maior e colocam abertamente em causa o próprio sistema capitalista. Contudo, esta adaptação à nova conjuntura política acarretou uma consequência positiva e outra negativa: a

positiva prende-se com a transparência com que a nova orientação do *MC* foi adoptada e anunciada, não dando espaço a dúvidas nem a enganos – ao contrário do que acontece, na actualidade, com tantos órgãos de comunicação pretensamente imparciais, ainda que estes últimos alinhem com o *status quo* e não com a procura de alternativas; a consequência negativa foi a falta de objectividade, em alguns artigos drástica, que passou a caracterizar o *MC*. A tomada de partido no jornalismo não é, em si, censurável – vários *media* à escala internacional o fazem abertamente e, mesmo em Portugal, o fenómeno também existe, ainda que de forma dissimulada e, portanto, menos legítima. Porém, em nome do rigor e da credibilidade da profissão, a orientação escolhida deve ser bem sustentada e coerente. Ora, isso nem sempre aconteceu na fase revolucionária do *MC*, período fértil na repetição de jargões de índole marxista de forma muitas vezes desajustada, que chegaram a originar análises pretensamente musicais tendo como único objectivo a rejeição liminar e reducionista da arte “não revolucionária” e que, no limite, prejudicaram a imagem da própria revista.

Estas considerações levam-nos à resposta à interrogação acerca da legitimidade - ou falta dela – da atitude militante dos jornalistas do *MC*, que lançámos na introdução a este estudo. Para abordar essa questão é impossível não falar da imparcialidade jornalística, que consideramos um mito ou, pelo menos, um conceito vago e bem mais complexo do que à primeira vista parece. Nem todos os jornalistas se podem dar ao luxo de o aceitar e praticar, uma vez que, num contexto de injustiça – como era a situação política de Portugal até 1974 – ficar calado e adoptar uma pretensa equidistância é, na prática, ser cúmplice dessa mesma injustiça. Independentemente de alguns dos comportamentos da revista serem questionáveis, foi essa visão simplista - embora hegemónica no jornalismo actual - que o *MC* rejeitou, e foi contra isso que, ousada mas coerentemente, se insurgiu.

Se é verdade que nem um grupo de cantores nem uma revista fazem, por si só, uma revolução, não é menos verdade que, conforme afirma a cantora Ermelinda Duarte, eles podem instilar “ideias, (...) vontades e anseios que, no momento certo, e elevados por outras forças, (...) ajudam a mudar o mundo”⁴⁵⁶. Foi precisamente esse o papel do *MC*, um projecto comprometido com a renovação musical, com a liberdade de expressão e de imprensa, com a luta contra o autoritarismo do Estado Novo e com a batalha pela

⁴⁵⁶ Documentário (em vídeo) *A cantiga era uma arma*, de Joaquim Vieira, visionado no Youtube em Maio de 2016.

igualdade. O contributo da revista em todos esses campos foi amplamente reconhecido por vários cantores promovidos nas suas páginas, e que não deixaram de retribuir o apoio. Com efeito, em 1981 o *MC* inaugurou uma loja de discos na sua cidade, o Porto, e a marca das palavras de apreço deixadas por alguns dos nomes da música nacional – não apenas baladeiros – foi notória: José Mário Branco reiterou a sua “amizade solidária” para com a revista; Luís Cília referiu que, tal como “o mundo não pode viver sem canção (...) o Porto, em breve, já não poderá viver sem o *Mundo da Canção*”; Carlos Mendes afirmou que, “se a luta e a devoção podem ser pessoalizadas, elas estão na ‘malta’ que forma o *Mundo da Canção*”; Luís Villas Boas apontou que os responsáveis pela revista e pela loja “nunca serão ricos materialmente, mas já o são de espírito”; Sérgio Godinho lembrou a alegria de ver, num concerto que dera poucos dias antes, no Porto, as gentes da cidade “a cantar connosco... e vocês fizeram muito por isso”; por fim, Carlos Paredes sublinhou que “todos nós, os que militamos na, digamos, ‘música ligeira livre’, devemos muito ao *Mundo da Canção*. Sinto-me feliz por poder escrever aqui: muito obrigado”, adiantando ainda que o sucesso da revista e da loja “é um assunto que diz respeito ao País e não apenas ao Porto”⁴⁵⁷. Se, de facto, nunca foi desejo dos integrantes do *MC* alcançar a riqueza material, estas palavras – a que se juntaram ainda nomes como Rui Veloso, Carlos Tê, Amélia Muge, Fausto, Maria João, Manuel Freire ou Ana Bela Chaves - são a maior recompensa que pode ter alguém que lutou pelo fim de uma ditadura, sem sequer saber se esse dia chegaria.

As revoluções não se fazem sem armas, e só muito raramente se processam sem sangue. Mas também não se alcançam por decreto, sem que haja um despertar colectivo que sustente essa necessidade de mudança e a torne incontornável aos olhos da maioria. No campo cultural, o papel do *MC* nesse sentido foi, para além de pioneiro, também assertivo e incansável, tanto até Abril de 1974 como depois dessa data. Nesse processo, a que José Afonso chamou “cria[ção] de desassossego”⁴⁵⁸, a revista acompanhou os movimentos de renovação do próprio jornalismo e teve a companhia de movimentos de teatro independente (como a Comuna ou o Grupo 4, bem como de alguns teatros universitários), dos cineclubes ou dos festivais de Vilar de Mouros e de Cascais⁴⁵⁹. Todas estas movimentações na cultura e nas artes foram, pois, expressão da autonomia

⁴⁵⁷ Todos os depoimentos foram escritos entre 1982 e 1984. V. *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*, Porto, 2015, p. 11.

⁴⁵⁸ <http://www.aja.pt/ficheiros/entrevistas/entrevistaviriatoeles.pdf>, consultado a 23/10/2016

⁴⁵⁹ A este respeito, v. CORREIA, Fernando e BAPTISTA, Carla, *Jornalistas do Ofício à Profissão – Mudanças no Jornalismo Português (1956-1968)*, Lisboa, Caminho, 2007.

de um mundo simbólico que clamava por democracia. O *MC* procurou, através dos seus textos, ser um construtor de uma nova cultura estética e musical, fazendo uso do seu papel privilegiado nos processos comunicacionais, sobretudo entre os mais jovens, para dar um novo sentido cultural à sociedade portuguesa.

A dinamização do panorama cultural e artístico do país, que o *MC* ajudou a empreender através de uma combinação entre divulgação da música *pop* internacional e promoção dos baladeiros, fez da revista um palco eclético do jornalismo musical. Sendo precipitado reduzir o seu papel a um contributo unicamente político, é no entanto verdade, até pelo período histórico em que o *MC* se insere, que o seu trajecto transcendeu o jornalismo musical. À luz das mudanças registadas em Portugal a partir de 1974, pode, portanto, concluir-se que o maior propósito da revista – constituir-se como um farol de liberdade em tempo de ditadura, denunciando “o que se passa na vida, a realidade do quotidiano”⁴⁶⁰ – foi alcançado e até ultrapassado, em virtude da democratização do país, do fim da guerra colonial e da aproximação à tão desejada liberdade. Embora o *MC* tenha continuado a ser publicado até 1985, a sua maior razão de ser cumpriu-se logo aí, onze anos antes. Denunciar o regime, desafiar a Censura e renovar a música portuguesa acarretou risco pessoal para cada um dos redactores, mas também constitui uma história de vida, de persistência, de resistência e de vitória, bem como uma prova de que o jornalismo pode e deve ter causas. No fim de contas, os mentores do *Mundo da Canção* decerto acharão que valeu a pena.

⁴⁶⁰ *MC*, n.º 1, p. 1.

6) Bibliografia

6.1) Fontes

Mundo da Canção, do nº 1 (Dezembro de 1969) ao nº 45 (Abril de 1976)

6.2) Obras

6.2.1) Monografias

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América, 2005

CARDINA, Miguel, *Margem de Certa Maneira – O Maoísmo em Portugal – 1964-1974*, Lisboa, Tinta-da-China, 2011

CARVALHO, Mário Vieira de, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical – Estudos Sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999

CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, Porto, Centelha/Mundo da Canção, 1984

DUARTE, José, *História do Jazz*, 2ª edição, Lisboa, Sextante Editora, 2009

GOMES, Pedro Marques, *Os Saneamentos Políticos no Diário de Notícias – Verão Quente de 1975*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2014

HALIMI, Serge, *Os Novos Cães de Guarda*, Oeiras, Celta Editora, 1998

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 2, Lisboa, Caminho, 1989

MELO, Daniel, *A cultura popular no Estado Novo*, Coimbra, Angelus Novus, 2010

MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar. Uma Biografia Política*, 4ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009

MOURA, José Barata, *Estética da Canção Política – Alguns Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977

NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, Lisboa, Público – Corda Seca, 2004

- PEREIRA, Luís Miguel, *Estórias d'Alvalade*, S. João do Estoril, Prime Books, 2003
- RAPOSO, Eduardo M., *Canto de Intervenção 1960-1974*, Público, Comunicação Social, SA, 2005
- SILVA, Paulo Neves da, *Citações de Salazar*, Alfragide, Casa das Letras, 2013
- TELES, Viriato, *As voltas de um andarilho – Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009
- TELES, Viriato, *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*, 2015, p. 19-23
- TRAQUINA, Nelson, *O que é Jornalismo*, Quimera, 2ª ed., s.l., 2002
- ZAMITH, Fernando, *Vilar de Mouros, 35 anos de Festivais*, Porto, Edições Afrontamento, 2003

6.2.2. Obras Colectivas

- CARDÃO, Marcos, “‘Ouçam’. Os ventos de mudança na música popular portuguesa no final da década de 1960”, in GUERRA, Paula (org.), *More than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto, Edições Afrontamento, 2015, p. 97-110
- CASTELO-BRANCO, Salwa e CIDRA, Rui, “Música popular”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, vol. L-P, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 875-880
- CÉSAR, António João, “Nacional-Cançonetismo”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, vol. L-P, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 901
- CORREIA, Fernando e BAPTISTA, Carla, *Jornalistas do Ofício à Profissão – Mudanças no Jornalismo Português (1956-1968)*, Lisboa, Caminho, 2007
- FERREIRA, Ana Sofia, “As Greves no Litoral Norte Português no Agitado Verão de 1958”, in VARELA, Raquel, NORONHA, Ricardo e PEREIRA, Joana Dias (dir.), *Greves e Conflitos Sociais em Portugal no Século XX*, Lisboa, Colibri, 2012

GOMES, Marco, “A imprensa na Revolução de Abril: refundar o quotidiano, estimular a crença e renovar o visualismo político”, in REZOLA, Maria Inácia e GOMES, Pedro Marques (coord.), *A Revolução nos Media*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., “A Indústria Cultural – O Iluminismo Como Mistificação de Massas”, LIMA, Luiz Costa (org.), in *Teoria da Cultura de Massa*, São Paulo, Paz e Terra, 2000, pp. 169-214

MATOS-CRUZ, José de, “Cinema”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 147-150

NUNES, Pedro, “Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: O Discurso no Jornalismo sobre Música Pop em Portugal Antes e Depois da Revolução de 1974”, in MORENO, Susana, CASTELO-BRANCO, Salwa, IGLESIAS, Ivan e ROXO, Pedro (orgs.), *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*, Lisboa, Colibri, 2012, pp. 91-109

Ó, Jorge Ramos do, “Censura”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 140

OLIVEIRA, Pedro Aires, “Fundação Calouste Gulbenkian”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 373-376

PAIS, José Machado, “Fado”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 340-342

REIS, António, “Marcelismo”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 546-548

RODRIGUES, Carlos Farinha, “Pobreza”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 742-744

ROSAS, Fernando, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. 7, *História de Portugal*, MATTOSO, José (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994

ROSAS, Fernando, “Estado Novo”, in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 315-319

TILLY, António, “Balada”, in *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 101

TRINDADE, Luís, “Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal”, in MARC, I. e GREEN, S. (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics and place*. Ashgate Popular and Folk Music Series, Londres, Routledge, 2016, pp. 137-141

6.3) Publicações periódicas

ALMEIDA, João Ramos de, “O cão que corre atrás da própria cauda”, *Le Monde Diplomatique* - Edição Portuguesa, II série, nº 119, Setembro 2016, pp. 6-8

BARNES, Mike, “Van Der Graaf Generator” in Revista *Mojo*, nº. 140, Julho 2015, [disponível em http://www.vandergraafgenerator.co.uk/pawnhearts/mojo_july05_pawnhearts.jpg]

Blitz, nº 41, Novembro de 2009

CASTRO, Pedro Jorge, “O festival que abalou o regime”, revista *Sábado*, nº. 327, 5 a 11 de Agosto de 2010, pp. 102-104

CORDEIRO, José Lopes, “Um mundo de canções”, in suplemento portuense *Local* do jornal *Público* [disponível em <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/um-mundo-de-cancoes-128078>]

CRUZ, Valdemar, “As Canções do Mundo”, publicado no jornal *Expresso* em 11/03/2006, republicado na contracapa do *Historial 1969-2015 – 45 anos MC*, 2015

MESQUITA, Mário, “Militantes, porta-vozes e jornalistas”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 8, 1998, pp. 85-113

TRINDADE, Luís – “Um Longo 25 de Abril”, In *História*, ano XXI (Nova Série), nº 13. S.I., Abril de 1999, pp. 54-62

6.4) Teses e Provas académicas

CASTRO, José Hugo Pires, *Discos na Luta: A Canção de Protesto na produção fonográfica de Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, apresentada na FCSH/UNL, Lisboa, 2012

FREIRE, Ana Isabel, *A intimidade afectiva e sexual na imprensa em Portugal (1968-1978)*, tese de doutoramento em Sociologia, apresentada na UL/ICS, Lisboa, 2016

6.5) Documentos Áudio/Vídeo

BLACK, João (1872-1955), “Fado Anarquista” [música]

GOUVEIA, José Fialho (apres.), “José Mário Branco”, *Bairro Alto*, ep. 8, série II, Lisboa, RTP2, 2010 [programa televisivo]

SARAIVA, José Hermano (autoria), *Mitos Eternos*, prod. Diogo de Almeida, José António Crespo, real. Paulo Saraiva, RTP, 2001 [programa televisivo]

VIEIRA, Joaquim (autoria), *A cantiga era uma arma*, Nanook (prod.), RTP, 2014 [programa televisivo]

6.6) Documentos Online

ALMEIDA, Luís Pinheiro de, <http://guedelhudos.blogspot.pt/2007/10/1o-eliminatria-do-concurso-i-i-1965.html>, [consultado em 26/07/2016]

ALMEIDA, São José, “O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os”, jornal *Público*, 17 de Julho de 2009. Disponível em http://rr.sapo.pt/noticia/44646/quando_almeida_santos_evitou_a_nacionalizacao_da_renascenca [consultado em 21/05/2016]

AMADO, Rodrigo, “Mestria e espírito de aventura”, jornal *Público*, 12 de Julho de 2014 [internet]. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaippsilon/noticia/morreu-o-contrabaixista-de-jazz-charlie-haden-1662616> [consultado em 21/05/2016]

ASSOCIAÇÃO JOSÉ AFONSO, “Verso dos versos”, 2016 [internet]. Disponível em <http://www.aja.pt/verso-dos-versos/> [consultado em 31/07/2016]

CALDEIRA, Ana Rita, FERNANDES, Rodrigo, “Entrevista a Mário Mesquita”, *Ardinas*, 2014 [internet]. Disponível em <http://www.ardinas.pt/index.php/2014/10/18/nao-ha-jornalismo-ha-jornalimos/> [consultado em 23/02/2016]

CARVALHO, Cláudia Lima, “Morreu José Niza, Compositor de “E depois do Adeus””, *Jornal Público*, 23/09/2011 [internet]. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/morreu-jose-niza-compositor-de-e-depois-do-adeus-1513320> [consultado em 15/04/2016]

CRESPO, Magalhães, “Quando Almeida Santos evitou a nacionalização da Renascença”, *Rádio Renascença*, 19 de Janeiro de 2016 [internet]. Disponível em <http://rr.sapo.pt/noticia/44646/quando-almeida-santos-evitou-a-nacionalizacao-da-renascenca> [consultado em 21/05/2016]

DIAS, Anselmo, “Saneamento – opção em momento de ruptura revolucionária”, *Avante*, 24 de Maio de 2012 [internet]. Disponível em <http://www.avante.pt/pt/2008/temas/120132/> [consultado em 23/06/2016]

DOLAN, Jon, GEIST, Brandon [et.al.], “50 Greatest Prog Rock Albums of All Time”, *Rolling Stone*, Junho 2015 [internet]. Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-20150617/camel-mirage-1974-20150616> [consultado em 03/03/2016]

Exército Português, “Historial - Campanhas de África (1961-1974)”, 2010 [internet]. Disponível em <http://www.exercito.pt/EP/Paginas/historical/35.aspx> [consultado em 23/07/2016]

Jornal de Notícias, “Reedição da obra de José Afonso começa na segunda-feira”, 5 de Abril 2012 [internet]. Disponível em <http://www.jn.pt/cultura/interior/reedicao-da-obra-de-jose-afonso-comeca-na-segundafeira-2404102.html?id=2404102> [consultado em 14/03/2016]

Le Parisien, “Les mythiques studios d’Hérouville vont enfin revivre”, 26 de Abril de 2015, [internet]. Disponível em <http://www.leparisien.fr/herouville-95300/les->

mythiques-studios-d-herouville-vont-enfin-revivre-26-04-2015-4726419.php

[consultado em 31/07/2016]

LUSA/SOL, “Livro identifica Saramago como ‘iniciador’ dos saneamentos no DN em 1975”, 5 de Fevereiro de 2014 [internet]. Disponível em <http://sol.sapo.pt/noticia/98573/livro-identifica-saramago-como-iniciador-dos-saneamentos-no-dn-em-1975> [consultado em 21/05/2016]

NÓBREGA, Tolentino de, “Jornal “cor-de-rosa” nasceu há 40 anos no Funchal”, *Jornal Público*, 02 de Janeiro de 2007 [internet]. Disponível em <http://www.publico.pt/media/jornal/jornal-corderosa-nasceu-ha-40-anos-no-funchal-114737> [consultado em 18/05/2016]

OCHÔA, Rui, “Novembro de 1980 Jazz e política”, *jornal Expresso*, 08 de Novembro de 2009 [internet]. Disponível em http://expresso.sapo.pt/blogues/blogue_um_olhar/novembro-de-1980-jazz-e-politica=f545872 [consultado em 21/05/2016]

Parlamento Português, “O Estado Novo” [internet]. Disponível em <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx> [consultado em 26/07/2016]

RIBEIRO, Anabela Mota, “Fernando Rosas”, *anabelamotaribeiro.pt*, 2013 [internet]. Disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/fernando-rosas-117330> [consultado em 18/05/2016]

SIMÕES, Soraia, “O que caracteriza a canção da extrema-esquerda?”, *media.rtp.pt*, 2016 [internet]. Disponível em <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/soraia-simoes-extrema-esquerda/> [consultado em 14/03/2016 e 31/07/2016]

Idem, “A música enquanto produto da cultura e da história”, *media.rtp.pt*, 2016 [internet]. Disponível em <http://media.rtp.pt/extremaesquerda/cantigas-da-revolta/a-musica-enquanto-produto-da-cultura-e-da-historia/> [consultado em 31/07/2016]

TELES, Viriato, “O que é preciso é criar desassossego”, *Associação José Afonso*, 1999 [internet]. Disponível em <http://www.aja.pt/ficheiros/entrevistas/entrevistaviriatoles.pdf> [consultado em 15/04/2016]

<https://www.marxists.org/reference/subject/economics/rousseau/social-contract/ch01.htm>, [consultado em 27/10/2015]

6.7) Conferências/depoimentos

Depoimento de José Mário Branco na *Conferência Internacional ICPSong16 – Canção de Protesto e Mudança Social*, que decorreu na FCSH em 16/06/2016.

7) Anexos

7.1) Biografias

7.1.1) Jornalistas do *MC*⁴⁶¹:

António Vieira da Silva (n. 1946). Jornalista, poeta, cantautor e médico português. Foi entrevistado pelo *MC* aquando da saída de um disco seu, sendo depois convidado para tocar no segundo convívio organizado pela revista, em 1970. Pouco depois entrou para o *MC* como redactor, tendo sido director a revista após o 25 de Abril. Durante o PREC, evidenciou uma postura mais prudente e moderada do que alguns dos seus colegas de redacção. Estava a cargo da secção “Poesia 70”, em que analisava e seleccionava os poemas enviados pelos leitores.

Avelino Tavares (n. 1937). Fundador, editor e primeiro director do *MC*, embora assinando “A. de Oliveira” por uma questão de discrição. Estudou em França nos anos 1950 e foi lá que descobriu a música francófona que, mais tarde, divulgaria a revista. À excepção de contribuições para os editoriais, as suas funções no *MC* não se estendiam à redacção de textos, ocupando-se da área mais administrativa e burocrática. Enquanto promotor de espectáculos organizou concertos de músicos como José Afonso, José Mário Branco, Fausto, Carlos Paredes, Rui Veloso, Léo Ferré, Gal Costa ou Miles Davis, tendo também sido responsável pelo Festival Intercéltico do Porto. Também desenvolveu actividade no ramo do comércio de discos, tendo ainda editado, através da etiqueta *Mundo da Canção*, vários livros na área da música. É um dos sócios fundadores da Associação José Afonso.

Jorge Lima Barreto (1949-2011). Jornalista e músico, tinha a seu cargo, no *MC*, a secção de *jazz*, o espaço mais erudito da revista. Era ele quem fazia a cobertura das edições do Festival de *Jazz* de Cascais. Adepto das vertentes mais experimentais e conceptuais da música, criou, com Vítor Rua, o grupo Telectu. Licenciado em História de Arte, doutorou-se em Musicologia e Teoria da Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa.

José Viale Moutinho (n. 1945). Jornalista e escritor português, colaborou com o *MC* até 1971, tendo chegado a ser chefe de redacção. Enquanto esteve na revista foi um dos

⁴⁶¹ Apresentam-se somente os casos em que foi possível encontrar informação.

jornalistas mais activos na produção de artigos, tendo realizado várias entrevistas e escrito textos de diversas áreas.

Maria Teresa Horta (n. 1937). Jornalista, escritora e poetisa, colaborou com o *MC* desde o começo da revista até 1971. Durante esse período realizou várias entrevistas e escreveu artigos de cobertura a diversos festivais, nomeadamente nacional-cançonetistas, que criticava frontalmente. Juntamente com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, escreveu *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, um livro que denunciava a ditadura portuguesa, bem como a condição da mulher e que, por isso, motivou a ira do regime e a levou, inclusive, a julgamento. Tem também vários livros de poesia publicados, e é um dos principais vultos do feminismo em Portugal. Em 2004 foi nomeada Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique pelo Presidente Jorge Sampaio. Em 2012 recusou receber das mãos de Pedro Passos Coelho o prémio literário D. Dinis, instituído pela Fundação Casa de Mateus, por considerar que o então Primeiro-Ministro estava empenhado em “destruir o país”⁴⁶².

Mário Correia (n. 1952). Jornalista, escritor e etnomusicólogo. Enquanto leitor do *MC* enviou alguns textos para a revista e foi, posteriormente, chamado a integrar a equipa, escrevendo sobretudo acerca de música *pop* anglo-saxónica. Próximo do PCP, protagonizou, durante o PREC, uma acesa discussão nas páginas da revista com Octávio Fonseca Silva e António José Fonseca, maoístas, acerca da orientação que o *MC* deveria seguir, e na qual predominaram os ataques pessoais de parte a parte. Dirige, actualmente, o Centro de Música Tradicional Sons da Terra, em Sendim, Miranda do Douro, e organiza o Festival Intercéltico de Sendim. Em 2012, o Governo português atribuiu-lhe a Medalha de Mérito Cultural.

Octávio Fonseca Silva (?). Jornalista do *MC*, tinha simpatias maoístas e protagonizou, ao lado de António José Fonseca, uma dura discussão com Mário Correia após o 25 de Abril, na qual disputava a orientação política da revista. Escreveu os livros *Carlos Paredes – A Guitarra de um Povo* e *José Mário Branco – O Canto da Inquietação*, ambos editados pelo *MC*.

Tito Lívio (?). Jornalista e crítico de teatro, colaborou, para além do *MC*, com o *República* e *A Capital*. Foi sensivelmente a partir da sua entrada, no nº 8, que a revista

⁴⁶² <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/maria-teresa-horta-recusase-a-receber-premio-d-dinis-das-maos-de-passos-coelho--1563564>, consultado em 25/10/2016.

começou a cingir-se menos à simples publicação de letras, ganhando maior dimensão teórica. Os seus artigos eram, frequentemente, reflexões e pequenos ensaios, que iam para além da simples análise a um disco ou a um festival.

7.1.2) Cantores:

Adriano Correia de Oliveira (1942-1982). Cantor português que interpretava sobretudo poemas de autores como Manuel Alegre ou António Gedeão e que, juntamente com José Afonso, foi o primeiro responsável pelo afastamento progressivo do fado de Coimbra. A sua *Trova do Vento que Passa* tornou-se um hino da revolta estudantil de 1962 e é uma das canções mais emblemáticas do movimento dos baladeiros. Os seus álbuns mais aclamados são *O Canto e as Armas*, de 1969, *Cantaremos*, de 1970, e *Gente de Aqui e de Agora*, de 1971.

Amália Rodrigues (1920-1999). Fadista portuguesa conhecida internacionalmente, cantou poemas de Luís de Camões, David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill e até de José Afonso, sobretudo após ter passado a colaborar com o luso-francês Alain Oulman, opositor do Estado Novo, uma parceria que causou algum desconforto nos partidários do regime. Contudo, por conotar o fado com a ditadura, o *MC* adopta uma posição muito crítica para com Amália, apesar dessa inflexão na sua música a partir dos anos 1960. Da sua extensa discografia destaca-se *Busto*, o álbum de *Povo que Lavas no Rio*, interpretação de um poema de Pedro Homem de Melo.

Carlos Paredes (1925-2004). Filho do célebre guitarrista Artur Paredes, tornou-se também ele um dos guitarristas portugueses mais aclamados. Colaborou com José Afonso e Adriano Correia de Oliveira e compôs a banda sonora do filme *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha. Algumas das suas músicas mais emblemáticas são “Movimento Perpétuo”, “Raiz” e “O Fantoche”. O seu virtuosismo valeu-lhe a alcunha de “homem dos mil dedos”.

Francisco Fanhais (n. 1941). Cantautor e ex-padre português, integrou o movimento dos católicos progressistas, que granjeou bastante força em Portugal durante as décadas de 1960 e 1970, e fez também parte do movimento dos baladeiros. Foi a primeira capa do *MC*, em virtude do sucesso que alcançou no programa *Zip-Zip*, em 1969. Duas das suas canções mais conhecidas são *Porque* e *Cantata da Paz*, ambos poemas de Sophia de Mello Breyner.

José Afonso (1929-1987). Cantautor português e, juntamente com Adriano Correia de Oliveira, o primeiro responsável pelo afastamento progressivo do fado de Coimbra, que desembocaria na formação do movimento dos baladeiros. É o principal rosto desse movimento, embora o tenha, tal como vários outros cantautores, extravasado em larga medida e partido em busca de outras sonoridades. A sua obra é muito versátil, começando no fado e abarcando canções de teor político, de sátira, de amor, evidenciando ainda influências da música tradicional portuguesa, africana ou até do movimento surrealista. Capa do *MC* no nº 12, José Afonso foi o também o cantor português com maior número de letras publicadas na revista e o segundo no total, apenas atrás dos Beatles. De entre os seus álbuns destacam-se, entre outros, *Traz outro amigo também*, de 1970, *Cantigas do Maio*, de 1971, *Venham mais cinco*, de 1973, e *Enquanto há força*, de 1978.

José Jorge Letria (n. 1951). Cantor, jornalista e escritor português, trabalhou, ainda antes do 25 de Abril, em publicações como o *Musicalíssimo* e o *Diário de Lisboa*. É autor do álbum *Até ao pescoço*, de 1972, e de *singles* como *Tango dos Pequenos-Burgueses* e *Pare, Escute e Olhe*, marcos importantes na canção portuguesa de resistência à ditadura. Tem vários livros publicados, nomeadamente na área da literatura infanto-juvenil. Actualmente preside à Sociedade Portuguesa de Autores.

José Mário Branco (n. 1942). Cantautor português e um dos impulsionadores do movimento dos baladeiros das décadas de 1960 e 1970. Primeiro partidário do PCP e depois maoísta, após o 25 de Abril tentou organizar uma cooperativa artística que lutasse pelo socialismo, o Colectivo de Acção Cultural, que originou o Grupo de Acção Cultural (GAC), onde militou musicalmente durante o PREC. Exilado em França durante onze anos, o primeiro álbum que lançou foi o EP *Seis Cantigas de Amigo*, em 1967, onde interpretava seis canções medievais. Foi capa do *MC* no nº 25. Os seus discos mais conhecidos são *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, de 1971, *Margem de certa maneira*, de 1972 e *Ser Solidário*, de 1982. Gravou também a célebre “FMI”.

Luís Cília (n. 1943). Cantor e intérprete português exilado em Paris até 1974. Duas das suas canções mais célebres são *É preciso avisar toda a gente*, poema de João Apolinário, e *Ternura*, de David Mourão-Ferreira. *Avante camarada*, também de sua autoria, tornou-se uma espécie de hino oficial do PCP.

Manuel Freire (n. 1942). Cantor português celebrizado no programa *Zip-Zip*, participou no primeiro de dois convívios organizados no Porto pelo *MC*, logo em 1970. Foi capa da revista no nº 8. Duas das suas canções mais célebres são *Pedra Filosofal*, de António Gedeão, e *Livre*.

Sérgio Godinho (n. 1945). Cantautor português exilado sucessivamente na Suíça, em França e no Canadá até ao 25 de Abril. Foi nessa situação que gravou *Os Sobreviventes*, em 1971, disco que o catapultou para a notoriedade em Portugal, embora ligeiramente mais tarde do que outros baladeiros. Para além dessa obra, entre os seus álbuns mais célebres contam-se *À queima-roupa*, de 1974, e *Pano-cru*, de 1978.

7.2) Poemas

São estes os poemas a que se fez menção no capítulo 4:

Filhos da Madrugada, de José Afonso

Somos filhos da madrugada
Pelas praias do mar nos vamos
À procura de quem nos traga
Verde oliva de flor no ramo
Navegamos de vaga em vaga
Não soubemos de dor nem mágoa
Pelas praia do mar nos vamos
À procura da manhã clara

Lá de cima de uma montanha
Acendemos uma fogueira
Para não se apagar a chama
Que dá vida na noite inteira
Mensageira pomba chamada
Companheira da madrugada
Quando a noite vier que venha
Lá do cimo de uma montanha

Onde o vento cortou amarras
Largaremos p'la noite fora
Onde há sempre uma boa estrela
Noite e dia ao romper da aurora
Vira a proa minha galera
Que a vitória já não espera
Fresca brisa, moira encantada
Vira a proa da minha barca

Esta Gente, de Sophia de Mello Breyner Andresen

Esta gente cujo rosto
Às vezes luminoso
E outras vezes tosco

Ora me lembra escravos
Ora me lembra reis

Faz renascer meu gosto
De luta e de combate
Contra o abutre e a cobra
O porco e o milhafre

Pois a gente que tem
O rosto desenhado
Por paciência e fome
É a gente em quem
Um país ocupado
Escreve o seu nome

E em frente desta gente
Ignorada e pisada
Como a pedra do chão
E mais do que a pedra
Humilhada e calcada

Meu canto se renova
E recomeço a busca
De um país liberto
De uma vida limpa
E de um tempo justo

Pranto pelo Dia de Hoje, de Sophia de Mello Breyner Andresen

Nunca choraremos bastante quando vemos
O gesto criador ser impedido
Nunca choraremos bastante quando vemos
Que quem ousa lutar é destruído
Por troças por insídias por venenos
E por outras maneiras que sabemos
Tão sábias tão subtis e tão peritas
Que nem podem sequer ser bem descritas

7.3) Entrevistas

7.3.1) Avelino Tavares

Entrevista realizada em 15/10/2015, na sede do *Mundo da Canção*, no Porto.

Como surgiu a ideia de criar o *Mundo da Canção (MC)*?

A revista nasceu de um desejo pessoal. Eu sempre tive a paixão de escrever, e do papel e das canetas... Já no liceu, juntamente com outro colega, fazia um jornalzinho. Como naquele tempo não havia fotocópias, ele fazia 10 e eu fazia outros 10, em casa, com químicos, e depois vendíamos. Mais tarde, quando eu tinha ido para França, um tio-avô meu, que tinha uma gráfica, convidou-me para trabalhar na empresa. Passei a fazer a parte da gestão da gráfica – estava na oficina - e um outro homem fazia a parte executiva. Eu não tinha experiência nenhuma em gráficas, mas aceitei.

Mas só foi possível criar a revista porque eu não tinha facturas a pagar – elas entravam no bolo da gráfica. E sempre cobri as despesas. Foi essa a grande vantagem que tive, caso contrário não seria possível criar o *MC*. Eu era jovem e não tinha dinheiro, e isto já na altura era caro. Se não tivesse esta gráfica, aos 20 e poucos anos não tinha dinheiro para avançar para os contratos e afins. Além de que essas coisas demoram muito tempo, ainda hoje. De modo que eu não teria capital para aguentar isto sem estar numa gráfica que fosse 50% minha. E, quando fiz uma maquete do *MC* e a levei a Lisboa, disseram-me que se conseguisse fazer um número já era muito. A minha família também me desencorajou, havia muito medo.

Também me recordo de como surgiu o nome da revista. Eu tinha ido a Lisboa falar com o António Rolo Duarte, da editora Movieplay, num edifício em frente ao Teatro Villaret. Queria um nome para a revista que não fosse muito agressivo, e foi ele que me propôs “Mundo da Canção”. E também sugeriu que nos referíssemos à publicação como *MC*, por ficar mais no ouvido. E tinha razão. Ainda hoje, em qualquer zona de Portugal a que vá, falam-me da revista recorrendo sempre a essa abreviatura.

Quais eram as suas funções na revista?

Era editor, mas também era coordenador, paginador... E cheguei a escrever editoriais. No *Mundo da Canção* nunca pagámos a ninguém pelas colaborações. Eram outros tempos, as pessoas vestiam a camisola, sabiam o que estava em causa. Eu explicava-

lhes e elas respondiam: “Epá, nem preciso de saber nada disso...”. De modo que, se há uma palavra que acompanha a revista do início ao fim, essa palavra é liberdade.

Voltando à sua pergunta, eu editava e fazia tudo na revista, menos os textos de música. E só apareço como “A. de Oliveira”. Ainda recentemente me acusavam de ser muito *low profile*, de raramente aparecer... Não preciso disso. Eu, mesmo com todas as maleitas que tenho, posso dizer que sou um homem feliz. Na vertente musical da minha vida fiz praticamente tudo o que queria. Só me faltou [trazer a Portugal] a Mercedes Sosa, o Silvio Rodríguez e outro que agora nem me lembro, E não trouxe porque não podia fazer isso sozinho, tinha de ser a Câmara também, uma vez que eu não tenho capital. Posso estar a generalizar um pouco mas, por norma, a cultura é o que conta menos nas Câmaras. Qualquer sujeito vai para lá. Encontro cada nabo inculto e desinteressado... Querem é que lhes caia o ordenado na conta ao fim do mês. Mas, voltando à questão da minha falta de poder financeiro, depois de 45 anos de trabalho no MC não tenho mais do que este escritório, o apartamento onde vivo e um Honda pequenino. Só isso. Com estes sonhos não se ganha dinheiro. Mas, ao mesmo tempo, conheci muita gente que passa mal, portanto, sei que sou um privilegiado.

Como era esse trabalho de editor?

Os primeiros números foram editados em composição manual, mas depois disso evoluiu. Sobre o meu trabalho, está aqui muito sangue. Recolher os textos, falar com os colaboradores, era eu que fazia tudo. Havia mais gente mas, como era muito caro, reduzimos os horários deles e eu depois fazia em casa. Os putos iam deitar-se e eu passava horas ali, tic, tic, tic... Dactilografava os textos todos, que muitas vezes eram escritos à mão, para depois os dar ao compositor. E lia-os todos, para sair barato e não precisarmos de revisor. O editor era para todo o serviço. Por isso é que costumo dizer que sempre vivi em crise. Nunca tivemos ninguém por trás a pôr dinheiro. Mesmo o meu tio-avô da gráfica fez-nos um preço acessível, mas não nos deixou dinheiro.

E o que mais fazia no MC?

Não faz ideia dos milhares de cartas que eu li, e escritas à mão! Só de correio e poesia, levávamos sacos para casa. O que publicávamos era seleccionado. Notávamos que havia uma juventude que estava a despertar e, por conseguinte, era preciso pô-los em contacto. Em certos números aparece mesmo a secção “Tu cá, tu lá entre os leitores”,

que era para eles se corresponderem e se conhecerem. Eu tinha esse propósito. E, como não havia internet nem mensagens, era tudo por carta.

E ainda hoje me mandam discos de coisas muito difíceis de trazer para pedir a opinião, “rockalhadas” novas e mais não sei o quê. Por respeito, oiço tudo. Sou muito conhecido nesta terra e nesta área (risos). Desde os Trovante ao Sérgio [Godinho], passando pelo José Mário Branco, pelo Vitorino, etc., conheço essa gente toda. Na altura os custos eram muito elevados e os artistas apresentavam-se em Lisboa mas não vinham ao Porto. E eu fui fazendo, evitando os custos de produção, de organização, de gestão, etc. Para aprender, eu próprio é que fazia tudo. Colava cartazes com o meu filho mais velho e, simbolicamente, às vezes comprava um bilhete para ajudar. E ainda safei muita gente com os meus bilhetes. Também fazia a cola dos cartazes, as notícias... Fiz um espectáculo dos Opus Ensemble e eles disseram: “realmente, só se vê Opus Ensemble nesta cidade!”. De maneira que tenho o “curso” total. Depois passei a ser motorista, o meu outro filho passou a ajudar e trouxe um amigo.

Qual foi a importância do MC no meio cultural português? Que sectores da população a revista mais influenciou?

Na altura nem me apercebia bem da relevância da revista. Nunca fiz nada com o objectivo de ser importante. O meu propósito, a 100%, era a gente jovem. E isso consegui! Daí aquelas cartas todas que recebíamos. E não se esqueça de que estas revistazinhas divulgaram nomes em Portugal pela primeira vez! Quem é que aqui conhecia, em 1969, o Joan Manuel Serrat, a Judy Collins, a Melanie [Safka, o Brassens, O Brel, o Serge Reggiani ou o Jean Ferrat? E até houve capas em que eu fiz testes e não pus nomes, de maneira que, depois, recebia cartas a perguntarem quem é que ali estava. Repare nesta letra [abre o primeiro número do MC], *Ma France*, do Ferrat. Isto é um hino! Falando à portuense, era preciso ter muitos tomates para publicar isto. Mas eu fazia-o porque achava que era importante.

No entanto, é preciso explicar o passado. Antes de fundar o MC eu estudei em França, em Poitiers. E, como essa era uma cidade de estudantes, os grandes cantores passavam todos por lá. Eu e a Simone, uma amiga que tinha por lá, costumávamos comprar os lugares mais baratos. E vi Brel, Ferrat, Barbara, Ferré... Mais tarde tive-o nas minhas mãos e disse-lhe: “Sabes onde é que eu te vi pela primeira vez? No Théâtre de la Ville, no ano tal...”. E ele ficou muito surpreendido. O Ferré, o Brel, o Brassens tinham

poemas duros de roer... Aquilo é simples em termos musicais – só viola e contrabaixo, bastante repetitivo – mas os textos são muito ricos, muito rebuscados e com temas extraordinários. Portanto, eu fui criando lá uma escola, e é por isso que, em 1969, aparece um poema como o *Ma France* no Mundo da Canção.

Vivi três anos e tal em França, e aí reforcei o meu gosto por esse tipo de música. Mas já o tinha antes de ir para lá. A música foi sempre a minha paixão, juntamente com o papel. A primeira coisa que fiz quando cheguei a França foi comprar um gira-discos. Era muito piroso, cor-de-rosa, mas era o mais barato... Depois tinha amigos que me emprestavam EPs e singles, e eu passava aquilo tudo a pente fino. Enquanto lá vivi, só não vi Colette Magny e Moustaki. Entretanto ganhei horror a singles e EPs, hoje tenho muito poucos.

Por que motivo resolveu ir para França?

Isto aqui era tudo muito fechado, as pessoas eram muito receosas... Eu tinha de mudar. E sou um homem de sorte, porque a minha amiga francesa, com quem me correspondia, me desafiou a ir lá para fora. E eu tomei a decisão de ir. Ela tratou-me das inscrições, da bolsa, da parte desportiva, tudo. Eles já tinham uns pavilhões desportivos... Isto foi há 55, 56 anos [por volta de 1959, 1960].

A propósito, vou contar-lhe uma história que não tem a ver com música, mas que mostra bem a evolução destes países. Eu ia muito a um café lá da zona, muito frequentado por estudantes e estrangeiros. Estávamos para aí uns dez, rapazes e raparigas. De repente chegou outra jovem, que se sentou à minha frente. Começámos a falar, eu a tocar-lhe nas pernas, e tal. O café fechou, saímos os dois e, quando passámos em frente à casa dela, ela perguntou-me se queria entrar. E eu nunca recusei convites de mulheres... Pusemos uma música, começámos naquele pré-aquecimento, e ela perguntou-me: “*Et le truc?*”. Eu nem percebi. Pensei: “*O que é que esta quer?*”. E continuei *prá frentex*, até que ela percebeu que eu não estava a entender e disse: “*Le préservatif!*”. Eu fui ao blusão, mas não tinha. E, assim sendo, ela não quis nada, nem naquele dia nem nunca mais. Repare bem, isto foi há 56 anos. E ela não tinha mais do que 22 ou 23. Eles eram muito à frente. Cá em Portugal, se aquilo já existia, não se falava. Até coisas com menos importância eram abafadas, quanto mais esta... Praticamente só se falava de futebol, intriga e coisas inócuas. Claro que, no dia seguinte,

ainda antes da primeira aula, fui logo comprar. Nunca o tinha feito. Pedi o mais normal e passei a andar sempre equipado.

Voltando a Portugal, quer dar mais alguns exemplos desse arrojo do MC?

Em 1969, somando Porto, Lisboa e Coimbra, talvez umas cem pessoas conhecessem o Jean Ferrat, por exemplo. E quem conhecia era porque tinha pais ou irmãos que iam lá fora e traziam. Você pode perguntar por que é que dávamos destaque a gente como o Ferrat. Nada do que está na revista é inocente! Nem as “trafulhices”. E por vezes as pessoas não percebem, sobretudo os estrangeiros, que dizem: “Que mistura! Aqui o Tom Jones, depois o Johnny Hallyday...”. E éramos muito atacados por isto. Porque primeiro era preciso que as pessoas se dedicassem à revista e ficassem fãs. E, depois, a gente ia moldando. E assim aconteceu Lembro-me que, naquela altura, o Johnny Hallyday passava muito na rádio, portanto também era preciso dar um “cheirinho” daquilo. Outro exemplo é o *Sugar, Sugar*, dos Archies [volta a socorrer-se da revista]. A mim não me interessava nada disso, mas era para poder passar. Mas depois está aqui o Patxi Andión! Ou a *Dedicatória* e o *Livre* [de Manuel Freire]! Cuidado! Aliás, se for acompanhando vai ver que vão aparecendo menos letras pirosas e mais texto, mais ataque.

Outro exemplo: tenho aqui a *María Isabel*, dos Los Payos, mas depois aparece a *Canção de Embalar* e o *Natal dos Simples* [de José Afonso]. Era para disfarçar. Eu recorro muito a um nome, o *Zé de Sousa*, que é o português que nunca sabe, não lê, não ouve... Foi assim que fiz com a PIDE, quando eles me entraram pela gráfica dentro. Eles diziam: “Você tem aqui coisas sobre a guerra colonial” e eu respondia [muda para um tom inocente e surpreendido]: “Ah, não sei, não sei... Eu só tenho uma gráfica e edito isto”. Mas publicava poemas como o do João Apolinário: “É preciso avisar toda a gente/Dar notícia, informar, prevenir/Que por cada flor estrangulada/Há milhões de sementes a florir”. Só estas linhas chegam. Mas era preciso arriscar, porque só assim é que se aprende. E andei a brincar com eles até ao nº 34 [referência à edição apreendida pela PIDE, em 1973]. Esse número, realmente... aquilo era tudo proibido, embora passasse na Renascença, que era progressista. E eu dizia-lhes: “se passa na rádio eu também posso publicar... Eu oiço essas músicas na rádio católica...”

Pode explicar mais em pormenor esse episódio da apreensão da revista?

Vieram dizer-me que estavam ali uns senhores da PIDE. Mas nunca tive medo, não estava a cometer crime nenhum. Eles tinham de provar qual era o meu crime. E lá disse eu que não sabia de nada, que não via nada... Entrámos na sala onde os exemplares estavam a ser aparados, para depois serem embalados e distribuídos. Um dos pides, que ia levar as caixas, perguntou-me: “Oiça lá, o seu pessoal não pode dar aqui uma ajuda?”. E eu: “Ajuda? Claro que não. Vão levar-me as revistas, veja lá o rombo que eu vou ter. Vou perder a publicidade toda...”. Depois lá os ajudei, mas só levava os exemplares até uma mesa. Eles é que transportavam as caixas para a rua. E, enquanto iam lá fora, eu aproveitava para pôr uns quantos exemplares na zona do papel velho e das aparas, por baixo de umas escadas. Isto só foi possível porque os pides saíam os dois... Essa gente pecava por falta de inteligência, pode ter a certeza!

De modo que ainda consegui guardar muitos exemplares. E também sei ser demagogo... Perguntaram-me se eu não tinha mais nada e, como na altura estavam ali umas folhas que tinham sido usadas para a máquina acertar as tintas, obriguei-os a levarem aquilo. Disse: “olhem que ainda vem aí algum dos vossos colegas e pensa que eu escondi alguma coisa...”. Eram imbecis e eu sabia lidar com eles. Mas o meu sócio da altura ficou branco, parado, eu vi que aquilo lhe fez mal. E, de facto, eram precisos muitos tomates para fazer o que eu fiz.

Entretanto já era hora de almoço e eles queriam despachar-se mas, enquanto não carregassem aquilo tudo, não podiam ir. E era muita coisa, alguns 30 mil exemplares. A tiragem só começou a baixar a partir desse número 34, por causa da censura. Depois pedi ajuda a um funcionário, pus os exemplares que salvei no carro e guardei-os na minha garagem. Nem a mãe dos meus filhos soube que eu tinha as revistas em casa, senão pegava fogo àquilo. Depois, quando veio o 25 de Abril, fiz uma “cintazinha” [foi colocada uma tira de papel à volta da revista a explicar que esta não tinha saído na altura porque tinha sido apreendida pela PIDE] e o número lá saiu.

Por que é que o MC se posicionava contra o nacional-cançonetismo? Era uma atitude política?

Claro que era, disso não tenha dúvidas! O nacional-cançonetismo não era nada... Aquilo dizia alguma coisa às pessoas? A mim não, eu tinha outra formação. Nunca poderia editar uma revista com canções dessas, que estavam nos *tops* todos da altura. Se o fizesse, seria rico! Mas nunca foi esse o meu propósito. Eu tinha outra cultura, outra

ideologia. E sempre gostei muito de poesia e literatura. Passava as minhas férias a ler tudo o que havia de Eça de Queiroz, Camilo... Mesmo hoje, quando estou muito stressado, só acalmo com a leitura. Nem é com a música, que isso ainda me enerva mais.

Este tipo de música era sempre a mesma coisa: falava do amor, do coração, da paixão... A música era sempre a mesma, muito fraca de construção. Eles deviam ter-nos um pó... Uma vez saiu, num jornal reaccionário que felizmente teve pouca vida, um artigo que nos arrasava. Mas por que é que eu não tenho o direito de fazer aquilo? Ou o Manuel Freire não tem? Ou os Duarte e Ciríaco não têm? Ou a Maria Teresa Horta? Nas ditaduras é que não há escolha. Cada um ouve a música que quer.

Mas isso também se aplica ao nacional-cançonetismo...

E eu respeito. E há público para aquilo, infelizmente. Nem nós, nem outras revistas sérias nem os chamados baladeiros conseguimos puxar essa gente para cima. Algumas conseguimos, tenho noção disso. Mas eles eram muitos. A maioria era e é “pimba”.

Contudo, pode parecer um contra-senso, mas eu gosto de ver os concertos do Tony Carreira. Tecnicamente são perfeitos e eu também aprecio a técnica, até porque preciso dela para os espectáculos que faço. As luzes, os sons, os músicos, tudo é tecnicamente bom. Agora, musicalmente é muito fraco. E nem estou a falar do Quim Barreiros, porque isso é outra coisa. Mas não se esqueça de que ele chegou a participar num disco do José Afonso! Lá está, ele tecnicamente é bom e tem cabeça.

Seja como for, a verdade é que se cometeram alguns erros depois do 25 de Abril. Acho que havia coisas mais importantes para fazer do que ostracizar a gente das cantigas. Eu, sendo coerente comigo próprio, dava ênfase a coisas com outro conteúdo, que fizessem as pessoas pensar. Não necessariamente à chamada música de intervenção. O Fausto, por exemplo, também lançou aí um disco “de metralhadora” – o “Pr’ó Que Der e Vier” – mas tem coisas lindíssimas sobre os descobrimentos.

Por mais do que uma vez aparecem, na revista, cantores ligados ao movimento dos baladeiros a referirem que não gostam dessa designação. Consegue explicar?

Também não gosto muito da expressão “baladeiros”, porque era muitas vezes dita em tom depreciativo. Tudo começou no Zip-Zip, onde eles passaram todos. O Fanhais foi o

primeiro a ter sucesso no programa, por isso é que também foi a primeira capa do MC. Depois, com esse tal tom depreciativo, eles próprios passaram a não gostar, e eu não fujo à regra.

Sendo Portugal um país periférico e, nos anos 70, bastante isolado, o MC mantinha-se sempre a par das novidades. Como é que isso acontecia?

Eu só não comprava mais livros proibidos porque não tinha dinheiro. Mas tinha o “Quando os Lobos Uivam” [de Aquilino Ribeiro], várias obras do Jorge Amado, muita coisa. É preciso ter técnica. Havia uma pequena livraria, ali na Rua de Santo Ildefonso, chamada Ofir. O senhor recebia livros proibidos e, quando eu lá passava, ele dizia: “Ó Avelino Tavares, está bom? Então, como vai o tempo?”. Toda a gente sabe que eu sou muito friorento, de modo que era assim. Eu, que na altura tinha o escritório do “Mundo da Canção” ali na Passos Manuel, lá ia discretamente, e ele dizia-me baixinho que livros novos é que tinha.

Também saíam os discos na editora do Arnaldo Trindade [a Orfeu, responsável, entre muitos outros, pelos discos de José Afonso], na Rua de Santa Catarina em frente ao Majestic, e só depois é que eram apreendidos. Eu também procurava discos, mas era sobretudo livros, papel. Porque os discos eu conseguia através das editoras, tinha uma boa relação com elas e sobretudo com a Orfeu, que era a principal na área que me interessava. Eu e o Arnaldo Trindade completávamo-nos: ele com os fonogramas, eu com o papel.

De resto, bastava estar atento ao que se passava lá fora. Nomeadamente através do correio e das revistas estrangeiras. Por vezes sabia de amigos que iam viajar e pedia-lhes se podiam encontrar esta ou aquela revista. Mas era preciso procurar. Hoje em dia, eu podia fazer todas as semanas uma revista nova, mas na altura era muito difícil.

A dada altura, a revista passou a incluir na ficha técnica um correspondente em Paris. Como o conheceram e que género de contributos ele dava?

Sim, o Michel Brunet. Era irmão da minha mulher. Ele enviava-nos letras de músicas, revistas francesas, discos... Tudo por correio. Recortes também, porque o Michel lia muito o *Le Monde*.

Quem respondia à correspondência enviada pelos leitores?

Houve várias fases. Na primeira foi o Viale Moutinho, na segunda passou a ser o Vieira da Silva. Mas é possível que haja mais. O Viale Moutinho, aliás, ligou-me a dizer que tinha gostado muito da revista e a perguntar se podia colaborar. Eu também sou um homem de sorte. Conhecia-o do *Jornal de Notícias*, onde ele trabalhava, mas nunca tínhamos tido contacto. E nota-se a chegada dele ao *MC*. Foi ele que deu um incremento, trouxe a Maria Teresa Horta, que naquela altura era uma juvenzinha que ninguém conhecia e hoje em dia é aquela senhora... Também conhecia os cantores, gostava muito do Vieira da Silva, que depois também entrou na redacção, etc. Foi, portanto, o homem que deu o arranque definitivo.

O Vieira da Silva, aliás, também é muito importante nesta casa. Era um homem multifacetado. Editei, aliás, um livro dele, uma colecção de poemas e cantigas. Depois, com a crise, tornou-se difícil fazer esse tipo de coisas com dignidade, porque é caro.

Sei que, em 1971, foi à edição inaugural do Festival de Vilar de Mouros, o primeiro do género em Portugal. Como correu essa experiência?

Fui, os nossos fãs estavam lá todos. Também lá estava o Jorge Cordeiro, mas eu não interferia no trabalho dele. Foi uma sensação única. O dr. Barge [refere-se a Augusto Barge, promotor do festival] era natural de Vilar de Mouros mas era médico em Lisboa. Só um sonhador como ele é que fazia uma coisa daquelas naquela altura! Na revista, assim que soubemos que o festival se ia realizar, vimos que ia ser único. O jovem Elton John, os Manfred Mann e, depois, os portugueses Psico, Objectivo... Conhecia esses grupos todos. Os Objectivo eram muito bons. Eu era muito imberbe, não me ocorreu a ideia de vender o *MC* por lá...

E por que é que o festival foi tão marcante?

Porque foi a primeira vez que milhares e milhares de jovens de ambos os sexos se reuniram. E jovens casais, claro. Foi o nosso Woodstock. A maior parte das pessoas dormia em tendas – naquela altura nem se falava em assaltos – mas eu dormi os dias todos dentro do carro, estacionado ao pé de uma capelazinha. Claro que houve queixas e os próprios presentes fizeram alguns estragos, eram muitos. Mas o dr. Barge dava-se muito bem com a Junta de Freguesia, de maneira que nele não se tocava. Eu também cheguei a dar assistência à equipa da Casa Ruvina que, aliás, aparecia em muitos dos números da revista. Foram eles que estiveram a cargo da luz e do som, bem como do

equipamento musical. E o palco era todo feito em madeira! Por baixo eram os camarins (risos). Recordo-me de lá estarem, enquanto espectadores, o [José Jorge] Letria, o Manuel Freire, o maestro Victorino de Almeida com a mulher...

Que músicos mais aprecia?

No que toca a música portuguesa, admiro duas pessoas acima de todas as outras: o José Afonso, que está no meu *top*, e o Carlos Paredes. O Zeca teve um problema, que foi ter nascido em Portugal, tal como o único problema de *MC* foi não ter surgido em Lisboa. Mas eu digo isto do Zeca, e olhe que conheço muitos cantores. Conheço a obra toda do Woody Guthrie, do Pete Seeger, daqueles franceses todos... Cheguei a ir a Lisboa de propósito ver um grande concerto que o Pete Seeger deu. Mas o José Afonso era completo. Música, poemas, interpretação, era tudo dele. Não cantou mais de dez poemas de outros autores. Ele não sabia uma nota de música, tocava muito mal, tinha era qualquer coisa lá dentro... E depois a fusão de África com a Europa, aquela frescura... Tinha temas lindíssimos! Só nós é que não damos valor ao que é nosso. Veja o que faz o Chico Buarque, o Patxi Andión, o Luis Pastor, o Daniel Viglietti, que era outro craque... O Luis Pastor até estava no funeral do Zeca, naquele dia frio, cinzento e triste... Não faz ideia da admiração que todos eles tinham pelo José Afonso. Era realmente um tipo fora-de-série. Por vezes estou a ouvir cantores espanhóis ou franceses e fico na dúvida sobre se será fulano ou sicrano. Já fiz experiências nesta casa, com estrangeiros, e eles sabem sempre dizer se é o Vitorino, se é o Fausto... Porque é diferente. Vitorino e Fausto não têm nada a ver um com o outro!

O Carlos Paredes era outro portento. Era doido, no que à cultura diz respeito. Um craque. Se começávamos a falar de *ballet*, ele sabia. De pintura, a mesma coisa. Tudo. Era só lançar-lhe o isco. Tinha uma grande cabeça, de facto. Estes são os meus preferidos. Também há o José Mário Branco, Fausto, o Sérgio Godinho, o Vitorino, o Janita, o Manuel Freire... Eu protejo-os e divulgo-os. Gosto deles e acho que têm valor. [pega numa revista] Por isso é que, eles cá estão, desde o primeiro número.

Disse que o único problema do *MC* foi não ter surgido em Lisboa. Teria feito diferença?

O quê?! Está a brincar comigo. Eu não tenho complexos nenhuns desse tipo, mas basta falar com gente de outras áreas. Quantas vezes vi anúncios e textos de promoção de

concertos que diziam “estreia em Portugal”, e eles já tinham vindo ao Porto... E não foi um nem dois. Também se dizia que o último concerto do José Afonso foi no Coliseu dos Recreios, mas é mentira! Foi aqui no Porto! Ele já estava bastante debilitado, quando ia à casa de banho a mulher já tinha de ir com ele, mas depois ainda foi a Coimbra receber a medalha da cidade.

Falou também de Manuel Freire, que tem, aliás, uma ligação à revista...

É verdade. O Manuel Freire, com quem tenho uma boa relação, esteve no nosso primeiro convívio. Depois tivemos de acabar com aquilo, porque teve uma projecção do carago. Houve um com ele e outro com o Vieira da Silva, na cave de uma galeria de arte. Estava tudo cheio, nem se respirava lá dentro. E ambos os cantores vieram a custo zero, nunca paguei nada a ninguém! Eles sabiam que éramos um projecto sério, que tinha um objectivo, um sonho... E eles também sonhavam comigo.

Depois tive de recuar devido à projecção, e as pessoas entenderam: Se a revista tivesse ido à censura logo desde o início [os convívios foram organizados logo em 1970], não tinha sido o que foi. Porque fazer textos daqueles era pior do que escrever para um jornal, sobretudo para uma equipa amadora como a nossa. A auto-censura era uma coisa terrível. E havia outra coisa importante: eu não podia exigir prazos apertados às pessoas, porque eram gente jovem e tinham a sua vida na faculdade, nos estágios, nas indústrias, etc.

Como olha para a música dos anos 70? E para a actual?

A era de ouro foi naquela altura. Beatles, Neil Young, Simon & Garfunkel, Crosby, Stills & Nash, Leonard Cohen, Judy Collins, tudo... Hoje em dia há coisas muito interessantes, de que eu gosto, mas digo aos mais novos que eles têm de conhecer o velho e o novo. E não é por ser do meu tempo, é porque basta ouvir. Aquela foi a época de ouro da música mundial.

Por exemplo, um episódio que originou grande celeuma foi o Jorge Cordeiro ter desmistificado os Moody Blues, que na altura estavam nos tops. Apareceram dezenas e dezenas de cartas de tipos contra isso e a dizerem mal dele. Em relação à música portuguesa, pode dizer-se que aquela também foi uma época extraordinária, sobretudo pelo José Afonso e pelo Carlos Paredes. Foi uma época de grande explosão. Mas tinha de ser, não havia hipótese. Foram quase cinquenta anos de ditadura...

Pegando precisamente no facto de ter falado da ditadura, passemos agora para uma série de perguntas que têm mais a ver com a sociedade da época. Como se viveram aqueles tempos conturbados do 25 de Abril?

Esse período é muito engraçado. Costumo utilizar bastante esta imagem: você tem uma mola. Se apertar a mola ela não se mexe mas, se tirar a mão de repente, o que é que acontece? Ela salta. Ou seja, havia tanta, mas tanta repressão, que não podia ter sido de outra maneira. Foi automático. Eram os PCs de um lado, os maoístas do outro, etc.

Após o 25 de Abril, a revista fez uma capa com o comunicado do GAC [Grupo de Acção Cultural, conjunto musical ligado à UDP e ao qual pertenceu José Mário Branco] e o poema do *Alerta*, também do GAC. Eram um grupo com muita qualidade. Essa segunda capa tinha um desenho do Vieira da Silva que, para além de ser médico e músico, desenhava muito bem. Aliás, os cabeçalhos de algumas rubricas, como a Discoanálise, foram feitos à caneta por ele. A capa consistia numas fábricas e numa mão de punho fechado que eu, confesso, até nem gostei muito. Mas era a liberdade. Nunca lhes disse “vais publicar isto”, “não quero aquilo”. Nunca! Aliás, 90% dos textos eram assinados, à responsabilidade de cada um. O editorial é que estava a cargo da equipa.

De modo que, nessa fase, havia ataques dos maoístas, depois dos PCs... Eu ria-me à brava. E, como tinha essa paranóia da liberdade, não interferia no trabalho de ninguém. Tinha de aceitar, porque era aquilo que se estava a passar no país!

Como via a situação de Portugal antes e depois do 25 de Abril? O que estava bem e o que precisava de mudar?

Antes do 25 de Abril estava desiludido. Acompanhei os comícios do Humberto Delgado, por exemplo, e nunca vi tanta gente no Porto. Estava cheio, dos Clérigos à Praça Carlos Alberto. E, no largo em frente à estação de S.Bento, não nos conseguíamos mexer! Nesse dia apanhei um raspanete em casa: “Sempre o mesmo, onde é que foste?”. A minha família era salazarista, reaccionária. Se eu lhes contasse levava logo uma pantufada e punham-me de castigo. Portanto, disse que tinha estado com uns amigos. Noutra ocasião, houve uma reunião num 3º andar de um prédio antigo perto do Bolhão, e estava cheio. Cheguei a ter medo que a construção cedesse.

Depois da Revolução, só houve uma coisa que me magoou bastante: eu lutava, juntamente com outros pais, para juntar os liceus femininos e masculinos. De maneira

que alguém esperou que eu saísse de casa, foi lá e pichou-me aquilo tudo. Detesto cobardes. Havia pais que me queriam bater. Na escola dos meus filhos, cheguei a ter à minha frente tipos ali da refinaria da Galp, em Matosinhos, com três vezes o meu físico. Mas nós tínhamos um propósito: o bem das crianças. Podia vir um gajo do CDS, tudo bem, não tenho problemas. Só não consigo dialogar com salazaristas. Falo com toda a gente, mas Salazar é que não.

Portanto, uma das minhas primeiras acções depois do 25 de Abril foi cortar a cerca dos liceus com uma serra e, no ano seguinte, unimos as crianças. Recuperámos a escola, os sanitários, que eram para homem, passávamos aqueles desenhos animados do Vasco Granja, organizávamos passeios... Normalmente os miúdos iam de camioneta, mas uma vez lembrei-me de sugerir o comboio. E isso marcou aquelas crianças, porque 90% delas nunca tinham andado de comboio. E lá fomos para o Douro.

Depois do 25 de Abril passou a haver números do MC que tinham mais política do que música, e foi nítido que a revista abraçou o ideal do socialismo...

A revista não, os colaboradores! (risos) E havia muitos ataques: fascista para aqui, revisionista para ali... Mas ninguém lhe pode dizer que “o Tavares cortou isto ou eliminou aquilo”. Pode confirmar com outras pessoas. E, claro, a grande maioria dos integrantes do MC já era politizada. O Viale Moutinho, o Jorge Cordeiro, o Tito Lívio, a Teresa Horta... Todos eles tinham o propósito de elevar o nível das pessoas, de as pôr em contacto umas com as outras.

Mas eles comigo não tinham nenhum problema, era entre eles! Era um drama. Normalmente faziam os textos cada um em sua casa, mas às vezes reuníamo-nos no escritório, na rua Passos Manuel. Passámos, aliás, a encontrar-nos mais vezes depois do 25 de Abril. Havia a preocupação de termos apenas uma linha ideológica. Mas era difícil, com os PCs e os maoístas... Foi o período mais complicado nesse aspecto.

Nos anos 1970, a realidade artística estava muito polarizada à esquerda, mesmo antes do 25 de Abril. Por que é que isto acontecia?

Isso é fácil de responder. Eram jovens que tinham muita formação, andavam na faculdade, eram instruídos. Por que é que acha que eu quis ir estudar lá para fora? Isto era deprimente... Não interessava a ninguém. Veja como as pessoas da época estavam vestidas. Até a polícia, veja como estava vestida! De cinzento... Ainda hoje digo logo

aos *designers*: “Cinzento, não!”. Era tudo degradante. As mulheres do leite e do peixe sempre descalças... Havia muita miséria. Pelo menos aqui no Porto, mas calculo que não fosse muito diferente em Lisboa.

Portanto, os músicos de que fala tinham outra preparação, também porque os pais tinham hipótese de os pôr lá. Pertenciam a uma elite. Hoje, uma pessoa remediada lá paga as propinas com muita dificuldade, mas na altura não. As pessoas iam trabalhar com 14 ou 15 anos. No entanto, hoje, em 2015, há camadas da população que estão a regressar quase a níveis idênticos. Há 2 milhões de pessoas no limiar da pobreza. Em 3 crianças, uma é pobre. Nos últimos 4 anos saíram 500 000 portugueses para o estrangeiro. E acha que regressam? Isto é crime!

Mas o MC conseguiu chegar a outros estratos da população, ou limitou-se a essa elite?

Penso que o papel desses cantores era o mesmo do MC: juntar os jovens e mostrar-lhes que havia algo diferente.

7.3.2) José Jorge Letria

Entrevista realizada em 03/09/2015, na Sociedade Portuguesa de Autores, em Lisboa.

Em que contexto surge o *Mundo da Canção (MC)*?

Recordo-me da fundação do MC no final de 1969. É importante que a revista tenha aparecido nesse ano, porque é o ano em que a RTP apresenta o programa *Zip Zip* e em que a vida social e política portuguesa está marcada pela pseudo-liberalização marcelista. Portanto, é o período em que, após a queda da cadeira de Salazar e a substituição na liderança do Estado, o Marcello assume essa liderança. Houve alguns sinais enganadores e fugazes de liberalização e até de abrandamento da pressão da censura e, portanto, isto reflecte-se também na programação da RTP. Um conjunto de cantores e autores nos quais eu me integrava têm acesso à televisão, passam pelo Teatro Villaret para as gravações que eram ao sábado e cujas transmissões eram depois feitas com profundos cortes da censura, na segunda à noite. Só havia um canal mas, na realidade, a população portuguesa inteira via, na segunda à noite, este programa marcante.

Digo isto para valorizar as causas do aparecimento do *MC*. Havia um país inteiro que se sentava à frente da televisão, em casa ou no café, via estes programas e ia-se apercebendo do aparecimento destes cantores que, censurados ou não (e quase sempre censurados...), traziam uma grande inovação na relação de criadores musicais e poéticos com a população. É neste contexto que o *MC* nasce. A revista surge no Porto, numa iniciativa dinamizada por Avelino Tavares, que se manteve sempre ligado a este projecto – seja dirigindo o *MC*, seja dirigindo iniciativas a ele ligadas, como edições, espectáculos ou festivais. Mas penso que tudo isto é fruto da própria dinâmica que se instalou em Portugal e que tinha como objectivo valorizar sinais de mudança num país onde nada mudava, a não ser aquele desejo de que alguma coisa mudasse.

Um dos sinais claros da mudança foi o aparecimento de uma geração de cantores, vindo todos eles da universidade – quase todos estudantes de Letras, Direito, Medicina, etc., e que reflectiam este desejo de mudança através das canções. Portanto, penso que o Avelino Tavares e esta gente do Porto que lança o *MC* percebe isto e faz uma revista também para acompanhar esta dinâmica de mudança. É que o facto de as pessoas irem cantar ao Zip Zip significava também que elas passavam a ter acesso à edição. Portanto, a própria marca Zip Zip torna-se uma chancela discográfica, criada e dirigida pelo Raul Solnado mas envolvendo o Carlos Cruz e o José Nuno Martins, sendo que este último era quem semanalmente fazia o escrutínio dos cantores que apareciam no programa e que os ajudava também a escolher o repertório. Esta editora vai ser, para muitos cantores/autores, a da sua estreia discográfica. Para mim não foi, porque eu tinha gravado um EP um ano antes, quando tinha 17 ou 18 anos, na RCA Victor, uma grande editora com delegação em Portugal – era aliás, nessa altura, a editora do Elvis Presley. Recordo-me de que, quando lá entrei fui falar com o senhor que dirigia aquilo e dei logo com um poster do Elvis e pensei logo: “É esta a companhia que eu vou ter...!”. Era só uma utopia, claro, mas isto dá a ideia de mudança.

Portanto eu chego ao Zip Zip, gravo lá duas canções que tiveram êxito na altura e que são a marca do meu próprio envolvimento em todo este processo musical, poético e político, sempre político. Uma foi a “Arte Poética”, com uma letra de Hélia Correia. Eu estava em Direito, ela em Letras, e um dia entregou-me uma folha com os versos manuscritos e disse: “Pode ser que isto te agrade, se um dia quiseres musicar”. E, realmente, eu fiz uma canção que foi um dos hinos da crise académica de 1969. Toda a gente cantava, era uma canção fácil. A outra foi o *Tango dos Pequenos Burgueses*, que

depois voltei a gravar em 1971 em Paris, com o José Mário Branco, na altura em que ele fez o seu disco [*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*], *Os Sobreviventes* do Sérgio Godinho e o meu, *Até ao Pescoço*.

Como surgiu a oportunidade de colaborar com o MC? Em que ano?

Na altura, eu era colaborador do suplemento “A Mosca” do Diário de Lisboa, para o qual entro e vou trabalhar com o Luís de Sttau Monteiro. No ano seguinte, em 1970, já sou redactor do Diário de Lisboa, e nesta altura já tinha colaborações dispersas por várias publicações. Um dia recebi um telefonema do Avelino Tavares, que me disse que o MC queria falar comigo sobre a minha actividade como cantor/autor e pergunta-me também se eu estou interessado em colaborar, em mandar textos, etc. Eu simpatizei com a revista. Achei que, do ponto de vista gráfico e de concepção editorial era pobre, fraca, de pessoas e instituições que não tinham dinheiro mas tinham boa vontade. Era, no fundo, uma vontade de mudança que começava a marcar a sociedade portuguesa da época. E, portanto, para mim era mais um sítio no qual eu podia esporadicamente publicar alguns textos e que, sobretudo, mostrava interesse em divulgar a minha incipiente vida artística. Eu fazia canções, tinha acabado de gravar o meu segundo disco, portanto estava interessado em que houvesse uma publicação que publicasse as minhas letras de canções e, também, as minhas opiniões sobre coisas que tinham a ver com aquele profundo movimento. E se digo profundo é porque o era, de facto. Havia um movimento de cantores que tinham uma viola que pesava um quilo e tal dentro de um saco, e que lhes dava mobilidade para a itinerância por todo o país. Era profundo porque era, digamos, a ponta visível do icebergue de um enorme desejo de mudança geracional. As pessoas queriam mudar, fazer outras coisas, coisas que fossem marcantes. Sobretudo para que aumentasse uma consciência juvenil anti-guerra e pró-liberdade e democracia. Nós cantávamos basicamente para isso, para transmitir uma ideia, uma mensagem, como se dizia na altura – palavra detestável mas que foi na altura vulgarizada. Para nós, as canções eram uma forma de dizer às outras pessoas que a situação política nacional era absolutamente insustentável e que era preciso haver uma outra atitude e um outro olhar. Isso, para nós, mais do que pelo teatro ou pelo cinema, passava pelas canções.

Portanto, MC aparece a dar voz e rosto aos cantores e a mostrar o que eles andavam a cantar. Na revista eram muito perseverantes, determinados, e quando saía um disco, ou havia espectáculos, etc., embora tudo isso estivesse ainda numa fase muito embrionária,

eles estavam muito atentos e faziam perguntas, telefonavam, e tudo isso. Tinham, também, uma militância que os ajudou a implantarem-se. Foi também um período em que houve algumas divisões a Norte em termos de publicações, e depois há um grupo que chegou a trabalhar com *MC* que é dirigido pelo João Afonso de Almeida (que depois se tornou um quadro importante da PolyGram) e que acaba por criar uma alternativa editorial ao *MC* que era “A Memória do Elefante”. Saiu na mesma época, e no fundo o espírito era o mesmo: militância à volta dos cantores e trabalhar com poucos meios à volta de um sonho de mudança que tinha expressão cultural nas canções.

Em que período colaborou com a revista?

Conheci o *MC* no período em que este aparece. Eu ainda não era jornalista profissional. Em final de 1970 já era e, portanto, tinha até dificuldade na gestão do meu tempo – ainda era estudante universitário – e em organizar-me para colaborar com uma outra publicação. Portanto, o que lhes disse na altura foi que tinha gosto em enviar-lhes um texto de vez em quando.

Na sua opinião, que sectores da população portuguesa é que a revista mais influenciou? Porquê?

Basicamente, o *MC* era lido, comprado e seguido pelos próprios protagonistas deste movimento de cantores/autores envolvidos no processo de pré-democratização do país. Eram pessoas que, para além de cantores e autores, também escreviam coisas para além das próprias canções. Depois, a revista não era cara. Mas, sendo associada à juventude, era lida essencialmente por gente que teria entre os 16 e os 20 e poucos anos e que estava na iminência de ir para a guerra. Portanto, tudo o que se fazia nesta altura estava marcado por um período muito radicalizado - em que Portugal tem uma boa parte das três guerras africanas perdidas – e, como tal, quem não tinha ido para a guerra podia ir nessa altura. De modo que era este o público natural. De resto, o *MC* tinha uma distribuição razoável, mas recordo que em Cascais, de onde sou, as tabacarias raramente tinham o *MC*. Se tinham numa semana não tinham na outra... Não tinha a ver com a censura, mas sim com a própria estrutura de difusão da revista. *MC* não era uma revista esmagadora do ponto de vista da influência cultural – essa influência era detida por jornais como o República, o Diário de Lisboa, o Século, etc. Esses sim, eram influentes. Esta revista aparece como uma coisa nova, inovadora e que, por detrás da sua visibilidade agressiva – mostrava que tinha força e vontade de existir – tinha uma

identificação emotiva e muito sentida com os cantores e o desejo de mudança da época. Portanto, isto fazia com que a relação com o *MC*, que não pagava as colaborações, fosse, essencialmente, um acto de simpatia por esta cumplicidade que era gerada connosco, e que era: “nós divulgamos as tuas canções e a tua actividade artística e cultural, e tu colaboras connosco e ajudas o projecto a sobreviver”. Portanto, isto reflectia muito algo que era predominante na sociedade portuguesa: um lado de improvisado, um lado de generosidade, um lado de bonomia, mas que estava muito afastado das estruturas mais profissionalizadas que, depois, viriam a resistir. Dou-lhe um exemplo: fui redactor do Diário de Lisboa em 1970/1971 até final de 1972, e depois passei para o República. Em 1973, tornei-me chefe de redacção do semanário Musicalíssimo – suportado financeiramente pela Torralta. E eu aí via os meios. Tínhamos uma redacção ligada a uma estrutura editorial forte. Comparando uma coisa com a outra, percebe-se a distância que havia entre os dois projectos. Porém, o *MC* existia e cumpria a sua função.

Comparado com o Musicalíssimo e outras publicações culturais e musicais da época, o que distinguia o *MC*?

Do ponto de vista político, *MC* era mais arrojado; do ponto de vista técnico, não. O Musicalíssimo, onde eu tinha uma reacção com 8-10 pessoas, era um projecto profissional. Havia jornalistas profissionais, parte deles estavam até inscritos na Casa da Imprensa. O *MC* não tinha isto. Do ponto de vista técnico e jornalístico era uma coisa bem-intencionada mas com muitas lacunas e insuficiências – o que tornava tudo isto simpático. Nós gostávamos do *MC* e que a revista reflectisse o que era a nossa actividade, muito ligada aos combates políticos. Repare que 1969 é o ano do Zip Zip mas também é o ano das eleições – com a CDE, um ano agitado, politicamente activo, em que há muitas prisões. Eu era militante da CDE. Não da CEUD, que estava mais identificada com a Acção Socialista Portuguesa, que daria origem ao Partido Socialista em 1973, e a CDE estava mais ligada ao Partido Comunista (PCP).

Foi também um ano em que muita gente foi para a guerra devido à compulsão política. Os cantores e militantes políticos ou eram presos ou se exilavam, e os jovens que estavam em período de recrutamento militar, caso tivessem um comportamento mais aguerrido podiam ir para o Batalhão Disciplinar de Penamacor. Era, portanto, um período de grande repressão e constrangimento. O *MC*, com um espaço relativamente

pequeno no meio disto tudo, fazia parte deste ciclo. A influência era sobretudo junto dos protagonistas deste processo. Para mim tinha influência, porque eu era cantor, autor e estava à beira de ser jornalista profissional. Portanto era bom saber que havia uma publicação em que as minhas colaborações podiam aparecer e onde havia referência ao que eu fazia. Recordo-me de que, nessa altura, conheci um estudante de direito de quem ainda hoje sou amigo chamado Arnaldo Silva – que depois fez carreira como gestor, advogado, e foi Secretário de Estado da Reforma Administrativa – que era um empenhado colaborador dessa época e que me recordo de ter visto em vários espectáculos que fizemos nessa época, por volta de 1969/1970. Tal como o Tito Lívio e outros.

Os números que saíram após a Revolução pareciam quase panfletos políticos. Recordar-se dessa mudança?

Tudo mudou profundamente em Portugal. Repare, eu era jornalista profissional no República – fui uma das cerca de 15 a 20 pessoas que estiveram ligadas à preparação do 25 de Abril pelo lado civil. Eu acabei por me integrar nas rádios e fui como director de programas musicais para a Emissora Nacional. Isto era uma consequência da minha ligação com os militares e da minha vida no República. Portanto, quando se dá o 25 de Abril, lembro-me do sobressalto que foi no jornal, onde a redacção estava dividida entre socialistas e comunistas, sendo que a tipografia era quase toda constituída por estes últimos uma vez que eram todos operários. Eu era um dos 14 comunistas. Tudo isto se reflecte nos jornais e noutras publicações, e obviamente que se vai reflectir no *MC*. O *MC* – e isto era uma característica do Avelino Tavares – para sobreviver tinha de vender. Se não vendesse e não tivesse publicidade, morria. Portanto, o Avelino também se foi envolvendo politicamente ao longo desses anos. Era um homem muito envolvido, muito combativo, tem essas características psicológicas. Naturalmente que isso foi tudo transportado para o *MC*, e o *MC* veio a reflectir aquilo que vai ser o duplo eixo que vai sustentar a sociedade portuguesa à esquerda e, sobretudo, o mundo das canções propriamente dito: de um lado os comunistas – no dia 30 de Abril há uma reunião que estava para ser em minha casa mas depois é em casa do pai do José Mário Branco, perto da Avenida de Roma. Foi o dia em que chegaram os exilados de Paris. Chegou o José Mário Branco, o Luís Cília, o Zeca, estava eu...

... há até uma foto bastante conhecida...

Exactamente. Nós encontrámo-nos nessa noite e o Zé Mário, que era um militante político activo maoísta – veio a ser um dos fundadores da UDP e já estava, nessa altura, na URML – traz um plano de acção dos cantores, coisa que os comunistas que estavam presentes – eu, o Carlos Paredes, o Adriano e mais alguns; não éramos muitos mas éramos ideologicamente os mais sólidos porque tínhamos uma estrutura forte na retaguarda – não aceitámos aquele documento. Esse documento virá a ser o momento de viragem da nossa vida cultural e política, porque chegamos a essa data já com 5/6 anos de canções em itinerância pelo país.

Mas dizia eu: de um lado estavam os comunistas, do outro os maoístas e a extrema-esquerda, que envolvia a LUAR, onde militavam o Vitorino e o Sérgio Godinho. Isto reflecte-se numa divisão fundamental: nós viemos a criar, em 1979, uma coisa chamada Cantar Abril, e eles fundaram a Era Nova. O Zeca Afonso e o Fanhais também aqui estavam. Mas eles eram pequenos e nós, Cantar Abril, chegámos a ser uma das maiores cooperativas artísticas da Europa. Portanto, aquilo que o *MC* foi nesta altura, reflectindo esta divisão, era um prolongamento e um reflexo do que tinha acontecido na sociedade portuguesa. Era separar o que não era passível de ser mantido junto.

Alguma vez se recorda de ter sido condicionado ou até censurado?

Não. A partir do momento em que me tornei jornalista profissional, sócio da Casa da Imprensa e tudo isso, a minha colaboração com o *MC* passou a ser muito esporádica. Nunca senti que houvesse algum constrangimento censório da parte da direcção, e como cantor também não o sentia. Em 1975, altura em que gravo discos fundamentais da minha vida político-artística, em que faço o meu terceiro *LP* – o primeiro foi em 1971, o segundo, em 1973 (foi o primeiro disco ao vivo gravado em Portugal) e, em 1975, editei o meu primeiro *LP* pós-25 de Abril, o “Lutar, Vencer”. Nessa altura, senti que a inclinação dominante no *MC* estaria mais descaída para a extrema-esquerda do que para a área política em que se estava. Mas isso não teve nenhuma expressão censória para mim. Havia artistas que lhes eram mais simpáticos e outros menos mas, enquanto a revista se manteve activa, eles tiveram sempre a preocupação de dar espaço e voz a todos os que eram referências históricas deste movimento. E eu, bem ou mal, era uma delas.

Gravei numa situação de quase exílio com o José Mário Branco em Paris e, portanto, era respeitado não só pelo que gravava como por aquilo que representava. Com uma

agravante: eu era, na altura, a pessoa que mais escrevia sobre a canção e os cantores de protesto nos jornais portugueses. Não escrevia no *MC* mas escrevia no Diário de Lisboa, no República e, no Musicalíssimo, era sem dúvida o mais produtivo – fosse nas críticas, fosse nas entrevistas, fosse nas reportagens. Portanto, como jornalista profissional e como editor de cultura e espectáculos destes dois jornais diários influentíssimos – basta dizer que, quando entrei para o República em finais de 1972, o jornal tinha entre 7000 e 10000 exemplares de tiragem e, passado um ano, tinha 80000. Portanto, eu também era respeitado como produtor de textos ligados a esta acção.

E relativamente à censura, teve algum problema?

Não. Mas lembro-me do episódio da apreensão de um número do *MC*.

Apesar de Portugal na altura ser um país periférico e isolado, o *MC* conseguia estar a par das novidades da música internacional. Como julga que o faziam?

Sim, sobretudo a espanhola. Compreende-se, porque todo o movimento da canção em Portugal foi muito marcado por um diálogo permanente com os espanhóis. Primeiro foi com os galegos: a partir de 1972, eu e o Zeca Afonso – e depois o Adriano, o Fanhais, etc. – começámos a ir lá cantar com frequência. Sobretudo a Vigo e a Santiago de Compostela. Em Santiago havia um movimento associativo estudantil poderoso e eu recordo-me perfeitamente de estar com o Zeca Afonso, nesse mesmo ano, no dia em que ele cantou pela primeira vez ao vivo a *Grândola, Vila Morena*. Estávamos lá perante milhares de estudantes, durante uma greve estudantil, e éramos aplaudidos ali como se fôssemos mais espanhóis do que os espanhóis.

Em 1999, nos 25 anos do 25 de Abril, fui convidado a ir com o Otelio e mais um ou dois militares às comemorações galegas do 25 de Abril e lembro-me de estar em salas onde a *Grândola* era cantada de pé pelos presentes com a letra toda sabida de cor, sendo que nem nós próprios a sabíamos bem, porque às vezes trocávamos as estrofes. Isto mostra o peso da nossa ligação com Espanha. Tínhamos uma relação forte com eles e, sobretudo, com a Galiza. O Benedicto García Villar começou a acompanhar o Zeca Afonso a cantar e à viola. Ele ainda hoje está vivo embora muito doente, porque tem esclerose múltipla. Está acamado, ou numa cadeira de rodas, e acabará por ser vítima da mesma doença que matou o Zeca.

Eu virei progressivamente a alargar esta relação com Espanha para a Catalunha. Passámos a ter uma relação forte sobretudo com o Pi de la Serra, o Lluís Llach, a María del Mar Bonet, o Raimon e o Ovidi Montllor. Passámos, portanto, a ir actuar com alguma frequência a Barcelona. De modo que, se isto tinha expressão na nossa mobilidade territorial, também o tinha nas canções. Embora não colaborássemos nos discos uns dos outros, houve um momento fundamental: quando eu gravei em Paris o *Até ao Pescoço*, com o José Mário Branco, e também foi gravado o *Cantigas do Maio* do Zeca Afonso, ambos os discos foram editados por uma editora catalã. Portanto, o facto de termos sido editados numa grande cidade cultural, cívica e política como Barcelona, abriu-nos as portas para irmos tocar à Catalunha. E, quando lá actuávamos, tínhamos normalmente connosco em palco um ou dois cantores.

Eu dei um contributo importante para esta aproximação porque, chegando à Emissora Nacional a 28 de Abril de 1974, como director de programas musicais, tive à minha disposição o Teatro São Luís e consegui trazer os grandes cantores de Espanha. Todos esses indivíduos vieram tocar a Portugal excepto o Raimon, que não pôde sair de lá. Havia uma grande colaboração entre nós, que se manteve até ao fim dos anos 80. E o que é que isto tem a ver com o *MC*? Tudo. O Porto, além de estar mais próximo da Galiza, tem uma relação cultural de afinidade e proximidade com essa região. Eles iam com frequência a Vigo e a Santiago, pelo que o que lá acontecia reflectia-se no Porto e, como tal, no *MC*.

Qual o episódio mais positivo de que se lembra relativamente ao *MC*? E o mais negativo?

O mais positivo foi ter existido. Quando me perguntam por que é que o Diário de Lisboa, fundado pelo José Cardoso Pires e dirigido pelo Luís de Sttau Monteiro (dois grandes escritores), foi importante, costumo dizer o mesmo. Relativamente ao *MC*, o mais importante foi ter existido alguém com coragem para o fazer nascer, para o ter mantido em condições materiais e organizativas muito precárias, e ainda ter garantido que haveria esperança e continuidade. Há uma história que lhe posso contar: eu fui um dos organizadores do primeiro Canto Livre em liberdade, no Palácio de Cristal, no Porto, logo no dia 3 de Maio. O Palácio de Cristal, que já na altura era gigantesco, estava com milhares de pessoas e jornalistas vindos de todos os lados. Recordo-me de estar em cima do palco no meio dos cantores todos – José Mário Branco, Luís Cília,

toda a gente – e de ver, no meio daquela massa humana, dezenas de bandeiras vermelhas, algumas com a foice e o martelo do PCP, saídas da clandestinidade. O 25 de Abril tinha acontecido uma semana antes, todos queriam chegar ao palco e falar connosco, e recordo-me da agitação do Mundo da Canção. Queriam fotografar tudo, recolher os depoimentos de todos e fazer quase um “directo” para Portugal e para o mundo... Portanto, para o *MC*, o espectáculo desse dia foi, digamos, a confirmação da justeza da linha que eles tiveram: combater pela liberdade, pela democracia e pelo papel dos cantores nesta reviravolta. De maneira que a consagração de dia 3 foi um bocado como a vinda da Sierra Maestra para Havana na Revolução Cubana de 1959, em que, de repente, se percebe que tudo valeu a pena. Nesse dia 3 de Maio, bastava olhar para o palco para concluir o mesmo e, no caso do *MC*, pensar: “cá estão eles, aqueles que nós protegemos e divulgámos!”. Foi, portanto, interessante ver o *MC* já sem restrições de censura e completamente fascinado por ver o momento de glória dos cantores, do canto político e, também, da própria revista.

Passando agora para questões de cariz um pouco mais pessoal e político: de que forma o jovem cantor e jornalista José Jorge Letria via a situação do país antes do 25 de Abril? O que estava bem e o que tinha de mudar?

Eu nasci em 1951, em Cascais, numa família sem tradições de combate político. Fiz o ensino secundário no Liceu de Oeiras, com muito boa média, o que me permitiu ir para a Faculdade de Direito. Mas fui em condições complicadas, porque o meu pai morreu quando eu tinha dezasseis anos. A minha vida em boa parte desabou no dia 21 de Setembro de 1967. Numa altura em que os pais eram a base económica das famílias e as mães normalmente eram domésticas, perder o pai era... (silêncio). No meu 6º ou 7º ano fui-me apercebendo das dificuldades e dos combates políticos e fui-me envolvendo nas coisas que estavam ao meu alcance. Após a chegada à universidade, em 1968, ao fim de poucos meses já estava na lista candidata à Associação de Estudantes, presidida pelo Alberto Costa que, como sabemos, viria a ser ministro do PS.

Portanto, aquilo que senti mais, enquanto estudante interessado nas coisas culturais e políticas, foi a terrível castração imposta pela censura. Lembro-me de que as publicações em que colaborava eram profundamente restringidas pelo efeito da censura. Depois, havia outra coisa: a iminência do recrutamento para a guerra. Nós não pensávamos na censura sem pensarmos no resto da repressão, que era física e violenta e

que se podia traduzir em semanas ou meses seguidos de incorporação nas Forças Armadas. Recordo que, em 1969, houve um pequeno festival de canção política feito nas instalações dos Salesianos do Estoril e a polícia de choque interveio com cavalos, bastões e jactos de água. E estou a falar da zona de recreio de um colégio de padres... Isto foi fotografado e apareceu na imprensa estrangeira, sobretudo em França e nos EUA, e causou um enorme embaraço à estrutura de comando político do país - em 1969, o Marcello Caetano não queria ver esta agressividade a internacionalizar-se.

Isto para dizer que, relativamente perto da minha casa, vi a polícia a espancar os estudantes e a atirá-los para trás com brutais jactos de água. Não havia liberdade política nem cultural, fruto de um mecanismo persecutório muito presente e muito agressivo. Eu fui apanhando muito disto ao longo destes anos, e estas coisas foram reforçando a minha consciência política – também porque o jornalismo era uma classe profissional e cultural com grande expressão política.

Pode dar outro exemplo de um outro momento em que tenha sentido na pele a repressão do regime?

Eu vivia muito constrangido pela iminência de poder ir para a guerra. Não cheguei a ir, porque seria incorporado no dia 4 de Junho de 1974. Escapei no fio da navalha. De qualquer modo, apanhei momentos brutais de repressão: cantei com o Zeca Afonso em Abril de 1973, no primeiro dia do Congresso da Oposição Democrática, em Aveiro, e aquilo estava cercado pela polícia de choque, pela PIDE, etc. No dia seguinte quisemos ir, com a multidão, à campa do Mário Sacramento [escritor e opositor do regime que morreu em 1969], e andámos a fugir pelas ruas, a esconder-nos em quintais e em saguões, porque a polícia cavalgou sobre nós e também usou pastores-alemães. Houve muitos feridos. A dada altura, atirei-me para onde calhou e fui cair num jardim. Quando olhei à minha volta, havia duas senhoras feridas pelos cães com alguma gravidade, de um lado, e o dr. Raul Rêgo [jornalista e político], não ferido mas muito abalado, do outro. Isto mostra bem a repressão, a falta de liberdade de expressão e a repressão brutal da vida associativa. As pessoas não se podiam juntar nem em cafés, nem nas ruas. Aquilo que é hoje a vida de estudante – uns copos no Algarve, no Verão, ou encontrarem-se numa esquina e fazerem ali um grande arraial – tudo isso era impensável na altura e dava direito a prisão e espancamento. Como se vê, no dia-a-dia, as restrições e o constrangimento político eram fortíssimos.

Nesta época eu tinha uma intensa actividade política: filiei-me no Partido Comunista em 1972, dois anos antes da Revolução, tinha também actividade política como cantor e estava ligado à divulgação para o estrangeiro da repressão de que éramos vítimas, tinha actividade sindical no Sindicato de Jornalistas, fui dirigente da Casa da Imprensa (mal sabendo que, por volta de 2003/2004, iria ser vice-presidente dessa instituição). Era, portanto, política e culturalmente muito activo. Via gente a partir para a clandestinidade, para o exílio e, a maior parte deles, para a guerra. O meu quotidiano era muito marcado por isto. Dormi muitas vezes fora de casa para ter a certeza de que não era preso às 5h ou 6h da manhã. Recordo-me de ficar, com alguma frequência, em casa de uma vizinha de uma tia minha, em Campolide, e tínhamos um truque: ela pendurava uma camisa azul no estendal nas traseiras de casa para eu saber que me podia aproximar para ir tomar o pequeno-almoço.

Este era o nosso quotidiano, para além, claro, de espancamentos, de espectáculos proibidos, etc. Por duas vezes, antes do 25 de Abril, fiquei em salas que permaneceram cercadas durante toda a noite. Uma delas foi no Clube Operário Marinheiro, na Marinha Grande, em que chegámos às 20h e, às 8h da manhã, ainda lá continuava a GNR com jipes e um camião. Estávamos proibidos de cantar e eu, naquela loucura da paixão pela liberdade aos 20/21 anos, passei horas a falar sem cantar uma canção. E disse ao tenente que lá estava: “Estou proibido de cantar, mas posso falar, não é?”. Falei das férias, da nossa itinerância e de outras coisas. Podia ter ido para a prisão, mas nós éramos muito hábeis nisto.

E o outro episódio?

A outra situação foi em Ferreira do Alentejo, onde estive com vários cantores e em que o teatro ficou completamente cercado até de manhã. Mas há ainda um outro momento em que eu penso que escapámos de ser presos. Fomos cantar ao Teatro Rosa Damasceno, em Santarém, numa festa de despedida de muitas centenas de militares que iam partir para a guerra. Estava eu, o Fausto e o Zeca Afonso, e dissemos em palco tudo aquilo que nos apetecia. Isto foi, repare-se, numa sala cheia de homens fardados e com dois generais e um coronel na primeira fila. Depois fomos a tremer para Lisboa, sabendo que podíamos ter sido presos.

Portanto, a perspectiva que eu tinha de Portugal nesta época era resultado de uma observação muito perspicaz e quase obsessiva daquilo que me cercava, numa época em

que havia tudo menos liberdade, mas em que também havia um desejo imenso de liberdade. E esse desejo visava pôr fim à guerra – que é, de resto, a questão central do próprio 25 de Abril. Hoje recordo-me, com mais facilidade do que há 10 ou 15 anos, de colegas e amigos meus que não voltaram. Daí que, quando o Álvaro Guerra [jornalista, diplomata e político da área do PS] me perguntou, três semanas antes do 25 de Abril, se eu estava disponível para colaborar no golpe com ele e com os militares, esse tenha sido um dos momentos mais luminosos da minha vida. E ainda hoje digo que o 25 de Abril foi o dia mais feliz da minha vida. É verdade que já estava casado e tinha um filho de 6 meses mas, mesmo somando tudo, acho que foi o dia mais feliz que vivi porque aí aconteceu tudo aquilo que eu desejava, mas que não imaginava que pudesse acontecer assim.

Eu conhecia o plano de operações dos militares, estive na rua e vi que eles não saíam das suas unidades, mesmo já passando das 3h da manhã. Só nessa altura é que os vimos sair do Batalhão de Caçadores nº 5, ali no Marquês da Fronteira e foi aí que eu e um jornalista do República, que estava comigo, percebemos que aquilo era imparável. Essa unidade militar bifurcou, parte foi para o Rádio Clube Português e a outra foi para o Quartel-General de S. Sebastião da Pedreira. Nessa altura não sabíamos se ia haver confronto militar, se ia haver sangue, prisões... Eu tinha comigo o passaporte, umas pesetas e uns francos, e estava preparado para não voltar para cá.

Politicamente, em que é que acreditou na altura da Revolução? Desiludiu-se? Se voltasse atrás faria o mesmo?

Nós somos o que somos com uma determinada idade, e somos outra coisa quando mudamos de idade. O homem que eu sou hoje, aos 64 anos, com uma memória muito viva do que fiz e do que fui antes, durante e depois do 25 de Abril, é muito escrutinada porque eu sou um memorialista e já publiquei, até, um livro de memórias. Com toda a falibilidade que a minha memória tem, ela tem sido muito escrutinada. Eu era uma coisa nesse tempo, e tornei-me noutra entretanto. Passei a ser um pai mais maduro e, politicamente, fui-me desencantando e desiludindo. Depois de dezanove anos de militância comunista, no dia 19 de Agosto de 1991 deixei o Partido Comunista entregando uma carta muito simples, que dizia que o mesmo desígnio que me tinha levado a entrar no partido me fazia agora sair. Esse desígnio era a paixão pela liberdade. O que quer dizer que eu, de 1969, 1971 ou 1974 até 1991, mudei. Deixei o PCP, fiz uma travessia no deserto como militante de esquerda independente, depois como autarca em

Cascais, onde fui vereador da cultura durante oito anos. Nessa época tornei-me militante do Partido Socialista.

Mas como viveu os tempos do PREC?

O pré e o pós-25 de Abril são momentos que eu associo inevitavelmente às palavras emoção, paixão, utopia e expectativa. Emoção porque cada dia que nascia podia ser o dia da minha prisão, o dia da minha mobilização para a guerra - da qual podia não voltar - ou o dia de uma nova manifestação de repressão. Mas ao mesmo tempo era um tempo de paixão. Lembro-me de que, nessa época, devido às minhas características temperamentais, eu normalmente não fazia muitas perguntas quando me desafiavam para coisas. Eu adería, ia para o combate e depois logo se via. Estive em sítios onde quase não pensei sobre aquilo que me poderia vir a esperar. Portanto, vivi esse tempo com uma imensa paixão. Tudo aquilo por que passei confirmou essa emoção e essa paixão e mostrou que tinha valido a pena.

Esta perspectiva sofreu, contudo, algum abalo com o PREC. Nessa altura, as posições radicalizaram-se e comecei a ver, em trincheiras diferentes da minha, pessoas que eu conhecia e que se tinham radicalizado à esquerda ou à direita – também os havia... Foi, portanto, um período de algum desnorte e perplexidade, em que não sabíamos exactamente em que posição se encontravam pessoas que, meses antes, tinham estado connosco em determinados combates. Eu, sendo militante comunista, em 1974/1975 sabia muito bem o que queria e para onde ia. E acreditava na conquista do poder. Acreditava. Quando se está num partido como o PCP não se luta só pela crítica ao Mário Soares e ao Sá Carneiro, mas também pelo poder. E eu, sobretudo a partir de final de 1974, e depois do 11 de Março [de 1975, tentativa de golpe spinolista], da nacionalização da banca e das seguradoras, acreditei que o poder poderia estar ao alcance dos comunistas e da esquerda militar. Depois fui percebendo que não. Repare que, enquanto jornalista, acompanhei tudo intensamente. Nessa altura já era editor do Diário de Notícias e também o responsável pelas páginas de política nacional e sector militar. Sabia, portanto, que a divisão era profunda e sangrenta, no sentido em que podia degenerar num confronto letal para todas as partes.

Quer exemplificar de que forma se faziam sentir essas divisões?

Conto-lhe este episódio: a 1 de Outubro de 1975 eu estava em Varsóvia com o general Costa Gomes, Presidente da República não eleito. Depois partiríamos para Moscovo,

naquela que seria a primeira visita de Estado [à União Soviética] de um Presidente português do pós-25 de Abril. E, quando estávamos no Hotel Europejski, chegou a informação de Lisboa de que o Otelo [Saraiva de Carvalho, militar e líder do COPCON, sector à esquerda do PCP] tinha ocupado o Palácio Foz, nos Restauradores, e que estava com a Isabel do Carmo e mais um conjunto de oficiais a falar da possibilidade de tomarem o poder nessa noite. E nós, em Varsóvia, tanto jornalistas como militares, estudámos a possibilidade de regressar na manhã seguinte a Portugal. Não regressámos porque o presidente entendeu, e muito bem, que seria um *flop* político ele não partir para Moscovo, onde iria ser recebido com pompa e circunstância pelo Brezhnev e com a banda do Exército Vermelho a tocar o nosso hino nacional.

Mas isto só para dizer que, naquele momento, sentimos que estava iminente uma guerra civil. Achávamos que o Otelo estava a tentar conquistar o poder com o COPCON e que os tipos do PRP-BR [Partido Revolucionário do Proletariado-Brigadas Revolucionárias, de Isabel do Carmo] iam ajudar à festa. Podíamos ter tido um confronto militar gravíssimo. Também passei por outras coisas complicadas, como quando estive em Tancos na altura em que o Vasco Gonçalves foi afastado de Primeiro-Ministro; noutra ocasião, tinha ido fazer um espectáculo a Coimbra e o táxi em que viajava, juntamente com o Adriano, o Carlos Paredes e a Luísa Basto, foi assaltado por anarcas, como depois viemos a saber. Cercaram o carro, tentaram incendiá-lo e viraram-no ao contrário. Nos ficámos dentro de um táxi capotado sabendo que, se saíssemos, podíamos ser mortos ali. E eles eram anarcas! Souberam que iam lá cantores comunistas e decidiram dar-nos porrada e tratar-nos abaixo de cão (risos).

Eu vivi isto tudo. No 25 de Novembro fui saneado do Diário de Notícias, juntamente com o José Saramago, e sabíamos que a guerra civil estava iminente. Havia manifestações à frente do DN que gritavam “O Notícias é do povo, não é de Moscovo!” e nos apedrejavam as janelas, portanto imagine... Este era o dia-a-dia de Lisboa e de Portugal. De modo que, nessa altura, percebi que a coisa não ia acabar bem. E eu preferia que acabasse bem para a minha área política, embora na altura me desse bem com o Vasco Lourenço e outros militares que viriam a estar mais próximos do PS. Mas tinha, claro, uma grande simpatia pelo Vasco Gonçalves e por esses militares. O meu receio era que o confronto militar fosse brutal e total. Eu tinha alguns problemas na minha vida – era filho único, tinha uma mãe viúva, trabalhava, tinha um filho com um ano – e, portanto, interrogava-me sobre o que iria ser o futuro. Não só o meu como o do

meu filho, o da minha família e o de Portugal. E, se houvesse esse confronto militar iminente...

O que pensa que aconteceria?

A guerra colonial tinha terminado um ano antes, e grande parte dos homens que estavam no combate político sabiam manejar G3, abrir trincheiras, tudo. Era um poderoso exército de mais de um milhão de homens e, se isto desse para o combate, teria sido um confronto brutal. Não o foi porque houve homens de um imenso bom senso – começando por Álvaro Cunhal, que mandou as bases do partido deixarem-se de ilusões quanto à conquista do poder, e ordenou que os seus militantes se retirassem e não estivessem na linha da frente final do que originaria o 25 de Novembro. Melo Antunes foi outra dessas figuras, ao dizer que não era possível construir a democracia sem o contributo do PCP e, por último, o Marechal Costa Gomes, figura essencial neste processo ao equilibrar o bom senso com a vontade de viver. Todos estes homens contribuíram para que as tropas não se confrontassem – e estivemos por um triz, na noite do 25 de Novembro... Eu estava junto da escola da Polícia Militar da Ajuda, encostado a uma parede, quando eles abrem fogo sobre os comandos e estes ripostam. Acabou por só haver 3 ou 4 mortos mas as coisas podiam ter começado ali, e seria um brutal banho de sangue.

Nesse dia houve logo a noção de esses acontecimentos marcaram o fim de um período?

Foi logo a seguir. Mas, naquela noite, percebeu-se quem tinha ganho. Para mim foi muito claro. Meti-me no carro e, quando regressei ao DN, percebi que a festa tinha acabado. Os dias que se seguiram foram de grande expectativa e tormento e nós estávamos à espera do que veio a acontecer: a direcção do DN foi afastada, eu recebi uma nota de culpa e fui despedido de lá e da Emissora Nacional, onde também estava. Para não falar no facto de, logo nas 48 horas que se seguiram ao 25 de Novembro, ter havido muitas prisões. Lembro-me de um episódio engraçado em que ia do DN para casa, a passar ali na Penha de França, e fui apanhado por uma barreira militar – isto estava tudo cheio de operações *stop*. E eram barreiras militares pesadas, com comandos e fuzileiros armados até aos dentes. Abriram-me a mala do carro, onde eu tinha uma pistola de pressão de ar e nem me lembrava. Aquilo não fazia mal a ninguém mas, só por causa disso, fui chateado, confiscaram-me a arma e lá me deixaram ir. Mas isto dá-

lhe ideia da instabilidade e da insegurança. Eu, aliás, estou convicto de que chegou a haver um plano de execução de muita gente nesses dias, por parte da direita e da extrema-direita. Isso já não se concretizou porque o sector militar conservador, com o Eanes e o Jaime Neves à cabeça, tinha ganho.

Há uns dias vi um documentário na RTP sobre o 11 de Março. Havia um sector de extrema-direita que estava agrupado à volta do Spínola e das franjas mais conservadoras das Forças Armadas que, se se libertasse por via de uma acção punitiva e de confronto, podia ter dado muito sangue. E estamos a falar de militares que tinham no máximo 35 anos, e que estavam por isso no auge das suas capacidades físicas e psicológicas.

Voltando ao *MC*, considera que a revista apenas tocou gente politizada, ou poderá ter aberto horizontes a gente menos instruída política e culturalmente?

Sem dúvida que abriu. Mas, quando digo que o público predominante era esse, mantenho. Quem comprava e lia o *MC* era, na sua maioria, gente que já pertencia a este mundo e ao circuito dos cantautores, da movimentação política e sindical, até de católicos progressistas, etc. Mas naturalmente que, do mesmo modo em que a canção produziu efeitos em sectores da população que não estavam politizados e que se viraram contra a guerra, também a revista chegava a essas pessoas.

Também havia gente que procurava o *MC* porque colecionava fotografias, letras ou capas. Lembro-me de chegar a sítios onde havia pessoas que cantavam as nossas canções utilizando recortes do *MC*. Portanto, até do ponto de vista dessa logística, era uma coisa muito útil. E o Avelino Tavares usou essa lógica um bocado de clube de fãs, que normalmente estava associada ao cançonetismo mas que ele e outros souberam usar isso para apoiar a logística ligada a este movimento e a sua respectiva itinerância.

7.3.3) José Mário Branco

Entrevista realizada em 24/06/2016, na residência do cantor, em Lisboa.

Como se deu o seu processo de consciencialização política?

Foi muito jovem, ainda no secundário. Havia uma vaga ideia de que os meus pais não eram assim muito afectos ao regime, embora não o manifestassem abertamente. Deviam ter medo, porque eram professores primários. Foi sobretudo a partir do antigo 6º e 7º

ano, com algumas companhias. Isto situa-se por volta da campanha do [general Humberto] Delgado, em 1958. Travámos conhecimento e laços de diversa ordem com jovens um pouco mais velhos do que nós e que andavam já metidos nas primeiras lutas estudantis a sério, que foram precisamente nessa altura, contra o decreto 40 900, que pretendia que o ministério tutelasse as associações de estudantes das universidades. Nós tínhamos um pequeno grupo de amigos, para aí uma dezena de rapazes e raparigas, que gostávamos muito de poesia, de desenho, de música, etc. E colaborávamos com um suplemento que existia na altura, no *Diário de Lisboa*, o *Juvenil*, que depois foi proibido e passou a sair no *República*. Reuníamo-nos para mostrarmos uns aos outros os poemas que tínhamos escrito... Havia um poeta mais velho que nós, o António Reis, que ouvia os nossos poemas e criticava.

Há também outro factor. No campo estudantil travam-se algumas relações com um pequeno grupo em Lisboa, que depois eu venho a saber que já estava ligado ao PCP e que estava a criar a Pró-Associação dos Liceus. Isto porque nas universidades as associações de estudantes eram toleradas, mas no secundário eram mesmo proibidas. Portanto, a relação com esse grupo fez com que nós tenhamos constituído também, no Porto, um núcleo da Pró-Associação dos Liceus, já bastante relacionado com estudantes universitários mais velhos, que estavam na liderança do movimento estudantil da época e que depois veio a dar a primeira crise estudantil de 1962. Isto foi, portanto, entre 1959 e 1960. Eu era de uma família muito modesta, já trabalhava, tinha frequentado uma escola de música bastante progressista que havia no Porto, a Parnaso, do compositor Fernando Corrêa de Oliveira. Portanto, nesse contexto já tinha também contacto não só com as músicas eruditas do séc. XX, [bem como] alguma aprendizagem no campo da composição, da análise musical, da direcção de orquestra e coisas assim. Era uma escola muito interessante, com métodos completamente modernos e *prafrentex*, o que não era costume na época. Foi muito importante para abrir horizontes e para me dar um contacto com a etnomusicologia. Depois, também [travei esse conhecimento com a política e a música] por via da família da minha namorada, e de alguns membros do grupo – sobretudo a Margarida Losa - que eram amigos do Lopes-Graça. Nesses nossos encontros aos sábados e domingos, além de se falar de poesia também se falava de pintura, cantávamos as canções heróicas do Graça. Depois, por influência de uns mais velhos, começámos a ir, nas férias da Páscoa, ao Alentejo, e era inseparável a questão política - porque eram quase todos comunistas naquela aldeia – da questão cultural. É

numa dessas viagens que eu conheço pessoalmente o poeta popular António Joaquim Lança – pastor, analfabeto, mas com poemas extraordinários. Fez-se uma recolha e um deles eu viria a cantar, que é *A Morte Nunca Existiu*.

Houve um factor prático que teve alguma importância [na consciencialização política], que foi o facto de eu ter escolhido ir para o curso de economia. Não gostei nada daquilo e depois, coisa que não era muito habitual na época, decidi mudar de curso. Ora, para mudar de curso eu tinha de voltar ao 11º ano, o antigo 7º, para fazer três cadeiras. Eu queria ir para História e, portanto, volto a ser aluno do secundário tendo já estado na universidade. Não fui para o liceu onde tinha andado, fiz a preparação para os exames com professores particulares – um deles o Óscar Lopes, que me deu aulas de Literatura e de Grego e cujo filho Sérgio era um dos membros do nosso grupo. Portanto isto também contribuiu para, já mais velho e com um olho no movimento associativo universitário... Eu era um católico activo e, à medida que tomei alguma consciência política, alguma aversão à ditadura, naturalmente a tendência foi procurar aqueles que também não gostavam da ditadura, e a única coisa séria e organizada que havia na altura era o PCP. Eu depois viria a dizer que saltei directamente, em poucos meses, de uma igreja para a outra. Foi uma coisa muito rápida. É preciso pensar que era o princípio dos anos 1960 pá, estavam a acontecer coisas no mundo inteiro. Em 1961 começa a guerra colonial, começamos a ver os nossos amigos mais velhos a serem chamados para a tropa, começamos a discutir dentro do partido a directiva de que um comunista devia ir para a frente de guerra. [Tive uma] Visceral oposição a essa directiva, que nos levou a discussões enormes. É a mesma altura em que há o fim da guerra da Argélia, e nós íamos ler e discutir os artigos que apareciam nas revistas francesas sobre esse problema, porque o PCF deu a mesma instrução aos seus militantes em relação à Argélia, de irem para a frente de guerra. É também a altura da Revolução Cubana, quando se define o carácter marxista-leninista da Revolução... É a altura do Concílio [Vaticano II] do Papa João XXIII, que foi uma mudança importante na Igreja - em Portugal, os efeitos disso só se viriam a sentir mais tarde, com os chamados católicos progressistas, mas nessa altura ainda não. Era tudo muito fresco. É a altura das consequências da morte do Estaline, com o Congresso do PCUS em que o Krushev lança aquilo a que se chamou desestalinização. Portanto, é tudo aí por essa altura. Em Portugal houve a campanha do Delgado, o princípio da guerra...

E já assistiu de forma bastante viva a essa campanha de Humberto Delgado?

Não, mais o meu pai do que eu, é engraçado... Eu em 1958 ainda tinha qualquer ligação à Igreja Católica, tinha 16 anos. Mas são períodos muito curtos. Terá sido aos 17 que eu dei o salto e disse “não pode ser, isto tem de se fazer qualquer coisa”. Portanto, com dois ou três amigos mais próximos, decidimos juntos entrar para o PC e começar a enquadrar a nossa militância no partido. E depois em Portugal também houve o assalto ao Santa Maria, a invasão da Índia Portuguesa pelos indianos, o assalto ao quartel de Beja... Houve uma série de coisas aí que estiveram muito próximas no tempo e que, para um gajo que estava à procura de fazer qualquer coisa... Foi, eu diria, quase natural. [Eu era] um tipo com alguma independência, porque já trabalhava na rádio, os meus pais separaram-se nessa altura também... Há uma série de factores que se conjugam. Já havia a música, não havia as canções. Havia as canções do Lopes-Graça, depois, mais tarde, mais ou menos em 1961 ou 1962, quando eu fui preso, começa a haver as canções do Zeca – o *Menino de Oiro*, o *Menino do Bairro Negro*... Já existiam relações pessoais com o coro da academia do Lopes-Graça, já existia conhecimento do primeiro trabalho do Giacometti... Há aí, portanto, um contexto.

Como surgiu a ideia de cantar?

As canções tinham importância, desde logo, porque eram instrumentos de convívio. Nas *manifs* de estudantes cantavam-se canções, nem sempre as melhores [risos]... A mais conhecida canção desse período de lutas estudantis, o *Canta, Camarada*, é uma canção de contrabandistas, o camarada não tem nada a ver com política. Mas, como estava lá essa palavra, a malta toda do partido puxava por essa canção. Depois, há até uma harmonização do Graça para essa canção. Portanto, através da escola, eu tinha contacto com o piano, com as produções e, para além desse meio estudantil, tinha contacto com canções pelo facto de trabalhar na rádio. Na altura era bastante influente aqui a cultura francesa, a canção poética francesa, etc. Toda a tradição que nós apanhámos das canções políticas da Guerra Civil Espanhola... Eu não tinha contacto com Coimbra, mas começa a haver movimentações. O Zeca tinha gravado já alguma coisa, mas eram baladas de Coimbra. O meu contacto com a canção antes do exílio é isto. Depois, no exílio, é que há... A situação de exilado é uma situação especial, [há] uma espécie de necessidade de não perder o contacto com as origens. E foi por acaso, como já tenho dito, que um primo da minha mulher deixou ficar uma guitarra clássica, uma viola, na nossa casa em Paris. A guitarra estava toda maltratada, toda partida, a precisar de cordas e não sei quê... Fui começando a aprender sozinho a tocá-la e a tentar tocar as coisas do

Zeca, as coisas dos franceses, as coisas populares, etc., que eu comecei a cantar para mim as coisas dos outros. Depois, o facto de existir lá sobretudo o Luís Cília, que tinha chegado a Paris um pouco antes de nós. As canções sobre a guerra, que ele publicou no seu primeiro disco na *Chant du Monde*. Começa a haver aí uma vontade de dizer qualquer coisa, toda uma série de canções que eu fiz sobre poesia neo-realista, desde o Gomes Ferreira ao Manuel Alegre e coisas assim, que era uma porcaria [risos]. Nunca gravei, eram uma porcaria, não gostava nada daquilo. Depois fui muito crítico em relação àquilo. Cheguei a cantá-las para os emigrantes mas nunca foram publicadas, nem mereciam ser. Era uma coisa assim mesmo de um principiante, que estava a começar a querer dizer qualquer coisa. Essa portabilidade da viola foi importante para mim, como foi na História da Música em geral. Depois, à medida que o repertório se ia alargando, eu cantava coisas da Guerra de Espanha, cantava cantigas populares que conhecia do cancionero do Giacometti, cantava uma ou outra coisa feita por mim, ou com letra minha ou com letra de um amigo... É aí que nasce o [*single Ronda do Soldadinho*, o *Mãos ao Ar*, que é uma cantiga directamente sobre a Guerra de Angola... A partir daí começo a girar, com alguma regularidade, no contexto das associações portuguesas de emigrantes. Em França primeiro, depois pela Europa toda onde havia portugueses. É, portanto, a partir daí que começo a compor canções, algumas das quais depois foram ficando. Ficou o Soldadinho, depois há uma fita gravada em casa com umas coisas que eu tinha feito, com cantigas de amigo da Idade Média, que é trazida para Portugal pelo Zeca Afonso. O Graça gostou daquilo e o Giacometti quis editar aquilo nos Arquivos Sonoros Portugueses... *Seis Cantigas de Amigo* foi o primeiro disco que apareceu com o meu nome. Depois, a coisa vai por aí fora.

Como é que, em poucos anos, Portugal passa do fado e do nacional-cançonetismo para o movimento dos baladeiros?

É antes dos anos 1960 que isto começa, embora possa dizer-se que está ali mais ou menos sempre em paralelo com as lutas estudantis e com a luta política em geral. Qualquer concerto, qualquer recital do coro da Academia de Amadores de Música, dirigido pelo Graça, era frequentemente objecto de perseguições e de proibições... Era o pão de cada dia, era como com os livros. Não havia censura prévia para essas coisas, [isso] era só para os jornais e revistas. Tudo o resto... sei lá, quando aparece o *Quando os Lobos Uivam*, do Aquilino Ribeiro, o livro é proibido e, por ser proibido, foi um grande êxito de vendas. Por baixo da mesa em vez de ser por cima... Os livros mais

célebres de que me lembro nesse período foram célebres, em primeiro lugar, por serem proibidos. O *Diário VIII* do Miguel Torga... Sabia-se que tinha sido proibido por um qualquer livreiro e ia tudo a correr comprar. Portanto, há esse factor da cultura. Há um elemento que não pode ser esquecido, importantíssimo não só para os jovens mas para a intelectualidade de uma forma geral, que é o movimento literário neo-realista, influenciadíssimo pelo PC. Ou o movimento dos cineclubes... O meu futuro sogro era director do Cineclube do Porto, que tinha sessões todos os sábados e domingos, que eram frequentemente proibidas pela PIDE, os programas que eles distribuía eram censurados... Portanto, [isto acontecia com] todo o movimento cineclubista, no Porto, em Lisboa, nas universidades – havia o Cineclube Universitário em Lisboa. Ou os grupos de teatro, que também funcionavam como espaços de resistência – o TEP (Teatro Experimental do Porto), os dois teatros universitários de Coimbra, o CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) e o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra). O TEUC era dirigido pelo professor Paulo Quintela, uma sumidade das Humanidades, que era um homem de esquerda e que traduzia directamente do alemão o Brecht, o Nietzsche e o Goethe, bem como os clássicos a partir do grego. Também existia o Teatro da Faculdade de Direito aqui em Lisboa, com o Adolfo Butkin ou o Hélder Costa. Há, assim, todo um ambiente que se pode chamar de resistência cultural à ditadura.

Voltando ao movimento dos baladeiros...

Esse movimento surge na esteira do Zeca e no contexto do movimento estudantil. Era o Zeca e quase logo a seguir, em termos de influência, o Adriano. Depois começaram a aparecer “n” nomes a gravar pequenas coisas, das quais eu praticamente só tomei conhecimento depois, no exílio: o AP Braga, o José Jorge Letria, o Samuel... A lista é infundável. E começou a haver uma certa discussão porque, pondo de parte o caso específico do Zeca, que é um cantautor genial - tanto na componente musical como na componente poética e ainda enquanto intérprete – a qualidade desses cantores era muito fraquinha. Eram tipos que sabiam dois acordes de viola e que faziam canções para servirem de convívio ao movimento estudantil. Uma coisa que, no Zeca, surgia naturalmente – canções com uma qualidade musical e poética incrível, a força das palavras, do canto, a simplicidade... O Zeca, nesse período está musicalmente muito próximo do repertório tradicional rural. Aliás, das poucas coisas que se pode dizer bem da balada de Coimbra é ter sido uma ponte da juventude urbana para o repertório

tradicional rural, que é muito mais rico, muito mais poderoso. Digamos que, na generalidade, esse movimento tinha muito mais importância no plano da sociabilidade política do que propriamente no plano artístico, que é confrangedor.

O que precisava de mudar antes do 25 de Abril?

Para nós a questão era simples: era o fim da guerra e o fim do regime. Foi o que aconteceu.

O José Mário Branco era politicamente militante quando se dá o 25 de Abril. Até que ponto acreditou que a Revolução Socialista era possível?

Tem de levar em conta que nesse entretanto, a partir de 64/65, houve uma cisão no Partido Comunista dos chamados maoístas, resultante do conflito sino-soviético, e eu estive desde o início muito envolvido nisso. Deixei de ser do PC e estive envolvido nesse primeiro núcleo em Paris, que decidiu fundar uma alternativa maoísta ao PC. Portanto aí há uma certa afirmação de radicalidade. Digamos que, em termos práticos, a principal coisa que nos opunha ao PC na altura era a necessidade da luta armada para derrubar a ditadura. Não era cá com *manifs*, com abaixo-assinados... É preciso é pagar nas armas e começar a fazer coisas, pá, para deitar abaixo o regime e acabar com a Guerra.

Quando se dá o 25 de Abril... tem de ver o contexto em que ele se dá, porque no próprio regime há uma luta interna entre a linha dura, salazarista, a que foi dado o nome de “brigada do reumático”, os velhos generais, salazaristas bafientos, e uma linha modernizadora do regime, que é sobretudo personificada na ala liberal da própria ANP, o partido único: o Sá Carneiro, o Balsemão, uma série deles. No campo militar [esse segundo campo contava] com o Spínola, que tinha publicado um livro contra o modo como estava a decorrer a Guerra e a defender uma solução política para a Guerra. [Também] o Costa Gomes e esses gajos todos. Digamos, eram, dentro do regime, uma ala que queria acabar com a Guerra. Queriam resolver o assunto, porque todas as potências coloniais já estavam independentes. A França foi a última, com a guerra da Argélia, mas todas as colónias francesas da África negra já estavam independentes, o Império Britânico já estava todo desmembrado, a Índia já estava... Já estava tudo. Portanto aquilo já era uma excrescência histórica. Quando se dá o 25 de Abril, a dois mil quilómetros de distância daqui... o que é que eu sinto? Há lá uma confusão em

Portugal, há um movimento militar mas, logo nas primeiras horas, não se percebia bem o que é que aquilo era. E eu, penso que como muita gente exilada, fixei dois critérios. Naturalmente não foi nada de muito elaborado, mas foram dois critérios para perceber se aderiria àquilo ou se não aderiria àquilo. Esses critérios eram o fim do regime salazarista, que incluía o fim da PIDE, o fim da censura, a liberdade dos partidos políticos e, mais que tudo, a liberdade de todos os presos políticos. Todos! O segundo critério era o fim da guerra e o direito dos povos coloniais à sua auto-determinação, à sua independência. Porque nós, nesse trabalho todo político que fazíamos pela Europa fora, tínhamos relações com o MPLA, com o PAIGC, que tinham também as suas comunidades exiladas, sobretudo em França e na Holanda. Roterdão era uma forte base cabo-verdiana na Europa, portanto sempre que a gente ia à Holanda tínhamos contactos com os companheiros do PAIGC, e não sei quê. O meu colega de emprego, em Paris, nos primeiros anos, foi o futuro Ministro dos Estrangeiros do MPLA, o Paulo Jorge.

O segundo critério era esse: que o movimento, fosse lá ele qual fosse, declarasse, ou mostrasse, sem subterfúgios, ao que vinha: o fim da guerra e o direito dos povos à sua independência. Este problema colonial ficou resolvido praticamente no segundo dia com o comunicado do MFA... penso que tinha o dedo do Melo Antunes... O que não estava ainda completamente resolvido era o problema da libertação dos presos, porque o Spínola, na Junta de Salvação Nacional que assume o poder no 25 de Abril, era contra a libertação de três presos políticos que eram acusados dos chamados “crimes de sangue”, acusados de ter morto pessoas. Dois deles [eram] meus grandes amigos, desse tal primeiro grupo de maoístas de 65 em Paris. Portanto, só na segunda-feira, dia 29 é que eu, por contacto telefónico, sou informado de que saíram todos da prisão - esses estavam em Peniche. E é nesse momento, depois desse telefonema, que eu digo que estão cumpridos os dois critérios: vou voltar.

Se não me engano até foi logo no dia seguinte, dia 30?

Dia 30, exactamente. Aliás, isto... como você imagina, éramos milhares de exilados. As reuniões... a agitação que ia, pelo menos em Paris, e não só, as discussões “volta, não volta”, “isto é a sério, isto não é a sério?”, “isto é um golpe de direita, isto é um golpe de esquerda?”... as discussões todas. Eu não fui a essas reuniões, fiquei bastante isolado. Na altura já estava desligado formalmente de qualquer grupo político. Desliguei-me em 65/66, quando esses meus amigos foram presos em Portugal. Um

deles morreu no outro dia, o Rui D’Espiney, que era um desses jovens dos liceus. Portanto, cumpridos esses critérios eu desligo o telefone, pouso o telefone e recebo um telefonema de uma senhora nossa conhecida, que era do PC, uma pessoa muito simpática, que tinha uma agência de viagens e que nos pergunta: “amanhã [dia 30] há um *charter* da TAP, organizado por nós, com exilados para voltar para Portugal, portanto queria saber se tu e a Isabel querem ir”. Eu disse logo que sim. Foi só organizar a vida de modo a que os miúdos, os nossos filhos, ficassem à guarda de alguém durante um tempo necessário para a gente vir e depois voltar lá, e resolver os problemas.

Nessa altura ainda não pensava voltar de forma definitiva para cá?

Pensava... só que havia problemas de logística. Era preciso voltar a França, como voltei, para desmontar a casa e trazer os filhos. E é por isso que eu e a Isabel viemos no tal avião da TAP, que aterrou às três da tarde aqui em Lisboa, onde vinha também o Cunhal e todo o séquito de dirigentes do PC que estavam lá fora.

Em poucas palavras, como é que descreveria o período desde que chegou até ao 25 Novembro?

Para nós cantores foi uma correria. Em dois anos e meio mais de mil e cem espectáculos gratuitos! Actuações gratuitas, em todas as circunstâncias que queira imaginar: em salas de espectáculos, salas de bombeiros, salas de escola, em todos os sítios... em cima de tractores, no meio de jardins, no meio de fábricas... Às vezes mais do que um por dia. Chegava a estar à tarde a cantar na Beira Alta, ali perto de Santa Comba Dão... Oliveira do Bairro, salvo erro... e à noite em Portimão, para as conserveiras.

Na noite de 30 de Abril para 1 de Maio houve logo, por minha iniciativa, uma reunião de cantores. Gente ligada à canção de protesto, para fundar o GAC, ou seja, temos de nos pôr à disposição do movimento social.

No primeiro *Mundo da Canção* após o 25 de Abril, isso [Comunicado do Colectivo de Acção Popular, futuro GAC] fez capa.

Aí toda a gente assinou. Mesmo os que não estavam telefonaram a dizer “eu também quero assinar”, assim como o Manuel Alegre telefonou da Anadia para dizer “eu também faço parte, também quero”... Depois, com as dissensões partidárias, isso esfrangealhou-se em três sectores: foi o sector dos PCs, que foram para a cooperativa

Cantarabril, o sector dos ML's, que ficaram connosco no GAC, e os independentes, tipo Zeca Afonso e Sérgio Godinho, que formaram uma cooperativa parcialmente ligada à LUAR, ao partido do Palma Inácio, portanto cooperativista, independente de esquerda. Mas isso foi logo 15 dias depois...

De que modo se recorda do *Mundo da Canção (MC)*? O que é que lhe vem à memória quando pensa na revista?

Eu tive conhecimento disso ainda em Paris. Os meus primeiros discos, e a altura em que eu fiquei a ser bastante conhecido em Portugal, foi em 71, com a saída do *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. E, além disso, com o que se pode chamar a “operação soldadinho”, ou seja, conseguimos meter uns milhares de discos clandestinamente em Portugal. Houve uma capa, que foi impressa clandestinamente em Portugal, mandada fazer pelo meu pai. Capa que reproduzia mais ou menos a capa original, em França. O meu pai era autor de livros escolares, tinha relações com gráficos e tipografias. A partir desse álbum - que foi muito falado, o lançamento aqui foi um bocado espectacular, para o mercado da altura foi também um acontecimento (acho que num mês venderam 5 mil exemplares) - começou a haver referências nas revistas, começou a haver entrevistas... e uma delas foi o *MC*. [Também] a *Flama*, o *Comércio do Funchal*, aqueles órgãos de imprensa onde estava malta de esquerda. Aí tomei conhecimento da revista, na sequência desse acontecimento de 71. Novembro de 71 foi um mês extraordinário! Saiu o *Cantigas do Maio*, saiu o *Mudam-se os tempos*, saiu o primeiro EP do Sérgio Godinho e saiu o *Gente Daqui e de Agora* do Adriano.

Para si, qual é a importância de ter havido uma publicação que tenha apoiado esta onda de renovação da música portuguesa?

A ideia que eu tinha em Paris, no contexto da tal discussão sobre a linguagem específica que é a canção, e sobre a pobreza musical do movimento dos baladeiros... eu pensava que o *MC*, e não só, outras revistas, jornais universitários, etc., eram bastante acríticos em relação a isto. O que se compreende, porque a ideia deles era participar num movimento cultural contra a ditadura, portanto não iam pôr-se a dizer “este disco deste fulano, deste baladeiro, é uma porcaria”. Defendiam o movimento geral. E portanto eu tinha a ideia que o *MC* fazia parte de um grupo de órgãos de imprensa que promovia esse movimento musical contra a ditadura, independentemente da qualidade das discussões que havia dentro desse movimento. É essa a visão geral que eu posso dar.

Em inícios de 73 há um número do *MC* que é apreendido na íntegra pela PIDE ainda na gráfica. A capa eram cinco álbuns, um dos quais era o seu *Margem de Certa Maneira*. Como é que isso o faz sentir? Qual é o seu sentimento ao saber que um dos seus álbuns pode ter motivado a apreensão de uma revista?

Eu achei isso naturalíssimo [risos]. Achei a coisa mais natural do mundo. Havia uma discussão, já nesse tempo, sobre a necessidade de haver um reportório de canções mais explícito contra a ditadura e contra a guerra. Isso é que me leva a fazer aquela edição clandestina do *Soldadinho*. A partir desse Novembro de 71, acho que é em Janeiro de 72, as editoras receberam uma circular da Censura – eu soube disto porque a minha editora, a Sasseti, me mandou esse documento - a dizer “a partir de agora passa a existir censura prévia às letras das canções”. [Isto] não existia antes. E há um álbum que eu estou para fazer em 72, em colaboração com o escritor Álvaro Guerra, que nessa altura estava em Paris, chamado *Crónica*. Era um álbum conceptual, à Pink Floyd: não tinha faixas, era tudo seguido, tudo orquestral. A Sasseti é obrigada a mandar essas letras à Censura previamente, e mais de metade veio cortado. Eu recusei-me a gravar o álbum. A partir daí, tomo consciência de que o campo da edição musical também é um campo da luta clandestina. Se for preciso, se a PIDE e a Censura não deixam sair o disco, ou apreendem o disco ou qualquer coisa, a gente faz clandestinamente. Era esta a discussão na altura, em vez de estarmos a submeter-nos aos ditames da ditadura. Porque eu já tinha a noção de que a reprodução mecânica dos discos é uma coisa relativamente simples. Havia empresas em todo o lado a passar discos de vinil. Fazer capas numa tipografia é fácil... Portanto, é por isso que me é muito fácil fazer a *Ronda do Soldadinho*: um amigo gráfico desenhou a capa, gravámos numa garagem, com três músicos... Não nos deixam vender nas lojas, apreendem e não sei o quê? A gente manda clandestinamente, porque havia sempre um vaivém de famílias de emigrantes e de famílias de exilados que estavam sempre a ir para cá e para lá. Metemos três mil exemplares em Portugal, não é brincadeira. Então era esta a discussão: com o Adriano, com o Zeca, com todos eles a dizer: “épá, façam as canções que quiserem, sejam livres na criação, gravem! Depois a gente para editar e difundir isso arranja processos clandestinos”. Isto para perceber que no campo das revistas, como o *MC*, não me admirava nada que, se eles quisessem de repente pôr no escaparate uma capa como essas - com discos proibidos, com discos contra o regime - que lá fosse a Censura ou a PIDE e apreendesse aquilo tudo. Era normal, fazia parte da guerra, não é...? Lembro-

me da frase que disse quando soube dessa apreensão ao *MC*: “e qual é a surpresa?”. Não sei se foi ao Avelino [Tavares] ou ao Mário Correia, que me telefonaram. Era um combate, como outro qualquer.

Nas páginas da revista, vários cantores considerados normalmente como baladeiros não gostam dessa expressão. Partilha dessa opinião? Por que é que, no seu entender, o movimento dos baladeiros é mal visto?

É uma expressão que ganhou uma carga depreciativa. E não é por acaso, foi aquilo que eu expliquei há bocado. Basta ver o célebre *sketch* do Raúl Solnado do baladeiro, da viola... “só comecei na terça-feira”. Porque havia ali uma espécie de imediatismo, de uma necessidade, uma urgência de dar força ao movimento contra a ditadura e, portanto, qualquer miúdo, qualquer estudante que pegasse numa viola de repente e começasse a... “olha, está ali a dizer umas coisas contra o regime”... aquilo podia ser péssimo do ponto de vista artístico, [mas] as intenções eram óptimas. Boas intenções, mas artisticamente muito desinteressante. Esse termo “baladeiros”, por esse motivo, ganha uma carga pejorativa.

Tanto o *MC* como o José Mário Branco, sobretudo na altura do GAC, se referiam ao fado numa forma muito depreciativa. O que é que significava para si, na altura, esse estilo de música?

Para mim, na altura... Repare, [eu sou] uma pessoa do Porto, próxima do Lopes-Graça... O Lopes-Graça escreveu artigos a destruir o fado de cima a baixo. Eu tinha trabalhado na rádio e tinha noção de que o fado era a canção nacional do regime... O fado e outras formas de folclore estereotipado. O vira do Minho, o malhão, a companhia do bailado fundada pelo António Ferro, o Verde Gaio... Eram aqueles *clichés*, não populares mas populistas, do regime fascista, [bem como] a figura da Amália como embaixadora da música portuguesa pelo mundo fora. Éramos todos pessoas que não conhecíamos o fado por dentro mas conhecíamos a forma como era produzido enquanto canção nacional e, em geral, com letras reaccionárias: o homem impotente perante o destino, a mulher inferior ao homem... Só mais tarde é que eu começo a conhecer o fado por dentro e a saber que, historicamente, já tinha sido também uma cantiga de protesto, no princípio do século XX. Mas o que mais chocava pessoas como eu, com educação, com a formação musical que eu tinha, etc., era o facto de o fado ser apresentado como “a” canção nacional. E nós, só para chatear, dizíamos “não é a canção

nacional, é uma canção típica de alguns bairros de Lisboa”, o que é diferente. E aí imagine a importância de todo o trabalho do [Michel] Giacometti, associado ao Lopes-Graça, e dos Arquivos Sonoros Portugueses, que foi dizer “aqui está o panorama da musical tradicional portuguesa”, que é de uma riqueza extraordinária. Só depois de vir viver para Lisboa, em 77/78, através do contacto com pessoas de Lisboa - em particular a Manuela de Freitas [actual companheira], que tinha relações e um conhecimento grande desse mundo do fado, apesar de ser actriz - só aí é que eu começo a perceber que no fado, como em tudo, há o mau, há o bom e há o assim-assim, só que a ditadura em geral só nos mostrava o mau.

Então arrepende-se de alguma forma de ter cantado contra o “faduncho choradinho” [excerto de *A Cantiga é uma Arma*, do GAC]?

“Faduncho choradinho” era aquilo contra o que eu era. O que eu percebi depois foi que o fado não se resume ao “faduncho choradinho”. É muito mais que isso. É a mesma coisa que se a gente fosse analisar o tango e a milonga em Buenos Aires, ou analisar o blues na Louisiana. É muito mais que isso. E referi estas porque, pelo menos no caso de Buenos Aires, também são músicas urbanas.

Há uns tempos, numa sessão na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, o cantor Carlos Mendes defendeu que existe uma tentativa de aniquilamento progressivo da canção de intervenção. Concorda com a visão de que os baladeiros foram afastados do panorama musical português?

Concordo, isso é uma verdade para todas as formas artísticas. É verdade para o teatro, é verdade para o cinema, possivelmente para a literatura... Na literatura isso sente-se mais - um livro de grande qualidade, um poeta, um escritor qualquer, não vai aparecer nos escaparates do Continente ou das bombas gasolina da auto-estrada. É uma estandardização. Eu, quase que exagerando um bocadinho, poderia dizer que é uma consequência da recusa do capitalismo de qualquer voz crítica - crítica no sentido mais amplo da palavra: não é “dizer mal de”; é pensar, ter opiniões sobre as coisas, ser mais profundo, mais analítico. Portanto, isso faz parte de uma tendência geral da sociedade em que nós vivemos: o que é importante não são as manifestações artísticas, o que é importante é o dinheiro. A estandardização dos produtos todos por padrões que sejam mais facilmente vendáveis e que sejam mais facilmente alienantes das mentes. É o que acontece com os noticiários das televisões. Quais são os assuntos mais importantes?

Alguma vez um assunto importante aparece num noticiário da televisão? É raríssimo. Na altura, sobretudo a partir dos anos 80, com o *disco sound* – que é quando a música começa a ser fechada numa batida de um por quatro [imita uma batida típica das discotecas] e os putos começam a ir à noite dar cabo dos ouvidos, do espectro acústico nas discotecas... essa noite dos anos 80, terrível - usei, para definir essa tendência, a expressão “macdonaldização” da expressão artística.

Agora, o que me irritou na altura foi chamarem-nos “músicos de intervenção”: então o Tony Carreira não intervém? “Intervenção” está errado por dois motivos: primeiro porque faz supor que os outros não intervêm, enquanto eu acho que qualquer ocupação no espaço público, qualquer função que se tenha numa comunidade é responsabilizadora, é uma forma de intervir; e segundo, que é outro defeito não menor desse *table* de “cantor de intervenção”, porque parte do princípio de que os cantores de intervenção são cantores de intervenção e mais nada... Então o Zeca Afonso não tem cantigas de amor? Não tem cantigas de festa? Não tem cantigas poéticas, pura e simplesmente? A nossa obra é só estarmos aos gritos políticos? Não é... o que é cilindrado é a função crítica e contestatária da arte em geral, como a função crítica no debate político. É raríssimo aparecer num debate político uma voz que diga “este sistema todo está errado”. São vozes que são todas do sistema e depois, para entreter o debate, têm pequenas diferenças entre elas, para entreter o debate. “Não há alternativa”: é o discurso do governo do Passos Coelho durante 4 anos. “Não há alternativa”. A função dos artistas, ao longo dos séculos, foi sempre dizer, como o [José] Régio, “só sei que não quero ir por aí”. Talvez não saiba para onde é quero ir, mas por aí não. Portanto, dizer não ao que está é, em si mesmo, uma alternativa. Eu não sei que organização, que regime desejo para o mundo. Qual é a minha alternativa ao capitalismo? É a União Soviética? Não, com certeza que não. Mas qual é a minha alternativa, a isto? Não sei, mas isto não quero. E tenho o direito de não querer. Depois a alternativa a gente procura. É como a investigação científica.

Continua a considerar-se um socialista?

A ideia do socialismo... Há um amigo meu que me ensinou uma coisa que eu não queria aprender: a gente perde palavras. A ideia do socialismo foi usurpada. O socialismo original do século XIX foi usurpado pela social-democracia, por uma forma de capitalismo que se chama social-democracia. Ora, se é capitalismo, não pode ser

socialismo. É um capitalismo com preocupações sociais, mas isso é outra coisa. A ideia de comunismo foi usurpada por uma elite que tomou o poder na União Soviética, na sequência da revolução bolchevique – faz 100 anos para o ano que vem - e que lentamente foi eliminando, quase sempre fisicamente, tudo o que estivesse à volta no sentido do verdadeiro socialismo. É uma nova classe que toma o poder à pala do movimento popular. No Maio de 68, que eu tive o privilégio de viver, em Paris, os trabalhadores vão atrás dos estudantes mas não é a brincar: ocupam as empresas. Põem uma bandeira preta e uma bandeira vermelha à porta de cada fábrica mas ficam lá dentro, e ali a polícia não entra. Sete milhões de operários em greve, com ocupação. Foi muito curto no tempo, mas foi extraordinário. Rapidamente o PC e os sindicatos do PC aderem ao movimento para o minar por dentro. O PC mandou acabar com as ocupações em Junho, depois de uma coisa que se chamou Acordos de Grenelle, que foi quando eles negociaram com o governo francês um aumento geral de salários de 10% e mandaram desmobilizar as ocupações todas. Um mês depois ainda havia dois milhões de operários em greve. Portanto, houve ali uma resistência. E três meses depois os preços tinham subido 12%. Pronto, é isto. Foi esta a operação.

O 25 de Abril a mesma coisa. Durante uns meses é hora de todas as esperanças, de todas as possibilidades. Caminho a seguir? Não sabemos bem. Apesar de eu pertencer a uma esquerda que dizia saber muito bem o caminho a seguir. O erro grande dessa esquerda foi pensar pela cabeça dos outros. Foi pensar pela cabeça dos outros. Há um companheiro meu que vai fazer trabalho de penetração, numa zona de Trás-os-Montes que era difícil, muito dominada pelos caciques, pelos padres, e com muitos cuidados vai lá para uma tasca, começar a falar com os velhotes. Passam-se horas e ele, lentamente, com muitos cuidados, passa da palavra liberdade para a palavra democracia, depois de muito tempo passa para a palavra socialismo, e já a noite tinha caído quando ele se atreve pela primeira vez a pronunciar a palavra comunismo, e explicar qual é a ideia do comunismo. E a resposta de um dos velhotes ao fim disso tudo foi: “comunismo, pá? Essa ideia é lindíssima, gosto mesmo pá, gosto mesmo muito disso. Só não percebo uma coisa: por que é que a uma coisa tão linda você põe um nome tão feio?”. Ele achava lindíssimo o projecto comunista, só não conseguia engolir aquele nome.

Portanto, o meu amigo ajudou-me a perceber que nós perdemos palavras. Perdemos palavras. O socialismo que há para fazer, não sei o que é. Sei o que pode significar: redistribuição da riqueza, justiça nas relações sociais... Por que é que o capital, só por

ser capital, que é uma coisa imaterial – é dinheiro! – tem o direito de absorver toda a mais-valia da criação de riqueza? Porquê? Por que é que a função do trabalhador é só alugar os braços? São seres humanos. É tão ser humano o homem que anda ali a varrer a rua como o Belmiro de Azevedo. Então por que é que isto não é tudo combinado entre a malta para ser mais justo, mais igual, e para cada ser humano ter a possibilidade de se exprimir, de criar, de inventar...?

O que é que correu mal das vezes em que a gente julgou que era isso que estava a conseguir? Foi que as bases, a grande massa, abdicou sempre de exercer o poder. Confiou o poder a alguém, e esse alguém aproveitou o poder. Se eu vejo qualquer coisa como solução futura para haver esse socialismo, entre aspas, isso só é conseguível através de um permanente e continuado esforço de controlo do topo feito pela base. Um deputado é eleito e vai para a Assembleia. De repente toma uma posição qualquer contrária à vontade daqueles que o elegeram, no dia seguinte está na rua. Controlo da base. Isto é utópico, mas já há empresas, por exemplo na Argentina, que funcionam assim, auto-geridas. Não é fácil... Não é fácil... Isto vai demorar muito, portanto quer dizer que vai haver muito sofrimento. Esta saída da Inglaterra [a entrevista foi realizada no dia em que se soube que o Reino Unido tinha votado “Sim” no referendo para decidir a sua saída da União Europeia]... Isto indica que a Europa... Porque a seguir à Inglaterra vai a Irlanda, depois vai a Finlândia, depois vai a Hungria, depois vai a Polónia, depois vai a Espanha ou a França, não sei. Isto tudo com motivações profundas que são críticas que eu também faço à Europa tal como está agora, mas que são, digamos, usadas politicamente pela extrema-direita. Portanto, isto não vai ser fácil. É o prenúncio de tempos muito negros.

No MC há uma entrevista sua, concedida logo após o 25 de Abril, em que afirmou querer “fazer um Portugal Novo para os meus filhos. Para isso darei todo o meu esforço”. Mais de quatro décadas depois, como vê esse país que foi construído?

Muito mal... Portugal é um país. O problema não é o país, o problema é o mundo. O mundo mudou muito, a organização do capitalismo mudou muito. Imagine: nós éramos maoístas, veja como a China está agora... Não é? É um absurdo total. Dentro de dias vai nascer o meu primeiro bisneto, não sei o que vai ser a vida dele. Isto vai ser muito duro, muito duro mesmo... Incluindo guerras. Temos de estar preparados. O Marx explicou tudo no século XIX. Não explicou muita coisa da parte cultural e artística, mas

isto explicou tudo. Há momentos em que o capital precisa de destruir capital. Tem de destruir o capital menos rentável para rentabilizar o que é mais rentável.

Há alguma relação entre “ser solidário” e “ser solitário”, pegando no trocadilho presente na capa desse seu álbum?

Na criação artística há. Isso é tirado de um conto do Camus que, salvo erro, estava no livro d’*O Mito de Sísifo*. Não fui eu que inventei. É a história de um pintor que vive com a família num andar e que, no sótão, tem o seu atelier de pintura. Começa a ficar lá em cima cada vez mais tempo, até que deixa de descer para almoçar e para jantar. A mulher e os filhos já não o vêem há não sei quanto tempo, começam-se a preocupar, chamam por ele e ele não responde, vão lá acima e ele está morto. Em cima do cavalete está uma tela, toda pintada de branco, e, no sítio da assinatura, está uma palavra que não se percebe se é *solidaire*, se é *solitaire*. Há uma indefinição [sobre] se aquilo é um “d” ou se é um “t”. Portanto, a ideia de que qualquer criação artística é um acto de grande solidão, embora, pela sua universalidade, seja o acto em que o Homem mais se liga ao Homem. A ideia de que, quando eu crio, estou tão sozinho que deixo de ser eu e sou só os outros. Quando estamos a inventar qualquer coisa, não somos bem nós que o fazemos; é uma espécie de um recado que se está a dar à comunidade.

7.3.4) Viriato Teles

Entrevista realizada em 23/10/2015, na RTP, em Lisboa.

Como surgiu a oportunidade de colaborar com o MC?

O MC surgiu em 1969, eu tinha 11 anos e tive contacto desde muito cedo com a revista como leitor, mesmo a partir dessa altura, porque eu era de uma família onde se lia muito. Lia-se muito jornais e muitas revistas lá por casa, e eu gostava de música, sempre gostei. À medida que fui crescendo, naqueles primeiros anos, a revista começa gradualmente a tornar-se cada vez mais importante para mim, enquanto leitor. Depois a minha colaboração começa já não sei exactamente se em 74 ou em 75, ou talvez antes ainda, nos finais de 73, com as coisas da “Poesia 70”. Sei que comecei muito cedo a ter alguma interacção e, a seguir ao 25 de Abril – comecei a colaborar em jornais em 73, com 15 aninhos, e comecei a escrever alguns disparates para o Suplemento *Juvenil* do

República – é que comecei, gradualmente, cada vez mais a sério, a transformar isto na minha profissão. Em 74/75 começo – ou melhor, continuo – a ter mais contacto com a revista, mas mais ainda porque o director da revista (que tinha sido colaborador da revista e só depois director [...]) era o António Vieira da Silva, que era da minha terra [Ílhavo], os nossos pais eram amigos e nós conhecíamos-nos. Eu começo a colaborar com colaborações dispersas, com coisas que ia mandando, coisas que tinham a ver com aquelas coisas da época, com a música de intervenção, com aquilo que diziam os outros [...]. Ainda há tempos descobri lá na revista um artigo a que chamei “As máximas de Max”, que era uma coisa sobre o [cantor] Maximiano de Sousa, a propósito de qualquer coisa que ele tinha dito e que tinha originado uma resposta do José Afonso...

Li esse artigo. Era, julgo eu, a propósito da perseguição que o cantor dizia sentir após o 25 de Abril...

Pois, eles queixavam-se, nessa altura, de alguma perseguição. Porque, pronto, a seguir ao 25 de Abril o período era da música de intervenção. Era a lógica da época, há que entender as coisas no seu tempo. Mas já me estou a dispersar, não queria ir muito por aí.

Gradualmente, portanto, essa proximidade [com o *MC*] foi acontecendo, por intermédio do Vieira da Silva. Eu vivia na altura em Ílhavo, na minha terra – só vim para Lisboa aos 20 ou 21 anos. Gradualmente comecei a colaborar até me tornar colaborador permanente, a fazer algumas coisas com carácter mais regular, e depois, quando vim para Lisboa, tornei-me mesmo delegado cá. Isso não significava rigorosamente nada, além de que era o tipo que estava em Lisboa e podia cobrir algumas coisas aqui. Quando vim para cá, a revista já estava a entrar naquela fase de alguma descoordenação, de sair agora, depois não sair... Esse trabalho era voluntário e lembro-me perfeitamente de que, em Lisboa, uma das primeiras coisas que fiz, de acordo com o que tinha sido combinado com a malta, foi a primeira entrevista do José Afonso ao *MC*. Foi a minha primeira entrevista ao José Afonso e a primeira – e acho que até a única - para o *MC*. Espantosamente, o Zeca nunca tinha sido entrevistado para o *MC*, não por falta de vontade mas talvez porque a revista era feita sobretudo no Porto e o Zeca estava essencialmente cá para baixo, em Lisboa e Setúbal. Mas nunca aconteceu o *MC* entrevistá-lo antes do 25 de Abril. A seguir ao 25 de Abril, muitas coisas também foram acontecendo e, portanto, a primeira entrevista ao Zeca para o *MC* acaba por acontecer em 79 ou 80. Basicamente foi assim. [A minha colaboração com a revista] aconteceu,

em resumo, pelo interesse da própria revista, da [minha] proximidade com o Vieira da Silva e, depois, foi uma coisa que foi aconteceu naturalmente. Não teve nada de particularmente excitante.

Qual foi a importância do *MC* no meio cultural português?

Hoje olhamos para a revista e, segundo os critérios actuais, aquilo parece-nos quase pré-histórico. Hoje não se fazem revistas assim. Por um lado ainda bem, porque há mais profissionalismo e há outro trabalho que ali não era possível, pelos meios técnicos e financeiros que existiam na altura. Mas, por outro lado, aquela revista estava muito à frente do seu tempo, de facto, por incrível que possa parecer. Para já, porque não havia informação sobre espectáculos. Sobre música, especificamente, praticamente não existia. Existiam revistas sobre televisão, rádio; havia uma revista que era a *Antena*, havia a *Plateia*... Havia revistas de espectáculos, globalmente falando, mas nada especificamente sobre música e, sobretudo, nada em que um determinado tipo de música, com um determinado tipo de preocupações, fosse prioritária. E isso acontecia no *MC*. A própria publicação das letras em inglês – e umas delas eram inócuas, outras nem tanto. Enfim, aqueles truques todos que se iam fazendo, aproveitando aquela enorme vantagem de a revista não ir à Censura nos primeiros tempos. Só passou a ir quando começou a ter aquele desprante de publicar as capas daqueles discos todos e pronto, foi direitinha para a PIDE. Suponho que por obra e graça de algum informador, porque eles souberam o dia em que a revista ia sair e foram lá.

O *MC* era, objectivamente, o único meio de comunicação onde aquela música era debatida, e divulgada também. Lembro-me, aliás, que quando liguei ao José Afonso para lhe fazer a entrevista - conhecíamos-nos mas mal, eu tinha-o conhecido uns anos antes em Aveiro, mas tínhamos um contacto irregular - assim que lhe disse que era para o *MC*, ele nem hesitou: “epá com certeza, a revista *MC* é fundamental, teve um papel do carraças na vida portuguesa”. Eles tinham muito a noção disso, e ainda hoje toda a gente desse tempo se lembra da revista como um espaço de liberdade. Num tempo como aquele, em que não havia esses espaços, a malta acaba por se “contentar” com aquilo. Qualquer pequenina coisa... quando se fala no antes do 25 de Abril em Portugal, eu às vezes remeto para uma coisa que o José Afonso disse precisamente nessa entrevista ao *MC*, em que falava do que era aquele tempo em que um casal podia ser detido e levado para identificação na esquadra pelo simples facto de estar a dar um beijo num espaço

público. Isto acontecia em Portugal, por incrível que possa parecer. É apenas uma face daquele regime, mas ajuda a perceber o que era a ausência de liberdade. Hoje, as pessoas da sua geração poderão ter alguma dificuldade em entrar completamente nesta ideia, porque a liberdade é um dado adquirido. Mesmo até para as pessoas da minha idade, que ainda passaram algum tempo no tempo em que as coisas não se podiam dizer. Eu tinha 16 anos na altura do 25 de Abril, portanto lembro-me muito bem. E tive ligações familiares à resistência, o meu pai foi preso quando eu tinha seis anos, e essas coisas marcam. Lembro-me de me dizerem que o meu pai tinha sido preso. Fiquei espantado: “como é que o meu pai foi preso se não fez mal a ninguém?”. Portanto, isto depois, na lógica de uma criança, isto funciona facilmente. Se ele não fez mal a ninguém, quem o veio prender é que são os maus. E isso também me vacinou para a história da PIDE, foi porreiro. Estas coisas acabam por ter sempre algumas vantagens.

Voltando à revista, a sua importância só se entende na perspectiva do tempo em que vivíamos. Porque países como a França, dos EUA nem se fala, estavam desenvolvíssimos ao nível desse tipo de informação. Mas em Portugal não existia nada. Portanto, eu lembro-me da malta se reunir com o MC para discutir os discos dos Pink Floyd, ou do Paul Simon, ou do que fosse, e estar ali a dissecar as letras. Discutia-se muito isto entre a malta: “aquela letra, o que é que o gajo quer dizer com isto?”. Aquelas questões mais ou menos parvas, ou não, mas próprias do tempo, da época, da idade, de tudo isso. A importância da revista, no fundo, tem a ver com esses dois factores: não existir informação daquele género, e ser esse espaço de liberdade, que foi enquanto o deixaram.

Acha que, no geral, revista conseguiu chegar a todos sectores da população portuguesa? E, no caso de não ter chegado, quais os sectores que influenciou mais?

Se pensarmos num universo de leitores de publicações, acho que podemos dizer que chegou a quase toda a gente. O problema é que o universo de leitores de publicações é pequeno. Nós temos uma iliteracia grande em Portugal. Nessa altura tínhamos mais ainda, e não só iliteracia mas mesmo analfabetismo puro e duro, que era enorme. Mas nesse aspecto é evidente que a revista chegava, como quase todos os jornais, aos intelectuais, às pessoas com algum interesse pelas coisas, mas não chegavam àquela população que poderá até comprar um jornal desportivo, mas que não compra outro jornal.

Mas tendo em conta que o público-alvo era muito jovem, não seriam propriamente intelectuais...

Sim, claro, digo intelectuais no sentido de jovens estudantes. Para o público jovem era uma revista com muita divulgação e que foi crescendo. Ela chegou, num período áureo, a tirar 30 mil exemplares, que era um número muito considerável. E, como a comunicação entre a malta jovem se faz muito boca a boca, se ela tinha uma tiragem de 30 mil, significa que tinha uma leitura cinco ou seis vezes superior. Portanto acho que conseguiu, apesar das dificuldades todas, chegar; não era uma revista de massas mas era uma revista que, essencialmente, chegava onde queria chegar.

Comparando com a *A Memória do Elefante* e com outras revistas da mesma área o que é que distinguia o *MC*?

A Memória do Elefante, aí sim, era uma revista para intelectuais puros e duros. A própria temática não era só a música. O *MC* era mais popular, mais abrangente. Conheci os dois e parece-me, na mesma altura, e embora tivesse mais apetência para o *MC*. Mais do que o *MC*, *A Memória do Elefante* era, em si mesmo, um objecto artístico. A natureza dos textos eram coisas mais elaboradas, mais intelectualizadas. Seria mais elitista. E não estou a dizer isto num sentido negativo. Não vejo necessariamente nada de mal no elitismo, depende quais as consequências dele. Mas era, talvez, para uma população mais previamente educada, enquanto que o *MC* permitia mais facilmente que pessoas com menos instrução não se sentissem tão a navegar em códigos. Por exemplo, quem lia o *República* ou o *Diário de Lisboa* já estava preparado para descodificar algumas coisas e ir ler às entrelinhas. Ou até, às vezes, nas linhas. O *Diário de Lisboa*, por exemplo, num período em que as notícias sobre o José Afonso eram sistematicamente cortadas – nem liam – passou a designá-lo por “Esoj Osnofa”, que era o nome dele ao contrário. Um anagrama, pura e simplesmente. Portanto, se quisermos, *A Memória do Elefante* era feita para um público mais maduro, mais amadurecido, enquanto que o *MC*, sendo também para esse público, era mais permeável a um público mais inocente, que não tivesse ainda esses códigos.

Mas em termos políticos eram ambas arrojadas ou uma mais que a outra?

O arrojo era semelhante. Talvez o *MC*, num certo sentido, fosse mais óbvio, por não jogar tanto com as metáforas ou com as imagens, como fazia *A Memória do Elefante*. E

era mais noticioso, enquanto que a outra tinha quase uma lógica daquilo a que hoje chamaríamos revista literária, com textos mais elaborados, um grafismo muito arrojado para a época. Tenho sempre ideia de o *MC* ter sempre tido mais publicidade, até tinha a publicidade aos discos. E depois tinha as coisas mais directas, como as letras. As capas, muitas vezes, eram as fotografias dos artistas. A primeira capa é o Fanhais, a primeira capa a cores é o José Afonso. Ok, pelo meio temos lá uns artistas *pop*, [mas] alguns outros dentro da linha de pensamento do pessoal da música contestatária. A própria escolha dos destaques das fotografias podia revelar mais facilmente [as intenções do *MC*]. Embora *A Memória do Elefante*, por outro lado, tivesse outro risco: justamente por ser mais intelectualizada, corria o risco de que a PIDE e os censores olhassem para aquilo com mais desconfiança. “Se eu não estou a perceber o que está escrito, o que é que eles quererão dizer?”. Às vezes acontecia.

Como definiria o nacional-cançonetismo?

O nacional-cançonetismo não surgiu propriamente como um conceito, no sentido científico da expressão. Surgiu quase como uma brincadeira, um trocadilho com o nacional-socialismo, e a intenção era colá-lo àquele tipo de música, que no fundo se podia dizer a música do regime. Era a música tolerada e incentivada pelo regime pela emissora nacional. Era aquela lógica do Festival da Canção, canções que falavam de tudo e mais alguma coisa sem falarem rigorosamente de nada. O que se chamava a canção de texto, a canção de protesto, começa aliás pelas baladas. Mas tudo isso começa por ser uma atitude por um lado estética. Não esqueçamos que a primeira “revolta” do José Afonso nem é contra o nacional-cançonetismo que, aliás, na altura nem sequer se chamava assim. É mais contra o fado de Coimbra, a lamechice, a música consentida e promovida pelo regime, que era a que se passava na televisão e na rádio. Não quer dizer que os artistas fossem necessariamente comprometidos com o regime, mas eram comprometidos, mais que não fosse, pela aceitação, pelo silêncio... Nas ditaduras há esta coisa: quem não protesta arrisca-se sempre a ser acusado pelo silêncio.

Havia, portanto, a música consentida, que era uma música inócua – apesar de, pelo meio, haver música que não era tão inócua assim. E depois havia o movimento que o Zeca inaugurou de algum modo, que tem a raiz em todo o movimento das [Canções] Heróicas do Lopes-Graça. Depois, a partir dos anos 60, surgem o Zeca e o Adriano, e toda a malta que se lhes junta, até desembocar em todo o movimento que já há em

74/75. Esse movimento tinha uma preocupação social e política, claro, todos eles tinham posicionamentos contra o regime, mas estética também. Hoje, toda a gente toca e canta José Afonso como se aquilo fosse muito fácil. Não é. Desafio quem quer que seja a dizer-me que o *Cantigas do Maio* ou o *Venham Mais Cinco* não têm um som contemporâneo, que podia ter sido gravado não na semana passada, mas na semana que vem.

Como lhe disse, a expressão nacional-cançonetismo não nasce como um conceito mas sim como um trocadilho para designar aquela rapaziada, aquela estética se quisermos. Havia uma lógica de desdém, de algum modo é colar aquilo ao nacional-socialismo, que para qualquer pessoa de bem é um insulto. E é evidente que aplicar essa designação àquele grupo tinha mais a ver com o que eles representavam do que com eles individualmente. Ou seja, não estava em causa o Tony de Matos – que, de resto, conheci mais tarde e era uma excelente pessoa, um tipo divertido – nem o António Calvário. É um conceito que só poderia ser mesmo aplicado àquele período histórico.

Sendo Portugal à época um país isolado, como é que o MC conseguia sempre manter-se informado sobre as últimas novidades do estrangeiro?

Penso que tinha a ver, por um lado, com o conjunto de cumplicidades, de amigos e tal, que no fundo eram os mesmos que às vezes funcionavam para a rádio e que estreavam discos quase em simultâneo com o lançamento. Lembro-me de um dos Beatles, não sei se era o *Sgt. Peppers*. Porque havia alguém que era amigo de alguém que estava em Inglaterra e conseguia trazer, e arranjava, se calhar, um comissário da TAP amigo que trazia o disco... As coisas muitas vezes funcionavam assim. Era assim que muitas vezes os discos chegavam às rádios e, também, ao MC. Para além de que há outro factor que não seja talvez despiciendo: é que, apesar de hoje a Internet possibilitar o acesso a algumas coisas que nesta altura eram impossíveis, parece-me que, apesar de tudo, na altura era mais fácil comprar discos do que hoje. Hoje, tirando a FNAC, é difícil haver sítios para comprar discos. Há uma série de nichos que vão surgindo mas, antigamente, eu tinha mais facilidade porque ia a uma discoteca – na altura chamava-se assim às lojas de discos – e, se a Valentim de Carvalho não tinha, na Avenida de Roma tinham, se essa não tinha, tinha outra... Em Ílhavo havia uma loja que vendia discos. Hoje, nem pensar nisso. Em Aveiro havia várias, hoje penso que só haverá a FNAC. A lógica global de distribuição – e com os livros passa-se a mesma coisa – faz com que um disco ou venda,

ou... O mercado dos discos está praticamente monopolizado. Claro que, pela Internet, a gente encontra-os. Eu tenho uma rubrica na rádio e já houve discos... ainda na próxima segunda-feira vai acontecer isso com um disco que saiu há três meses em Inglaterra mas que eu não consigo comprar em Lisboa. Fui ao *Spotify* tirar a música para passar na rádio. Claro que o acesso está mais facilitado; vamos à Internet e consigo tirar uma música com qualidade suficiente para a passar na rádio. Hoje vendem-se menos discos, mas o objecto disco continua a ser algo que muita gente gosta de ter. Aliás, não é por acaso que o vinil está a voltar.

Mas isto para dizer que o esquema de distribuição era diferente. Era mais fácil encontrar um disco de há um ano, que continuava a ser novo um ano depois. Hoje, um disco de há dois meses, se não vende, desaparece da prateleira. Muitas vezes não se dá sequer tempo para que uma coisa construa o seu caminho. É uma modificação dos tempos mas tem, a meu ver, um aspecto negativo: deixou de haver tempo para a gente se imbuir nas coisas. Se aquilo não rende logo, chuta e desaparece. As próprias *playlists* nas rádios são um instrumento muito útil mas, frequentemente, são mal trabalhadas. É como uma guitarra: bem tocada é uma coisa deliciosa; mal tocada, pode ser horrível.

Porque é que o *MC* tinha muita interacção com os leitores?

Em primeiro lugar por ser uma coisa única na sua área. Por outro lado, a interacção com os leitores na altura existia um pouco por toda a parte na imprensa, e sobretudo na imprensa de divulgação mais reduzida. Os jornais, as revistas e o *MC* tinham espaços abertos aos leitores. E, no caso do *MC*, entre um leitor que escrevia e um colaborador, a única diferença que havia era a regularidade, porque nem um nem o outro ganhavam nada. Tudo o que se escrevia para ali era de borla, a revista nem tinha fins lucrativos nem sequer uma estrutura... Pertencia àquele tipo de revistas que, na altura, só se aguentavam com colaborações gratuitas. Não era concebível estar a pagar fosse o que fosse, não havia dinheiro para isso. Mesmo alguns jornais de maior dimensão funcionavam assim.

Como via o panorama musical português no fim dos anos 60 e início dos anos 70?

Naquela altura, de facto, havia duas castas artísticas: os consentidos – aqueles que tinham espaço cativo nos órgãos de comunicação, nomeadamente nas rádios e televisões. No que à música especificamente diz respeito [...] o final dos anos 60, sendo

Portugal um país tristonho e deprimido, foi muito produtivos e agitado, no bom sentido do termo. Por um lado devido ao *Zip-Zip*, e também devido ao movimento das baladas, impulsionado precisamente pelo *Zip-Zip*.

Mas também havia música muito fraca, em que ficou o que era bom e o resto foi ficando pelo caminho. Aconteceu o mesmo com a canção de intervenção a seguir ao 25 de Abril. Não estou a dizer que as pessoas não fossem bem-intencionadas. É preciso perceber também que há alturas e tempos históricos em que o lado estético pesa menos que o lado ético. Convém que o lado ético pese sempre mais, a questão estética não é tão importante quando se quer passar uma mensagem. Tal como uma má fotografia, dependendo do objectivo, pode ser uma boa fotografia, uma canção pode ser uma boa canção sem ser a melhor canção. O panorama em fins dos anos 60 era, portanto, empolgante por tudo o que se estava a fazer de novo, nomeadamente ao nível das baladas - que já estavam a começar a desabrochar, digamos assim, noutra coisa: o Zeca já estava a começar a meter outros instrumentos nas músicas. Aliás, a música, artisticamente, foi o que mais mexeu. E não só a música protesto.