



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

26

MÚSICA DISCURSO PODER

Maria do Rosário Girão Santos
Elisa Maria Lessa

COORDENAÇÃO

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

MÚSICA DISCURSO PODER

MÚSICA DISCURSO PODER

COORDENAÇÃO

Maria do Rosário Girão Santos
Elisa Maria Lessa



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

Comissão Científica

Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
Eunice Maria Silva Ribeiro
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Maria Eduarda Bicudo Azeredo Keating
Mário Vieira de Carvalho
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães

Comissão Organizadora

Diogo André Barbosa Martins
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Marta Nunes da Costa
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães
Sílvia Lima Gonçalves Araújo

ÍNDICE

- 9 **Prefácio**
- 15 **Música e política: o “caso” de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)**
Mário Vieira de Carvalho
- 43 **Música: poder e discursos como produtores de subalternidade**
António Pinho Vargas
- 57 **Música e expressão ideológica: a obra *Buchenwald* para piano solo de Eurico Tomás de Lima (1908-1989)**
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
- 67 **Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)**
Cristina Fernandes
- 83 ***Musica est scientia divina*: escolástica, retórica e apologética nos tratados de teoria musical em finais do Antigo Regime. A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Mello de Jesus (Baía, 1759)**
Mariana Portas de Freitas
- 105 **Música e civilização: a ideia de progresso no discurso do periódico musical *Amphion* (1884-1887)**
Luís Miguel Santos

- 121 **A música em representações literárias do tráfico negreiro**
Ana Ribeiro
- 135 **O jazz na literatura moçambicana da negritude**
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
- 147 **Movements of resistance in Edward
Kamau Brathwaite´s Jazz Poetry**
Gisele Giandoni Wolkoff
- 157 **“A música agora é o jazz”: O jazz como palco
de resistência em Portugal, entre 1971 e 1973**
Pedro Cravinho
- 173 **Oppositional Discourses on
Fado Music: a Love-Hate Relationship**
Ricardo X. Fonseca
- 185 ***Female fronted metal*: um pseudogênero
musical para a marginalização da mulher artista?**
Inês Rôlo Martins
- 201 **Music as the Colonizing Other in Iain
Banks’s *Canal Dreams***
Katarzyna Pisarska
- 221 **How the Pagans Became ‘Convinced’ about
Christianity: Four Conclusions on the Relationship
between Music and the Missions in Early Colonialism**
Christian Storch
- 235 **Uma Questão Sensual e Uma Questão Moral**
Telmo Rodrigues
- 243 **Understanding a Musical Work:
The Dialogue between Listening and Textual Analysis**
Sara Ellen Eckerson

- 251 **Discurso(s) do corpo, da letra e da música:
a violência segundo Alanis Morissette**
Diogo Martins
- 271 **Emancipation of the listening-body – Music, power
and the body in twentieth-century Polish culture**
Artur Szarecki
- 287 **O “mulatismo musical”: processos de
canonização na historiografia musical brasileira**
Diósnio Machado Neto
- 309 **A força da estrutura:
música, linguagem e o poder da expressão**
Ângelo Martingo
- 317 **Lisztomania – O poder atrativo de Franz Liszt**
Joana Gama
- 331 **Republicanism e a atividade musical amadora em
Portugal na segunda década do século XX –
O caso da Tuna Souselense**
Rui Filipe Duarte Marques
- 345 **Guerra Colonial: pautas identitárias
no canto e contracanto português**
Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva
- 359 **Mercado musical actual: creando listas de éxitos**
Asunción Belda Castilla e Irene González Cueto
- 369 **Milagre dos peixes em tempos de “milagre
econômico”: o Clube da Esquina e a resistência
político-cultural à ditadura militar brasileira**
Sheyla Castro Diniz

- 381 **O poder invisível da música do cinema:
Por uma análise mais interdisciplinar**
Marta Noronha e Sousa
- 399 **O preconceito antioperático no classicismo inglês**
Jorge Bastos da Silva
- 415 **“Ear and heart with a rapture of dark delight”: Music
and wagnerian motives in the poetry of A. C. Swinburne**
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães
- 431 **À l’ombre de Richard Wagner :
Baudelaire, Nietzsche, Proust et Gracq**
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

GUERRA COLONIAL: PAUTAS IDENTITÁRIAS NO CANTO E CONTRACANTO PORTUGUÊS^[1]

Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TODO O IMAGINÁRIO BÉLICO DA HISTÓRIA DO SÉCULO XX, e portanto também o português, está envolvido em sons que trazem à memória passados fragmentados, espaços e temporalidades específicas de determinadas gerações que, posteriormente, serão apropriadas pelas gerações seguintes. A conjugação de sons e silêncios, contextualizada conceptualmente, e posteriormente disseminada no espaço físico e geracional, é um fenómeno rico para a análise das construções da memória e da pós-memória de um acontecimento. Assim, as representações da Guerra Colonial Portuguesa estão associadas a produções ou adaptações musicais que podem aflorar alguns tópicos de reflexão relativos à construção e transmissão da memória e da pós-memória coletivas desse período da história portuguesa. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, referindo-se à recolha do material musical a que aqui nos reportamos, é possível encontrar “nestas canções e cancioneiros, que nasceram no

345

GUERRA COLONIAL: PAUTAS
IDENTITÁRIAS NO CANTO E
CONTRACANTO PORTUGUÊS

Luciana Moreira Silva e
Mónica da Silva

¹ A recolha dos dados utilizados neste artigo deriva de dois projetos desenvolvidos no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, financiados pela FCT e coordenados por Margarida Calafate Ribeiro e por Roberto Vecchi: Os filhos da Guerra Colonial: pós-memória e representações e Poesia da Guerra Colonial: uma antologia do “eu” estilhaçado. O primeiro pretende refletir sobre os pressupostos da Guerra Colonial a partir da pós-memória, confluindo os testemunhos privados com as representações públicas. No segundo, o género central foi a poesia, mas abarcou também o espaço poético da canção, campo que pretendemos abordar neste trabalho.

âmago da Guerra Colonial, uma vasta dimensão cultural, que projecta a memória poética no âmbito dos quadros sociais da memória colectiva” (Ribeiro; Vecchi, 2011: 577). Assim, a produção musical sobre esta guerra torna-se um ponto incontornável na compreensão das memórias públicas do Portugal do século XX, mas também na compreensão da transmissão dessa mesma memória. Importa ainda salientar o papel da música como um arquivo dos dois discursos distintos que se podiam ler na época em que decorria o conflito, nas ex-colónias. Segundo Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta” (Foucault, 1999: 10). No que concerne à música de referência na Guerra Colonial são, por um lado, os sinais do discurso do poder dominante, legitimando o conflito e a colonização, numa tentativa de manutenção do ideário do império português e, por outro, um contradiscurso, de luta contra a guerra e a ditadura, que assumia um grito cada vez mais forte, ultrapassando as fronteiras da então metrópole, chegando quer à Europa quer àqueles que viviam a Guerra Colonial de perto, em África. Em 1961, quando tem início a Guerra Colonial, a música acompanhava um Portugal que estava há mais de 30 anos debaixo de um regime político ditatorial, de ideologia colonialista, sendo as suas políticas ultramarinas inquestionáveis e, para muitos, um motivo de orgulho nacional. Se pensarmos nos instrumentos de propagação e controlo usados pelo Estado Novo, facilmente percebemos a importância da música enquanto discurso produtor e reproduzidor de ideologias. Os Hinos da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina são exemplos claros do simbolismo destas composições poéticas enquanto instrumento de perpetuação da ordem e da devoção à nação. O Hino teve particular importância no início da Guerra Colonial como tradução do pensamento colonial e fascista, de um legado heroico proferido pelo regime Salazarista na defesa dos valores da pátria, do Minho a Timor. Recuperando o ideal de herói, num discurso laudatório ao patriotismo e à glória do soldado português, Santos Braga escreveu, no início da década de 60, um Hino que ainda hoje se revela assombroso. O hino “Angola é nossa”^[2] enfatiza um sentimento de orgulho na missão colonialista, bem como a repulsa

² Interpretado em 1961 pelo Coro e Orquestra da FNAT, dirigido por Duarte Pestana. <http://blog.comunidades.net/angchimbarr71/> (consultado a 01 de setembro de 2011).

de todas as infidelidades que atentavam contra *a nossa grei*, como é referido no hino (*Ó povo heróico português / Num esforço estóico outra vez / Tens de lutar, vencer, esmagar a vil traição!*). No início da Guerra Colonial esta melodia hipnótica acompanhava as tropas portuguesas que desfilavam ao ritmo compassado da música, intensificando sentimentos de coragem, glória e orgulho na luta pelo império português e camuflando inquietações silenciadas.

Também o Fado assume um papel cada vez mais importante na representação da identidade portuguesa, seja ela colonialista ou não. Foi, por diversas vezes, a forma por excelência de exprimir e difundir o tema da Guerra Colonial. Todavia, podemos dizer que o Fado assumiu uma faceta ambivalente, marcada ora por uma voz acrítica ou mesmo defensora do regime ora por uma voz politizada e crítica da Guerra Colonial. De acordo com Jorge Ribeiro, Cecília Supico Pinto, fundadora e presidente do Movimento Nacional Feminino na década de 60, escreveu e cantou “O Meu Fado”, música que exprimia a glória de se ser soldado português em defesa da pátria e a fé que neles depositava o país e que, de acordo com a própria era um fado de “incitamento e apoio aos nosso rapazes” (Ribeiro, 1999: 241):

*Soldado tu és valente
Como tu não há igual
Pois mostras a toda a gente
Como é grande Portugal.
(apud Ribeiro, 1999: 242)*

Ainda dentro destas vozes foram recuperadas e alvo de novas interpretações músicas alusivas ao soldado português durante a Primeira Guerra Mundial. O *Fado das Trincheiras* de João Bastos e Félix Bermudes, que foi cantado no filme “João Ratão” em 1940, e que remetia para o contexto daquela guerra, foi na década de 60 interpretado por Fernando Farinha, assumindo agora uma nova leitura, que remetia para a guerra em que Portugal então se encontrava, a Guerra Colonial. Assim, tornou-se uma das músicas mais populares^[3], sendo

³ A título de exemplo veja-se o seguinte blog: <http://galeriaphotomaton.blogspot.com/2010/02/fado-das-trincheiras-fernando-farinha.html> (consultado a 01 de setembro de 2011).

dedicada àqueles que estavam ausentes numa guerra de um Portugal despolitizado, veiculando o discurso de um regime e de um país orgulhosos de mortes patrióticas:

*(...) E se eu morrer na batalha
Só quero ter por mortalha
A bandeira nacional.
E na campa de soldado,
Só quero um nome gravado
O nome de Portugal. (...)*

Acriticas ainda são muitas das músicas cantadas pelos Conjuntos Típicos, muito característicos das décadas de 60 e 70, que tocavam em bailes, salões, saraus, festivais, programas de rádio, concursos musicais, um pouco por todo o espaço colonial português. O tema da Guerra Colonial não ressaltava muito, mas quando aparecia, na sua maioria não tinha grande preocupação contestatária e regia-se sob a égide do Estado Novo. Em 1970, o Conjunto Típico Armindo Campos lança a canção *Adeus Guiné*, da autoria de Mário Ferreira, sobre o regresso a casa e as saudades da família, mas onde o sujeito de enunciação, um soldado na Guiné, ressalva o sentimento de missão cumprida e de defesa do império português ao comprometer-se num eventual regresso ao palco de guerra para “salvar” aquele território:

*Adeus Guiné
Serás sempre Portugal
Mas se crescer o teu mal
Volto para te salvar.
(apud Ribeiro, 1999: 258)*

Devido à forte mobilização que se vivia, muitos dos conjuntos típicos tiveram dias difíceis, e alguns viram mesmo o seu fim. Outros seguiam juntos para terras do Ultramar e por lá faziam espetáculos públicos para os soldados portugueses. Como exemplo, temos Sérgio Borges com o Conjunto João Paulo, composto por sete rapazes que cumpriram o serviço militar obrigatório em conjunto, dois deles como voluntários, por não terem ainda idade para serem mobilizados. Este

conjunto lança também em 1970 a música *O Salto* que toca levemente um assunto polémico, o da deserção, mas de modo pouco comprometido. De facto, no cançonetismo ligeiro poucos se aventuravam pela crítica e denúncia de um destino onde a dor e a morte eram constantes.

Mas a música portuguesa que se fez durante o regime não foi apenas a reprodução do discurso político dominante, colonialista e imperialista, ou simplesmente acrítico. Cedo se levantam os contradiscursos que pretendem modificar o discurso dominante, pretendendo criar espaço a novas formas de poder, de que é exemplo o poder da luta contra uma guerra indesejada que vamos encontrar no muito ambíguo Cancioneiro do Niassa, no canto de intervenção, ou ainda no ainda incipiente rock português. No final da década de 60, surge o cançonetismo dentro do teatro de guerra, onde a música assume uma ótica de diversão “revoltada”, muitas vezes clandestina, trémula e ainda sem força interventiva, mas já exemplificativa de uma consciencialização trabalhada do contexto. Os cançoneiros militares descrevem a guerra com todos os seus tormentos, medos, companheirismo e paródias, sendo um testemunho direto da Guerra Colonial Portuguesa. Da diversidade de cançoneiros militares, o que atinge maior propagação é, sem dúvida, o Cancioneiro do Niassa, nascido nesse distrito a Norte de Moçambique, no final da década de 60, e que foi tema de um número especial da revista *O Batalhão* (2000), no qual são disponibilizadas a quase totalidade das letras criadas. As letras eram adaptações de músicas em voga naquela altura, que eram feitas por militares portugueses, muitos deles ainda hoje no anonimato. Algumas das músicas deste cançoneiro foram gravadas pela primeira vez na Rádio Metangula da Marinha em 1969 e, posteriormente circularam em cassete pelos soldados que as trauteavam quase secretamente. Um dos exemplos mais publicamente marcante é o *Hino do Lunho* que é uma adaptação da música *Os Vampiros* de Zeca Afonso de 1963. Alterando algumas estrofes e mantendo outras, direcionam a letra para a realidade por eles vivida:

*No céu cinzento sobre o astro mudo
Batem as hélices na tarde esquentada
Vêm em bandos com pés de veludo
Chupar o sangue fresco da manada (...)
(apud Ribeiro & Vecchi, 2011, 480)*

Trinta anos mais tarde, em 1999, Laurent Filipe produz *Canções Proibidas: O Cancioneiro do Niassa*, CD que recupera e reaviva as músicas do Cancioneiro do Niassa, como forma de homenagear aqueles que viveram e ainda vivem a Guerra Colonial Portuguesa. Este CD conta com a participação de vários músicos e autores de canções sobre a Guerra Colonial. De acordo com Roberto Vecchi, “nos versos das letras do Niassa não se encontra unicamente um ressentimento devido a uma condição não compreendida, a dor por uma distância imensurável da casa, mas também uma destilação das mágoas num discurso crítico sobre a guerra” (Vecchi, 2010: 325). Assim, percebe-se uma tentativa de criação de um novo poder, segundo a linha de Foucault, através de um discurso que se levanta contra o discurso dominante e ditatorial, intimamente ligado com o poder político do regime de Salazar, discurso esse que nasce no seio daqueles que sentem na própria pele a experiência dessa guerra, em nome de um chão que compreendem afinal não ser o seu.

Mas a grande viragem quanto às vozes contra a guerra e o regime surgiu com os movimentos estudantis e as crises académicas que se sucederam em Portugal na década de 60, acompanhadas por grandes movimentos musicais (Raposo, 2000a), bem como com a saída para o exílio de pessoas que não concordavam com a Guerra e nela não queriam participar, não só intelectuais mas também operários, e que fizeram um importante trabalho de politização junto dos emigrantes portugueses mas também dos europeus. Assim, tanto os movimentos académicos como as organizações de emigrantes no exílio despoletaram o acordar da consciência política que inicialmente foi localizada, mas cedo abriu portas, tornando-se resoluta no compromisso com novas posturas de denúncia à Guerra Colonial.

A renovação do Fado Coimbra e a passagem pelas baladas atingem o ponto alto no canto de intervenção que surge claramente como forma de oposição à ditadura e contestação à Guerra Colonial. Grandes nomes da música portuguesa como Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília alteraram ritmos e formas de expressão interventiva, jogando a música tradicional e o folclore com uma revolução de mentalidades e de musicalidades. Todavia, só no final da década de 60 é que a canção de protesto encontra mecanismos de se expandir a meios mais abrangentes deixando de ser um movimento exclusivo de

uma elite estudantil intelectual, politizada e ativista. Foi o fenómeno do brevíssimo programa televisivo «Zip-Zip», apresentado por Fialho Gouveia, Carlos Cruz e Raul Solnado, em 1969, que, nas palavras de Eduardo M. Raposo “trouxe para o conhecimento do grande público os novos valores da música portuguesa, mas também da poesia e de outras disciplinas artísticas” (2000b: 53). Assim, e como temos vindo a desenvolver, foi nesta época que se deu uma considerável incorporação da poesia nos movimentos musicais, e o programa a que nos referimos teve um importante papel ao possibilitar a chegada desta nova musicalidade a todas as camadas sociais. Portanto, fenómeno imprescindível na reflexão do ponto de viragem foi o cruzamento não premeditado, mas extraordinário, entre poetas e músicos. A abertura a novas recriações trovadorescas traz consigo uma nova sonoridade musical, comprometendo um país com uma linguagem moderna e denunciante. Como nos refere Eduardo M. Raposo: “A poesia, dita e cantada, o canto, porque interventor socialmente – daí *canto de intervenção* – será então uma forma de oposição à ditadura” (2000a: 50), pelo que os autores estão cada vez mais comprometidos com a luta contra o regime salazarista e a Guerra Colonial, desenvolvendo um combate cultural, social e político cada vez maior, desvelando tabus e mitos, abrindo portas a uma nova consciência que nasceu com aquela geração que sofria a obstinação da ditadura e a perpetuação de uma guerra absurda e cruel.

Adriano Correia de Oliveira, um dos músicos mais comprometidos da altura, adota, a partir de 1964, um carácter cada vez mais interventivo na denúncia contra a Guerra Colonial, musicando não só, o poema *Menina dos olhos tristes* de Reinaldo Ferreira nesse mesmo ano, como também o poema *Barcas Novas* de Fiamma Hasse Brandão e *Pedro Soldado* de Manuel Alegre, ambos em 1967. Mais tarde, reafirma a sua luta quando canta e grava poemas dos livros *Praça da Canção* e *O Canto e as Armas* de Manuel Alegre, proibidos pela censura. Um aspeto curioso é o do poema *Menina dos olhos tristes* escrito por Reinaldo Ferreira antes de 1959, ano da sua morte, quase como um presságio de tempos futuros, mas referindo-se, na verdade, às mortes de jovens que já aconteciam, mesmo antes de 1961, quando iam cumprir serviço militar nas colónias. Se Adriano foi o primeiro a musicá-lo em 1964, logo lhe seguiram os passos Luís Cília em 1965 e Zeca Afonso em 1969, fazendo com que esta

canção ficasse associada à luta contra a guerra colonial, nas memórias individual e colectiva dos portugueses. Assim, para Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, o arquivo poético-musical que aqui nos serve de ponto de partida, “representa a forma de poesia da guerra colonial que melhor conjuga e activa as relações antigas entre poesia, canto e memória e aquela que mais emoção partilhada e partilhável causa na memória individual e na memória colectiva portuguesa da Guerra Colonial” (Ribeiro; Vecchi, 2011: 578).

Como já se afirmou, a luta contra a Guerra Colonial é também a preocupação daqueles que partiram para o exílio, precisamente por não quererem compactuar com ela. Em França surge Luís Cília, que assume uma posição frontal contra a guerra em 1964, com o EP *Portugal – Angola: Chants de Lutte* gravado pela *Chant du Monde* e que o consagra como o primeiro cantor de intervenção no exílio. Neste EP, Luís Cília abordou o assunto da Guerra Colonial em toda a sua crueza, especialmente quando musica o poema *A bola* de Jonas Negalha, denunciando, de um modo fortíssimo, o uso de cabeças cortadas a negros, nos jogos de futebol dos militares (*a cabeça /de um negro/ sangrando/ que rola/ no chão/ de Angola*) (apud Ribeiro & Vecchi, 2011: 436). Ainda no mesmo EP, aborda o assunto da deserção com a música *Canto do desertor* em que assume a voz de um coletivo ao qual pertence e a quem os defensores da guerra chamam traidores. Em 1969 compõe a música para o emblemático poema *O Menino de Sua Mãe* de Fernando Pessoa, envolto na simbologia íntima da morte de um soldado, quando o espera uma mãe ansiosa, ignorante ainda do destino trágico do filho. Assim, Adriano, Cília e Zeca Afonso, são vozes de excelência contra a falta de liberdade num Portugal estagnado, mas na sua continuidade surgiram muitos outros, tanto dentro como fora das fronteiras portuguesas, que elevaram a voz contra as políticas coloniais, como José Mário Branco, Sérgio Godinho, Francisco Fanhais, A P Braga, Manuel Freire, Francisco Naia, Pedro Barroso, José Jorge Letria, Tino Flores, entre outros.

Para além destes casos, em que os músicos utilizam poemas já existentes, vamos também encontrar os *cantautores*, que escrevem o poema e criam a música para ele, não havendo uma regra sobre qual surge primeiro, se letra, se música. José Mário Branco, na década de 60 levou o tema da deserção a vários cantos da Europa com uma tradução da música *Le Déserteur* de Boris Vian, a que fizemos já alusão, mas é

em 1970 com *A Ronda do Soldadinho*, de sua autoria, que fica para a história da luta contra a Guerra Colonial (“*Soldadinho lindo / És o rei / Da nossa terra / Vais lutar agora / Prá acabar / Com essa guerra*”). Do seu encontro com Sérgio Godinho em Paris resulta ainda, em 1971, *As Cantigas do Fogo e da Guerra*. Sérgio Godinho é também um autor de referência no canto de intervenção, mas o seu auge musical sobre este assunto só acontece em 1993 com *Fotos do Fogo*.

Um outro autor que também sentiu a brutalidade da Guerra Colonial foi Tino Flores. *Cantautor* nitidamente contra a guerra, vê-se obrigado ao exílio em França, onde edita, em 1969, o EP «Viva a Revolução» com três músicas que trespassam a Guerra Colonial Portuguesa: *Os Culpados*, *Um dia Verás* e *Quanta Saudade*. A primeira evidencia o sofrimento e a fé das raparigas que viam partir os seus namorados para uma guerra cujos únicos culpados eram os que governavam a nação. A segunda aproxima, no sofrimento, a dicotomia entre soldados e desertores: uns heróis coloniais inconscientes e manipulados, outros heróis humilhados por dizerem não a uma guerra que não aceitavam. A última, como se pode ler a seguir, reforça o tema de uma deserção forçada por uma guerra não desejada:

(...) *Há uma linda terra
Que eu abandonei
E a causa é uma guerra
Que nunca desejei. (...)*

Convém recordar novamente as palavras de Roberto Vecchi que defende que, no caso da poesia da guerra colonial, a “conjugação da memória poética com a lírica moderna”, ou melhor, “com a cultura não só erudita mas também de massa, repõe a poesia como um material fundamentador da memória contemporânea” (Vecchi: 2010, 321). Pode, assim, ler-se que esta conjugação da poesia com a música, propõe um novo discurso poético-musical que se estende pela sociedade de um modo que a poesia, por si só, não se estenderia. São esses poemas musicados que assumem um papel preponderante na criação e crescimento de um discurso contra o poder instituído, na época, e que assumirão um papel essencial na criação da memória da Guerra Colonial da sociedade portuguesa contemporânea.

O que aqui encontramos, quer no caso da música feita em Portugal, quer no caso da música que surgia nas vozes daqueles que se tinham exilado, é a criação de um novo registo, que existia já na poesia e que se alia agora à música povoando ainda hoje o imaginário português. A associação à música fez com que muitos poemas passassem de boca em boca e de geração em geração. Nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro (2004: 19), aquilo que se verifica na literatura, neste caso em especial, na poesia, é um “longo epítáfio” a esse império português cantado pelo regime, “mais imaginário que real”. Segundo a autora, na poesia, e tal como temos vindo a analisar nas letras das músicas, o que se verifica é, por um lado, a permanência da ideia de Portugal como nação imperial e, por outro lado, um contradiscurso ideológico, marcado pela rutura que marcou, na literatura e na música, o contradiscurso ideológico e crítico relativamente ao Regime.

A Revolução dos Cravos trouxe um novo ambiente político onde a explosão de liberdade se refugia na ausência do tema, como se a euforia da revolução não permitisse qualquer referência aos acontecimentos do tempo colonial. A guerra é pontualmente referida no meio da exaltação da recente liberdade, como por exemplo na música *Somos Livres* de Ermelinda Duarte, que acompanhou a infância de muitos portugueses e portuguesas (*Uma criança dizia, dizia / “quando for grande / não vou combater”. / Como ela, somos livres, / somos livres de dizer*). Assim, no pós-25 de Abril o que se verifica, primeiramente, é um hiato musical com poucas referências a esse passado próximo.

É com o desenvolvimento do rock português, na década de 80, que a Guerra Colonial Portuguesa vai despertando novamente um Portugal em silêncio. Em parceria constante com Carlos Tê, Rui Veloso tornou mediática a evocação do prolongamento da Guerra Colonial. Músicas como *Um Trolha da Areosa* e *O dia em que o Meno Rock Morreu*, ambas do CD *Mingos & Os Samurais*, de 1990, ou ainda *Mulher de Armas*, de 1991, retratam um Portugal que tinha uma guerra entranhada. As paixões e sonhos desfeitos no capim e o toque irrevogável da morte trazem às suas músicas significados profundos de identidades sofridas e estigmatizadas por uma guerra ainda sem luto. A título de exemplo, quer em *Um trolha da Areosa*, quer em *O dia em que o Meno Rock morreu*, os sujeitos de enunciação, no primeiro caso uma madrinha de guerra e no segundo o amigo de um combatente falecido na guerra, fazem referência ao quotidiano

de quem fica rezando pelos que partiram, aos aerogramas trocados e à notícia da morte, que traz consigo uma dor inconsolável, conhecida de tantas famílias portuguesas que se identificam com as músicas (*E a má nova veio em Março / Como um céu que escureceu / Chovendo uma dor sobre o bairro / No dia em que o Meno Rock morreu*).

Apesar de tímida, a Guerra Colonial continua no rock português com as bandas GNR, Sitiados, Delfins, Xutos e Pontapés, entre outras, que surgem nos finais de 70 e nos anos 80 e 90, e entre eles é possível encontrar elementos cujos pais, ou outros familiares, estiveram na Guerra Colonial. Os GNR gravam, em 1986, a música *Ao Soldado Desconfiado*, mas é em 1988, com a música *Aquele Inverno* dos Delfins, que a segunda geração assume a representação do imaginário da Guerra Colonial, presente, afinal, em quase todas as casas portuguesas. A segunda geração utiliza a expressão artística como portadora de mensagens de compreensão e reconhecimento do sofrimento de uma geração subjugada à obrigatoriedade de viver a morte quotidianamente, como se pode ler no seguinte excerto de *Aquele Inverno*:

(...) Combater na selva sem saber porquê
e sentir o inferno de matar alguém
e quem regressou
guarda a sensação
que lutou numa guerra sem razão...

Na transição da década de 80 para a de 90, a produção artística cresce substancialmente, aumentando também a produção sobre a Guerra Colonial. A música deriva muitas vezes da conjugação de projetos *interartes*, como é o caso das duas músicas dos Xutos e Pontapés: *Inferno – parte 1* e *Inferno – parte 2*, que foram compostas para o filme *Inferno* de Joaquim Leitão, de 1999, e posteriormente incluídas no álbum *XIII*, de 2001, e que juntam mais esta banda aos outros grupos de rock que já se haviam dedicado ao tema, mostrando que a Guerra Colonial se mantém viva na memória coletiva portuguesa e que, ao contrário do que acontecera imediatamente a seguir à revolução, é o tema central das músicas que a abordam. Tanto a música dos Xutos, como o próprio filme, dão especial relevância à camaradagem e cumplicidade existente entre os combatentes, quer durante a guerra, quer depois, quando se

encontram esporadicamente, em nome desse acontecimento que os marcou, mas que os uniu de modo incontornável:

(...) No combate final
Não ouvindo o teu sinal
Procurarei por ti
Há-de a coragem sobrar
Eu irei-te buscar
Ao inferno
Faz o mesmo, pá
Por mim (...)

Assim, verificamos que as gerações seguintes à que fez a Guerra Colonial não esqueceram esse tema e disso é prova a música, principalmente o rock português que soube associar o respeito pela geração dos seus pais e pela memória coletiva de uma guerra que faz parte da história do país, à objecção de consciência contra o serviço militar obrigatório, já que este era a via de chegada a um eventual conflito bélico. Na verdade foi a segunda geração de músicos que soube referir-se à Guerra Colonial “evocando-a nas suas letras, não só para dar uma palavra de conforto e reconhecimento à geração dos seus pais, mas também para, a partir desta experiência, defender a paz e afirmar a objecção de consciência que então se discutia” (Ribeiro & Vecchi, 2011: 579). Na verdade, numa época em que as referências à Guerra eram poucas e onde as memórias da guerra eram memórias envergonhadas, o rock português soube criar um dos poucos espaços em que a Guerra Colonial foi mencionada. Diríamos que a intencionalidade da música se relaciona com a intencionalidade social, neste caso, reflete a passagem de um Portugal reprimido e obsoleto, debaixo de um prolongado regime ditatorial, para um Portugal livre e democrático, mas a quem custa ainda lidar com os seus fantasmas. No campo da Guerra Colonial, a música (a par de outras expressões artísticas) foi voz dos vários tipos de discursos existentes, pró ou antiguerra e, atualmente, continua a ser uma das vozes contra o silêncio que marcou este conflito, silêncio esse que parece agora começar a romper-se.

Referências Bibliográficas

- AAVV (2000). *O BATALHÃO: CANÇÕES DO NIASSA*, Número Especial.
- FOUCAULT, Michel (1999). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- RAPOSO, Eduardo M. (2000a). *Canto de Intervenção*. Lisboa: Museu da Republica e Resistência.
- , (2000b). *Cantores De Abril*. Lisboa: Edições Colibri.
- RIBEIRO, Jorge (1999). *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- RIBEIRO, Margarida Calafate & VECCHI, Roberto (Org.) (2011). *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento.
- VECCHI, Roberto (2010). “A memória poética como patrimônio de sofrimento”, in Juciane Cavalheiro (org.), *Literatura Interfaces e Fronteiras*. Manaus: UEA Edições, 319-338.

Discografia

- BRANCO, José Mário (1969). *A Ronda do Soldadinho*, Edição de Autor.
- DELFINIS (1987). *O CAMINHO DA FELICIDADE*, EMI.
- DUARTE, Ermelinda (1974). *Somos Livres/Joaquim da Silva*, Decca.
- FLORES, Tino (1971). *Viva a Revolução*, Edição de Autor.
- VELOSO, Rui (1990). *Mingos & Samurais*, Estúdio Paço d'Arcos.
- XUTOS & PONTAPÉS, (2001). *XIII*, Mercury / Universal.

MÚSICA DISCURSO PODER

Coordenação: Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos | Elisa Maria Maia da Silva Lessa

Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Setembro 2012

Depósito legal: 347151/12

ISBN 978-989-8549-18-1

Nunca tanto como hoje em dia a ‘palavra de ordem’ se tornou interdisciplinaridade ou, mais bem dito, transdisciplinaridade.

Com efeito, as ‘disciplinas’ oficialmente instituídas que, ao longo dos tempos, haviam reivindicado redutos e métodos inexpugnáveis, foram gradualmente anuindo a uma contaminação salutar e imbricação salvífica (mercê da exploração denodada de ‘zonas de porosidade’, passíveis de alargamento dos respetivos horizontes epistemológicos). A literatura enveredou pelo comparativismo, ao pedir de empréstimo à pintura a magia da cor, ao cinema o virtuosismo da imagem e à música o sortilégio do ritmo. E se a psicanálise se sentiu em dívida para com a literatura, esta última não deixou de ser devedora à sociologia, à estética, à história, à filosofia e às ciências políticas, firmando os “Cultural Studies” um processo de longo curso.

Foi este amplo quadro teórico intercultural que serviu de tela de fundo ao Colóquio Internacional *MÚSICA DISCURSO PODER*, cujos contributos, oriundos de variegadas e híbridas áreas do saber (literatura comparada, estudos culturais e musicologia, para mais não citar), se dão agora ao prelo.

9 789898 549181

ISBN 978-989-8549-18-1