



inet
Instituto de Investigação em
Tecnologia e Sociedade



INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA



IN2PAST
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
EM HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA



NOVAFCSH
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



B L X
BIBLIOTECAS DE LISBOA

COLÓQUIO OUVIR DE OLHOS ABERTOS



20 | 21 OUT.
2022
**BIBLIOTECA
DE ALCÂNTARA
LISBOA**

**MÚSICA E
POLÍTICA
EM PORTUGAL
NO SÉCULO XX**



PROGRAMA

20 de Outubro

9:30 / 10:00 - Abertura com representantes das instituições organizadoras

10:00 / 11:15 - **Painel 1** [Moderação: Luís Farinha]

Luís Santos (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

A música sinfónica e a luta política em Lisboa na década de 1910

João Ricardo Pinto (INET-md – NOVA FCSH)

Novo contexto, nova história: ideologia e televisão

11:15 / 11:30 – Pausa para café

11:30 / 12:45 - **Painel 2** [Moderação: João Madeira]

Sandra Guerreiro Dias (CLP – ESEB)

O “Concerto e Audição Pictórica” (1965) na história da poesia e da música em Portugal

Manuel Deniz Silva (INET-md – NOVA FCSH)

“Convergências pontuais”?: música e política na obra de Jorge Peixinho

Ngombo Calemba (Iscte-IUL)

A Música Popular Luandense: O último instrumento de protesto cultural nas décadas de 1960 e 1970

12:45 / 14:30 - Almoço

14:30 / 15:30 - **Keynote 1 - Anthony Seeger** (UCLA, EUA) - Videoconferência [Moderação: Hugo Castro]

15:30 / 15:45 – Pausa para café

15:45 / 17:30 - **Painel 3** [Moderação: Ricardo Andrade]

Ana Margarida Cardoso (INET-md - UA)

Ser músico durante o Estado Novo: O caso dos músicos do Quinteto Nacional de Sopros

Alejandro Reyes Lucero (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

A Carteira Profissional dos Músicos (1945-1973) enquanto ferramenta de regulação, fiscalização e repressão

Isabel Pina (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

“A Orquestra do S. Carlos é a mais mal paga do país e provavelmente do mundo”: protestos e reivindicações dos músicos do Teatro Nacional de S. Carlos no pós-25 de Abril

21 de Outubro

10:00 / 11:15 - **Painel 4** [Moderação: Agnès Pellerin]

Dulce Simões (INET-md – NOVA FCSH)

Memória, resistência e usos políticos: o caso do canto polifónico alentejano

Ricardo Andrade (INET-md – NOVA FCSH)

José Mário Branco, a música tradicional e a renovação da música popular portuguesa de inícios da década de 1970

António Branco (FCHS/UAlg)

José Mário Branco e o teatro: o encontro determinante com uma escola teatral

11:15 / 11:30 – Pausa para café

11:30 / 12:45 - **Painel 5** [Moderação: Hugo Castro]

Ivan Lima (CITCEM – UP)

“Quem tem consciência para ter coragem”: Diálogos e estratégias de resistência entre as canções portuguesas e brasileira em tempos de ditadura (1964-1974)

Miguel Almeida (INET-md – NOVA FCSH)

“Eu cá voto no C.C.M., o partido que nada teme”. O punk-rock como expectativa de ação política

Luís Trindade (CEIS 20 – UC)

“A Qualidade está à Esquerda”. A canonização da música popular portuguesa entre a história e a identidade nacional

12:45 / 14:30 - Almoço

14:30 / 15:00 - **Apresentação do projecto *Música e exílio*** (Manuel Deniz Silva, Mário Vieira de Carvalho, João Madeira)

15:00 / 16:00 - **Keynote 2 - Robert Adlington** (University of Huddersfield, RU) [Moderação: Luís Trindade]

16:00 / 16:15 – Pausa para café

16:15 / 18:00 - **Painel 6** [Moderação: Dulce Simões]

Hugo Castro (INET-md – NOVA FCSH)

“Canto mole em letra dura nunca fez revoluções”: música na extrema-esquerda durante a Revolução Portuguesa

João Madeira (IHC – NOVA FCSH / IN2PAST)

José Afonso e a LUAR

Hugo Monteiro (INED – ESEPP), **Maria José Araújo** (CIPEM/INET-md – ESEPP) e **Renato Araújo Soeiro** (LIAAD do Inesc Tec)

Infâncias da/na democracia: educar para a revolução com “os operários do Natal”

Agnès Pellerin (Casa Velázquez – EHEHI)

Polarizações musicais no pós-25 de Abril: os fados políticos de Fernando Farinha

LIVRO DE RESUMOS

20 de Outubro

Luís Santos (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

A música sinfónica e a luta política em Lisboa na década de 1910

No rescaldo do 5 de Outubro de 1910, várias foram as instituições da vida cultural lisboeta que experimentaram o impacto do processo revolucionário. O Teatro de São Carlos, histórico baluarte monárquico, de imediato se viu envolvido numa situação de impasse ditada por vários factores, não pouco pelas divergências entre diferentes facções do regime relativamente à sua função. Em sentido contrário, o recém-designado Teatro da República evidenciou desde logo um novo fôlego na sua actividade, a que não terá sido alheia a aproximação mútua entre a respectiva empresa e uma determinada ala republicana. Foi no seu âmbito que, em finais de 1911, foi lançada a Orquestra Sinfónica Portuguesa, um agrupamento que se destaca na história cultural portuguesa como a primeira orquestra permanente de concertos públicos bem-sucedida, cuja actividade se manteria com regularidade até à sua dissolução em 1928. Entretanto, ainda em finais de 1913 era fundado o Teatro Politeama, cuja actividade parece desde o início ter contado com o apoio de uma área política alargada oposta à anterior. O novo espaço incluía igualmente a iniciativa de uma orquestra sinfónica, que aí se apresentou regularmente em concertos públicos até 1925, tendo dado origem a um interessante fenómeno de concorrência empresarial em que não deixava de se observar também uma importante dimensão de controvérsia política.

Conquanto se careça ainda de um olhar global sobre a actividade desenvolvida por estes (e outros) teatros lisboetas da época, um exame preliminar da sua programação teatral, musico-teatral e sinfónica sugere que terão estado envolvidos na luta pela dominação simbólica em curso e que nela terão desempenhado um papel que importa conhecer. É precisamente esta questão que a presente comunicação se propõe abordar, focando-se na análise da programação praticada pelas orquestras do República e do Politeama durante a década de 1910 e dando ênfase em particular à sua relação metafórica com o turbulento contexto político em que esses empreendimentos se enquadravam, no sentido de averiguar em que medida esta actividade sinfónica serviu a legitimação e a crítica de determinadas posições politico-ideológicas.

Nota biográfica:

Luís M. Santos é doutorando em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH, tendo usufruído de uma Bolsa de Doutoramento concedida pela FCT. A sua dissertação, orientada por Paulo Ferreira de Castro, debruça-se sobre a música sinfónica em Lisboa no período entre 1910 e 1933. Realizou o Curso de Piano no Conservatório Nacional (2006), e na NOVA FCSH obteve a Licenciatura em Ciências Musicais (2007), bem como o Mestrado em Musicologia Histórica (2010). Desde 2007, é investigador Colaborador do CESEM (NOVA FCSH), no âmbito do qual foi Bolseiro de Investigação (2007-2010), integrando actualmente o Grupo de Investigação em Teoria Crítica e Comunicação. Foi distinguido com o Prémio Joaquim de Vasconcelos 2016 pela SPIM. Colabora regularmente, desde 2010, com a Casa da Música, o Teatro Nacional de S. Carlos e a Fundação Calouste Gulbenkian na redacção de textos musicológicos. Desde 2013, tem colaborado também enquanto docente convidado com o Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH.

João Ricardo Pinto (INET-md – NOVA FCSH)

Novo contexto, nova história: ideologia e televisão

Ao longo do séc. XX Portugal viveu dois momentos ditatoriais, que ocuparam cerca de metade deste período: a ditadura militar (1926-1933) e o Estado Novo (1933-1974). Pelas profundas marcas que deixou

até ao presente, este período criou um manto ideológico que tem servido como base teórica da maioria dos trabalhos a ele dedicados. A sua proximidade temporal e o facto de ter sido uma geração que viveu na primeira pessoa a ausência de liberdade, levou que o período do Estado Novo tenha sido observado quase unanimemente a partir do poder absoluto; muitas vezes personalizado na figura de António Oliveira Salazar. Ou seja, os processos sociais foram quase exclusivamente olhados como resultado do aparelho ideológico.

Contudo, o facto de a geração que hoje se debruça sobre este período se sentir mais afastada permite colocar em causa o manto ideológico criado pela visão referida, não a partir da sua negação enquanto prática do poder instituído, mas assumindo eu esta como uma manta de retalhos que permite espaço para olhar os fenómenos sociais não exclusivamente a partir do poder. Um olhar de baixo para cima, em que muitas das decisões não parecem ter sido apenas um resultado ideológico mas, o resultado de diferentes variáveis.

Esta possibilidade, no caso do estudo da televisão, nasce da total dependência deste meio de comunicação, tanto ao nível técnico como humano para a sua operacionalização desde o início das emissões em setembro de 1956 até à “revolução de abril” em 1974. Não existindo material técnico nem know-how para colocar em funcionamento um canal de televisão, foi necessário recorrer a material cedido por empréstimo e recursos humanos de canais estrangeiros, onde muitos dos profissionais que iniciaram a televisão em território nacional fizeram a sua formação. Para além destes dois aspetos, também a programação dependeu em grande medida da cedência de programas para preenchimento das grelhas de programação. Estes factos por si só colocam desde logo em causa a ideia de que Portugal era um país fechado sobre si mesmo. A novidade e a necessidade de sucesso da televisão foram outros fatores que levaram a que fosse permitido ao novo meio de comunicação algumas exceções por parte da censura, mesmo relativamente à legislação em vigor. O que nos encaminha para a possibilidade de crer que a questão económica se sobrepôs ao peso ideológico do Estado Novo.

A partir de vários exemplos procuro mostrar como no caso do serviço público de televisão, na Radiotelevisão Portuguesa os processos sociais e históricos, associados à música, parecem ter-se sobreposto ao aparelho ideológico. O que, coloca em causa o manto ideológico enquanto ponto de partida do estudo do um período mais complexo e que, carece ainda de um percurso de investigação mais distanciado dos acontecimentos.

Nota biográfica:

Doutorado em Ciências Musicais (Etnomusicologia) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2019, com a dissertação "Onde? Como? Quanto? Quando?" - produção musical no início da Radiotelevisão Portuguesa (1956-1964).

Como investigador do INET-MD, tem publicado trabalhos científicos como “Propaganda e religião em Portugal: festivais de música popular (1958-1964)” (São Paulo 2020), “La tecnología como frontera en la producción musical al comienzo de la televisión en Portugal” (Barcelona 2020) ou “Vedetas Precisam-se: o papel da revista Rádio e Televisão na criação de novos intérpretes em Portugal no início dos anos 1960” (Barcelona 2017). Com foco no Festival da Canção de Benidorm, frequentou um programa Erasmus+ em 2019.

Desde outubro de 2016 que leciona no Instituto Politécnico de Lisboa (Escola Superior de Educação) diferentes unidades curriculares nas licenciaturas de Educação Básica, Música na Comunidade e, Mediação Artística e Cultural.

Sandra Guerreiro Dias (CLP - ESEB)

O “Concerto e Audição Pictórica” (1965) na história da poesia e da música em Portugal

No dia 7 de janeiro de 1965 teve lugar, na galeria de exposições Divulgação, em Lisboa, o primeiro happening poético de que há registo, com esse nome, em Portugal. A intervenção foi organizada e levada a cabo pelo seguinte conjunto de poetas e músicos experimentais: António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista. Do evento restam apenas alguns relatos na imprensa, testemunhos dos artistas e a célebre polémica que se lhe seguiu, no Jornal de

Letras e Artes, entre Manuel de Lima e Jorge Peixinho. Versou esta discussão, entre outros, sobre os conceitos de música experimental de John Cage e a “indevida” apropriação, por aqueles artistas, das suas teorias. A celeuma constitui o ponto de partida inevitável desta análise que aponta para uma sua leitura a dois níveis:

- pensar as relações entre música e política que este concerto permite desenhar, nomeadamente a partir da assunção programática adivinhada no seu título, “Concerto e Audição Pictórica”, ou seja, em que tudo se mostra porque não pode ser dito;

- a forma como a intervenção, afinal, poliédrica (e não apenas musicalmente silenciosa) e bastante ruidosa, assinala uma radicalização estética de teor político que procura romper corajosamente com o cânone conservador literário português a muitos níveis, entre estes, nomeadamente por intermédio da exploração vanguardista dos diálogos intersemióticos entre música, literatura e performance.

Nesta comunicação, para além de uma revisitação desta performance marcante, que se procura reconstituir através da (pouca) documentação disponível, procede-se a uma sistematização dos contributos estético-políticos que à história da cultura portuguesa o “Concerto e Audição Pictórica” legou.

Nota biográfica:

Sandra Guerreiro Dias (Beja, 1981) é doutorada em Linguagem e Práticas Sociais pela Universidade de Coimbra (FLUC/CES), com tese financiada pela FCT. É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, no núcleo “Mediação Digital e Materialidades da Literatura”, colaboradora dos grupos de investigação “Performance & Cognição”, do Instituto de Comunicação da Nova (FCSH-UNL), “Intermedialidades”, do Centro de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto, e do *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa* (PO-EX.net) – Universidade Fernando Pessoa (Porto), bem como Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Educação de Beja. É membro da *Red Internacional de Bibliotecas Lectoras* (RIUL). Tem sido palestrante convidada em diversos eventos e seminários científicos. É coorganizadora do livro *Poesia, Programa, Performance: Projetos, processos e práticas em meios digitais* - Publicações Fundação Universidade Fernando Pessoa (2021).

Manuel Deniz Silva (INET-md – NOVA FCSH)

“Convergências pontuais”?: música e política na obra de Jorge Peixinho

Numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, em 1991, Jorge Peixinho afirmou que, apesar de se interessar por política como qualquer cidadão, o seu “posicionamento na vida não [era] fundamentalmente político”. Acrescentou ainda que prezava muito mais a sua arte, a música, e que acreditava que a “necessária transformação do mundo se [faria] não tanto por valores políticos, mas por valores culturais”. Os eventuais reflexos da postura política de Peixinho no seu “universo criador” seriam, segundo o próprio, apenas o resultado de “convergências pontuais”.

No entanto, várias das obras que Peixinho compôs nos últimos anos do Estado Novo (*CDE*, 1970, *Elegia a Amílcar Cabral ou Morrer em Santiago*, 1973) e no imediato pós-25 de Abril (*A aurora do Socialismo, ... E Isto É Só o Início, Hein?*, 1975), remetem de forma inequívoca e recorrente para o contexto político da oposição à ditadura e para a efervescência criativa do período revolucionário. Uma conexão que não se limita apenas aos títulos das obras. Em *CDE*, por exemplo, a referência ao movimento oposicionista fundado no contexto das eleições legislativas de 1969 situa-se ao nível da própria elaboração do material musical, jogando com a equivalência, na terminologia musical germânica, entre notas e letras (C=Dó, D=Ré, E=Mí), procedimento que o compositor reproduz igualmente com o nome “Che Guevara” e a palavra “Liberdade”. Por outro lado, em obras como *... E Isto É Só o Início, Hein?*, descrita como um “projecto de composição-improvisação”, a vontade de transformação política inscrita no título traduz-se de forma explícita no próprio dispositivo performativo.

Nesta comunicação, propomos-nos analisar a forma como Jorge Peixinho situou discursivamente as obras que compôs neste período, procurando identificar os elementos que permitem identificar a sua posição no interior de uma determinada tradição vanguardista, fundada na reivindicação da autonomia da composição musical e na defesa de uma separação clara entre as esferas de acção política e de criação artística. Nesse

sentido, partiremos de algumas destas obras para explorar outras formas possíveis de pensar a articulação entre estas duas esferas, procurando contribuir para uma releitura dos encontros e desencontros entre música e política no contexto da chamada “música contemporânea” do pós-segunda guerra mundial.

Nota biográfica:

Manuel Deniz Silva é professor auxiliar no Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH e investigador integrado do INET-md). Licenciado em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, doutorou-se em 2005 na Universidade de Paris 8 (St. Denis). Entre outras publicações, é co-autor de *Fernando Lopes-Graça (1906-1994): Uma fotobiografia* (com António de Sousa, CMC, 2018) e co-editor de *Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships* (com Esteban Buch e Igor Contreras, Ashgate, 2016) e *Indústrias de Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos, patrimónios* (com Maria do Rosário Pestana, CMC, 2014). Foi co-editor geral da *Revista Portuguesa de Musicologia*, vice-presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música e coordenador do grupo de investigação “Estudos Culturais em Música Erudita Ocidental” do INET-md.

Ngombo Calemba (Iscte-IUL)

A Música Popular Luandense: O último instrumento de protesto cultural nas décadas de 1960 e 1970

O objectivo desta comunicação é apresentar as manifestações culturais em Angola, em especial a música popular, em Luanda, no terceiro quartel do século XX. O movimento de contestação em Angola teve um processo evolutivo e regressivo, simultaneamente. O primeiro pelo facto de se encontrar a génese do protesto nas literaturas produzidas pelos intelectuais dos finais do século XIX, passando para as contestações dos jornais nas duas primeiras décadas do século XX e atingiu o cume com as organizações estudantis, como a Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA). O segundo processo ficou marcado pelo fomento da música popular luandense. As transformações políticas, sociais e económicas ocorridas, na Província de Angola no terceiro quartel do século XX, em particular Luanda, com maior destaque para a urbanização dos bairros indígenas. Fruto das relações sociais estabelecidas nesses novos bairros, propiciaram o surgimento de várias associações recreativas, nomeadamente desportivas e culturais, como Maria das Escrequenhas, Kudissanga Kua Makamba, Grémio Chico Coio, Centro Social. Essas associações recreativas davam a Luanda uma nova realidade, criavam um espaço social de ideias autóctones com músicas em línguas locais que exprimiam as tradições, as vivências e as aspirações dos luandenses. Assim, um novo estilo de música popular explodiu na cultura local. O Semba como o novo estilo cultural de música, que nutria um espírito rebelde, definiu uma nação diferente e deu asas a um sentido de especificidade angolana enquanto figurou de novo a relação entre cultura e política.

Nota biográfica:

Ngombo Afonso Calemba, mestrando em História Moderna e Contemporânea – 2020/2022, pelo Iscte-IUL, com o tema de dissertação “*A vida social nos bairros indígenas de Luanda 1960-1974*”. Licenciado em Ensino de História pelo Instituto Superior de Ciências da Educação – ISCED Luanda. É investigador integrado da Associação Núcleo dos Amigos de História (ANAH). É Professor de História do Ministério da Educação (MED). É colaborador do Departamento de Cultura da Comissão Nacional de Angola para a UNESCO (CNU-Angola). Tem investigado, leccionado, organizado e participado em eventos científicos.

Ana Margarida Cardoso (INET-md – UA)

Ser músico durante o Estado Novo: O caso dos músicos do Quinteto Nacional de Sopro

O Quinteto Nacional de Sopro foi um grupo da Emissora Nacional portuguesa, constituído pelos flautista Luiz Boulton (1908-1994), oboísta José dos Santos Pinto (1917-2014), clarinetista Carlos Saraiva (1910-2001), fagotista Ângelo Pestana (1919-2002) e trompista Adácio Pestana (1925-2004), cuja atividade se situou entre 1950 e 19786, maioritariamente durante a vigência do regime autoritário do

Estado Novo. As aprendizagens iniciais da maioria destes músicos deram-se em contextos locais (Riley & Brucher 2018) e no seio de bandas filarmónicas e militares, onde os músicos aprenderam não só a tocar um instrumento, como também a compor e a dirigir uma banda, desenvolvendo uma visão de músico “lato e multifacetado” (Cardoso 2019, 16).

Na década de 1940, eles entraram no “mundo” (Becker 1992) da música profissional em Lisboa, obtendo um reconhecimento como instrumentistas de orquestras e grupos de música de câmara e como professores especialistas do seu instrumento. Neste contexto, constituído por uma forte categorização dos músicos (Pestana 2012, Castelo-Branco 2008) também promovida pelo corporativismo que caracterizou o regime estadonovista, e por jogos de poder entre os vários agentes que dele faziam parte, as facetas de compositores, maestros e arranjadores destes músicos não foram reconhecidas. Neste sentido, esta comunicação pretende refletir exatamente sobre o modo como a lógica corporativista condicionou o reconhecimento destes instrumentistas como músicos latos e multifacetados (Cardoso 2019, Perenoud 2009), assim como os seus estatutos laborais. Essa reflexão foi feita com base em pesquisa bibliográfica, arquivística, mas também em entrevistas a familiares, amigos e outros com quem se cruzaram.

Nota biográfica:

Margarida Cardoso iniciou os seus estudos musicais nas Bandas de Seia e Gouveia. Depois de ingressar no Conservatório de Música de Seia, decidiu optar pelo ensino profissional concluindo o curso de Instrumentista de Sopros e Percussão, na Escola Profissional da Serra da Estrela (EPSE), com aquele que viria a ser o livro *O Oboísta e a Palheta Dupla*. Seguiu-se a licenciatura em Ciências Musicais na NOVA FCSH e o Mestrado em Ensino de História da Música, na Universidade de Aveiro (UA). Lecionou História da Música em várias escolas em Seia e Coimbra. É doutoranda em Etnomusicologia na UA. Foi investigadora do projeto “*A nossa música, o nosso mundo: bandas filarmónicas, associações musicais e comunidades locais (1880-2018)*” (PTDC/CPC-MMU/5720/2014) e do projeto “*Ser músico em Portugal: a condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)*” (PTDC/ART-PER/32624/2017), financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Organiza vários eventos académicos e não-académicos. É Vice-Presidente da Associação Patrimónios da Estrela – Associação para o Estudo e Divulgação dos Patrimónios Materiais e Imateriais da Serra da Estrela.

Alejandro Reyes Lucero (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

A Carteira Profissional dos Músicos (1945-1973) enquanto ferramenta de regulação, fiscalização e repressão

A fundação do Sindicato Nacional dos Músicos (SNM) em 1933 visava enquadrar a actividade profissional dos intérpretes em Portugal no regime corporativista aprovado com a Constituição do Estado Novo desse ano. Entre 1933 e 1945, o Sindicato Nacional dos Músicos contou apenas com uma escassa legislação que o impedia de agir eficazmente na inspecção da actividade dos seus associados, tendo sempre de solicitar o apoio de duas instituições superiores —a Inspeção Geral dos Espectáculos e o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência— para o cumprimento das suas funções fiscalizadoras.

A aprovação do Regulamento da Carteira Profissional dos Músicos em 1945 representou o primeiro passo para a efectiva inserção do universo musical na lógica corporativista. Durante o Estado Novo (1933-1974) vigoraram três regulamentos para as Carteiras Profissionais: os de 1945, de 1947 e, finalmente, de 1973.

A Carteira Profissional foi a ferramenta que permitiu ao SNM identificar os seus membros de forma coerente para assim acompanhar, tanto quanto possível, de toda a sua actividade profissional. Uma vez que este documento era obrigatório para todos os que quisessem trabalhar publicamente como músicos, as contratações entre as empresas e estes profissionais deviam incluir a identificação dos seus números de carteira, impedindo qualquer músico que não estivesse carteirizado de trabalhar. A validade da carteira estava condicionada ao pagamento das cotas ao SNM. Caso o músico se atrasasse nas suas responsabilidades para com o SNM ou desistisse da profissão, era obrigado a devolver a carteira sob pena de esta lhe ser apreendida por parte do SNM com o apoio da IGE ou do INTP.

Procurando debater e compreender o real alcance e limitações da Carteira Profissional dos Músicos, esta

esta comunicação explorará, em primeiro lugar, o percurso e as condições que permitiram a sua promulgação para, num segundo momento, reflectir de que maneira este documento terá sido mais uma ferramenta de coerção e limitação do livre exercício da profissão musical do que um mecanismo de genuína regulação.

Nota biográfica:

Alejandro Reyes Lucero é natural de Venezuela. Começou os seus estudos musicológicos na Universidad Central de Venezuela (UCV). É licenciado em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, actualmente esta a realizar o Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica – na mesma instituição. É membro do grupo Caravelas e colaborador no CESEM onde também desempenhou funções como Bolseiro no enquadramento de uma Bolsa de Iniciação Científica. Faz parte do projecto organizado pelo INET-md, “PROFMUS – *Ser Músico em Portugal: a condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)*” onde tem trabalhado como bolseiro de investigação. Tem 10 anos de experiência pianística e realizou um diplomado em direcção orquestral na UCV.

Isabel Pina (CESEM – NOVA FCSH / IN2PAST)

“A Orquestra do S. Carlos é a mais mal paga do país e provavelmente do mundo”: protestos e reivindicações dos músicos do Teatro Nacional de S. Carlos no pós-25 de Abril

Na noite de 9 de Janeiro de 1979, com plateia e camarotes do Teatro Nacional de S. Carlos cheios, a orquestra e o maestro entraram em palco no horário agendado. Todavia, com os típicos aplausos de fundo, o maestro cumprimentou o concertino, apenas para se sentar em frente à orquestra, juntamente com os sessenta e três músicos, para um total de quinze minutos de silêncio. Só depois deste protesto silencioso, embora acompanhado de aplausos, incentivos, ou pateadas e insultos, a abertura da *Traviata* deu início à récita. Aquela que “seria [...] uma «La Traviata» sem história, se não tivesse sido o momento de declaração pública da crise do S. Carlos” [Augusto M. Seabra, “O S. Carlos entre duas «Traviatas»”, *Expresso*, N° 324, 13 de Janeiro de 1979, p. 21-R.] foi, na verdade, uma das muitas manifestações dos músicos do Teatro Nacional de S. Carlos nos anos após o 25 de Abril de 1974, momentos conturbados de consciencialização e denúncia do esquecimento a que havia sido remetida a situação da ópera em Lisboa, aproveitando os músicos a voz que agora pareciam ter para defender a classe e reivindicar direitos. Daí em diante, as contrapropostas sucessivas da empresa do Teatro às revisões salariais motivaram a criação de comissões de trabalhadores, de assembleias gerais, abaixo-assinados, greves e paralisações simbólicas, acompanhados de comunicados de imprensa, explicações ao público e cadernos reivindicativos. Durante anos, músicos exigiram não só o aumento dos salários, que deveria acompanhar a queda do poder de compra, como melhorias de condições de trabalho, revisões contratuais, de subsídios de refeição e de férias, e recuperação de espaços comuns do Teatro. Mas, se a orquestra se debatia, entre outros assuntos, com os custos de manutenção dos instrumentos, no coro as principais lutas eram ainda a criação de contratos de trabalho por oposição à prestação de serviços e um horário de ensaios razoável.

A partir principalmente de documentação presente no Arquivo Nacional do Sindicato dos Músicos, em depósito no Museu da Música Portuguesa / Casa Verdades de Faria, e de fontes de imprensa periódica, a comunicação proposta forcar-se-á na condição profissional do músico em Lisboa nas décadas de 1970 e 1980, seguindo os protestos dos trabalhadores do Teatro Nacional de S. Carlos como exemplo da agitação que caracterizou o panorama musical em Portugal na primeira década de democracia.

Nota biográfica:

Isabel Pina é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo beneficiado de uma bolsa de doutoramento FCT (SRFH/BD/131591/2017). Interessa-se sobretudo pelo estudo da história da música em Portugal nos séculos XIX e XX, música e ideologia, nacionalismo, neoclassicismo, análise musical, imprensa periódica e crítica musical, temas em torno dos quais tem vindo a publicar e a participar em diversos congressos nacionais e internacionais. Terminou a sua tese de mestrado em Musicologia Histórica em 2016, com a dissertação “*Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco*,”

entre as décadas de 1910 e 1930”, e desenvolve, no contexto do doutoramento, investigação sobre a posteridade de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e o conceito de escola de composição, sobretudo a partir da sua influência junto de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e Joly Braga Santos (1924-1988). É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, colaboradora do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e uma das fundadoras e coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa. É actualmente bolseira do projecto “PROFMUS – Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)”.

21 de Outubro

Dulce Simões (INET-md – NOVA FCSH)

Memória, resistência e usos políticos: o caso do canto polifónico alentejano

O canto polifónico alentejano constitui uma ferramenta para a construção de identidades, como veículo de transmissão de sentidos, dotado de estruturas, formas, propósitos e significados que constituem uma ideologia. Os repertórios musicais refletem sentimentos de pertença e uma relação social baseada no conflito de classes, ligada a histórias de lutas e de resistências que colocam os sujeitos no tempo e no espaço. A afirmação identitária baseia-se nas experiências de uma “comunidade de partilha”, definida pela distribuição de espaços, tempos e tipos de atividade que determinaram a maneira de uma classe subalternizada comunicar e fazer política (Rancière, 2005). Isto não significa que os repertórios musicais manifestem claramente padrões programáticos ou estratégicos de ação política, mas estão dotados de estruturas e significados em que o político e o social são indissociáveis. As estrofes poéticas inscrevem uma marca de intemporalidade nas formas de perceber e sentir o mundo, que estabelecem relações entre os seres humanos, a natureza e a sociedade de que fazem parte. A voz poética transporta desejos e sonhos, que repousam sobre a memória colectiva que os legitima, e sobre a imaginação que os torna tangíveis. Memória e imaginação são da mesma substância: uma vinda da brisa do passado, e a outra dando-se à brisa do presente (Vieira, 2020). Se a memória conserva e reproduz a experiência, a imaginação altera e anuncia o “ainda não”, no seu papel insurreccional de infiltrar na própria memória o desejo de mudança. Os pensamentos utópicos, que a voz poética transporta, são por vezes impercetíveis, porque a poesia não tem contas a prestar ao mundo. Nas metáforas da linguagem poética convergem os sonhos de olhos abertos e as “imagens-desejo”, presentes em todos os momentos de libertação e emancipação humana. Ao longo do processo histórico, estas vozes poéticas, de exaltação existencial e de resistência ao poder hegemónico, foram seleccionadas, depuradas e recontextualizadas por agentes culturais de diferentes regimes políticos e patrimoniais, sem perderem as utopias e o horizonte de esperança. A partir das categorias formais propostas por Reinhart Koselleck (1979), “espaço da experiência” e “horizonte de expectativa”, procuro questionar os usos e significados políticos atribuídos a este género musical de matriz rural, que tem resistido às transformações da sociedade na tensão progressiva entre experiência e expectativa. A experiência entrelaça diversos passados de uma prática musical incorporada, institucionalizada e transmitida por gerações, enquanto a expectativa se abre ao futuro, como condição de mudança. Ernst Bloch (1979) diz-nos que a música é “mais utópica de todas as artes”, o motor do “ainda-não”, como substância do mundo e da humanidade. É, nesta perspectiva, que as vozes poéticas do canto polifónico alentejano projectam a estrela da esperança no aqui e agora.

Nota biográfica:

Dulce Simões foi produtora-realizadora da Radiotelevisão Portuguesa e autora de diversos projectos audiovisuais

(1979-2003), doutorou-se em Antropologia (2011) e fez o pós-doutoramento em Estudos Artísticos (2019), na NOVA FCSH. É investigadora contratada no INET-md, membro da RIARM-Rede Ibero-Americana Resistência e Memória e do GESSA-UEx. Participa em projectos multidisciplinares, nacionais e internacionais. Desenvolve investigação em movimentos sociais, usos políticos da memória e práticas da cultura. Do conjunto de obras destacam-se: (2022). *Práticas da cultura na raia do Baixo Alentejo. Utopias, criatividade e formas de resistência*; (2021). *Memórias de um carabineiro fiel a la República*; (2017). *Luar da Meia-Noite - Grupo Coral Os Arraianos de Ficalho* (livro-CD); (2017). *Memórias, sociabilidades e resistências: O caso da Cooperativa de Consumo Piedense*; (2016). *A Guerra de Espanha na Raia Luso-Espanhola. Resistências, solidariedades e usos da memória* (editado em castelhano em 2013); (2011). *Zip-Zip: um programa mítico, ou uma «pedrada no charco» da «primavera marcelista»?*; (2007). *Barrancos na Encruzilhada da Guerra Civil de Espanha* (editado em castelhano em 2008). Em 2015 recebeu o Prémio de Investigação-Humanidades, da Cidade de Almada.

Ricardo Andrade (INET-md – NOVA FCSH)

José Mário Branco, a música tradicional e a renovação da música popular portuguesa de inícios da década de 1970

José Mário Branco (1942-2019) foi um dos cantautores de maior destaque no universo da música popular portuguesa da segunda metade do século XX. Forçado ao exílio em França na sequência da sua recusa em participar na Guerra Colonial, José Mário, inspirado pela ruptura de José Afonso com a Canção de Coimbra que levava à criação de “baladas” mais manifestamente politizadas, envereda pela composição de repertório original, publicado em disco a partir de 1969. Enquanto autor de canções e, sobretudo, enquanto responsável pela produção de fonogramas, tornou-se num dos nomes centrais do que a imprensa do início da década de 1970 denominou de “renovação” da música popular portuguesa. Para tal, contribuiu decisivamente a dimensão sonoplástica do seu primeiro LP, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971), a qual reflectia os crescentes usos criativos das potencialidades do estúdio de gravação na criação de realidades sonoras que extravasavam a mera captação da performance de um músico ou de um grupo musical, à semelhança do que vinha acontecendo no âmbito do pop-rock anglo-americano. A modernidade da sua concepção fonográfica convergia com a integração de elementos por ele vistos como “arcaicos” – o tradicional e o trovadoresco – no seu repertório, trabalhando sob parâmetros de “exigência qualitativa” que ele considerava característicos do universo da música erudita. Esta combinação de elementos constituía uma nova proposta estética que visava diferenciar-se da prática dos “baladeiros” sucedâneos de José Afonso, cujo repertório, frequentemente assente em poesia neo-realista pré-existente, era geralmente qualificado por José Mário Branco enquanto musicalmente pobre e pouco eficaz no seu contributo para a resistência à ditadura. O seu contacto enquanto jovem com o trabalho do compositor Fernando Lopes-Graça foi particularmente influente no seu amadurecimento artístico, constituindo os vários volumes discográficos da *Antologia da Música Regional Portuguesa* (1960-1971), resultantes da parceria entre Lopes-Graça e Michel Giacometti, uma referência basilar no seu percurso. O seu contacto pessoal com comunidades rurais de várias regiões do país, em particular no Norte e no Alentejo, foi-lhe igualmente ilustrativo de uma diversidade musical não tipificada que ele concebia como divergente do imaginário folclórico promovido pelas instituições do Estado Novo e pelos principais media. Estes aspectos continham, para Branco, um elemento de subversão de “modelos culturais propostos”, contribuindo para a constituição de uma visão alternativa (e munida de potencial de resistência política) a uma identidade nacional hegemónica, atitude convergente com o que o musicólogo Mário Vieira de Carvalho qualifica como busca da “identidade na alteridade” em Lopes-Graça (2017). Nesta comunicação, irei abordar a importância da música tradicional portuguesa e do contacto com Fernando Lopes-Graça na configuração da proposta estética de José Mário Branco, incidindo nas suas primeiras produções fonográficas.

Nota biográfica:

Ricardo Andrade é doutorado em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova

de Lisboa e investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Licenciou-se em Ciências Musicais na mesma instituição universitária, onde realizou e defendeu uma dissertação de mestrado sobre as práticas do rock sinfónico / progressivo em Portugal na década de 1970, assim como uma dissertação de doutoramento sobre o “boom” do rock em Portugal de inícios da década de 1980. Em colaboração com Hugo Castro, tem desenvolvido investigação sobre diversos assuntos relacionados com o universo da “canção de protesto” em Portugal, encontrando-se de momento a elaborar um livro sobre a actividade musical de José Mário Branco enquanto compositor e produtor. É membro da direcção da Associação Lopes-Graça, da direcção da Associação José Afonso, da comissão executiva do Observatório da Canção de Protesto e curador do Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

António Branco (FCHS/UAlg)

José Mário Branco e o teatro: o encontro determinante com uma escola teatral

Depois de uma breve experiência no CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), no ano letivo em que ingressou na Universidade de Coimbra (1961-62), o interesse de José Mário Branco pelo Teatro efetivou-se durante o período de exílio em Paris, primeiro com a participação no Grupo de Teatro da Liga (fundado em 1965 no seio da Liga Portuguesa e do Ensino e da Cultura Popular) e, na viragem para a década de 70, no Groupe Organon que, entre outras atividades organizadas no âmbito do associativismo cultural, montava espetáculos teatrais. Nas experiências referidas, a participação de José Mário Branco foi sobretudo significativa do ponto de vista musical, apesar de, esporadicamente, ter desempenhado a função de ator de modo assumidamente amador.

Em 1977, quando a Comuna - Teatro de Pesquisa o desafiou a integrar o grupo para compor a música do espetáculo *A Mãe* e participar na sua criação, teve José Mário Branco a primeira possibilidade de imersão num coletivo teatral que, para além de profissional, trabalhava diária e intensamente segundo uma «escola» bem definida. Esse método, simultaneamente herdeiro da perspetiva *stanislavskiana* (de Constantin Stanislavski) e *grotowskiana* (de Jerzy Grotowski) trazida para o grupo por Manuela de Freitas, que a tinha recebido de Adolfo Gutkin; e da visão *brookiana* (de Peter Brook), veiculada por João Mota, que tinha estudado com o mestre inglês em Paris, já estava consolidado quando José Mário Branco chegou à Comuna. A estabilidade do modelo artístico espelhava-se numa rotina de trabalho baseada num conjunto de práticas e princípios bem definidos, originadores de uma identidade teatral e artística inconfundível no panorama nacional e internacional da época.

A presente comunicação pretende abordar, por um lado, a natureza da prática teatral que José Mário Branco encontrou na Comuna em 1977, descrevendo-a sinteticamente; por outro, o impacto que esse método teatral teve na própria visão de José Mário Branco relativa ao Teatro e à Música; por outro, ainda, a relação entre as escolhas técnica, ética e estética da Comuna e as suas próprias; finalmente, a forma como a sua adesão total àquele método teatral determinou a conceção da arte de representar de José Mário Branco e o modo como passou a posicionar-se individualmente perante ela.

A finalidade deste trabalho é a de demonstrar que do encontro com a Comuna resultou uma nova consciência da arte teatral em José Mário Branco, com efeitos no seu modo de pensar o Teatro e a Música.

Nota biográfica:

Entre 1979 e 1983, António Branco foi ator do Teatro do Mundo, grupo de teatro independente lisboeta originado numa cisão da Comuna e cofundado por Manuela de Freitas, Jean-Pierre Tailhade, José Mário Branco, Fernanda Neves e Gabriela Morais, tendo acumulado essa atividade com a de músico acompanhante de José Mário Branco em vários concertos e recitais em Portugal e no estrangeiro. Em 1989, licenciou-se pela Faculdade de Letras de Lisboa em Línguas e Literaturas Modernas. A partir de 1991, passou a ser professor na Universidade do Algarve, instituição em que se doutorou em Literatura (1999) e onde fez a agregação em Artes (em 2012). Desde 2005, investiga no campo dos estudos teatrais, como membro integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, instituição de que também foi reitor (2013-2017). Mais recentemente, passou a integrar a equipa que, no Centro de Estudo e Documentação José Mário Branco – Música e Liberdade, sediado na Faculdade de Ciências

Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, está a organizar, classificar e digitalizar o património de José Mário Branco – e a realizar investigação sobre a sua vida e obra –, integrando a Comissão Científica do mesmo na qualidade de curador e representante da família. Atualmente é professor associado com agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

Ivan Lima (CITCEM – UP)

“Quem tem consciência para ter coragem”: Diálogos e estratégias de resistência entre as canções portuguesas e brasileira em tempos de ditadura (1964-1974)

Portugal e Brasil durante o século XX passaram por momentos de restrição à liberdade, violência estatal e limitação da socialização coletiva. As ditaduras impostas nesses países foram responsáveis, não só por tolher os caminhos democráticos, mas também pela ampliação das desigualdades sociais e regionais. Entretanto, a queda desses regimes autoritários não se deu à toa e a arte foi um dos principais pilares de resistência para a volta do anseio social de democracia. Nos casos desses dois países, notadamente, podemos incluir a música como elemento fundamental para entender o contexto e perceber as forças sociais que emergiram através das canções. O diálogo lusófono entre Brasil e Portugal entre 1964 e 1974 ampliou a importância da canção porque os países passaram a se retroalimentar pelas estratégias de composição para resistir, por práticas de colaboração e por um objetivo comum: usar a cantiga como uma arma a favor da liberdade e contra a violência militar. Se os governos brasileiros e portugueses usaram ao longo dos anos de 1960 e 1970 as relações diplomáticas para perseguirem, vigiarem e reprimirem qualquer prática próxima a ideias esquerdistas ou que se opusesse a suas formas de atuação, os cantores e compositores, a partir de certo momento, usaram a colaboração coletiva, as referências alheias para escapar dessas práticas violentas e criarem através das músicas, cordões e ligas de união, esperança e luta. Grândola Vila Morena regravada e censurada no Brasil em 1974 por Nara Leão; Volkswagen Blues gravada por José Cid; Sérgio Godinho preso no Brasil e Zeca Afonso no festival do Rio de Janeiro; Caetano e Gil no Zip Zip. Muitos foram os encontros e trocam ente os universos musicais brasileiros e portugueses durante as ditaduras. A pauta das composições foram além da causa nacional e passaram a ter preocupações também com outras nações e no caso de Portugal e Brasil cantada na mesma língua. Essa comunicação se propõe a discutir algumas dessas trocas entre cantores e compositores na elaboração, difusão e execução das canções de protesto durante as décadas de 1960 e 1970.

Nota biográfica:

Ivan Luís Lima Cavalcanti é doutorando em História Contemporânea pela Universidade do Porto (Portugal). Possui Mestrado (UFPB) e graduação em História pela Universidade de Pernambuco. Atualmente desenvolve um estudo no Doutorado sobre as canções lusófonas de protesto produzidas em Portugal e Brasil durante as respectivas ditaduras nos anos 60. É bolseiro da FCT (Fundação para Ciência e Tecnologia). Lecionou a disciplina "Cinema e Educação Histórica" como professor assistente na pós-Graduação em Cinema e Cultura Visual da Universidade do Porto (Portugal). (2019) Pesquisador Colaborador do CITCEM. Professor da Aula "O Imaginário Romântico da Música Popular Brasileira". Curso de Formação Continuada em 2019 Oferecido pela Universidade de Campinas - Unicamp - Brasil. Atuou em pesquisa de História Social e Cultural trabalhando com a historiografia brasileira acerca da música popular dos anos 70 no Brasil e a censura presente neste período. Também atua na área de música desde sua utilização em sala de aula, até a canção como instrumento de discussão historiográfica, abrindo assim um diálogo entre história e música. Atuou também na área de pesquisa acerca do Carnaval de Recife mais especificamente sobre o clube de frevo Vassourinhas, onde realizou pesquisa para o livro do autor e cantor Moraes Moreira lançado em dezembro de 2010. É um dos editores dos Cadernos de Música em Portugal, coleção sobre música publicada em vários países incluindo Chile, Brasil, Argentina e Portugal.

“Eu cá voto no C.C.M., o partido que nada teme”. O punk-rock como expectativa de ação política

Em determinados estilos do universo do pop-rock há uma tendência para estabelecer relações homólogas entre a pertença a um determinado género, a prática de determinado estilo e os valores daqueles que os praticam. Críticos e fãs acusam os músicos de falta de autenticidade quando o seu repertório mais recente não corresponde às suas expectativas do ponto de vista sonoro e lírico, na medida em que estes cumprem ou não os valores associados ao género a que cada grupo pertence.

Historicamente, a indústria musical dependeu destas homologias para efetivar a comunicação com os fruidores. Termos como "intervenção", "protesto", "fado", "pimba", "ligeira", "romântica", entre outros, servem como categoria principal sob a qual determinado músico ou agrupamento são comercializados, ainda que o seu repertório seja diversificado.

O caso do *Punk* é paradigmático neste processo. O termo acarreta uma ideia de contestação ou identificação com um dos extremos do espectro político (geralmente à esquerda, embora não exclusivamente), resultando por vezes em análises revisionistas acerca do percurso de alguns grupos, músicos e outros agentes. A própria academia tem contribuído para um certo exotismo do movimento e seus protagonistas. Historicamente, o uso de conceitos como "resistência", "subcultura", "underground" e "Do It Yourself", entre outros, atribuem a indivíduos intenções de contestação pela mera associação a um movimento ou estilo musical, ainda que os próprios nem sempre se revejam nos significados produzidos por estes conceitos ou sejam representativos apenas de uma fração da sua atividade. Em Portugal esta tentativa de correlação entre música e ação política é enfatizada pela proximidade temporal entre a revolução de 1974 e o início do movimento.

A análise dos materiais sonoros, ausente na maioria da produção académica sobre estas práticas, pode ser um auxílio ao entendimento destas categorias. A análise das letras e das dimensões visual e discursiva confirma o estabelecimento destas homologias embora a dimensão sonora seja ocasionalmente incoerente com as restantes, pelo que é um elemento privilegiado para reforçar ou contrariar o carácter contestatário da produção musical.

Esta apresentação pretende questionar alguns discursos acerca do carácter político e contestatário de alguns grupos historicamente associados ao movimento punk em Portugal e em que medida estes foram reivindicados pelos próprios intervenientes. Esta análise far-se-á em três eixos: 1) a intenção contestatária revelada pelos próprios músicos; 2) o revisionismo levado a cabo por parte dos media, da academia e dos próprios intervenientes e 3) em que medida a dimensão sonora reafirma ou contraria quer o carácter contestatário quer a própria associação ao movimento *punk*.

Nota biográfica:

Licenciado em guitarra clássica e musicologia, mestre e doutorando em Etnomusicologia. Integrou a equipe editorial da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* e desenvolve trabalho como investigador no INET-md. Desenvolveu atividade como instrumentista em diversos agrupamentos em formações de câmara e foi maestro coral entre 2004-2010. Tem colaborado com diversas companhias do concelho de Sintra como a Câmara dos Ofícios, Sons & Ecos e especialmente com o Sintra Estúdio de Ópera através do qual tem realizado diversas apresentações a solo e formações de câmara. Enquanto docente no Conservatório de Música de Sintra integra a equipe de coordenação pedagógica e criou diversas disciplinas no âmbito da acústica, sonoplastia, composição digital, captação, edição e processamento sonoros. Realizou diversas gravações de grupos orquestrais e formações de música de câmara. É bolseiro pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito da investigação de doutoramento sobre a captação sonora em Portugal. As suas áreas de interesse incidem sobre categorias musicais no âmbito do pop-rock, aprendizagem musical e gravação sonora.

Luís Trindade (CEIS 20 – UC)

“A Qualidade está à Esquerda”. A canonização da música popular portuguesa entre a história e a identidade nacional

Esta comunicação propõe-se reflectir sobre a formação de um cânone na Música Popular Portuguesa na passagem dos anos setenta para os anos oitenta do século passado. Nesse momento, jornais representativos de novos hábitos e formas de distinção cultural urbana – como o *Se7e* e a revista do *Expresso* – contribuíram para redefinir o estatuto simbólico de algumas figuras-chave da *nova canção Portuguesa* e da canção de protesto da década anterior. A crítica, nesses periódicos, insistiu sobretudo nos aspetos ligados à *qualidade* e à *identidade* para valorizar as obras de José Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco e Fausto, aspetos que nesse momento substituíram, como forma de reconhecimento, os critérios mais diretamente políticos que haviam prevalecido em contexto revolucionário.

A formação do cânone, nas diferentes áreas artísticas, é um processo decisivo de seleção e exclusão, onde os aspetos formais deixam muitas vezes ocultos motivos político-ideológicos. Mais especificamente, o cânone artístico tende a privilegiar aqueles nomes e obras que melhor respondam – muitas vezes criticamente – a questões relacionadas com a história nacional e a identidade cultural, excluindo objectos preferencialmente debruçados sobre situações sociais mais concretas e historicamente localizadas. Na apresentação, procurará mostrar-se como a Música Popular Portuguesa foi rearticulada para responder à emergência de novos hábitos de consumo – incluindo os consumos culturais – numa sociedade exposta à internacionalização, em contexto de integração europeia. A música popular, neste sentido, fará parte de um movimento mais vasto de distinção cultural e identitária, que inclui a tradução sistemática de escritores, a internacionalização de artistas plásticos, bem como a legitimação de obras e autores através de categorias como *cinema português* e *teatro independente*.

Nota biográfica:

Luís Trindade doutorou-se em história contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa (2006). É professor na Faculdade de Letras e vice-coordenador do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Lecionou igualmente no Birkbeck College da Universidade de Londres, entre 2007 e 2019. Tem desenvolvido investigação na área da história cultural, em particular sobre a história do nacionalismo, da imprensa, do cinema, do neo-realismo, da música popular e dos intelectuais no século XX em Portugal. Entre as suas publicações, conta-se *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo entre a literatura e a política* (2008), *Narratives in Motion. Journalist and modernist events in 1920s Portugal* (2016) e *Silêncio Aflito. A sociedade portuguesa através da música popular (dos anos 40 aos anos 70)* (2022).

Hugo Castro (INET-md – NOVA FCSH)

“Canto mole em letra dura nunca fez revoluções”: música na extrema-esquerda durante a Revolução Portuguesa

Durante a Revolução Portuguesa de 1974-75 a música constituiu um veículo primordial de transmissão de conteúdos políticos. Ao longo desse período e anos subsequentes, vários músicos e cantores mobilizaram-se em sessões enquadradas na atividade político-partidária e em campanhas de dinamização e de ação cultural. O posicionamento ideológico e partidário de alguns cantores sintonizou com a radicalização do discurso motivada por organizações políticas de esquerda, sobretudo por movimentos e partidos identificados com correntes marxistas-leninistas. Vários destes pugnaram por uma atividade política intersetada com a componente cultural e artística, sendo que a música foi utilizada de forma significativa para a instrumentalização e para a promoção de expressões tradicionais, no sentido de configurar uma cultura popular renovada e politicamente consciente. Neste contexto, vários cantores e grupos musicais desenvolveram novos repertórios, recorrentemente descritos como “canção popular” e “canção revolucionária”, através dos quais afirmaram as suas ideologias políticas e reforçaram a sua postura social e

e política junto das audiências.

Nesta comunicação, foco-me na produção musical realizada no contexto da atividade política de diferentes organizações de extrema-esquerda ao longo do período revolucionário e pós-revolucionário. Dou particular destaque ao Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta (GAC) e ao Coro Popular “O Horizonte é Vermelho”, dois grupos ligados a organizações maoistas. O primeiro, formado em maio de 1974 por José Mário Branco, Fausto, Tino Flores e Afonso Dias, seria reconfigurado com a entrada de vários membros do Coro da Juventude Musical Portuguesa (JMP) na viragem de 1974 para 1975, período que coincide com o apoio do GAC à formação da UDP. Por seu turno, na sequência de divergências políticas internas verificadas entre os membros do Coro da JMP, alguns seriam convidados pelo MRPP para formarem o Coro Popular “O Horizonte é Vermelho”. Influenciados pela obra de José Afonso e José Mário Branco, assim como pelos trabalhos realizados por Fernando Lopes-Graça, Michel Giacometti e Francisco D'Orey (ex-diretor do coral do JMP) na recolha, pesquisa e publicação de repertórios oriundos de diferentes regiões rurais do país, o GAC e o Coro Popular “O Horizonte é Vermelho” seriam responsáveis pela elaboração de um significativo repertório que combinou hinos e marchas de “agitação e propaganda” com canções inspiradas em elementos da música tradicional portuguesa, valorizando as formas expressivas com origem “no povo”. Estas práticas constituíram uma declarada intenção de configurar uma “nova música popular portuguesa”, contribuindo para o renovado interesse nos usos da música tradicional enquanto instrumento de expressão política, aspeto que contribuiria para a sua assimilação por vários grupos e intérpretes, oriundos de meios essencialmente urbanos, que surgiram em Portugal a partir da segunda metade da década de 1970 e durante o início da década de 1980.

Nota biográfica:

Hugo Castro é investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). É licenciado em Antropologia na Universidade de Coimbra, mestre e doutorado em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde defendeu uma tese sobre a articulação entre práticas da canção e atividade política durante a Revolução dos Cravos. Tem desenvolvido investigação sobre diversos assuntos relacionados com a interação entre música e política, canção de protesto e indústria fonográfica. Em colaboração com Ricardo Andrade, tem trabalhado sobre a atividade musical de José Mário Branco. É membro do Conselho Executivo do Observatório da Canção de Protesto, membro da direção da Associação José Afonso e curador do Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

João Madeira (IHC – NOVA FCSH / IN2PAST)

José Afonso e a LUAR

Em 1975, a LUAR, Liga de União e Acção Revolucionária, editava o single *Viva o Poder Popular*, de José Afonso. A singularidade do facto reporta-nos para a questão da ligação do cantor à organização, criada em 1967, conhecida pelo assalto à delegação do Banco de Portugal na Figueira da Foz.

Nesse ano, José Afonso, regressava de Moçambique, depois de ter vivido no Algarve entre 1958 e 1964, indo residir para Setúbal, em cujo concelho passaria a viver até à sua morte, em 1987.

Apontado frequentemente como próximo do PCP, colaborou efectivamente com a organização, o que justifica, ainda que apenas em parte, a sua actuação em colectividades populares de cultura e recreio, cineclubes, associações de estudantes, no interior do país e nos meios da emigração e do exílio. A canção *Grândola Vila Morena*, acidentalmente tornada senha do golpe militar dos capitães, reflecte justamente essa actividade.

Após o 25 de Abril, há uma maior aproximação à LUAR, a que adere e que se traduz, designadamente, na sua actuação no seu I Congresso ou na iniciativa de solidariedade com os trabalhadores do jornal *República* e a *Reforma Agrária*, em Roma, promovida pelos grupos II Manifesto, Lotta Continua e Vanguardia Operaia, de que resulta um álbum gravado em Itália.

A sua sensibilidade às lutas operárias e sociais, na perspectiva da auto-organização dos trabalhadores, a

adesão ao projecto do Poder Popular, a solidariedade internacionalista, a recusa crítica de modelos orgânicos centralizados de extracção leninista, componentes fortes do seu ideário, traduzem-se nas sonoridades, na amplitude da inspiração popular e no vigor de muitas das letras das suas canções.

A LUAR extinguiu-se em 1976, mas José Afonso ficou activamente no campo da chamada esquerda revolucionária, activista e solidário, ainda que sem envolvimento partidário.

Nota biográfica:

João Madeira é investigador do IHC, autor de *Os Engenheiros de Almas. O PCP e os intelectuais* (Estampa, 1996), de *História do PCP* (Tinta da China, 2013), *Francisco Martins Rodrigues. Documentos e papéis da clandestinidade e da prisão* (Ela por Ela/Abrente, 2015) ou *Carlos Aboim Inglês: Um intelectual comunista entre acção e pensamento* (Assembleia da República, 2020). Áreas de investigação: História do Partido Comunista Português e dos Comunismos, História das Oposições ao Estado Novo, Violência Política no Século XX, A esquerda radical no processo de transição para a democracia (1974-1986). Membro da Direcção da Associação José Afonso e da Comissão Executiva do Observatório da Canção de Protesto.

Hugo Monteiro (INED –ESEPP), Maria José Araújo (CIPEM/INET-md – ESEPP) e Renato Araújo Soeiro (LIAAD do Inesc Tec)

Infâncias da/na democracia: educar para a revolução com “os operários do Natal”

A expressão “música de protesto”, vulgarizada para abranger os e as artistas que, em tempos históricos e espaços geográficos diversos, transportaram preocupações político-sociais para a sua atividade musical, afigura-se, a muitos títulos, redutora (Trindade, 2022). Ao designar expressões culturais muito distintas, particularmente na segunda metade do século XX, o pecado da generalização confirma-se quando incidimos olhos e ouvidos nas obras, nas condições e nas circunstâncias imediatamente subsequentes ao 25 de Abril de 74. Para além de ocultar uma substancial pluralidade interna, a expressão encerra ainda as limitações de um desígnio meramente negador. E tratava-se de bem mais do que isso.

Inseridos no que já se descreveu como uma “militância cultural revolucionária” (Nery, 2016), o conjunto de músicos/as e de cantautores envolvidos numa dinâmica coletiva de construção político-cultural com o “povo” no centro excede necessariamente qualquer qualificação reativa. Nos verdes anos de uma constelação política totalmente em aberto, era claro que as artes em geral, e que a música em particular, teriam um papel fundamental como reflexo, como transporte, mas também como voz e expressão indelegável de uma sociedade em reinvenção. Ainda que tão frequentemente esquecidas e tão usualmente subalternizadas, as crianças surgiram também como foco dessa tarefa democratizadora, tão educável pela palavra e pela canção.

O disco coletivo “Operários do Natal” vem a lume no ano de 1976. Composições de poetas como Ary dos Santos ou Joaquim Pessoa, musicadas e interpretadas por Carlos Mendes, Fernando Tordo e Paulo de Carvalho, com um conjunto significativo de outros/as artistas, dão corpo a um projeto que, tanto na sua organização como na sua mensagem, espelha um compromisso claro: através da música, proporcionar às crianças a aprendizagem de uma sociedade nova e que deveria crescer com elas. Abre-se, assim, caminho a uma releitura da tradição, fortemente mediada pela substituição de uma determinada simbologia natalícia pela valorização do trabalho. “O lenhador”, “A costureira”, “O carteiro”, “Os palhaços”, “O Pasteleiro” ou “Os vendedores” são os agentes de reencantamento de um Natal secularizado pela Democracia e politizado pela Revolução. Nesse desígnio educativo, “Os pais” e “Os amigos”, substitutos concretos e materiais da mitologia da “cegonha” ou da figura burguesa do “Pai Natal”, são os temas motrizes de um novo compromisso político, que a música esclarece e sinaliza.

Nesta comunicação, o disco “Operários do Natal” surge como caso em que a música, a palavra e a imagem gráfica articulam, de forma particularmente esclarecedora, um momento histórico e político em que a *infância da democracia* se problematiza e se concebe a partir das *infâncias na democracia*, numa reestruturação simbólica formulada nos desígnios de Abril.

Notas biográficas:

Hugo Monteiro (Porto, 1975) é professor na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Doutorado em Filosofia, na especialidade de Filosofia Contemporânea, é investigador integrado no Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigador colaborador do INED-Centro de Investigação e Inovação na Educação. A sua investigação abrange principalmente as áreas da Desconstrução, do Pensamento Crítico e da Teoria Crítica da Educação. Com interesses de investigação diversificados, abrangendo a Estética, a Cultura e o diálogo interdisciplinar, tem publicações nacionais e internacionais no âmbito das Ciências Sociais e Humanas, com especial enfoque filosófico nos trabalhos de Jacques Derrida e de Jean-Luc Nancy e com estudos e intervenção nos temas da Cidadania, da Ética, da Educação e da participação democrática. Entre os seus títulos principais, destaque para os livros *Migrações e Hospitalidades. Crítica do cosmopolitismo nas fronteiras do século* (no prelo); *A literatura nos limites da filosofia. Escrita e pensamento em Maurice Blanchot*; *Musas em Ação – Personalidades, ideias e obras* (em co-autoria); *Direitos da Crianças Interpretados pelos Adultos. A propósito dos 30 anos da Convenção dos Direitos das Crianças* (em co-autoria); *InfantiCidades-Pelo Direito a Brincar* (em co-autoria). Foi também co-tradutor do livro de Jean-Luc Nancy, *O peso de um pensamento, a aproximação*.

Maria José Araújo, doutorada em Ciências da Educação pela Universidade do Porto. Professora na Escola Superior de Educação do P. Porto, Coordenadora da Unidade Técnico Científica de Ciências da Educação e membro do Conselho Pedagógico da ESE P.Porto. Coordenadora da Área Funcional da Formação na Unidade de e-Learning e Inovação Pedagógica do Politécnico do Porto. Investigadora integrada do CIPEM-INET-md (Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical pólo do P.Porto no Instituto de Etnomusicologia. Estudos de Música e Dança e colaboradora do INED-Centro de Investigação e Inovação na Educação. Membro do CECCF – Centro de Estudos Comparados da Criança em Família. Perita externa do projeto TEIP (Territórios Educativos de Intervenção Prioritária). Colabora em projetos de extensão a nível nacional e internacional, tendo mantido uma colaboração regular com Escolas do Ensino Básico e Secundário, Agrupamentos de Escolas, Ludotecas e Associações locais. Autora de artigos e capítulos de livro na área da educação, publicados em revistas nacionais e internacionais de referência. Publicou vários livros dos quais: *Direitos da Crianças Interpretados pelos Adultos. A propósito dos 30 anos da Convenção dos Direitos das Crianças* (em co-autoria); *“Estudar, Investigar e Intervir”*; *“Crianças Sentadas: os trabalhos de casa no ATL”*, *“Crianças Ocupadas”*, *“Expressões, Espaços e Tempos de Criatividade”* (Org.) *“O Quê?... os adultos não sabem?”*; *InfantiCidades-Pelo Direito a Brincar*; *Vermelho Vivo. Participação em tempos de eleições autárquicas* (em co-autoria).

Renato Araújo Soeiro é professor na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Doutorado em matemática aplicada pela Universidade do Porto e investigador afiliado no laboratório de inteligência artificial e apoio à decisão (LIAAD) do Inesc Tec. A sua investigação tem-se focado em Teoria dos Jogos; na modelação matemática com soluções estratégicas dependentes do contexto, com particular foco na dependência da interação entre agentes; na expansão dos limites associados ao uso de raciocínio matemático estruturado (consciente e conscientemente inconsciente). Paralelamente estuda música, tocando e pensando em particular a interação e improvisação. Desenvolveu trabalho em metodologias não formais, nomeadamente no uso da arte para o desenvolvimento de competências transversais, coletivas, cooperativas e transformativas. Participou e liderou workshops e projectos europeus Grundtvig, Youth in Action e Erasmus+, em parceria com a rede europeia drums for peace.

Agnès Pellerin (Casa Velázquez – EHEHI)

Polarizações musicais no pós-25 de Abril: os fados políticos de Fernando Farinha

O fadista Fernando Farinha (1928-1988) é citado em todas as histórias do fado, onde goza de um reconhecimento bastante unânime, sempre indissociável da sua alcunha, “O miúdo da Bica”, referência ao bairro lisboeta onde passou a infância e onde começou a cantar. Ancorado nas práticas do fado mais populares da época (associações recreativas, verbenas, etc), torna-se uma figura reconhecida nos meios fadistas, contratado em Casas de Fado de renome. A partir dos anos 1960 a sua carreira torna-se particularmente mediática; em 1962 recebe o título de “Rei da rádio” e no ano seguinte, o filme de sucesso *O Miúdo da Bica*, em que ele atua, consagra a sua promoção em grande escala, interligada a uma reivindicada “fidelidade às origens”. Até hoje, as fotografias dele - onde se vê, por exemplo, ao lado de Alfredo Marceneiro, com quem gravou, tal como as suas capas de discos ornamentam numerosas Casas de

fado e fazem parte da iconografia tradicional do género.

No entanto, uma parte da carreira de Fernando Farinha permaneceu na sombra, a do pós-25 de Abril, em que ele milita ao lado do Partido Comunista e escreve fados políticos, cujas letras fazem explicitamente referência ao contexto. Enquanto membro da célula “Fado Abril”, participa na primeira Festa do Avante em 1976 e em concertos nos subúrbios industriais de Lisboa e nas cidades do interior. Na Primavera de 1979, participa na criação da cooperativa Cantarabril e, em paralelo, grava vários discos baseados neste novo repertório, radicalmente diferente do seu repertório tradicional de referência pré-1974.

Por que razão essa intensa atividade partidária através da música é tão raramente evocada - ou então de forma marginal ou até depreciativa - tanto na historiografia do fado como em referências bibliográficas dedicadas à efervescência da música de intervenção gerada pela revolução ?

Sem dúvida o 25 de Abril reforçou a polarização musical já encaminhada nas décadas anteriores, excluindo o fado da esfera da contestação política, e contribuiu para ostracizar o género - apesar da sua história, então ainda bastante desconhecida, associada à história operária.

Tentaremos propor perspectivas que possam explicar mais em concreto o facto de o Fernando Farinha ter sido bastante reduzido à figura pré-1974, apolítica ou até conservadora, que ele representa. Como esta questão interage com as categorias do texto “panfletário”, da música “eficaz”, assim como com as consequências da gravação fonográfica, entre outros.

Adoptaremos aqui a perspectiva de Anthony Pecqueux, que questiona as reconfigurações possíveis do binómio “canção” e “política”, além do conteúdo da letra, “abraçando a situação de comunicação que é a canção na sua globalidade” enquanto proposta política por si mesma.

Nota biográfica:

Agnès Pellerin é investigadora da Casa Velázquez – EHEHI (2021-2022). As suas pesquisas cruzam história cultural das músicas populares, análise fílmica e estética. Em 2020, defendeu a tese em Estudos Cinematográficos na Universidade Paris 8, sobre a polissemia das sequências de canção no cinema português enquanto representações antagónicas do povo, ao longo da ditadura, aquando da Revolução do Cravos e até ao cinema contemporâneo. A sua área de investigação atual é o papel da música na construção de um imaginário das colónias no cinema português. Recebeu a bolsa “Découverte” do Centre National du Livre, para o seu livro *Le Fado* (Chandeigne 2003, rééd. 2016). Também é co-autora do livro *Les Portugais à Paris au fil des siècles et des arrondissements* (Chandeigne, 2009). Enquanto doutoranda contratada (2016-2019), ensinou no departamento de Estudos cinematográficos da Universidade Paris 8. É qualificada às funções de Maître de conférences pelo Centre National des Universités (secções 14 e 18).



INET
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA



INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA



IN2PAST
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA



NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



BLX
BIBLIOTECAS DE LISBOA