

“No princípio era a canção, e a canção estava com o povo”. A canção como meio de protesto e desencadeadora da Revolução dos Cravos (1974)

Benjamin Meisnitzer (Universität Leipzig)

Introdução: o papel da música como instrumento de resistência contra os regimes autoritários na Península Ibérica

A canção “Grândola, vila morena” de José Afonso, escrita em 1964, é uma denúncia gritante do caráter repressivo do regime do Estado Novo, que foi proibido pela censura devido ao verso “O povo é quem mais ordena” (vv. 3, 6, 16) e foi a música que se immortalizou como senha para o início do golpe das Forças Armadas que entraria para a história como Revolução dos Cravos. O objetivo do presente artigo é demonstrar a importância desta música quer como canção de resistência, quer como símbolo da própria Revolução, caráter que assumiu pelo papel decisivo que teve na mesma. Num segundo passo queremos demonstrar como a canção se inscreve num género bastante produtivo na resistência na Península Ibérica, sobretudo, na Catalunha.

Podemos resumir que a canção como instrumento e mecanismo de resistência ao Estado Novo, esteve no início dos processos subversivos e, no caso português, de certo modo ditou a queda do regime do totalitarista do Estado Novo.

O contexto histórico da Revolução dos Cravos

13 anos de Guerra colonial tinham arrasado Portugal e, no entanto, o esforço de guerra continuava incessantemente, sendo sucessivas as mobilizações de oficiais do Quadro permanente (Texto Editores 2005, 105). Os militares denunciavam desgaste e criticavam a continuação da Guerra colonial, um conflito sem fim à vista. Ao mesmo tempo acentuava-se na sociedade a oposição à guerra e ao regime liderado por Marcello Caetano desde 1968 (Kinder e Hilgemann 2001, 567). Sobretudo no interior do país a situação crítica nas províncias ultramarinas (depois da revisão constitucional de 1951, que marcou o cessar do *Acto Colonial*) com elevado número de perdas de vidas humanas e elevados encargos financeiros, motivou um descontentamento e afastamento do regime de duas classes que eram o seu alicerce: a igreja e os militares (Bernecker e Pietschmann 2001, 121). Em setembro de 1973, mais de 100 oficiais das forças armadas reuniram-se em Évora e decidiram enviar uma carta ao Presidente da República, Marcello Caetano, reclamando a suspensão do decreto-lei n.º 353/73, que abriu o acesso ao Quadro Permanente a oficiais milicianos do Quadro Complementar, desde que

frequentassem a Academia Militar durante um ano letivo e fizessem um estágio de 6 meses na respetiva arma ou serviço (Texto Editores 2005, 105). Apesar de suspenso o decreto-lei, os capitães continuaram a reunir-se e em novembro do mesmo ano, em S. João do Estoril, começava pela primeira vez a falar-se em derrube do regime pela força (Texto Editores 2005, 105). Passava-se de uma fase de contestação profissional a uma fase de carácter nitidamente político. Em dezembro de 1973, numa reunião em Óbidos, os capitães passaram a designar a sua ação por Movimento dos Oficiais das Forças Armadas (MOFA),¹ que sob égide de Vasco Lourenço, Salgueiro Mata e Otelio Saraiva de Carvalho elaborou um programa político apresentado numa reunião a 5 de março de 1974, em Cascais, com o título “O Movimento, as Forças Armadas e a Nação” (Texto Editores 2005, 105). As Forças Armadas, que em 1961 foram responsabilizadas pelos acontecimentos na Índia, temiam, na sequência da manifestação de um grupo de colonos brancos em Moçambique contra o exército português, em janeiro de 1974, serem apresentados ao país pelo governo como bode expiatório e serem acusados de incapacidade de travar os avanços da guerrilha levada a cabo pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) (Texto Editores 2005, 106). De fevereiro a abril de 1974, o MOFA preparou a operação militar “Fim-Regime”. A 16 de março de 1974 uma coluna do Regimento de Infantaria das Caldas da Rainha iniciou uma primeira tentativa de golpe de estado, tendo rapidamente sido neutralizada pelas forças governamentais (Texto Editores 2005, 106). Os ânimos nas Forças Armadas foram aquecidos pela demissão do chefe e do vice-chefe do Estado Maior General das Forças Armadas, generais Costa Gomes e António de Spínola,² tornada pública numa cerimónia de apoio a Marcello Caetano a 14 de março de 1974 (Texto Editores 2005, 106).

Na noite de 24 de abril de 1974, às 22h55m, o locutor nos Emissores Associados de Lisboa pôs no ar a canção de Paulo de Carvalho “E depois do adeus” e já na madrugada de dia 25, oh 20m o locutor da Rádio Renascença passava “Grândola, vila morena” de José Afonso. As senhas para o golpe de Estado que iria pôr fim ao Estado Novo estavam lançadas e aquela que ficaria conhecida como a Revolução dos Cravos tomava o seu rumo. Militares revoltosos foram sucessivamente ocupando pontos estratégicos (Rádio, Televisão, Banco de Portugal, Marconi, o Aeroporto e o Terreiro do Paço, sede de importantes Ministérios e praça histórica, onde a 1 de fevereiro de 1908 o regicídio havia posto fim à monarquia em Portugal, com a morte do rei D. Carlos I).

Atualmente é consensual entre os historiadores que a Revolução dos Cravos foi desencadeada pelo fato de a guerra colonial se encontrar num beco sem saída, pelo agravamento da crise económica que o país enfrentava e o aumento dos preços do petróleo, não se tendo tratado de um movimento organizado por forças políticas senão exclusivamente por militares, cujas chefias haviam reconhecido a impossibilidade de saírem

1 Entre fevereiro e abril de 1974, o MOFA preparou a operação militar “Fim-Regime” que teve um extraordinário êxito em 25 de abril de 1974. Após o êxito desta operação o movimento passou a chamar-se Movimento das Forças Armadas (MFA) (Texto Editores 2005, 106).

2 General António de Spínola, autor do livro *Portugal e o Futuro* publicado em fevereiro de 1974, no qual defendia o direito à autodeterminação da população das Províncias de Ultramar face a uma discrepância sistémica, que havia isolado Portugal do ponto de vista político e económico no contexto europeu e que para além de sacrificar inúmeras vidas humanas e custar 50 % do orçamento de estado, era impossível de vencer com material bélico antiquado e ultrapassado e face a uma crescente desmotivação por parte dos soldados.

vitoriosos do conflito (Bernecker e Pietschmann 2001, 120). A revolta militar contra o envio de soldados para a guerra colonial e a solidariedade dos militares chamados com a finalidade de neutralizar os revoltosos, que se recusaram a erguer as armas contra companheiros e as informações comunicadas pelo exército através dos órgãos de comunicação social trouxeram o povo para as ruas, um importante apoio (sobretudo moral) para as Forças Armadas, mas também um elemento decisivo na deposição do regime. O poder foi assumido por um governo interino liderado pelo general António de Spínola. Em agosto de 1974 foi reconhecido o direito de autodeterminação às províncias ultramarinas.

A canção como meio de resistência e crítica ao regime

Na Península Ibérica a canção³ foi um meio de resistência aos regimes totalitários bastante significativo (*chanson contestataire*).⁴ A canção enquanto género literário caracteriza-se pela sua heterogeneidade, sendo um microcosmo, que apresenta convergências com diversas manifestações culturais contemporâneas através dos seus três aspetos constitutivos: texto, música e apresentação (Kloepfer *et al.* 1985, 244). O género inscreve-se na respetiva cultura e história, o que determina a sua diversidade e heterogeneidade enquanto género literário com particularidades bastante marcantes, que variam de país para país e são determinadas pela época em que a respetiva canção surge, o que explica a razão de alcançar todas as classes e camadas sociais (1985, 244). A *chanson* é atribuída, no seu conjunto, ao domínio da cultura popular, que não reivindica para si mesma a pertença à ‘alta cultura’ (1985, 144). A canção caracteriza-se pela sua brevidade, o que, como é aliás característico de textos poéticos, permite carregar as letras de polifuncionalidade e valores semânticos polissémicos (plurissignificação), podendo o texto apresentar diversas camadas ou eixos de significação, que se evocam simultaneamente (Weich 1998, 40–41).

O texto literário é plurissignificativo ou pluri-isotópico, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadoras de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma valência significativa, fugindo da univocidade característica, por exemplo, dos discursos científico e didático [...] (Aguiar e Silva 2002, 658).

3 A canção enquanto tradição discursiva e género literário esteve muito tempo associada a textos sem valor literário (Arnold 1981, 196), tendo Lindner (1972), num trabalho que continua a ser uma referência para o estudo da *chanson*, demonstrado que a *chanson* não é apenas uma lírica utilitarista, revelando características que partilham com textos literários e que as afastam dos géneros de música popular (Lindner 1972, 120). Ainda assim, a canção continua a ser vista por muitos estudiosos como *art mineur* na tradição de Mercier, Boileau e Du Bellay. De salientar a sensibilidade do género à reação por parte do público, o que explica a sua enorme popularidade, mas o inscreve, segundo Arnold (1981, 199), na tradição da *art mineur*.

4 A associação do substantivo *canção* e do adjetivo *contestatária* revela o potencial da popularidade do género, podendo ser veículo de protesto, atribuindo-lhe um carácter público, permitindo ao *chansonnier* adotar uma atitude crítica em relação à sociedade, usando o género textual como instrumento de crítica social (Arnold 1981, 199).

Acrescem ainda à canção como elementos de significação a música e a interpretação/encenação do texto propriamente dito. Os temas são diversos e a linguagem serve-se frequentemente de elementos linguísticos do quotidiano, sendo explorada a poeticidade da linguagem do quotidiano (Kloepfer *et al.* 1985, 145), não sendo “o trabalho sobre a língua e sobre os recursos expressivos que ela faculta” (Reis 1999, 306), geralmente, tão sofisticado como no poema lírico.

Na Catalunha temos toda uma tradição de canções de oposição ao regime Franquista e à opressão por este praticada – os mais notáveis artistas Lluís Llach de Girona e Maria del Mar Bonet de Palma –, a chamada *nova cançó*. Esta tradição de resistir ao regime através de canções, que, quando na sala durante atuações ao vivo se encontravam membros da polícia ou da polícia secreta (BSI, Brigada de Investigación Social), eram apenas tocadas em versão instrumental para evitar repressões, é bastante produtiva. As letras obviamente eram do conhecimento do público em geral.

Em Portugal, o golpe de estado militar que pôs termo ao regime autoritário português do Estado Novo, foi posto em marcha por duas canções “E depois do adeus” (1974) de Paulo de Carvalho, emitida às 22h 55m e “Grândola, vila morena” (1964) de José Afonso, emitida por volta das 0h 20m de dia 25, as duas senhas para desencadear a revolta do Movimento das Forças. Enquanto a primeira foi escrita por José Calvário e José Niza e interpretada por Paulo de Carvalho no Festival Eurovisão da Canção de 1974, a 6 de abril em Brighton, apenas alguns dias antes da Revolução, tendo ficado em último lugar nas classificações, a segunda é uma canção da autoria do seu intérprete, escrita por Afonso para a Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense. Canção proibida devido ao segundo verso “O povo é quem mais ordena”, na interpretação de José Afonso, uma das mais importantes vozes artísticas da oposição mais importantes daquela época e uma figura central da história de Portugal. Enquanto a primeira descreve a despedida num relacionamento, realidade amargamente vivida por muitos soldados naquela época, a segunda, que será o objeto do nosso estudo, é um hino à liberdade e à democracia, composta em pleno Estado Novo, como canção de resistência.⁵ Trata-se, portanto, de uma *chanson moderne* literária ou política, na proposta de Beaumarchais *et al.* (1984, 429).

Zeca Afonso escreveu “Grândola, vila morena”, uma canção no estilo do cante alentejano, tradição musical do Sul do Alentejo, que se caracteriza pelo discurso polifónico subjacente à letra. A música caracteriza-se pela sua composição, quase sem instrumentação, havendo uma voz central (o ponto) que estabelece o ritmo e fornece grande parte do texto, podendo haver um segundo ponto. A este(s) responde um coro bastante abrangente com cerca de 30 pessoas, geralmente composto exclusivamente por indivíduos do sexo masculino. Devido às diferenças no timbre da voz, os coros quase nunca são mistos. O cante alentejano passou a integrar a lista de património imaterial da UNESCO, remontando as suas raízes ao *cantus gemellus* medieval. Do ponto de vista textual a canção manifesta a sua solidariedade com os trabalhadores agrícolas, abordando os valores subjacentes à Revolução Francesa: igualdade e fraternidade. Trata-se de um poema do ponto de vista formal composto por 6 estrofes, compostas por quadras, sendo os versos em redondilha maior ou heptassilábicos, dominando a rima cruzada, ainda que o quinto verso seja um verso branco ou livre e a última estrofe

5 Saraiva e Lopes (2005, 1072) falam a este propósito de “cantores de poesia combativa”, destacando José Afonso, Sérgio Godinho e José Ary dos Santos, o mais popular autor de poesia para canto ou declamação a um grande público.

apresente rima emparelhada. Do ponto de vista pragmático-comunicativo, temos subjacente ao texto um ato de fala representativo, pois o Eu poético, explícito no verso 19, através do uso da primeira pessoa do singular (“jurei”), reflete sobre a sua promessa em relação ao destinatário (Grândola). Do ponto de vista estrutural, o texto apresenta a estrutura típica da música popular portuguesa, a quadra, sendo, contudo, atípico o facto de o texto não apresentar rima assonante (Cunha e Cintra 1999, 680–681). Sem apelar explicitamente à insurreição contra o regime ou à revolução, o texto foi proibido dado preconizar a supremacia do povo (“o povo é quem mais ordena”, vv. 3, 6, 16).

Grândola, vila morena (1964)

Zeca Afonso

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena

Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade.

(Afonso 1964)

Contudo, não podemos desprezar o apelo subentendido à resistência, pois se por um lado o Eu lírico dirigindo-se à cidade de Grândola, caracteriza esta como “Terra da fraternidade” (v. 2), imediatamente no verso seguinte estabelece que dentro do destina-

tário (a cidade de Grândola) “O povo é quem mais ordena” (v. 3), o ideal máximo da democracia em total contrariedade ao regime então vigente em Portugal. Pela inversão sintática entre os versos 2/3 e 6/7, na primeira estrofe o Eu lírico constata que Grândola é “Terra da fraternidade”, recorrendo a uma justaposição assindética, realçando em 3 e 4 que “o povo é quem mais ordena/dentro de ti” (v. 3, 4), referindo-se o Complemento Circunstancial de Lugar ao invocado através da apóstrofe, a cidade. Pelo alinhamento sintático invertido dos versos que compõem a primeira estrofe, na segunda estrofe passamos de uma função declarativa-afirmativa para uma função apelativa, podendo a segunda estrofe ser lida como um apelo aos habitantes da cidade por meio de uma metonímia “que o povo é quem mais ordena”, subentendendo que o povo tem de ser quem mais ordena, apelando indiretamente a que este ordene, reivindique e mande, acordando da sua inércia, assumindo um papel ativo. Além disso, Grândola, descrita como vila soalheira, está em contraste com Portugal, lugar sombrio, caracterização implícita e subentendida, sendo o seu povo livre (“O povo é quem mais ordena” v. 3). A inversão sintática nos versos 3 e 4 realça o papel e a importância do povo. Interessante é a antítese criada pela incompatibilidade entre “cidade” e “vila”, pois o sujeito lírico dirige-se a Grândola como “vila morena”, terra de gente queimada pelo sol, devido ao seu árduo trabalho campestre, expressa de forma metonímica, e simultaneamente invoca a “cidade” (vv. 4, 5). Esta aparente contradição abre-nos uma nova possibilidade de leitura do texto, sendo Grândola como vila na qual o povo tem o poder nas mãos, merecidamente, por ser quem trabalha, contraposta à cidade (=Lisboa), na qual o Eu lírico tem de recordar à população, que é esta que tem a responsabilidade de ordenar e não deve ser ordenada, por uma entidade não especificada. Segundo esta leitura, legítima atendendo à estrutura do texto e a possibilidade inerente ao texto lírico de codificar uma pluralidade de eixos de leitura, a canção é um apelo gritante à resistência... à revolução. Esta leitura é reforçada pelo som de fundo de passos de marcha, como de um exército que vem em libertação da cidade oprimida. Além disso, o paralelismo das primeiras duas estrofes, havendo apenas uma troca na ordem sintática, expressa a ideia da polifonia, da pluralidade de vozes, respondendo a segunda estrofe à primeira, o que codifica a ideia da proliferação, do contágio com o ideal da liberdade. Multiplicam-se desta forma as vozes com a mesma reivindicação ou o mesmo desejo: os enaltecidos valores da liberdade, fraternidade e igualdade.

No primeiro verso da terceira estrofe (v. 9) é lançada a ideia da solidariedade entre a população através de uma metonímia que compara o rosto amigo, com a solidariedade de causa, sendo todos iguais (v. 10). Não obstante, a “igualdade” pode ser lida como o objetivo comum unificador. Ainda assim, o verso 9 é ambíguo, uma vez que não fica muito claro se o lexema “amigo” é empregue como *verbum proprium* ou como *verbum improprium*, ou seja, se em todo lado estão ‘amigos’, no valor denotativo da palavra, que se aliariam à causa comum, ou se, se trata de ironia, apelando à cautela, pois em todo o lado estão escondidos bufos e agentes da PIDE, pelo que nunca sabemos, se um “rosto amigo”, realmente o é. Esta segunda leitura é favorecida pelo esquema rimático, dado tratar-se de um verso livre ou branco, o que constitui uma rutura com o esquema rimático do texto. Nesta estrofe, Grândola simboliza metonimicamente o Portugal livre, “terra da fraternidade” (v. 11) e o “rosto” é uma sinédoque dos seus habitantes. Os versos 15 e 16 “Em cada rosto igualdade // O povo é quem mais ordena” podem ser lidos como um manifesto democrático de igualdade de direitos, incluindo a igualdade de direitos relativamente ao exercício do poder.

Nas estrofes 5 e 6 o ato de fala comissivo proferido pelo Eu lírico na primeira pessoa do singular, refere-se através de uma personificação à vontade de Grândola, terra da liberdade e fraternidade, cujos valores, cuja “vontade” jurou ter por “companheira”. Ou seja, o Eu lírico declara-se como alguém que jurou viver regendo-se pelos valores da fraternidade e da igualdade. A azinheira pode ser lida como um símbolo de solidez, perseverança e estabilidade, algo antigo e remoto, mais antigo do que aquilo que no presente ameaça os valores atribuídos a Grândola, que representa de forma metonímica todas as pequenas cidades do país. A azinheira convida a diversas leituras. Deste modo, a azinheira pode ser interpretada num contexto teológico do milagre de Fátima, onde a azinheira é a árvore mítica, na qual a Virgem apareceu aos três pastorinhos, sendo, neste caso, um lugar de esperança (= milagre) ou, numa leitura que atribua um valor semântico metonímico à azinheira, como uma promessa ou um juramento à luz divina ou com a bênção e proteção da Virgem (“À sombra duma azinheira”, v. 17). Se admitirmos uma leitura à luz do milagre, assumiríamos uma leitura antifrástica de “sombra” como luz. Por fim, convém não menosprezar o valor da azinheira como árvore que oferece sombra nas terras quentes e inóspitas do Alentejo, tornando a sua sombra um lugar ideal para refletir, pensar e sonhar. E, por último, olhando para o simbolismo histórico da azinheira, esta é o símbolo da tradição e dos valores de um Portugal antigo, símbolo de D. Nuno Álvares Pereira, lutador pela independência na batalha de Aljubarrota (1385).⁶ Optando por esta linha de leitura, que se torna bastante plausível se olharmos para o verso 18, onde é realçado o facto de a azinheira ser tão antiga, “[q]ue já não sabia a idade”, o que remete para os primórdios da história de Portugal e pode ser lido como valores aos quais o povo jurou fidelidade (liberdade, fraternidade e igualdade), protegidos pela tradição e pela história do país, abrigo expresso através da metáfora subjacente ao verso 17: “À sombra duma azinheira”: a fidelidade aos valores simbolizados por Grândola, vila portuguesa, sob proteção do patrono da defesa nacional D. Nuno Álvares Pereira. Ao mesmo tempo a sua invocação metonímica através da azinheira, representa um apelo à luta pela liberdade associada metonimicamente à independência, pois foi aquilo por que D. Nuno Álvares Pereira lutou na Batalha de Aljubarrota.

A letra de “Grândola, vila morena” convida deste modo a uma multiplicidade de leituras e interpretações, sendo comum a todas a importância atribuída à voz do povo, algo inconciliável com os ideais do regime vigente na altura em que o texto foi escrito. O texto em si, conforme é característico da lírica moderna em geral, é um jogo com os significantes, estando subjacente ao texto um gesto de crítica ou reflexão social (Mahler e Weich 2002, 778).

Deste modo, Grândola como vila no sul de Portugal simboliza uma região genuína, relativamente alheia à contaminação pelo regime devido à distância da capital, onde este se encontrava sediado. Grândola é um representante das vilas portuguesas, com cuja população (= o povo) o sujeito poético conta para defender os ideais vigentes desde a derrota dos castelhanos na Batalha de Aljubarrota (1385). O Eu poético apela a que o povo lute, por aquilo que gerações atrás lutaram na Batalha de Aljubarrota: um Portu-

6 A batalha de Aljubarrota teve lugar na tarde de 14 de agosto de 1385 e opôs o exército português com aliados ingleses ao exército castelhano liderado por João I de Castela. O resultado foi o fim da crise de 1383–1385 e a vitória definitiva dos portugueses sobre os castelhanos, graças à tática militar do líder do exército português, D. Nuno Álvares Pereira, que permitiu aos homens de armas apeados, derrotar a poderosa cavalaria castelhana.

gal livre. A vontade de Grândola corresponde à vontade do povo (metonímia), personificada no verso 22 como “companheira”. A presença da azinheira inscreve a defesa da fraternidade, da igualdade e da liberdade na história e tradição de Portugal e pode simbolizar a esperança, ideia reforçada se tivermos em conta o valor da azinheira para a Igreja Católica portuguesa. O “rosto amigo” (v. 9), associado ao jogo de vozes presente na canção, codificado pela estrutura textual e sintática, simboliza o potencial de a voz do texto contaminar cada vez mais pessoas e todas reivindicarem em uníssono os mesmos valores, mas ao mesmo tempo é uma advertência em relação ao perigo escondido por detrás de rostos aparentemente amigos (bufos, PIDE, etc.).

Lendo o texto no contexto da Revolução poder-se-ia dizer que este parece ter sido escrito para desencadear a revolução – o som da marcha rumo à resistência e o enaltecimento dos valores da Revolução Francesa, inseridos num contexto genuinamente português, tornando realidade aquilo com que o povo sonhava, quando descansava do árduo trabalho à sombra de uma azinheira. Do ponto de vista linguístico, são precisamente a simplicidade do vocabulário a estrutura repetitiva dos versos, ainda que alinhados respetivamente em ordem inversa, e a semântica do texto, remetendo para os valores que presidiram à revolução aos olhos dos populares que lhe aderiram, mas também os valores que o General Spínola via como mandatários para as províncias ultramarinas na sua obra *Portugal e o Futuro* (1974), que explicam a enorme popularidade e o profundo significado que a letra continua a ter hoje, cinquenta anos depois do 25 de Abril. Isto para não esquecer que a música será para sempre na memória coletiva a senha do 25 de Abril.

A tradição da nova canção catalana como crítica à opressão por parte do regime

Com o fim da Guerra Civil Espanhola e a vitória da aliança de direita de falangistas, monarquistas, carlistas e católicos liderada pelo general Francisco Franco e a sua chegada ao poder em 1939, chegou o fascismo a Espanha (Bernecker 2003, 99–100). Com um agravamento sucessivo da situação económica na sequência da Guerra Civil, do crescente isolamento político, da exclusão do Plano Marshall e após quase duas décadas de estagnação económica, o descontentamento da população em relação ao regime foi crescendo (2003, 103). As forças de oposição rapidamente se deram conta de que o regime franquista não ia trazer a melhoria das condições de vida precárias em Espanha, nem ia melhorar a situação política devastadora em que o país se encontrava, contudo, a organização da resistência afigurou-se difícil devido aos métodos repressivos do estado, mas também a uma certa falta de organização das forças de oposição e a conflitos internos (2003, 107–108). Foi, sobretudo, com o impulso económico da década de 60, que a oposição começou a conseguir organizar uma atividade mais concertada, tendo começado a registar-se uma crescente mobilização da população (2003, 108). O movimento de oposição teve a sua génese entre os estudantes e os trabalhadores, alastrando sucessivamente a toda a sociedade (2003, 109). Os processos de tentativa de modernização de Espanha a partir de finais dos anos 50 agravaram o contraste entre as classes sociais e a problemática do regionalismo. Face a uma política repressiva bastante agressiva e sistemática do catalão e do basco, na tentativa de impor pela força na íntegra o centralismo preconizado pelo regime franquista, e o desejo de vingança daqueles que haviam apoiado os republicanos na Guerra Civil, surgiram movimentos de resistência (2003, 110).

Eines der Hauptziele der rechten und falangistischen Gruppierungen [...] bestand zweifellos darin, die katalanischen Institutionen abzuschaffen sowie die öffentliche Präsenz der katalanischen Kultur auszulöschen (Marí i Mayans 2003, 157).⁷

Enquanto na Catalunha a luta se concentrou na preservação da língua e da cultura, no País Basco assumiu um caráter armado, liderado pela organização secreta Euskadi ta Askatasuna (“País Basco e Liberdade”) (Bernecker 2003, 110). Contudo, as tentativas de opressão por parte do regime surtiram o efeito contrário: os movimentos autonomistas e independentistas no final do regime de Franco em 1975 estavam mais fortes do que nunca na história moderna de Espanha e os movimentos estudantis e de trabalhadores conheceram o seu auge (2003, 111). Em Espanha, durante o Período Franquista desenvolveram-se dois movimentos de protesto, que tomaram a canção como arma, e originaram dois tipos de canção: a *nueva canción*, que se caracteriza pela crítica de problemas sociais, e a *nova cançó* catalã, que se caracteriza por ser uma canção de protesto contra a opressão do catalão e da Catalunha durante o regime franquista.

No presente capítulo iremos debruçar-nos sobre o segundo grupo, para mostrar quais as estratégias utilizadas para resistir ao regime na canção e discutir se “Grândola, vila morena” se inscreve numa tradição de canções de protesto ibéricas.

Apesar das dificuldades impostas pelo regime nas décadas de 60 e 70 começou a florir uma atividade teatral notável (foi criada a Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual e nasceram grupos de teatro independentes como Els Joglars [1962] e Els Comediants [1972]), mas a expressão cultural que conheceu maior ressonância foi indubitavelmente, a partir do início dos anos 60, a *nova cançó* liderada por nomes como Raimon, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach e Pi de la Serra (Marí i Mayans 2003, 169). O movimento da *nova cançó* teve os seus primórdios nos anos 40 e 50, não havendo fronteiras entre o quotidiano e a arte, a componente social e a artística. É vista como uma regeneração da cultura catalã arrasada por Franco e funcionou como voz da cultura catalã aniquilada com grande impacto público. As canções eram inicialmente apresentadas em pequenos espaços em encontros, por vezes secretos, começando gradualmente a surgir cada vez mais atuações públicas e pequenos concertos, que, no entanto, eram desprezados pelos meios de comunicação social (Garcia-Soler 1976, 43–44), conquistando sucessivamente o rumo aos grandes palcos. Decisivo neste processo foi o Festival de la Canción Mediterránea nos dias 20 a 22 de setembro de 1963 em Barcelona, um evento público, transmitido pela TVE, onde atuaram Raimon e Salomé com a canção *Se’n va anar*, que não só foi admitida para o concurso, mas ganhou este, apesar de ser uma canção em catalão, idioma oficialmente proibido (Stegmann 1979, 136). Esta condecoração deu um impulso significativo à *nova cançó* e inspirou outros artistas, cuja autoestima ganhou um impulso significativo. Os catalães tinham conseguido penetrar no instrumento ideológico mais poderoso do centralismo e da uniformidade do Estado, a televisão pública (TVE).⁸

7 “Um dos principais objetivos dos grupos de direita e falangistas [...] era, sem dúvida, abolir as instituições catalãs, bem como apagar a presença pública da cultura catalã”.

8 A TVE era controlada pelo Estado e as músicas em catalão geralmente acabavam nas temidas “listas negras”, sobretudo na segunda metade dos anos 60, as quais integravam artistas “no radiables” (Stegmann 1979, 138), o que poderia significar o fim da carreira artística.

Começando talvez por uma das mais conhecidas canções da resistência catalã: “Què volen aquesta gent?”, na qual é descrita a chegada da polícia de madrugada a casa de uma mãe, que pouco sabe das aspirações do seu filho, à procura deste. O filho ao aperceber-se da presença da polícia prefere morrer a entregar-se ou ser detido e lança-se da janela, deixando a mãe desesperada a assistir ao dantesco desenlace da rusga policial. O lançamento da canção coincide com uma época na qual a censura controlava cada vez mais as *cançons* e concertos de Raimon eram frequentemente proibidos (Stegmann 1979, 139).

Què volen aquesta gent? (1967)

Maria del Mar Bonet

De matinada han trucat
Són al replà de l'escala
La mare quan surt a obrir
Porta la bata posada

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

El seu fill, que no és aquí?
N'és adormit a la cambra
Què li volen al meu fill?
El fill mig es desvetllava
Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

La mare ben poc en sap
De totes les esperances
Del seu fill estudiant
Que ben compromès n'estava

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

Dies fa que parla poc
I cada nit s'agitava
Li venia un tremolor
Tement un truc a trenc d'alba

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

Encara no ben despert
Ja sent viva la trucada
I es llença pel finestral
A l'asfalt d'una volada

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

Els que truquen resten muts
Menys un d'ells, potser el que mana
Que s'inclina pel finestral
Darrere xiscla la mare

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

De matinada han trucat
La llei una hora assenyala
Ara l'estudiant és mort
N'és mort d'un truc a trenc d'alba

Què volen aquesta gent
Que truquen de matinada?

(Bonet 1967)

O texto compõe-se de 7 estrofes (7 quadras intercaladas sempre pelo mesmo refrão), não havendo referência explícita ao Eu lírico, nem uma descrição que permita localizar com precisão a situação, pelo que esta poderia ter tido lugar em qualquer parte da Catalunha, assumindo quase caráter prototípico. A canção, deste modo, pode ser lida como uma homenagem a todos os que deixaram a vida nas mãos da polícia ou que se evadiram da prisão e da tortura através do suicídio. A repetição insistente do refrão no final de quadra, perguntando: “o que querem aquelas pessoas que batem à porta?”, tem várias leituras e é polifuncional no texto. Por um lado, é expressão daquilo que se cunhou na memória da mãe em estado de choque, que é quem se interroga ao ouvir o bater à porta. Pergunta que, todavia, também terá passado na cabeça do filho antes de se lançar da janela, unindo mãe e filho, que possivelmente viviam um pouco afastados, pois como atestam os versos 13 a 16, a mãe desconhecia as atividades do filho. A pergunta é, além disso, expressão do medo e terror coletivo que o povo vivia durante o regime franquista, sempre receosos de que pudesse ser a polícia do estado em busca de algum familiar ou da própria pessoa. Vivia-se um clima de pavor no qual um bater à porta, levava o sangue a congelar nas veias das pessoas – clima típico vivido nas ditaduras (fascistas) europeias.

Deste modo, na primeira estrofe é descrita a chegada da polícia a casa da mãe, que não faz ideia de que poderão querer aqueles homens no fundo das escadas. A “bata” (v. 4) expressa metonimicamente o caráter inesperado da chegada dos homens e é símbolo do estatuto social da mãe, uma mulher simples do povo, possivelmente. Na segunda estrofe é descrito o diálogo entre a mãe e os homens, que evidencia, que estão à procura do seu filho, o que leva este a despertar. Na terceira estrofe é relatado que a mãe nada sabia das aspirações do filho, sendo o motivo da vinda da polícia aparentemente o envolvimento deste em movimentos estudantis de protesto e oposição, o que, contudo, não é dito explicitamente. O destinatário apenas fica a saber que “ben compromès

n'estava" (v. 16). Esta interpretação é reforçada pela inquietação que o filho aparentemente manifestava durante a noite e pelo fato de nos dias antes ter andado muito calado (estrofe 4). Na quinta, estrofe o filho, ainda sonolento e em pânico lança-se da janela. Os policiais, e importa realçar que na canção não é dito explicitamente que os homens, que vinham à procura do filho eram policiais, o leitor ou destinatário depreende-o das suas reações, atitudes e condutas, permanecem hirtos, exceto aquele que seria o responsável que se inclina da janela para assegurar-se da morte do jovem. A mãe desesperada grita o refrão da canção que se torna um elemento unificador e criador da coesão no texto. A interrogação inicialmente é a ingênua pergunta da mãe ao ouvir um bater à porta, para passar a ser a pergunta coletiva de uma nação que vive o terror da opressão e repressão, quando a mãe abre a porta e se depara com um grupo de homens, que procuram o seu filho. Ao mesmo tempo, é a pergunta que paira na cabeça daqueles que tentam resistir ao regime ou derrubar este, sempre receosos de serem descobertos e no fim da canção traduz o desespero daqueles que muitas vezes, não se apercebem das atividades até dos seus mais próximos e a acusação coletiva ao regime franquista e aos seus simpatizantes. Na última estrofe, o desfecho nefasto do bater à porta é explicitamente descrito ("ara l'estudiant es mort", v. 39), morto por um bater à porta de madrugada, conforme é afirmado no verso seguinte. A lei, numa relação metonímica com a ata ou o cadastro do jovem, assinala a hora da sua morte, o que reforça a ideia de que estaria a ser alvo de observação ou que a polícia o viria buscar. O sucesso da canção continua inalterado até aos nossos dias, sendo um símbolo da resistência catalã e um hino em prol da independência da Catalunha para uns, do respeito pelo estatuto de autonomia para outros, de memória à opressão sofrida durante o regime franquista e de homenagem às suas vítimas e uma expressão da identidade e afirmação da cultura catalã para todos.

A personificação da resistência catalã no domínio da *nova cançó* é, todavia, indubitavelmente Lluís Llach, que foi também o cantor que viu mais concertos proibidos (5 nos seus primeiros 12 anos de carreira) (Stegmann 1979, 147). A sua canção "L'estaca" tornou-se o hino da resistência contra Franco. Quando em Dezembro de 1969, no Palau de la Música Catalana, Llach tocou a canção num piano, sem letra, conforme imposto por um decreto policial, o público apoderou-se da letra e cantou (1979, 147). O texto canta uma espécie de situação dialógica – com dois intervenientes, sem que entre eles haja uma interação comunicativa direta pela manhã, na qual o sujeito poético se dirige a "Siset", que surge evocado explicitamente várias vezes (v. 5, por exemplo), embora se encontre ausente. Fica em aberto se o destinatário é evocado como recordação de alguém ausente ou se o Eu lírico se dirige a um alguém que considera exemplar e que, por isso, evoca sempre quando está a ponto de desistir da luta. Se lermos o texto, partindo do princípio de que o diálogo teve lugar, temos um certo carácter narrativo subjacente ao texto. Os conteúdos surgem de forma associativa, sendo o diálogo reproduzido sem recurso ao discurso indireto, para dar mais vivacidade e expressividade ao mesmo. A resposta de Siset surge sob forma de uma canção a nível hipodiegético, marcada na atuação por uma mudança de ritmo.

L'estaca (1968)

Lluís Llach

L'avi Siset em parlava
de bon matí al portal
mentre el Sol esperàvem
i els carros vèiem passar.

Siset que no veus l'estaca
a on estem tots lligats?
Si no podem desfer-nos-en
mai no podrem caminar!

Si estirem tots ella caurà
i molt de temps no pot durar,
segur que tomba, tomba, tomba,
ben corcada deu ser ja.
Si jo l'estiro fort per aquí,
i tu l'estires fort per allà
segur que tomba, tomba, tomba,
i ens podrem alliberar.

Però, Siset, fa molt temps ja,
les mans se'm van escorxant,
i quan la força se me'n va
ella és més ampla i més gran.

Ben cert sé que està podrida
però és que Siset pesa tant,
que a cops la força m'oblida.
Torna'm a dir el teu cant:

Si estirem tots ella caurà
i molt de temps no pot durar,
segur que tomba, tomba, tomba,
ben corcada deu ser ja.
Si jo l'estiro fort per aquí,
i tu l'estires fort per allà
segur que tomba, tomba, tomba,
i ens podrem alliberar.

L'avi Siset ja no diu res,
mal vent que se l'emportà,
ell qui sap a quin indret
i jo a sota el portal.

I mentre passen els nous vailets
 estiro el coll per cantar
 el darrer cant que en Siset
 el darrer que van ensenyar.

Si estirem tots ella caurà
 i molt de temps no pot durar,
 segur que tomba, tomba, tomba,
 ben corcada deu ser ja.
 Si jo l'estiro fort per aquí,
 i tu l'estires fort per allà
 segur que tomba, tomba, tomba,
 i ens podrem alliberar.

(Stegmann 1979, 86–88)

No texto, composto por 6 quadras e um refrão, este último corresponde às palavras de Siset, que são sempre as mesmas, o que reforça a ideia de tratar-se de uma espécie de diálogo interior entre o sujeito poético e as palavras que recorda do avô Siset.

Na primeira estrofe é descrito através de uma metáfora o esperar por tempos melhores numa época de trevas (“mentre el Sol esperàvem”, v. 3). A falta de luz representa o obscurantismo do regime e a falta de esperança do povo durante o regime franquista. O esperar pela luz remete para um contexto noturno ao qual se encontra associado a morte. Ao mesmo tempo, o facto de estarem à espera de que o Sol se levante (vv. 2–3) expressa a esperança numa mudança prestes a ter lugar. No contexto concreto manifesta a esperança numa transição política, havendo ainda o risco de a morte se antecipar, se forem descobertos com as suas ambições liberais. Na segunda estrofe, a estaca à qual estão todos amarrados simboliza o regime que priva os seus cidadãos de liberdade. Se não lhes for possível libertarem-se do regime, nunca caminharão em liberdade, na opinião do Eu poético: “Si no podem desfer-nos-en // mai no podrem caminar!” (vv. 7–8).

Siset responde no refrão que a união faz a força e que se todos puxarem na estaca, esta tombará seguramente, face à situação minada em que se encontrava, face a um crescente descontentamento generalizado, metaforicamente expressa pela podridão da estaca (“ben corcada deu ser ja.”, v. 12). No último verso do refrão, a queda da estaca é explicitamente descrita como o caminho para a liberdade. Importa para isso, que todos se unam, pois só juntos conseguem derrubar a estaca (“Si estirem tots ella caurà”, v. 9). O sujeito lírico e Siset representam por sinédoque os jovens e os velhos e, possivelmente, classes sociais distintas, o que reforça a ideia de que todos se têm de unir e de que o ataque tem de ser levado a cabo de todos os lados (“Si jo l'estiro fort per aquí, // i tu l'estires fort per allà”, vv. 13–14). Esta ideia da união e de que todos juntos podem mudar algo é retomada vezes sucessivas ao longo do texto. Surge aqui a ideia de que a massa tem o poder, presente em “Grândola, vila morena”, na ideia de que o povo é quem mais ordena e no reduplicar das vozes que cantam, descritos no capítulo anterior.

Na terceira estrofe, o Eu lírico lamenta o facto de a luta já durar tanto tempo “fa molt temps ja, // les mans se'm van escorxant” (v. 17–18), realçando simultaneamente que se a resistência falhar, o regime ficará ainda mais forte. Os versos 19 e 20 não deixam margem para dúvida de que a estaca é utilizada como *verbum improprium*, com um

valor semântico conotativo, pois assim não sendo teríamos uma incongruência a nível da significação. Na quarta estrofe, face ao crescente cansaço e desgaste da luta incessante que há muito se estende, conforme expressa o uso do gerúndio (“escorxant”, v. 18) para descrever as mãos cuja pele se vai desgastando – uma metáfora para as vítimas e os sacrifícios da luta da resistência na estrofe anterior – o sujeito poético procura animar-se a continuar a luta. Para tal efeito procura convencer-se de que o regime está enfraquecido (“Ben cert sé que està podrida”, v. 21) e pede a Siset, que lhe cante mais uma vez a sua canção (= refrão da canção), para recuperar as suas forças que se vão desvanecendo. Segue-se novamente a canção de Siset.

Na quinta estrofe a voz de Siset (“L’avi Siset ja no diu res”, v. 33), que foi raptado (“emportà”, v. 34) pelo malévolo vento (v. 34), emudece. O “mal vent” neste caso é um eufemismo para as milícias do regime, que raptaram ou mataram o velho Siset. O sujeito lírico encontra-se no lugar do encontro com Siset, onde na alvorada esperavam pelo despertar do sol (“i jo a sota el portal”, v. 36).

Na sexta e última estrofe antes de uma última repetição da canção de Siset, que lhe deu forças, quando estas ameaçavam abandoná-lo, anuncia que irá cantá-la para jovens/crianças (“vailleurs”; v. 37), que simbolizam as gerações futuras. A anáfora nos versos 39 e 40 confirma a suposição de que o velho Siset tenha sido assassinado. A repetição anafórica espelha a incredulidade e a dor do Eu lírico.

Em suma, na canção é um apelo à resistência coletiva, pois só assim é possível travar o aumento de poder do regime. Através da canção de Siset no nível hipodiegético, o poema assume um certo caráter de reflexão metapoética, realçando a sua relevância no processo de resistência ao regime e expondo a função motivadora para todos aqueles que se sentem esgotados e têm dúvidas se realmente vale a pena. A *nova canção* é definida como fonte de coragem e ânimo, que ajuda a atenuar as dificuldades e os obstáculos aparentemente intransponíveis, sendo a sua principal função a criação de um sentimento coletivo para todos aqueles que sentem o desejo de se insurgirem apertar-lhes o peito. Podemos identificar esta finalidade de forma bastante explícita na canção de Zeca Afonso analisada anteriormente.

O desaparecimento do velho Siset simboliza o perigo que correm aqueles que lutam pela liberdade, não devendo, contudo, ninguém se deixar desmotivar pelos reveses sofridos. Siset representa todos os poetas que perderam a sua vida ou desapareceram (exilados, raptados, assassinados) na luta contra o regime e cujas canções não podem e devem ser esquecidas. A luta tem de continuar até o objetivo final ser alcançado – a queda do regime, segundo o poema. Llach, que se viu obrigado a exilar-se por várias vezes, com esta canção apela ao seu público para que a missão do poema seja cumprida, independentemente de ele estar ou não e, no fundo, independentemente da sua pessoa, autonomizando o conteúdo do texto. Edições concorrentes desta mesma canção explicam-se pelos diferentes contextos de atuação, nos quais o texto foi sendo adaptado e modificado.

Um outro poema expressão emblemática da resistência de Llach é “La gallineta” de 1972. O apelo à insurreição contra o estado nesta canção é bastante explícito no refrão da canção: “La gallina ha dit que no, // Visca la revolució!”, v. 9–10). O fato de um Eu lírico feminino dizer “Não” já vai contra os ideais do Estado Franquista patriarcal católico. A galinha enquanto instância de enunciação que reflete sobre o sentido da sua vida, faz desta canção um poema de reflexão, tratando-se de um ato de fala reflexivo do ponto de vista pragmático. A descrição da vida infeliz e oprimida da galinha revela paralelos com a vida da população da Catalunha sob o regime franquista. O ato de fala represen-

tativo à superfície é, numa leitura mais cuidada, um ato de fala indireto que expressa um ato de fala diretivo: o apelo aberto à revolução (cf. refrão da canção). A ênfase dada ao refrão da canção de Llach é marcada nas suas atuações por um ritmo marcadamente mais lento, num tom de voz mais alto e com uma articulação mais pausada. O público geralmente aplaude ao apelo da galinha expresso no refrão nas atuações ao vivo.

La gallineta (1972)

Lluís Llach

La gallineta ha dit que prou
ja no vull pondre cap més ou
a fer punyetes aquest sou
que fa tants anys que m'esclavitza.
I si em venen ganes de fer-ne
em faré venir un restrenyiment,
no tindrà coa més ou calent
el que de mi se n'aprofita

La gallina ha dit que no,
Visca la revolució!

A canvi d'algun gra de blat
m'heu tret la força de volar
però, us ho juro, s'ha acabat!
tinc per davant tota una vida
i no pateixo pel destí,
que un cop lliurada del botxí
no ha d'haver. hi cap perill
perquè m'entengui amb les veïnes.

La gallina ha dit que no,
visca la revolució!

I els galls que amb mi hauran de dormir
els triaré sans i valents,
que n'estic farta d'impotents
que em fan passar nits avurrides.
Que quedi clar per sempre més,
que jo de verge no en tinc res,
i que, posats a fer, no em ve
d'un segon restrenyiment.

La gallina ha dit que no,
visca la revolució!

(Llach 1972)

O facto de galinha ter uma função simbólica fica expresso na primeira estrofe, onde esta é personificada através de atributos como pensar e falar. O artigo definido especifica que não se trata de uma galinha qualquer, o que sublinha o facto de a galinha protagonista revelar um comportamento individual e peculiar dentro da sua espécie, pelo qual se destaca.

O poema começa com uma reflexão da galinha sobre a sua vida e os seus direitos. Foi destinada a pôr ovos, mas ela insurge-se e decide que “ja no vull pondre cap més ou” (v. 2). O salário (“sou”, v. 3) que recebe em troca, não lhe interessa, uma vez que não traduz os sacrifícios por ela levados a cabo. A galinha sente-se explorada (“el que de mi se n’aprofita”, v. 8) e escravizada (“que fa tants anys que m’esclavitza”, v. 4). A galinha retrata metaforicamente a população oprimida da Catalunha, explorada e escravizada por um regime, que nada faz pelo seu povo.

A rutura com o passado é expressa num ato de fala comissivo da galinha (“però, us ho juro, s’ha acabat!”, v. 13), que não teme o seu destino, uma vez que está segura de que uma vez derrotado o carrasco, já não precisa de recear as suas vizinhas, que metaforicamente representam as denunciante (“que un cop lliurada del botxí // no ha d’haver. hi cap perill // perquè m’entengui amb les veïnes”, vv. 16–18). O carrasco aqui é o cabecilha do regime.

Na terceira estrofe, a galinha estabelece um contraste entre os apoiantes do regime e os corajosos lutadores pela independência. Doravante, a galinha apenas quer manter relações com galos potentes e corajosos (v. 22), simbolizando a sua sanidade a reconvalescença da Catalunha fragmentada. Os galos impotentes simbolizam os adeptos do regime, com os quais a galinha dormia no passado e que nunca lhe trouxeram sorte (“que n’estic farta d’impotents // que em fan passar nits avurrides”, vv. 23–24). Ao assumir, que já não é virgem e que dormiu com vários galos, entregando-se ao prazer hedonista, a galinha viola um dos princípios basilares do regime. Por outras palavras, nunca foi uma verdadeira conformista, mas nunca se atreveu a dar o grande passo.

A canção é deste modo, à semelhança de “L’estaca” um apelo ainda mais explícito à resistência, não hesitando o Eu lírico em apelar abertamente à revolução. Deste modo, a protagonista no final apela a que todos se posicionem contra a opressão por parte do regime e assumam o seu anseio de liberdade, conforme ela faz através do seu *coming out* na última estrofe: “Que quedi clar per sempre més, que jo de verge no en tinc res”, vv. 25–26). A evasão da rotina e monotonia da vida quotidiana simboliza metaforicamente a evasão do quotidiano cinzento e triste do regime franquista. A escolha da galinha como protagonista é significativo, pois na opinião popular as galinhas não são consideradas animais muito inteligentes e o facto de até a galinha reconhecer a falta de qualidade de vida com que se depara, expressa que até pessoas com um nível cultural baixo deveriam necessariamente aperceber-se da situação inconcebível que estão a viver. A opressão e exploração da galinha espelha metaforicamente a situação da população catalã. O fato de a galinha, um animal de criação, destinado a servir incondicionalmente o homem, retratar as pessoas da Catalunha neste poema, traduz o valor do povo na Era franquista. Uma vida em liberdade, assim a análise da galinha, é apenas possível derrubando o regime, que só cairá se todos pararem de trabalhar e instaurarem a revolução.

Na Catalunha a canção, em si, é um poderoso instrumento da resistência, com alguma relevância até aos nossos dias, que depois da queda do regime franquista ainda preservou a sua função cultural e política bastante além da queda do regime. Assim, em 1978 Lluís Llach numa canção escrevia:

No és això, companys, no és això...
Pel que varen morir tantes flors.

(Stegmann 1979, 150)

Podemos resumir que a canção na Catalunha é um dos principais instrumentos de resistência ao governo opressivo de Franco e um mordaz instrumento de crítica social (“L'estaca” e “La gallineta”) e de denúncia dos crimes do regime (“Què volen aquesta gent?” e “L'estaca”), que visava animar à resistência e incentivar à revolução. A canção portuguesa também se opunha ao regime e procurava incentivar ao derrube deste, ainda que não tivesse a pujança da *nova cançô*. No entanto, na revolução teve um papel fundamental conforme demonstrámos e tem pelo menos o valor simbólico dos cravos.

Conclusão: o papel da canção na resistência Ibérica

Na Península Ibérica podemos observar a importância crucial do género literário da canção na resistência aos regimes totalitaristas, com uma longa e extensa tradição na Catalunha, num movimento que se imortalizou como *nova cançó* catalã e que constitui uma poderosa voz da resistência face à opressão por parte do regime franquista, mas também na questão da Causa Catalã. Ainda hoje a resistência na Catalunha face a tendências centralistas e opressoras do governo em Espanha encontra-se estreitamente ligada às canções do movimento da *nova cançó* catalã. Em Portugal, não se desenvolveu uma tradição tão extensa e abrangente, mas houve poetas como Manuel Alegre, que escreveram músicas de protesto. No entanto, a canção de José Afonso “Grândola, vila morena” assume um papel único na Europa, pois para além de ser uma canção de protesto, que apela à luta legítima contra o regime, pois é o povo “quem mais ordena”, foi a senha para o início da Revolução, que fez com que o regime totalitarista, 18 horas após a sua emissão caísse. Em Portugal, uma canção pôs a Revolução em marcha.

Com as canções selecionadas demonstrámos a produtividade deste género de texto na resistência contra os regimes totalitários e opressivos e para a instauração das democracias na Península Ibérica, focalizando o caso português e catalão com textos exemplares. O ciclo vai desde a denúncia das atrocidades cometidas pelo regime e da descrição do clima de pavor (“Què volen aquesta gent?”) até ao apelo explícito à revolução (“La gallineta”). No caso de “Grândola, vila morena”, que se inscreve neste movimento ibérico, conforme demonstrámos, uma canção que enaltece a vontade popular e preconiza os valores de liberdade e fraternidade, acabou por ser a senha para a revolução que trouxe a liberdade e devolveu a democracia a Portugal, assumindo a canção um papel chave na Revolução dos Cravos.

Um estudo alargado da canção ibérica durante os regimes totalitários seria bastante desejável, uma vez que permitiria estabelecer uma tipologia do género textual, ver semelhanças e diferenças, definir particularidades culturais e descrever referências intertextuais.

Referências bibliográficas

- Afonso, José. 1964. “Grândola, vila morena”. <https://aja.pt/letras>.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 2002. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Arnold, Helmut. 1981. “Inferiorität und Popularität. Überlegungen zum Kunstcharakter des französischen Chansons”. *Französisch heute* 3: 194–205.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de *et al.*, eds. 1984. *Dictionnaire des littératures de langue française. A-F*. Volume 1. Paris: Bordas.
- Bernecker, Walther. 2003. *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Bernecker, Walther e Horst Pietschmann. 2001. *Geschichte Portugals*. München: Beck.
- Bonet, Maria del Mar. 1967. “Que volen aquesta gent”. <https://www.letras.mus.br/maria-del-mar-bonet/que-volen-aquesta-gent>.
- Cunha, Celso e Lindley Cintra. 1999. *Nova Gramática do Português Moderno*. Lisboa: Sá da Costa.
- Garcia-Soler, Jordi. 1976. *La Nova Cançó*. Barcelona: Edicions 62.
- Kinder, Hermann e Werner Hilgemann. 2001. *dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Kloepfer, Rolf *et al.* 1985. “Laufende Forschungsvorhaben: Das zeitgenössische französische Chanson als kultureller Mikrokosmos. Darstellung eines Forschungsprojektes”. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1, n.º 2: 240–258.
- Lindner, Hermann. 1972. “Zwischen Schlager und Poésie Absolue: das literarische Chanson in Frankreich”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82, n.º 2: 116–140.
- Llach, Lluís. 1972. “La gallineta”. <https://www.letras.com/lluis-llach/1306266>.
- Mahler, Andreas e Horst Weich. 2002. “123. Einzelaspekte: Lyrik und Chanson”. Em *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur und Gesellschaft. Für Studium, Lehre und Praxis*, editado por Ingo Kolboom *et al.*, 773–779. Berlin: Erich Schmidt.
- Marí i Mayans, Isidor. 2003. *Die katalanischen Länder. Geschichte und Gegenwart einer europäischen Kultur*. Berlin: tranvía.
- Reis, Carlos. 1999. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes. 2005. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Spínola, António. 1974. *Portugal e o Futuro*. Lisboa: Arcádia.
- Stegmann, Tilbert. 1979. *Diguem no – Sagen wir nein! Lieder aus Katalonien*. Berlin: Rotbuch.
- Texto Editores. 2005. *O século XX português. Épocas históricas e cronologia*. Lisboa: Texto Editores.
- Weich, Horst. 1998. *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*. Stuttgart: Franz Steiner.

