

A música da Revolução em *As armas e o povo*

Tiago Fernandes*

Resumo: Neste artigo pretendo analisar a banda musical de *As armas e o povo*, um filme colaborativo assinado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica e filmado entre o 25 de abril e o 1º de maio de 1974, em pleno arranque da Revolução dos Cravos. O objetivo nuclear desta investigação será refletir sobre o papel central da música de intervenção na narrativa do filme em questão e de que forma contribui para uma escuta diferenciada e para uma ressignificação das imagens registadas pelos vários autores envolvidos na produção da obra.

Palavras-chave: música; cinema português; Revolução; intervenção.

Resumen: En este artículo pretendo analizar la banda musical de *As armas e o povo*, película colaborativa firmada por el Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica y filmada entre el 25 de abril y el 1 de mayo de 1974, en la en medio de la Revolución de los Claveles. El objetivo central de esta investigación será reflexionar sobre el papel central de la música de intervención en la narrativa de la película en cuestión y cómo contribuye a una escucha diferenciada y a una resignificación de las imágenes registradas por los diversos autores involucrados en la misma. producción de la obra.

Palabras clave: música; cine português; Revolución; intervención.

Abstract: In this article I intend to analyze the musical band of *As armas e o povo*, a collaborative film signed by the Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica and filmed between the 25th of April and the 1st of May 1974, in the midst of the Revolution of Carnations. The core objective of this investigation will be to reflect on the central role of intervention music in the narrative of the film in question and how it contributes to a differentiated listening and to a re-signification of the images recorded by the various authors involved in the production of the work.

Keywords: music; Portuguese cinema; Revolution; intervention.

* Instituto Politécnico de Bragança, Campus de Santa Apolónia, LabCom - Comunicação e Artes. 5300-253, Bragança, Portugal. E-mail: tiago.fernandes@ipb.pt.

Résumé : Cet article se propose d'analyser la bande musicale d'*As armas e o povo*, un film collaboratif signé par le Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica et tourné entre le 25 avril et le 1er mai 1974, au début de la révolution des œillets. L'objectif principal de cette enquête sera de réfléchir sur le rôle central de la musique d'intervention dans le récit du film en question et comment elle contribue à une écoute différenciée et à une re-signification des images enregistrées par les différents auteurs impliqués dans la réalisation de l'oeuvre.

Mots-clés : musique ; cinéma portugais ; Révolution ; intervention.

Introdução

O filme *As armas e o povo* (1975) é uma obra fundamental da história do Cinema Português que tem um valor cinematográfico inquestionável, uma vez que documenta um momento muito importante da história social e política de Portugal. Na verdade, o facto de produzir um filme que regista os primeiros dias de um processo revolucionário que pôs um ponto final a um regime político ditatorial, autoritário, autocrata e corporativista (o Estado Novo), que vigorou ininterruptamente desde 1933 até 1974 e com António de Oliveira Salazar como principal protagonista, sucedido por Marcello Caetano enquanto Presidente do Conselho quando se dá a revolução, seria, por si só, uma premissa muito interessante para uma obra cinematográfica e justificaria um interesse imediato pela obra em questão.

Contudo, o filme em análise neste texto sobrepõe-se ao mero registo dos acontecimentos sociais ocorridos na época e assume-se como um objeto cinematográfico repleto de camadas – veja-se a utilização de imagens de arquivo a preto e branco conjugadas com imagens a cores captadas na época mencionada; os testemunhos de figuras de relevo político e cultural e, não menos importante, a banda musical composta por temas de vários artistas de intervenção portugueses e que são utilizadas no filme não apenas com o intuito de ornamentar as imagens captadas, mas igualmente de lhes dar novos significados ou reforçar aqueles que já estão presentes.

Contudo, antes de entrar na análise proposta, importa sublinhar que o filme começou a ser preparado no dia 29 de abril de 1974, numa reunião na sede do Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema, em que a autodesignada Comissão de Profissionais de Cinema Antifascistas tomou a decisão de ocupar o Instituto Português de Cinema e os Serviços de Censura, que durante anos controlaram o que era exibido nas salas de cinema e que terão sido os primeiros a ser ocupados. (Cunha, 2021: 3)

Após anos de censura artística, onde muitos artistas de diversas áreas foram presos, torturados ou empurrados para o exílio, é natural que este momento de aparente abertura para uma nova época onde a palavra liberdade parecia assumir protagonismo, a decisão de produzir um filme coletivo, filmado sobretudo no primeiro Dia do Trabalhador (1º de Maio) vivido em democracia, mesmo que interpretada com esta distância temporal, permite adivinhar que havia uma ânsia enorme por

filmar os acontecimentos ocorridos na época e, simultaneamente, servir como “manifestação de unidade por parte do setor cinematográfico”, tendo ficado decidido que várias equipas se iriam distribuir pela cidade de Lisboa, mais concretamente:

Fernando Lopes, com Manuel Costa e Silva, filmaria a manifestação na Avenida Almirante Reis e no Largo do Areeiro; no percurso entre a Alameda D. Afonso Henriques e o estádio 1º de Maio estariam várias equipas, com Eduardo Geada, Monique Rutler ou José Fonseca e Costa (...). No estádio, Fonseca e Costa, com Elso Roque e Pedro Efe, ficaria responsável por filmar a tribuna de onde discursariam Mário Soares e Álvaro Cunhal. O filme incluiria ainda imagens de fora de Lisboa, captadas por Fernando Matos Silva no Barreiro, Artur Semedo no Funchal e José Sá Caetano em Setúbal. (Cunha, 2021: 3).

Na ausência de outra historiografia, a rigorosa análise levada a cabo por Paulo Cunha no *Dossier Pedagógico do Plano Nacional de Cinema* permite, com exatidão, entender que a produção do filme, levada a cabo em apenas 2 dias, não permitiu uma planificação muito aprofundada, mas surgia antes como uma ação, também ela, de teor revolucionário, onde uma arte que havia sido mal tratada durante os últimos anos, poderia finalmente soltar-se das amarras da censura e da perseguição sistemática a cineastas e outros artistas.

O objetivo seria exhibir a obra nos anos seguintes, mas o filme nunca chegaria a estrear comercialmente. Por se tratar de uma obra colaborativa e, tal como o nome indica, estar dependente dos olhares de vários autores, na produção e pós-produção, o processo de finalização do filme seria prolongado por mais tempo do que seria expectável e não cumpriria o propósito inicial com que tinha sido pensado, sendo que se conhecem poucas exposições públicas: uma em 1977, no Festival de Cinema de Santarém, seguida de passagens esporádicas na Cinemateca a partir de 1980 (Baptista, 2020). Poderemos então considerar que o filme apenas chegou ao grande público após a digitalização levada a cabo pela Cinemateca, o seu lançamento em DVD e, no meu caso particular, quando foi exibido na televisão pública nacional (RTP) no dia 25 de abril de 2020, em pleno confinamento pandémico.

Dia 25 de Abril à noite, muitos de nós voltámos a essa experiência de televisão «comunitária», quando, às 22h, sintonizámos o mesmo canal e, todos juntos, embora separados e confinados, vimos do interior das nossas casas as multidões colossais que encheram as ruas há precisamente 46 anos. E, hoje, aí estão as mensagens nas redes sociais, os telefonemas e as videochamadas em que comentamos o filme que vimos e, sobretudo, em que partilhamos o que sentimos ao ver esse filme. (Baptista, 2020).

A partir desta citação de Tiago Baptista, aquando da exibição do filme na televisão nacional, em plena pandemia de Covid19 e quando a maior parte da população portuguesa estava confinada na sua habitação, encontramos algo que não pode ser

menorizado na experiência de análise desta obra, uma vez que se trata de um filme que convoca um momento muito particular da memória de todos aqueles que viveram os acontecimentos retratados no filme, mas também assume um significado especial para aqueles que, ainda não sendo nascidos na época em análise, conhecem os eventos retratados a partir da formação escolar mas, não menos importante, de um processo de pós-memória onde avós passam para os pais e para os netos as recordações da época em análise. Mas a realidade é que o filme em análise não tem a preocupação visível de se assumir como um documento histórico rigoroso e detalhado, revelando muito mais sobre quem o produziu e sobre as pessoas que participam no filme do que apenas sobre os acontecimentos relatados. Como já referido, foi produzido num contexto sociopolítico muito particular e que coincide com o último momento de um período ditatorial de 41 anos onde o Estado Novo prevaleceu em Portugal, e é importante contextualizar, em primeiro lugar, o panorama do Cinema Português na época em questão:

As contrariedades financeiras, ditadas pela pequena dimensão do mercado cinematográfico nacional, precipitaram a falência do sistema cinematográfico português no final dos anos 60. Isto levou a uma mudança de paradigma que esteve na origem do Centro Português de Cinema, uma cooperativa de cineastas, criada em 1969, que contou, nos três anos iniciais de funcionamento, com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian. (Cunha, 2021: 5).

Seria sobretudo este modelo, baseado numa lógica cooperativista, que prevaleceria nos anos subsequentes ao 25 de abril, assente sobretudo num modo de produção muito distinto das décadas anteriores e que colocava o cinema perante uma lógica de criação coletiva e, acima de tudo, militante, que permitiria uma documentação da sociedade portuguesa na época, mas também, simultaneamente, uma “intervenção política e social, ou seja, um tipo de “filmes que pretendia intervir construtivamente na transformação da sociedade através da denúncia de situações de injustiça ou discriminação social, económica, política ou cultural.” (Cunha, 2021: 5)

Desta forma, poderemos entender melhor o filme em análise enquanto obra cooperativista e uma espécie de metáfora para a união do sector cinematográfico, mas que se viria a assumir como um registo cinematográfico fundamental de um momento singular da história sociopolítica de Portugal:

As Armas e o Povo é um documento único, testemunho de um tempo excecional partilhado por quem é filmado e por quem filma, e em que cada frase e cada plano são uma explosão de sentimentos e de afirmações, emocionadas, de quem tem a certeza absoluta de que tudo seria possível dali para a frente. Exemplo brilhante do cinema militante europeu e latino-americano dos anos 70, o filme tem a dupla intenção de registar um presente com dimensão histórica e de estimular quem o visse a perceber que esse presente precisava de todos para se tornar futuro. (Baptista, 2020).

Partindo, então, do contributo de vários autores que registaram imagens e sons da revolução e dos dias subsequentes, como é o caso de Glauber Rocha, nome maior do Cinema Brasileiro que na época em análise se encontrava auto-exilado em Portugal, mas também de outros técnicos amadores e profissionais, o filme retrata os acontecimentos políticos e sociais desse período a partir da conjugação de vários olhares muito particulares, mas que partilham o mesmo interesse pelos acontecimentos retratados.

Música no cinema

Claudia Gorbman enuncia várias razões para a utilização de música em plena época do cinema mudo, que enumeramos de seguida:

- A música já era utilizada para acompanhar outros tipos de espetáculos;
- Mascarava o som do mecanismo de projecção;
- Tinha funções semióticas na narrativa;
- Harmonia rítmica da edição;
- A reverberação do espaço de exibição compensava a falta de profundidade da tela de projecção (Gorbman, 1987: 53).

Podemos então considerar que, mesmo sem uma tecnologia de som que permitisse exibir o som síncrono com as imagens projetadas, a música faz parte da experiência cinematográfica desde os seus primeiros anos e, essa constatação, deve ser tida em conta e valorizada, uma vez que, por si só, já justificaria a inclusão de música nos primeiros filmes sonoros – se pensarmos em *The jazz singer* (1927) de Alan Crosland, o primeiro filme com momentos sonoros síncronos exibido publicamente, os excertos sonorizados são em grande parte de momentos musicais ao piano. Esta relação entre o cinema e a música seria mantida durante as décadas seguintes, permitiria uma melhor definição de géneros cinematográficos e, inclusive, o aparecimento de outros – falamos, evidentemente, do musical, género que sem a banda musical não teria suporte – mas isso não quer dizer que esta camada fundamental de uma obra cinematográfica, a par com o som, elemento tão importante como a fotografia ou até a realização, tivesse merecido a atenção merecida por parte dos investigadores

a tecnologia de som tem tanto impacto na forma como os filmes são feitos e recebidos como a tecnologia de imagem; a banda som é uma área criativa tão fértil e

excitante como qualquer outra no cinema, mas a maioria dos estudiosos e críticos, em geral, permaneceram insensíveis a como estas coisas soam durante aproximadamente um século.¹ (Sergi, 2004: 4).

Como podemos evidenciar o som nunca mereceu a mesma atenção, ao longo das últimas décadas, que outras áreas do ofício cinematográfico como a teoria do cinema, a fotografia ou até o argumento. Mas será que esta ausência de historiografia dedicada ao som para cinema e à música em particular terá também resultados na própria concepção de uma obra cinematográfica e, particularmente, nos cargos técnicos especificamente ligados ao som?

Noutra investigação desenvolvida em 2021, juntamente com Paulo Cunha, chegamos à conclusão que:

O cinema contemporâneo de grande público não faz um uso criativo ou dramático da banda sonora, anulando um dos sentidos com maior potencial para uma experiência cinematográfica imersiva e desafiante. Assim, os espectadores não são sensibilizados ou potenciados, sendo até impedidos, a exercitar a ambiguidade e a complexidade dos elementos sonoros no cinema, frustrando a sua experiência de espectralidade. (Cunha e Fernandes, 2021: 203).

A verdade é que, salvo raras exceções, apesar de dispormos de tecnologias de som *surround* cada vez mais sofisticadas e poderosas, como é o caso do Dolby Atmos², raramente essas potencialidades tecnológicas são verdadeiramente aproveitadas para adicionar camadas sonoras particulares e que evidenciem um trabalho de criação singular.

Contudo, há um autor que é recorrentemente citado para referir esta relação entre a camada áudio e visual, mais concretamente Michel Chion, docente, investigador e compositor francês, que sugere dois termos essenciais para a nossa análise, mais concretamente música “Empática” e “Anempática”. Em relação à música “Empática”

(...) a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos

1. Tradução livre de “sound technology impacts on the way films are made and received as much as image technology; the soundtrack is an area of creativity as fertile and exciting as any in filmmaking, yet the majority of scholars and critics have by and large remained impervious to all things sound for nearly a century”. (Sergi, 2004: 4)

2. Tecnologia de som *surround* desenvolvida pela *Dolby Laboratories*. Para além de incluir os canais de som existentes nos sistemas *surround* anteriores, ainda são adicionados canais que permitem interpretar o som em altura. Consultado em 10 de dezembro de 2022, em: <https://www.dolby.com/technologies/dolby-atmos/>.

culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). (Chion, 2011: 14).

No extremo oposto, por sua vez, poderemos encontrar o que Chion considera como música “Anempática”

(...) a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito – e é sobre esse próprio fundo de ‘indiferença’ que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. Exemplos deste segundo caso, a que se pode chamar anempático (com um ‘a’ privativo), são as numerosas músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile cuja frivolidade e ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las. (*Ibidem*).

Analisando estes dois termos, poderemos entender melhor a tendência que a obra *As armas e o povo* comporta em relação à utilização de música empática e que poderemos explorar melhor nas próximas páginas.

Música em *As armas e o povo*

Estabelecendo uma relação com o filme em análise, produzido na década de 70, poderemos considerar que se trata sobretudo de um exemplo, por vezes raro, em que a música assume um papel fundamental na obra em questão, na medida em que se manifesta como “música empática”, que acompanha o tom político e social do filme, nomeadamente das manifestações populares, mas mais importante do que isso, a música tem também um papel muito relevante do ponto de vista da herança sonora da comunidade pois a sua herança acústica e a perceção que têm do silêncio - a perceção de silêncio enquanto habitante de um espaço rural será diferente da perceção de silêncio de um cidadão residente numa grande metrópole - constituem limitações e variações importantes a ter em conta. (Fernandes, 2021: 56)

Neste caso em concreto, em que a banda som do filme é composta, sobretudo, por música de intervenção de autores da época em análise e que foram silenciados pela censura imposta durante décadas pelo regime ditatorial, esta constatação assume especial preponderância, na medida em que grande parte da população foi impedida de escutar os temas em análise até ao 25 de abril de 1974, mas estes viriam a adquirir um papel fundamental nas décadas seguintes, o que por si só justificaria o seu estatuto de obras maiores da história da música em Portugal, facto que consuma uma experiência de visionamento do filme *As armas e o povo*, no momento atual, muito particular e muito dependente desta herança sonora mencionada:

A música tradicional, os gaiteiros com as suas gaitas de foles e bombos de pele e os pauliteiros de Miranda do Douro são (...) expressões artísticas e culturais exclusivas daquele território. Como é natural, os instrumentos e as danças associadas podem ser reproduzidos em qualquer outro território, mas perderão irremediavelmente a alma dos seus executantes que, de geração em geração, foram transmitindo a arte de executar determinados instrumentos e as coreografias das danças tradicionais. Como é de prever, toda esta herança cultural é extremamente valiosa para a compreensão e catalogação desse território. (Fernandes, 2021: 56).

O mesmo acontece com o filme em análise: a compreensão da sua banda musical, nomeadamente a origem dos temas, os seus autores, o contexto em que os temas musicais foram produzidos e, acima de tudo, a forma como são utilizados no filme e as imagens que lhe servem de suporte, são aspetos fundamentais a ter em conta na análise deste filme e na própria experiência de visionamento com uma distância temporal de quatro décadas desde a época em que foi produzido e que os acontecimentos retratados tiveram lugar.

O universo musical de *As armas e o povo* é composto por temas musicais de diversos autores e combina momentos de música diegética, como é o caso da entoação em uníssono, pela população presente no estádio 1º de Maio, do Hino Nacional português ou, em vários momentos do filme, da entoação em conjunto das palavras de ordem “o povo, unido, jamais será vencido”, que apesar de se terem tornado comuns após a Revolução Portuguesa e terem sido utilizadas nos mais diversos contextos, terão sido importadas do Chile, após o golpe de Estado de 1973, em que Pinochet derrubaria o Presidente Salvador Allende.

Como tal, podemos considerar que estas palavras de ordem, repetidas inúmeras vezes no filme, se transformam numa espécie de cântico de protesto, ritmado, cantado a uma só voz e que, adicionalmente, constitui a base da letra da canção “Portugal Ressuscitado” (1974), interpretada por Fernando Tordo, a partir de um poema de José Carlos Ary dos Santos e música de Pedro Osório: “Depois da fome, da guerra / Da prisão e da tortura / Vi abrir-se a minha terra / Como um cravo de ternura / E nas ruas da cidade / Com coração do meu povo / Gaivota da liberdade / Voando num Tejo novo / Agora o povo unido nunca mais será vencido / Nunca mais será vencido / Agora o povo unido nunca mais será vencido / Nunca mais será vencido”.

Se no primeiro caso estamos perante registos sonoros realizados no momento em que as imagens foram captadas, ou seja, de elementos sonoros fundamentais para entender e percecionar a paisagem sonora das ações retratadas no filme, no segundo caso, em que a música não diegética ganha espaço, apesar de se tratar de património musical da época em questão, estamos acima de tudo perante uma construção criativa desenhada na pós-produção onde se procurou reunir uma série de músicas que, pela sua letra ou contexto de criação, poderiam ser importantes para a construção de um filme revolucionário como *As armas e o povo*.

Assim sendo, seguiremos a ordem temporal com que as diversas músicas podem ser escutadas no filme, apoiada por uma breve sinopse da biografia do/s seu/s autores/es e, por fim, de uma análise relativa à sua utilização no contexto desta obra tentando entender um pouco melhor esta relação entre música e cinema, particularmente, no contexto de um filme tão singular como aquele que é analisado.

“Grândola Vila Morena”

O filme tem início com o ecrã a negro, no que poderemos entender como uma espécie de metáfora para o espaço temporal que antecede os acontecimentos retratados nos segundos seguintes, ou seja, uma representação de tempos “negros” que foram vividos pela população, acompanhado da música “Grândola Vila Morena” (1971, José Afonso) e de um *voice over* onde um narrador contextualiza o início da ditadura salazarista.

A música mencionada foi composta por José Afonso, popularmente conhecido como Zeca Afonso, histórico cantor e compositor português (1929-1987). Ao longo dos seus estudos na Universidade de Coimbra, viria a frequentar grupos de cantores de estudante, onde aprendeu a tocar guitarra portuguesa e integrou várias digressões da Tuna e Orfeão Académicos a Angola e Moçambique. Gravou o seu primeiro disco em 1953, mais conotado ao fado de Coimbra, mas em 1958 gravou o disco *Baladas de Coimbra* que marca o início de uma nova fase criativa que viria a atrair a atenção da polícia política, a PIDE, que se manteria vigilante dos seus movimentos durante os anos seguintes em que exerceu a profissão de professor um pouco por todo o país.

Em 1963, José Afonso grava “Os Vampiros”, imediatamente proibida pela PIDE, mas que se viria a propagar por todo o território português de forma clandestina. Após um período em Moçambique, enquanto professor, regressa Portugal em 1967, altura em que o país se encontrava em forte agitação política e social, muito por conta da Guerra Colonial. Segue-se a produção de mais alguns LP’s e, em 1974, viria a ser proibido de cantar no Encontro de Música Portuguesa, realizado no Coliseu dos Recreios, mas o concerto terminaria com o público a entoar “Grândola Vila Morena” em unísono, canção composta em 1964, na mesma vila alentejana que lhe dá o nome, e que viria a ser gravada apenas em outubro de 1971. Foi precisamente esta a música escolhida como a senha radiofónica que confirmaria a revolução militar levada a cabo pelo MFA – Movimento das Forças Armadas, quando a Rádio Renascença, pelas zero horas e trinta minutos do 25 de abril de 1974, emite o tema de José Afonso, antecedida pela declamação da primeira quadra.³

O contexto da música e do seu autor, por si só, justificariam a utilização da música no momento inicial do filme em análise, na medida em que esta representa na perfeição uma separação temporal entre o período ditatorial patente até ao dia 25 de abril de 1974, uma vez que foi escolhida como senha pelos militares para anunciar o início da revolução. Juntamente com a música e com a narração mencionada nos

3. Esta informação foi recolhida no site biográfico de José Afonso. Consultado em: www.joseafonso.net (último acesso em 8 de fevereiro de 2023).

primeiros minutos do filme podemos assistir a imagens de arquivo das movimentações militares na baixa de Lisboa e, após silenciamento da música e da narração, a depoimentos de diversos militares e populares. Ao minuto seis, o tema musical volta a ser escutado ao mesmo tempo que vemos imagens da ocupação popular do Largo do Carmo, onde Marcello Caetano se renderia às forças revolucionárias, sendo escolhido um momento muito particular da música em que se ouve “Terra da Fraternidade, Grândola Vila Morena/ Em cada rosto igualdade, O povo é quem mais ordena”.

A escolha deste tema não é fruto do acaso e resulta do trabalho de montagem do filme, levado a cabo por Fernando Matos Silva, Monique Rutler e Alexandre Gonçalves (não creditados). Neste contexto, somado à experiência de realização de Matos Silva e de montagem de Monique Routler, poderemos destacar a experiência sonora de Alexandre Gonçalves, o primeiro técnico de som que aparece com a geração do Novo Cinema Português, um movimento vanguardista que começa a surgir no início da década de 60 com o intuito de ressignificar a linguagem do cinema português e que, de acordo com Paulo Cunha, representa um “momento marcado pela heterogeneidade de propostas, com critérios inclusivos e não-discricionários, que se distingue mais pelos modos de produção do que propriamente pelos filmes ou por discursos estéticos” (Cunha, 2014: 52). Sobre o técnico de som referido, José Fonseca e Costa, numa entrevista, referiria o seguinte:

o Alexandre Gonçalves, que eu conheci bem, é o primeiro técnico de som que aparece com a geração daquilo que haveria de chamar-se o “Cinema Novo”, a pensar de maneira diferente dos habituais técnicos de som. Era um homem (...) muito interessante, muito intuitivo, e que interpretava bem as coisas que se lhe diziam. Não se limitava a registar aquilo que tinha que ser registado, ele próprio propunha coisas ou ouvia, das conversas que estávamos a ter, o bastante para [as] utilizar... (Sampaio, Mota & Sá, 2016: 132-133).

Não conseguindo aferir, com rigor, a forma como a pós-produção de imagem e som de *As armas e o povo* decorreu, creio que não será inadequado assumir que a presença de um experiente e criativo diretor de som como Alexandre Gonçalves justificará e legitimará muitas das evidências que encontraremos acerca da seleção e da colocação no filme de muitos temas musicais elencados nas próximas páginas e que, por diversas vezes, transformam por absoluto o objeto fílmico, tanto pela simbologia da utilização das músicas em questão, como também, igualmente, pela relação que estabelecem com as imagens.

Assim sendo, tal como acontece em outros momentos do filme, a letra das músicas utilizadas serve para reforçar, do ponto de vista emocional ou até poético, as imagens de mobilização popular a que vamos assistindo.

“Perfilados de Medo”

Ao minuto oito e dezanove segundos, podemos ouvir um fragmento musical, que não foi possível identificar, mas que funciona sobretudo como uma espécie de música temporal, ou seja, muito distinta dos restantes temas musicais aqui em análise. Contudo, ao minuto nove e cinquenta e cinco segundos, podemos escutar o tema “Perfilados de Medo” (1971, José Mário Branco), enquanto assistimos a imagens de arquivo do Largo do Carmo e da tomada da sede da Direção Geral de Segurança (DGS). Tendo em conta as imagens apresentadas, tal como o tema anterior, é muito relevante para a nossa análise ter em conta a letra da música em questão: “Perfilados de medo, agradecemos / O medo que nos salva da loucura / Decisão e coragem valeram menos / E a vida sem viver é mais segura / Aventureiros já sem aventura / Perfilados de medo combatemos / Irónicos fantasmas à procura / Do que não fomos, do que não seremos / Perfilados de medo, sem mais voz / O coração nos dentes oprimido / Os loucos, os fantasmas somos nós / Rebanho pelo medo perseguido”.

A partir da letra podemos estabelecer uma relação entre o tema musical e as imagens que são apresentadas, nomeadamente esta ideia de medo presente na letra e na vida dos portugueses nos anos em que a polícia política atuou em Portugal.

A par com José Afonso, José Mário Branco (1942-2019) foi um dos principais autores da música portuguesa a partir da década de 60. Inicia o seu percurso académico na Universidade de Coimbra, onde se torna militante do Partido Comunista Português (PCP) e, em 1962, é preso pela PIDE. Recusa-se a combater na Guerra Colonial e exila-se em Paris em 1963, só voltando a Portugal em 1974. Durante o período que se manteve na capital francesa começa a compor canções, primeiro em francês e depois em português. Em 1971 edita o primeiro LP, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, e produz o LP “Cantigas de Maio” (1971), de José Afonso. Após a revolução fundou o “GAC - Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta” com vários músicos politicamente ativos (Fausto, Afonso Dias e Tino Flores).⁴

Como podemos observar, a par com José Afonso, com quem inclusive chegou a colaborar, José Mário Branco tem, antes até de um percurso musical, um percurso de vida que, por si só, está embebido no espírito revolucionário e de produção de uma obra como *As armas e o povo* – os próprios técnicos e realizadores que colaboraram no filme mantêm a mesma posição de intervenção que os músicos mencionados. Contudo, isso não seria suficiente caso os temas musicais não servissem como metáforas perfeitas para as imagens de um povo “perfilado de medo” e que se resignou a um regime ditatorial durante várias décadas. A escolha desta música para ilustrar momentos de forte mobilização popular tem um significado muito ampliado em relação à experiência de ver as mesmas imagens sem a música referida, na medida em que ressignifica por completo a camada visual apresentada.

4. Esta informação foi recolhida no site relativo a antigos alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, num separador dedicado a José Mário Branco. Consultado em: <https://alumni.letras.ulisboa.pt/pesquisa?q=jos%C3%A9+m%C3%A1rio+branco> (último acesso em 8 de fevereiro de 2023).

“Acordai”

Após visualizarmos o povo a cantar “o povo, unido, jamais será vencido”, eis que escutamos um novo tema musical, desta feita “Acordai” (1975), de Fernando Lopes Graça, ao minuto vinte e vinte e um segundos. O tema musical começa acompanhado por gritos de “Vitória” dos militares portugueses nas ruas, enquanto desfilam em veículos e são agraciados por milhares de populares. Enquanto isso, o narrador menciona várias greves históricas realizadas durante o Estado Novo e a violenta perseguição a membros e dirigentes de movimentos laborais. Tal como acontece nos temas anteriores, a letra da música assume novamente um papel fundamental: “Acordai / acordai / homens que dormis / a embalar a dor / dos silêncios vis / vinde no clamor / das almas viris / arrancar a flor / que dorme na raiz”.

Se considerarmos a palavra “Acordai” por si só, já seria uma metáfora perfeita para a necessidade do “povo acordar” do estado de submissão em que se encontrava, quase como acontece no romance distópico de George Orwell, *1984*, onde um regime totalitário amedronta e controla toda a população. Num dos planos mais belos do filme, um *travelling* realizado no interior de um automóvel, podemos ver inúmeros habitantes a circular nas ruas da cidade, mas não é possível afirmar com certeza em que momento foram registadas essas imagens. Após o final da música, mas ainda com a letra a ecoar, Glauber Rocha conduz o espectador pelas ruelas de um bairro precário nos arredores de Lisboa onde conversa com os populares e somos confrontados com as condições económicas e sociais da população. A maior parte dos entrevistados assume sobreviver com pouco dinheiro e, em suma, podemos concluir que este excerto do filme comunica perfeitamente com o tema musical identificado, na medida em que o poder político é responsável pelas condições de vida do povo e é emergente a necessidade de “acordar” para esta realidade, não apenas os visados no filme, mas acima de tudo toda a população.

Formado no Conservatório Nacional, Fernando Lopes Graça (1906-1994) foi um dos maiores compositores contemporâneos portugueses. Em 1929 compõe a sua primeira obra, “Variações Sobre um Tema Popular Português”. Colabora com a revista *Presença* até decidir partir para Paris e ingressa na Sorbonne Université, em 1936, onde frequenta a unidade curricular de Musicologia, regressado a Portugal em 1939 para iniciar um trabalho musical marcado pelos “elementos harmónicos e rítmicos do folclore português”.⁵

Esta inspiração ficaria presente nas suas obras seguintes e, particularmente, nas suas composições para coros/a *capella*. Na década de 40 tornar-se-ia militante do PCP e iniciaria a composição das “Canções Heroicas”, canções de intervenção proibidas que, apesar de tudo, continuou a compor até 1974 e nos anos que se seguiram. (Casudo, 2016).

5. Informação recolhida na página oficial da Universidade de Aveiro, a respeito do título de Doutor Honoris Causa atribuído pela Instituição de ensino a Fernando Lopes-Graça. Disponível em: <https://www.ua.pt/pt/honoris-Causa-fernando-graca> (último acesso em 5 de fevereiro de 2023).

“Arte Poética”

Ao minuto vinte e sete e vinte seis segundos, enquanto observamos imagens das ruas de Lisboa, onde populares festejam o final do fascismo e militares com cravos nas armas e nos uniformes, podemos escutar o tema “Arte Poética” (1971, José Jorge Letria), com arranjos e direção musical de José Mário Branco.

José Jorge Letria (1951-) é um poeta, jornalista e dramaturgo. Entre 1970 e 2003 foi redator e editor de vários jornais (*Diário de Lisboa, República, Diário de Notícias*, etc.), tendo também sido professor de jornalismo e apresentador de diversos programas de rádio e de televisão. Um dos aspetos mais importantes sobre José Jorge Letria é o facto de ter sido um dos poucos civis que se encontrava a par dos movimentos militares do 25 de abril de 1974, tendo colaborado com os militares presentes na Direção da Emissora Nacional a partir de 27 de abril de 1974 e sendo responsável pela programação oficial até 1975. A sua vivência na noite em que se deram os acontecimentos do 25 de abril seria inclusive publicada no livro *Uma Noite Fez-se Abril* (José Jorge Letria, 1999).⁶

Foi, antes do 25 de Abril, um dos nomes mais destacados da canção da resistência (com vários discos gravados e centenas de espectáculos realizados, nomeadamente na Galiza e em Madrid, em 1972 e 1973) ao lado de nomes como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Manuel Freire, tendo sido agraciado, em 1997, com a Ordem da Liberdade pelo Presidente Jorge Sampaio. Em Paris foi-lhe atribuída a medalha da Internationale des Arts et des Lettres. (Ibidem).

Após os festejos de populares e militares, ainda no mesmo segmento do filme, podemos observar um plano de um civil a empunhar o cartaz “A poesia está na rua”, numa clara alusão à música referida e que serve perfeitamente como metáfora para as imagens que podemos observar. De acordo com a letra do tema: “Que o poema tenha carne / Ossos vísceras destino / Que seja pedra e alarme / Ou mãos sujas de menino / Que venha corpo e amante / E de amante seja irmão / Que seja urgente e instante / Como um instante de pão / Só assim será poema / Só assim terá razão / Só assim te vale a pena / Passá-lo de mão em mão”.

Podemos então considerar que esta música tem um forte apelo popular e coincide com os ideais de uma vida em sociedade e em democracia, nomeadamente a partir da ideia de união e entajuda transmitida. Nos minutos seguintes, Glauber Rocha avança pela multidão e podemos escutar depoimentos de populares, entre eles jovens militares e membros do Movimento Democrático de Mulheres e a sua opinião sobre a guerra colonial e a experiência de ser mulher na sociedade portuguesa na época em análise. Ao minuto trinta e dois e cinco segundos, num momento único do filme, podemos observar a aparição de José Mário Branco e escutar o seu testemunho acerca dos desertores e a questão da independência das Colónias Portugue-

6. Informação recolhida na página pessoal de José Jorge Letria, a partir da sua biografia. Disponível em: http://www.josejorgeletria.net/1/biografia_biography_99569.html (último acesso em 3 de fevereiro de 2023).

sas. Ao minuto trinta e dois e cinquenta e cinco segundos o povo volta a entoar, em uníssono, a frase de ordem “O povo, unido, jamais será vencido” enquanto marcha pelas ruas de Lisboa, em conjunto com os militares.

“Os Eunucos (No Reino da Etiópica)”

Ao minuto trinta e cinco e dezasseis segundos podemos escutar o tema “Os Eunucos (No Reino da Etiópica)” (1970, José Afonso), enquanto observamos uma multidão na avenida Almirante Reis, em Lisboa, num plano geral intercalado por grandes planos com rostos de uma criança e militares, a primeira com um ar de curiosidade estampado no rosto e os segundos a festejar efusivamente, mas também a caminhada dos dirigentes políticos Mário Soares (Partido Socialista) e Álvaro Cunhal (Partido Comunista), no meio da população, em direção ao Parque de Jogos da FNAT, em Alvalade, hoje renomeado como estádio 1º de Maio, para um histórico comício organizado pela Comissão Organizadora Sindical.

Podemos considerar que este tema de José Afonso é uma espécie de crítica à classe intelectual e política portuguesa que está condicionada pelas teias de poder, onde o “reino” serve de metáfora para as décadas de governo de Salazar (1932-1968) e a Etiópia, um país extremamente pobre e onde a população vive subnutrida, serve simultaneamente como “disfemismo” e “eufemismo” para Portugal.

(...) Não existe só o poder, a classe dominante, com o seu comportamento historicamente determinável. Existe também o consentimento de indivíduos que têm algumas responsabilidades intelectuais, ou políticas, com a atitude de deixar andar, que no fundo é uma atitude cúmplice. Eu tentei exprimir isso numa cantiga chamada “Os eunucos”. Isto é um país de eunucos (...) Vão acabar por se devorar a si mesmos, como diz o Brecht.⁷

Tal como nos temas anteriores, as imagens selecionadas são perfeitas para acompanhar a música em questão e apesar de não haver nenhum sentido narrativo adicional, a musicalidade de José Afonso conjugada com a letra e as metáforas assinaladas, contribui efusivamente para significar planos gerais da multidão nas ruas de Lisboa. Exatamente como foi referido em momentos anteriores do filme, a música assume o papel de reforçar e ressignificar aquilo que é apresentado – uma multidão a caminhar, sem contexto, significa apenas isso; uma multidão a caminhar após uma revolução política poderá simbolizar mobilização e união popular; a mesma multidão a caminhar, sem som direto e acompanhada pela música “Os Eunucos”, ganha força perante o espectador e, por momentos, temos a sensação que atravessa o ecrã e caminha ao nosso lado: “Os eunucos devoram-se a si mesmos / Não mudam de uniforme, são venais / E quando os mais são feitos em torresmos / Defendem os tiranos contra os pais.”

7. Excerto retirado da página oficial da Associação José Afonso, a partir de palavras do próprio. Consultado em: <https://aja.pt/verso-dos-versos> (último acesso em 5 de fevereiro de 2023).

“Portugal Ressuscitado”

Ao minuto trinta e nove e trinta segundos voltamos a escutar trechos de “Grândola Vila Morena”, enquanto observamos imagens de milhares de pessoas já no interior do estádio 1º de Maio, sucedidas por imagens de Mário Soares e Álvaro Cunhal a cumprimentar a multidão. Ao minuto quarenta e um, o grande aglomerado começa a entoar o Hino Nacional de Portugal, num dos momentos mais emocionantes do filme e onde o som direto ocupa a banda som. Após os discursos políticos, irrompe o tema “Portugal Ressuscitado” (1974), um tema interpretado por Fernando Tordo a partir de um poema de Carlos Ary dos Santos e com música de Pedro Osório, e podemos observar populares a oferecer flores a militares numa demonstração de apoio ao MFA – Movimento das Forças Armadas.

Fernando Tordo (1948-) iniciou a sua carreira profissional em 1965, tendo passado pelos grupos “Os Deltons” e “Os Sheiks”. Da sua obra fazem parte composições musicais datadas desde 1968 e o seu primeiro disco é *Tocata*, um álbum composto por ele, mas com textos de José Carlos Ary dos Santos, com quem viria a colaborar em outras ocasiões.

Ao contrário dos restantes autores analisados neste texto, na sua maioria de intervenção, com exceção de Fernando Lopes-Graça, mais ligado à música clássica, Fernando Tordo é um músico que constrói a sua carreira sobretudo na música ligeira portuguesa. De acordo com David Ferreira, podemos entender a música ligeira como uma espécie de exclusão de um género musical que não encontra espaço na música erudita ou folclórica.

Não admira, pois, que a Música Ligeira Portuguesa seja, em larga medida, um conjunto de cópias, fusões e recriações, tendo como pano de fundo um substrato quer nacional – o Folclore rural ou o Fado – quer estrangeiro – da Opereta ao Rock (...) outra expressão que surge associada a esta música é *Comercial* o que é talvez mais correto. (Ferreira, 1999: 585).

Neste contexto é importante mencionar o papel fundamental do Festival RTP da Canção, criado em 1964 com o objetivo de selecionar a canção que representaria Portugal no Festival Eurovisão, mas que acabaria por ser um importante veículo de divulgação da música ligeira portuguesa nos anos seguintes e até à atualidade.

o “Festival RTP da Canção” tem revelado dezenas de intérpretes, enquanto outros, não poucos, lhe devem a consagração junto do público. Mas os autores – sempre se diz, mas quase sempre se esquece, que o Festival não é de intérprete mas sim de autores – esses, principalmente, têm encontrado no certame anual da RTP um dos raros motivos que existem entre nós para produzirem e apresentarem publicamente os seus trabalhos. (Teves, 2007).

Uma das mais célebres colaborações de Fernando Tordo com o poeta Ary dos Santos é precisamente para o Festival RTP da Canção, com o tema “Tourada” (1973), em que ambos conseguem transformar uma canção numa “mensagem codificada” contra o regime fascista e, desta forma, contornar a censura, interpretando o tema ao vivo no Festival e vencendo essa edição. De acordo com Jorge Cerejeira, num artigo publicado no Jornal Expresso a propósito de “101 canções que marcaram Portugal”

Em ‘Tourada’, Ary dos Santos expôs o Portugal de então: os seus tipos sociais, as suas hipocrisias e as suas contradições. A canção era uma metáfora da decadência de um regime, uma crítica direta ao governo de Marcelo Caetano. É um enigma, ainda hoje, que a censura não a tenha vetado. Na voz de Fernando Tordo, é uma das canções mais pujantes da nossa herança musical. (Cerejeira, 2022).

Podemos então constatar que esta atitude de intervenção no meio artístico era veiculada das formas mais diversas possíveis, não sendo exclusiva de autores da época rotulados como músicos de intervenção, com letras que evidenciavam essa posição política de forma mais ou menos evidente, mas também em mensagens subliminares que, em alguns casos, conseguiam até contornar a censura política, como é o caso da letra da música em análise: “Com bandarilhas de esperança / Afugentamos a fera / Estamos na praça da primavera / Nós vamos pegar o mundo / Pelos cornos da desgraça / E fazermos da tristeza graça”. Se fizermos uma análise aos versos citados poderemos subentender que a palavra esperança poderá evidenciar uma expectativa por novos tempos, distintos daqueles que se viviam na altura e com maiores liberdades individuais; a fera pode ser vista como o regime; a praça da primavera poderá apelar à Primavera Marcelista.⁸

“A Portuguesa”

Por fim, o Hino Nacional é novamente entoado em unísono a partir do minuto setenta e nove e quarenta e dois segundos, após os discursos políticos de Mário Soares e Álvaro Cunhal, tendo o último puxado para junto de si dois militares enquanto entoa o tema referido.

O Hino Nacional “A Portuguesa” tem letra de Lopes Mendonça e composição musical de Alfredo Keil, tendo nascido

como uma canção de cariz patriótico em resposta ao ultimato de 11 de Janeiro de 1890 que os ingleses impuseram a Portugal, o que indignou a Nação e exaltou os valores patrióticos. Na Letra original de 1890 cantava-se “contra os bretões, marchar, marchar” ao contrário do actual “contra os canhões, marchar, marchar”

8. Expressão que caracteriza a primeira fase do governo de Marcello Caetano (1906-1980), último líder do Estado Novo, que iniciou o seu mandato sob o prenúncio de uma maior abertura para a democracia que não se viria a verificar. Consultado em 20 de dezembro de 2022, em: <https://www.publico.pt/2006/08/17/jornal/marcelismo--ou-a-primavera-incerta-93764>

(...) A Portuguesa foi utilizada como símbolo patriótico, mas também republicano e após a instauração da República, numa sessão da Assembleia Constituinte em 1911, foi proclamada como Hino Nacional. (Alferes, 2012).

Contudo, tal como noutras latitudes e políticas fascistas, o tema musical viria a ser apropriado pela propaganda fascista durante a ditadura, numa clara alusão à ideia de nacionalismo, sendo um elemento muito importante da doutrina. Neste caso, creio que poderemos evidenciar aqui uma espécie de recuperação do Hino Nacional, mais concretamente enquanto um gesto necessário de resgate de um símbolo nacional que teve a sua origem no Republicanismo, mas que durante anos foi apropriado pelo Estado Novo.

Como síntese desta reapropriação estratégica, o Hino é misturado com a música que serviu como senha do início da Revolução e que já tínhamos escutado no filme, “Grândola Vila Morena”, enquanto observamos essa gigantesca moldura humana e o povo a marchar pelas ruas nesse singular 1º de maio de 1974.

Conclusões

Podemos concluir que *As armas e o povo* é um filme que resulta da colaboração de vários pares de olhares, nomeadamente vários cineastas e técnicos portugueses e de um protagonista brasileiro que assume enorme destaque na obra, Glauber Rocha, mas não poderemos esquecer que o filme tem o contributo intrínseco de outros tantos pares de ouvidos, tanto no processo de pós-produção de som do filme, levado a cabo por Fernando Matos Silva, Monique Rutler e Alexandre Gonçalves, mas também dos autores das letras e das composições musicais dos temas que compõem a banda sonora.

É importante referir que aqui, o termo banda sonora foi utilizado propositalmente, na medida em que pretendíamos cingir a nossa análise especificamente ao universo musical do filme e não dedicámos a nossa atenção a outros elementos sonoros – por um lado, porque o som direto é pouco prevalente e não foi trabalhado com intuito criativo, mas também porque não era essa a intenção da nossa análise.

Numa primeira fase, podemos concluir que os temas musicais presentes são oriundos de inúmeros compositores portugueses ligados “à música de intervenção” e que têm um passado comum com a censura e a perseguição sistemática da polícia política, tendo inclusive, alguns deles, estado presos ou exilados fora do país. Acreditamos que este fator, mais biográfico do que propriamente do foro musical, foi um dos primeiros aspetos a ter em conta no processo de seleção dos temas musicais para a obra – num filme colaborativo e de intervenção como aquele que é apresentado, faz sentido que a camada sonora siga os mesmos pressupostos.

Numa segunda fase, poderemos entender na banda sonora do filme uma alusão a temas centrais da revolução ou, em contrapartida, do período que antecede e precede o 25 de abril. É o caso de “Grândola Vila Morena”, tema que serve de senha para o início da revolução e que, neste filme e em outros que retratam os aconteci-

mentos ocorridos em abril de 1974 tem, obviamente, um lugar de destaque evidente. Haverá, inclusive, poucos momentos na história política portuguesa onde um tema musical seja tão relevante e tão carregado de significação.

Numa terceira fase, poderemos identificar que mesmo com os dois pontos referidos anteriormente, caso os temas musicais não tivessem a originalidade e a emotividade necessária para acompanhar imagens tão intensas como aquelas que foram captadas, o suporte biográfico dos seus autores ou a importância histórica desses temas musicais não seria suficiente para poder gerar o efeito emotivo pretendido. Pelo contrário, esse esforço por colocar no filme uma espécie de homenagem a autores dessa época poderia ter exatamente o efeito contrário e afastar os públicos mais jovens e que hoje veem o filme pela primeira vez. Mas neste ponto em particular, interessa referir que, mesmo para um espectador nascido no novo milénio e para quem as músicas não constituem uma herança sonora adquirida, o filme continua a ter uma força brutal na medida em que apesar de apresentar uma qualidade sonora muito distinta daquela que um jovem pode encontrar nos dias de hoje numa sala de cinema, as letras das músicas têm uma preponderância muito significativa na relação entre a camada visual e sonora. Como pudemos observar ao longo deste texto, falamos sobretudo de letras musicais únicas e que inspiram um sentimento de partilha, de união, de revolução, de esperança e de fé.

Por último, mas não menos importante, interessa-nos também mencionar o lado oposto, de espectadores que nasceram antes dos acontecimentos relacionados com o 25 de abril de 1974, para quem os temas musicais apresentados, para além dos aspectos já referidos, fazem também um apelo direto à herança sonora do espectador e à recordação dos temas em análise. Como é natural, o ato de escutar a “Grândola Vila Morena” por um idoso é muito distinto do jovem de vinte anos que pode ter tido o primeiro contacto com a música em contextos completamente diferentes. Creio que esta nuance não pode ser minimizada e terá uma importância fundamental para a análise da banda sonora em questão e para a própria experiência de visionamento, nomeadamente o facto de as imagens serem completamente ressignificadas em função do espectador. Esperamos que este texto possa ter contribuído para uma análise da experiência de um filme tão particular como aquele que é apresentado e que possa configurar novos questionamentos acerca da utilização da música no documentário e, em particular, num filme colaborativo como aquele que é apresentado e onde as questões da autoria da obra permanecem ofuscadas pela sua tipologia de produção.

Referências Bibliográficas

- Alferes, F. N. (2012). *Hinos e Marchas militares no Estado Novo (1933-1958) - Contributo para a História da Música Militar na Propaganda do Estado Português*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/8969>
- Baptista, T. (2 de maio de 2020). *As Armas e o Povo: ontem como hoje*. <https://www.abrilabril.pt/cultura/armas-e-o-povo-ontem-como-hoje>

- Cascudo, T. (2016). *Fernando Lopes-Graça*. Instituto Camões. <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/fernando-lopes-graca>
- Cerejeira, J. (13 de novembro de 2022). *101 canções que marcaram Portugal #92: 'Tourada', por Fernando Tordo (1973)*. Jornal Expresso. <https://expresso.pt/blitz/2022-11-13-101-cancoes-que-marcaram-Portugal-92-Tourada-por-Fernando-Tordo--1973--cld15027>
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. <http://hdl.handle.net/10316/27043>
- Cunha, P. (2021). *Dossiê Pedagógico As Armas e o Povo*. Lisboa: Plano Nacional de Cinema.
- Cunha, P. e Fernandes, T. (2021). Ouvir Cinema: notas para uma literacia sonora no cinema. In R. Furtado (ed.), *Pensar o Ver* (pp.201-218). Goiânia: UFG.
- Fernandes, T. (2021). *Escutar as paisagens: experiências sensoriais subjetivas e ressignificadas*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Beira Interior]. <http://hdl.handle.net/10400.6/11141>
- Ferreira, D. (1999). Música Ligeira. In A. Barreto e M. Filomena (ed.), *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Hagen, E. (1971). *Scoring for Films*. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc.
- Monteiro, J. (2014). Festival RTP da Canção: Os cinquenta anos do festival eurovisivo português. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Rio Grande do Norte. http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A6.pdf
- Sampaio, S., Mota, G., Sá, S. B. (2016). *A propósito de duas encomendas: conversa com José Fonseca e Costa*. Aniki, vol. 3, nº 1. p. 121-137. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/213>
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil.
- Sergi, G. (2004). *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. New York: Manchester University Press.
- Teves, V. H. (2007). *RTP: 50 anos de história*. Disponível em: <http://ww2.rtp.pt/50anos/50Anos/Livro/>

Filmografia

As armas e o povo (1977), de Sindicato dos Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão.

Webgrafia

www.joseafonso.net. Consultado em 5 de janeiro de 2023, em: https://joseafonso.net/?page_id=28

www.alumni.letras.ulisboa.pt. Consultado em 2 de janeiro de 2023, em: <https://alumni.letras.ulisboa.pt/memorias-vivas/biografias/decada-00?id=725>

www.ua.pt. Consultado em 2 de janeiro de 2023, em: <https://www.ua.pt/pt/honoris-Causa-fernando-graca>

www.josejorgeletria.net. Consultado em 10 de dezembro de 2022, em: http://www.josejorgeletria.net/1/biografia_biography_99569.html

www.aja.pt. Consultado em 10 de novembro de 2022, em: <https://aja.pt/verso-dos-versos?fbclid=IwAR0dptn1XnFO3pAX5LXwGZ4jvvaO2A206CGh2SHyeaRhbQA2pEgYISPWZME>

Música

- Afonso, J. (1970). Os Eunucos (No Reino Da Etiópia). [Gravação de José Afonso]. Em *Traz Outro Amigo Também* [Vinil]. Porto: Orfeu.
- Afonso, J. (1971). Grândola Vila Morena. [Gravação de José Afonso]. Em *Cantigas do Maio* [Vinil]. Porto: Orfeu.
- Correia, H. (1971). Arte Poética. [Gravação de José Jorge Letria]. Em *Pare, Escute e Olhe* [Vinil]. Lisboa: Guilda da Música.
- Dos Santos, A. (1973). Tourada. [Gravação de Fernando Tordo]. Em *Tourada / Carta De Longe* [Vinil]. Lisboa: Tecla - Sociedade Comercial de Discos, Lda.
- Ferreira, J. G. (1975). Acordai. [Gravação de Fernando Lopes Graça]. Em *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas* [Vinil]. Lisboa: Orlador.
- O'Neil, A. (1971). Perfilados de Medo. [Gravação de José Mário Branco]. Em *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* [Vinil]. Hérouville: Strawberry Studios.
- Osório, P. (1974). Portugal Ressuscitado. [Gravação de Fernando Tordo / Grupo In Clave]. Em *Portugal Ressuscitado* [Vinil]. Lisboa: Sassetti S.A.R.L.