

A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira (Ana Saldanha)

1. Introdução

Desde o final dos anos 40 que novas correntes artísticas se desenvolvem em Portugal, inspiradas, sobretudo, por novas revistas, como a revista *Vértice* e a revista *Seara Nova*. A canção e a música seguem este novo processo criativo, vindo a constituir, sobretudo a partir dos anos 1950 e 1960, uma voz ativa e fundamental na luta contra o fascismo. A música passa, assim, a servir de tribuna ao descontentamento social, contendo a expressão e sentimento de revolta contra um regime em decadência exponencial.

Foi a partir dos anos sessenta que a canção popular de resistência - canto de intervenção - assumiu um papel artisticamente preponderante na luta contra o fascismo. Interpretada por vozes, também elas, resistentes, a canção de resistência expressa a revolta, o medo e a opressão.

A canção de intervenção vai utilizar novas imagens, apelando a uma nova consciência, denunciando e rejeitando o fascismo e a repressão. Não deixa de ser significativo que entre as senhas do Movimento das Forças Armadas se encontrem duas canções. Foram, deste modo, os próprios militares a escolher a forma musicada das duas primeiras fórmulas secretas, previamente convencionadas, como sinal do avanço das operações.

2. Fernando Lopes-Graça: uma vida ao serviço de uma verdadeira cultura popular

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi um compositor que, inspirando-se nas canções populares da província portuguesa, se comprometeu social e politicamente na luta antifascista. Opondo-se aos valores, à ordem e ao obscurantismo do fascismo, quer em termos políticos, quer em termos culturais e estéticos, Lopes-Graça defendeu, sobretudo a partir de 1928, um forte internacionalismo contra o nacionalismo *folclórico*.

Ainda nos anos vinte, Lopes-Graça opta por uma recuperação e sistematização da música portuguesa, opondo-se ao processo de *folclorização* nacional em curso. Em 1937 vai trabalhar para Paris, participando nas atividades culturais organizadas pela Frente Popular. É neste período que inicia a sua teorização sobre a autêntica canção tradicional, vinculada à terra, ao quotidiano e à vida comunitária em geral. Para Lopes-Graça, a canção deveria ser a expressão da autêntica ruralidade, exprimindo o *ser* coletivamente.

A partir de 1947, em colaboração com o francês Michel Giacometti, e em conformidade com o que já havia teorizado, coleta e reúne cantos e músicas tradicionais, em busca de uma identidade musical portuguesa do século XX. Procura, por conseguinte, a autêntica canção popular, rejeitando a *ligeireza* musical *folclorizante*. Segundo o próprio:

Usa-se e abusa-se hoje muito da expressão “cultura popular”.[...] Não é raro vermo-la utilizada com intuitos reservados, como verdadeiro

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

instrumento demagógico, com o fim de lisonjear com ela o povo para melhor se servirem dele. [...] Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais [...]. Para muita gente, “popular” é sinónimo de fácil, de imediatamente acessível, de trivial, se é que não de superficial e inferior. [...] Creio que nunca será de mais denunciar este falso conceito do “popular” que não é, nunca foi, o que uma concepção aristocrática da cultura supõe ou adrede inculca. Não: popular não é o mesmo que ordinário e vulgarucho. [...] Estes profissionais, que julgam utópico aplicar um critério de elevação aos programas dos “concertos populares”, estão viciados pelo conceito de cultura aristocrática, e não vêem o perigo que representa para o desenvolvimento e expansão da sua arte esta oposição de duas culturas no momento em que a cultura tende a uniformizar-se democraticamente e a satisfazer inadiavelmente as necessidades espirituais do “homem comum”, que pertence, na verdade, ao povo. [...] É nobre lutar por toda e qualquer causa superior; e o povo tem provado saber lutar pelas causas superiores, a menor das quais não tem sido a do seu aperfeiçoamento, a da sua dignificação social e espiritual (in WEFFORT, p. 44-52).

Ao processo de *folclorização* encetado pelo poder ditatorial, Lopes-Graça contrapõe as raízes profundas da tradição musical do país: segundo Alexandre Branco Weffort, «é sobretudo na utilização da fonte folclórica

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

enquanto matéria para a criação musical, que Lopes-Graça manifesta a sua plena modernidade» (2006, p. 26).

Assim, enquanto para o fascismo o povo era o Outro inferior cuja imagem servil e pitoresca servia os interesses propagandísticos do poder, para Lopes-Graça o Outro constituía um depositário de experiências e culturas cuja preservação e sistematização importava concretizar. Elaborar este acervo de experiências, de vida e de culturas sob uma forma musical constituía, para Lopes-Graça, o verdadeiro testemunho musical da identidade portuguesa. As suas recolhas e composições revelam-se, neste sentido, como um material de maior importância para o conhecimento da vida quotidiana e laboral portuguesa, permitindo uma reflexão sobre o Outro Portugal, aquele que o regime obscurecia, integrando no discurso propagandístico apenas partes da sua cultura. As composições elaboradas por Lopes-Graça possuíam, em conformidade com as suas teorizações, uma importante carga simbólica, aprofundando uma identificação com o povo e com a sua cultura. Nesse sentido, a composição musical do poema de José Gomes Ferreira, *Jornada* - talvez a mais conhecida das *Canções Heróicas* de Lopes-Graça -, reagindo ao simbolismo folclórico do fascismo, chama o auditório à compreensão da importância da luta e da acção na transformação social necessária.

Compostas em 1945-1946, as *Heróicas* estiveram, sobretudo, ligadas à atividade do Movimento de Unidade Democrática (MUD) de que a *Jornada* se transformou numa espécie de hino-não oficial, invocando a

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira
(Ana Saldanha)**

importância e o valor da Palavra e ação coletivas, num apelo a uma nova consciência:

Não fiques para trás oh companheiro
É de aço esta fúria que nos leva
Para não te perderes no nevoeiro
Segue os nossos corações na treva.

Refrão

Vozes ao alto, vozes ao alto
Unidos como os dedos da mão
Havemos de chegar ao fim da estrada
Ao sol desta canção.
Aqueles que se percam no caminho
Que importa? Chegarão no nosso brado
Porque nenhum de nós anda sozinho
E até mortos vão a nosso lado.

Lopes-Graça lançara, em suma, a ideia de criar um *Cancioneiro revolucionário* que, com o objetivo de formar e de consolidar uma consciência sociopolítica, pretendia, igualmente, servir de paralelo à nova literatura e artes plásticas neorrealistas. As *Canções Heróicas* que nascem desta ideia constituem, assim, um novo conceito artístico musical que se distanciava da «manipulação emocional para fins de

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

propaganda» (CARVALHO, 1989, p. 19) que o regime ditatorial fazia da música. Paralelamente às Canções Heróicas - «concretização musical da militância política» (CARVALHO, 1989, p. 12) - as restantes obras musicais de Lopes-Graça repensam o ser português e os seus mitos, contrapondo à ideia mítica de uma musicalidade portuguesa, uma ideia dialéctica (CARVALHO, 1989).

3. José Afonso: a ligação à terra

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (1929–1987), mais conhecido como José Afonso ou Zeca Afonso, interioriza os cânones da herança musical portuguesa da tradição oral, recriando e estilizando a canção popular:

José Afonso é um daqueles novos segréis que mais criativamente reatam uma tão velha tradição nacional.

Reconhecemo-lo, imediatamente, nos ritos paralelísticos, numa enorme liberdade de fantasia enternecida, solidária ou sarcástica, proporcionada pelo perfeito entrosamento entre as letras e a música; e em motivos folclóricos rurais ou marítimos (OSCAR LOPES in AFONSO, s/d, p. 7).

José Afonso compõe, deste modo, canções que, não sendo tradicionais, se enquadram musical e culturalmente na tradição musical portuguesa. Recorrendo às cantigas da terra, de embalo e de labor, José Afonso estende a capacidade interventiva da expressão musical.

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

José Afonso, o Zeca, mescla, por conseguinte, o elemento da ruralidade portuguesa à sua reflexão sobre os anseios e aspirações do povo, em concordância com a sua ativa militância antifascista, desde o tempo em que era estudante em Coimbra.

Como Lopes-Graça já o fizera, José Afonso rejeita o folclore atípico e castrado propagandeado e promovido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) e enquadrado na política preconizada pela classe dominante do fascismo.

Através dos sinais verbais proporcionados pela letra da canção, José Afonso une imagens a conceitos. Apela, por conseguinte, à união dos oprimidos e à libertação dos povos explorados e colonizados e denuncia a exploração, referindo-se quer à realidade colonial, quer à exploração agrícola em Portugal.

A tradicional oralidade musical portuguesa encontra-se omnipresente nas suas composições. A partir de 1971, recorre a instrumentos populares portugueses, estimulando a sua utilização por outros músicos, como Adriano Correia de Oliveira, Fausto ou Júlio Pereira. Foi, igualmente, nesse mesmo ano que surgiram os álbuns *Cantigas do Maio*, de José Afonso, *Gente de Aqui e de Agora*, de Adriano Correia de Oliveira e *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de José Mário. Faz parte da edição *Cantigas do Maio* a composição *Grândola Vila Morena*, segundo sinal escolhido pelos capitães de Abril para dar conta, às 24h, do avanço das operações, a 25 de Abril de 1974.

Essa escolha musical não foi, aliás, ocasional:

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

Não foi por simples acaso que o santo-e-senha musical com que se abriram as esperanças de Abril veio a ser a *Grândola, Vila Morena*. É que, na sua serena e directa simplicidade, esta canção constitui a melhor contraprova da criatividade que noutros poemas-canções de José Afonso se assinala por inflexões imprevisíveis de humor, de intriga ou sequência frásica, de imagem, ou pelo imaginativo jogo de correlação letra/curva melódica/harmonia musical (OSCAR LOPES in AFONSO, s/d, p. 7).

Aludindo à importância coletiva do povo como factor de mudança social - «o povo é quem mais ordena» (*Grândola, Vila Morena*, 1971) - *Grândola Vila Morena* veiculava a necessidade de uma nova consciência que materializasse uma etapa de transformação em Portugal: «Nesta canção, hoje emblemática e historicamente imortal, comparecem as grandes aspirações pelas quais tão corajosamente lutaram (os que lutaram) nos anos sessenta» (OSCAR LOPES in AFONSO, s/d, p. 7).

Na imagem do menino do bairro negro, na força coletiva de *Grândola*, referindo a classe dominante que come tudo e que não deixa nada para a maioria da população -, José Afonso desconstrói o discurso do fascismo, criando, através de uma arte musical que não renega a ruralidade nem a terra, uma nova consciência crítica. José Afonso representa, por isso, uma atitude de referência que eclodiu expressiva e poderosamente após a Revolução de Abril.

A música popular portuguesa que se afirma nos anos 80 é, deste modo, herdeira da multiplicidade de caminhos musicais de tradição popular, na

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira
(Ana Saldanha)**

qual se assume uma atitude dialética entre a necessidade de afirmação musical de um género especificamente português e a afirmação e intervenção cultural e política. A recriação musical daqui resultante constituiu uma alternativa artística no Portugal dos anos sessenta, e do início dos anos setenta, tendo-se repercutido no Portugal pós-Revolução.

4. Adriano Correia de Oliveira: a composição de inspiração medieval

Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), tal como o fizera José Afonso, rompe com o fado tradicional, enveredando pela composição de inspiração medieval, numa nova combinação entre tradição e modernidade.

Modificando a forma das composições, Adriano opta por um novo discurso estético e ideológico. Escrito pelo poeta Manuel Alegre e musicado por António Portugal, *Trova do Vento que Passa* torna-se, juntamente com *Os Vampiros*, num dos símbolos da resistência antifascista. Apelando a uma nova consciência política, Adriano homenageia todos aqueles que resistem ao fascismo, fazendo emergir da obscuridade a luta clandestina antifascista: «Mesmo na noite mais triste / em tempo de servidão / há sempre alguém que resiste / há sempre alguém que diz não»¹.

Interpretando, em *Cantar da Emigração*, um poema da escritora oitocentista galega Rosalía de Castro (1837-1885), Adriano, através das

¹ A.C. (de) Oliveira, «Trova do vento que passa», *Trova do vento que passa* [vinil], LP, Portugal, Orfeu, 1963.

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

imagens da Galiza, terra sofrida e abandonada, canta o próprio Portugal, também ele feito de emigrantes, de miséria e de fome:

Este parte, aquele parte
e todos, todos se vão
Galiza ficas sem homens
que possam cortar teu pão
Tens em troca
órfãos e órfãs
tens campos de solidão
tens mães que não têm filhos
filhos que não têm pai².

Após a Revolução de Abril, Adriano percorreu o país de Norte a Sul quer em campanhas de dinamização cultural, quer em comícios e festas do seu partido, o Partido Comunista Português (P.C.P.), da Aliança Povo- Unido (A.P.U.) e do movimento sindical: «A voz de Adriano Correia de Oliveira vem das mais profundas raízes da nossa história, do nosso povo e das mais profundas raízes da camaradagem e do ser humano» (*Avante!*, 22-08-2002), surgindo na linha da «secular tradição de luta do povo português contra a traição dos exploradores» (*Avante!*, 22-08-2002).

² A.C. (de) Oliveira, «Cantar da Emigração», *Gente d'aqui e de agora* [vinil], LP, Orfeu, 1971.

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira
(Ana Saldanha)**

As imagens veiculadas pelas canções que interpretou mantiveram-se, no essencial, as mesmas antes e após o 25 de Abril. Assim, paralelamente a um apelo a uma nova organização social e económica e à denúncia dos abusos de poder, da repressão e da exploração, mantém uma confiança extrema no Homem e nos avanços que este pode efectuar:

Adriano esteve desde cedo e até à morte com aqueles para quem a liberdade se concretiza em metas como a abolição da exploração pela mais-valia, a libertação da terra latifundiária, a realização pragmática, e até constitucional, das melhores virtualidades humanas, individuais e coletivas, e como autêntica autodeterminação nacional, na economia e na cultura. [...] Encontramos a mais íntima associação entre o amor, o companheirismo caloroso, a devoção pátria e a solidariedade com o povo explorado, a solidariedade com a mó de baixo, que é sempre a mais consequente denúncia em qualquer processo histórico (LOPES, *Avante!*, 22-08-2002).

Ora, como José Afonso, também Adriano construiu novas imagens através da música, assumindo uma nova atitude estética e ideológica que se opunha ao esteticismo e simbologia do fascismo.

5. Ary dos Santos: o poeta-militante

A canção de intervenção não pode ser compreendida sem a conjugação das novas musicalidades com a arte poética. Nesse sentido, em 1969, Adriano, por exemplo, musica os poemas recolhidos na obra poética de

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

Manuel Alegre, *O Canto e as Armas*. A poesia é, assim, posta ao serviço de uma expressão artística que se pretende reivindicativa, militante e contrária ao fascismo e ao domínio repressivo de uma minoria. Um destes poetas-militantes foi o comunista José Carlos Ary dos Santos (1937-1984).

Ary dos Santos *poetiza* a música portuguesa. Não se limita, contudo, à mera intervenção social, poetizando e exprimindo o *ser* português numa reflexão de portuguesismo em que desfilam imagens do Portugal vivido e sentido.

Alargando a sua intervenção poética ao campo político, a poesia «cantável» (NATALIA CORREIA in ARY DOS SANTOS, 1993, p. 7) junta-se, assim, antes do 25 de Abril, à luta antifascista, denunciando a opressão instalada no poder que não lhe permite «dizer de uma assentada toda a palavra desejada» (*Semente*, 1972).

Tal como Lopes-Graça, José Afonso ou Adriano, também Ary enceta um processo estético e ideológico. A intervenção política através da poesia não se encerra, porém, com o advento da Revolução de Abril. Com efeito, após a Revolução, Ary reutiliza a simbologia verbal das imagens de justiça, de liberdade e de progresso para cantar e exaltar os novos tempos do «fado trabalhado» (*Fado do Operário Leal*, 1975), em contraponto àqueles em que «se cantaram tantos fados» (*Fado do Operário Leal*, 1975), sem esquecer a denúncia de um Portugal cuja população continua a procurar refúgio noutras terras - «Minho emigrado / Minho distante» (*Fado do Minho*, 1981-1982).

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

O seu compromisso político e a sua militância comunista leva-o, igualmente, a cantar o Alentejo, terra-símbolo da exploração, da tomada de consciência pelo trabalhador rural da sua situação e do seu papel enquanto sujeito político, e, após a Revolução de Abril, espaço geográfico palco de uma nova organização.

A região onde se opera a Reforma Agrária é exaltada através do labor dos seus homens e mulheres, e a terra, o chão trabalhado, é identificado com a Mulher, a fêmea, e, portanto, com a fertilidade que dela advém. A terra antes sofrida, «encharcada em raiva e em suor» (*Fado do trigo*, 1981-1982), transforma-se numa «fêmea abrasada de desejo» (*Fado do trigo*, 1981-1982), da qual brota o fruto que ela própria gerou. A terra «Além-Coragem» (*Fado do trigo*, 1981-1982), coletivamente heroificada, ou seja, a terra-Mãe, palco de uma nova organização, servirá o país, «pois quando a terra for de quem lhe quer / não há mais dor no parto dos trigais» (*Fado do trigo*, 1981-1982).

Após o 25 de Abril de 1974, exalta, sobretudo, a organização classista operária, a sua luta nascida da força do braço que transforma «as fábricas e as terras» (*O trabalho*, 1977), metaforizando, com a imagem do punho cerrado, a luta sem medo contra a reacção que «não passará adiante» (*O trabalho*, 1977). Num pós-25 de Abril marcado pela luta de facções ideologicamente distintas, Ary pede «abre os olhos e vê, sê vigilante» (*O trabalho*, 1977), afirmando que não basta «que se fale em socialismo» (*Fado do Operário Leal*, 1975) para se ser socialista. Numa clara alusão à sua militância comunista e ao papel de vanguarda que Ary

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira
(Ana Saldanha)**

considerava fundamental - «a bandeira que levamos / é a razão do mais forte» (*De pé, oh companheiro*, 1975) -, na luta contra o fascismo que tenta recuperar antigas posições.

As conquistas alcançadas pela Revolução - «Primavera dos cravos» de que fica «a lembrança» (*Fado do Operário Leal*, 1975) - são, assim, um ponto de partida para outras lutas «aqui à nossa espera» (*Fado do Operário Leal*, 1975). Cantar a liberdade consiste, igualmente, em cantar «aqueles que partiram» (*De pé, oh companheiro*, 1975) em nome da esperança de um novo dia, pelo que vivos continuam os que tombaram «no caminho» (*De pé, oh companheiro*, 1975): «partir não é estar sozinho / é lutar acompanhado» (*De pé, oh companheiro*, 1975).

6. Conclusão

Os temas da nova poesia para canção encontram eco no romance português, pelo que a poesia acompanha o neorrealismo do romance das décadas de quarenta, cinquenta e sessenta do século XX. A canção de resistência, tal como o romance neorrealista, dá voz às aspirações e aos descontentamentos de um povo, assumindo, antes da Revolução de Abril, um importante papel de resistência. Após a Revolução, explora e reflete a nova organização sociopolítica e económica, pelo que a Liberdade e o Socialismo se assumem como um tema de referência dos autores.

A poesia de influência neorrealista pós-Revolução acompanha, assim, uma nova consciência, no qual o herói é coletivamente identificado quer

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

com o camponês, quer com o operário. A transformação tão almejada materializa-se na luta comum e conjunta de homens e mulheres que, recusando o modo de organização socioeconómico do fascismo, «canta nas ruas» (Ary dos Santos, *Fado do Operário leal*, 1975).

A nova poesia de intervenção, os novos ritmos, a nova musicalidade, ou seja, a nova estética, conta, significa e transforma. Novos símbolos cantados ganham forma, conduzindo-nos a uma multitude de significações - nascimento de um novo modo de organização socioeconómico, de uma nova era liberta da repressão e do obscurantismo fascista – os quais convergem na esperança-mor de uma nova sociedade liberta da exploração do Homem pelo Homem, rumo ao socialismo.

Por essa sociedade que o companheiro Vasco, então protegido pela *muralha de aço* constituída pelo povo, almejou construir.

5. Bibliografia

ARY DOS SANTOS, José Carlos. *As Palavras das cantigas*. Lisboa: Avante!, 1993.

BOURDIEU, Pierre. «Comment se représente-t-on le monde social?». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, «Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges», Setembro de 2004, n° 154.

CARVALHO, Mário Vieira (de). *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM, 1989.

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*.

Lisboa: Teorema, 1994.

COELHO, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira galega e de estilística literária)*. Vols. II, III, IV. Porto: Mário Figueirinhas, 1997.

CORREIA, Mário. *A Música tradicional na obra de José Afonso*. Lisboa: Associação José Afonso, col. «Cadernos de música popular I», [s.d].

CUNHA, Paulo. «O Papel da música na construção do sentido moderno do Novo Cinema português». Comunicação integrada no colóquio *O Artista como Intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, Congresso Internacional organizado pelo CEIS20/Grupo “Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais”, Coimbra, 26 a 29 de Abril de 2006.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: ICALP, 1983.

FRIAS, Aníbal. «La Contestation créatrice». *Latitudes: Cahiers Lusophones*, Abril de 2006, n° 26, pp. 24-32.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

HATHERLY, Ana e MELO E CASTRO, E.M. (de). *Textos teóricos e documentos de poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1979.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

LOPES, Oscar. «A Palavra feita arte». *Avante!* [em linha], 22-08-2002, n° 1499. Acedido em 26 de Julho de 2013, em:

<http://www.pcp.pt/avante/20020822/499s5.html>

NUNES, António Manuel (org.). *Canção de Coimbra, testemunhos vivos* (Antologia de textos). Coimbra: Associação Académica de Coimbra / Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra, 2002. «Da(s) memória(s) da canção de Coimbra», pp. 9-69.

REIS, Carlos. *O Discurso ideológico do neo-realismo português*.

Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

ROANI, Gerson Luiz. «Sob o vermelho dos cravos de Abril: Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras*, Setembro-Dezembro de 2004, n° 64, pp. 15-32.

RODRIGUES, Urbano. «Sarabanda de luzes e sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX». *Colóquio Letras*, Janeiro de 1997, n° 143/144, pp. 161-166.

ROSENDO, Catarina. «Rogério Ribeiro (1930-2008): o pintor que abriu ao texto» [em linha]. Portugal: ArteCapital, 31 de Março de 2008. Acedido em 20 de Dezembro de 2008, em: <http://artecapital.net/opinioes.php?ref=62>

Solidariedade Humanidade Natureza. Boletim da AJA-Associação José Afonso, 1998, n. 4, Lisboa.

WEFFORT, Alexandre Branco (org.). *A Canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho, 2006.

OUTROS SUPORTES:

**A canção-composição de intervenção em Fernando Lopes
Graça, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira**
(Ana Saldanha)

Música:

AFONSO, José. *Baladas de Coimbra* [vinil]. LP, Rapsódia, 1975.

AFONSO, José. *Viva o poder popular!* [vinil]. Single, LUAR, 1975.

OLIVEIRA, Adriano Correia (de). *Gente d'aqui e de agora* [vinil]. LP, Orfeu, 1971.

OLIVEIRA, Adriano Correia (de). *Trova do vento que passa* [vinil]. LP, Orfeu, 1963.