

Fotografia de Arlindo Camacho

José Mário Branco, arquitecto e actor de canções

MANUEL PEDRO FERREIRA
CESEM/ NOVA FCSH

Da obra de José Mário Branco, disse há décadas outro José — Duarte de apelido — que ela «combate uma tradição onde a palavra é o som mais inteligível», inaugurando assim uma época que exige «cantar bem e compor melhor», usando para tal «todas as ferramentas do som»¹. Não há dúvida que havia em José Mário Branco uma enorme consciência artística, aliás explicitada na mordacidade de uma *Arrocachula*, na auto-irrisão de um *Amor Gigante*, ou ainda nos seus próprios textos tardios de reflexão sobre «A oficina da canção»². Julgo consensual que o impacto das suas composições tem a ver com a inteligência sonora de que estão investidas. José Mário Branco não se destacou por ser mais ou menos interventivo, mas por ter capturado o espírito progressista do tempo em formas artisticamente memoráveis, ao longo de fases sucessivas de resistência antifascista,

afirmação de poderes populares, refluxo revolucionário, resgate financeiro e normalização política ao estilo europeu. Respeitar o seu legado passa, pois, por evidenciar a sua dimensão artística, que incorpora mas também transcende a respectiva circunstância.

Ora, tem-nos faltado quem identifique as ferramentas da viragem de que falava José Duarte; quem esclareça o seu uso e o seu alcance. Falta-nos, em suma, quem nos guie numa visita à oficina do autor, para melhor podermos apreciar e valorizar a sua contribuição. É uma tarefa que não pode ser realizada com ligeireza, e, dada a dimensão e complexidade do legado, pede um esforço colectivo com recurso aos métodos próprios da musicologia, incluindo a crítica filológica e a análise musical. Os materiais recolhidos no arquivo pessoal do artista, no âmbito de um inédito protocolo de colaboração com o CESEM, são um recurso indispensável; estão disponíveis online desde 2018 através de uma base de dados a ele dedicada³. Hoje não farei senão arranhar a superfície do problema, chamando a atenção para alguns dos pressupostos da obra de José Mário Branco e para algumas das características observáveis nas suas canções.

O primeiro pressuposto é que José Mário Branco concebia a canção não como um somatório de letra e música, onde a mensagem estaria na letra e a música lhe serviria de suporte, mas como uma síntese dialéctica, onde ambas as camadas de pensamento confluem e participam solidariamente na construção do significado. Nas suas próprias palavras, «uma canção não é uma sobreposição de dois discursos, palavras e música, mas sim um novo discurso resultante da união dos outros dois. [...] São duas diferentes linguagens que se fundem numa nova matéria plástica» (in «A oficina da canção»).

O segundo pressuposto é precisamente esta plasticidade: a canção é um corpo abstractamente estruturado que pode assumir diversas configurações e roupagens e adaptar-se a diferentes meios através de novas montagens e encenações.

O terceiro pressuposto é que a canção é um modo público de acção, que reage a uma audiência real ou imaginada, e que, relevando da actuação, do compromisso e da entrega, exige autenticidade e reinvenção interpretativas. Os dois primeiros pressupostos fazem do cantautor um **arquitecto** teatral de palavras e de sons, que se move entre o rigor do desenho e as opções efémeras de montagem. O terceiro faz, do cantautor, **actor** do seu próprio personagem, o que tem consequências musicais.

Ilustremos o primeiro pressuposto com uma simples melodia de refrão, e depois com uma canção completa, ambas do LP *Margem de certa maneira* (1972), sendo aqui José Mário Branco autor quer da letra, quer da música.

Refrão:



Ma - ri - a - zi - nha fui, em Mar - ta me tor - nei _____
 Vou da - qui - lo que fui p'ra - qui - lo que se - rei _____

Ex. 1 — Refrão de «Aqui dentro de casa»; transcrição de M. P. Ferreira

O refrão que inicia a canção feminista «Aqui dentro de casa» (Ex. 1) diz simplesmente: «Mariazinha fui, / em Marta me tornei. / Vou daquilo que fui / pr'áquilo que serei».⁴ O primeiro e terceiro versos evocam uma vida de pacífica submissão patriarcal; o segundo e o quarto afirmam a vontade de auto-libertação.

A música representa a primeira situação com uma suave descida melódica de terceira maior ao longo de dois compassos; cada novo grau que recai numa sílaba tónica é anunciado pela sílaba anterior. A segunda situação introduz um dinamismo contrastante, ascensional na melodia e muitíssimo vivaz no ritmo. Do *legato* passamos ao picado. Toda a frase poderia ser escrita em 4/4; contudo, a passagem de 2/2 a 2/4 capta melhor, segundo creio, a sua expressividade intrínseca. Este pequeno refrão encapsula, poética e musicalmente, a contraposição de atitudes que é o cerne da canção. Para surpreender este tipo de consciência artística aplicada a uma escala mais alargada, viremo-nos agora para outra canção marcante, «Engrenagem».

A letra (Ex. 2) é constituída por três estrofes (formadas cada uma delas por dois tercetos com o esquema métrico-rimático 8a 8a 8'b), seguidas por um refrão com o esquema 11'c 11'c. O contraste métrico entre estrofe e refrão é reforçado pelo diferente comportamento acentual: os versos das estrofes têm por norma acentos internos na segunda e quarta sílabas («Do **ber**ço à **cova**...»), enquanto os do refrão só contam com um acento interno na sexta sílaba («Pra ter um compa**nh**eiro...»). Ouçamos o início da canção⁵.

Engrenagem

letra e música : José Mário Branco

Do berço à cova sem parar
Caminho fora sempre a andar
Cá vou levando a minha vida

Um minutinho a descansar
A vida inteira a trabalhar
Suar sem conta nem medida

**P'ra ter um companheiro nesta viagem
Vou meter um pauzinho na engrenagem**

Do berço à cova sem vagar
Enxada à terra barco ao mar
A mão e a máquina ao compasso

Os bois no campo a lidar
E o serventio a trabalhar
Todos com o mesmo cangaço

**P'ra ter um companheiro nesta viagem
Vou meter um pauzinho na engrenagem**

Do berço à cova sol a sol
Por pão, amor e futebol
Dor no sapato e dor na espinha

Canta-se o fado em lá bemol
Morde a sardinha no anzol
E o tubarão segura a linha

**P'ra ter um companheiro nesta viagem
Vou meter um pauzinho na engrenagem**

Do berço à cova sem parar
Caminho fora sempre a andar
Cá vou levando a minha vida

Um minutinho a descansar
A vida inteira a trabalhar
Suar sem conta nem medida

**P'ra ter um companheiro nesta viagem
Vou meter um pauzinho na engrenagem**

Ex. 2 — Letra de «Engrenagem» (documento usado na apresentação dos espectáculos «José Mário Branco ao vivo em 1997»)

Engrenagem

Margem de certa maneira (1972)

Música e letra: José Mário Branco

Voz

G C F G C F

Do ber - ço_ã co - va sem pa -
Um mi - nu - ti - nho_a des - can -

5

G C F G C F

rar Ca - mi - nho fo - ra sem-pr'a_an - dar Cá vou le - van - do_a mi - nha
sar A vi - da_in - tei - ra_a tra - ba - lhar Su - ar sem con - ta nem me -

9

Dsus4 Am/D G Gm7 Am7 D7

vi - da _____
di - da _____

P'ra ter um com-pa-nhei-ro nes - ta vi - a -

13

G Gm7 Am7 D7

gem _____

Vou me - ter um pau - zi - nho na en-gre - na -

Ex. 3 — «Engrenagem», música (edição CESEM, em preparação, página inicial)

A música, que vemos aqui na edição em preparação no CESEM com base em fontes autorais (Ex. 3), assume a forma ABA'CC'. Exibe um contraste entre estrofes e refrão paralelo ao existente na letra, já que o âmbito melódico dos tercetos começa por limitar-se a uma terceira maior e não excede a quinta perfeita, enquanto o do refrão atinge uma décima-segunda; aos tercetos é associado um canto recitativo e uma harmonia tendencialmente estáticos, enquanto o refrão se canta com um arco melódico pronunciado, envolvendo uma breve modulação. Os tercetos seguem ainda um padrão rítmico invariável, que se quebrará no refrão: quebra reforçada, na escrita do próprio autor, pela introdução de um compasso quinário.

Ora, trata-se de caracterizar, nas estrofes, uma vida maquinal, no mar, no campo ou na cidade, «a mão e a máquina a compasso»; e no refrão, a libertação face à canga imposta pela «engrenagem», o «pauzinho» que a faz descarrilar. Ao carácter estático e repetitivo e à clausura formal dos tercetos, o autor opõe musicalmente o dinamismo expansivo e transgressor do refrão. A roupagem sonora com que a canção surge no disco introduz outra camada de elementos significativos: os cromornes renascentistas, com o seu timbre nasal e afinação aproximativa, evocam as palhetas beirãs e, portanto, o mundo rústico, com a sua aura de autenticidade popular; as vozes corais no refrão evocam o «companheiro», ou seja, a cumplicidade na luta contra a «engrenagem».

Um poema pré-existente pode ser também transposto, como letra, para o domínio da canção, sem que isso comprometa a almejada síntese poético-musical. O caso pode ser ilustrado a partir do LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971) com a «Queixa das almas jovens censuradas» (1968), que confronta as aspirações da juventude com um horizonte social cinzento e conformista:

Dão-nos um lírio e um canivete
e uma alma para ir à escola
mais um letreiro que promete
raízes, hastes e corola.

Dão-nos um mapa imaginário
que tem a forma de uma cidade
mais um relógio e um calendário
onde não vem a nossa idade.

Dão-nos a honra de manequim
para dar corda à nossa ausência.
Dão-nos um prémio de ser assim
sem pecado e sem inocência.

Dão-nos um barco e um chapéu
para tirarmos o retrato.
Dão-nos bilhetes para o céu
levado à cena num teatro.

Penteiam-nos os crânios ermos
com as cabeleiras das avós
para jamais nos parecermos
connosco quando estamos sós.

Dão-nos um bolo que é a história
da nossa história sem enredo
e não nos soa na memória
outra palavra que o medo.

Temos fantasmas tão educados
que adormecemos no seu ombro
somos vazios despovoados
de personagens de assombro.

Dão-nos a capa do evangelho
e um pacote de tabaco.
Dão-nos um pente e um espelho
pra pentearmos um macaco.

Dão-nos um cravo preso à cabeça
e uma cabeça presa à cintura
para que o corpo não pareça
a forma da alma que o procura.

Dão-nos um esquife feito de ferro
com embutidos de diamante
para organizar já o enterro
do nosso corpo mais adiante.

Dão-nos um nome e um jornal,
um avião e um violino.
Mas não nos dão o animal
que espeta os cornos no destino.

Dão-nos marujos de papelão
com carimbo no passaporte.
Por isso a nossa dimensão
não é a vida. Nem é a morte.

Ex. 4 — Letra da «Queixa das almas jovens censuradas» (Natalia Correia)

Natalia Correia escreveu um texto com doze quadras de rima *abab*, e versos de oito ou nove sílabas métricas (Ex. 4)⁶. Os versos que começam com as palavras «Dão-nos», treze no total, impõem um ritmo obsessivo («Dão-nos um lírio e um canivete... Dão-nos um mapa imaginário...», etc.), estando distribuídos de modo a sugerir três grupos de quatro estrofes.

Contudo, na leitura de José Mário Branco o poema foi dividido em duas secções de seis quadras cada, de modo a evidenciar o paralelismo entre as últimas palavras da sexta e da última quadra, respectivamente «medo» e «morte». Ambas surgem associadas ao registo mais grave da canção. Estruturalmente, julgo que a canção é mais bem-sucedida do que o poema. No texto de Natália, o «Dão-nos» que abre as duas primeiras quadras é repetido, com efeito de intensificação emocional, na terceira e na quarta («Dão-nos a honra... Dão-nos um prémio...», etc.); mas o efeito esgota-se aí, não sendo posteriormente replicado (apesar da expressão se repetir na oitava estrofe). A construção musical transpõe esta ideia de intensificação, interna ao poema, para uma escala mais alargada, correspondente a seis quadras, a qual permite replicação.

QUEIXA VIOLA

INTRO

12/8

C | C (B) | Am | Am (G) | F

E E7 | Am | D7 G7 | C | C

VOZ

C | C | C (B) | Am Am (G) | F

x2

F | Dm | Dm (C) | Dm (B) Dm (A) | G7 | G7

Am | Am | Am (G) | Am (F#) | Am (F#) | Am (F#)

Dm | Dm | Dm | Dm | G7 | G7

Am | Am | Am | Am | Dm | Dm

Dm | Dm (C) | Dm (B) E7 | Am | Am | Am

D.C.

Ex. 5 — Cifras da «Queixa das almas jovens censuradas», para violão

Para já, é de notar que a introdução, de nove ou dez compassos consoante a fonte considerada, afirma de forma leve e despreocupada a tonalidade de Dó maior (Ex. 5); e é também assim que começa o canto. Porém, ao longo da composição a tonalidade muda para Ré menor e Lá menor, mantendo-se inicialmente as cadências em acordes maiores; o acorde de sétima da dominante acena a um possível retorno a Dó, mas as duas últimas estrofes desfazem essa expectativa, afirmando definitivamente o modo menor.

Estrofes	Compassos				
1	1	5			
	mi	(fá)			
2	C	Am			F
	7	11			
3	fá	(si)			
	Dm	G7			
4	13	17			
	dó	(lá)			(2ª vez)
5	Am				
	19	23			
6	lá	(ré)	ré	(lá)	fá (si)
	Dm	G7			
7	25	29			
	dó	mi	(lá)	lá	(dó) mi (lá)
8	Am	Dm			
	30	34			
9	fá	(lá)	ré	(fá)	(ré) (lá)
	Dm	E7 Am			

Ex. 6 — Esquema geral da «Queixa das almas jovens censuradas» (sem introdução)

Este percurso, já de si significativo da desilusão que percorre os versos, é dramaticamente intensificado pelo desenho melódico, construído a partir de dois elementos: eixos de recitação e cadências (veja-se o Ex. 6, onde os eixos melódicos surgem a cor e os graus de clausura entre parênteses). O âmbito melódico é invulgarmente extenso, de duas oitavas, o que permite ao autor explorar três registos bem diferenciados (agudo, médio e grave), usar cinco graus cadenciais e nada menos do que oito graus de recitação. A cada estrofe corresponde uma frase de cinco compassos, normalmente seguido de outro de pausa.

Inicialmente, existe um único eixo de recitação por estrofe, com pequenas inflexões em final de verso e uma cadência final. A primeira estrofe canta sobre Mi, a segunda sobre Fá; a terceira sobe ao Dó agudo. Na quarta estrofe o eixo sobre Lá ocupa só dois versos, com cadência, e cada um dos versos seguintes tem o seu próprio eixo de recitação e cadência no registo

médio. Na quinta estrofe há dupla recitação no registo agudo nos dois versos iniciais (atingindo o Mi acima do Dó central), continuando os versos seguintes com o seu próprio eixo. Finalmente, na última, que passa do registo médio ao registo grave (chegando a cantar-se o Mi da segunda oitava abaixo do Dó central), cada verso tem a sua nota de referência e a sua própria cadência. Ouçamos a melodia⁷.

Em suma, o fôlego melódico é progressivamente mais entrecortado e o movimento vocal mais agitado, à medida que a perspectiva de resolução em tonalidade maior se torna mais improvável e o poema se acerca do «medo» e da «morte». A sensação de vertigem é reforçada pela omissão do compasso de pausa entre as últimas duas estrofes. É assim que a música se faz, iconicamente, o retrato do desespero das «jovens almas censuradas».

Mas deixemos os anos de exílio. O segundo pressuposto acima identificado, o da plasticidade ou carácter flexível e adaptativo da realização material da obra, poderá ser ilustrado pelo percurso da canção «A noite», introspecção poderosa nascida da ressaca revolucionária. Nasceu para o palco, no Teatro do Mundo, como parte da peça *O guardião do rio*, estreada em 1980.

A NOITE

① - Em tudo que já fomos está o que seremos
No fundo desta noite tocam-se os extremos
E se soubermos ver nos sonhos o processo
Os passos para trás, não são um retrocesso

- A noite é um sinal de tudo quanto fomos
Dos medos, dos mistérios, das fadas e dos gnomos
Da ignorância pura e da ciência imita
Em que, sendo passado, já somos amanhã
- A noite é o espaço vago, o tempo sem história
Em que as perguntas nascem dentro da memória
Em tudo que já fomos está o que seremos
Mas cabe perguntar: foi isto que quisemos?

② - Em tudo que já fomos está o que deixámos
No ventre das marés, nos portos que tocámos
O rumo desvendado, o peso da bagagem
É tudo quanto resta para seguir viagem

A noite é parideira da contradição
Que existe em cada sim que nos parece não
Olhando para nós, os grandes dissidentes
No meio da luta entre lemas e correntes

Será esta viagem feita pelo vento
Será feita por nós, amor e pensamento
O sonho é sempre sonho se nos enganámos
Mas cabe perguntar: como é que aqui chegámos?

③ - Em tudo que já fomos, estão os nossos mortos
E os vivos que ficaram entram nos seus corpos
Na noite do amor, na noite do sinal
Naufrágio de fantasmas na pia baptismal

- A noite é o impreciso e escuro purgatório
Que abinha as nossas almas no seu dormitório
A culpa dos heróis é serem sempre poucos
Acaso somos mais? ou tão-somente loucos?
- Temos que descasar a culpa e o prazer
No que fizemos ou deixámos de fazer
Para reconstruir os corações cativos
Mas cabe perguntar: acaso estamos vivos?

④ - Em tudo que já fomos há um sonho antigo
Conversa universal de cada um consigo
São sonhos e brinquedos, tudo misturado
É o vago sentimento de nascer culpado

~~Perguntas escaudadas, culpas ajustadas~~
~~Acaso sabemos ver outras estradas~~
(Será um sonho absurdo este olhar pra dentro
E o nosso destino, só, servir de exemplo
~~Acaso vão poder olhar a nossa volta~~
~~E cavalgar a noite toda a rédea solta~~
Andamos a fugir à frente desta vida
Mas cabe perguntar: existe uma saída?

— 11 —

Ex. 7 — Letra consolidada de «A Noite» (Teatro do Mundo)

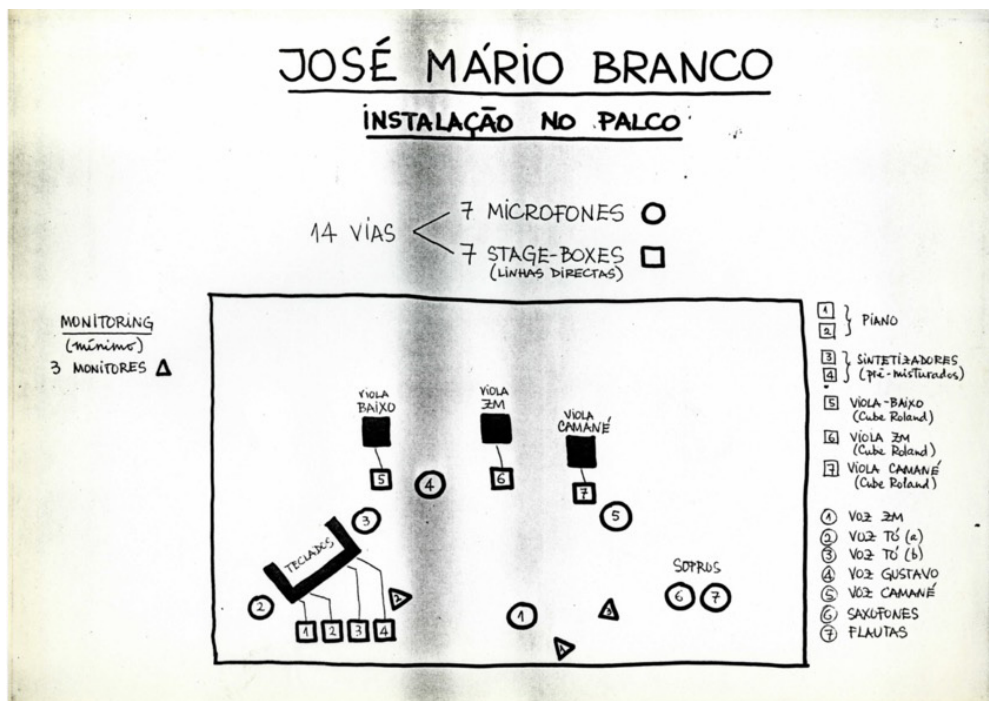
Desta época conservam-se, no arquivo de José Mário Branco, um rascunho manuscrito com o texto a azul, com cinco grupos numerados de três estrofes cada, salpicado entre as estrofes por intervenções faladas, acrescentadas a negro e distribuídas por vários actores; e uma versão, aqui mostrada (Ex. 7), possivelmente já pensada para circulação independente, só com o texto principal passado a limpo à mão, reduzido a doze estrofes distribuídas por quatro grupos, com as duas estrofes finais posteriormente combinadas numa só, através do cancelamento do dístico inicial de cada uma. Dispomos também, por escrito, do separador musical entre estâncias, tema confiado ao oboé.

Cada conjunto de três estrofes corresponde à forma musical AAB, em que, verso a verso, se desce lentamente por patamares: de Lá a Fá; e de Fá a Ré, antes de se lançar a poderosa interrogação final, «Foi isto que quisemos?», «Como é que aqui chegámos?», «Acaso estamos vivos?» ou «Existe uma saída?», que leva a voz ao Dó agudo.

A canção viria a dar o título a um álbum, em 1985, que adopta a segunda configuração do texto com três grupos de três estrofes, seguidos de duas estrofes soltas, sem falas intercaladas; a par de uma canção também proveniente do mesmo espectáculo (a «Cantiga do Leite»), «A noite» ocupa todo o lado B do álbum, sendo esticada até quase ao limite máximo de duração de uma face de LP, trinta minutos (28'23").

Esta longa faixa começa com uma introdução orquestral de 4'30"; a canção original acaba por aparecer alternada com versos de Antero de Quental, inicialmente cantados com um acompanhamento simples⁸. O coro inicial d'«A noite», em vocalizo, só aparece aos 6' 16", com a letra a surgir quarenta segundos depois. Os dois primeiros grupos de estrofes, ambos terminados por uma interrogação, com o seu separador, acabam por dar novamente lugar a Antero de Quental, antes da retoma do texto principal, desta vez só com acompanhamento instrumental. Depois do terceiro grupo de estrofes, retoma-se Antero. O coro reaparece com as estrofes finais, que surgem separadas por uma prefiguração da «Cantiga do Leite».

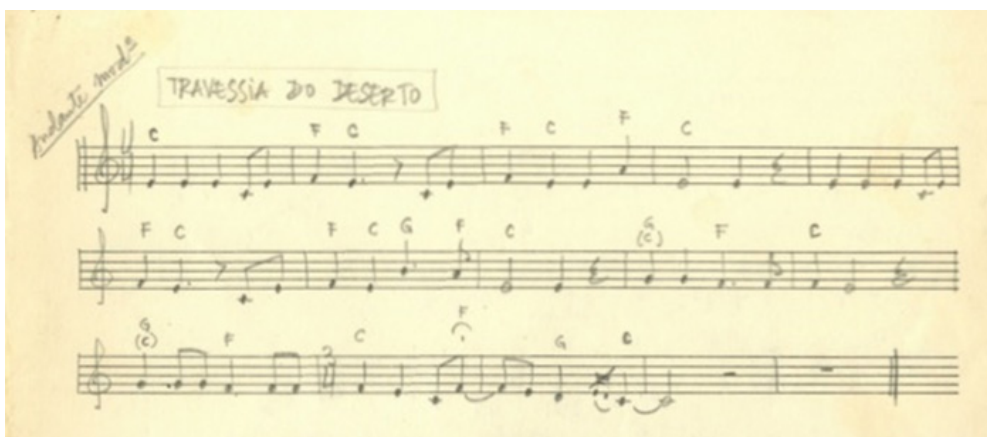
Trata-se de uma grande encenação dramática adaptada ao suporte material em vinil. A posterior transposição para o palco, na versão de elenco reduzido, impôs uma simplificação dos meios, como se pode ver no respectivo esquema de instalação (Ex. 8); ter-se-á, assim, tratado de uma terceira reconfiguração.



Ex. 8 — Instalação no palco (1986?)

Uma quarta reconfiguração d' «A noite» está vazada numa partitura preparada para o espectáculo *Três Cantos (Enfim Juntos)* de 2009; mas embora José Mário Branco tivesse seleccionado dez peças suas, o alinhamento final limitou cada autor a nove canções, e «A noite» não chegou a regressar ao palco. Esta partitura tem uma duração estimada de sete minutos e apresenta somente o texto principal, com coro e conjunto instrumental, prescindindo de outros elementos. Note-se que a letra preparada para o espectáculo inclui todo o texto na versão de 1985, mas a partitura corta o segundo grupo de estrofes.

A reconfiguração musical não tem que existir só por opção circunstancial ou por evolução cronológica da abordagem. Na «Travessia do deserto», composta em 1977 para uma peça teatral n'A Comuna, e recolhida depois no álbum *Ser solidário* (1982), temos uma série de factores musicais que ajudam a caracterizar a travessia: um andamento correspondente a um passo arrastado (semínima = 69 aproximadamente); a harmonia estática, executada em ostinato rítmico, reduzida a uma lenta alternância de acordes de tônica, dominante e subdominante; e a insistência melódica e cadencial na mediantes, Mi (Ex. 9)⁹. A forma tipicamente trovadoresca ABAB'CCD é conseguida com um mínimo de contrastação entre as frases, com excepção da frase terminal (D).



Acima: Ex. 9 — «Travessia do deserto» (melodia original com cifras)

É uma música desolada e sedenta, como o deserto. Contudo, na gravação em disco a canção, depois de uma primeira exposição com a letra completa, é integralmente repetida à quinta superior com um dinamismo festivo de viola e baixo eléctricos, piano, bateria, saxofone e flauta, que, sob a mesma pulsação, introduzem uma subdivisão ternária do tempo equivalente ao compasso de 12/8. O primeiro verso é cantado por José Mário Branco com uma melodia que parte do Sol sobreagudo para desembocar uma oitava abaixo, em estilo bemolizado de blues. A improvisação protagonizada pelo autor surge aqui e ali, libertada pela presença de um fundo coral estável. A rebelião musical, a desbunda instrumental e vocal estão aí para contrariar o arrastamento e a conformação. A segunda exposição da canção refuta a desolação inicial, e põe o deserto a cantar, irrigado pelo pensamento¹⁰.

Isto chama a atenção para o último pressuposto, o da natureza teatral da actuação em palco. Ela é interiorização e reinvenção do texto dado. José Mário Branco confessou que, e cito, «só seria feliz se conseguisse comunicar a música que invento através de improvisadores que a recriassem sempre»¹¹. E de maneira coerente, assumiu ele próprio, como cantor, a pele de um recriador.

A opção é de facto antiga. Já na «Queixa das almas jovens censuradas» ele opta por reinterpretar na voz em 4/4 o compasso de 12/8 em que escreve as cifras para violão. O desfasamento entre as subdivisões do compasso cria um efeito de planagem vocal, evocativo da almejada liberdade. A latitude de realização do texto musical do autor é um bom indicativo dessa liberdade interpretativa. Para a evidenciar, poderemos recorrer à crítica filológica das fontes do arquivo.

Frases C e D

Escreita original

Reescrita (2009)

Interpretação vocal (1982, 2009)

Ex. 10 — Três versões das frases C/D de «Travessia do deserto», sobrepostas para comparação; as primeiras são autógrafas, a última transcreve a versão cantada.

Na «Travessia do deserto», em que se identificam quatro frases musicais (A, B, C, D), há alguma instabilidade na escrita da última frase (Ex. 10): o original tem dois compassos terminais de 3/4, com a última nota atacada a contratempo. Numa partitura de 2004 estes compassos são abandonados a favor de um 5/4, com ataque do Dó final sobre o tempo seguinte; porém, como o ritmo das notas se mantém, não tenho em conta esta variação gráfica. Em 2009 volta-se ao duplo compasso de 3/4, mas com modificação rítmica. E, na verdade, o que se canta no espectáculo, cuja gravação se encontra no canal Youtube, é ainda um pouco diferente: envolve nove tempos, que transcrevo aqui numa justaposição de 4/4 e de 5/4. A memória auditiva do disco de 1982, que corresponde também a esta versão, sobrepõe-se, na prática, à escrita do próprio autor.

Temos também algo a aprender com «Ser solidário», do álbum do mesmo nome. A transcrição mais antiga de que dispomos desta canção, em Dó menor, diz-nos que ela se deve interpretar à vontade: *Ad libitum* (Ex. 11a). A mais recente, transposta a Lá menor, vem reforçar esta ideia, ao escrever *Moltissimo ad libitum*, com ponto de exclamação (Ex. 11b).

O compasso suposto na primeira transcrição é 4/4, como pode ser confirmado por outros documentos. A última transcrição opta por 2/4. A diferença é superficial, mas tomaremos por referência o compasso quaternário das fontes mais próximas da origem.

A forma musical é estável: frases ABCA na tónica durante oito compassos, DEFG na dominante durante outros oito, separador de dois compassos,



Acima e na página seguinte: Exs. 11a-b — Duas transcrições de «Ser solidário»

repetição desde o início; e uma reexposição de ABCA, com cadência picarda. Entre as três fontes consultadas, há divergência parcial nas cifras, principalmente nas frases DEF e separador. O pormenor rítmico e melódico mostra, contudo, incongruências ainda mais evidentes.

Se incluirmos nos testemunhos a gravação de 1982, que não coincide com nenhuma destas transcrições e se compraz a desafiar a quadratura métrica a favor de um estilo proclamatório livre, teremos um panorama mais completo da latitude de interpretação permitida¹².

Tal latitude interpretativa recomenda, neste caso, um tipo de transcrição semi-mensural, como se vê nalguma música medieval: uma transcrição que evidencie a qualidade das notas, curtas ou longas, e alguns prolongamentos opcionais, mas não a quantificação exacta e definitiva das durações; algo do tipo aqui esboçado (Ex. 12), inspirado em certas transcrições de canto trovadoresco.

José Mário Branco, que começou por musicar cantigas de amigo, teria gostado de se ver tratado na edição da sua obra, presentemente em curso, como o trovador que deveras foi. •

Moltissimo ad libitum !

Melodia

1/3. Ser so_li_dá_rio'a_ ssim p'ra_ lém da vi_ da Por
 2. Ser so_li_dá_rio'a_ ssim p'ra_ lém da mo_ rte Que

den_ tro da dis_ tân_ cia per_ co_ rri_ da Fa_ zer de ca_ da
 de_ pois de_ la_ só o tem_ po'é for_ te E'a mor_ te nun_ ca'o

per(da) U_ ma ra_ i_ i_ iz me E im_ pro_ va_ val_ men_ te ser fe_
 tem_ po a re_ di_ i_ me Mas sim o'a_ mor_ dos ho_ mens que se'ex_

li_ iz De co_ mo'a_ qui che_ gar não é mis_ ter
 pri_ me De co_ mo'a_ qui che_ gar não va_ le'a pe(na)

Con_ tar o que já sa_ be quem sou_ ber O'es_
 Já que'a mo_ ral da'hi_ tória) é tão pe_ que(na) Que

tru_ me'em que ger_ mí(na) a i_ lu_ são Fe_ cun_ da_ rá por
 nun_ ca por vin_ gan(ça) eu vos da_ ri(a) No ven_ tre das can_

(separador)

cer(to) es_ ta can_ câ_ ão
 ções sa_ be_ do_ ri_ a

Acima e na página anterior: Exs. 11a-b — Duas transcrições de «Ser solidário»
 Abaixo: Ex. 12 — Proposta de retranscrição de «Ser solidário».

Moltissimo ad libitum

instr.

voz

Ser so-li-dá-rio-as-sim p'ra-lém da vi - da Por den-tro da dis-tân - cia per-cor-

Referências

- ¹ Conferência apresentada em Grândola a 19/9/2020 no âmbito do II Encontro da Canção de Protesto.
- ² José Duarte, texto de apresentação no interior do LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971).
- ³ José Mário Branco, «A oficina da canção (I-IV)», *Passa Palavra* [online], 14/08/2009. Acessível através da página <https://passapalavra.info/2009/08/100080/>.
- ⁴ Arquivo José Mário Branco (dir. Manuel Pedro Ferreira): <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>. Cf. Manuel Pedro Ferreira, «O Arquivo de José Mário Branco», *Le Monde Diplomatique — edição portuguesa*, nº158, Dezembro 2019, p. 40.
- ⁵ Gravação em linha (entre os 9'' e os 30''): <https://www.youtube.com/watch?v=Av-bxaTtkYs>.
- ⁶ Gravação em linha (do início aos 50''): <https://www.youtube.com/watch?v=qjbm8zWryuo>.
- ⁷ O poema foi inicialmente publicado no livro *Dimensão encontrada* (Lisboa, edição de autor, 1957).
- ⁸ Gravação em linha (entre os 28'' e os 2' 18''): <https://www.youtube.com/watch?v=e7adFD01Dyw>.
- ⁹ Antero de Quental, «Tentanda via», in *Odes modernas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.
- ¹⁰ Gravação em linha (do início até aos 59''): https://www.youtube.com/watch?v=x_OsLOtyd4k.
- ¹¹ Gravação em linha (dos 5' 22'' aos 6' 22''): https://www.youtube.com/watch?v=x_OsLOtyd4k.
- ¹² Excerto de manuscrito autógrafo encontrado com documentos utilizados no programa de televisão da RTP «Notas soltas», em 1984, disponível através da página <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/notas-sobre-peca-de-teatro-o-guardiao-do-rio>.
- ¹³ Gravação em linha (dos 13'' aos 57''): <https://www.youtube.com/watch?v=6jEDO-bj5Ow>.

