

## **Inovações repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro<sup>\*1</sup>**

**Maria Felisa Rodríguez Prado**

GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela

Este trabalho insere-se no projecto –parcialmente subsidiado pola Junta da Galiza– “Portugal e o mundo lusófono na literatura galega das últimas três décadas”, que se desenvolve no Grupo de investigação *Galabra* de Estudos Culturais Galego-luso-afro-brasileiros. Visa-se identificar, no quadro da resistência à ditadura franquista durante os primeiros anos setenta, as mudanças no *modus operandi* das novas gerações actuautes no espaço social galego e, mais especificamente, da juventude universitária, focando de modo privilegiado o campo musical –para atender o surto da nova cançom galega– e as transferências do mundo lusófono para ele.

### **Contextualizaçom**

---

\* Este trabalho constitui a análise dumha parte do corpus do projecto de investigação *Portugal e o Mundo Lusófono na Literatura Galega (1969-2000)*, parcialmente subsidiado pola Junta da Galiza (PGIDT01PXI20414PR) e desenvolvido na Universidade de Santiago de Compostela (USC) polo Grupo Galabra (de Estudos nos Sistemas Culturais Galego, Luso, Brasileiro e Africanos de Língua Portuguesa).

<sup>1</sup> A norma ortográfica utilizada na apresentação deste trabalho ajusta-se à proposta da Associação Galega da Língua (AGAL).

O início da década de 70 é, no conjunto do Estado Espanhol e, particularmente, na Galiza, um momento decisivo de transformações, pois perante a expectativa de desaparecimento da ditadura assiste-se a um acúmulo do que Even-Zohar (2000) denomina “energia”, produzindo-se uma “geração de energia” (2002:48) que se traduz como tomada de decisões e adopção de responsabilidades dos diversos grupos, definindo novos projectos para se posicionarem com as suas alternativas.

O maior grau de liberalização económica capitalista e abertura nas relações internacionais da Espanha, ao mesmo tempo que tinha facilitado um rápido desenvolvimento, gerara uma sociedade em clara contradição com o sistema político, dando lugar a um desfasamento que, conforme se agudiza, acelera o desenho e a configuração de alternativas político-culturais ao regime franquista. A Galiza, mesmo com certo atraso, vai seguindo essas pautas -com uma indústria e uns serviços em crescimento, que a agricultura vai acompanhando com alguma tecnificação- e nela, como no resto do Estado, a militância anti-franquista terá a sua máxima expressão tanto na universidade -com um único expoente galego, em Santiago de Compostela- como nos núcleos operários, recentes -à volta da indústria automobilística e dos estaleiros navais, respectivamente, em Vigo e no Ferrol-, dando, desde o fim dos anos sessenta, contínuas mostras de conflitividade em manifestações actantes de oposição ao regime, organizadas em torno a dois eixos: o comunista e o nacionalista.

É também a partir desse momento que o consolidado **grupo Galaxia**, ocupando desde a sua posta em marcha em 1950 uma posição central no protossistema cultural galeguista (PCuG)<sup>2</sup>, começa a ser acusado pelo carácter “burguês” das suas formulações. O seu projecto, que tinha sido desenhado como uma aposta na opção culturalista -também conhecida como “piñeirismo”<sup>3</sup>- em vista da inviabilidade da acção política naquela altura<sup>4</sup>, supunha uma renúncia a estratégias que, com o declinar do regime ditatorial e o lento processo de abertura, iam pôr em prática outros grupos, nomeadamente as forças políticas do nacionalismo de esquerda -Partido Socialista

---

<sup>2</sup> Para a noção de “protossistema”, vid. Torres Feijó.

<sup>3</sup> A etiqueta decalca-se do nome de Ramón Piñeiro, principal ideólogo e formador -sobretudo em Compostela- da consciência galeguista de um importante número de jovens da altura e defensor da fórmula de galeguizar os grupos políticos democráticos, renunciando a criar uma força nacionalista.

<sup>4</sup> A aposta num futuro em que a cultura pudesse politizar e a conservação e transmissão do afamado nacionalista entre as elites intelectuais e jovens atraídos para essa órbita, sem oferecer qualquer instrumento político para a sua realização, caracteriza este galeguismo do interior. Vid. Xosé Ramón Barreiro Fernández *Galicia. Historia contemporánea. Política*. Corunha. Hércules de Ediciones. p.347-352.

Galego (PSG) e Unión do Pobo Galego (UPG), criadas, respectivamente, em 1963 e 1964- e o Partido Comunista de España (PCE).

As circunstâncias tinham mudado e, com elas, também o quadro de forças. A **UPG**, partido comunista que enlaça com a tradição galeguista de pré-guerra -assumindo Galiza como nação- e cujo projecto é organizar, pola base, a sociedade galega, passa de ser um grupo emergente<sup>5</sup> na segunda metade dos anos sessenta, com escassa implantação fora dos meios intelectuais e estudantis<sup>6</sup>, a viver na década de setenta um processo de consolidação e alargamento, tanto na sua base social como nos âmbitos de actuação. Consequentemente, o Partido Comunista que, com umha grande capacidade de organização e células operativas no âmbito operário, estudantil e intelectual, era a força política por excelência de oposição franquista, sofre umha crise com a aparição deste novo nacionalismo na Galiza, respondendo com umha estratégia de galeguização que o leva a criar, em 1968, o filial Partido Comunista de Galicia (**PCG**).

Tanto uns como outros passam a contestar a orientação culturalista de Galaxia, apresentando um maior grau de heteronomia na acção cultural -de forma a aproximar-se da vetada acção política-, lutando por debater publicamente e propondo novos repertórios, entre os quais destaca o social-realismo. Quer estes partidos políticos clandestinos, quer as associações legais de carácter vizinhal, juvenil, escolar ou profissional situadas, maioritariamente, na esquerda galeguista e na ideologia comunista -menos frequentemente, na socialista- vam desenvolvendo um activismo sócio-cultural de resistência face à oficialidade, usado para veicular novas ideias e oferecer alternativas. A multiplicação de panfletos, folhetos, pequenas folhas ou revistas que, ligados a esses partidos ou associações, servem para apresentar o discurso de modo próximo e económico, tem como principal objectivo criar umha base de poder que permita elevar as reivindicações aos poderes públicos, enquanto se tenta resolver as deficiências e a escassez de recursos por meio do trabalho feito com grupos de base, que permite o alargamento da capacidade de influência.

### **O papel da Universidade (compostelana)**

---

<sup>5</sup> Entre os seus primeiros actos de afirmação acham-se a agitação durante a construção da barragem de Castrelo de Minho e a celebração do Dia da Pátria Galega em 1968, para além da movimentação que contestava o estado de excepção em 1969.

<sup>6</sup> Maiz atribui este escasso eco à atitude de vanguarda clandestina (*Galicia na II República e baixo o franquismo*. Vigo. Xerais. 1988. p.136).

A conversão da universidade num dos instrumentos mais activos e eficazes no desgastamento do sistema está relacionada com a transformação que tinha experimentado, em parte devido à progressiva presença no meio universitário de elementos procedentes da média ou pequena burguesia.

A movimentação universitária espanhola começa por enfrentar, desde meados dos anos cinquenta, a organização oficial de estudantes e o seu controlo pelo regime, quer em forma de SEU (*Sindicato de Estudiantes Universitarios*) –cuja eliminação foi conseguida em 1965-, quer em forma do seu sucedâneo, as APE (*Asociaciones Profesionales de Estudiantes*) que o governo tencionava impor mas às quais acabou por renunciar em 1967 -sem nunca ter chegado a funcionar-, perante a enorme conflitividade provocada. Finaliza, pois, a década de sessenta com umha população estudantil altamente activa e sintonizada com o movimento de contestação e, em particular, com as organizações clandestinas, ligadas a partidos políticos cujas estratégias, conforme indica Maravall (1978:180), eram globais e nom incluíam a existência de um sindicato estudantil, dado que concebiam a universidade como plataforma de luta anti-fascista.

Na Galiza ficaram especialmente marcados os conflitos de 1968<sup>7</sup>, prévios ao Maio francês, com umha longa greve que perseguia a substituição dos quadros organizativos existentes polos grupos preparados na clandestinidade. Sendo considerada um “pulso de força” com o franquismo, essa greve visava a democratização e a liberdade política e é a partir desse momento que começam a fazer aparição as contradições entre os sectores vinculados a organizações políticas estatais e outros que pretendiam introduzir umha dinâmica própria, galega e nacional, nessa luta. Apelando à desatenção das forças políticas actantes no âmbito estatal relativamente à língua e cultura próprias da Galiza -que apesar de serem as das massas eram completamente ignoradas-, a UPG passa a explorar o(s) particularismo(s) da situação galega, partindo da concepção da Galiza como colónia de Espanha e apostando na consequente necessidade de desenvolver umha luta de libertação nacional. Dessa preocupação dá conta o próprio esquema dos seminários de formação para os novos membros que, concebido na sequência “história da Galiza, Galiza é umha nação, Galiza é umha colónia”, finalmente chegava ao nacionalismo como única alternativa.

---

<sup>7</sup> Significou o início de umhas acções que, com a universidade como cenário, se prolongariam até 1977 momento em que, aberta a possibilidade de realizar a acção política por via directa, os partidos de esquerda “abandonam” a Universidade, que instrumentalizaram, assistindo-se à desmobilização geral (Cancio, 1991:294).

É assim que no terreno universitário, ao lado das reivindicações puramente académicas, das actuações contra a repressão e do desgastamento político do regime, comuns a todos os grupos, a UPG vai definindo um projecto nacionalista/nacionalizador na/da universidade compostelana, que começa pela politização dos jovens -originariamente galego-falantes ou nom- através da defesa da cultura galega e da dignificação das classes populares do país -operários mas, sobretudo, marinheiros e camponeses. Depois de dois anos com actuações que, à procura de um espaço próprio, perseguiram a diferenciação dos outros grupos de esquerda -p.ex. por meio da luta com barricadas, sem confrontamentos directos- e centravam os esforços em atender problemas concretos e reivindicações mais académicas -tenta-se evidenciar a situação da universidade e do ensino na Galiza- do que políticas, por causa da fraqueza orgânica (Morais, 1996:209-211), detecta-se uma progressiva expansão fruto de um recrutamento que insistia na concepção elitista da luta estudantil por parte do PC e no seu afastamento das massas galegas e que crescia adaptado a um contexto de repressão política, obedecendo os requisitos da clandestinidade para proteger a organização (i.e. restrição de possíveis membros e período de adoutrinamento).

1972 é um ano decisivo na expansão da UPG, tanto através de uma participação destacada nos acontecimentos vividos pelo operariado do Ferrol e Vigo -com prolongadas greves e a morte de vários trabalhadores-, como no meio estudantil, onde, depois de um começo de ano académico marcado pela greve e fecho da universidade durante 3 meses e as manifestações multitudinárias, afirmou a sua força na altura dos protestos pelo assassinato do estudante Chema Fuentes, em Dezembro de 1972. É então que os quadros estudantis da UPG criam uma organização de massas nacionalista e universitária, *Estudiantes Revolucionarios Galegos* (ERGA), seguindo a estratégia de agitação e organização que ditara o envio a Compostela de “Ramón”, *nome de guerra* de Manuel Mera Sánchez<sup>8</sup>, moço procedente do activo galeguismo argentino e com experiência na luta contra a ditadura de Lanuse (Carreira, 1988:46), ao qual se deve, em parte, o nome do boletim que ERGA passa a publicar, *Lume*<sup>9</sup>. Esta frente estudantil nacionalista, que em 1974 vai contar com uma significativa expansão no ensino secundário -o que permite a constituição de uma rede pelas principais

---

<sup>8</sup> O próprio Mera (1997:12 e 14) indica que foi deslocado pelo partido de Vigo a Compostela -onde trabalhou como operário da construção-, com o fim de activar a frente universitária e que, uma vez conseguido isto, o partido o tinha enviado à Corunha para trabalhar no movimento operário, em Abril de 1973.

<sup>9</sup> Retoma, de forma mais breve, o do bonaerense *Lume Novo*, impulsionado por Mera junto com Manuel Cordeiro e outros jovens galeguistas.

idades e vilas galegas-, relativiza o maoísmo com umha inclinação para postulados latino-americanos, à procura de alternativa anti-colonial para opor à esquerda estatal. Trata-se de umha formulação que, “semellante a outros movimentos de liberación nacional, como o vietnamita ou o angolano” (Mera Sánchez, 1997:15), entende a Galiza como colónia e vai ser posteriormente assumida por outros grupos, entre os quais um reactivado PSG que, em 1973, se afasta da social-democracia com que se definira desde 1963, pondo a base da sua estratégia nos seguintes elementos: autodeterminação, anticapitalismo e anticolonialismo.

Para além do engajamento directo nos grupos políticos, outra das vias aproveitadas polo nacionalismo para se introduzir socialmente entre os universitários e tornar as inquietudes galeguistas em consciência política é o associacionismo.

Nom existindo liberdade de reuniom, qualquer actividade de carácter cultural multitudinária tornava-se susceptível de ser convertida em manifestação de oposição. Isso explica, por exemplo, que a partir do movimento universitário de 1968 a prevençom relativamente às actividades dos cineclubes se torne represom, tanto das associaçoms como dos seus dirigentes<sup>10</sup>. Tinha-se detectado a utilizaçom desses espaços como plataformas para tratar questons políticas e do cinema para veicular ideias nom permitidas, retomando, em certo modo, o papel dos cineclubes que nos anos trinta perseguiram o alargamento do público e usavam o cinema como instrumento de consciencializaçom e de adoutrinamento político. De facto, com as Faculdades fechadas ou sem ir às aulas, o cineclube, na sua qualidade de entidade aberta ao debate, era o ponto de reuniom do movimento estudantil, daí a sua perda de importância como via política à medida que se vam assentando as assembleias de universidade, cámara de cámaras, junta permanente, etc, como canais principais da luta estudantil.

Na mesma linha de agitaçom participativa da juventude universitária, para além da integraçom de jovens elementos nacionalistas nas associaçoms culturais pré-existentes, assiste-se à formaçom de agrupaçoms universitárias ou dinamizadas polos estudantes - entre as quais destaca a compostelana “O Eixo”, em funcionamento desde o ano 1973-74. Existiam, também, em diversas faculdades as chamadas “comissoes culturais”, de carácter semi-legal e que, apesar de contarem com um professor –espécie de delegado-censor para controlar as suas actividades-, costumavam programar conferências ou

---

<sup>10</sup> Sobre os cineclubes e a sua actividade na cidade universitária pode consultar-se a obra de Mario Eijo Barrio *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago nos anos 60 e 70*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 1988.

colóquios sobre personagens da cultura galega, economia e problemas de actualidade<sup>11</sup>, desenhados como palestras sócio-políticas que serviam para informar e como pontos de encontro para ir tecendo a clandestinidade através de redes que também incluíam projecções de cinema, concertos ou recitais.

Este tipo de actos era programado com vista à normalização da cultura e língua galegas, à afirmação nacional do povo, à difusão cultural a nível popular ou à denúncia das agressões à cultura e às liberdades. Relativamente à língua, apostam na fixação por escrito da língua povo –esmagado e colonizado-, cuja defesa e reabilitação fora das camadas populares se converte em índice de juventude revolucionária, com orientação populista, sendo usada como arma de luta. No que se refere à cultura, enquanto as expressões culturais mais legitimadas até ao momento tinham sido as da escrita, nomeadamente a literária, começa a detectar-se –apesar do especial destaque que ainda se atribui à poesia social-realista- a necessidade de ocupar e de atender outros âmbitos, não só para avançar na normalização do galego como língua de cultura mas também de forma a facilitar a transmissão de valores sem ter de passar, necessariamente, pela letra. Procurava-se modernizar os instrumentos de actuação e alargar o público destinatário, na linha de modelos encontrados pela juventude inquieta quer no resto do Estado Espanhol, quer no vizinho Portugal. Passa-se, assim, a fazer o aproveitamento e a exploração das virtualidades comunicativas e formativas da canção, do cinema e do teatro que, além do mais, ofereciam possibilidades de fintar ou evitar o estrito controlo a que eram submetidas as publicações –apesar de que deviam ser sujeitos a censura prévia, para o cinema, um tríptico informativo sobre o filme a projectar e, para os concertos, os textos das músicas que iam ser interpretadas-, pois cabia a possibilidade de alterar o previsto e aprovado<sup>12</sup> ou, quando a actividade programada não recebia autorização, ficava a opção de, simplesmente, mudar de local e/ou reduzir a assistência.

Umha boa parte destes actos derivava frequentemente em manifestações anti-franquistas<sup>13</sup>, expressão de oposição à cultura oficial espanhola –ou mesmo a certos aspectos da galega institucionalizada- e, por isso, mereciam a consideração de foros de

---

<sup>11</sup> Na Universidade eram geralmente conhecidas como Aulas Abertas.

<sup>12</sup> Prova desse mecanismo é, por exemplo, a alteração dos aprovados versos “abaixo a dentadura” e “algo cheira a podre em Liberia” mediante substituição dos últimos substantivos por ditadura e Ibéria, respectivamente, ou a multa de 25000 pesetas imposta pelo Governo Civil a *Voces Ceibes* “por interpretar canções que no figuraban en el programa visado y autorizado (...) intercalando frases que contenían conceptos injuriosos”, conforme pode ler-se em *La Voz de Galicia*. 11.12.1974.

<sup>13</sup> “Era contra da grande mentira colectiva ibérica contra o que loitabamos unidos, que cantabamos unidos. (...) coreabamos a Afonso, Cília, Freire, Fanhais, Fausto, Vitorino...” (Araguas, 1991:34).

agitação, de tal modo que nem sempre estavam autorizados pelas autoridades governativas.

### **O campo musical e a *Nova Canción Galega***

Neste momento de efervescência social e política, a juventude conscientizada dos anos setenta serve-se da canção de autor para fazer reivindicações políticas em toda a península ibérica<sup>14</sup>. Na Espanha esses produtos musicais, mantendo umha dimensão social e humana, vam viver a explosão discográfica de 1975 a 1977, com a recolha de músicas silenciadas pola censura e a vinda à luz de temas motivados pola mudança de situação. Com o fim da ditadura, o “produto contestatário” é sucesso de mercado, com prevalência dos problemas sociais, seguidos, à distância, polo amor e a esperança, e entre essas músicas abundam as que realizam umha aproximação à geografia humana ou à história dos povos do Estado<sup>15</sup>.

Os primeiros passos da canção de autor da Galiza chegam do meio universitário compostelano e obedecem, para além de às comuns exigências de liberdade e democracia, às específicas reivindicações do uso da língua galega e da defesa do mundo e da cultura galega, associadas às massas e ao popular. O folclore, no entanto, nom contava entre as fontes da realização musical destes jovens progressistas e contestatários, conforme pode ver-se nas palavras com que, do seu exílio venezuelano, o já consagrado poeta social-realista e membro da UPG Celso Emilio Ferreiro sauda em 1968 a mudança do panorama protagonizada polos universitários compostelans: “Fai moito tempo que nós propuxemos a nova canción galega tal e como vós o estades facendo agora. Considerábamos que o folclore, a punto de morrer, era pouco menos que unha música de arquivo. Había que darlle ao pobo unha nova canción, de acordo con meios de difusión modernos”<sup>16</sup>.

De facto, a procura da modernidade comunicativa e actuante nom se baseou numha tradição musical que consideravam fossilizada e retrógrada, que desprezavam ou mesmo

---

<sup>14</sup> Sobre o acontecido na Espanha pode consultar-se “A música e a canción nas nacionalidades e rexións españolas”, contributo de Manuel Lombao à *Historia e futuro da música e a canción galegas*. Corunha. Ruada. 1980. p.31-52.

<sup>15</sup> Relativamente a estes aspectos, resulta interessante o capítulo que Fernando G. Lucini intitula “Empieza a amanecer!”, na sua *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor (1963-1997)*. Madrid. Alianza Editorial. 1998.

<sup>16</sup> Carta para Xavier del Valle datada a 19.5.1968 e reproduzida em *Historia e futuro da música e a canción galegas*. Corunha. Ruada. 1980. p.5-6.



denigravam por causa da apropriação exotizante e regionalista que dela tinham feito as agrupações ligadas à Secção Feminina do movimento, cultivando-a em forma instrumental e coral. O modelo vai ser achado noutras latitudes, nomeadamente na *Nova Cançó* catalá -inspirada na canção francesa de conteúdo literário, social, nacionalista e certa intimidade- e muito especialmente na obra do valenciam Raimon. O conhecimento dessa música em que prevalecia a poesia mais ortodoxa dentro do realismo social tinha-se produzido através de recitais norteados pola luta franquista e o contacto com a *cançó* coloca na Galiza um desafio que pode ser resumido no “e por que nom em galego?” de Benedicto García Villar, um pioneiros da *Nova Canción*.

É em 1968 e com o rótulo *Voces Ceibes* que vários jovens universitários galegos adoptam a mesma estratégia grupal dos catalans *Els Setze Jutges*<sup>17</sup>, criados em 1962, e ainda dos *Ez Dok Amairu* bascos, surgidos em 1966. O conhecido comunista –e galeguista- Alonso Montero, docente em Lugo, organizou a estreia pública<sup>18</sup> da nova canção com as vozes de Benedicto e Xavier del Valle, da qual, apesar de ter sido suspensa à última hora polas autoridades, ficou umha apresentação<sup>19</sup> daquilo que o professor definia como “expressom operante”. Nela sublinhava o carácter tardio do surto da canção galega –atribuível à precariedade do espaço- e a sua função de “desacougar e alumear: unha canción para acadarmos conciencia dos nosos problemas reales”, para além de enfatizar o facto de se tratar de moços da Universidade Galega cuja acção delimita um novo período, o do “tempo de desacougar” –desinquietar-, e presta um serviço para a dignificação oral da língua do país, convertida em “fala feita arte e feita cultura viva”. O acto aglutinador de *Voces Ceibes* -já com a presença de Xerardo Moscoso, Vicente Araguas e Guillermo Rojo- só aconteceu um mês mais tarde, a 26 de Abril de 1968, num recital na compostelana Faculdade de Medicina ligado à campanha de luta universitária. Apesar da escassa difusão jornalística, a participação de umhas duas mil pessoas consagrou a convergência de iniciativas individuais, apresentada sob o nome de *Voces Ceibes* -dado por Xavier del Valle e aceite polo seu carácter “eufónico, directo, agresivo (dentro dun límite) e simbólico” (Araguas, 1991:91)- e produto de umha reflexom conjunta nos seguintes termos, de acordo com Benedicto (García Villar, 1998:263): “o noso era un asunto de canción **en galego, monolingue** (non se fora repeti-lo de Serrat co *La, la, la*

---

<sup>17</sup> Dentre os seus integrantes destacariam Serrat, Lluís Llach e Pi de la Serra.

<sup>18</sup> Projectada para 30 de Março, na Escola de Peritos Agrónomos, os dous cantores tinham sido previamente ouvidos por Alonso Montero em Compostela -depois de umha conferência na residência El Pilar- no “Cosechero” da Rua Nova, onde se reunia pessoal do PC (García Villar, 1998:257-8).

<sup>19</sup> Som as “Palabras para un recital de cancións”, reproduzidas -p. ex.- em García Villar (1998:258-9).

eurovisivo) e con **contido** abertamente **social** (pobre eufemismo). Ademais non podía ter nada de **folklore**, no formal, polas connotacións inmediatas que aquel tiña cos grupos de *Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange*".

Trata-se, pois, de um projecto comum de jovens universitários –para vários dos quais, p.ex. Vicente Araguas ou Guillermo Rojo, a produçom musical coincidiu apenas com o período de estudos- que, passando a ser conhecidos como “cantautores”<sup>20</sup> galegos, produzirom textos ou, mais habitualmente, escolherom para musicar poemas do social-realismo na língua do país, contribuindo para o êxito desse repertório –que visa a intervençom sobre a realidade ou, no mínimo, a conscientizaçom do público- desde finais da década de sessenta. Temas como a emigraçom, a revalorizaçom da língua proletária galega e a luta contra as injustiças vam ser procurados nas composiçoms dos autores galegos preferidos: os poetas cívicos da altura (Celso Emilio Ferreiro, Neira Vilas, García Bodaño, Conde, Freire, Lois Diéguez) e de sempre (Rosalía, Curros, Cabanillas, Pondal)<sup>21</sup>.

Como os seus homólogos catalam e basco, o movimento galego -sobre cuja cronologia nom se acha muito acordo<sup>22</sup>- punha em cena por vez primeira voz e música próprias, em defesa –e também à procura- de umha identidade cultural num momento histórico em que queriam afirmá-la e via como os concertos ou recitais eram frequentemente proibidos ou suspensos no último momento polas autoridades. Mas com respeito à cançom das restantes nacionalidades históricas do Estado Espanhol, a da Galiza nom só foi a última a aparecer como enfrenta dificuldades específicas: nom conta com umha burguesia nativa abundante a apoiar e consumir<sup>23</sup>; carece de umha indústria discográfica, de tal modo que as (escassas) gravaçoms foram realizadas basicamente em Barcelona; sofre umha limitaçom de difusom apenas salvada graças ao concurso da discográfica catalá Edigsa.

Apesar de se publicitar em cartazes, com frequêcia, como “Cancios testimonio do pobo pro pobo”, foi nos ambientes universitários que achou, para além da latência inicial, o núcleo do seu público. A difusom reduzida dentro desses círculos criava um forte sentido de cumplicidade, reforçado polo facto de serem produtos oferecidos como alternativa à

---

<sup>20</sup> Forom rotulados com essa etiqueta, apesar de nom cumprirem os “requisitos” que Antón Seoane – pegando na definiçom de Bob Dylan- enumera: fazer textos, compor músicas, interpretá-las e ter umha proposta sonora pessoal (*Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*. Compostela. Dez. 1996. p.36).

<sup>21</sup> É assim reconhecido no manifesto do quinto aniversário de “A nova canción galega” in *A Nosa Galiza*. 1973. p.3-4.

<sup>22</sup> P.ex. enquanto O. Santamarina refere o período 1967-1971, Mato (1991:130 - 1996:18) indica 1966-70.

<sup>23</sup> O sociólogo Baldomero Cores chega a falar na altura em “heroísmo cultural”, em várias das análises do fenómeno na revista *Chan* que Xan Carballa (1996: 8-10) retoma no *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura* consagrado às cançoms galegas.

cultura oficial e modo de conscientização. O cantor Suso Vaamonde, por exemplo, fala nos concertos como apenas umha das peças de umha roda na qual participavam “desde un médico que falaba de hixiene sexual (...), un profesor que daba unha conferencia sobre libros, un rapaz que recitaba poemas, etc. Pouco a pouco facendo país. Chegaba un panfleto, liámolo e pasabámolo a outra persoa”<sup>24</sup>. Desse compromisso cultural e galego comum serve como amostra que para a retomada, em 1975, do projecto de um dos cineclubes mais destacados, o do Carvalhinho -depois de dous anos de paralização das actividades por problemas económicos- contribuiu monetariamente um recital de elementos da nova canção galega<sup>25</sup>.

Face ao projecto de um sistema cultural galego diferenciado do espanhol que a nova canção representa no campo musical, surge a canção “comercial” em galego que, teoricamente, poderia fazer parte de um processo de normalização da língua e, portanto, da cultura do país mas é vista polo novo galeguismo combativo, na prática, como umha mercantilização e umha tentativa de folclorização do galego. Trata-se de músicas de temática especialmente amorosa e baseadas na repetição dos estereótipos turísticos (a saudade, a morrinha...), onde a língua -colocada como norma sistémica pola *Nova Canción*- se torna mais um elemento de localização regional, situado na moda<sup>26</sup> e, consequentemente, ameaça com a subsistemização galega. Inicia-se, entom, o enfrentamento dos defensores da *Nova Canción Galega* como um elemento popular, de reivindicação e crítica, e útil para acrescentar a presença pública do galego, com aqueles outros produtores -como Juan Pardo, Julio Iglesias ou María Ostiz- que utilizam apenas algum elemento lingüístico galego folclorizante (López-Iglésias Samartim, 2003).

Numha revista galego-madrilena, o sociólogo Cores Trasmonte, analisando o fenómeno da música “comercial” em galego, contempla a possível entrada no mercado brasileiro e, por extensom, no latino-americano, ao ver na língua do país um meio da cultura de massas nas (suas) variantes portuguesa e brasileira –mais popularizada nesta segunda, através do samba e da bossa nova. Trata-se de umha aproximação nom isenta de dificuldades, que o próprio autor aponta ao referir a “subconsciente sensación de haber perdido el habla

---

<sup>24</sup> Em *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*. Dez. 1996. p.24.

<sup>25</sup> Miro Casabella, Xurxo Mares e Xosé Quinzás participaram nesse concerto, realizado a 22.3.1975 (*Entregas de comunicación cultural*. 11. Compostela. Dez. 1984. p.5).

<sup>26</sup> É isto que explica, por exemplo, que a inglesa Andee Silver, intérprete de umha versom de “Teño saudade” produzida por Juan Pardo, fale para a revista *Chan* na sua incorporação às possibilidades de universalização do galego no mundo da música.

portuguesa, que ha corrido por caminos distintos, aunque sean muchas las concomitancias entre ambos” e mesmo o afastamento de Portugal (*Chan. 37. Madrid. 1971. p.11*). As potencialidades, no entanto, som várias, em opinión dele: o alargamento de mercado em direcção a Portugal e, sobretudo, o recurso ao mundo brasileiro “sensible a la cultura discográfica” como lugar de resistência face ao castelhana perante as dificultades que a gravação em galego enfrenta no Estado Espanhol. Claro que também aponta o mercado possível do mundo celta, explorado desde o *Festival del Miño* que se celebra de 1969 a 1974 em Ourense -com o subtítulo Canção do Mundo Celta- e que Cores apresenta como mais umha manifestação de que a Galiza conserva “su enorme potencia creadora y su capacidad histórica para vincularse emocionalmente a otros pueblos” (*Chan. 37. Madrid. 1971. p.13*).

Relativamente às ligações luso-afro-brasileiras da canção galega, pode afirmar-se que no início eram, no mínimo, muito limitadas. Partia-se do desconhecimento -testemunhado por Araguas e Benedicto<sup>27</sup>- que estes jovens tinham da realidade e da cultura portuguesas, cuja descoberta acontece pola via musical, âmbito no qual se processou, em primeiro lugar, a transferência de materiais procedentes do país vizinho para esta geração envolvida em parelha luta contra a ditadura<sup>28</sup>: consta que circulavam entre os estudantes cassetes dos principais cantores portugueses de resistência e também cabe apontar o papel das associações culturais como divulgadoras destes produtos<sup>29</sup> e organizadoras - junto com as comissões universitárias- de concertos. Deste modo, já em 1971 vê-se como a inalterável referência à nova canção vai acompanhada da legenda “La Galice, Le

---

<sup>27</sup> Com motivo de umha viagem de quinze dias a Portugal, em Agosto de 1967, Araguas (1991:31) lembra que “Pouco ou nada sabíamos de Portugal (...) Moi pouco dos seus costumes, do seu idioma, casa nada da súa música, literatura ou arte”, enquanto Benedicto afirma: “Daquela non había Portugal ou se o había era nos mapas ou, como moito, como lugar onde comprar café e mantas ou, os máis pudentes, louzas. Literalmente non existía. Sería nos primeiros anos setenta cando o azar e a curiosidade dalgúns permitiunos empezar a tirar polo fío do coñecemento de tan inmenso país, de tan fraterno irmán” (*Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura. Dez. 1996. p.11*).

<sup>28</sup> Araguas (1991:33-34) afirma: “A miña xeración recibiu folgos portugueses antes e despois do 25 de Abril. Primeiro, con aqueles cantantes que viñan a Compostela brindando liberdade nas súas cancións. Falo, naturalmente, de José Afonso e Luís Cília, pero tamén dos menos coñecidos Manuel Freire e o Padre Fanhais. Logo viriam Vitorino e Fausto. E despois coas lecturas: Eça de Queiroz (...) e Filinto Elísio, Anthero de Quental, Antonio Botto, Pessoa, Miguel Torga, Manuel Alegre, Jorge de Sena. Despois, en fin, o estoupido da *revolução dos cravos* alentando a proseguir a loita. Caera o fascismo portugués e, xa que logo, aquí tamén era posible.”

<sup>29</sup> Para além de organizarem ou serem sedes de recitais ao vivo -quando as autoridades nom os suspendiam (p.ex. na agrupação Abrente in *Terra e tempo. Jul.-Ago. 1973. p.12*)-, eram espaço de difusom deste tipo de canto de intervençom. Na associação Auriense, por exemplo, consta que nos “Martes musicais” se procedia à audiçom de discos portugueses, cataláns e brasileiros (*Informe da Auriense. 2. Ourense. Nov. 1972. p.1*).

Portugal, L'Espagne ou La problematique galicienne-portugaise” (García Villar, 1998:275) no cartaz da actuação de Benedicto em Toulouse (França) ou como o galego Miro Casabella realiza com Luís Cília um ciclo de quinze concertos polas universidades espanholas (*Fronte e cocote*. 3. Abr.-Jun. 1972. p.56), incluindo a compostelana, numha colaboração que ia estender-se mesmo à representação da Galiza no chamado “Recital ibérico”, organizado em Valencia por Paco Ibáñez -segundo o figurino do encontro de 1969 em Paris- e contando com José Afonso em representação portuguesa.

A aceitação da música de Cília entre a juventude galega, com textos directos e explícitos na luta contra o regime português e nas suas denúncias -a que nom era alheia a sua condição de exilado na França-, é evidenciada por Araguas (1991:168) quando afirma: “O Cília (...) era ben coñecido da «progresía» santiaguesa. Sempre lembrarei o seu rostro cheo de ledicia cando, ao descender aos baixos do Gaiola, a xente recibíao entoando coralmente «E sempre a mesma melodia / Salazar e a sua democracia»”.

Nom acontecia o mesmo com a obra de José Afonso, apesar de ser já um pouco conhecido e de ter sido apresentado pola revista *Chan* (30. Madrid. 1970. p.36-37) como voz do povo, em palavras de Porto apoiadas em cumpridas citações do escritor luso e intelectual comunista Urbano Tavares Rodrigues. Ainda merecendo a consideração de “mito viviente como luchador incansable por unas reivindicaciones sociales, políticas, humanas, en suma” (*Chan*. 36. Madrid. 1971. p.50), quando, no dia 24 de Maio de 1972, Zeca realiza um concerto em Compostela<sup>30</sup>, no Burgo das Nações, acha um público universitário escassamente familiarizado com as suas músicas –salvo excepções- e inicialmente prevenido contra a atenção que na sua obra dava ao folklóre –relativamente ao qual vigorava umha certa hostilidade-, situando-o, à partida, numha categoría inferior à do cantante de protesto, social e beligerante. Daí a reacção geral, que Araguas (1991:196) qualifica como de “sorpresa polo contido das cancións, fortes e directas sen necesidade das palabras chave (democracia, liberdade, etc)”, nesse recital que ainda se tornaria mais histórico polo facto de se fechar com umha canção que entom estreava, “Grándola, Vila Morena”.

A presença de Zeca parece explicar-se a partir de um contacto inicial de Benedicto com a música dele, através do disco *Traz outro amigo também* (1970) ouvido em Madrid, que o levou, conforme ele próprio escreve (García Villar, 1998:270), a telefonar a Discos

---

<sup>30</sup> Cita-se a data do concerto a partir da lembrança de Araguas (1991:196) de ter sido prévio a um importante jogo de futebol europeu celebrado nesse dia. De acordo com Estévez, o primeiro concerto de Zeca na Galiza nom teria sido este, mas um realizado em Ourense (“Zeca, cantor ibérico” in *Batonga*. 36. Barcelona. Jan. 2003. Acessível em [viriatoteles.com.sapo.pt/batonga.htm](http://viriatoteles.com.sapo.pt/batonga.htm)).

Orfeu, para averiguar o endereço de Afonso e se reunir com ele em Portugal. Iniciou-se, entom, umha estreita colaboraçom, materializada na participaçom benedictiana –e ainda da galega Maite- na gravaçom do L.P. *Eu vou ser como a toupeira* (Madrid, Novembro 1972) e, sobretudo, em forma de giras conjuntas durante uns dous anos<sup>31</sup>, com mais de cinquenta concertos, maioritariamente clandestinos, na fase final do(s) fascismo(s), quando o movimento sindical começa a estruturar-se a ambos os lados da fronteira. O cantor portuguêz é introduzido por Benedicto, via *Voces Ceibes* e os informais circuitos operários ligados a *Comisiones Obreras* (CCOO)<sup>32</sup>, nom só no acontecer musical da Galiza, de que nom tinha notícia –apesar de umha certa recepçom lusa estar provada polo facto de Miro ter sido convidado, nessa altura, tanto a Coimbra como para a RTP<sup>33</sup>-, mas também na realidade política da galega e espanhola da clandestinidade<sup>34</sup>, descobrindo o que chama de “uma espécie de pátria espiritual, irmã da nossa”.

Pouco antes da revoluçom portuguesa, a comissom de cultura da Faculdade de Economia, umha das mais activas e suspeita para as autoridades<sup>35</sup> -tendo chegado a organizar recitais no Burgo das Naçons-, é a responsável polo concerto de José Afonso que, em 20 de Março de 1974, foi convertido numha demonstraçom de oposiçom às ditaduras ibéricas. Mas mesmo depois da desapareaçom de ambos regimes continua a documentar-se o diálogo de José Afonso com a Galiza, tanto pola sua participaçom no “Festival dos Pobos Ibéricos” celebrado na Corunha em Agosto de 1978<sup>36</sup>, como pola inclusom de “Achégate a mim, Maruxa (cantar galego)” entre os temas populares do seu disco *Fura fura* (1979), ou pola composiçom de “Um novo cantar de amigo” que, ecoando a

---

<sup>31</sup> Trata-se de 1972-73. Estévez (2000:132) indica que o nível de colaboraçom e o número de concertos foi tal “que durante todo o ano 1973 Benedicto estivo residindo en Portugal”, enquanto Araguas, no verbete “Voces ceibes” da *Gran Enciclopedia Gallega*, fala em constantes viagens de Benedicto a Portugal e na integraçom dele no mundo musical luso.

<sup>32</sup> As redes políticas atingem mesmo dimensoms internacionais, como prova o facto de CCOO ter apoiado umha exposiçom de arte contemporânea na Itália, em Abril de 1972, em solidariedade com o movimento operário espanhol antifranquista. Benedicto recebe a encomenda de preparar a parte da Galiza, que foi representada por ele e por Bibiano no capítulo da cançom beligerante (García Villar, 1998:269).

<sup>33</sup> Isto é, polo menos, o que afirma numha entrevista desta altura, indicando que a materializaçom dos concertos nom tinha chegado... por falta de passaporte para sair da Galiza (*Fronte e cocote*. 3. Abr.-Jun. 1972. p.58).

<sup>34</sup> Benedicto conhecia-as bem, fazendo parte de CCOO desde 1970, conforme ele próprio afirma em recente artigo jornalístico (“CCOO en congreso” in *Galicia hoxe*. Compostela. 1.7.2004), e José Afonso rememora esse período numha das entrevistas reproduzidas por Salvador em *José Afonso. O rosto da utopia*. Porto. Afrontamento. 1999. p.71-72.

<sup>35</sup> A isto nom seria alheio o facto de nela participar um catedrático catalogado como de ideologia comunista e de conhecidos antecedentes, Francisco Bustelo García del Real (Morais, 1996:74).

<sup>36</sup> Existem mesmo fotografias em que aparece José Afonso com Marina Rosell, Quico Peña, Bibiano, Enrique Morente e José Arza, entre outros, reproduzidas por Araguas (1991:205) e no volume colectivo de Ruada sobre a música e a cançom galegas (1980:52).

revivescência do período medieval de esplendor galego-português, está datado na Galiza em 1980<sup>37</sup>.

O intercâmbio é, pois, de dupla direcção, mas fundamentalmente produtivo para a parte galega pelo conhecimento de um produtor musical que, partindo da tradição fadista e evoluindo para posições contestatárias semelhantes àquelas da juventude da Galiza, vai procurar no folclore e na música popular tanto material como inspiração para umha combatividade nem necessariamente expressa por via directa. O magistério afonsino<sup>38</sup> surgido desse vínculo apontou um caminho, motivando o interesse crescente polo folclore e a música popular galega, contemplados a partir de entom como materiais susceptíveis de actualização. Sem esse passo prévio nem se explica a aparição de agrupações musicais resultado da simbiose entre o fenómeno do cantautor -neste caso, colectivo- e o grupo folk<sup>39</sup>, das quais cabe destacar *Fuxan os ventos*, cujo primeiro disco data de 1976, um ano depois de se ter produzido no grupo inicial a separação entre a sensibilidades “conservadora”, na linha do folclore universal, e a que permaneceu, “comprometida” com a música galega, popular e nova<sup>40</sup>.

A recuperação e estudo dessa tradição musical, bem como a comum militância contra a ditadura, levou os galegos a descobrir novas afinidades e pontes com os vizinhos do Sul e a aproveitá-las, contornando amiúde os problemas de censura e nem autorização, como na série de *Recitales por Galicia*. *Francisco Fanhais*, *José Afonso*, *José Jorge Letria*, *Manuel Freire*, *Rui Mingas* realizados em 1973, de que fica um cancionero de nove páginas mecanografadas -sem indicação de organizadores nem locais. Para além de composições próprias, estes cantores interpretaram textos poéticos, sobretudo da autoria de Manuel Alegre, mas também de Carlos Oliveira, Sidónio Muralha, António Gedeão, Daniel Filipe ou João Apolinário e, ainda, dos angolanos Mário António, Viriato da Cruz e

---

<sup>37</sup> Pode contemplar-se umha reprodução facsimilada do manuscrito no belo *José Afonso, andarilho, poeta e cantor. Os lugares e encontros*. AJA – USC – Fundación 10 de Marzo. p.112.

<sup>38</sup> Relativamente ao movimento galego, o próprio Araguan (1991:101) fala em aprender a lição portuguesa e Turtós e Bonet afirmam que “Sus integrantes tenían la necesidad de acercarse, y de hecho lo hicieron, a la canción y cultura portuguesa, que les era mucho más afín que otros devaneos musicales de la península” (*Cantautores en España*. Madrid. Celeste.1998. p.22).

<sup>39</sup> O seu produto é umha espécie de “jornal cantado”, com textos relativos ao acontecer galego acompanhados por música popular, de modo a facilitar a recepção e conseguir o alargamento do público fora dos meios universitários e intelectuais. Enquanto a legalidade vigente nem permitiu que as forças políticas tivessem tribuna própria, os concertos deste tipo de grupos serviam para as reuniões partidárias, nomeadamente da esquerda nacionalista.

<sup>40</sup> De igual modo, em 1977 produziu-se umha nova escisom por causa da aposta na autonomia ou heteronomia do trabalho musical, sendo que esta última continuou na produção de *A Quenlla*. Encontra-se abundante informação em “Fuxan os Ventos no rexurdir musical, cultural e autonómico de Galicia. Loitas dentro e fóra” de Xesús Mato Mato, publicado em *Lucensia*. 3. Lugo. 1991. p.129-137 mas também acessível, em forma resumida, em [www.galego21.org/ravachol/grupos/fuxan/art1.htm](http://www.galego21.org/ravachol/grupos/fuxan/art1.htm).

Agostinho Neto<sup>41</sup> –estes na voz do último dos cantores, natural de Angola. Trata-se de poemas social-realistas apresentados apenas na forma original, de tal modo que a ausência de tradução<sup>42</sup> leva a pensar na –se nom identidade, polo menos- identificação lingüística luso-galega<sup>43</sup>.

Como consequência do sucesso do processo revolucionário português, conforme aponta Torres Feijó (2003), a UPG encontrou no país vizinho um reforçamento da sua actividade e mais umha alavanca para o avance dos seus repertórios culturais, o que resultará especialmente significativo tendo em conta a situação crítica das anteriores redes de relação, estabelecidas, principalmente, por Galaxia com Lapa<sup>44</sup>. O fluxo no sentido galego-português vê-se favorecido já que, com a inversão de papéis que a revolução significou, os homólogos portugueses anteriormente silenciados ou perseguidos passam a estar no poder<sup>45</sup>, de tal modo que o campo cultural português se torna “um importante sistema receptor, de apoio e retroalimentação à actividade galeguista” (Torres Feijó, 2003), conseguindo, nesta altura, umha das maiores vulgarizações desde o final da Guerra Civil Espanhola. Assiste-se, assim, por exemplo, à apresentação no Porto, nos inícios de Junho de 1975, da “Asamblea Nacional-Popular Galega” (ANPG) -frente que tinha sido constituída dous meses antes em Viana do Castelo visando a ampliação da base social da UPG e a obtenção da legalização- e na Universidade portuense celebram-se umhas “Xornadas das Letras Galegas”, com presença tanto de produtores literários como do cinema, através da projecção de um filme do histórico realizador exilado Carlos Velo e, ainda, de músicos do efémero Movimento Popular da Canção Galega, que em 1975 sucedeu o desagregado *Voces Ceibes*.

## Conclusons

---

<sup>41</sup> Trata-se de “Poema da farra”, “Makesu” e “Adeus à hora da partida”, respectivamente, cuja autoria é atribuída ao cantor de modo errado.

<sup>42</sup> A única tradução –portuguesa!- é a de um texto quimbundo interpretado por Rui Mingas, de tema amoroso como outra das suas músicas -que merece resumo em castelhano e indicação da prática “intraduzibilidade”.

<sup>43</sup> Lembra-se que aquando do concerto de Raimon em Compostela (1967) as letras eram oferecidas em versão bilingue catalão-galego, feita polos poetas Salvador García Bodaño e Carlos Casares (*Unión Gallega*. Buenos Aires. 1970. p.17).

<sup>44</sup> A actuação de Lapa, visando a intervenção no protossistema galego em termos da fixação ortográfica da língua, começa nos anos setenta a ser polémica e discutível ou mesmo condenável. Vid., a este respeito, Torres Feijó, 2003 e López-Iglésias Samartim, 2003.

<sup>45</sup> Benedicto García Villar (1998:271) retrata perfeitamente a situação do seguinte modo: “E o 25 de abril. (...) os presos na rua e os PIDES na *trena*. E os amigos, periodistas, músicos, escritores, etc., empezan a aparecer dirixindo periódicos, revistas, compañías de teatro, grupos de baile.”



No fim dos anos sessenta e inícios dos setenta, não podendo falar-se para a Galiza da existência de um sistema cultural dotado de suficiência sistémica, acha-se um protossistema (PCuG) necessitado tanto de se afirmar no espaço galego –para tornar mais amplas as bases da sua construção- como de projectar a sua existência fora dele –a fim de se afirmar a capacidade de concorrer a nível intercomunitário.

Neste período é uma preocupação conseguir público e atingir o alargamento da cultura galega, numa visão não elitista. Recorre-se, portanto, a campos em nova construção, próximos do público universitário e considerados decisivos para a normalização cultural, operando-se nos terrenos musical, cinematográfico e teatral – nos quais também se priorizam os materiais com supostas implicações na mudança social.

Uma das estratégias que os agentes galeguistas activam para atingir os seus objectivos é o recurso ao **intersistema cultural**, desenvolvido em várias dimensões:

- o **intersistema espanhol**, em cuja (co-)construção participam com outros agentes, sobretudo dos sistemas periféricos catalão e basco, com os quais se partilham normas sistémicas –isto é, língua não-castelhana-, repertórios dominantes, circunstâncias sócio-políticas semelhantes e referente de oposição comum. Baseando-se de modo especial na solidariedade das periferias, atinge-se o reforçamento do repertório do social-realismo e a afirmação das várias identidades linguísticas -e não só- da Espanha como instrumentos de luta contra a ditadura franquista;

- o **intersistema céltico**, que, de um modo incipiente, o campo musical galego começa a recuperar, apoiando-se no mito do celtismo e com base na instrumentação considerada propriamente galega, com a tradicional gaita à frente e a posterior incorporação da harpa. Esta ligação facilita –nesses momentos e ainda hoje- a internacionalização do produto musical galego, pois o desvio para o Norte dá acesso a -e permite a integração em- um panorama musical muito mais desenvolvido relativamente ao mundo folk;

- o **intersistema lusófono**, cuja construção se tinha produzido à volta da língua (galego-)portuguesa e com base num passado histórico comum e numa relativa identidade cultural. A partir da Revolução dos Cravos vai atingir maior peso em termos políticos, produzindo-se o relacionamento galego-português de modo privilegiado na esfera da UPG, que via em Portugal um potencial aliado para a actividade política e uma plataforma para a vulgarização da literatura e da cultura galegas, nomeadamente na sua produção empenhada.

A canção galega monolíngue, social e beligerante, que tinha seguido, inicialmente, o figurino catalam e as fórmulas musicais estandarizadas, passou depois a procurar uma sonoridade que se pretendia autóctone –diferenciada, diferencial- e folk. A componente folclórica acabou sendo assumida por estes cantores -sem que isto significasse o abandono da reivindicação no período de incipiente democracia- a partir do modelo português e, nomeadamente, do exemplo de José Afonso, cuja presença, no entanto, vai além da influência sobre os músicos da *Nova Canción* na sua evolução. Som numerosos os cantores e grupos galegos que interpretam ou realizam versões de temas de Zeca (Na Lúa, Luar na Lubre, Uxia, Maria Manuela ou, mesmo afastados da música popular ou folk, Os Resentidos). Do eco que a sua figura e obra merecem na Galiza podem dar conta o espectáculo -de mais de doze horas de duração, publicado sob o título de *Galiza a José Afonso* (2000)- que reuniu poetas, músicos e escritores em Vigo, em 1985, numa homenagem-encontro galego-portuguesa com o objectivo de contribuir economicamente para ajudá-lo na sua doença, e a série de conferências e recitais com que foi homenageado em Maio de 1987 -três meses depois do falecimento- simultaneamente em várias cidades galegas. Ainda hoje, nalguns bares e discotecas tradicionais da cidade velha compostelana marca-se o fim da noite com “Grândola, Vila Morena”.

Detecta-se, também, o recurso ao referente brasileiro para apresentar as potencialidades que oferece ao PCuG, tanto em termos de mercado de destino dos produtos próprios como de fonte de modelos a transferir para o preenchimento dos défices do protossistema -a caminho da sua normalização. No campo musical, invoca-se, para além da língua, a cadência e a melodia para identificar a sensibilidade galega com a de Portugal, Brasil e o restante mundo lusófono.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araguas, Vicente (1991) *Voces ceibes*. Vigo. Xerais.

*Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*. Compostela. Dez. 1996 (Sob o título “Cancións para todos nós. Crónicas de 30 anos de música galega”).

Cancio, Miguel (1991) *Enquisa sobre do movemento estudiantil galego e internacional*. Santiago de Compostela. Coordenadas.

Carreira, Anselmo (1988) “ERGA, un lume que predeu” in *Cadernos A Nosa Historia*. 5. Compostela. Nov. 1988. p.43-47

Estévez, Xoan Manuel (2000) “Seiva nova para un país vello (1975-1989)” in Estévez, X.M e Losada, Óscar *Crónica do folk galego. 25 anos de historia*. Lugo. TrisTram. 2000. p.9-173.

Even-Zohar, Itamar (2000) “La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad”, accesível em [itamarez.tripod.com/papers/rep-exito.htm](http://itamarez.tripod.com/papers/rep-exito.htm).

Even-Zohar, Itamar (2002) “Solucións anticuadas e a industria de ideas” in *Anuario de estudos literarios galegos*. Compostela. 2002. p.39-53.

Fernández Rei, Francisco (1988) “Nacionalismo e dignificación da lingua galega no período 1972-1980” in *A trabe de ouro*. 1. Compostela. 1988. p.43-71.

García Villar, Benedicto (1998) “Crónica da canción galega (1965-1975)” in *O feito diferencial galego. II. Música*. Vol. I. Compostela. Museo do Pobo Galego. 1998.

Lima, Teresa (2002) *As relacións políticas entre a Galiza e Portugal após o 25 de Abril através da imprensa (1974-1981)*. TIT em Estudos Contemporáneos. Universidade de Compostela (inédito).

Lôpez-Iglésias Samartim, Roberto (2003) “Portugal em *Chan* e *Grial* como projectos culturais galeguistas: 1969-1971” in *Actas do VIII Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos*. Barcelona. Universitat de Barcelona (no prelo).

Maravall, J María (1978) *Dictadura y disentiemento político: obreros y estudantes baixo el franquismo*. Madrid. Alfaguara.

Mera Sánchez, Manuel et alii (1997) *ERGA: un lume que predeu (1972-1997)*. Santiago de Compostela. CAF.

Morais Álvarez, Carlos (1996) *Crónica de Fonseca. Unha aproximación ao movemento estudantil universitario galego na dilatada década dos setenta*. Santiago de Compostela. Laiovento.

Rodríguez Prado, M. Felisa (2003) “Portugal e Catalunha no sistema cultural galeguista através das publicações periódicas no tardofranquismo” in *Actas do VIII Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos*. Barcelona. Universitat de Barcelona (no prelo).

Torres Feijó, Elias J. (2002) “O estudo do mundo lusófono no sistema literário galego: bases metodológicas para o estudo dos sistemas emergentes e as suas relações intersistémicas” in *Actas do VII Congreso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Providence. Brown University (no prelo).

Torres Feijó, Elias J. (2003) “O 25 de Abril e as suas imediatas consequências para e no protossistema cultural galeguista” in *Actas do VIII Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos*. Barcelona. Universitat de Barcelona (no prelo).

VVAA (1980) *Historia e futuro da música e a canción galegas*. Corunha. Ruada.