

Pois Claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975-1982)

« *Pois Claro !* » *Music, politics and desire in the RTP Portuguese Song Festival (1975-1982)*

“*Pois, Claro!*” *Musique, politique et désir dans le Festival RTP de la Chanson (1975-1982)*

Marcos Cardão



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/805>

DOI: 10.4000/lerhistoria.805

ISSN: 2183-7791

Editora

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Edição impressa

Data de publicação: 2 Dezembro 2014

Paginação: 27-43

ISSN: 0870-6182

Refêrencia eletrónica

Marcos Cardão, « *Pois Claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975-1982)* », *Ler História* [Online], 67 | 2014, posto online no dia 15 julho 2015, consultado no dia 03 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lerhistoria/805> ; DOI : 10.4000/lerhistoria.805



Ler História está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

POIS CLARO! MÚSICA, POLÍTICA E DESEJO NO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO (1975-1982)

Marcos Cardão

27

| *Instituto de História Contemporânea (IHC-FCSH-UNL)*

Introdução

A música popular assumiu um papel determinante na história contemporânea portuguesa, deixando a sua marca, por exemplo, nas senhas musicais que desencadearam o golpe militar de 25 de Abril de 1974. Com a capacidade de penetrar nos imaginários colectivos e articular diversos valores e identidades, a música popular constitui também um elemento vital para o modo de imaginar e viabilizar uma comunidade nacional¹. Partindo do princípio que as representações e os discursos associados à música popular não são desligados de determinações históricas, e que todos os géneros musicais suscitam rituais de massas singulares – seja cantar o hino nacional, ouvir uma canção num comício político, ou trautear a música vencedora do Festival da Canção –, neste artigo pretende-se examinar como o Festival RTP da Canção reflectiu, narrou e contribuiu para transformar a situação política e cultural portuguesa após o 25 de Abril de 1974. O objectivo é descrever e interpretar um conjunto de temas que, sob o ponto vista poético, sonoro e performativo, foram sintomáticos das transformações político-culturais que ocorreram em Portugal na passagem da década de 1970 para o início dos anos 80.

O golpe militar de 25 de Abril de 1974 desencadeou uma sucessão de acontecimentos imprevisíveis que deixaram marcas no tecido político, económico e cultural. A música popular não foi indiferente às convulsões do período pós revolucionário e converteu-se num veículo de crítica, utopia e mobilização. Transformada em mecanismo de intervenção política e de destruição das referências culturais do regime autoritário, a música popular proporcionou uma discussão sobre o significado, utilidade e especificidade da canção popular portuguesa. Sobretudo através do Festival RTP da Canção, um espectáculo musical com grande projecção mediática, que animou o panorama da música popular portuguesa e participou na definição e reorganização dos géneros musicais a seguir ao 25 de Abril. O Festival

¹ Benedict Anderson cunhou a expressão «unissonância» para descrever os sons que são produzidos numa comunidade nacional e que a sinalizam na vida quotidiana. Anderson, Benedict, [2006 (1983)] *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York: Verso, p. 145.

reflectiu e amplificou o processo de radicalização política a seguir ao 25 de Abril, incluindo canções cujo conteúdo era declaradamente político, como a canção «Alerta», interpretada por José Mário Branco no Festival RTP da Canção de 1975, cuja letra referia: «Não há reforma burguesa que resista/ Democracia popular!/E ditadura proletária!/Pois claro!». O fim do Processo Revolucionário em Curso (PREC) e a progressiva normalização da situação política retirou notoriedade à canção de intervenção e permitiu a afirmação de géneros musicais que seguiam os «moldes convencionais» da pop internacional, bem como a introdução de novos assuntos, como a sexualidade e o desejo feminino, representados por exemplo pelo conjunto *As Doce*, que venceram o Festival RTP da Canção de 1982 com a canção «Bem Bom».

Pela sua amplitude e impacto mediático, o Festival RTP da Canção condensou e dramatizou as mudanças que ocorreram na sociedade portuguesa entre 1975 e 1982. Em vez de menorizar a sua importância, reduzindo-o a um evento anódino e banal, neste artigo procurar-se-á demonstrar como o Festival é um «espectáculo mediático»² particularmente rico sob o ponto de vista documental. Não só porque reflecte a evolução e a importância dos meios audiovisuais na história contemporânea portuguesa, mas também porque permite evidenciar a centralidade da televisão como centro organizador da vida cultural portuguesa. Nesse sentido, o Festival permitir-nos-á problematizar, por um lado, a relação entre a canção popular e a política e, por outro lado, verificar como se imaginou e representou a comunidade nacional entre os anos de 1975 e 1982.

Pró que der e vier

A seguir ao 25 de Abril de 1974 os conflitos políticos agudizaram-se, a cultura passou a ser um terreno de disputa e a música popular sofreu transformações radicais. Os novos tempos colocaram sob rasura tudo aquilo que podia estar musicalmente associado ao salazarismo. Designadamente, as instituições musicais³, vários estilos musicais, como o Fado, ou a música ligeira, nomeadamente o chamado «nacional-cançonetismo»⁴, que estava associado a um estilo interpretativo particular cujo conteúdo sentimental

² Cf. Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, London/New York: Routledge, 2003.

³ Num manifesto enviado à Junta de Salvação Nacional um grupo de musicólogos fez uma exposição sobre a situação da música em Portugal após a revolução, manifestando o seu repúdio pela «permanência de redutos do poder fascista nas instituições musicais», Manifesto de um grupo de musicólogos, *Diário de Notícias*, 16 de Maio de 1974, s/p.

⁴ João Paulo Guerra afirmou que a música ligeira portuguesa se caracterizava sobretudo pela melancolia. Segundo João Paulo Guerra: «defender a música e os artistas da nossa terra é o argumento mais utilizado por estes apologistas da lágrima ao canto da voz, da rima em ão, do amor/rancor e do ciúme/lume», João Paulo Guerra, «Nacional-cançonetismo», *Diário de Lisboa*, 19 de julho de 1969, p. 14.

e romântico pretendia captar a essência espiritual da nação; mas também as apropriações folclorizantes da cultura popular⁵. Até a música estrangeira, dita «sem qualidade», foi objecto de crítica, com o jornalista do *Expresso*, Pedro Pyrrait, a referir:

«O 25 de Abril trouxe modificações a todos os campos de actividade e assim também ao da música popular portuguesa e estrangeira. (...) Torna-se extremamente urgente exterminar toda a música estrangeira que se encontra em Portugal e cuja qualidade não é superior à mediocridade dos Calvários, Garcias e Cardosos desta terra. Exemplos? Eis alguns: de Espanha: Raphael e Julio Iglesias; de França: Adamo, Nicoletta e Danyel Gérard; de Inglaterra: Tom Jones, Olyvia Newton-John, os Sweet, os Slade, os Uriah Heep e os Black Sabbath (...) e muitos outros que nunca mais acabaria de enumerar. Assim, convém iniciar a divulgação intensa dos espanhóis Paco Ibanez, Patxi Andión (...) além de outros que desconhecemos quase por completo».⁶

Enquanto a ambição de acabar com o «mau-gosto» musical pressupunha a existência de um intérprete virtuoso capaz de realizar um juízo estético absoluto, separando a «boa da «má» música, a vontade de erradicar definitivamente o passado musical associado ao regime autoritário concretizou-se materialmente, nomeadamente através da constituição de organizações de intervenção cultural e política. A 5 de Maio de 1974 realizou-se o I *Encontro Livre da Canção Popular*, constituído por cantores/compositores de várias tendências políticas, onde se leu o comunicado do *Colectivo de Acção Cultural (CAC)*. O comunicado foi impresso na revista *Mundo da Canção* onde se referia que o *CAC* orientaria a sua actividade para o campo da música e da canção popular, fazendo um apelo a todos os «trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas consequentes» para unificar e multiplicar a sua participação organizada no movimento popular e democrático⁷.

Os propósitos unitários do *CAC* durariam pouco tempo. A 18 de Maio de 1974 realizar-se-ia o II *Encontro de Canto Livre* já marcado por clivagens

⁵ Fernando Lopes Graça contrapôs as expressões musicais autênticas à «contrafacção folclórica», dizendo «que vai sendo altura de reagir contra este uso e abuso do folclore, libertando-o de toda a casta de deturpações e apropriações ilegítimas (...) não há dúvida que o pitoresco, assimilado ao fácil, ao superficial, ao garrido, ao meramente exterior e anedótico, é o conceito que mais tem prejudicado a exacta apreciação da canção popular portuguesa», Graça, Fernando Lopes, *A canção popular portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa América, 1974 (1953), pp. 14, 15.

⁶ Pedro Pyrrait, «Pobre pop», *Expresso*, 18 de Maio de 1974, p. 25.

⁷ Comunicado do Colectivo de Acção Popular, *Mundo da Canção*, Abril, p. 1.

ideológicas, com os cantores ligados ao *Partido Comunista Português* (PCP) a abandonarem o *CAC*. Em Maio de 1974, a *Emissora Nacional* deu início ao programa semanal «Canto livre», transmitido em directo pela RTP, que percorreu o país com realizações culturais e sessões de esclarecimento partidárias, ligadas sobretudo ao PCP, e que se transformou numa ampla plataforma cultural e política. Para José Jorge Letria, na altura militante do PCP, «o Canto Livre passou a ser, em virtude das condições históricas que lhe estão subjacentes, uma arma de combate ideológico e mobilização das massas»⁸. Em Dezembro de 1974 foi ainda fundado o *Grupo de Acção Cultural* – «Vozes na Luta», composto por cantores próximos da *União Democrática Popular* (UDP)⁹. Independentemente das divergências político-ideológicas e das diferentes opções estéticas, todas as organizações de intervenção cultural e política acreditavam na importância da canção de intervenção no movimento revolucionário, fosse por razões eminentemente comunicativas e pedagógicas, como mecanismo de agitação, mobilização e transformação social, ou como forma de congregar energias, reforçar a fraternidade e mobilizar a esperança.

Realizado a 11 de Fevereiro de 1975, o *Festival RTP da Canção* dramatizou as transformações aceleradas que ocorriam na música popular portuguesa, incluindo pela primeira vez canções cujo conteúdo era marcadamente político, como a canção «A boca do lobo», interpretada por Carlos Carvalheiro e composta por Sérgio Godinho, ou o tema «Alerta», interpretado por José Mário Branco, composto colectivamente pelo *Grupo de Acção Cultural*. Ao reforçar a ideia de composição colectiva, o GAC estava a inverter os pressupostos do *Festival RTP da Canção*, que abrangia sobretudo intérpretes e compositores individuais, e a contrariar a aura da criação individual, enquanto garantia de unidade estilística e que estava integrada num sistema de propriedade codificado. Aliás, a decisão do GAC participar no *Festival da Canção* dependia do cumprimento de uma série de condições, a primeira das quais era a possibilidade da letra ser assinada pelo colectivo GAC, o que reafirmava a opção cultural e política de trabalhar colectivamente. Uma opção que também se reflectia no modo de distribuição, com a comercialização do primeiro álbum do GAC, «Pois Canté!», a ser efectuada fora do circuito comercial, designadamente através de colectividades, sindicatos e da organização política a que o GAC estava ligado, a UDP.

Aproveitando o facto da organização do *Festival RTP da Canção* ter introduzido novas formas de eleição, em que cada compositor/intérprete

⁸ Letria, José Jorge, *Cantos de Revolução*, Lisboa: Seara Nova, 1975, p. 16.

⁹ Ver Maria de São José Côte-Real, «Canção de intervenção», Castelo-Branco, Salwa, (ed.) (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, A-C* Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, pp. 220-228.

dispunha de cinco votos para eleger a melhor canção, o GAC decidiu atribuir um voto a cada uma das canções concorrentes, porque todas elas, segundo o GAC, seriam um «produto da burguesia». O GAC justificou ainda os motivos da sua participação no Festival, dizendo que o evento oferecia a rara possibilidade de apresentar para seis milhões de telespectadores uma canção cujo conteúdo revolucionário se inspirava nas «palavras de ordem da revolução democrática popular» e se demarcava das «lamechices, dos paternalismos poético-realistas e dos lugares-comuns musicais a que nos habituaram os responsáveis da canção ligeira»¹⁰. A declaração de voto foi transformada em comunicado político e terminava dizendo: «Abaixo o capitalismo! Viva a ditadura do Proletariado! Viva a democracia Popular!».

Testemunho da irrupção da palavra e da construção de uma voz geral e múltipla após o 25 de Abril, o Festival RTP da Canção incluiu ainda canções cujas letras retratavam e se solidarizavam com o processo revolucionário. Nomeadamente, a canção interpretada por Paulo de Carvalho, «Com uma arma, com uma flor», letra de José Niza, na qual se dizia «nasceu meu país/ meu país criança/em Abril, Abril/tempo de mudança/meu povo, raiz/dum cravo de esperança»; ou o tema interpretado por Paco Bandeira, intitulado «Batalha-Povo», que era sintomático da transição que alguns cantores populares fizeram para reportórios de cariz político após a revolução. A canção «Madrugada» de José Luís Tinoco, interpretada por Duarte Mendes, um capitão de Abril, foi a vencedora do Festival RTP da Canção de 1975. Mesmo sem a ousadia política de outras canções a concurso, a letra do tema «Madrugada» não deixava de se referir ao «povo», o novo sujeito colectivo que emergia após o 25 de Abril, referindo: «De braço dado e a arma flor/ Fazem-se as margens do meu povo».

Sete das dez canções a concurso faziam referências directas ao «povo», o que denotava o papel da música popular no processo de construção, representação e emblematização do «povo» a seguir ao 25 de Abril. Contrariamente às recriações nostálgicas e romantizadas do regime autoritário, a valorização estética e política do «povo» partia dos conflitos do tempo presente e projectava-se num horizonte utópico, bastante celebrizado pela expressão popular «os amanhãs que cantam». Do mesmo modo que o MFA se afirmou institucionalmente como protagonista do processo revolucionário – como comprovavam os slogans «Povo-MFA. A Revolução em Marcha», «O Povo está com o MFA»; «MFA Sentinela do Povo»¹¹ –, o *Festival da Canção*

¹⁰ (Entrevista a) José Mário Branco, «Uma demarcação política a presença no festival», *Flama*, Fevereiro, 1975, p. 57.

¹¹ Segundo Sónia Vespeira de Almeida «as Campanhas de Dinamização Cultural permitem aceder a campo discursivo sobre o Portugal rural no período da transição democrática, no qual o povo, enquanto sinónimo de ruralidade, é convocado na consagração da mudança política». Neves, José (org.) (2010), *Como se Faz um Povo – Ensaios para a História do Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Tinta-da-China, p. 205.

iniciou um processo informal de caracterização do «povo», retratando-o maioritariamente enquanto sujeito activo e mobilizado. A avaliar pelo elevado número de evocações, o *Festival* mostrou como a música popular produziu um discurso autónomo sobre o «povo» durante o período revolucionário.

O novo momento político repercutiu-se igualmente na cenografia sóbria e simples do *Festival RTP da Canção*, com a organização a optar por um programa gravado em estúdio, sem a presença do público, «nem ares de grande pompa»¹², em clara oposição ao luxo dos *Festivais da Eurovisão*. O Festival Eurovisão da Canção surgiu em 1956 como um espectáculo televisivo que pretendia unificar a Europa Ocidental do pós-guerra através da música popular. Para manter a sua identidade política, pretensamente democrática e liberal, o *Festival* manteve fora do evento os países do bloco de leste durante o período da guerra-fria, embora incluísse os países da Península Ibérica, que à época tinham ditaduras, bem como Israel, que se situava geograficamente fora do continente europeu. Em vez de estarem representados apenas os «géneros típicos» de cada país, como o folclore, o *Festival da Eurovisão* incluía qualquer género musical, contribuindo para converter a música popular num catalisador banal das diferenças nacionais¹³. A diferença portuguesa não deixou de ser assinalada no *Festival da Eurovisão*, que se realizaria em Estocolmo a 22 de Março de 1975, com a imprensa internacional a apelidar o representante português de «capitão-cantor». À semelhança aliás da RTP, que se encarregou de promover Duarte Mendes como «capitão de Abril», traduzindo a canção «Madrugada» para «April Dawn» na versão inglesa e «Chanson d' Avril» na versão francesa.

A agitação transformadora do período pós-revolucionário manifestou-se igualmente na inclusão de repertórios associados à canção de intervenção no catálogo de várias editoras. Artistas provenientes de outras áreas musicais chegaram a gravar reportórios «revolucionários», nomeadamente o *Coro Nacional 2000*, formado por cantores de música erudita, que editou o álbum «Êxitos na Revolução» em 1975, incluindo as canções «Somos Livres», «Liberdade», «A vitória é difícil», «A boca do lobo», «Desta vez é que é de vez», etc., o que evidenciava a popularidade que a canção de intervenção teve a seguir ao 25 de Abril. Após o 25 de Novembro de 1975 a eferescência política diminuiu e passou-se paulatinamente do sentimento de triunfo à sensação de fracasso. A data foi objecto de uma grande reportagem publicada na revista *Flama*, na qual se inquiriram os autores e intérpretes conotados com

12 S/a, «Uma canção para Estocolmo (sem competição festivaieira)», *Tele semana: revista semanal dos programas da TV*, 7 de Fevereiro de 1975, p. 28.

13 Bohlman, Philip V., *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004, p. 7.

a canção de intervenção sobre as mudanças políticas que estavam em curso. A esse respeito, Fernando Tordo disse: «assim como cantámos as alegrias da revolução do 25 de Abril, temos agora a obrigação, neste período que não é propriamente alegre, ultrapassada a fase dos cravos e do maravilhoso 1º de Maio, de traduzir a gravidade da situação presente»¹⁴. Já José Afonso foi mais evasivo e disse: «este não é tempo de palavras. A canção está na rua é o povo que a faz».¹⁵

O *Festival RTP da Canção* de 1976, cujo mote era «Uma canção para a Europa», reflectiu parcialmente as transformações políticas introduzidas pelo processo revolucionário. Nomeadamente no sistema de votação, com as oito canções concorrentes a serem seleccionadas pelo público através de boletins publicados na imprensa, bem como na escolha de um só cantor, Carlos do Carmo, para interpretar todas as canções. Uma opção que evidenciava a importância da criação musical e poética, centradas na qualidade musical e expressão do texto, e retirava protagonismo ao cantor individual, particularmente aos chamados «vícios» do vedetismo e da vaidade. Esta opção foi todavia criticada na imprensa por imprimir um tom excessivamente sóbrio e solene ao Festival e, desse modo, impedir a dinamização do meio musical português através da inclusão de mais artistas. A crítica à sobriedade repercutia a «tensão entre autenticidade e artifício, seriedade e divertimento»¹⁶, uma tensão que se viria a revelar estruturante nas futuras edições do *Festival*.

Uma vez que o intérprete das canções era o mesmo, a competição passou a realizar-se entre os compositores, um facto que veio a traduzir a rivalidade que existia entre autores afectos ao PCP e ao PS. Uma contenda determinante nos *Festivais* realizados a seguir ao 25 de Abril e que espelhava no campo cultural as clivagens políticas entre os dois partidos, que fora por exemplo sintetizada num título do *Diário de Lisboa* que dizia: «PS e PCP – nem diálogo hoje nem aliança amanhã»¹⁷. A vitória da canção «Uma Flor de Verde Pinho», composta por Manuel Alegre (letra) e José Niza (música), significou o triunfo cultural do PS, que derrotou a dupla José Carlos Ary dos Santos/Fernando Tordo, afecta ao PCP. Durante a transmissão do espectáculo o maestro António Vitorino de Almeida foi tecendo vários comentários sobre as canções a concurso. Naquela que parecia ser a forma encontrada pela RTP para executar um programa pedagógico e legitimar

14 Manuel Gonçalves, Pinto Garcia, «Canção Revolucionária sem lugar no processo português?», *Flama*, 2 de Janeiro de 1976, p. 11.

15 *Ibidem*.

16 Frith, Simon (1998), *Performing Rites: on the value of Popular Culture*, Harvard University Press, p. 276.

17 S/a, «PS e PCP – nem diálogo hoje nem aliança amanhã», *Diário de Lisboa*, 6 de Março de 1976, p. 1.

culturalmente o *Festival RTP da Canção*, sempre bastante criticado na imprensa por causa da sua aparente «banalidade» e dimensão comercial ou alienadora. Por exemplo, Pedro Tamen e Pedro Osório criticavam a existência de um representante português no *Festival da Eurovisão* de 1976, dizendo que «esse festival é apenas comercialão e Portugal não tem ali nada a fazer, não só por nunca poder ganhar e auferir proveitos económicos, porque não pode entrar na competição europeia, mas também por não poder alinhar na canção de lantejoulas, canção de “music-hall”, alienatória, em que o festival da Eurovisão sempre resulta»¹⁸.

Há quem queira fazer marcha atrás

Em 1977, o I Governo Constitucional, liderado por Mário Soares, efectuou o pedido formal de adesão à CEE, o que veio confirmar que a transição para o socialismo deixara definitivamente de ser o motor da iniciativa política. Após dois *Festivais* mediados por questões políticas, em que luta de classes e a construção de um Portugal livre e democrático pareciam ser questões predominantes, o *Festival RTP da Canção* de 1977 iria relegar as formas de politização mais evidentes, expressas por exemplo em temas cujo imaginário poético era próximo do ideário político do PREC, para segundo plano. A pré-selecção dos concorrentes por um júri selecionado pela RTP denotaria também a tentativa de despolitização em curso. Segundo o crítico de televisão Mário Castrim, próximo do PCP, o júri da RTP teria decidido eliminar as canções políticas¹⁹. Para colmatar essa ausência, Mário Castrim aventou a hipótese de se realizar no futuro um «festival dos recusados», com um júri idóneo, poetas, músicos e críticos responsáveis.

Depois de efectuada a pré-selecção, a organização do *Festival* recorreu ao sistema de votação pelo público através coupons publicados na imprensa. O *Festival* incluiu apenas sete canções, com a mesma canção a ser interpretada por dois artistas diferentes. Enquanto os *Festivais* anteriores se caracterizaram por abarcar diversas declinações poéticas sobre o «povo» ou sobre o processo revolucionário, na edição de 1977 as temáticas foram diversas, ainda que se verificassem alusões a Portugal em três canções. Designadamente na canção «Portugal no Coração», interpretada pelos *Gemini* e por *Os Amigos*, na qual se referia o nome de Portugal por oito vezes. O *Festival da Canção*

18 Manuel Gonçalves da Siva, «Uma canção para a europa. Ninguém quis agitar o pântano», *Flama*, 5 de Março de 1976, p. 29.

19 Segundo Mário Castrim: «Sei – sabe-se – que certos autores progressistas, conhecidos pelas suas canções de intervenção, concorreram. Arrostaram com o júri, aquele júri. (...) Pode ter havido critérios extramusicais, extraliterários na origem da recusa. Ou prevaleceu um critério da qualidade (?) ou prevaleceu... um critério político», Mário Castrim, «O Festival da Provoca(n)ção», *Diário de Lisboa*, 14 de Fevereiro de 1977, p. 18.

de 1977 foi ganho pela canção «Portugal no Coração», letra de José Carlos Ary dos Santos, na interpretação de *Os Amigos*, um conjunto que incluía Paulo de Carvalho, Ana Bola, Edmundo Silva, Luísa Basto, Fernanda Piçarra e Fernando Tordo, e que estava politicamente próximo do PCP. Dizia-se, aliás, que teria sido o voto de militantes e simpatizantes do PCP a garantir a vitória da canção. Vista como uma canção política, sobretudo na interpretação enfática de *Os Amigos*, a letra privilegiava as entrelinhas, uma vez que optava por diluir a dimensão política na realidade nacional, como se a Revolução tivesse atingido a maioria: «Portugal já tem idade/ Para o povo entender liberdade/Portugal é uma nação/Onde vive o meu irmão/ Portugal, ai meu amor/Coração desta minha canção/ Bate, bate coração/ Para termos a vida melhor».

Ao afirmar a diferença portuguesa com alusões ao contexto político da época, a letra operava uma fusão entre esquerda e nacionalismo, e contrariava a ideia de que a questão da identidade nacional era um exclusivo da direita, como se esta estivesse predicada numa vivência profunda e se justificasse naturalmente²⁰. A intersecção entre luta política e nação instituiu uma espécie de normatividade nacional que parecia confinar a acção política a tarefas de cariz mais gestor e defensivo, como sugeria o mote «Defender Abril», que foi bastante utilizado pela esquerda no final da década de 1970, sobretudo a ligada ao PCP²¹. A oposição entre Portugal, tido como a «nação progressista», e a Europa conservadora foi inclusivamente reafirmada pelo conjunto *Os Amigos* no *Festival da Eurovisão* de 1977, que diziam que o importante era «representar Portugal novo onde os trabalhadores conquistaram significativas vitórias. Nem sequer a propaganda que lhes moveram as agências estrangeiras – uma propaganda de cariz político – os fez esmorecer dos objectivos que os levaram a desfilar»²².

À semelhança do que acontecia no espaço radiofónico, onde foram extintos os programas onde a canção de intervenção tinha uma presença habitual – como o programa «Contraponto», «O Dito e o Feito», «Dimensão 3», «Nocturno»²³ –, o *Festival RTP da Canção* também deixaria de incluir

20 No seu estudo sobre comunismo e nacionalismo, José Neves nota que «no caso de Portugal, o fascismo é muitas vezes apresentado enquanto proprietário histórico e fonte natural do nacionalismo». Neves, José, [2010 (2008)] *Comunismo o nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*, Lisboa: Tinta da China, p. 20.

21 O mote «Defender Abril» esteve também presente no mundo da canção, sobretudo nos músicos e intérpretes ligados ao PCP. Por exemplo, a propósito da edição do álbum «Quem cala consente» (1978), José Jorge Letria dizia que o disco continha canções «que falam objectivamente das lutas do dia-a-dia, do interesse e da necessidade de defender Abril (...)». E nós não podemos calar a denúncia dos ataques de que Abril tem sido alvo», A.M. «Música (portuguesa) de intervenção», *Sete*, 7 de Setembro de 1978, p. 8.

22 S/a, «Eurofestival com bronca», *Diário de Lisboa*, 9 de Maio de 1977, p. 6.

23 Também na imprensa de esquerda foram extintos o *República*, *Sempre Fixe*, *Vida Mundial*, *Página Um*. Para Eduarda Dionísio era «o fim da diversidade de discursos culturais que, durante dois anos, despontaram na imprensa. O

canções cujo conteúdo era declaradamente político. A perda de notoriedade da canção de intervenção, e o desaparecimento de um conjunto de funções (programáticas, prescritivas, propagandísticas) que a ela estavam associadas, era sintomática de um tempo de normalização política e transformação cultural. Este período de retraimento ideológico ficou ainda marcado pelo regresso de temas e personalidades associadas ao regime autoritário, como o regresso do ex-Ministro da Educação do Estado Novo, José Hermano Saraiva, à televisão em 1978, com o programa «Gente de Paz», seis anos após o programa «Tempo e a Alma». Em entrevista ao jornal *Sete*, José Hermano Saraiva enunciava igualmente o regresso a temas como o nacionalismo português, ainda que com novas roupagens, salientando por exemplo como a portugalidade podia funcionar como um antídoto contra os antagonismos políticos. Segundo Hermano Saraiva: «todos nós podemos ser isto, aquilo, aqueloutro, ter aqueles rótulos que se põe às pessoas. Mas somos todos portugueses»²⁴. José Hermano Saraiva passou também a ser colunista convidado da *TV Guia*, a publicação oficial da *Rádio Televisão Portuguesa*, fundada em 1979. Nesse mesmo ano surgia o jornal *Correio da Manhã*, considerado o pioneiro da imprensa sensacionalista. Estes, entre outros acontecimentos, anunciavam que a passagem da década de 1970 para os anos 80 iria trazer transformações significativas na sociedade portuguesa.

Enquanto se falava institucionalmente em reabilitar, honrar e dignificar, os valores culturais portugueses, restaurando a noção de tradição, pátria e de uma interpretação apologética da História de Portugal²⁵, no Festival RTP da Canção de 1978 venciam os *Gemini*, com a canção «Dai-li-Dai-li-Dou», cujo refrão dizia: «Dai-li-Dai-li-Dou/ Dai-li-Dai-li-Dou/papagaio voa». Os Gemini eram considerados uma espécie de ABBA portuguesas e foram o primeiro conjunto português a ser receber um disco de ouro pelas vendas do álbum «Pensando Em Ti», atribuído pela indústria discográfica nacional. A canção «Dai-li-Dai-li-Dou» aproximava-se formalmente dos géneros pop internacionais e deu início a uma nova fase do *Festival*, que nesse ano reintroduziu o sistema de votação por um júri previamente escolhido e passou a premiar as canções que estivessem mais vinculadas à estética pop

discurso cultural na imprensa de esquerda confunde-se agora com o discurso de resistência do PC ou próximo dele (*O Diário, Diário de Lisboa*), Dionísio, Eduarda (1993), *Títulos, acções, obrigações. Sobre a cultura em Portugal 1974-1994*, Lisboa: Salamandra, p. 280.

24 José Hermano Saraiva, (entrevista a) «Gente de paz é o povo em que eu acredito», *Sete*, 26 de Outubro de 1978.

25 Em Março de 1978 instaurou-se oficialmente o 25 de Abril como Dia da Liberdade e o 10 de Junho como Dia de Portugal e das Comunidades. Fernando Namora foi o orador convidado do Dia de Portugal de 1978, no qual afirmou: «Ser português, vitalmente português, pertencer a um padrão humano específico, mas que não se fecha sobre si próprio é, quanto a mim, ser universalista. (...) Não fizemos apenas a nossa história, fomos dos povos que fizemos também a história do mundo». *Diário de Lisboa*, 12 de Junho 1978, p. 8.

internacional, obedecendo a uma nova lógica televisiva que exigia profissionalismo, sentido coreográfico e cenográfico. No *Festival* interessava sobretudo ser «moderno», acreditar nas possibilidades criativas da imagem e interpretar canções que fossem apelativas no *Festival da Eurovisão*, seguindo naturalmente os moldes das canções comerciais. Não tardaram as críticas à canção eleita, principalmente nos jornais de esquerda, como o *Diário de Lisboa*, que intitulou «espelho do país: um papagaio como arma»²⁶.

O refluxo da canção de intervenção, a ausência mediática dos seus protagonistas e o fim de alguns projectos unitários no universo cultural – como o fim da FAPIR (*Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários*) ou do *Grupo de Acção Cultural* em finais da década de 1970 – deram início a um período de resistência cultural. Os *Festivais da Canção*, com seu universo musical normalizado, pareciam agravar anualmente a situação de isolamento dos autores e da imprensa de esquerda, que já não se reconhecia política e culturalmente nas prioridades da época. Por exemplo, a propósito do *Festival RTP da Canção* de 1979, ganho pela canção «Sobe, Sobe, Balão Sobe», interpretada por Manuela Bravo, a revista *Mundo da Canção* (mc) referiu: «O mc não esclarece nem um pouco sobre a vida íntima da célebre cantora que grita o “sobe, sobe, balão, sobe”. (...) Não tem publicidade na RTP nem em lado nenhum. Não organiza concursos com sorteios de automóveis. Não tem capas multicores encomendadas e pagas por qualquer editora discográfica. O mc é independente. Rasgue-se. Limpe-se. Queime-se. Mate-se. Esfole-se. Já. Já. Já».²⁷

A ressaca pós-revolucionária, com todo o seu cortejo de desilusões e frustrações, constituiu uma espécie de sintomatologia da época, sobretudo no campo cultural. Um dos seus rostos foi José Afonso, que numa entrevista ao *Sete*, intitulada precisamente «A balada de um certo desencanto», lamentava que a imprensa e os meios audiovisuais menosprezassem os seus discos editados após o 25 de Abril. Esboçando um comentário político sobre a situação política da época, José Afonso disse: «Antigamente éramos todos antifascistas, era tudo muito lindo – hoje eu falo muito directamente daquilo que nos rodeia (...) não calo o movimento popular desencadeado por altura do 4.º e do 5.º Governos Provisórios: e isso não agrada a toda a gente, mesmo a certos sectores da esquerda»²⁸.

Não obstante o distanciamento dos temas, atitudes e imaginários que haviam caracterizado o período revolucionário, alguns autores pretendiam

²⁶ Neves de Sousa, «Espelho do país: um papagaio como arma», *Diário de Lisboa*, 20 de Fevereiro de 1978, p. 13.

²⁷ Vieira da Silva (editorial), «Amigos a verdade é esta: o mc não presta!», *Mundo da Canção*, Setembro/Outubro, 1979, p. 3.

²⁸ António Macedo entrevista José Afonso, «A balada de um certo desencanto», *Sete*, 2 de Novembro de 1978, p. 11.

contrariar o fardo do desencanto através de iniciativas contra-hegemónicas, como o evento *Contra Festival da Canção*, originalmente denominado *Contr'Eurovision*. Organizado pelo semanário *Pour*, com a colaboração do grupo político *Nouvelle Gauche*, o *Contra-Festival* reunia intérpretes e compositores de doze países diferentes e pretendia ser uma reacção contra a uniformidade, «banalidade» e as lógicas mercantis e publicitárias que as multinacionais do audiovisual impunham no *Festival da Eurovisão*. Em 1979, o representante português tinha sido José Afonso e em 1980 foi Sérgio Godinho. A par dos espectáculos musicais, o *Contr'Eurovision* de 1980 incluiu também um seminário sobre a reprodução de discos e circuitos de comercialização alternativos, transformando este evento num bastião de protesto mas também de autonomia. De acordo com uma reportagem publicada no *Sete*, mesmo «boicotado pelos grandes meios de comunicação, marginal aos habituais circuitos do “show bizz”, paralelo aos interesses económicos dos maiores potentados discográficos, o Contrafestival não deixa, todavia, de ter a sua importância»²⁹. De opinião contrária era a reportagem publicada na revista *Musicalíssimo*, na qual se dizia: «não concordar com os moldes como é realizado o Festival da Eurovisão é uma coisa; atacar os circuitos comerciais que estão ligados a este tipo de realizações, mas que no fundo são os que aguentam esses senhores protestantes é outra coisa (...) Mas adiante, pois me parece que não devemos gastar mais cera com tão fracos defuntos»³⁰.

Enquanto uns empreendiam formas de resistência cultural, com o objectivo de contrariar o lugar reservado para a música popular nos grandes Festivais, e combater a falta de visibilidade dos «artistas de esquerda», outros músicos optavam por investir numa ideia de futuro, enveredando pela música infantil como horizonte renovado da utopia. Seguindo o trabalho pioneiro de José Barata Moura, José Jorge Letria editou o álbum «O Circo da Alegria» em 1978, encontrando na canção infantil um nova forma de exercer as funções do cantor de intervenção das funções do cantor de intervenção. José Jorge Letria justificou a sua escolha dizendo: «o facto de eu cantar para as crianças não significa que o cantor de intervenção deva fazer política quando “enfrenta” o público infantil. O que é verdade é que não deixa de a fazer porque investir no futuro é política e cantar para as crianças é um permanente investimento no futuro»³¹. A declaração de José Jorge Letria sintetizava o percurso de uma revolução que, apenas quatro anos antes, se construía precisamente a partir de uma promessa de futuro. Uma temática central sob o ponto vista ideoló-

29 António Macedo, «O contra-festival é uma festa», *Sete*, 9 de Abril de 1980, p. 11.

30 JAC, «Eurovisão 79», *Musicalíssimo*, n.º 4, Abril de 1979, p. 49.

31 A.M. «cantar para as crianças é um permanente investimento no futuro», *Sete*, 19 de Setembro de 1979, p. 6.

gico, e que se traduzia numa projecção imaginária predicada na esperança, mas também numa construção mitológica caracterizada por uma promessa que estaria sempre na iminência de se concretizar.

Enquanto a ideia de Europa estava em gestação e a esquerda se debatia com uma crise de futuro, perdendo progressivamente o discurso da persuasão e de imaginário político, o *Festival da Canção* tornava-se num evento eminentemente pop, como os Festivais realizados no início da década de 1980 viriam comprovar. Constituído maioritariamente por melodias simples, letras facilmente memorizáveis e despreziosas, que incidiam invariavelmente sobre temáticas sentimentais ou amorosas, o novo pop distinguia-se também por privilegiar a dança e o divertimento em vez de uma estética assente na relação entre compositor e intérprete. O novo pop atribuía também uma importância acrescida à imagem, com a moda a assumir uma importância fulcral para a performance e o estilo de um artista. Contrariamente à sobriedade e ao despojamento cenográfico dos Festivais realizados após 25 de Abril, os Festivais realizados no início da década de 1980 optavam por reforçar a lógica do espectáculo, recorrendo a encenações exuberantes, indumentárias, penteados e maquiagens para adornar os artistas.

Em 1980, o *Festival* adquiriu um novo folgo mediático, com a RTP a iniciar as emissões regulares a cores precisamente com a transmissão em directo do *Festival RTP da Canção* de 1980. A evolução técnica traduziu-se na vida quotidiana, com a imprensa a falar de ajuntamentos nas vitrinas das lojas de electrodomésticos e de estabelecimentos que esgotaram os televisores³². A organização do *Festival RTP da Canção* de 1980, nesse ano designado «Lusofestival», optou por vincular o evento à estética pop internacional, escolhendo como conjunto convidado *As Frenéticas*, quando em edições anteriores tinha convidado artistas como a cantora Elis Regina. *As Frenéticas* eram um grupo feminino brasileiro constituído por seis mulheres que se tornaram conhecidas do público português por interpretarem o tema título da telenovela «Dancin' Days», exibida na RTP entre 1979 e 1980. Consideradas as pioneiras do disco-sound no Brasil, *As Frenéticas* eram sobretudo referenciadas pelo seu magnetismo e sensualidade, o que indicava a centralidade do olhar masculino na mediação e valorização do conjunto. Na revista *TV Guia*, o jornalista Duda Guennes dizia que *As Frenéticas* eram «incríveis e têm um visual fantástico. Elas são as frenéticas: seis moças reboativas, criativas, soltas na vida, que sabem que são bonitas e gostosas»³³.

³² Ver por exemplo o artigo publicado na *TV Guia*, intitulado «TV's a cor esgotados. Cem mil à espera de vez», *TV Guia*, 29 Março a 4 de Abril de 1980, pp. 5-6.

³³ Duda Guennes, «As frenéticas no festival: um tremendo barato para curtir», *TV Guia*, 8 a 14 de Março de 1980, p. xii.

Na década de 1980, o *Festival* substituiu as clivagens políticas pelas divergências de índole estética, ou controvérsias sobre o (bom) gosto, através das quais se operava uma separação entre as canções ditas com qualidade dos temas meramente comerciais. Sobretudo em jornais como o *Sete*, que era uma espécie de consciência crítica do *Festival*, e que optava invariavelmente por apoiar as «canções de qualidade», como a canção «Esta página em branco», interpretada pelo *Quarteto Música em Si*, cujo orquestrador era José Mário Branco, ou a canção «Self Made Man», interpretada pela SARL (Sociedade Artística e Recreativa Lusitana), ainda que estas não fossem as preferidas do grande público. Admitindo que existia um condicionamento estilístico no *Festival da Canção*, no *Sete* dizia-se: «divididas entre canções de qualidade e canções festivaleiras, que tem sugerido à generalidade do público o rematado disparate segundo o qual ele só é apreciador dos subprodutos mais reles. Assim, ao mesmo tempo, se vai condicionando também, o trabalho de muitos compositores e autores, também eles artificialmente pressionados pelo peso de um festival»³⁴.

O alegado condicionamento ter-se-á concretizado com a vitória da canção «Meu grande, grande amor», interpretada por José Cid, uma canção dita competitiva e de fácil memorização que reflectia a normalização pop do *Festival da Canção*. Um evento que atribuía cada vez mais importância às regras e convenções que construía os objectos pop, nomeadamente à consciência do espectáculo por parte dos intérpretes e à forma como as novas canções podiam aceder ao mercado internacional. Não só a canção de José Cid era formalmente pop, como possuía a singularidade de ter um refrão cantado em várias línguas, o que alegadamente lhe permitiria aceder com maior facilidade ao mercado internacional: «Addio, adieu, aufwiedersehen, goodbye/Amore, amour, meine liebe, love of my life/Se o nosso amor findar/Só me ouvirás cantar».

Tão bom neste desejo

As Doce foram o conjunto que melhor personificou a viragem pop no início da década de 1980. Uma década de inserção de Portugal na esfera das economias e sociedades liberais europeias e que se distanciava dos temas, valores e imaginários políticos do período pós-revolucionário. A década de 1980 caracterizou-se ainda pela introdução de uma nova consciência cultural, lúdica e individualista, que generalizou valores como a satisfação pessoal e o hedonismo, bem como o sentimento de posse e a confiança nas instituições. A década ficou então marcada uma despolitização da sociedade

34 António Macedo, «A melhor ficou de fora», *Sete*, 6 de Fevereiro de 1980, p. 4.

portuguesa, ou a migração da política para outros terrenos, e pelo aparecimento de novos protagonistas culturais.

A estreia nacional de *As Doce* ocorreu no *Festival da Canção* de 1980, onde interpretaram a canção «Doce», que se classificaria em 2.º lugar. Descrita como moderna, viva, alegre, ligeira e despreziosa, a canção aproximava-se do disco-sound e introduzia temas como o desejo feminino no *Festival*, com uma letra que dizia: «Doce/É chegar ao fim de um dia/Acender em nós o fogo/Na noite que principia/É tão doce, tão bom». O desejo feminino, e a recusa em aplacá-lo, não era um tema inteiramente novo no *Festival*, uma vez que as cantoras Concha e Gabriela Schaaf já tinham interpretado em 1979 «temas acerca do desejo feminino descrevendo situações em que as mulheres tomam elas próprias a iniciativa da relação sexual»³⁵. Se as intérpretes Concha e Gabriela Schaaf primavam pela sofisticação literária e consistência musical³⁶, *As Doce* eram sobretudo vistas como um produto da indústria musical, cuja imagem de marca era a sensualidade. A estratégia editorial de promoção da mulher enquanto intérprete de pop-rock veio alterar o meio quase exclusivamente masculino do rock português. *As Doce* foram o expoente dessa estratégia editorial, tendo sido a grande novidade editorial da *Polygram Portugal* em 1979. Combinando astúcia publicitária, narrativas e imagens ousadas, a popularidade de *As Doce* alimentou imaginários e mobilizou desejos tradicionalmente exilados para as margens da política, ou daquilo que parecia ser «indiscutivelmente» político durante a década de 1970.

As Doce regressariam ao Festival da Canção em 1981, com a canção Ali-Bá-bá, que se classificaria em 4.º lugar. Um resultado que ficou aquém das suas expectativas, principalmente porque desconsiderava o cosmopolitismo que *As Doce* diziam representar. A esse respeito, Fátima Padinha disse: «não é um júri formado por pessoas de colectividades de recreio que pode escolher uma canção em moldes europeus. (...). É preciso que a nossa música atravessasse fronteiras e seja conhecida lá fora (...). Pelo país fora há gente com certos preconceitos, com uma educação antiga que dificilmente aceitam quatro raparigas bastante despidas, mesmo cantando uma canção boa. Foi o caso»³⁷. A vocalista de *As Doce* acrescentava que devia haver um júri exclusivo para «escolher canções para Europa»,

³⁵ Trindade, Luís, «Um PA e uma Fender», *Imprópria. Política e Pensamento Crítico*, n.º 3, 1.º Sem, 2013, p. 46.

³⁶ A propósito da ousadia das suas canções, Gabriela Schaaf referiu: «acho que consigo definir o pensamento de largas camadas de jovens numa sociedade machista como é a nossa. Há mesmo um texto que posso considerar em certa medida feminista, sem no entanto ser agressivo. Sendo «Videio» um disco muito feminino, considero-o contestatário até pela sua ousadia», S/a, «Discos portugueses falados na primeira pessoa», *Sete*, 19 de Dezembro de 1979.

³⁷ S/a, «Devia haver dois festivais», *Sete*, 11 de Março de 1981, p. 7.

o que operava uma querela artificial entre as canções ditas europeias e cosmopolitas e as canções de índole tradicionalista. Uma querela que era reveladora do *aggiornamento* que *As Doce* procuravam imprimir na música popular portuguesa.

A obtenção de menos pontos fora dos grandes centros urbanos parecia confirmar a narrativa de *As Doce*, naturalizando a ideia de um predomínio do conservadorismo em termos de valores e comportamentos nesses locais. A aparente animosidade que existia nos meios mais conservadores à celebração hedonista do corpo indiciava a centralidade de *As Doce* na afirmação e generalização de uma nova consciência cultural na década de 80. Para muitos elas personificariam a ousadia, o desejo feminino, o direito ao prazer e à satisfação pessoal. Para outros elas simbolizariam a folclorização pop das reivindicações feministas, ou a sua redução a uma performance superficial, inconsequente e esteticizante.

Mesmo desacreditado intelectualmente, *As Doce* escolheram o *Festival da Canção* como a sua montra predilecta, confirmando que as massas eram o seu público alvo. Depois de terem perdido para a canção «Playback» de Carlos Paião no Festival da Canção de 1981, *As Doce* regressariam ao Festival em 1982 com a canção «Bem Bom», que se classificaria em 1.º lugar. Enquanto produto ambíguo da cultura de massas, *As Doce* tinham um lado objectificador e outro emancipatório³⁸. Por um lado, elas significavam a submissão «à lógica patriarcal do olhar masculino»³⁹, não fossem elas uma criação masculina; por outro lado, elas pareciam personificar a afirmação e popularização de novas formas de vida, que exponenciava o prazer, o desejo e a sedução, representando um fenómeno historicamente novo no início da década de 1980.

Enquanto politicamente se procedia à revisão constitucional de 1982, que procurou diminuir a carga ideológica da *Constituição*, flexibilizar o sistema económico e redefinir as estruturas do exercício do poder político, extinguindo por exemplo o *Conselho da Revolução*, *As Doce* introduziam novas temáticas e imaginários, parte deles induzidos pelos mecanismos da sociedade do espectáculo, sem deixar de operar pequenas modificações sobre as condutas, que contribuíram porventura para remover um catálogo interiorizado de interdições que actuava sobre os corpos e as consciências. Porventura à margem daquilo que se entendia ser «a política» no contexto

³⁸ No artigo «Reificação e utopia na cultura de massas», Fredric Jameson sugere que evitemos veredictos absolutos ou considerações sentenciosas quando interpretamos objectos, por natureza ambíguos, da cultura de massas. Isto porque, segundo Jameson, «não existe objeto, ou acontecimento, ideológico que subsista sem oferecer contrapartidas utópicas». Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York/London: Routledge, 1992, p. 29.

³⁹ Trindade, Luís, «Os 3 Ds da Derrota Revolucionária: Despolitização, desideologização, desmobilização», *Vírus*, n.º 5, Abril, 2014, p. 41.

pós-revolucionário, o início dos anos 80 não deixou de ficar marcado pela abolição da culpa e pela suspensão, provavelmente episódica, dos aparelhos de sujeição afectiva que atingiam sobretudo a mulher⁴⁰.

Conclusão

Entre 1975 e 1982, o Festival da Canção ofereceu um conjunto variado de temas, quer poéticos, quer sonoros e visuais, através dos quais se pôde imaginar e representar a comunidade nacional. A tentativa de abarcar oito festivais, pelos quais passaram dezenas de canções, não permitiu analisar detalhadamente alguns temas, nem ensaiar interpretações musicológicas, através das quais se corria o risco de preterir a historicidade por abordagens de cariz técnico ou estetizante. A síntese historiográfica permitiu todavia aclarar as contradições de um tempo pautado por grandes transformações e identificar as mudanças mais significativas na passagem da década de setenta para o início dos anos oitenta. Sobretudo no que se refere à relação entre a canção popular e a política, perceptíveis tanto na politização do *Festival* no contexto pós-revolucionário, como na identificação do processo de despolitização da sociedade portuguesa, e o afunilamento da música popular nas convenções da pop internacional, bem como na migração da política para outros terrenos, com o privado a tornar-se um assunto eminentemente político, mas também mercadorizável.

⁴⁰ Embora ainda esteja insuficientemente documentado pela historiografia, no início da década de 1980 parece existir uma percepção pública mais favorável a temas como a sexualidade e o desejo feminino, permitindo por exemplo que a actriz brasileira Betty Faria, personagem principal da novela «Água Viva», exibida pela RTP em 1981, afirmasse numa entrevista ao *Sete* o seguinte: «Betty continua a ser alvo dos colonistas sociais das fofocas picantes. Mas não se atrapalha – sou uma mulher livre, posso ter os homens que desejar. Romances intensos mas de curta duração não arrefecem o meu desejo de amar, amar sempre». «(Entrevista a) Betty Faria», *Sete*, 25 de Fevereiro de 1981, p. 12.