

CULTURA E RESISTÊNCIA POLÍTICA NA NOVA CANÇÃO

Área Temática: História

Alberto Moby Ribeiro da Silva¹

Durante as décadas de 1960 e 1970, em vários países, em cada um dos cinco continentes, em quase todos os países, sob os mais variados sistemas políticos, o mundo conheceu uma espécie de sentimento comum de rebeldia entre os jovens. Ao lado das guerras, as manchetes dos jornais falavam da odisséia de 519 milhões de inconformados. Contestando e contestados, uma onda de contestação tomou uma parte significativa da juventude, que lutou com todas as armas para destruir o “velho” e impor o “novo”, mesmo que nem sempre estivesse muito claro o significado dessas duas palavras. Foram anos de luta e recusa, pacífica ou violenta.

A revolta juvenil dos anos 60 deixou de ter simples motivações psicológicas ou filosóficas, como, por exemplo, as vinculadas ao existencialismo francês, para ganhar componentes sociológicos novos e se constituir em problema social. De um dia para o outro, “a nossa esperança do amanhã”, como diziam os adultos, resolveu fazer o presente. Como afirmaram, era preciso deixar de ser objeto para ser sujeito da História, passando a ser destruidores de tudo o que estava estabelecido e consagrado: valores e instituições, idéias e tabus. Com a pressa da sua provisória condição e com a coragem da idade, eles afrontaram a moral vigente e arrancaram as pedras das ruas para com elas porem por terra as estruturas da sociedade: capitalista ou comunista, de opulência ou de miséria. Criticavam o autoritarismo, a violência, o imperialismo, o anticomunismo, a repressão sexual e política, o conservadorismo, o moralismo, a miséria, a fome, a desigualdade social, o atraso econômico, as guerras, as armas e tantas práticas e tradições que pareciam ir contra tudo o que a explosão de juventude e renovação do início da segunda metade do século XX trazia. Aliás, não seria exagerado dizer que essa é uma das marcas mais significativas daquele período.

Naquele momento histórico em alguns países essa onda de renovação político-cultural coincidiu com regimes de força. Nesses países, ao assumir para si o papel de promotor da ordem, o Estado autoritário necessitou de mecanismos que foram muito além da opção simplista entre a repressão policial-militar pura e simples e a cooptação via propaganda político-ideológica, particularmente através dos *mass media*, embora, evidentemente, ambas tenham sido freqüentemente utilizadas. Por outro lado, tais mecanismos quase sempre resultaram em reações por parte de parcelas significativas da população e de seus porta-vozes, lideranças políticas, intelectuais e artistas, que tornaram a relação entre o Estado autoritário e a organização da cultura ainda mais difícil e, ao mesmo tempo, tão fascinante.

No campo das artes, merece destaque especial a música popular urbana. Ser produto evidente de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem. Assim como o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter objetivo/subjetivo (está fora, mas está dentro do ouvinte) e simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo) não impede que ela seja, ao mesmo tempo,

¹ Jornalista, licenciado, mestre e doutor em História Social pela UFF; professor da Universidade Estácio de Sá e da rede municipal de ensino de Angra dos Reis. Endereço eletrônico: arsmoby@oi.com.br.

instrumento de luta, dado seu enraizamento popular. Por essa razão, nas décadas de 1960 e 1970, surgiu ao redor do mundo um novo cancionário para o qual foram cunhados os mais variados termos, tais como “canção política”, “canção engajada”, “canção de intervenção”, “canção de protesto”, “canção de réplica”, “canção de circunstância”, “canção de testemunho”, “canção contestatória”. Em alguns países ou regiões cunharam-se expressões que quase se confundem com a identidade nacional e/ou com conjunturas políticas próprias, tais como “nueva canción” (países da América Latina, com destaque para o Chile), “nueva trova” (Cuba), “nova cançó” (Catalunha), “nova canción” (Galícia), entre outros. Nesses casos, apesar de não haver fronteiras para a música, dadas as condições específicas de cada país, a canção nacional pôde assumir características também bastante específicas e interessantes que, se não desautorizam as semelhanças entre os vários movimentos musicais das décadas de 1960 e 1970, merecem ser analisados em suas especificidades.

É o caso do movimento conhecido como *Nova Cançó*, que reflete as lutas de cantores e compositores da região da Catalunha, na Espanha, contra a ditadura do general Francisco Franco (1939-1975). Apesar das semelhanças com outros movimentos de conscientização política, protesto, resistência a situações injustas ou a regimes de força, como a *protest song* dos EUA, a *Nueva Canción* chilena ou a MPB do regime militar brasileiro, pretende-se discutir aqui o movimento musical a *Nova Cançó* como articulação dessa luta contra a ditadura franquista com a afirmação de uma identidade lingüística e cultural e da autonomia catalã em relação ao Reino Espanhol. Contra ela foi impiedosa a censura franquista, não só com relação às obras de seus autores como também com relação à sua atuação em público e à execução de suas canções na mídia.

Com a conclusão da guerra civil espanhola, em 1939, o general Francisco Franco dissolve todas as instituições da chamada II República, impondo uma ditadura que se estende até sua morte, em 1975. Com o fim da democracia e das autonomias²,

² Não é fácil traçar um histórico do processo de lutas, idas e vindas que levou à ampla autonomia relativa da região da Catalunha. Ela remonta à Catalunha feudal do século XI, com o casamento do conde Ramón Berenguer IV (do Condado de Barcelona) com Petronila de Aragão (do Reino de Aragão), quando formou-se a Coroa de Aragão, cuja expansão se inicia com a conquista das cidades de Lérida, Tortosa, do Reino de Mallorca (nas Ilhas Baleares), do Reino de Valencia (que permaneceu com corte própria), da Coroa da Sicília, de Minorca (também nas Ilhas Baleares) e da Sardenha. Sua fase mais importante vai até as primeiras décadas do século XIV. Catástrofes naturais, crises demográficas, recessão econômica, o surgimento de tensões sociais e uma crise de sucessão (o Rei Martín I não deixou sucessor nomeado) contribuíram para o começo de um período de crise. Em 1443, após a conquista do Reino de Nápoles, a crise se agravou. O casamento de Fernando II de Aragão com Isabel I de Castela, em 1469, conduziu a uma união dos dois reinos e à formação de uma monarquia espanhola, principal contribuição para o período de decadência que a Catalunha viveria nos séculos XVI e XVII. Nesse período os catalães se envolveriam num conflito, a Guerra dos Segadores, de 1640 até 1652, contra o domínio hispânico do rei Felipe IV. Durante a Guerra de Sucessão Espanhola, a Catalunha apoiou o pretendente austríaco (tal como Inglaterra e Portugal), mas acabou tendo que se render às tropas do pretendente francês. O novo rei, Filipe V de Espanha (Filipe d'Anjou, neto do rei francês Luís XIV), incorporou os territórios da antiga Coroa de Aragão sob o nome de Catalunha. A região deixou de ter um Estado próprio (a Generalitat e o Consell de Cent), perdeu os seus direitos e foi incorporada definitivamente ao Reino da Espanha. No final do século XIX nasceu o movimento chamado em catalão *Renaixença*, que dá início às reivindicações do catalanismo político. Em 1914 forma-se a *Mancomunitat*, primeiro organismo administrativo de Catalunha reconhecido pelo Estado Espanhol desde a Guerra de Sucessão Espanhola. Essa entidade, no entanto, seria dissolvida pela ditadura de Primo de Rivera em 1923. Com a proclamação da II República Espanhola, em 1931, reconheceu-se a Comunidade Autônoma da Catalunha, apesar de os catalães terem chegado a proclamar unilateralmente a República da

Franco passa a reprimir tudo aquilo que não fosse considerado signo de identidade espanhola. Nesse contexto, o franquismo vai anular todas as instituições de autogoverno catalães, reprimindo a língua e a cultura catalãs e quaisquer manifestações da identidade nacional catalã. Para a Catalunha, ao nível político, o franquismo representa a mais absoluta negação de aspiração ao autogoverno. Assim, tanto a língua quanto a cultura catalã passam a sobreviver apenas na clandestinidade.

Por outro lado, o imobilismo político que caracteriza a trajetória do regime vai contrastar com sua abertura econômica, o que vai permitir que a Catalunha, como ocorre com o resto do Estado espanhol, possa conhecer os melhores anos de crescimento econômico, superando, assim, as difíceis condições de vida do longo pós-guerra. Dessa forma, ao nível econômico, o franquismo coincide, apesar da ditadura, com uma das melhores fases de expansão econômica catalã. No entanto, a industrialização da Catalunha vem acompanhada pela imigração massiva de contingentes populacionais de outras províncias do Estado espanhol, que vão encher as cidades, que geralmente oferecem infra-estrutura pouco adequada, levando a problemas como a falta de condições dos serviços urbanos e à favelização, entre outros. Por outro lado, o desenvolvimento econômico catalão significa também o acesso da população à sociedade de consumo.

Como podemos observar, a história da Catalunha durante o franquismo é a história de dois mundos que convivem em diferentes condições. Por um lado, temos o mundo do poder, das “autoridades competentes”,

pintado com o azul dos falangistas ou com o cinza da polícia do regime, o das proibições, o da perseguição, da censura, das multas, dos calabouços, do “hable en cristiano”, que eram vistos nos “No-Do”³ do começo das seções de cinema e se sentia nos “telediarios” da TVE... Um mundo fechado, inflexível, imóvel... Um mundo de vozes caladas pela ameaça, pela detenção, pela tortura, prisão ou morte. Era o mundo dos vencedores da guerra. E a Catalunha havia perdido a guerra (BUXADERA I VILÀ)⁴.

Catalunha. Depois de prolongadas negociações aprovou-se o seu Estatuto em 1932. Depois da derrota dos republicanos e a vitória fascista na Guerra Civil (1936-1939), a Catalunha perdeu sua autonomia e sofreu uma importante e pesada repressão cultural e lingüística (com a abolição do uso do catalão) por parte do regime do general Francisco Franco. Com a morte de Franco, em 1975, e o fim da ditadura, foram sendo recuperadas a autonomia e língua catalãs, primeiro com o restabelecimento da Generalitat, em 1977 e o Estatuto, em 1979, nascido com a democracia, depois a Constituição de 1978 e o Estado das autonomias. Finalmente, em 2006, foi aprovado o Estatut d'Autonomia de Catalunya, que amplia ainda mais sua autonomia em relação ao Estado Espanhol. Apesar disso, há grupos independentistas, à esquerda e à direita, que defendem a independência total da Catalunha.

³ NO-DO (NO+DO ou Nodo) é o acrônimo de Noticiario y Documentales Cinematográficos. O NO+DO era um noticiário obrigatório exibido nas salas de cinema espanholas antes do filme comercial entre 1942 e 1981. Depois de uma primeira etapa, no período da guerra civil, quando se chamava simplesmente *Noticieros*, o NO+DO foi criado em dezembro de 1942 com o objetivo de “manter, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional” (B.O.E., 22/12/1942). Durante anos o regime franquista se serviu do NO+DO para apresentar aos espanhóis sua visão particular da Espanha e do resto do mundo, com escassas possibilidades de contestação, já que a imprensa e o rádio estavam sob censura. Durante sua existência o NO+DO manteve o monopólio das reportagens exibidas nas salas de cinema. Sua projeção foi obrigatória até janeiro de 1976, mas ainda sobreviveu até 1981, embora com caráter apenas opcional.

⁴ Ver informações bibliográficas completas ao final deste ensaio.

Paralelamente a este mundo, presente no dia-a-dia, cabe destacar um outro, ousado – dado o evidente perigo que se corria – e esperançoso: o dos protestos contra o regime, com as manifestações, que sempre acabavam em correrias diante dos porretes dos “cinzas”, as campanhas, os atos de afirmação catalanista, o da luta clandestina e das forças políticas e sindicais, o da ação dos trabalhadores, estudantes, intelectuais, setores da igreja católica, enfim, o mundo da resistência. Mundo que às vezes não tinha vontade de se calar e dizia não, como propunha a canção *Ahir (Dignem no)* [Ontem (Digamos não)], do cantor Raimon (1964). O mundo que, com todas as dificuldades, conseguiu que o catalão continuasse sendo falado, que se pudesse ler e cantar em catalão, que fosse possível sonhar com um mundo mais aberto, como o que existia do outro lado dos Pirineus.

A tarefa a ser cumprida em todos os níveis era fundamental para que, derrubada a estaca (como na canção *L'estaca*, do cantor Lluís Llach, de 1973) e liberta, a Catalunha continuasse de pé e, em um marco menos hostil e mais permissivo, recuperasse o que tinha antes daquela gente “*que trucava de matinada*” [que chamava de madrugada], como dizia a canção *Que volen aquesta gent?* [O que quer esta gente?], de Lluís Serrahima e Maria del Mar Bonet, gravada por essa cantora em 1968. Resistência que teria um papel fundamental no restabelecimento da democracia e da recuperação das liberdades e do autogoverno da Catalunha.

Originalmente de clara inspiração francesa, o movimento *Nova Cançó* era articulado à reivindicação do direito ao uso do idioma catalão e de pressupostos éticos de cunho democrático, num momento em que toda a Espanha vivia sob a ditadura franquista, que foi especialmente dura com os catalães. Embora com suas origens no ambiente universitário, a *Nova Cançó* foi assimilada pelas diferentes classes sociais, através de cantores como Raimon, Lluís Llach e, sobretudo, Joan Manuel Serrat. Nos anos 1960-70 a obra de uma parte desses cantores foi utilizada como arma política por amplos setores populares para expressar suas reivindicações.

A origem da *Nova Cançó* pode ser localizada entre o fim da década de 1950 e começo da década de 1960, depois de uma dura repressão franquista sobre a cultura catalã. Uma gradual liberalização da ditadura permitiu o nascimento desse fenômeno que com o passar dos anos seria política e culturalmente importante não só ao nível da Catalunha como também no conjunto dos Países Catalães⁵. Podemos localizar seus primórdios nas apresentações, nos programas de rádio apresentados por Joaquin Soler Serrano, do cantor Font Sellabona, conhecido como “*El trobador*”

⁵ Os Países Catalães são um grupo de territórios nos quais seus habitantes falam o catalão. Sua extensão é de cerca de 70 mil km², com uma população de cerca de 13 milhões de habitantes, segundo dados de 2004. Não estão reconhecidos como uma entidade política e, de fato, estão fragmentados em diversas regiões, com distintos graus de autonomia política, pertencentes à Espanha, França, Andorra e Itália. Na Espanha, o catalão é falado nas comunidades autônomas da Catalunha, embora a comarca catalã do Val d’Aran fale a língua occitana; na “Franja del Ponent” (a “franja do Poente”), uma área pertencente à região de Aragão (o “País Aragonés”); nas Ilhas Baleares; e, na modalidade valenciana, no “País Valencià”, com exceção de algumas comarcas; El Carxe, uma pequena comunidade valenciana dentro da comunidade autônoma de Murcia; no microestado de Andorra; na maior parte do departamento francês dos Pirineus Orientais, também chamada de *le Pays Catalan* em francês ou *Catalunya (del) Nord* em catalão; na cidade italiana de Alghero, na ilha da Sardenha. O catalão é a língua oficial em Andorra; co-oficial, junto com o castelhano e a língua occitana, na Catalunha; co-oficial com o castelhano nas Ilhas Baleares e na comunidade valenciana (com a denominação de valenciano); e co-oficial com o italiano na cidade de Alghero. Não é considerado língua oficial em Aragão, Murcia ou nos Pirineus Orientais, embora recentemente (dezembro de 2007) o Conselho Geral dos Pirineus Orientais tenham oficialmente reconhecido o catalão, junto com o francês, como idioma desse departamento.

de *Catalunya*”, primeiro compositor catalão moderno a compor em sua própria língua; e, de outro lado, na fundação da gravadora Edigsa, decisiva para a evolução futura do movimento.

Além disso, dois fatos bastante relevantes têm a ver com o nascimento da *Nova Cançó*: a gravação, em 1958, pelo cantor Raimon, da canção *Al vent* [Ao vento] e, em janeiro de 1959, a publicação do artigo *Ens calen cançons d'ara* [Precisamos de canções de agora], na revista *Germinàbit*, por Lluís Serrahima, que deixa claro o desejo generalizado de pôr em marcha um novo movimento musical no país.

Esses dois fatos têm uma rápida resposta: a criação, em 1961, do grupo *Els Setze Jutges* [Os Dezesesseis Juízes], que em um de seus primeiros recitais já utiliza o termo *Nova Cançó* e afirma que seu “programa” é “*fer cançons d'ara*” [fazer canções de agora]. Pretendiam fomentar a criação de uma canção moderna em catalão que servisse para recuperar a língua e a cultura catalãs, reivindicando essa nova canção como forma de expressão da identidade nacional catalã.

Já desde o início o movimento é impulsionado por setores da burguesia, movimento operário, setores universitários e eclesiais catalanistas na luta pela recuperação das raízes e identidade nacional catalãs. Era, na verdade, uma das poucas possibilidades que tinham os nacionalistas catalães se de expressar como povo, resultado de uma busca por formas de comunicação popular que levassem a esses objetivos. O público, por sua vez, via na canção um caminho para chegar à tão desejada democracia, além de símbolo da catalanidade. Por essa razão, o nascimento da *Nova Cançó* é, sem dúvida, claramente político e ideológico.

Embora muitos estudiosos questionem se realmente a *Nova Cançó* foi um movimento, seu papel e sua importância para a Catalunha dos anos 60 e 70 do século passado parecem não deixar muitas dúvidas. Vejamos o que diz o jornalista Jordi Garc

Talvez [a *Nova Cançó*] não o fosse, no sentido exato, mas é evidente que entre seus impulsionadores havia já de início umas poucas idéias-força compartilhadas: a necessidade de dar à Catalunha canções populares atuais e na sua língua, o interesse de dignificar a canção como uma gênero poeticamente próprio e a vontade de abarcar ao mesmo tempo todos os estilos da canção, sem excluir os mais comerciais. (GARCÍA-SOLER, 1996:23-24)

Como foi dito acima, o artigo de Lluís Serrahima na revista *Germinàbit* aglutinaria compositores e cantores e, depois do sucesso extraordinário de uma série de shows realizada na Câmara Municipal da cidade de Lleida, daria origem a um grupo homogêneo, *Els Setze Jutges*. Iniciado pelos *cantautores*⁶ Remei Margarit, originalmente uma psicóloga e mãe de família, e Josep Maria Espinàs, um escritor, a eles logo depois se juntaram Delfí Abella, um psiquiatra, Miquel Porter, um livreiro e cinéfilo⁷, todos, evidentemente, de classe média.

⁶ Palavra que, tanto em catalão quanto em castelhano, se refere ao compositor que é ao mesmo tempo intérprete de suas canções, como é o caso, no Brasil, de Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Djavan, entre tantos outros.

⁷ Sua participação nos *Setze Jutges* é, na verdade, uma das muitas atividades culturais de Miquel Porter Moix (10/05/1930-18/11/2004). Embora seu disco *Miquel Porter canta les noves cançons*, de 1962, seja um dos primeiros representantes dos *Jutges* e, portanto, da *Nova Cançó*, sempre alternou suas atuações como cantor com as atividades de comentarista nos abundantes fóruns sobre cinema dos anos sessenta e setenta do século XX na Catalunha. Tendo o cinema como verdadeira paixão,

O nome do grupo foi extraído de um trava-língua infantil bastante conhecido tanto na Catalunha quanto no País Valencià e nas Ilhas Baleares, lugares onde também se falam variações do catalão, cujo objetivo é testar a habilidade no manejo do catalão falado. Sem nenhum sentido profundo, o texto do trava-língua de onde foi extraído o nome do grupo reúne uma seqüência de palavras que contêm os fonemas [j] e [z], típicos do catalão (assim como em português), considerados pelos catalães como muito difíceis de pronunciar para os não-falantes do catalão, particularmente, os espanhóis de fala castelhana. A escolha do nome era, portanto, uma provocação contra a cultura oficial do franquismo. Quando o nome foi escolhido o grupo era formado por apenas três membros e a referência a 16 juizes⁸ já mostrava claramente sua intenção de atestar o espírito de luta nacionalista catalão do grupo, assim como a idéia de um “tribunal” para “julgar” a cena política, social e cultural da época, além da intenção de dar espaço a mais membros.

É importante lembrar que *Els Setze Jutjes* não formavam uma banda ou coral, mas um grupo de artistas que sob esse nome se propunham a lutar em favor dos valores mencionados acima. Em 1962 surgem os primeiros discos do movimento, ao mesmo tempo em que começam a se diversificar as tendências musicais dos seus integrantes: conjuntos musicais, conjuntos vocais, *cantautores*, intérpretes de canções de outros autores etc.

Com o avanço da profissionalização e em função do grande sucesso comercial de vários de seus membros em 1968⁹, principalmente Francesc (ou Quico) Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Joan Manuel Serrat e Lluís Llach, os *Setze Jutjes* se

começa nessa época a colaborar como especialista em cinema nas revistas *Serra d'or* e *Destino* e, posteriormente, com a democratização, transforma-se em comentarista e crítico de cinema do jornal *Avui*, atividade que desenvolve até 1989. Também escreveu para as revistas *Jano* e *Revista de Catalunya*. Foi também autor de vários livros, entre os quais *Cinema, final de trajecte i començament d'utopia* (1961), *Cinema per a infants* (1963), *Historia del cine ruso y soviético* (1968) e *Història del cinema català* (1969). Participou ainda em diversos congressos europeus e norte-americanos e foi organizador ou jurado de uma grande quantidade de festivais de cinema. Em 1974 publica *Cine en Espanya: una guia informativa* e em 1978 obtém o doutorado da Facultat de Geografia i Història com uma tese sobre o cinema primitivo na Catalunha, publicada em versão resumida em 1985. Além disso, foi articulista e colaborador de algumas enciclopédias temáticas e roteirista de produções cinematográficas. Nos anos oitenta participa de várias entidades ligadas às artes, às questões sociais e políticas catalãs, desenvolvendo paralelamente a atividade de escritor. Publica em 1986 o romance *Renoí, quina portera* e em 1988 *Las claves del cine* e *Las claves de la historia del cine*. Entre 1996 e 2000 foi reitor da Universidade Catalã de Verão de Prada del Conflent, cargo que ocupou até 2000, ano em que também se aposentou como catedrático de História do Cinema da Universidade de Barcelona. Agraciado com vários prêmios e distinções, Miquel Porter é figura fundamental na luta pelas liberdades democráticas e em favor da cultura catalã, entre eles o Prêmio Nacional de Cinematografia da Generalitat de Catalunya (1991), a Cruz de São Jorge (1992) e a Medalha de Ouro da Cidade de Barcelona (2003). (Fonte: Associació d'Escriptors em Llengua Catalana. Pàgines d'Autors i d'Autores. Disponível em: http://www.escriptors.cat/autors/porterm/pagina.php?id_sec=2513.)

⁸ A íntegra do trava-língua é a seguinte: “Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat. Si el penjat es despengés, els setze jutges del jutjat no menjarien més el fetge del penjat”. (Dezesseis juizes de uma corte comem o fígado de um enforcado. Se o enforcado se livrar da forca, os dezesseis juizes não comerão mais o fígado do enforcado.)

⁹ O grupo contava, em sua composição final, com Miquel Porter, Remei Margarit, Josep M. Espinàs, Delfi Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau, Marti Llauredó, Joan Ramon Bonet, Maria Amélia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs e Lluís Llach, completando, assim a “corte” dos “16 juizes”.

dissolveram¹⁰, já não fazendo mais sentido se apresentarem em grupo, já que, como foi dito antes, não formavam uma banda ou qualquer outro tipo de grupo em termos estritamente musicais.

Outro personagem fundamental para a história da *Nova Cançó* desde suas origens e que não pertencia aos *Setze Jutges* é o *cantautor* Raimon. Na visão apaixonada do jornalista Jordi García-Soler, “o melhor e mais importante *cantautor* catalão de todos os tempos” (Apud A CANTIGA)¹¹, Raimon nasceu na cidade de Xàtiva, no País Valenciano, em 1940. Era um jovem estudante de História quando, descoberto pelos *Setze Jutges*, se apresenta em Barcelona, em 1962, e obtém sucesso imediato com canções como *Al vent*, que surpreendem pelo uso do grito e pelo existencialismo rebelde que jorra dos textos. Em 1963 ganha o Festival de la Cançó Mediterrània de Barcelona, dividindo com Salomé – uma cantora profissional já conhecida – a canção *S'en va anar* [Se foi], de J. M. Andreu e L. Borrel. Muitas das suas canções posteriores (*Diguem no* [Digamos não], *D'un temps, d'un país* [De um tempo, de um país] e *El País Basc* [O País Basco], entre outras) foram assumidas pela sociedade como hinos antifranquistas. De fato, seus concertos com frequência eram transformados em cerimônias coletivas eletrizantes.

Alguns autores consideram que seria injusto reduzir Raimon apenas à condição de líder de um movimento de resistência, já que ele seria também um hábil musicador de poemas do poeta Salvador Espriu (*Indesinenter* [Incessantemente, em latim], *He mirat aquesta terra* [Vi esta terra] e *Cançons de la roda del temps* [Canções da roda do tempo], por exemplo) e de poetas dos séculos XV e XVI como Ausiàs March, Roís de Corella ou Joan Timoneda. Além disso, Raimon escreveu também canções de um grande lirismo e qualidade poética como *Com un puny* [Como um punho], *Als matins a la ciutat* [Pelas manhãs na cidade] e *Al meu país la pluja* [No meu país a chuva]. Tais qualidades seriam responsáveis pelo fato de Raimon ter superado a crise subsequente à transição democrática e ainda ser considerado como um clássico que ainda é capaz de mobilizar um público significativo.

Mas é importante lembrar que, além da resistência ao franquismo, a obra de Raimon personifica também a luta catalanista. Para os tempos globalizados e multiculturais de hoje, como lembra Antoni Batista,

pode ser difícil entender que um compromisso cívico se baseasse na fidelidade a um idioma e que essa fidelidade implicasse ter de prescindir de outras. [...] Quando a Canção Catalã irrompe, os setores mais combativos interpretavam que compagnar Catalão e Castelhana era fazer uma concessão ao inimigo, quando não mesmo traição. A luta pela conservação de um idioma que queriam liquidar, a “maltractada llengua”, segundo a adjetivação de Raimon, exigia para muitos um compromisso sem meias-tintas. Espriu tinha bem presente que a milenar língua catalã estava em perigo de extinção, falava de “salvar as palavras” como valiosos tesouros, como seres de uma espécie em vias de extinção. (BATISTA, 2005:34)

Por outro lado, não há como negar que a música de Raimon era diferente da canção popular feita até então, inclusive da música dos *Setze Jutges*. Em primeiro lugar,

¹⁰ Em abril de 2007, 46 anos depois de sua primeira apresentação e 39 depois de sua dissolução, todos os membros do grupo receberam a Medalha de Honra do Parlamento da Catalunha, em reconhecimento à sua luta em favor da cultura e da língua catalãs durante a ditadura franquista.

¹¹ A cantiga foi uma arma. Disponível em <http://a-cantiga-foi-uma-arma.blogspot.com/2007/04/herdade-do-vale-fanado.html>.

Raimon não era nem barcelonês nem de família burguesa e nem usava gravata, como era comum inclusive entre os *Jutges*. Em segundo lugar, segundo Batista

Raimon não canta para preencher um vazio cultural, como tarefa de serviço à cultura catalã nem como contestação ao regime; canta simplesmente porque lhe brota, como o ser humano que, como diz Nietzsche, “desanda a falar” nos primórdios da proto-história, e isso explica-se com as palavras *ut supra* mencionadas [referindo-se às próprias palavras de Raimon em algumas de suas entrevistas] relativas às necessidades biológicas ou fisiológicas. (BATISTA, 2005:28)

Além disso, *Diguem no* ultrapassa, pela esquerda, os temas propostos pelos *Setze Jutges*. Enquanto estes, até então, seguiam de alguma forma a linha do folclorista Joan Amades¹², passando pela *chanson* francesa, e o seu compromisso – que, diga-se, não é pequeno –, de reivindicação lingüística, quando Raimon compõe *Diguem no* inclui reivindicações sociais de classe e políticas. Raimon fala de repressão, de fome, de trabalhadores – palavra proibida pelo vocabulário franquista, que a substitui por “produtores” –, de prisão. Em plena ditadura, adicionar conteúdos sociais à língua catalã era multiplicar por dois o ataque e, portanto, o perigo. Seja como for, para Josep Benet, “se Raimon não tivesse surgido naquele momento, a Nova Cançó teria corrido perigo. ‘Raimon foi decisivo, foi uma grande sorte que tivesse aparecido naquele momento’” (BATISTA, 2005:26).

Malgrado as restrições e as dificuldades administrativas na transmissão radiofônica e televisiva e na produção discográfica, a *Nova Cançó* reunia cada vez mais adeptos e abrigava muitos intérpretes a optar por uma autêntica profissionalização, reclamada pela crítica e um público cada vez mais exigente. Em conseqüência, por um lado, surgiam os “profissionais” e, por outro, os chamados cantores folclóricos e de protesto, como na maioria dos países europeus. Neste sentido, apareciam formações como o *Grup del Folk* e, mais adiante, o grupo *Esquirols*. Destacavam-se artistas que contribuía para enriquecer o mundo da canção no começo com suas personalidades artísticas, como então o fizeram Salvador Escamilla, Guillem d’Efak e Núria Feliu – prêmio da crítica espanhola em 1966 –, ou os novos membros dos *Setze Jutges*, alguns chegando mesmo a alcançar sucessos internacionais.

Mais tarde aparecem cantores bilíngües e posições ideológicas que pareciam desvirtuar os ideais iniciais da *Nova Cançó*. Assim como Raimon, alguns outros antigos membros dos *Setze Jutges* obtêm novos êxitos: Guillermina Motta, Francesc Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach e, sobretudo, Joan Manuel Serrat superam largamente a área lingüística catalã estrita. Mais tarde destaca-se, no País Valenciano, Ovidi Montllor. Como conseqüência, nascem também movimentos paralelos na Galícia, no País Basco e na região de Castela.

Essa nova realidade traz o dilema relacionado à necessidade ou não de seus membros man-terem o discurso crítico e, por outro lado, se profissionalizarem. Para uns, manter a proposta de dignificação artística da canção como gênero e promover sua contribuição pública para a conscientização e sensibilização popular em relação

¹² Joan Amades i Gelats (Barcelona, 23/07/1890-17/01/1959), foi um destacado etnólogo e folclorista catalão. De formação autodidata, trabalhou no Arquivo Municipal de História e no Museu de Indústrias e Artes Populares de Barcelona. Colaborou também com a UNESCO, a partir de 1956. De sua extensa obra destaca o livro *Costumari Català*, obra fundamental para o estudo da cultura popular catalã. Para saber mais, ver ANGUELA, Antoni & CALVO, Lluís Calvo (orgs.). *El món de Joan Amades*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990.

aos problemas que a sociedade catalã tinha que enfrentar significava alguns problemas sérios. Na opinião de Jordi García-Soler, por exemplo, "Uma profissionalização convencional traria - como de fato infelizmente continua trazendo ainda hoje - a renúncia a tudo isso: a renúncia ao uso único e exclusivo do catalão e a renúncia também à dignificação qualitativa da canção e a sua utilização como consciência social crítica" (GARCÍA-SOLER, 1996:30).

No entanto, ao mesmo tempo, questões polêmicas como o dilema entre a profissionalização - e a conseqüente massificação *pop* - e a manutenção do projeto político que gerou o movimento ou, de outro lado, entre a manutenção da produção musical e *performance* dos artistas exclusivamente dentro dos marcos do idioma catalão (já que a razão inicial do movimento era reivindicar o direito à catalanidade frente à repressão franquista) ou a abertura para o castelhano - como foi o caso particular de Joan Manuel Serrat, considerado por muitos como um "traidor" - levaram a *Nova Cançó* a uma outra etapa, talvez mais madura e tão ou mais rica e interessante que sua fase inicial.

Em 1967 os membros do movimento *Nova Cançó* chegam a um grau de popularidade importante, tanto pelas vendas de discos como pelos concertos e também por seu compromisso político. Só para dar dois exemplos, naquele ano Raimon (26 de janeiro) e Joan Manuel Serrat, talvez o cantor da *Nova Cançó* mais conhecido fora da Catalunha e da própria Espanha (1º de abril), fazem apresentações no *Palau de la Música*, em Barcelona, para milhares de pessoas.

Em outubro daquele ano, às vésperas do anúncio do cantor Joan Manuel Serrat de sua decisão de cantar em castelhano, diante das reiteradas críticas surgidas nos meios de comunicação a nona e última edição do Festival de la Cançó Mediterrània¹³ se vê obrigada a admitir no concurso duas composições em catalão - *Com ei vent* (Como o vento), de Josep Maria Andreu e Lleó Borrell, e *T'estim e t'estimaré* (Te amo e te amarei), de Antoni Muns e Antoni Parera Fons. Ironicamente, as duas chegam à final.

É importante dizer que o Festival de la Cançó Mediterrània era uma iniciativa da direção da Rádio Nacional da Espanha (RNE) em Barcelona, uma potente emissora estatal, organizado juntamente com a TV Espanhola (TVE) com o patrocínio do Ajuntament (prefeitura) de Barcelona e que contava com alguns como a retransmissão na íntegra e ao vivo para toda a Espanha através da RNE e da TVE. Era um festival cuja premiação era concedida através do voto popular, da platéia. Sua primeira edição aconteceu em 1959 e a vencedora foi uma canção italiana. Na segunda edição

(1960) a vencedora foi uma canção grega. No ano seguinte, a vencedora foi da França. Na quarta edição finalmente vencia uma canção espanhola - e em espanhol, como esperava o regime de Franco. No entanto, essa vitória acabou se transformando em um escândalo, já que recebeu mais votos do que a capacidade

¹³ O Festival de la Cançó Mediterrània era uma iniciativa da direção da Rádio Nacional da Espanha (RNE) em Barcelona, uma potente emissora estatal, organizado juntamente com a TV Espanhola (TVE) com o patrocínio do Ajuntament (prefeitura) de Barcelona. Contava, segundo Jordi García-Soler, com alguns trunfos evidentes, como a retransmissão na íntegra e ao vivo para toda a Espanha através da RNE e da TVE. Sua primeira edição aconteceu em 1959. Em sua quinta edição, em 1963, a canção vencedora foi *Se'n va anar* (Se foi), de Josep Maria Andreu e música de Lleó Borrell, interpretada por Raimon e Salomé.

do local de sua realização. Isso obrigou a Direção Geral de Radiodifusão e Televisão do Ministério da Informação e Turismo a anular a escolha popular - obviamente adulterada, ao que tudo indica para servir a interesses comerciais.

Esse escândalo, no entanto, fez com que o festival ficasse mais popular e por essa razão alguns dos expoentes da *Nova Cançó* passam a ver nele um espaço interessante para apresentarem seus trabalhos. Na verdade, desde sua primeira edição havia a participação de canções em catalão, embora houvesse clara rejeição, por parte da organização do festival, a canções feitas por gente ligada à *Nova Cançó*, contradições, segundo Jordi García-Soler, inerentes a um festival que, apesar das boas intenções de alguns de seus promotores, “era uma peça mais na engrenagem propagandística, cultural e midiática do regime franquista” (GARCÍA-SOLER, 1996:28).

No entanto, na sua quinta edição, em 1963, a canção vencedora foi *Se 'n va anar* (Se foi), de Josep Maria Andreu e música de Lléo Borrell, interpretada por Raimon e Salomé. Aquela época Raimon já era um nome importante e popular da *Nova Cançó*, tendo se tomado um autêntico fenômeno de mídia, enquanto a cantora Salomé, valenciana como ele, representava uma vertente mais comercial e, portanto, mais apropriada para os propósitos do festival. É importante dizer que a competidora mais direta de *Se 'n va anar* era a canção *Paz*, de autores também catalães, mas com letra em castelhano e, segundo García-Soler, com um título “premonitório da comemoração daquilo que o franquismo definia como os *25 años de paz*” (GARCÍA-SOLER, 1996:28). A polarização entre as duas músicas acabou transformando as demais concorrentes em meras coadjuvantes, contribuindo para a polarização das posições no Palau de les Nacions de Montjuïc, onde o festival era realizado. Nesse contesto, a vitória de *Se 'n va anar* foi vista como “o primeiro plebiscito popular a favor da *Nova Cançó*” (GARCÍA-SOLER, 1996:28).

Ao mesmo tempo, porém, a vitória de *Se 'n va anar* expõe os limites do que era conhecido na época como “entrismo” – a utilização dos mecanismos do próprio sistema dominante em benefício de interesses que eram claramente contrários a ele. Mostra também

as contradições entre a comercialização absoluta e a manutenção de níveis de exigência artística tais como uma atitude clara e dura de resistência contra um sistema político ditatorial, aniquilador não só das liberdades nacionais da Catalunha como também de todas as liberdades políticas, econômicas e sociais. Entre a assimilação e o confronto, era lógico e natural que se impusesse este último, mesmo que isso representasse muitos problemas - fundamentalmente, um grande endurecimento dos mecanismos da censura em todas as manifestações direta ou indiretamente relacionadas com a *Nova Cançó* - e fechadas as portas e muitas plataformas que haviam permitido uma difusão pública maior (GARCÍA-SOLER, 1996:30-31).

Não obstante, outras portas se abriam, como foi o caso da *Ràdio-Scope*, programa diário apresentado por Salvador Escamilla na Rádio Barcelona e que durante muitos anos foi um porta-voz permanentemente aberto para todos os cantores, compositores e grupos catalães, evidentemente dentro dos limites da época.

A partir de 1969 aparecem problemas internos entre os *Setze Jutges* relacionados, entre outras coisas, ao fato, mencionado acima, de Joan Manuel Serrat adotar uma postura bilingüe, gravando também em espanhol. Ao mesmo tempo, os músicos da

Nova Cançó começam a enfrentar um grave problema: o recrudescimento da censura.

Velha conhecida dos espanhóis, a censura era responsabilidade da Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos e esta, por sua vez, estava subordinada ao Ministério de Información y Turismo. No entanto, a rigidez da atividade censória espanhola sobre a música popular só se inicia em meados da década de 1960 e corresponde, segundo Alexandre Fiúza,

ao desenvolvimento da indústria fonográfica e à complexificação dos meios de comunicação por onde eram veiculadas tais canções. Em resposta a esta modernização da indústria cultural e à popularização das canções de protesto, os Estados¹⁴ criaram ou também modernizaram repartições encarregadas da censura prévia dos discos e programações das rádios e canais de televisão. Enfatizamos que este complexo esteve baseado em uma legislação muito anterior ao período em questão. (FIÚZA, 2005:2)

Como, devido a ela, os artistas passam a não poder expressar seu descontentamento com a ditadura franquista, os músicos da *Nova Cançó* passam a se utilizar da metáfora, da elipse, das entrelinhas¹⁵. Mas o público sabe perfeitamente o significado das letras, que na *Nova Cançó* é um elemento fundamental. Prova disso são as muitas canções que passam a ser adotadas como verdadeiros hinos na luta contra o franquismo. A canção *L'estaca*, de Lluís Llach (1973), por exemplo, é um lema que todos os seguidores da *Nova Cançó* carregam como bandeira. É entendida como um hino de combate contra a repressão e o fascismo. Se ficamos apenas na superfície da canção, ela retrata uma conversa entre um avô, Siset, e seu neto. Neste caso a metáfora é bem clara:

Si jo l'estiro forte per aquí
(Se eu puxo com força daqui)
i tu l'estires fort per allà
(e você puxa com força daí)
segur que tomba, tomba i tomba
(com certeza cai, cai e cai)
i ens podrem alliberar
(e poderemos nos libertar)

De certa forma, portanto, as metáforas da canção catalã em resposta ao endurecimento da censura espanhola podem ser comparadas às estratégias utilizadas pela MPB, no Brasil, durante os chamados “anos de chumbo”¹⁶. Ainda pensando em termos comparativos, poderíamos pensar que, de forma semelhante, as canções “de protesto” ou “contestatórias” catalãs da primeira metade dos anos 60 do século XX são aparentadas do que aqui na mesma época ficou conhecido como “arte engajada” e que aparece no trabalho de compositores envolvidos com o CPC da UNE, no trabalho daqueles que tentavam resgatar algum tipo de possibilidade político-ideológica na bossa nova, que deveria fazer uma “ponte” entre o “asfalto” e o

¹⁴ O autor se refere ao Brasil, Portugal e Espanha.

¹⁵ É interessante pensarmos um paralelo entre essa fase da *Nova Cançó* e a MPB, principalmente quanto às estratégias dos compositores para burlar a censura. A esse respeito, ver meu livro *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. Ver também VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, principalmente quanto ao conceito de “linguagem da fresta” utilizado por esse autor.

¹⁶ Para uma tipologia da MPB sob censura, ver meu livro *Sinal fechado: a música popular sob censura*, particularmente p. 120-141.

“morro”, na utopia defendida pela vanguarda artística estudantil de “elevar” o gosto musical do “povo” ou, ainda, na “era dos festivais”. Há muitas semelhanças, por exemplo, entre a produção de Geraldo Vandré dessa época e Raimon. Um bom exemplo é a canção *Diguem no* [Digamos não], de 1963. Esta canção enfrentaria sérias dificuldades com a censura e apenas chegaria ao disco e aos palcos após a mudança do título para *Ahir* [Ontem], que não quer dizer absolutamente nada, e um par de substanciais alterações na letra. Reproduzimos aqui o original e as mudanças em negrito:

Ara que som junts
 Agora que estamos juntos
diré el que tu i jo sabem
 vou dizer o que você e eu sabemos
i que sovint oblidem.
 mas sempre esquecemos.
Hem vist la por
 Vimos o medo
ser llei per a tots.
 ser lei para todos.
Hem vist la sang,
 Vimos o sangue,
que sols fa sang,
 que só produz sangue
ser llei del món.
 ser lei do mundo.
 No.
 Não.
Jo dic no.
 Eu digo não.
Diguem no.
 Digamos não.
Nosaltres no som d'eixe món.
 Nós não somos deste mundo.

Hem vist la fam
 Vimos a fome
ser pa
 ser pão
dels treballadors (per a molts).
 dos trabalhadores. (**para muitos**).
Hem vist tancats (com han fet)
 Vimos encerrados (**como fizeram**)
a la presó (callar a molts)
 na prisão (**calar muitos**)
homes plens de raó.
 homens cheios de razão.
 No...
 Não...

É evidente que não seja coincidência a semelhança entre esta canção e, por exemplo, *Caminhando*, de Geraldo Vandré. Evidentemente, também, não é mera coincidência que o discurso, tanto no Brasil quanto na Catalunha, após o recrudescimento da censura, seja o metafórico e elíptico, com todas as conseqüências disso. Do mesmo modo, assim como aqui no Brasil se ampliou o conhecimento, por parte do público de classe média e mesmo das camadas mais

baixas da sociedade sobre a música popular brasileira de outras épocas e estilos através dos músicos “modernos e sofisticados”, ao mesmo tempo em que nascia o público da MPB moderna, que incorporava parte da tradição, também na Catalunha parece ter havido movimento semelhante, abrindo-se, na contramão da censura, todo um leque de possibilidades, que convida a estudos mais profundos, dos que estas anotações são apenas reflexões iniciais.

BIBLIOGRAFIA

- BARBAT, Enric. Cançons de la p... vida. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
- BATISTA, Antoni. Raimon: La construcció d'un cant. Barcelona: Editorial RBA, 2005.
- BONET, Magda. Sau: no et diré cap mentida (però no et diré tota la veritat). Barcelona: La Magrana, 1992.
- BUXADERA I VILA, Julià. “Franquisme a Catalunya (1939-1975)”. Temes d'Història Contemporània. Disponible em: <http://www.xtec.cat/~jbuxader/historia/temes/escat/franquisme-cat.htm>.
- CADENAS, Núria. L'Ovidi. València: Editorial 3 i 4, 2002.
- CAOMAN, Maria Aurèlia & VIDAL ALCOVER, Jaume. Ca, Barret! Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1984.
- CARBALLIDO, Vicente. “Els setze jutges i el país oblidadís...” Indesinenter. Disponible em <http://vcarballedo.blogspot.com/2007/04/els-setze-jutges-i-el-pas-oblidads.html>.
- ESCAMILLA, David. Raimon. L'art de la memòria. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.
- ESPINÀS, Josep Maria. Identitats: converses a TV3. Barcelona: Edicions de la Campana, 1986.
- FEBRÉS, Xavier (org.). Diàlegs a Barcelona: Ovidi Montllor, Francesc Pi de la Serra. Barcelona: Editorial Laia, 1986.
- FERRET, Antoni. Compendi d'història de Catalunya. 2. ed. Barcelona: Claret, 1977.
- FIÚZA, Alexandre Felipe. “Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970”. Especulo - Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, n. 30, 2005. Disponible em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/censura.html>.
- FLEURY, Jean-Jacques. La nueva canción en España. Barcelona: Hogar del Libro, 1978. 2. v.
- FUSTER, Joan. Raimon. Barcelona: Edicions La Magrana, 1988.
- GALEANO, Eduardo. Conversaciones con Raimon. Barcelona: Granica Editor, 1977.
- GAMEZ, Caries. La nostra cançó. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- GÀMEZ, Caries. Serrat. València: La Màscara, 1992.
- GARCÍA-SOLER, Jordi. Crònica apassionada de la Nova Cançó vint anys després. Barcelona: Flor del Vent, 1996.
- GARCIA-SOLER, Jordi. La Nova Cançó. Barcelona: Edicions 62, 1976.

- GENERALITAT DE CATALUNYA. Estatut d'autonomia de Catalunya. [Barcelona] Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2006.
- JURISTO, Álvaro Matud. "La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO". *Historia y Comunicación Social*, n. 13, 2008, p. 105-118.
- MAINAT, Joan Ramon. *Canet, 36 hores de cançó i de llibertat*. Barcelona: Edinform, 1977.
- MAINAT, Joan Ramon. *Tretze que canten*. Editorial Mediterrània, 1982.
- MANRESA, Joan. *Maria del Mar Bonet: una dona marinera*. Barcelona: La Magrana, 1994.
- MANSANET I BOÏGUES, Víctor. *Lluís Llach alè de revolta*. València: La Mascara, 1998.
- MOIX, Miquel Porter. *Les cançons deis 16 Jutges*. Editorial Nova Terra, 1964.
- MONTALBAN, Manuel Vázquez. *Antologia de la "Nova Cançó" catalana*. Barcelona: Edicions de Cultura Popular, 1968.
- MONTLLOR, Ovidi. *Poemes i cançons*. Galba Edicions, S.A., 1978.
- MORALES, Joan Miquel. *Retrats de catalans i músics*. Barcelona: Associació Cultural Catalunya Rock - Enderrock cop., 1996.
- Nova Cançó 1965-1982 (La)*. Barcelona: Avui/Ara Idees/Picap, 2007-2008, 18v.
- OLIVER, Joan. *Encontre amb Raimon*. Barcelona: Ariel, 1970.
- PALOMERO, Josep. *Guia didàctica d'Ausiàs March i altres poetes (segles xv-xvi) musicats per Raimon*. Barcelona: Editorial Laertes, 1990.
- PANYELLA, Lluís M. & HERNÁNDEZ, M. Josep. *Xesco Boix: un amic, un mestre. Moià: Rainma*, 1995.
- PELEGERO I SANCHJS, Raimon. *Raimon: les hores guanyades*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- PLA, Josep. *Raimon com a poeta*. Barcelona: Edicions Destino, 1970.
- PLANAS, Xavi. *Companyia Eléctrica Dharma: ei toe llunàtic*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- POMAR, Jaume. *Raimon*. Madrid-Gijón: Ediciones Jucar, 1983.
- PORTER-MOIX, Josep. *Una història de la cançó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 1987.
- PUIGCARBO, Francesc. *La Nova Cançó: ...els setze jutges, la cançó, la chanson i els cantautors galàctics*. Disponible em <http://www.iafudes.blogspot.com>.
- PUJADÓ I GARCIA, Miquel. *Diccionari de la cançó: d'Els Setze Jutges al Rock Català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000.
- PUJOL I AUPÍ, Caries. *Sangtrait: els fills del vent*. Barcelona: La Magrana, 1993.
- RAIMON, *Totes Les Cançons*. Barcelona: Belter, 1981.
- RAIMON. *Canzoni contro*. Pròleg de Giuseppe Tavani. L'Aquila: Japadre Editore, 1971.
- RAIMON. *D'aquest viure insistent*. València: Editorial 3 i 4, 1986.

- RAIMON. Les hores guanyades. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- RAIMON. Les paraules del meu cant. Pròleg de Joaquim Molas. Barcelona: Editorial Empúries, 1993.
- RAIMON. Poemes i cançons. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1974.
- RIBA I ROMEVA, Pau. Pau Riba: lletrada. Barcelona: Proa, 1997.
- SERRA I FABRA, Jordi. Historia y poder del rock català. Editorial Música de Nuestro Tiempo.
- SERVIA, Josep-Miquel. Catalunya: tres generacions. Edicions Martínez Roca, S.A. (Planeta), 1975.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Sinal fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- SOLDEVILA I BALART, Llorenç. La Nova Cançó (1958-1987): balanç d'una acció cultural. L'Ai-xernador, 1993.
- SOLDEVILA I BALART, Llorenç. La cançó catalana 1959-1984: antologia. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- TATO, Enrique Cerdan. Ovidi Montllor. Ediciones Júcar, 1980.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- YTAK. Lluís Llach: la geografia del cor. Barcelona: Pirene, 1992.