

O Som do Silêncio: A influência do movimento *folk revival* americano na canção de protesto portuguesa das décadas de 1960 e 1970

Alice Catarina Bernardino Rodrigues Fernandes

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Pereira Jorge

Abril, 2023

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Rui Pereira Jorge, por aceitar o convite de orientação deste projeto, pela sua ajuda e disponibilidade ao longo de todo o processo, pelas suas construtivas opiniões e sugestões, pela motivação e pela sua prontidão em esclarecer todas as minhas dúvidas.

Um sincero agradecimento a todo o corpo docente e a todos os meus colegas do Mestrado em Artes Musicais, por serem uma fonte de inspiração e motivação, e por diligentemente transmitirem o seu conhecimento.

Aos meus pais, Carla e Carlos, por estarem sempre presentes neste processo e na minha vida, por me terem tornado naquilo que sou hoje, pelas palavras de motivação e pelo apoio emocional que sempre me proporcionaram.

Aos meus amigos e colegas, que tornaram não só esta etapa da minha vida, como também todo o meu percurso académico superior, mais divertido e desafiante, pelo apoio incontestável e pela constante troca de sabedoria. Um agradecimento especial ao Diogo Tique, à Inês Martins e à Andreia Silva, por tornarem estes anos numa experiência incrível.

Índice

Resumo/ Palavras chave.....	5
Abstract/ Keywords.....	6
Introdução.....	7
Capítulo I. Metodologia.....	10
I.1. Cronograma.....	10
Capítulo II. Revisão de literatura.....	12
II.1. Canção de protesto: conceito.....	12
II.2. Música de intervenção portuguesa.....	13
II.3. <i>Folk</i> Norte Americano.....	14
Capítulo III. A tradição musical <i>folk</i> americana.....	16
III.1. A canção de protesto nos Estados Unidos da América: definição.....	17
III.2. O percurso histórico da <i>folk music</i>	18
III.3. <i>Folk revival</i> americano.....	19
III.4. O papel de Greenwich Village.....	21
III.5. <i>Folk</i> tradicional e <i>Folk revival songs</i> : características e evolução.....	22
III.6. A contracultura americana.....	24
III.7. Bob Dylan e a sua afirmação no <i>folk revival</i> americano.....	24
III.8. A eletrificação de Bob Dylan.....	27
III.9. Análise de Temas: <i>The Times They Are a-Changin'</i> (1964).....	29
III.10. Análise de Temas: <i>Blowin' in the Wind</i> (1963).....	31
Capítulo IV. A canção de protesto portuguesa.....	34
IV.1. A canção de protesto em Portugal: definição.....	34
IV.2. O desenvolvimento da censura portuguesa.....	36
IV.3. Atividade musical aconselhada pelo regime e os valores mitificadores.....	38
IV.4. A sociedade portuguesa da década de 1960-1970.....	40
IV.5. O nascimento e crescimento da canção de intervenção em Portugal..	41
IV.6. Características da canção de protesto.....	46
IV.7. Zeca Afonso.....	48
IV.8. Análise de Temas: <i>Trova do Vento que Passa</i> (1963).....	49
IV.9. Análise de Temas: <i>Os Vampiros</i> (1963).....	50
IV.10. Análise de Temas: <i>Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades</i> (1971)..	52
IV.11. Análise de Temas: <i>Grândola, Vila Morena</i> (1971).....	54

Capítulo V. A influência da tradição <i>folk</i> norte americana na canção de protesto portuguesa.....	56
V.1. O urbanismo português e a americanização dos jovens.....	56
V.2. A música estrangeira em Portugal na década de 1960.....	58
V.3. Figura do “baladeiro”	59
V.4. Semelhanças e diferenças entre os cantores portugueses e norte-americanos.....	63
V.5. Comparação do repertório português e americano.....	70
V.6. A guitarra portuguesa e o impacto de Lopes-Graça.....	75
V.7. O impacto do <i>folk</i> na população jovem portuguesa e as repercussões musicais da canção de protesto em Portugal.....	77
Conclusão.....	80
Bibliografia.....	82
Discografia.....	87
Videografia.....	87
Anexos.....	88

O Som do Silêncio: A influência do movimento *folk revival* americano na canção de protesto portuguesa das décadas de 1960 e 1970

Alice Catarina Bernardino Rodrigues Fernandes

Resumo

Portugal teve, entre 1960 e 1970, uma contracultura que ameaçava o regime em vigor e a sua estabilidade. Esta contracultura fazia-se representar culturalmente por músicos como Zeca Afonso, José Mário Branco, entre outros.

Os EUA não estavam cingidos a um governo ditatorial, mas a população via em causa os direitos civis e humanos que, por sua vez, utilizavam a contracultura e as suas representações culturais para se fazerem ouvir, com artistas como Bob Dylan e Joan Baez.

Esta utilização da música como meio de protesto, em épocas em que a população se sente pouco ouvida, é um cenário comum em todo o mundo. Para esta dissertação, questionámos a possibilidade de uma influência musical norte-americana na música portuguesa de protesto que se fazia no mesmo período. A globalização do mundo deixou cada vez mais próximo a cultura de outros países com a de Portugal, e certos aspetos musicais, como a simplicidade musical e a figura do músico desprovido de *glamour* acompanhado apenas por uma guitarra acústica, foram provenientes desta globalização mundial, tal como da modernização da cultura portuguesa. A diferente comercialização dos géneros e diferente cultura da indústria da música em cada país, a estrutura musical das canções e a exploração de outros géneros são aspetos que exploramos nesta dissertação de forma a comparar estes dois movimentos musicais, que nos levam a perceber que podem ter mais em comum do que inicialmente parece, mas que não invalida certas diferenças culturais e musicais.

Palavras Chave: Canção de Intervenção, *Folk Revival* Americano, Zeca Afonso, Bob Dylan, Americanização

The Sound of Silence: The influence of the American folk revival movement on the Portuguese protest song of the 1960s and 1970s

Alice Catarina Bernardino Rodrigues Fernandes

Abstract

Portugal had, between 1960 and 1970, a counterculture that threatened the regime in place and its stability, a counterculture that was culturally represented by musicians such as Zeca Afonso, José Mário Branco, among others.

The USA was not bound by a dictatorial government, but the population saw civil and human rights at stake, which also worked with a counterculture and its cultural representations to make themselves heard, with artists such as Bob Dylan and Joan Baez.

This use of music as a means of protest at times when the population feels neglected is a common scenario throughout the world. For this dissertation, we question the possibility of an American musical influence on Portuguese protest music that was made in the same period. The globalization of the world has brought the culture of other countries closer and closer to that of Portugal, and certain musical aspects such as musical simplicity and the figure of the musician devoid of glamor accompanied with only an acoustic guitar, are a result of this world globalization, and of the modernization of Portuguese culture. The different commercialization of genres and the different culture of the music industry in each country, the musical structure of the songs and the exploration of other genres are aspects that we explore in this dissertation in order to compare these two musical movements, which lead us to realize that they may have more in common than it initially seems, but that doesn't invalidate certain cultural and musical differences.

Keywords: Intervention Song, American Folk Revival, Zeca Afonso, Bob Dylan, Americanization

Introdução

Com o título *O Som do Silêncio: A influência do movimento folk revival norte americano na canção de protesto portuguesa das décadas de 1960 e 1970*, este projeto foca-se na exploração da música portuguesa antirregime criada pelos artistas nacionais, e como esta foi influenciada pelo *folk revival* americano. A primeira lutava pela liberdade, contra o regime Salazarista e a guerra colonial, enquanto que a segunda alertava para problemas políticos e sociais nacionais como a guerra do Vietname e o movimento dos direitos civis, com a sua “sede” mais dinamizada na costa Este.

A música de protesto não se pode considerar um género musical, visto que o seu foco é a associação a um movimento de mudança social ou política e parte da categoria mais ampla de músicas tópicas (ou músicas ligadas a eventos atuais). Pode apresentar-se em qualquer género musical, e é feita em diferentes países com as suas características específicas, mas sempre afiliada a um movimento social ou político antissistema.

O conceito da canção de intervenção em Portugal desenvolveu-se da “Música Popular Portuguesa”, sendo associada popularmente a um período da história portuguesa centrada na revolução do 25 de Abril de 1974, e nos seus desenvolvimentos anteriores e posteriores. Esta forma de expressão cultural foi definida por algumas personagens principais, mas destaca-se Zeca Afonso¹ como a figura mais importante deste movimento. Apesar de não ter um género específico, apresenta características gerais difundidas dentro do movimento que a caracteriza, que serão mais à frente discutidas. A atividade musical deste movimento foi especialmente desenvolvida a partir da década de 1960 até ao final da revolução, devido ao agravamento da situação nacional derivada do regime imposto.

Nos Estados Unidos da América, a década de 1960 foi igualmente uma época fértil para o *folk revival*, especialmente com a ascensão do Movimento dos Direitos Civis, de grupos de contracultura como "hippies", a Nova Esquerda e a escalada da Guerra do Vietname. As canções deste período adotavam noções de igualdade de direitos e promoviam o conceito de paz, sendo o texto tocado, normalmente, com um acompanhamento instrumental relativamente simples, comumente feito com a guitarra, também comum ao caso português. Neste movimento, podemos ver a sua “sede” de atividade principal no seio da

¹ No subcapítulo IV.7. iremos esclarecer melhor quem foi Zeca Afonso e o seu impacto na música de intervenção portuguesa.

cidade de Nova Iorque, contando com personagens como Joan Baez, Pete Seeger, Woody Guthrie, entre outros, mas o maior nome deste movimento foi, para muitos, Bob Dylan².

Temos então estabelecido que ambos os movimentos musicais se focavam na intervenção política, utilizando a música como arma, cada uma direcionada para as questões nacionais em causa. No entanto, é possível ver semelhanças em algumas escolhas musicais feitas, por exemplo, ambos os movimentos primam, geralmente, pelo seu carácter simples – não sendo o termo simples utilizado aqui como um elemento pejorativo – de forma a que a mensagem lírica fosse facilmente compreendida. Sendo que a mensagem era o elemento principal destas composições, as escolhas feitas para melodias vocais iam, geralmente, de encontro à prosódia do texto, com um carácter simples e até por vezes repetitivo. Ainda as escolhas harmónicas eram elementares, salvo exceções, utilizando muitas vezes a I, V, IV e VI da escala harmónica. Estas escolhas, entre outras que serão analisadas no decorrer deste projeto, estão presentes enquanto características gerais de ambos os movimentos musicais, mas enquanto que Portugal parece ter algumas derivações da música folclórica portuguesa, o *folk revival* apresenta raízes na música tradicional norte americana e em géneros difundidos nos EUA como o *rock* e o *blues*.

Todas estas ideias irão ser mais amplamente exploradas no decorrer do projeto, contando que ambos os géneros apresentam elementos semelhantes com raízes diferentes. Dado isto, a forma como a música de intervenção portuguesa da década de 1960, época de grande difusão da música *folk* norte americana, pode ter sido influenciada por esta última, torna-se a questão central desta investigação. É esta vertente musical que será explorada no decorrer deste projeto, não desvalorizando, no entanto, a sua forte ligação política e o seu valor sociológico que influencia inevitavelmente as escolhas musicais de um grande coletivo de artistas das décadas de 1960 e 1970 em ambos os países.

Ambos os movimentos musicais apresentam certas características que definem a estética musical dos movimentos em questão, em concordância com a componente política da mesma. Exploraremos de seguida o impacto do movimento norte americano no caso português, olhando para diversos casos marcantes de ambos os movimentos de forma comparativa, para relacioná-los e perceber se algo os torna intrinsecamente interventivos, e se, de alguma forma, existe alguma influência e de onde, e em que termos essa provêm. Tentaremos perceber se os géneros de canção antissistema criados nesta época em ambos os países poderão ter mais em comum do que inicialmente possa transparecer, quer seja por

² No subcapítulo III.7 iremos esclarecer melhor quem é Bob Dylan e como este contribuiu para a música nos EUA.

influência direta, ou até por uma componente estética pré-determinada em comum. Com o foco na estética musical, a incorporação do tema na área da musicologia é assegurado, não sendo esta uma investigação sociológica ou política, tendo este movimento musical fortes ligações políticas que não serão diminuídas.

No capítulo I iremos apresentar a metodologia utilizada para conceber este projeto, e no capítulo II seguiremos com revisões literárias acerca do tema em questão. De seguida, nos capítulos III, IV e V passaremos para o corpo do trabalho, onde nos iremos focar no terceiro capítulo na exploração do *folke revival* americano, analisando casos práticos e explorando a história deste movimento, bem como a importância de algumas personagens deste, e no quarto capítulo iremos utilizar este mesmo processo para o caso português. Finalmente, o quinto capítulo será dedicado à procura por semelhanças entre estes dois movimentos, com o auxílio de casos práticos e opiniões de personagens que fizeram notória a sua presença nestes movimentos musicais.

Capítulo I. Metodologia

Considerando que tanto a música de protesto portuguesa das décadas de 1960 e 1970, como a música de protesto dos EUA do mesmo período foram já vastamente estudadas, um dos processos principais deste projeto de investigação passou pela leitura de fontes relevantes, desde livros, artigos e entrevistas até relatórios, conferências, documentários e programas de televisão e radiofónicos da época. Isto forneceu-nos as ferramentas necessárias para a criação de uma hipótese de ligação entre os dois movimentos. Não só estes, mas os registos musicais da época foram o ponto fulcral desta investigação, dando abertura para uma reflexão acerca das características musicais apresentadas e como estas respondiam às necessidades da população, e aonde iam buscar a sua fonte de inspiração.

I.1. Cronograma

Este é o plano de trabalho que propusemos no início desta pesquisa, com a flexibilidade temporal suficiente para cumprir todas as etapas necessárias, dentro das quais a leitura e audição de fontes, em conjunto com a pesquisa bibliográfica, onde propusemos procurar tanto em fontes primárias, como em gravações das canções da época, e em fontes secundárias, que foram especialmente importantes para o nosso projeto, com escritos acerca destas mesmas canções, um aprofundamento literário acerca destes movimentos musicais e o papel de certos artistas nestes, entre outros tópicos que pudessem ser relevantes no decorrer deste projeto. Também apontámos a análise de textos e canções como uma etapa necessária, onde utilizaríamos os conceitos de teoria musical, mas não descoraríamos a importância do texto e da sua ligação política para o objetivo principal deste género. Um aspeto importante foi também o acompanhamento e auxílio do Professor Doutor Rui Pereira Jorge durante este processo. Isto pode ser visualmente demonstrado no gráfico seguinte.

	Outubro				Novembro				Dezembro				Janeiro				Fevereiro				Março												
	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4									
Leitura e audição de fontes	█																																
Pesquisa bibliográfica	█																																
Análise de textos/canções																																	
Reuniões com orientador	█																																
Redação do texto do projeto																																	

Durante a realização deste projeto, tentámos seguir o planeamento criado em 2022, bem como seguir os passos descritos no cronograma acima.

Após a finalização, podemos admitir que este plano de trabalho foi cumprido na sua maioria através de uma boa gestão de tarefas e de tempo para cada uma das etapas necessárias. Apresentamos em seguida o cronograma criado após a finalização das tarefas de forma a refletirmos sobre a criação deste projeto, com as devidas alterações.

	Outubro				Novembro				Dezembro				Janeiro				Fevereiro				Março				Abril			
	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4
Leitura e audição de fontes	█																											
Pesquisa bibliográfica	█																											
Análise de textos/canções					█				█				█															
Reuniões com orientador	█																█											
Redação do texto do projeto					█																							

Já muito se escreveu acerca da música de intervenção portuguesa, mas nunca se fez um estudo comparativo entre esta e a música estrangeira com o mesmo objetivo de movimentação política e social, principalmente a música norte-americana. Apesar de não estarmos a abordar um tema completamente inovador, de que nunca se falou em Portugal, acreditamos que, com este estudo, conseguimos desenvolver mais um pouco a investigação portuguesa e o conhecimento e a compreensão da música que se fez em Portugal. Dado isto, propomos apontar para os seguintes objetivos iniciais:

1. Compreender a estética musical da música interventiva de Portugal e do *folk revival* dos Estados Unidos da América na década de 1960 e de que forma esta pode estar determinada por fatores externos e/ou prévios;
2. compreender de que forma o movimento norte americano possa ter, ou não, influenciado esteticamente o movimento português;
3. compreender de que forma a mensagem política da música interventiva pode influenciar as escolhas estéticas de uma composição, quer pela lírica, ou pelas escolhas da linha melódica, escolha de instrumentação, progressões de acordes, entre outras escolhas estéticas realizadas no processo de composição;
4. perceber o impacto que estes dois movimentos musicais, o português e o norte americano, tiveram no desenrolar dos movimentos políticos e sociais a que se associaram;
5. contribuir para a investigação académica da música do Estado Novo Português, através da comparação com movimentos externos semelhantes, especificamente o caso Norte Americano.

Capítulo II. Revisão da literatura

II.1. Canção de protesto: conceito

É difícil encontrar uma definição simples ou um consenso para demonstrar o que é na verdade a canção de protesto. Alguns fatores importantes, visto serem consensuais entre os investigadores, podem ser deduzidos. A sua origem pode ser traçada, por norma, para uma certa cultura ou região, tipicamente para aquela predominante no país em que se insere; é tradicionalmente cantada e tocada por amadores, normalmente com instrumentos acústicos e a cantar de forma simples e objetiva; a composição musical mostra-se simples, sem grande complexidade de forma a poder ser cantado pelas massas e partilhado em comunidade; entre outros. (Cohen, 2006). Algumas diferenças emergem entre as canções mais recentes, digamos das últimas décadas, e as canções mais antigas. Temos como exemplo a questão da autoria, que era desconhecida até certo momento histórico, algo que já não se mostra relevante no período em questão, na década de 1960. As canções foram durante muito tempo transmitidas por via oral e não pela gravação, mas ambas estas questões focam-se mais nas condições e tradições das épocas específicas do que nas características musicais de um conjunto de autores ligados por um movimento social.

Enquanto que alguns argumentam que a canção de protesto é um veículo de um movimento político e/ou social para promover e esclarecer os seus ideais, utilizada em diversos casos (Eyerman e Jamison, citado em Donaldson, 2011), outros argumentam que o movimento musical de protesto é, inerentemente e por si só, um movimento social, sendo os pertencentes deste movimento social atores também noutros movimentos específicos, sendo que vários movimentos apropriam este movimento musical para reforçar as suas afiliações sociais e/ou políticas, quer pelos ativistas fazerem parte tanto do movimento social musical quer de um movimento social ou político sem correlações musicais, ou por inspiração dos ativistas dos mesmos. Sendo assim, a união entre os artistas musicais é criada pela participação no movimento social musical, e não apenas como sendo peões e elementos de outros movimentos, como explica Rachel Clare Donaldson:

“In many ways, my understanding of the revival as a social movement and my assessment of its impact on American society borrow from the work of Ron Eyerman and Andrew Jamison in *Music and Social Movements*. Social movements, in their view, are “central moments in the reconstruction of culture” meaning that members of these movements reevaluate societal values and norms, redefining them in the process. Social movements also rely on cultural forms to forward political agendas; movement actors often appropriate cultural traditions to define both themselves and their political aims.

Although they emphasize political reform, social movements often alter the larger ‘values, ideas, and ways of life,’ in the process and thus have profound cultural consequences—even beyond what the actors intended. Even after these movements fade from the national political spotlight, Eyerman and Jamison argue, their ‘cultural effects seep into the social lifeblood’ of dominant society. By seeking to understand the ways in which social movements alter culture, Eyerman and Jamison also elevate the role of culture within social movements.” (Donaldson, 2011: 4)

A música de protesto, apesar de ter um objetivo em concreto, pode ser, para alguns autores, dividida em diferentes atividades. Para alguns, a música pode ser um agente de mudança, um comentário explícito ou implícito no poder político e/ou social, uma manifestação política da espiritualidade ou até um espelho da mudança histórica, política e cultural. (Neuman, 2008). Ainda para outros, os movimentos sociais são interpretados como momentos centrais na reconstituição da cultura. Na turbulência criativa que se desencadeia nos movimentos sociais, os modos de ação cultural são redefinidos como fontes de identidade coletiva. Por alguns momentos, o comportamento habitual e os valores subjacentes da sociedade são abertos a debate e reflexão, e à medida que os movimentos desaparecem do centro do palco político, os seus efeitos culturais penetram no seio social. (Eyerman e Jamison, 1998)

II.2. Música de intervenção portuguesa

A canção de intervenção em Portugal é um conceito utilizado para denominar um dos campos da música popular portuguesa, caracterizado pela utilização de poesia e música em ação. Lopes-Graça diz que “Uma poesia de fundo popular e de projecção coletiva só se justifica e atinge o seu verdadeiro desígnio quando utilizada por aqueles a quem se dirige. O livro, o folheto, a recitação são para isso meios insuficientes ou, quando muito, dotados de eficiência relativa. Só mediante o veículo da música, através do canto, ela pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção”. (Lopes-Graça, 1973: 249). A canção (produto cultural) reflete o conjunto de condições materiais (históricas) em que se originou, desenvolveu e comunicou. (Moura, 1977, citado em Letria, 1978). Para Côrte-Real, a canção de intervenção em Portugal pode ser vista como uma expressão cultural que chegou a abranger várias décadas da prática musical portuguesa, apropriando-se de um grande número de personagens, estilos e processos musicais baseados numa linguagem musical que pode remeter à música tradicional portuguesa rural e urbana, e até do carácter individual de cada compositor que podem ser influenciados, ou não, por estilos de música

estrangeira. (Côrte-Real, 2010). Podemos assim pensar no termo “canção de protesto” não como algo com a sua base apenas em atributos estilísticos, mas sim com um conjunto de práticas que poderão ser articuladas com processos músico-políticos identificados em projetos alargados de mudança social. (Castro, 2015)

A canção de protesto em Portugal conferia força à resistência política contra o regime, encontrando-se tanto a nível internacional como nacional. (Letria, 2002). De facto, em países como a França, havia cantores como Georges Brassens, Jacques Brel, entre outros que, mesmo sem viverem um regime ditatorial, compunham e interpretavam canções que falavam de liberdade. Em Espanha, revelaram-se nomes como Paco Ibañez, Gabriel Celaya ou António Machado. Da América latina temos os exemplos de Atahualpa Yupanki, Chavela Vargas, Judith Reyes, Victor Jara, Daniel Viglietti ou Violeta Parra. Nos Estados Unidos cantava-se contra a Guerra do Vietname e contra a segregação racial, com cantores como Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez, Arlo Guthrie, Country Joe McDonald, Malvina Reynolds ou Woody Guthrie. (Letria, 2002)

A música francesa foi também de grande importância para os autores da canção de protesto portuguesa. (Côrte-Real, 1996). Percebemos que existe assim, para muitos, um conjunto de características estilísticas comuns ao universo sónico da canção de intervenção. Estas características primam pela sua necessidade imperativa de simplicidade, objetividade, pelo seu carácter direto, a fim de mobilizar mais eficazmente as pessoas, baseando-se assim numa linguagem conhecida daqueles a quem pretende chegar, ligada à música tradicional portuguesa. (Côrte-Real, 1996). Podemos então afirmar que, apesar de uma ideia não descredibilizar a outra, a música de intervenção do Estado Novo em Portugal reuniu não só influências de países estrangeiros, mas também da música portuguesa tradicional.

II.3. *Folk* Norte Americano

Música política, faz parte da herança cultural da música *folk* dos EUA, mas também encontra as suas raízes nas “labor songs” do século XIX, nas canções de Joe Hill sobre os trabalhadores industriais na primeira guerra mundial, e até na música da década de 1930 com a ascensão do partido comunista americano. Este movimento aparenta ter heranças culturais enraizadas na cultura deste país, envolto no seu próprio núcleo cultural, social e político. Para alguns, existe uma conexão entre movimentos políticos progressistas que envolvem um conjunto de músicos de origem urbana e de classe alta, com a recriação de formas musicais tradicionais praticadas por amadores, enquanto que para outros, a criação musical ligada a

seios menos instruídos é o verdadeiro núcleo musical *folk* da cidade de Nova Iorque na década de 1960. (Garofalo, 1992). A música ligada a tradições rurais e aos setores explorados da população é utilizada como forma de expressão dos valores e ideais dos músicos inseridos em movimentos sociais. A música *folk* encontra-se entre duas “noções”: a de criação da música popular comercial criada para o povo, e a música “autenticamente” *folk*, criada pelo povo. Por um lado, a música *folk* foi historicamente contraposta à cultura de massas, cuja participação em atividades políticas seria incompatível e, por outro, o uso do *folk* neste mesmo contexto, de movimentos massificados, reconfigurou o papel político da canção, abrindo caminho a novas perspectivas, como a comercialização e difusão mediática.

Existem algumas diferenças entre os artistas da década de 1960 e os artistas de música de protesto de décadas anteriores, como o envolvimento pessoal nos movimentos que defendiam. Para cantores de gerações anteriores, como Seeger, a música era utilizada enquanto arma em movimentos em que se viam inseridos enquanto ativistas. A geração da década de 1960, com personagens como Bob Dylan, normalmente compunha música enquanto comentário social acerca de eventos contemporâneos cobertos pelos média, como o movimento dos direitos civis e a guerra do Vietname. (Rodnitzky, 2013). Para muitos, quase com consenso universal, a maior personagem deste movimento musical foi Bob Dylan.

Um renascimento da música *folk* estava a começar a ganhar raízes na cidade de Nova Iorque antes da Segunda Guerra Mundial, com o seu auge nas décadas de 1950 e 1960. Inerente a esse facto estava um aparente paradoxo: enquanto que as canções *folk* remetiam para a tradição, em grande parte de origem rural, Nova Iorque representava o progresso, o futuro, o crescimento e a eficiência. De facto, nas gerações antes da década de 1960, os artistas de música *folk* insistiam em preservar as raízes musicais deste género. (Cohen, 1995). Este foi um movimento liderado por jovens artistas musicais, com canções que atingiam as pessoas, inspirando-as a desafiar as normas sociais estabelecidas e a romper com tradições antiquadas, valores e costumes que precisavam ser reformulados. Este movimento permitiu não só a entrada num mundo afastado da superficialidade da época, mas também simbolizava uma rutura com ideias antiquadas que desafiavam os direitos humanos. No prefácio de *Folk City* de Stephen Petrus e Ronald D. Cohen, Peter Yarrow escreve que “Traditional folk music was, by its very nature, a call to the kind of humanity and equity that was in many ways absent from civil society. Singing folk music was as much an act of defiance towards these inequities as it was a way to share a people’s art form that was beautiful, moving and inspiring. Traditional songs were not written to become hits or big money makers. On the contrary, there was a humility and honesty in folk music.” (Yarrow, 2015: 10)

Capítulo III. A tradição musical *folk* americana

O termo folclore, cunhado por William Thoms em 1846 (Georges & Jones, 1995), surge como veículo para a criação do termo *folk music*, e os seus derivados, sendo estas expressões relativamente recentes. William descrevia folclore enquanto a tradição das classes incultas (Scholes, 1977), derivado do termo alemão *volk*, aplicado à música popular tradicional no século anterior. Este descrevia assim a música do povo.

O termo “música *folk* americana” abrange vários géneros musicais, conhecidos como música tradicional, música *folk* tradicional, ou *roots music*. Estas canções eram, durante muitas décadas, transmitidas oralmente, cantadas pela mesma família ou pelo mesmo grupo social durante várias gerações e, por vezes, chegavam até a remontar a origens estrangeiras, como a Grã-Bretanha, a Europa continental ou até mesmo África.³ Esta música é considerada americana, dado que se desenvolveu nos EUA, a partir de origens e influências estrangeiras, que remontavam a algo distintamente novo no país. É considerada *roots music* porque serviu de base para a música desenvolvida posteriormente no país, como o *rock’n’roll*, *blues* e *jazz*. Robert D. Cohen escreve: “It might be simple to understand folk music as a form of popular music in the British Isles and the United States with antique roots and anonymous composers. But in order to understand the scope and transformation of folk music through the nineteenth and twentieth centuries, it is necessary to come up with a broader definition. For example, we will have to include in our story not only the development and collection of old songs, with no known composers, but also labor songs of the nineteenth century broadsides, blues, gospel tunes, cowboy songs, singer/songwriters, such as Donovan and Bob Dylan, who emerged in the 1960s, and so much more”. (Cohen, 2006: 1). Também acerca disto, Gillian Mitchell escreve: “Thoms advocated the studying of ‘the lore of the people’ and the viewing of traditional ‘custom’ and ‘a primitive predecessor of civilized ‘manners’” to illustrate ‘the irrationality of the “lower stages of progress”’ and emphasise ‘the rude or crude otherness of the folk’. Bronner links Thoms’ interest in ‘the folk’ to the nineteenth-century preoccupation with the ‘primitive’ and with theories of race and origin. Prior to this, however, in the late eighteenth century, the German nationalist and philosopher-historian Willhelm Gottfried von Herder had indicated the importance of peasant customs and lore to the creation of a nationalistic pride and culture”. (Mitchell, 2007: 8)

³ Mais informação disponível em <https://www.loc.gov/folklife/guide/folkmusicandsong.html> [Acedido a 24 de Março de 2023]

III.1. A canção de protesto nos Estados Unidos da América: definição

À primeira vista, as *protest songs* podem parecer simplesmente uma forma de música popular dos Estados Unidos da América, com as suas raízes assentes na tradição nacional. Contudo, é necessário pensar-se numa definição mais ampla, de forma a entendermos a escala das suas transformações durante o século XIX e XX. O termo *protest song* assenta sobre conceitos vastos e abstratos, tornando a sua definição problemática. A sua definição, quer enquanto canção tópica, género, ou conteúdo social ou político, mostra-se estar à mercê da situação política da época, sendo estas canções fechadas dentro de um núcleo social e político, precisando de ser contextualizadas dentro de um movimento social ou político.

Estas *protest songs* têm, salvo raras exceções, um objetivo em comum: a necessidade de mudança social ou política, mas esta classificação por si só não define um género musical, que, de forma a ser uniforme, é composto por um leque de características e elementos específicos, quer seja a sua estruturação, a sua instrumentação, a sua função, o seu texto, entre muitos outros. Ao longo dos séculos, a necessidade de *protest songs* manteve-se, sendo esta continuamente adaptada aos gostos das épocas em que se inserem.

A partir desta limitação, encontramos outra classificação possível para as *protest songs*: *topical songs*, ou seja, canções que comentam assuntos sociais ou políticos, prescritas no tempo e no local, apenas relevantes para os grupos envolvidos nos eventos políticos ou sociais da época em questão. Sendo assim, a maior parte das *protest songs* são *topical songs*, mas o contrário não se aplica, e não poderemos classificar todas as formas de *topical songs* como *protest songs*. Assim, as *topical songs* são canções apenas relevantes num curto espaço de tempo e espaço social e político, e as *protest songs* protestam contra situações políticas ou sociais.

É difícil, para muitos, separar a música *folk* americana do conceito de *protest song* americana. O termo *protest song* engloba não só o género *folk* americano, e o movimento do *folk revival* que discutiremos mais à frente, mas também outros géneros musicais, como espirituais negros, *blues*, *rock*, *gospel*, entre outros. Apesar de as *folk songs* estarem integradas no grupo das *protest songs*, isto não quer dizer que as *protest songs* sejam *folk songs*, devido à sua difusão por vários géneros musicais.

Esta dissertação focar-se-á na música *folk* americana inserida na veia da canção de protesto, e como esta pode ter influenciado a música de protesto portuguesa, principalmente na sua fase de *folk revival*, que se deu entre as décadas de 1960 e 1970, cujo pico mais relevante manifesta-se nas duas últimas décadas deste movimento.

III.2. O percurso histórico da *folk music*

O início fulcral da música *folk* na América começou no período colonial e de revolução americana, onde a maioria da música *folk* era trazida por emigrantes de Inglaterra, Escócia e Irlanda. Esta tradição musical é, na sua base, uma adaptação da música tradicional inglesa, modificada consoante os gostos americanos. (Nettl, 1976). Estas tinham versos simples para auxiliar a compreensão, dado que muitos americanos tinham uma educação pouco desenvolvida, e os refrões eram considerados “facilmente cantáveis”.

No século XIX, o conceito começa a ser mais explorado, com o foco em temas como a Guerra Civil e o movimento das sufragistas. Era ainda comum serem utilizados espirituais negros para protestar contra a opressão e escravidão da comunidade afro-americana.

Na primeira metade do século XX, o foco temático havia mudado drasticamente com a chegada da revolução industrial. Cantava-se sobre a classe trabalhadora, da pouca oferta salarial e das longas horas de trabalho, utilizando estas canções como uma força unificadora e de apoio entre os trabalhadores. Um dos maiores nomes desta geração foi o cantor e compositor Joe Hill⁴, que protestava com as suas composições. Foi aqui, na viragem para o século XX, que se modernizou a música enquadrada dentro do conceito das *protest songs*.

Durante as décadas seguintes, principalmente na próspera década de 1920, as *protest songs* perderam público e, por consequência, a sua relevância. Apenas na década de 1930 é que as *protest songs* voltaram a ser relevantes, devido à Grande Depressão que levou à pobreza extrema de grande parte da população americana. Com isto, podemos perceber que as *protest songs* são especialmente relevantes em épocas de pouca prosperidade, quer política, económica ou social, dado que encontra a sua contextualização nos problemas da época em questão. Aqui, um dos artistas mais significantes era Woody Guthrie⁵.

Com a chegada da Guerra Fria, cresceu o medo de um desenvolvimento da União Soviética e criaram-se rumores de uma subversão comunista nos EUA, o que fez com que as *protest songs* de artistas como Woody Guthrie e Pete Seeger⁶, tipicamente associadas à

⁴ Nascido na Suécia em 1879, emigrou para os EUA em 1902, onde desenvolveu a sua carreira como compositor e cantor, juntamente com a sua atividade anarcossindicalista, fazendo parte da organização libertária IWW (*Industrial Workers of the World*), utilizando a sua música para denunciar as más condições de vida dos trabalhadores. Morreu em 1915, aos 36 anos, em Utah, nos EUA.

⁵ Nascido numa cidade do Estado do Oklahoma, nos EUA, em 1912, foi um dos cantores e compositores mais significantes da *folk music* americana. Nas suas canções, apelava ao socialismo americano e era contra o fascismo, inspirando as gerações seguintes a cantar sobre temas políticos. Morreu aos 55 anos, na cidade de Nova Iorque em 1967.

⁶ Nascido na cidade de Nova Iorque em 1919, Pete Seeger foi um cantor e compositor que aliava a sua música à sua veia ativista. Já na década de 1960, reemergido no cenário público enquanto artista *folk*, cantava acerca de causas como o movimento dos direitos civis. Morreu em 2014, com 94 anos, em Nova Iorque.

esquerda política, fossem vistas como antiamericanas. Estes compuseram músicas que seriam o modelo a seguir de gerações futuras, como os novos artistas da década de 1960.

É nesta década de 1960 que vemos a chegada da segunda fase do *folk revival* americano, que se focava na redescoberta do *folk* de protesto de artistas com Woody Guthrie, adaptando-se a uma nova geração e a novos movimentos sociais e políticos, como o movimento dos direitos civis e a guerra do Vietname. Aqui, personagens como Bob Dylan⁷, Joan Baez, entre outros, foram importantes para o desenvolvimento do género.

A música de protesto americana passou por muitas fases e momentos históricos diferentes, tirando influência de diferentes géneros musicais e criando diferentes escolhas estilísticas e líricas ao longo das décadas.

III.3. *Folk revival* americano

A música *folk* é uma canção que conta, pura e simplesmente, uma história, escrita numa estrutura narrativa. (Donaldson, 2011). Nos seus primórdios, era comum que a música *folk* fosse de autoria desconhecida. Apenas mais tarde, a partir do século XVI, com a chegada da possibilidade da impressão, é que começou a ser possível difundir as obras musicais ao público sem haver a necessidade de ser oralmente transmitida. Assim, era mais fácil as obras manterem-se na cultura popular. Já aqui, era comum os músicos cantarem sobre os acontecimentos atuais, quer sociais quer políticos.

Dois nomes de grande importância para a conservação da tradição musical *folk* dos EUA foram John⁸ e Alan Lomax⁹ (pai e filho). John Lomax temia que, devido à inexistência de uma cultura de preservação da música oralmente transmitida, a música *folk* americana fosse perdida. Os dois musicólogos, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, foram responsáveis por colecionar e documentar a tradição folclórica americana, viajando principalmente pelo Sul dos EUA, por ranchos, escolas, igrejas, clubes e até prisões, gravando a música que ouviam. Estes encontraram duas formas musicais que, apesar de apresentarem diferentes características, ambas estavam impregnadas do sentimento *folk*: uma primeira,

⁷ Nascido no Minnesota, nos EUA, em 1941, Bob Dylan é um dos cantores e compositores *folk* americanos mais conhecidos pelo público, com inúmeros êxitos comerciais que denunciavam as práticas discriminatórias americanas e as pobres condições de vida da população.

⁸ John Lomax nasceu em 1867 no Mississippi, EUA. Foi um professor, musicólogo e folclorista que se dedicou à preservação do *folk* americano. Morreu em 1948, no Mississippi.

⁹ Filho de John Lomax, nasceu em 1915 no Texas, EUA. Um musicólogo e folclorista que se dedicou, com o seu pai, à preservação da música *folk* americana. Morreu na Flórida, em 2002.

encontrada no *blues* com influências das raízes africanas, e uma segunda herança ocidental temperada com o *folk* acústico dos *cowboys*.¹⁰

Um ponto fulcral para a canção de protesto americana foi o *folk revival*, que é comumente dividido em duas fases pelos seus especialistas: Uma primeira fase, que teve início no começo do *folk revival*, nas décadas de 1930 e 1940; e uma segunda, que ocorreu com o pico do movimento no final da década de 1950 e na década de 1960. (De Turk & Poulin, 1967). Esta teve o seu início com a disseminação da música *folk* às massas através de gravações, sendo comercialmente contextualizadas para o grande público.

O poder social e político da música *folk* enquanto ferramenta ainda não era de grande importância para o público em geral, que apreciava as melodias simples, as histórias diretas e as vozes familiares dos cantores. Só com a apropriação da música *folk* pela parte da velha esquerda, com o objetivo de criar uma política esquerdista com raízes populares, é que se começa a falar de política no *folk revival*. As duas fases foram assim separadas por uma onda conservadora e anticomunista. Na segunda metade da década de 1950, o movimento musical começa novamente a surgir em cafés, principalmente na cidade de Nova Iorque, no bairro Greenwich Village. Também importante foram os campus universitários, com a predisposição para o questionamento de ideias e para a crítica social e política, que criou uma efervescência de ideias e opiniões que se identificavam com a contracultura, um aspeto importante para o ressurgimento. Inicialmente acompanhado por um novo público universitário, o género foi rapidamente aceite na indústria musical americana, que levou a música *folk* da época a um público mais vasto. (Cohen, 2008)

No final de 1957, já podemos identificar um claro movimento *folk* relativamente consolidado nos EUA, em cidades como Chicago, Philadelphia, Los Angeles, São Francisco e Nova Iorque, maioritariamente em cafés com música ao vivo, mas cada vez mais próximo de se tornar uma cultura para as massas. (Cohen, 2002). Gillian Mitchell escreve: “(...) by the end of the 1950s, folk music was beginning to intersect with the ever-growing youth culture” e continua “(...) the revivalists of the late 1950s and early 1960s would enhance the attempts at cultural pluralism and diversity of the earlier revival, and would, as a result, create a movement with far wider boundaries.” (Mitchell, 2007: 67)

Um grande aspeto que contribuiu para a difusão da música *folk* nas rádios foi a falta de um género musical orientado para a juventude. Em 1958, o mesmo ano que o single dos

¹⁰ Referimo-nos a uma parte da população estadunidense, que vivia nas zonas mais campestres do país, usualmente no Sul, centro-oeste, Texas e no Sudoeste, que se dedicavam a atividades agrárias e, em pequenas comunidades, cantavam acompanhados à guitarra, o que mais tarde viria a desenvolver-se até ao *country* dos dias de hoje.

Kingston Trio¹¹ “Tom Dooley” foi comercializado, uma música que deu início à exploração comercial do *folk*, o *rock’n’roll* estava cada vez mais diluído no circuito juvenil. Os êxitos de *rock* mostravam-se cada vez menores, sendo mais comum ver novos gêneros a emergir, menos orientados para a dança e diversão, tal como o *folk*, que, para uma nova geração, era fresco e autêntico. Com a chegada de artistas como Peter, Paul and Mary¹², o Chad Mitchell Trio¹³ e ainda Joan Baez¹⁴, o movimento *do folk revival* começou a ter a sua grande atração cultural, sendo cada vez mais difundido pelos circuitos comerciais e partilhado entre os jovens.

III.4. O papel de Greenwich Village

Era comum ver cantores *folk* de diversas regiões dos Estados Unidos da América a fazer uma viagem só de ida para a cidade de Nova Iorque, tornando esta cidade a sua residência permanente durante o pós-guerra. Especialmente em Greenwich Village, um bairro de Nova Iorque, a efervescência cultural era atrativa para os jovens cantores e compositores, sendo que este já era a morada do jazz moderno, da arte abstrata e da literatura *Beat*, para além da vida boémia pela qual o bairro tinha ganho popularidade. As tabernas, cafés, entre outros estabelecimentos, para estes jovens músicos, tinham não só repercussões artísticas, mas também sociais.

Esta atmosfera cultural era apenas possível devido a vários elementos, como a concentração de espaços para performances perto do Washington Square Park, com vários cafés e pequenas salas de concerto ao longo das ruas. Isto permitiu uma ampla gama de trabalho para os cantores, que tinham aproximadamente 20 cafés num espaço de cinco quarteirões. Esta densidade cultivou a criatividade e as suas interações consequentes, como a colaboração e a competição entre músicos. Estes espaços começaram a florescer no final da década de 1950 e proliferaram-se no início da década de 1960, principalmente através do auxílio do intitulado “Folk Riot”¹⁵ de Washington Square Park de 1961. Era comum, todos

¹¹ Um grupo musical americano de música *folk* e pop que ajudou a lançar o movimento do *folk revival* com o seu êxito comercial, o que criou abertura para a música *folk* na esfera das rádios e outros. Estiveram ativos entre os anos 1957 e 1967.

¹² Um grupo de música *folk* americana formado na cidade de Nova Iorque em 1961, ativo até 1970 e novamente em atividade entre 1978 e 2002.

¹³ Um grupo musical americano de música *folk* americana tradicional. Estiveram ativos desde 1958 até 2014, com vários períodos de pausa entre estes.

¹⁴ Uma cantora norte americana de música *folk* nascida em 1941 em Nova Iorque. Uma das primeiras artistas a ter sucesso durante o *folk revival*, abrindo as portas para que mais artistas tivessem a possibilidade de partilhar a sua música com o público.

¹⁵ A 9 de Abril de 1961, após a polícia ter proibido aglomerados de cantores *folk* na Washington Square Park, os “folkies” organizaram um protesto contra esta nova proibição.

os domingos, os “folkies” – nome utilizado para descrever os cantores de música *folk* – deslocaram-se até à Washington Square Park para tocarem todos juntos.

As várias salas em que tocavam permitiu que estes músicos aprimorassem as suas capacidades, em cafés onde eram dadas as oportunidades para testarem novo material musical original, tal como cometer erros diante de um público compreensível, aprendendo no processo a captar a atenção de plateias e a encontrar o seu público.

Com esta fermentação artística, durante a década de 1960 a Village tornou-se o epicentro cultural do renascimento da música *folk* nos Estados Unidos da América.

III.5. *Folk* tradicional e *Folk revival songs*: características e evolução

Dado que a música *folk* é dificilmente caracterizada enquanto género circunscrito e facilmente identificável, já que sofreu várias transformações pela sua contextualização social ao longo das décadas, apontar um número de características pode ser difícil, visto que estas estão em constante alteração. Assim sendo, as principais características musicais do género no século XIX, serão diferentes das dos elementos diferenciadores do século XX.

No seu formato tradicional, as *folk songs* continham vários atributos específicos, como a atribuição das suas origens a uma cultura ou região específica, devido ao seu texto contextualizado ou à sua sonoridade característica; a autoria, que durante muito tempo foi desconhecida, excluindo os últimos dois séculos; a sua performance, que era usualmente atribuída a amadores de uma classe baixa que tocavam, muitas vezes, instrumentos acústicos; uma composição caracteristicamente simples, de forma a ser facilmente difundida e entendida; a sua difusão através da transmissão oral, que acabou por mudar através dos avanços do século passado, como a televisão, rádio e imprensa. (Cohen, 2006)

Durante o século XVIII, estabeleceu-se uma tradição nas regiões urbanas da classe trabalhadora, através da composição de canções, especialmente baladas, que narravam ou comentavam eventos da época. Estas canções, precursoras da música popular, eram impressas em grandes folhetos, sendo posteriormente vendidas nas ruas. Eram compostas por poetas e músicos amadores urbanos, mantidas através da tradição oral, juntando-se assim ao corpo da música *folk* mais tradicional. Estas canções eram comuns tanto nas aldeias, como nos cafés e bares urbanos.

O movimento *folk revival*, devido à sua influência do *folk* tradicional, era composto maioritariamente num estilo tradicional, em parte pela tentativa de tornar textos e melodias antigas acessíveis ao novo público. Dado que o objetivo principal era a transmissão de uma

mensagem, geralmente social ou política, o texto era um dos aspetos mais importantes. Era comum que o texto fosse escrito em inglês, que auxiliava uma compreensão pela parte do público inscrito nesse contexto social.

Ainda pela regra da acessibilidade e fácil compreensão, tanto o acompanhamento instrumental, como as linhas melódicas vocais, mostravam ser o mais simples possível. Instrumentalmente, era recorrente a utilização de guitarras acústicas como elemento principal, sendo apoiado por diferentes instrumentos consoante a estética pessoal do cantor em questão, como harmónica, banjo, pandeireta, entre outros. Desta forma, a instrumentação não teria impacto suficiente para distrair do elemento principal, a voz. As linhas melódicas simples, com o respeito da prosódia das palavras e sonoridades específicas da língua inglesa, auxiliavam a transmissão da mensagem. Era pouco comum existirem saltos melódicos, sendo que uma linha contínua, sem grandes “acrobacias” vocais ou melismas, e com uma divisão métrica das palavras o mais clara possível, era privilegiada. A repetição era também um elemento importante, visto que auxiliava a memorização fácil da canção. O acompanhamento harmónico mostrava-se, novamente, simples, seguindo muitas vezes a V e I da escala em questão, de forma a não distrair do elemento principal com sonoridades pouco familiares. Era ainda comum, dada a pouca instrução musical da maior parte dos músicos, estes se basearem na escala pentatónica de forma a criar as suas composições. Muitas possibilidades harmónicas mais complexas eram eliminadas do vocabulário destes artistas, como afirma Cohen, “(...) its composition has been fairly simple, with perhaps little complexity so that it can be performed and shared communally”. (Cohen, 2006: 2)

A música desta geração era, ao contrário de muitas outras gerações, comercializada. Dado este facto, era necessário que a canção fosse “imortalizada” através de uma gravação, fazendo assim a sua forma de distribuição entre as massas.

Apesar disto tudo, é importante esclarecer que, embora envoltos no mesmo movimento musical, cada artista retinha a sua identidade musical pessoal, sendo esta encorajada de forma a caracterizar o som de um artista. Ainda na mesma linha, nem todas as músicas *folk* compostas por estes artistas eram de teor social ou político. Algumas canções falavam de tópicos cuja contextualização espacial e temporal era menos necessária. Temas tão vagos quanto o amor era possível serem encontrados nas discografias de vários artistas na década de 1960, o que não invalidava a sua importância na luta das causas sociais e políticas defendidas.

III.6. A contracultura americana

A contracultura americana da década de 1960 foi um fenómeno cultural e social, que foi ganhando ímpeto com o crescimento do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos da América, e com a intensificação da guerra do Vietname. (Anderson, 1995). Disto emergiram novas formas culturais e uma dinâmica subcultura que celebrava a experimentação, e o crescimento de novos estilos de vida como os grupos “hippies”¹⁶. Estes grupos “hippies”, comumente associados a esta contracultura, começaram a ganhar espaço social no verão de 1964, fazendo emergir novas formas culturais e uma subcultura que celebrava a experimentação, uma encarnação moderna de um estilo de vida boémio, que se estendeu às artes, quase como uma reação ao aburguesamento do povo americano. Ouviam música psicadélica, entre outros géneros, abraçaram a revolução sexual e experimentaram drogas recreativas e alucinogénias, como marijuana e LSD. (Roszak, 1996). Com a sua visão revolucionista, estes grupos da contracultura americana apoiavam causas como o movimento dos direitos civis e o fim da guerra no Vietname. As *topical songs* compostas por artistas *folk* nesta época eram vistos como hinos para estes grupos, que contribuíam para a concretização das suas ideologias.

Assim, pelo verão de 1964, os compositores de *topical songs* mostravam ser a vanguarda do *folk revival*, especialmente com o Newport Festival.¹⁷ (Denisoff & Lund, 1971), como Cohen afirma: “The 1964 Newport festival represented perhaps the height of the revival, stretching to four days and three nights.” (Cohen, 2006: 157). Durante a primeira metade da década, figuras como Bob Dylan e Joan Baez estavam na frente deste movimento musical cultural como cantores e compositores, principalmente compondo *topical songs* apoiando causas como o fim da guerra do Vietname. Com músicas de Dylan, como “Blowin’ in the Wind” de 1963 e “Masters of War” também de 1963, estas *protest songs* começavam a chegar a um público mais vasto. (Perone, 2004)

III.7. Bob Dylan e a sua afirmação no *folk revival* americano

Bob Dylan, nascido Robert Allen Zimmerman a 24 de Maio de 1941 numa família judaica, foi um dos mais bem-sucedidos artistas americanos da década de 1960, tendo

¹⁶ Grupo de jovens associados à contracultura norte-americana da década de 1960 que optaram por um modo de vida comunitário e nómada. Apelavam à paz com inclinações esquerdistas, a questões ambientais, à emancipação sexual, entre outros e criticavam o conservadorismo tradicional, o capitalismo, o autoritarismo, o militarismo, o patriarcalismo, entre outros.

¹⁷ Festival americano de música *folk* anual, com a primeira edição em 1959.

rapidamente se tornando uma figura central e um símbolo para os movimentos dos direitos civis e antiguerra. Com cerca de 10 anos, Dylan autodidaticamente dedicou-se à aprendizagem de instrumentos musicais, mais especificamente à guitarra acústica, aprendendo mais tarde também a tocar piano e harmónica. Durante estes anos de infância, a rádio era uma das suas principais fontes de audição de música, tendo conhecido através desta o *blues* e o *country* e, mais tarde, o *rock'n'roll*, na qual ele se inspirava como guia para a sua aprendizagem. O seu foco no *rock'n'roll* com artistas como Little Richard¹⁸ e Elvis Presley¹⁹ durante os anos da escola secundária deu lugar ao seu interesse pelo *folk* americano nos seus anos de faculdade, dado que via uma insuficiência no *rock'n'roll*, já que não refletiam a vida de forma realista e com seriedade, apesar de apreciar os seus ritmos e frases cativantes. Dylan considerava que as canções *folk* representavam emoções mais profundas. Ele via-se como um expedicionário musical, no que diz respeito a estilo, aquisição de repertório e na sua descoberta de identidade artística. (Habib, 2013)

Uma das maiores inspirações musicais para Dylan foi Woody Guthrie, o seu precursor no *folk revival* americano. Este providenciou a Dylan uma maior visão da sua direção artística, tanto pelo seu estilo singular como pelo texto poderoso que interpretava nas suas canções.

Entre 1959 e 1960, Dylan entrou na Universidade do Minnesota em Minneapolis, onde o seu interesse pela música *folk* cresceu. Em 1961, com a sua mudança para Nova Iorque, Dylan pretendia atuar pelos vários cafés da cidade e ainda conhecer o seu ídolo Woody Guthrie. Dylan foi capaz de navegar pela sociedade da época, contando com diversas experiências e travando conhecimento com várias pessoas em vários lugares. Dylan tornou-se um dos nomes da vibrante Greenwich Village e da sua cena musical *folk* que se desenvolvia na época. Durante este tempo Dylan desenvolveu o seu estilo distintivo, cantando e tocando guitarra e harmónica, cultivando livremente idiomas *folk* tradicionais e exercitando um montante considerável de liberdade formal no fraseamento vocal, acompanhamento de guitarra e interlúdios de harmónica. (Habib, 2013). O seu estilo vocal tornou-se, mais tarde, influente para muitos artistas *folk* e *rock* subsequentes a ele.

¹⁸ Cantor e compositor de *rock'n'roll* nascido em Georgia, nos EUA, em 1932. Apelidado como “Arquiteto do *rock'n'roll*”, foi um dos artistas de *rock* mais celebrados da sua época, influenciado ainda pelo *blues* e pelo *soul*, chegou também a inspirar artistas das gerações futuras. Morreu no Tennessee, em 2020, com 87 anos.

¹⁹ Nascido no Mississippi em 1935, Elvis Presley foi um cantor, compositor e ator, apelidado como “O Rei”, ou “Rei do *Rock'n'Roll*”. Foi um dos maiores ícones da cultura do século XX. Com influências musicais negras, o cantor quebrou barreiras raciais na música, o que o levou a uma certa controvérsia inicial, não só pelas suas influências musicais mas também pelas suas atuações sexualmente provocativas. Esteve ativo entre 1953 até à sua morte, em 1977, no Tennessee.

Em 1961, Dylan assinou com a Columbia Records e começou a trabalhar no seu primeiro álbum, intitulado “Bob Dylan”, composto exclusivamente de covers, exceto por dois temas, lançado em 1962. O cantor virou-se para a composição e começou a criar a sua imagem como cantor e compositor, e durante os anos seguintes contribuiu para a música *folk* popular que continha tanto de política pungente, como de sucesso comercial. Estas canções surgem contextualizadas pelas injustiças sociopolíticas que se viviam na época, sendo que várias destas canções foram rotuladas como canções de protesto, inspiradas em grande parte por Guthrie e influenciadas pelas *topical songs* de Pete Seeger. (Shelton, 2011)

Apesar destas composições que se focavam liricamente em assuntos sociais e políticos, contextualizados pela sociedade da época, Dylan não se mostrava muito participativo em demonstrações ideológicas, tendendo a não participar em movimentos políticos ou sociais. Apesar disto, músicos *folk* e aderentes a movimentos como o movimento dos direitos civis e o movimento antiguerra identificavam-se com as composições de Dylan e com a sua lírica, utilizando temas como *Blowin’ in the Wind* (1963), entre outros, como mote nas suas atividades políticas e sociais. Esta era derivada parcialmente de uma música tradicional negra, cultura musical que também servia de grande fonte de inspiração para Dylan, “No More Auction Block”, confirmado pelo mesmo durante uma entrevista ao jornalista Marc Rowland a 1978, onde este afirma “Blowin’ in the Wind’ has always been a spiritual. I too kit off a song called ‘No More Auction Block – that’s a spiritual and ‘Blowin’ in the Wind follows the same feeling”. (Bauldie, 1991)²⁰, conjugando esta com uma letra de questionamento político e social.

Contudo, isto não quer dizer que Bob Dylan fosse exclusivamente compositor de *topical songs*. No seu segundo álbum, *The Freewheelin’ Bob Dylan* (1963), era comum encontrar tanto *topical songs*, como canções de amor e até *blues*, impressionando pelo amplo leque de material que demonstrava ser capaz de compor.

Com a chegada do seu terceiro álbum, *The Times They Are a-Changin’* (1964), Bob Dylan apresentou-se musicalmente mais politizado do que nunca. (Gill, 2011). Contudo, era possível encontrar canções com uma temática amorosa. Isto mostra que, apesar de nesta época Bob Dylan se mostrar como predominantemente um apoiante de causas sociais e políticas associadas a movimentos esquerdistas, era capaz de compor acerca de temas menos politizados.

Em 1963, o papel político de Dylan foi novamente um dos motivos para a aceitação da sua música. Tanto Dylan como Joan Baez, que partilhavam uma relação romântica na

²⁰ Disponível no encarte do álbum *The Bootleg Series 1-3 (Rare & Unreleased) 1961-1991* de Bob Dylan.

época, foram figuras proeminentes no movimento dos direitos civis, cantando juntos na Marcha em Washington. Nesse dia, Dylan cantou, do seu repertório, “Only a Pawn in Their Game” e “When the Ship Comes In”. (Heylin, 1996)

Já no final desse mesmo ano, Bob Dylan começou a denotar algumas falhas nestes movimentos, e gradualmente procurou distanciar-se dos mesmos. Apesar de ainda ter ligações com estes movimentos dado as suas músicas serem usadas como símbolos em vários eventos, este deixou de comparecer nos mesmos. O músico via agora uma limitação nas temáticas políticas e sociais (Shelton, 2011), querendo debruçar-se sobre assuntos de caráter mais pessoal. Chegou mesmo a fazer referência às falhas que havia encontrado nestes movimentos no seu discurso de aceitação do prémio Tom Paine, onde declara que “There’s no black and white, left and right to me anymore; there’s only up and down, and down is very close to the ground. And I’m trying to go up without thinking of anything trivial such as politics”²¹. O título conferido a Dylan, “Spokesman of a Generation”, foi também visto pelo cantor com um certo desdém. (Dylan, 2004). Ele descrevia este título como um rótulo imposto pelos media, como chegou a dizer na sua biografia, *Chronicles*, “The press never let up. Once in a while I would rise up and offer myself for an interview so they wouldn’t beat the door down. Later an article would hit the streets with the headline ‘Spokesman Denies That He’s a Spokesman’. I felt like a piece of meat that someone had thrown to the dogs”. (Dylan, 2004: 119). Temáticas como a guerra do Vietname e racismo dão lugar a temas como amores perdidos, liberdade pessoal e viagens surrealistas, influenciadas pela poesia *beat*.

III.8. A eletrificação de Bob Dylan

O *folk revival* americano, com a sua base assente nas formas musicais tradicionais americanas e imerso numa política populista, prosperou pelas suas *topical songs* e movimentos políticos. A procura por “autenticidade” estava no cerne do *revival* e acreditava-se que a verdadeira música *folk* era tocada apenas com instrumentos acústicos. Para os puristas do *folk*, existia pouco respeito nas suas mentes para com o *rock’n’roll*, cuja maioria desconsiderava enquanto género musical.

O *folk revival* teve o seu pico nos últimos anos da década de 1960, sendo que a maior parte dos artistas deste movimento, como Dylan, seguiram outros caminhos musicais, levando características musicais do *folk* para outros géneros e fundindo-os. A fusão do *folk* e do *rock* é visto como uma das grandes influências no desenvolvimento da música *rock*,

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=gJhUEm075P4> [Acedido a 17 de Abril de 2023]

juntando elementos de psicadélica pela cultura das drogas que persistia nesta década, trazendo os ideais de cantautor – cantor e compositor – *protest song* e conceitos de autenticidade. (Bogdanov, 2002)

Com a entrada das técnicas e estilos vindos do *rock* no *folk*, trazidos pelo Bob Dylan, deu-se o fim do *folk revival* americano para muitos. (Denisoff, 1969). A sua lírica de protesto foi um dos marcos mais importantes para a *protest song* da época, sendo ele uma, se não a personagem principal deste movimento. Apesar disto, com a fusão das estéticas e instrumentação de *rock*, como a introdução de guitarras elétricas e apropriação do formato de banda de *rock* da época, ou seja, a inclusão de bateria e baixo para além da guitarra e voz, Dylan tentou separar-se dessa imagem de cantor de protesto, criando a partir daqui letras cada vez mais abstratas, como “Mr. Tambourine Man” de 1965.

Com a chegada de 1964, Dylan afirmou publicamente que já não estava interessado em assuntos políticos. Na primeira apresentação do tema, no *Gerde's Folk City*, antes de tocar o tema “Blowin’ in the Wind”, um tema abertamente político, Dylan chegou mesmo a dizer “This here ain’t a protest song or anything like that, ‘cause I don’t write protest songs”²². Numa entrevista em 1964 com Nat Hentoff, Dylan chegou mesmo a falar do seu papel na revolução cultural que se vivia. “There aren’t any finger-pointing songs in here, either. Those records I’ve already made, I’ll stand behind them, but some of that was jumping into the scene to be heard and a lot of it was because I didn’t see anybody else doing that kind of thing. Now a lot of people are doing finger-pointing songs. You know – pointing to all the things that are wrong. Me, I don’t want to write *for* people anymore. You know – be a spokesman. Like I once wrote about Emmett Till in the first person, pretending I was him. From now on, I want to write from inside me”.²³

O *Newport Folk Festival* esteve presente na carreira de Dylan desde 1963, com atuações tanto nesse ano como no ano seguinte, mas, em 1965, Dylan atuou pela primeira vez enquanto artista de *folk-rock*, com instrumentos eletrificados como guitarra elétrica e órgão. Após 3 canções, Dylan abandona o palco devido à má reação do público, que esperava ver Dylan com a sua habitual guitarra acústica e harmónica.

O seu novo álbum *Bringing It All Back Home* (1965) foi o seu primeiro álbum a conter uma instrumentação caracteristicamente *rock*. Este álbum conferia esta justaposição dos dois lados de Dylan: *folk* e *rock*, sendo que o lado A continha canções de Dylan acompanhado por

²² <https://www.history.com/this-day-in-history/bob-dylan-records-blowin-in-the-wind> [Acedido a 28 de Março de 2023]

²³ Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/1964/10/24/the-crackin-shakin-breakin-sounds> [Acedido a 28 de Março de 2023]

uma banda *rock*, enquanto que o lado B continha canções mais familiares aos seus ouvintes, com canções *folk* acústicas. Mantendo material para os seus fãs mais puristas, Dylan navegou as linhas entre estes dois géneros, justificando esta mudança musical no seu documentário com Martin Scorsese *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*, dizendo que a sonoridade *folk* não continha nada de especial para ele. “I thought I’d get more power with a small group backing me. It was electric but that doesn’t necessarily mean it’s modernised just because it’s electric. Country music was electric too. A lot of my songs were becoming hits for other people. The Byrds had a big hit, some group called The Turtles had some hit. I didn’t really like that sound. Folk rock, what ever that was. I felt it didn’t have anything to do with me”²⁴. (Scorsese, 2019)

Dylan tornou-se um dos pioneiros neste novo género musical, moldando as barreiras entre eles e apresentando ao mundo uma nova faceta sua. Contudo, para esta tese, o nosso foco principal serão as suas *topical songs* e como estas possam ter influenciado o universo português musical. Partiremos agora para a análise de casos práticos que nos podem ajudar a compreender melhor esta temática da música de Dylan.

III.9. Análise de Temas: *The Times They Are a-Changin’* (1964)

No álbum *The Times They Are a-Changin’* de 1964, Bob Dylan apresenta uma *topical song folk*, com influências das baladas irlandesas e escocesas que eram proeminentes na composição tradicional americana, cujo propósito era criar um hino de mudança. Esta canção, especial pela sua temática, foi influente na visão da sociedade pela parte de muitos indivíduos, com críticas positivas à sua lírica universal enquanto contribuidora para a sua mensagem duradoura de mudança.

Numa entrevista a Cameron Crowe de 1985, Dylan diz: “This was definitely a song with a purpose. It was influenced of course by the Irish and Scottish ballads... ‘Come All Ye Bold Highway Men’, ‘Come All Ye Tender Hearted Maidens’. I wanted to write a big song, with short concise verses that piled up on each other in a hypnotic way. I knew exactly what I wanted to say and who I wanted to say it to. The civil rights movement and the folk music movement were pretty close for a while and allied together at the time”²⁵.

Com um acompanhamento exclusivamente elaborado na guitarra, com apontamentos na harmónica entre transições de estrofes, o tema encontra-se na tonalidade

²⁴ Disponível em <https://www.nme.com/news/music/bob-dylan-238-1354198> [Acedido a 28 de Março de 2023]

²⁵ Disponível no encarte do álbum *Biograph* de Bob Dylan.

de Sol Maior, numa estrutura de 5 estrofes, todas com a mesma frase no final (For the times they are a-changin'). Podemos considerar as três últimas frases de cada estrofe um pequeno refrão, ou pelo menos um estribilho, cuja letra é mudada sempre que esta melodia aparece. Esta divisão está aqui expressa, com o “refrão” assinalado a negrito, sendo cada estrofe assinalada por uma letra do alfabeto, neste caso A B C D E:

- A. Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone / If your time to you is worth savin' / **And you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'**
- B. Come writers and critics / Who prophesize with your pen / And keep your eyes wide / The chance won't come again / And don't speak too soon / For the wheel's still in spin / And there's no tellin' who / That it's namin' / **For the loser now / Will be later to win / For the times they are a-changin'**
- C. Come senators, congressmen / Please heed the call / Don't stand in the doorway / Don't block up the hall / For he that gets hurt / Will be he who has stalled / The battle outside ragin' / **Will soon shake your windows / And rattle your walls / For the times they are a-changin'**
- D. Come mothers and fathers / Throughout the land / And don't criticize / What you can't understand / Your sons and your daughters / Are beyond your command / Your old road is rapidly agin' / **Please get out of the new one / If you can't lend your hand / For the times they are a-changin'**
- E. The line it is drawn / The curse it is cast / The slow one now / Will later be fast / As the present now / Will later be past / The order is rapidly fadin' / **And the first one now / Will later be last / For the times they are a-changin'**

A melodia apresenta um estilo conversacional, que respeita a prosódia do texto e sem grandes dificuldades técnicas vocais, sem intervalos grandes entre notas e com a divisão silábica simples, sem o auxílio de melismas e embelezamentos vocais. Cantada no estilo nasal característico de Bob Dylan, a melodia era elaborada de forma a ser o mais simples possível, colocando o foco dos ouvintes na mensagem lírica. A figura 1 (apresentada em anexo na página 88) ilustra esta mesma melodia vocal, utilizando a letra da primeira estrofe, cuja divisória é feita nas outras estrofes de igual forma, visto a melodia ser exatamente igual, com algumas variações de interpretação, mas que não afetam a melodia.

Podemos também ver a simples progressão harmónica que acompanha a melodia na figura 1. Sem nunca sair da tonalidade, o tema assenta nos acordes mais estáveis da tonalidade, o I, o V, o IV, passando ocasionalmente por outros acordes como a vi e a ii. Ainda o acompanhamento das transições entre as estrofes mostra-se com o mesmo grau de simplicidade, passando pelo I-I-vi-V-V7-Imaj7-V, mudando apenas uma vez na quinta e última estrofe, alterando o último acorde para I, resolvendo a harmonia para terminar a canção.

Tanto a estrutura, como a melodia e harmonia apresentam um carácter de pouca complexidade, auxiliando o objetivo principal do tema: a transmissão da mensagem lírica. Com a ambição de criar um hino para os movimentos da época, Dylan mostra-se um fã de

utilizar metáforas e alegorias nas suas letras. Iremos agora analisar mais de perto cada estrofe, começando pela estrofe A.

Dylan cria uma metáfora entre a chegada da mudança “the waters around you have grown” para falar do movimento dos direitos civis que está a ganhar uma grande aderência e, dessa forma, quem não se juntar a estes movimentos vai afogar-se no passado. Assim sendo, a água torna-se numa alegoria a uma sociedade mais inclusiva, adereçando os seguidores do sistema, que irão metaforicamente se afogar, visto que a sociedade não voltará ao mesmo regime de intolerância. Dado isto, é melhor nadarem e adaptarem-se aos novos tempos.

Na estrofe B, Dylan dirige-se aos críticos e escritores, que prevêm uma mudança na sociedade pelo resultado do ativismo. No entanto, pede cautela, pois esta mudança ainda é uma incerteza e o perdedor poderá mais tarde triunfar. Dylan apela aos seus ouvintes a não darem o movimento como garantido, e continuarem a lutar pelos direitos sociais e políticos que tanto apoiam.

Na estrofe C, Dylan faz uma referência ao governador do Alabama George Wallace, que fez uma tentativa simbólica à frente da porta da Universidade do Alabama de forma a bloquear a passagem a dois estudantes negros. Esta estrofe foca-se na tensão racial que se vivia no país na época.

Na estrofe D, começamos a denotar uma semelhança entre as estrofes B, C e D, sendo que estes são todos endereçados a personagens específicas. Aqui, é feito um apelo aos pais desta nova geração. Dylan apela aos pais para deixarem os seus filhos serem livres. Dylan afirma ainda que os costumes da antiga geração estão rapidamente a deteriorarem-se e que esta nova geração não tem os mesmos interesses que os seus pais. No entanto, nada podem fazer para controlar os seus filhos.

Na última estrofe, Dylan faz um trocadilho entre antónimos, dizendo que o presente rapidamente será o passado e o primeiro se tornará o último. Aqui, Dylan alude às mudanças que irão ocorrer, que não podem ser travadas, visto que a “linha está traçada” e a “maldição concretizada”. Esta mostra a perpétua natureza da mudança, e como esta sempre irá existir. Acaba por fim a dizer, como em todos as outras estrofes, que os tempos estão a mudar.

III.10. Análise de Temas: *Blowin' in the Wind* (1963)

Blowin' in the Wind foi uma das canções de Dylan mais utilizada em movimentos políticos e sociais. A melodia foi retirada do antigo espiritual negro *No More Auction Block*,

como Dylan explica numa entrevista com Marc Rowland em 1978, onde diz que esta canção “has always been a spiritual. I took it off a song called ‘No More Auction Block’”²⁶. Ao mudar a letra, o cantor coloca uma série de questões retóricas acerca da paz, guerra e liberdade.

Dada a sua insatisfação em ser visto como um “spokesman” da sua geração, Dylan afirma, no Gerde’s Folk City, café da Greenwich Village, antes de cantar o tema, que: “This here ain’t no protest song or anything like that, ‘cause I don’t write no protest songs”.

Tal como na canção anterior, existe uma estruturação com base nas estrofes, acompanhada por guitarra acústica e harmónica, que toca entre as estrofes como transição. Nesta canção os dois últimos versos constituem um refrão repetido em todas as estrofes. Mais uma vez, no esquema seguinte, o refrão encontra-se em negrito, precedido pelas respetivas estrofes A, B e C.

- A. How many roads must a man walk down / Before you call him a man? / How many seas must a white dove sail / Before she sleeps in the sand? / Yes, and how many times must the cannonballs fly / Before they're forever banned? / **The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind**
- B. Yes, and how many years must a mountain exist / Before it is washed to the sea? / And how many years can some people exist / Before they're allowed to be free? / Yes, and how many times can a man turn his head / And pretend that he just doesn't see? / **The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind**
- C. Yes, and how many times must a man look up / Before he can see the sky? / And how many ears must one man have / Before he can hear people cry? / Yes, and how many deaths will it take 'til he knows / That too many people have died? / **The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind**

Como é comum em Bob Dylan, é-nos apresentada uma melodia com um carácter conversacional, que respeita a prosódia natural das palavras. Tal como na canção anterior, o objetivo é captar a atenção do público através do conteúdo lírico. Assim, todos os outros elementos, como a melodia, a harmonização e a estrutura, apresentam-se o mais simples possível de forma a não desviar as atenções. Na figura 2 (página 88) é apresentada uma pauta com a melodia vocal e a letra da primeira estrofe, sendo que a melodia se repetirá para todas as estrofes. Nesta pauta, temos acesso à progressão harmónica na tonalidade de Mi bemol maior, focada na I e na IV, com o uso ocasional da V e somente uma vez a utilização da vi da tonalidade. Assim é pouco provável que a nossa atenção divirja para o acompanhamento. É também utilizada a harmónica, um instrumento melódico, de forma a criar uma transição entre estrofes, tal como a conclusão da canção.

Timothy Hampton analisou a canção *Blowin' in the Wind* no seu livro *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work*, onde diz que “In lieu of the train of even quarter notes in “No More Auction Block,” the new song produces an effect of syncopation through the interplay of

²⁶ Disponível no encarte do álbum *The Bootleg Series Volume 1-3 (Rare and Unreleased) 1961-1991* de Bob Dylan.

longer and shorter units of time, moving up and down a set of major chord tones. Metrically, the song is built out of units of three beats, one long, two short: “How many” (- //) “roads must a” (- //), a pattern that is punched forward with the abbreviated, eighth-note insistence of “Yes’n” on the pickup beat heading to the next line. The chorus replaces the sad acknowledgment of tragedy in the prototype, designed to silence us into contemplation of the catastrophe of slavery —“many thousand gone” —with a cadence that moves through major chords to land on a minor chord with “wind,” before opening up toward a resolution. Where the original ends with the definitive “gone,” Dylan’s reworking concludes on “wind,” which blows us, so to speak, forward.” (Hampton, 2019: 65)

Numa série de questões retóricas que tocam em assuntos pertinentes da época, Dylan afirma não saber a resposta a nenhuma delas, simplesmente que a resposta anda à deriva no vento.

Nas estrofes, Dylan utiliza o imaginário de paz, guerra, entre outros, de forma a criar metáforas com a vida. Na primeira estrofe, utiliza a pomba branca enquanto um símbolo de paz, de forma a questionar o quanto será necessário fazer para a paz existir. De seguida, um comentário menos subtil de Dylan com alusões à guerra, questionando o que será necessário fazer para terminar com esta.

Na estrofe seguinte, Dylan continua a fazer estas alusões à liberdade, perguntando-se por quanto tempo assuntos como o racismo perdurarão, e por quanto tempo será ignorado por outros. Versos mais diretos como estes estão interligados com versos mais metafóricos e representativos, como o antecessor. Dylan chama às instituições no poder de “montanhas”, questionando quanto tempo elas poderão prevalecer até serem destruídas, quer por que motivo seja.

Na estrofe seguinte, o mesmo tema continua, com o verso mais ambíguo. Alusivo à guerra, principalmente à Guerra do Vietname, Dylan coloca a questão de quanto tempo tentarão até conseguirem sentir liberdade, representada por um céu infinito. De seguida, Dylan cria uma ligação textual com o movimento antiguerra, que defendia o fim da Guerra do Vietname. Dylan fala dos representantes políticos, perguntando-se, ironicamente, se precisarão de mais ouvidos para ouvir o choro das pessoas, que está a ser ignorado e, finalmente, pergunta-se se estes representantes terão a noção das vidas desperdiçadas. Sem uma resposta definitiva a estas questões, Dylan apenas diz “The answer, my friend / Is blowin’ in the wind / The answer is blowin’ in the wind”.

Capítulo IV. A canção de protesto portuguesa

O termo canção de protesto pode ser associado a vários momentos históricos onde a música fez parte do panorama cultural com associações políticas, mas um período marcante ficou consolidado na história, ao qual a música de intervenção é associada. Referimo-nos neste caso ao regime ditatorial de António Salazar vivido em Portugal, mais conhecido como o Estado Novo, que vigorou durante 41 anos, desde a aprovação da constituição portuguesa em 1933 até 25 de Abril de 1974, data da conhecida “Revolução dos Cravos”.

Vários foram os artistas que viram na música uma forma de protesto e de contestação do poder. Durante as décadas de 1960 e 1970, formou-se, com artistas como Zeca Afonso e José Mário Branco, a ideia popular de “música de intervenção”, mas, na realidade, este termo é muito mais abrangente e não pode ser cingido a este espaço de tempo, apesar de que comumente é associado aos cantores das décadas de 1960 e 1970 que defendiam valores antirregime através da sua música. Apesar das suas ligações políticas, a música criada por estes artistas tinha uma identidade musical própria, que assentava nas raízes do tradicionalismo português e a música que deste advinha, pelo folclorismo português das regiões menos popularizadas do país.

IV.1. A canção de protesto em Portugal: definição

De forma a refletir acerca da música de intervenção portuguesa, é importante saber que esta está intrinsecamente ligada à situação política da época. A primeira torna-se assim uma consequência da segunda, tomando os seus termos pela sua influência e impacto. Estavam presentes, na época, três situações com relevância social suficiente para influenciar esta música, estando estas conectadas entre si e contribuindo, cada uma da sua forma, para a canção de protesto portuguesa. Em primeiro lugar, o regime ditatorial autoritário que contribuiu para o descontentamento social que levou a movimentos de contestação, e à criação de música que se tornava uma arma destes. Em segundo lugar, a guerra colonial que mobilizou em massa as camadas mais jovens da sociedade portuguesa e que, conseqüentemente, nos leva ao terceiro ponto, com a fuga dos jovens destacados para outros países, tal como é o caso dos jovens exilados em França. Todos estes aspetos tiveram um tremendo impacto no desenvolvimento da cultura musical portuguesa. Podemos dizer que a música de intervenção teve como objetivo denunciar uma repressão que se vivia nessa época, sem qualquer finalidade comercial, devido à contextualização política e social da época.

A música de intervenção esteve fortemente ligada à Revolução de 25 de Abril de 1974, não só pelo papel importante que teve na organização militar, mas também por todo o processo revolucionário que anteviu, partindo este da década de 1940, e tendo o seu pico de atividade a partir da década de 1960 pelo agravamento social da guerra colonial e de precariedade social.

Definir a canção de protesto portuguesa torna-se um trabalho complexo, com várias visões sobre o mesmo assunto, passando este por vários períodos e gostos sociais, levando à inevitável mudança musical ao longo das décadas em que o regime político autoritário vigorou no país. Segundo Côrte-Real na *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, “Da diversidade estilística da música tradicional portuguesa de ambas as proveniências, rural e urbana, bem como do carácter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros, resultou a variedade de estilos musicais associados à música e à canção de intervenção.” (Côrte-Real, 2010: 221). Para esta dissertação, iremo-nos focar na música concebida em direta consequência da ditadura de António Salazar. O contexto político que condicionava a liberdade de expressão e censurava a atividade cultural teve um forte impacto na música e como esta se podia apresentar ao público. Todos estes fatores têm de ser tomados em conta de forma a percebermos melhor em que consiste a canção de protesto em Portugal, mas, numa simples definição, consiste num movimento musical criado por “rebeldes” descontentes com a situação política e social que viviam, expressando assim o seu desagrado através desta música, criando uma corrente musical de oposição ao regime imposto, tendo esta corrente um conjunto de características específicas que serão mais à frente analisadas, numa atitude de intervenção político-social, culminando esta na Revolução de 1974. De forma geral, estas características implicam a simplicidade musical, o acompanhamento maioritariamente à guitarra e a primazia da palavra acima de qualquer outro elemento. Estas canções, ao contrário da música norte americana que explorámos no capítulo anterior, são necessariamente canções tópicas²⁷, visto que são uma consequência do regime ditatorial de António Salazar, e os temas explorados são exclusivamente sociais e políticos. Assim, as canções de protesto de cantores como Zeca Afonso e José Mário Branco são inerentemente canções tópicas.

²⁷ Tradução de *topical songs*.

IV.2. O desenvolvimento da censura portuguesa

Ao longo dos anos em que o regime ditatorial esteve presente na vida dos portugueses, a música que se fazia foi-se alterando e difundido, atravessando diferentes períodos de atividade. É possível dividir este movimento musical em três períodos: um primeiro, entre os anos de 1945, aproximadamente, e 1974, o período de trabalho até à revolução, onde a música era condicionada pela censura do regime. Um segundo período, imediatamente a seguir à revolução, entre 1974 e 1975, marcado por experiências novas, criando uma nova união na produção musical do país. Finalmente, um terceiro período, de 1976 até aproximadamente 1980, um período pós-revolução onde os músicos tinham maior liberdade criativa, existindo uma grande difusão de cooperativas. (Côrte-Real, 1996). No entanto, o período anterior a 1945, em que o regime já se via no poder, foram importantes para a criação deste novo formato musical umas décadas mais tarde. A relação política de Portugal com o mundo influenciou a cultura que se iria desenvolver nas décadas seguintes.

Com a formação do Estado Novo português, e a subida de António Salazar ao poder, muitas instituições foram criadas que condicionaram a vida em Portugal. O SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), criado em 1933, e sucedido mais tarde pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação), foi uma das figuras centrais na divulgação dos ideais nacionalistas e na padronização da cultura e das artes, secundarizada pela censura portuguesa. Esta última, um dos elementos condicionantes da cultura portuguesa, tinha a capacidade de controlar os meios de comunicação, recorrendo à censura do material utilizado nestes, em diversos campos como o teatro, rádio, cinema, música, entre outros, restringindo assim a liberdade dos meios de imprensa e também dos artistas portugueses, cujos textos eram detalhadamente analisados antes de serem divulgados em concertos, por exemplo.

Com a implementação da nova constituição portuguesa, aprovada num referendo de 1933, a censura muda. Esta tinha como principal função impedir a infiltração da perversão na opinião pública enquanto força social e defender a nação de qualquer aspeto que a pudesse colocar contra a verdade, justiça, moral e bem comum, cujos critérios de classificação estavam a cargo do governo, que evitava que os princípios de organização da sociedade fossem destruídos, controlando todas as formas de comunicação. Esta foi seguida pela imposição da censura prévia da imprensa e dos espetáculos públicos e da publicação do decreto-lei nº 13564, que regulamentava o licenciamento e a operação dos recintos de espetáculos, e a profissionalização dos artistas. (Castelo-Branco, 2013)

Durante vários anos, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, era importante para o estado manter uma ideia mítica de nação, através da propaganda que moldaria as

personalidades e comportamentos dos portugueses, integrando-os no pensamento moral que dirigia a nação, sob a orientação de organismos estatais. O Estado tenta assim reeducar o espírito do povo de acordo com o ideário “genuinamente” nacional. As novas organizações do estado e a reforma das já existentes propunham cuidar do caráter, do gosto e da cultura dos portugueses. (Rosas, 2001). Em 1944, este processo passou a ser assegurado pelo SPN, munido pelo “lápiz azul”, censurando toda a informação que deveria ser eliminada.

O SPN combinava a modernidade estética e os valores tradicionais e conservadores portugueses, através do cinema, da rádio e outros, reinventando a cultura popular, através de festas populares, como os “ranchos folclóricos”; reinventando o “verdadeiro povo”, como lhe chamava António Ferro, que marcava a sua presença nesta recriação mítica de um país rural e nacionalista; reinventando a música, as danças, os comportamentos, e tantos outros pontos, que contribuíram para o ideário cultural português aprovado pelo regime. (Melo, 1997). Acerca do SPN, Côrte-Real diz: "As was stated in the legal document that created the *Secretariado de Propaganda Nacional* – SPN, this was the institution in charge of *Política do Espírito*. Its aim was ‘to integrate the Portuguese in the moral thought that should orient the Nation’. This goal, of fundamental interest for ‘national reconstruction’, reflected the need for identification between the State and the Nation”. (Côrte-Real, 2002: 229)

Nem mesmo com a fundação da MUD (Movimento de Unidade Democrática), um movimento de oposição ao governo, o regime deixou-se abalar. Para este movimento, foi criado um coro, com composições de Fernando Lopes-Graça, que apresentou o seu caderno de canções, com o título de *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas* e o subtítulo “Marchas, danças e canções próprias para grupos vocais ou instrumentais populares”. Lopes-Graça considerou as suas canções “politicamente empenhadas no sentido, ou na medida, em que pretenderam contribuir para a luta do povo português, a que primordialmente foram destinadas, contra o regime despótico, antidemocrático e violentador de corpos e almas que durante cerca de cinquenta anos lhe foi imposto. Eram, pois, essas obrinhas, essas canções uma arma: uma arma pacífica, mas não inocente ao serviço da nossa oprimida grei, da sua libertação, da sua exaltação, da sua fraternização.” (Raposo, 2007: 27).

No ano de 1946, as canções de Lopes-Graça compostas para o MUD foram proibidas pela Inspeção Geral dos Espetáculos. De forma a contornar a situação, Lopes-Graça apresentou um novo caderno de cantos, desta vez inapreensíveis, para substituir o trabalho apreendido. Assim chegam as *Canções regionais portuguesas* deste compositor, recolhidas e inspiradas pelo folclore popular, sendo estas transformadas e trabalhadas sem representar uma completa apropriação da tradição, sendo que apenas utilizavam esta como

uma base para lhe dar um novo significado e estética. (Côrte-Real, 1996). Apesar das primeiras canções não poderem ser difundidas, mostraram-se populares para a época, sendo estas conhecidas por várias pessoas, como confirma Côrte-Real, “(...) as Canções Heróicas continuavam estrategicamente arredadas do repertório do coro. Apesar disso, continuaram a ser cantadas e muitas conheceram popularidade considerável.” (Côrte-Real, 1996: 147).

IV.3. Atividade musical aconselhada pelo regime e os valores mitificadores

O conceito de Política de Espírito, criado por António Ferro, pretendia influenciar o espírito dos portugueses, educar o gosto e afinar a sensibilidade. Isto passaria pela música, que era uma das armas do regime para o controlo da população. O incentivo pela parte do regime a uma determinada estética musical e a censura de material musical era diferente da ação censória e dos aconselhamentos da música mais típica e popular. Assim, existiam dois terrenos de intervenção cultural em Portugal, um de alta cultura e outro de cultura popular (Côrte-Real, 2002), sendo que no âmbito do segundo campo, as intervenções do regime eram mais presentes, e, segundo Salazar, mais necessárias, visto que a arte erudita chegava a um menor número de pessoas, não necessitando de uma ação tão vincada. (Nery, 2006). A cultura popular era dividida em duas fações: música urbana e música rural, mas, tanto nestas como na alta cultura, o objetivo principal era uma revitalização do “glorioso” passado cultural português, de forma a criar uma identidade nacional. O governo promovia um processo de folclorização, assente nos valores do passado, principalmente no que diz respeito à música tradicional, com a criação de grupos de cantares e danças, os “ranchos”, que foram um mecanismo de transmissão do ideário sociopolítico do Estado Novo. (Guerreiro, 2008). Na música erudita, este processo foi notório com o uso de elementos folclóricos enquanto arcaísmos. (Côrte-real, 2002). Lopes-Graça, enquanto opositor do regime, falou da utilização de repertório clássico-romântico como uma estratégia propagandista. Em relação ao processo de folclorização, este afirma no seu livro *A Canção Popular Portuguesa* que “O folclore tornou-se uma tineta, uma doença, um modo de vida. Ora o folclore que se reconhece e apregoa como tal (e aqui referimo-nos directamente ao folclore musical, talvez a mais insigne vítima desta folclorite aguda), o folclore que são do seu âmbito próprio, que são os campos e as aldeias, e exorbita das suas funções próprias, que são as de exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico, esse folclore assim posto em evidência e assim utilizado deixa precisamente de ser folclore para se transformar em divertimento banal”. (Lopes-Graça, 1974: 14)

Na música popular urbana consumida pelas massas, a censura dos textos cantados, previamente à sua distribuição, o encorajamento à exaltação das virtudes patrióticas, como o conceito de nação e a promoção de uma identidade nacional baseada em valores pré-modernos dos *tropos* essenciais da nação, assente nos mitos ideológicos da nação²⁸, promoviam uma canção urbana fundamentada numa vertente lúdica, numa atmosfera de conformismo político, conferindo estabilidade ao governo. Estes ideais auxiliavam o regime na sua missão de controlo da população e contribuía para a “política de espírito” de António Ferro. (Rosas, 2001)

Na música erudita, não se sentiu uma necessidade de medidas intrusivas no meio cultural, somente a estabilização de um corpo de instituições públicas, como o conservatório de Lisboa e do Porto, o teatro nacional de São Carlos e a orquestra sinfónica da Emissora Nacional, que poderiam assegurar a formação de músicos e a produção nacional, não sendo criado um plano ideológico e estético, ao contrário da música popular. (Santos, 1998)

Foi através dos filmes e da rádio que se deu a maior difusão desta música, sendo que o sucesso comercial de alguns destes temas alimentou a indústria fotográfica e radiofónica. Com a criação do Centro de Preparação de Artistas da Rádio e um Gabinete de Estudos Musicais, com o apoio de António Ferro e da Emissora Nacional, estimulou-se a criação de uma canção nacional. Com a chegada da televisão, e principalmente do Festival da Canção Portuguesa, que teve o seu começo em 1964, este estilo musical atinge uma enorme popularidade entre várias camadas da população. (Abreu, 2010). A chegada dos filmes sonoros e a tentativa de criação de uma indústria portuguesa popular, demonstraram ser uma forte forma de promoção de uma canção nacional, o fado.

O fado foi um dos elementos que mais preocupou os princípios do Estado Novo, mas que, pelo seu nacionalismo, acabou por ser uma boa ferramenta do regime. Um objeto de desconfiança política tornou-se, através da busca de uma identidade nacional cultural, e um “aportuguesamento” da arte, pela procura de valores tradicionais e nacionalistas, um símbolo político significativo. Acerca da utilização do Fado, Côte-Real diz: “Indeed Fado represents a paradigm of the use and manipulation of expressive behavior by a political regime. Fado was molded within the scenario constructed for the ‘intentional calm’ of the nation or the sweetness of a tranquil living”. (Côte-Real, 2002: 247). Até Letria chega a dizer

²⁸ Entre estes encontram-se a *Renascença Portuguesa*; o mito do novo nacionalismo, colocando o Estado Novo como o retomar do verdadeiro curso da história da pátria portuguesa; o mito de uma ruralidade tradicional tipicamente portuguesa e virtuosa, e a conseqüente renúncia ao cosmopolitismo e industrialismo; o mito de uma *pobreza honrada*; o mito da ordem corporativa, ou seja, uma total aceitação da ordem natural das coisas, de uma hierarquização social no quadro da sociedade; a mitificação do valor do catolicismo e da sua essência na identidade nacional.

que “A forte implementação do fado nos meios populares, nos bairros e nos locais de trabalho, leva aos dirigentes fascistas a aperceberem-se de que, mais do que combatê-lo, é necessário recuperá-lo, instrumentalizá-lo.” (Letria, 1978: 106)

Com a limitação às apresentações públicas amadoras, e a exigência de uma carteira profissional para a profissão de músico enquanto condição para as atuações remuneradas (Castelo-Branco, 2013), tornou a divulgação da música de intervenção mais dificultada, e com a censura prévia dos textos cantados nestas apresentações, tal como a condicionante temática dos temas musicais e o próprio perfil ideológico do género musical, vários espaços como cafés e cervejarias com práticas interpretativas de entretenimento passaram a adotar este novo regime normativo. Isto, no entanto, não impediu que as suas capacidades influenciadoras penetrassem nas mentes dos portugueses, sendo mais tarde utilizadas como hinos para a revolução dos cravos, tal como iremos ver de seguida.

IV.4. A sociedade portuguesa da década de 1960-1970

Os anos 60, não só em Portugal, mas em todo o mundo, foram uma época conturbada, repleta de mudanças provenientes, principalmente, das culturas juvenis. Apesar do desenvolvimento de algumas tecnologias, e a implementação da televisão nas casas portuguesas, a principal forma de informação continuava a ser de componente textual, na forma de revistas, jornais, e outras, apoiados por fotografias, que se mostrava importante na época devido ao elevado nível de analfabetismo que ainda se fazia sentir no país. Assim sendo, os fenómenos políticos externos, como a ameaça nuclear e a guerra do Vietname, foram amplamente divulgados por estes meios de comunicação, através da documentação textual apoiada sempre por imagens, principalmente no *Século Ilustrado*²⁹, um dos jornais mais disseminados na época. No entanto, os problemas internos, como a ação militar em Angola ou a ação política em Coimbra, não tinham lugar nestes meios de comunicação, tornando ao povo português invisíveis os problemas do país, reforçando uma sensação de proteção, como se Portugal fosse isento de problemas. A insistência documental sobre guerras estrangeiras e a conquista de independência, tal como a descolonização, colocava estas imagens no centro da paisagem política. O país via a banalização de temas importantes para o regime português, nomeadamente a democracia, que poria fim ao regime ditatorial português, e a descolonização, a razão pelo começo da Guerra Colonial.

²⁹ Uma revista portuguesa que funcionava como suplemento ao jornal *O Século*, publicada entre 1933 e 1989. Esta desenvolveu o jornalismo gráfico português, dado o seu extenso uso de fotografias, expressando graficamente notícias como a Guerra do Vietname.

Com o alargamento dos meios de comunicação, como a televisão e a rádio, a década de 60 teve a particularidade de ter na esfera doméstica dos portugueses a possibilidade de trazer mais informação, e espalhar mais a imagem da rebeldia. Mesmo num círculo de censura, como foi o caso de Portugal, isto contribuiu para a reconquista da liberdade de expressão, tornando-se uma das reivindicações mais urgentes do povo, e um dos fatores mais difíceis de silenciar pelo regime. (Trindade, 2022)

Não só no que conta à informação, mas também em questões de entretenimento, a televisão, exclusivamente a RTP, representava cada vez mais um afastamento maior entre o povo e o regime. Em 1969, esta garantiu tomar em consideração o meio social em que se inseria, emitindo programas estrangeiros do agrado dos espectadores, preocupando-se com a cosmopolização das massas, e sem se esquecer dos objetivos de serviço nacional.

Com esta abertura ao exterior, a cultura estrangeira, principalmente de Hollywood e dos EUA, entranhava-se cada vez mais no seio português, fenómeno este com início nos anos 50. Esta presença foi também notória na música, com uma grande disseminação da música americana, principalmente o *rock'n'roll*. No programa radiofónico *Em Órbita*, presente na vida das camadas jovens nos anos 60, foi possível acompanhar a revolução musical que se fazia sentir no estrangeiro. Passando exclusivamente música estrangeira, este conferiu acesso a um material musical que estaria inacessível aos jovens portugueses que não tivessem contacto com o estrangeiro ou a possibilidade de comprar discos. Era assim possível assistir a uma americanização da cultura portuguesa urbana.

Este afastamento entre o povo e a ditadura fazia-se ainda mais representar pela nova programação imposta na televisão no final da década de 1960, revolucionando a linguagem televisiva portuguesa, com o programa *Zip-Zip*³⁰. Aqui, a nova canção portuguesa e os cantores populares ganharam espaço nos ecrãs das famílias portuguesas.

IV.5. O nascimento e crescimento da Canção de Intervenção em Portugal

Com um crescente descontentamento por parte do povo em relação ao regime político imposto, começaram a surgir cada vez mais organizações que desafiavam o poder do governo, como foi o caso da MUD³¹, ilegalizada pelo governo devido ao seu potencial dissuasor. Na década de 1960 num clima de ebulição social, com duas tentativas de golpe de

³⁰ Um programa televisivo apresentado por Raul Solnado, Carlos Cruz e Fialho Gouveia, emitido durante a Primavera Marcelista, entre maio e dezembro de 1969, onde a música de intervenção portuguesa foi divulgada.

³¹ Movimento de Unidade Democrática, ou MUD, foi uma organização política que se opunha ao regime ditatorial de António Salazar, fundado em 1945 e banida em 1948. Esta organização pretendia reorganizar a oposição e preparar um debate público acerca da questão eleitoral.

estado militar em 1961, a canção de intervenção teve o seu principal desenvolvimento nesta década, dado o agravamento da situação nacional e pelas preocupações crescentes criadas pela recém-chegada guerra colonial ultramarina.

Com isto, a ação do regime agudizou-se com a força da oposição em Portugal. A agitação estudantil era reprimida, proibindo comemorações universitárias, seguida de greves de estudantes em Lisboa e Coimbra. (Côrte-Real, 1996). As camadas jovens, principalmente a estudantil, tornaram-se um dos maiores setores de combate ao regime nos anos seguintes. (Rosas, 1994). Neste meio universitário, podia-se assistir a um ferver de produção artística autodidática, realizada em conjuntos de alunos e descrita como “Canção de Coimbra” ou “Fado Coimbra” associada à boémia estudantil. Com a sua génese no fado de Lisboa, as suas práticas começaram a ser documentadas em meados do século XIX, com os primeiros registos fonográficos no início do século XX. Durante as suas várias décadas de existência, este fenómeno musical passou por vários registos, por novos estilos e modernizações, trazendo inovações para o género, com a chegada de novas influências e novos repertórios. A década de 1960 denota uma coexistência de variadas tendências na Canção de Coimbra, umas com um carácter mais conservador vindo das décadas de 1940 e 1950, e outras com um carácter inovador, assumindo a rutura com as décadas anteriores. Aqui, a vontade de inovação estava expressa no que toca ao conteúdo dos textos cantados, cada vez mais próximos de um intervencionismo social e político. (Castelo-Branco, 2013)

A década começa assim com Zeca Afonso a publicar em 1960 o seu disco *Balada de Outono*. Tido como uma grande rutura no âmbito da canção Coimbra, esta iniciou uma nova corrente da canção portuguesa, uma nova tradição musical, designada por Menano como “balada”. Apesar desta atividade ainda se enquadrar no âmbito da canção de Coimbra, o seu trabalho seguinte, *Baladas de Coimbra*, de 1962, mostrava um novo rumo para o cantor. Inaugurava-se com a atividade principal deste cantor, uma nova tendência musical, apelidada de “movimento da balada”, que viria a ter vários seguidores. Segundo José Jorge Letria, “(...) o canto novo de Zeca Afonso será a expressão viva de uma necessidade de mudança sentida colectivamente, e que se concretizará, funcionando as suas canções como o ponto de ruptura com tudo o que sendo objectivamente passadista e alienante, contribuía para a manutenção de um estado de coisas que só poucos (por conveniência de classe) podiam ainda suportar.” (Letria, 1978: 30)

O ambiente de contestação já anteriormente mencionado, com o rescaldo da crise académica de 1962, proporcionou o impulso necessário a esta tendência musical, conferindo-lhe sucesso no meio estudantil académico pela sua lírica interventiva e, conseqüentemente, a

sua disseminação pelo país, principalmente pela atividade de um grupo jovem de amigos e colegas, que se reuniam frequentemente em casa de Manuel Alegre. Entre estes estão vários nomes importantes para a música de intervenção portuguesa das décadas seguintes, como Sérgio Godinho, Adriano Correia de Oliveira, Zeca Afonso, entre outros. Este grupo viria mais tarde a ser denominado “movimento da trova”, principalmente graças à influência da poesia trovadoresca, que estava significativamente presente na obra de Manuel Alegre. Começa assim uma renovação da poesia a partir do tradicionalismo, principalmente pela utilização de formas poéticas tradicionais, como as estruturas dos antigos cantares de amigo, e da rítmica e prosódia camoniana, mas com um conteúdo temático atual, principalmente focado em questões sociais e políticas, como a guerra colonial, a emigração, em especial para França, a identidade portuguesa e a resistência antifascista, entre outros. (Castelo-Branco, 2013)

Contudo, a censura atingia também estes artistas, remetendo para atitudes políticas pontuais direcionadas a estes. Por exemplo, a imposição da censura a canções como *Menino de bairro negro* e *Os vampiros*, ambas de Zeca Afonso lançadas em 1963 e que foram apreendidas através da censura política. Com isto, as suas versões instrumentais foram editadas, preservando o teor oposicionista político nas apresentações ao vivo.

Estava assim dado o mote para a disseminação deste fenómeno musical com raízes interventivas, com bases musicais na canção de Coimbra e, conseqüentemente, na música tradicional portuguesa, dado a grande disseminação do folclorismo das décadas anteriores, que iria influenciar a música portuguesa num todo, principalmente pelo incentivo governamental ao folclorismo.

Paris foi um centro europeu para jovens à procura de refúgio, quer pelo início da guerra colonial, quer pelas difíceis condições de vida em Portugal, assistindo-se assim a um elevado nível de emigração para outros centros urbanos europeus pela parte dos jovens que se recusavam a compactuar com o sistema político, como foi o caso de Sérgio Godinho, José Mário Branco, Francisco Fanhais, Luís Cília, entre outros. Segundo Letria, “As suas intervenções artísticas são um modo eficaz de alertar a opinião pública internacional para o que se passa em Portugal, para a ausência das liberdades fundamentais, para o atropelo quotidiano dos direitos dos cidadãos.” (Letria, 1978: 50).

Claro que na cidade parisiense também existiam problemas, principalmente com a luta pela independência da Argélia e as manifestações estudantis, organizadas por uniões como a UNEF (União Nacional de Estudantes de França). Aqui, também se desenvolveu uma canção de protesto que, apesar de não ser transmitida na rádio portuguesa devido à

censura, estas traçaram outro percurso eficaz que levou à sua popularidade. Em França, as empresas de edição discográfica eram controladas por uniões com ideologias esquerdistas, assegurando o seu sucesso. Foi neste meio social que os jovens portugueses aderiram ao mundo desta canção de contestação, como é o caso de personagens acima mencionados, e principalmente Luís Cília que, com o seu primeiro disco deu o início a um movimento musical português de resistência no exílio. Publicou as suas canções numa editora discográfica, a *Chant du Monde*, e realizava concertos no seio da comunidade portuguesa, e também francesa, participando também em festivais internacionais de canção política. Estes eram, devido à sua circunstância geográfica, influenciados pela música que ouviam, e foi demarcada a influência da canção de contestação francesa na música destes artistas, como é o caso de José Mário Branco na canção *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, cuja construção musical sofreu fortes influências do *style rive gauche*³², o estilo intelectual de esquerda francesa. Com tudo isto, este e outros cantores tiveram um papel ativo no desenvolvimento da canção de intervenção em Portugal, sendo a sua música divulgada também no seu país, apesar de não ser aprovada pelo regime.

Nos anos seguintes, e com o descontentamento seguido pela esperançosa primavera marcelista, a oposição ganhava cada vez mais força na passagem da década. A canção de intervenção foi difundida ao longo da década de 60 através de vários espetáculos e discos de vários artistas, que iam de terra em terra atuar, principalmente em cooperativas políticas esquerdistas, coletividades de cultura e recreio, e em ambientes jovens e universitários. A expansão deste movimento não ficou por aqui, já que, através do programa *Zip-Zip*, o primeiro programa *talk show* português, transmitido na RTP a partir de 1969, os cantores de intervenção tiveram a oportunidade de entrar no universo televisivo português, sendo-lhes dado palco para cantar as suas canções diretamente para a casa de cada português.

Este programa foi realizado dentro do período da primavera marcelista, onde a censura se mostrava menos condicionadora, entre Maio e Dezembro de 1969. O público respondeu com entusiasmo ao programa que ocupava as noites televisivas, principalmente devido ao caráter diferenciador do mesmo. Habitados a uma RTP séria, este programa vinha trazer várias mudanças: o público podia assistir na plateia ao vivo; era possível falar de assuntos políticos; os convidados podiam ser pessoas comuns e pessoas influentes; era apresentado com humor e era possível ouvir a música de oposição ao regime, pondo no ar

³² *Rive Gauche* é o nome que se dá ao lado sul da cidade de Paris, dividida pelo rio Sena. Designa também um estilo de vida boémio e intelectual que se vivia do lado esquerdo do rio, principalmente no 5º e 6º *arrondissement*, zonas que eram frequentadas por estes jovens músicos, quer franceses, quer portugueses emigrados. A cena cultural e intelectual desta área acabou por influenciar as artes, através das suas modernas ideias e inovações culturais.

nomes anteriormente impensáveis. Mesmo com a imposição da censura, muito acabou por ser dito nas entrelinhas, sendo que as metáforas iludiam, por vezes, a vigilância dos censores, sendo esta metáfora um dos meios mais importantes para passar esta mensagem política. Um programa onde se ouvia calão, onde se falava sobre vidas de pessoas normais, acabou por despertar o que até aqui permanecia invisível e por realçar os problemas que se enfrentavam. Segundo Trindade, era “(...) um passo decisivo na busca de uma estética televisiva livre dos limites do planeamento e aberta à contingência da emissão. O programa parecia responder a dois aspetos centrais da política e da cultura dos anos 60: a democratização e o experimentalismo.” (Trindade, 2022: 393)

À medida que o tempo passava, e com o programa a ganhar mais popularidade, a censura dos conteúdos foi sendo cada vez mais severa, levando, inevitavelmente, ao esgotamento do mesmo apenas 7 meses depois do seu começo. Foi, no entanto, possível ouvir canções de protesto como nunca antes, deixando um legado musical imediatamente após o seu término. O programa projetou a nova canção portuguesa pelo território português, contribuindo também para o levantamento do apertado cerco à sua volta. (Letria, 1978)

A presença de Zeca Afonso viu-se impedida, apesar de ser possível outros artistas participarem no segmento musical. As canções deste viam-se proibidas em várias estações, dado o seu carácter subversivo, tal como era impossibilitada a sua presença, e também de outros músicos, em programas radiofónicos e televisivos. Assim, uma grande parte do desenvolvimento deste género deu-se através de concertos e recitais de cariz político, normalmente vigiados por autoridades do estado e realizados em espaços como sindicatos, cooperativas, centros paroquiais, coletividades, teatros de província e até universidades. Foi ainda usado como método de divulgação os programas radiofónicos mais inovadores, como a Página 1³³ ou o PBX³⁴, contribuindo para a disseminação dentro das camadas mais jovens.

Com o crescente interesse na canção de intervenção, a apreensão de discos e a lista de músicas cuja utilização pelas rádios estava proibida, era cada vez maior. No entanto, este processo veio muito tarde, visto esta difusão estar já demasiado desenvolvida. Muitos militares chegavam até a levar para as zonas de guerra discos proibidos para motivar os jovens em batalha a ganharem consciência da necessidade de colocar fim à guerra. (Letria, 2002)

³³ Teve a sua primeira emissão em 1968 na Onda Média da Rádio Renascença, com apresentação de Jorge Schnitzer e Maria Helena Fialho Gouveia.

³⁴ Teve emissão entre 1967 e 1969 na Onda média do Rádio Clube Português, apresentado por Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Paulo Cardoso.

Com a crescente popularidade da canção de intervenção, dada principalmente através da televisão, novas editoras surgiam para apoiar estes projetos e, no final da década de 1960, existia um exponencial número de baladeiros a editar discos. Apesar de um grande número de cantores não conseguirem manter a qualidade musical desejada pela população, alguns dos maiores cantores, como Zeca Afonso e José Mário Branco, foram responsáveis por refinarem e apurarem cada vez mais o género, substituindo o acompanhamento instrumental à guitarra por um suporte rítmico e harmonização de vozes, e de um conjunto musical mais desenvolvido. Ainda assim, o estereótipo do baladeiro manteve-se na maior parte dos projetos musicais da época, com a imagem de um jovem a fazer-se acompanhar por uma guitarra, cantando sobre os problemas contemporâneos com melodias simples.

Com o final do regime, marcado pela revolução de 25 de Abril de 1974, onde o tema de Zeca Afonso, *Grândola, Vila Morena*, serviu como sinal militar radiofónico para o começo das operações revolucionárias, a liberdade de expressão foi novamente instaurada nos meios de comunicação social. Nestes, soava a canção de intervenção como nunca antes.

IV.6. Características da canção de protesto

A canção de protesto desenvolveu-se nas décadas anteriores, sobretudo com o trabalho de Fernando Lopes-Graça e as suas *Canções Heróicas* e as *Canções Regionais Portuguesas*. Foram estas influências que conduziram à designada “nova canção portuguesa”, por várias razões: pelo formato de canção, dado o processo da industrialização discográfica; no sentido juvenil de “nova”; e no carácter intrínseco do nacional português, conduzido pelas influências folclóricas e regionais. (Trindade, 2022)

A imagem de um músico sério e inexperiente, cuja simplicidade musical demarcava o seu estilo amador, era uma das principais imagens da canção de intervenção portuguesa inspirada nas raízes de Lopes-Graça e no tradicionalismo português. A sua simplicidade musical e a sua objetividade, de forma a atingir e mobilizar o maior número possível de pessoas, era o ponto-chave deste movimento, baseando-se numa linguagem já conhecida do público, a da música tradicional portuguesa, com linhas melódicas vocais simples, de forma a ser mais fácil a compreensão do texto, com um tom de voz íntimo e apelativo, diatónico e tonal, com uma métrica regular e usualmente fazendo-se acompanhar de um instrumento, nomeadamente a guitarra, mas não necessariamente enquanto regra. Era também possível assistir a grupos maiores de instrumentação, apesar de não ser muito comum. A simplicidade de uma voz e uma guitarra era suficiente para transmitir a mensagem lírica ao público, o

objetivo político oposicionista do movimento agilizava o processo das atuações ao vivo, sem verdadeiras necessidades técnicas para os cantores se apresentarem. Com a guitarra, os cantores acompanhavam-se rítmica e harmonicamente, e criavam transições suaves, puramente instrumentais, entre estrofes. Passavam por acordes simples, dado o seu amadorismo, e as composições, em todos os níveis, quer harmónico, melódico, instrumental, entre outros, podiam ser consideradas simples, o suficiente para transmitir a mensagem política. Estilisticamente proveniente da música tradicional portuguesa, tanto rural como urbana, juntamente com o carácter de cada compositor e influências de uma esfera musical estrangeira, quer francesa quer de outros países, resultou uma variedade de estilos associados ao movimento da canção de intervenção.

Remontando ao movimento trovadoresco medieval, como já acima havíamos explorado, os cantores de Coimbra, os pioneiros desta nova música de intervenção, celebravam a música e também a poesia, cantando as preocupações do seu tempo. (Côrte-Real, 1996). Estes cantavam o amor à liberdade e aos direitos individuais, a repressão sentida e o sentimento de revolta, a exortação à contestação, o direito ao individualismo e à liberdade de crítica, oposição à tirania e à guerra, entre outros temas, de forma narrativa, introspetiva ou até mesmo dirigindo-se diretamente ao ouvinte, na voz ativa, incentivando-o a tomar uma posição. Côrte-Real afirma que: “Assim, como principal herança do movimento baladeiro para a canção de intervenção encontramos uma série de afinidades a vários níveis distintos, desde os temas, conteúdos e formas dos textos, até aos instrumentos musicais utilizados e aos estilos musicais desenvolvidos. Em termos temáticos, destacam-se três temas principais: o Amor, o Destino e a Amargura. Em relação ao primeiro tema, encontramos o amor à liberdade e aos direitos individuais, ao país perdido pela repressão e ainda o amor como semente de revolta” e continua mais à frente “No grupo temático do Destino, no qual se lamenta a má sorte do povo e do país, encontramos como exemplo a canção *Pátria*, de Adriano Correia de Oliveira”. Após mostrar uma estrofe do exemplo, continua “Em relação aos conteúdos dos textos, encontramos exemplos comuns aos dois tipos de canção, baladeira europeia e de intervenção em Portugal, relacionados respectivamente com: a exortação à contestação; a exaltação do direito ao individualismo e à crítica; a oposição à tirania e à exploração do homem; referências ao mundo dos desprotegidos; a oposição à guerra”. (Côrte-Real, 1996: 167-169)

Com o virar da década, a canção de intervenção, já difundida por todo o país, atravessava uma fase de grande qualidade musical, com vários discos gravados por grandes artistas, como Zeca Afonso e o seu *Cantigas de Maio*, Sérgio Godinho com *Os Sobreviventes*,

José Mário Branco com *Mudam-se os Tempos*, *Mudam-se as Vontades* e até Adriano Correia de Oliveira, com *Gente de aqui e de agora*, apenas possíveis dado a diminuição da censura na primavera marcelista. Aqui, todos os elementos da composição eram mais complexos, sofrendo influências de vários géneros musicais, alargando os horizontes da instrumentação, e aprofundando as potencialidades da gravação em estúdio. Utilizavam uma linguagem muito subliminar, baseada na metáfora, de forma a contornarem cada vez mais a censura imposta, que muitas vezes era escrita por poetas e não pelos próprios cantores, o que não impedia a existência de cantores que também eram autores dos seus textos. Apenas com a nova liberdade de expressão trazida depois do 25 de Abril de 1974 é que a linguagem lírica pôde ser adaptada, tornando-se mais direta e acessível.

IV.7. Zeca Afonso

Nascido a 2 de Agosto de 1929, Zeca Afonso provou ser um dos maiores cantores de intervenção portugueses e um dos principais nomes musicais da revolução dos cravos. Durante os seus anos a estudar em Coimbra, Zeca Afonso integrou a Tuna Académica da Universidade de Coimbra e demonstrou ser um preñado cantor da canção coimbrã, chegando mesmo a lançar um disco intitulado *Fados de Coimbra* em 1953. Passados anos a trabalhar como professor em Portugal e nas colónias portuguesas e a estudar simultaneamente, terminou o seu curso em 1963, época em que se viu influenciado pelo novo ferver de ideias que estavam a acontecer em Coimbra, com nomes como Adriano Correia de Oliveira. Começou a explorar uma identidade musical com inclinações políticas esquerdistas, que rompia estilisticamente com a canção Coimbrã, designando estas primeiras composições por baladas. O cantor rompeu progressivamente com os valores míticos do fado que impregnavam a canção Coimbrã, a essência da saudade portuguesa e o lirismo desinteressado que começou a perder sentido e espaço com as transformações políticas e sociais pelas quais vivia. Desenvolveu-se um processo coletivo de atualização temática e musical da canção coimbrã, reduzindo a subjetividade dos textos, exortando à mudança e reflexo. (Letria, 1978)

A década de 60 iniciava-se com a publicação do disco *Balada de Outono* de Zeca Afonso, o primeiro de uma viragem na sua carreira musical e na história da música popular portuguesa. Com os seus discos seguintes em 1962 e 1963 dá o arranque para o movimento da canção de resistência em Portugal. Ao longo destes anos, até ao final da revolução, Zeca Afonso encontrava-se num período cada vez mais rico musicalmente. Com o seu amigo e

guitarrista Rui Pato, percorreu o país, participando em vários espetáculos em coletividades operárias, associações de estudantes, cineclubes, entre outros, e gravando cada vez mais temas musicais.

Sempre com Zeca Afonso como referência, durante a década de 1960 cada vez mais jovens começaram a aparecer enquanto cantores de música de intervenção.

IV.8. Análise de Temas: *Trova do Vento que Passa* (1963)

Trova do Vento que Passa é um tema composto por António Portugal e com letra de Manuel Alegre, cantado por Adriano Correia e Oliveira³⁵ no seu disco *Fados de Coimbra*.

Este tema, com a tonalidade em Si maior, num compasso binário, acompanhado exclusivamente à guitarra, é um exemplo dos primeiros anos da música de protesto da década de 1960, diretamente vinda da canção de coimbrã, meio onde o cantor se inseria na época. Denota ainda muitas semelhanças com o fado, devido ao seu acompanhamento à guitarra, tocado de uma forma complexa, e ainda acompanhado também por guitarra portuguesa, um instrumento típico do fado. A guitarra é responsável por fazer uma base harmónica, dada apenas por uma nota de cada vez, enquanto que a guitarra portuguesa tem o foco principal da instrumentação, fazendo melodias complexas, tecnicamente difíceis, tipicamente fadistas, responsável também pelo acompanhamento harmónico aquando da entrada da voz do cantor, apenas realizando passagens melódicas entre as transições de estrofes. A sonoridade da canção coimbrã mostra-se ainda muito presente.

Dividida em 3 estrofes, numa estrutura simples e convencional da “canção”, cuja linha melódica se mantém em todos estes, com algumas pequenas mudanças dada a prosódia das palavras. As últimas duas frases são, em todas as estrofes, repetidas duas vezes, de forma a criar, sempre com a mesma melodia em todos as estrofes, um refrão cuja letra é sempre diferente, assinalada a negrito a seguir, apenas sendo conferido este papel de refrão através da estrutura melódica.

1. Pergunto ao vento que passa / Notícias do meu país / **O vento cala a desgraça / O vento nada me diz / O vento cala a desgraça / O vento nada me diz.**
2. Mas há sempre uma candeia / Dentro da própria desgraça / **Há sempre alguém que semeia / Canções no vento que passa / Há sempre alguém que semeia / Canções no vento que passa.**
3. Mesmo na noite mais triste / Em tempo de servidão / **Há sempre alguém que resiste / Há sempre alguém que diz não / Há sempre alguém que resiste / Há sempre alguém que diz não.**

³⁵ Nascido a 9 de Abril de 1942, foi um intérprete da canção de Coimbra e cantor de intervenção. Foi um dos pioneiros da canção de intervenção e tinha uma identidade musical particularmente próxima do fado. Morreu a 16 de Outubro de 1982.

A melodia, disponível na figura 3 em anexo (página 89), ainda em grande parte influenciada pela estética fadista, combinada com a técnica vocal também esta influenciada pelo fado, com os longos vibratos e a colocação de voz característica do género, respeita a prosódia das palavras, claramente enunciadas, tornando mais simples a compreensão do texto. Este último, claramente de cariz político, utiliza a metáfora de forma a transmitir a sua mensagem oposicionista, com frases como “O vento cala a desgraça”, um comentário mordaz ao regime, que “cala” aqueles que se opõem a este, e esconde os problemas da sua própria sociedade, mesmo assim, “há uma candeia / dentro da própria desgraça”, ou seja, existirá sempre aqueles que lutarão contra este regime, como os cantores como Adriano Correia e Oliveira, que “semeia / Canções no vento que passa”, utilizando estas canções como forma de denunciar os problemas trazidos pelo regime e as condições sociais. Isto irá acontecer “mesmo na noite mais triste / em tempo de servidão”, ou seja, mesmo em condições adversas, este e outras pessoas, com uma ideologia oposicionista irão sempre dizer que não, irão resistir aos avanços do Estado Novo. Sem utilizar uma linguagem convencionalmente direta, o cantor é capaz de passar a mensagem aos ouvidos que, dado as suas condições de vida, irão identificar o verdadeiro significado deste texto, passando assim mais facilmente pelo “lápis azul” da censura.

A progressão de acordes mostra ter um carácter simples, assente nos acordes mais firmes da tonalidade, com uma progressão V-I-V-IV-I-V-V7-I-IV-I-V7-I. No entanto, esta não segue o padrão de 4 acordes repetidos, combinando os 4 acordes utilizados sempre numa ordem diferente em cada frase. É possível ver isto em maior detalhe, tal como a melodia, em anexo (apresentado na figura 3 na página 89).

Tomando esta análise em consideração, é importante percebermos que, enquanto personagens num movimento musical, cada cantor tem uma identidade própria e algo diferenciador a entregar à causa maior. Enquanto que Adriano Correia e Oliveira se mostra ainda muito próximo de tradições fadistas, o mesmo não se pode dizer para outros cantores.

IV.9. Análise de Temas: *Os Vampiros* (1963)

Esta canção foi divulgada no mesmo ano que *A Trova do Vento que Passa*, mas, apesar disto, a sonoridade destas são marcadamente distintas. A canção de Zeca Afonso chega-nos numa época em que este se afastou ainda mais da canção coimbrã, enquanto que Adriano Correia e Oliveira adota essas raízes. Com um acompanhamento somente à guitarra, de carácter simples, apenas com um ostinato musical entre as estrofes, este demonstrou estar

mais próximo das tradições folclóricas portuguesas, com a simplicidade do acompanhamento e da linha melódica, que deixa para trás os embelezamentos fadistas e foca-se apenas na transmissão da mensagem, respeitando a prosódia do texto, focando-se neste e criando assim uma linha simples, sem grandes saltos e acrobacias vocais, para passar de forma mais eficaz possível a mensagem política por detrás do tema, sendo que “Os Vampiros” correspondem ao regime e às figuras de poder, que “comem tudo e não deixam nada”, como é cantado no refrão. A guitarra apenas é utilizada como suporte da voz, sendo que não é utilizada qualquer outra instrumentação no arranjo musical. A primazia da simplicidade é, neste tema, a principal característica diferenciadora do tema anterior. Aqui, tal como no anterior, temos uma divisão em 3 estrofes, terminadas num refrão que, desta vez, com a sua simplicidade, repete a lírica sempre que este aparece.

1. No céu cinzento sob o astro mudo / Batendo as asas pela noite calada / Vêm em bandos com pés de veludo / Chupar o sangue fresco da manada / Se alguém se engana com seu ar sisudo / E lhes franqueia as portas à chegada / **Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada / Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada**
2. A toda a parte chegam os vampiros / Poisam nos prédios poisam nas calçadas / Trazem no ventre despojos antigos / Mas nada os prende às vidas acabadas / São os mordomos do universo todo / Senhores à força mandadores sem lei / Enchem as tulhas bebem vinho novo / Dançam a ronda no pinhal do rei / **Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada / Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada**
3. No chão do medo tombam os vencidos / Ouvem-se os gritos na noite abafada / Jazem nos fossos vítimas dum credo / E não se esgota o sangue da manada / Se alguém se engana com seu ar sisudo / E lhes franqueia as portas à chegada / **Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada / Eles comem tudo eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada**

Podemos dividir cada estrofe em dois, visto que estão separadas por uma passagem instrumental da guitarra sempre depois de Zeca Afonso cantar os 5 primeiros versos de cada estrofe. Isto acontece nas estrofes 1 e 3, que são exatamente iguais, podendo considerar a maior parte da segunda parte da estrofe como refrão, sendo que a frase “Eles comem tudo e não deixam nada” torna-se no mote deste refrão. A segunda estrofe poderá ser dividida em 3, com os primeiros 5 versos separados dos 4 seguintes, separados por sua vez do refrão, sempre intercalados por um ostinato musical. Assim, torna-se mais fácil compreender a estrutura desta canção, bem como identificar facilmente o refrão, que mostra ser o mais simples possível líricamente, de forma a ser memorável e alegórico, metaforicamente, à oposição política.

Utilizando a analogia dos vampiros, Zeca Afonso pinta a imagem de um grupo de vampiros, descrevendo o ambiente em que estes se inserem, como “um céu cinzento”, onde vêm vampiros, o regime, “chupar o sangue da manada”, o povo português. Na segunda estrofe, o cantor relata a posição de iniquidade entre estes vampiros e o povo português,

sendo que os primeiros têm todo o poder do seu lado, e com este poder viviam com as melhores condições possíveis, enquanto as classes mais baixas, como as operárias, levavam uma vida de dificuldades. Na terceira estrofe fala do povo português que, numa posição de fragilidade, “tombam”, mas a autoridade continua a aproveitar-se destes. Termina assim, como terminou todas as outras estrofes, a dizer que estes vampiros “comem tudo e não deixam nada”, ou seja, Zeca Afonso utiliza esta analogia para demonstrar a pobreza e as fracas condições de vida do povo português, culpando aqueles que se apresentam em posições de poder.

Com isto tudo, podemos perceber que, apesar de ambos os exemplos musicais se focarem na lírica política, as escolhas estéticas de cada um apresentam características diferentes.

IV.10. Análise de Temas: *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971)

Lançado em 1971, como a última faixa do álbum com o mesmo nome, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* é um tema de José Mário Branco, um dos cantores que fez parte deste movimento musical em Paris, integrado principalmente nas comunidades emigrantes, mas fazendo sentir também a sua influência dentro do seu país de origem. Com música de Jean Sommer, este é um exemplo da influência musical francesa na construção musical do movimento da canção de intervenção em Portugal. (Côrte-Real, 1996)

Já com uma instrumentação mais desenvolvida, com o foco principal na guitarra como acompanhamento na mesma, é adicionado uma secção de percussão, um baixo, um piano, um acordeão, harmonias vocais e uma secção de sopros. Esta instrumentação vem diretamente da influência da estética da canção de resistência francesa, dado a inserção neste ambiente e a participação de músicos franceses na criação deste tema. No entanto, a guitarra mantém-se o principal acompanhamento, enquanto que os outros elementos apenas ampliam o universo musical.

Num compasso quaternário, com breves passagens pelo compasso binário, na tonalidade de Ré menor, também a linha melódica se tornou mais requintada, fenómeno que vimos surgir no início dos anos 70, com pequenas modulações momentâneas e uma linha muito ágil, preenchida por saltos e movimentos rápidos em colcheia, numa grande extensão vocal, que ultrapassa a oitava, dado pelas influências da musicalidade francesa.

Também o trabalho de estúdio foi importante, explorando os limites deste e utilizando os seus recursos, como a utilização do espaço panorâmico, distribuindo os instrumentos pelo

campo sonoro, podendo-os mover para a esquerda ou para a direita, como é o caso das guitarras, cujo som se apresenta do lado esquerdo da mistura, enquanto os elementos de percussão se apresentam do lado direito e no meio, e, por exemplo, o piano, se apresenta completamente do lado direito.

Na figura 4 em anexo (página 89), para além da melodia, podemos ainda perceber a progressão harmónica que, tal como a melodia, se mostra muito mais complexa do que nos exemplos anteriores. Com a maioria dos acordes tendo extensões de sétima ou nona, e ainda acordes fora da tonalidade, conferindo pequenas modulações, como é o caso do compasso 9 (figura 4 na página 89), estamos perante a fase mais refinada da música de intervenção portuguesa. Apesar de tudo, o texto continua a ser de grande importância, dado o seu valor político e, mesmo com elementos que poderiam distrair o público, a boa entoação das palavras, tal como a boa dicção, eram elementos presentes na gravação, de forma a que o texto não se obscurecesse com a presença de muitos outros elementos.

Estruturalmente, o tema encontra-se dividido em 4 estrofes, com um refrão no final de cada uma, sempre com o mesmo texto.

1. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades / Muda-se o ser, muda-se a confiança / Todo o mundo é composto de mudança / Tomando sempre, tomando sempre novas qualidades / **E se todo o mundo é composto de mudança / Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança**
2. Continuamente vemos novidades / Diferentes em tudo da esperança / Do mal ficam as mágoas na lembrança / E do bem, e do bem se algum houve, as saudades / **Mas se todo o mundo é composto de mudança / Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança**
3. O tempo cobre o chão de verde manto / Que já coberto foi de neve fria / E em mim converte em choro o doce canto / E em mim converte em choro o doce canto / **Mas se todo o mundo é composto de mudança / Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança**
4. E, afora este mudar-se cada dia / Outra mudança faz de mor espanto / Que não se muda já como soía / Que não se muda, que não se muda já como soía / **Mas se todo o mundo é composto de mudança / Troquemos-lhes as voltas que ainda o dia é uma criança**

Apesar do texto ser da autoria do poeta português Luís de Camões, este ganha um novo significado político quando adotado por uma figura como José Mário Branco, abertamente oposicionista, sendo a sua leitura, na época, apropriada ao seu tempo. Escrito de acordo com a estética clássica do soneto, com versos de dez sílabas métricas, seguindo o esquema rimático abba/baab/cdc/dcd originalmente, foram adaptados por José Mário Branco de forma a encaixarem na métrica da linha melódica. A utilização do texto de Camões é significativa, apelando ao passado histórico português e à sua genialidade, utilizando este de forma a criar uma ligação com o presente repressivo. O texto fala da necessidade de mudança e que os antigos costumes já não seriam suficientes, visto que o mundo está a mudar, tomando novas qualidades. Todo o texto utiliza anáforas e metáforas, descrevendo um futuro onde “o tempo cobre o chão de verde manto / que já coberto foi de neve fria”, ou

seja, demonstrando, através de estações como o verão e inverno, que está a caminhar para um novo e melhor futuro. Com um novo significado incorporado na letra, o texto ganha uma nova vida na luta contra o regime, apelando à mudança.

IV.11. Análise de Temas: *Grândola, Vila Morena* (1971)

Grândola, Vila Morena de Zeca Afonso é mais conhecida por ter sido a canção escolhida pelo Movimento das Forças Armadas como segundo sinal para o avanço dos militares no dia da revolução de 25 de Abril de 1974, tornando-se o hino da revolução.

A sua composição começa em 1964, após Zeca Afonso atuar na vila alentejana Grândola, aquando acolhido pela Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense. O poema, transformado em canção em 1971, contou com a direção musical de José Mário Branco, sendo o álbum *Cantigas de Maio*, da qual este tema fazia parte, gravado exclusivamente em França, em Hérouville.

Um dos elementos mais marcantes deste tema é a falta de guitarra na sua gravação, sendo que apenas a voz de Zeca Afonso é ouvida, acompanhado por um coro de vozes que repetem a sua linha melódica, e passos rítmicos na gravilha, evocando a ideia de marcha libertadora. No entanto, a sensação de hino está aqui preservada, pelo coro a cantar em uníssono, como uma verdadeira manifestação. Na tonalidade de Mi bemol maior, e num compasso de 6 por 8, a canção está dividida em seis estrofes sendo que podemos juntá-las em grupos de dois, devido ao seu caráter melódico e ao seu conteúdo lírico, muito peculiar. A primeira estrofe de cada grupo, como podemos ver a seguir, termina com a mesma frase que a próxima estrofe desse mesmo grupo começa, e a sua linha melódica é repetida três vezes, na divisão demonstrada em baixo, e repetido em cada uma destas. Sem a presença de um verdadeiro refrão, podemos afirmar que a segunda metade de cada grupo tem um caráter semelhante a um refrão, ou podemos contestar que o refrão apenas se faz sentir com a entrada do coro, que acontece sempre nos três últimos versos das segundas estrofes de cada grupo. Não existe assim, de forma explícita, uma única forma de dividir a canção, havendo diversas teorias sobre o assunto.³⁶

1. Grândola, Vila Morena / Terra da fraternidade / O povo é quem mais ordena / Dentro de ti, ó cidade
Dentro de ti, ó cidade / O povo é quem mais ordena / Terra da fraternidade / Grândola, Vila Morena

³⁶ Wolf Lustig, em *Grândola Vila Morena* de 1992, apresenta a sua teoria, onde diz que a canção aparenta ter quatro quadras, mas que, no entanto, argumenta uma estrutura de tercetos, onde a segunda metade de cada estrofe tem o caráter repetitivo de um refrão.

2. Em cada esquina um amigo / Em cada rosto igualdade / Grândola, Vila Morena / Terra da fraternidade
Terra da fraternidade / Grândola, Vila Morena / Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena
3. À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade / Jurei ter por companheira / Grândola a tua vontade
Grândola a tua vontade / Jurei ter por companheira / À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade

Nesta canção, a melodia apresenta-se relativamente simples, respeitando a prosódia das palavras, num estilo conversacional, sem grandes dificuldades técnicas vocais ou embelezamentos exagerados, com uma técnica simples conferida por Zeca Afonso, sem a utilização de estéticas vocais de outros géneros, como o fado. Assim, a primazia da palavra está assegurada, não só por este carácter simples da melodia, que apenas flutua em algumas frases, estendendo as sílabas por diversas notas musicais. A extensão vocal é, no entanto, mais elevada que o costume. Pode-se argumentar que, pelo facto de não haver um acompanhamento instrumental, este movimento progressivamente ascendente da melodia é necessário para reter a atenção do ouvinte, que ficaria aborrecido sem esta tensão crescente. É também importante notar que, pelo facto de não existir acompanhamento musical, não é possível deduzir uma progressão harmónica deste tema. É possível consultar a linha melódica na figura 5 em anexo (página 90).

A cidade de Grândola é caracterizada pelo manto castanho de pouca vegetação, a “vila morena” de que Zeca Afonso fala. Na primeira estrofe, Zeca Afonso fala da fraternidade da terra, sendo esta um valor próximo do povo alentejano, e onde “o povo é quem mais ordena”, ligando esta terra a este povo, onde existe uma união entre a população, dando uso à ideia de solidariedade e de atribuição do poder ao povo, algo que a revolução procurava. A azinheira é utilizada como símbolo desta terra, dos seus valores enraizados de união e fraternidade, mas também com o seu valor revolucionário, tão antiga que “já não sabia a idade” desta, demonstrando a força do povo português, que luta pela liberdade. Com tudo isto, Zeca Afonso apela ao ouvinte que se junte a ele na luta pela liberdade ao longo deste tema, ameaçando a ditadura.

Capítulo V. A influência da Bob Dylan na canção de protesto portuguesa

Enquanto fenómeno musical português, a canção de protesto insere-se num conjunto de condições sociais, culturais e políticas que moldaram a cultura juvenil, principalmente durante a década de 1960. O imaginário de Hollywood e do americanismo, tal como o imaginário de um país rural difundido pelo ideário do Estado Novo, em muito contribuíram para a formação destas camadas jovens, e para a criação do ambiente cultural vivido por estas. Esta síntese entre a chegada da expressão musical de países culturalmente evoluídos e a procura por uma sonoridade autenticamente portuguesa, que viria a ser popularizado não só pela canção de protesto, mas também pelo *rock'n'roll* português, ou ié-ié, será então o tema em análise neste próximo capítulo.

V.1. O urbanismo português e a americanização dos jovens

Com o final da segunda guerra mundial, no período do “pós-guerra”, toda a Europa Ocidental viu rápidas mudanças a ocorrerem, em grande parte pela presença da cultura norte americana e a apropriação desta pelos centros urbanos de vários países. Com o crescimento económico e militar do país, os EUA começaram a deixar a sua marca no resto do mundo através da diplomacia, economia e intervenções militares. O apoio prestado à reconstrução europeia através do plano Marshall e a circulação cultural decorrente de eventos políticos e económicos, como é o exemplo do cinema e da música popular e no desenvolvimento das novas tecnologias, familiarizaram a europa com o imaginário do chamado “sonho americano”.

A partir da década de 1950, começamos a apercebemo-nos de um ponto de rutura social, sendo que metade da população em Portugal habitava nos centros urbanos, e o peso da agricultura na economia portuguesa desceu a pique com o passar dos anos. Ao contrário de outras cidades europeias, este processo de urbanização chegou tardiamente a Portugal, advindo daqui uma certa dificuldade em incluir uma cultura e um modo de vida urbano na identidade social portuguesa.

Com o gradual aparecimento dos eletrodomésticos e das tecnologias americanas em Portugal, tardiamente, já na década de 1950, como o frigorífico e a máquina de lavar, mais tempo podia ser dedicado ao lazer e ao entretenimento. Estas mudanças faziam-se sentir mais nos centros urbanos do país, visto que a eletrificação das zonas rurais estava ainda por

acontecer e a desconfiança por este novo estilo de vida não apelava a uma grande parte da população rural, em conjunto com um certo antiamericanismo em alguns setores da população. Ainda nesta década, a disseminação de artistas americanos pelas rádios, como Sinatra e Crosby, em conjunto com a *música ligeira* portuguesa, criaram uma porta para a entrada da cultura americana popular. Esta *música ligeira* portuguesa adotava cada vez mais a estética americana dos *crooners*, dado que a preferência dos ouvintes se assentava numa americanização da música, inclinando-se para formatos internacionais.

Rapidamente a televisão americana tornou-se numa referência para toda a indústria de entretenimento, estando neste aparelho englobado o cinema, a rádio e o teatro num só. Estes aparelhos abriam ainda as portas a um mundo exterior, onde a programação continha séries de televisão de outros países, quer de Espanha, Itália, França e até dos Estados Unidos da América, e também a música popular destes países teve cada vez uma maior entrada em Portugal através deste aparelho em casa dos portugueses, representante de um novo estilo de vida de consumo e de urbanismo. Estes vieram intensificar o processo que se via já nas décadas anteriores com a rádio e com a transmissão de filmes de Hollywood em salas de cinema.

Quaisquer influências que a europeização teve em Portugal, quer pelo entretenimento quer pela sua nova maneira de pensar, pelos seus ideais de liberdade e conforto, vieram de países que foram, primeiramente, americanizados e influenciados pela cultura democrática e pelo entretenimento americano, fazendo-se refletir mais tarde em Portugal por ambas estas entradas.

Com a infiltração da cultura americana na rádio e na televisão, a música ouvida pelas camadas mais jovens começa a demonstrar esta influência, sendo cada vez mais comum, e principalmente na década de 60, os jovens portugueses ouvirem a música americana e estrangeira que se fazia ouvir pela Europa e pela América. (Trindade, 2022). “Musicalmente falando, juventude naquele momento queria dizer sobretudo rock’n’roll (ou ié-ié, como começou por se chamar em Portugal)”, afirma Trindade, e continua “(...) a sociedade portuguesa, especialmente as classes médias, vivia então sob a forte perceção de se estar a modernizar, processo em que a influência da cultura americana era mediada por um esforço de aproximação com outros países da Europa Ocidental, também eles a viver a mesma ‘irresistível’ influência”. (Trindade, 2022: 241-246)

V.2. A música estrangeira em Portugal na década de 1960

Enquanto que as gerações mais velhas reviam-se em géneros como a *música ligeira* que se fazia em Portugal, a juventude dos anos 60 veio trazer novas ambições para este setor cultural. Na época, a juventude era sinónimo de géneros musicais estrangeiros, principalmente o ié-ié, como foi designado em Portugal.

Esta nova geração internacional era proprietária de um despojamento que os distanciava da vida de Hollywood e da ideia de bem-estar material, recusando a tradição, desrespeitando as figuras autoritárias e revoltando-se contra a sociedade. Estes jovens ansiavam pela libertação dos sistemas e o final da opressão. Este programa de transformação podia, ao chegar a Portugal, ameaçar os fundamentos do regime salazarista, tornando-se então uma grande preocupação por parte das figuras de poder portuguesas. A música *rock*, que se vinha a popularizar nesta década, criou uma certa ligação entre a juventude portuguesa e a juventude internacional, principalmente aos olhos de figuras autoritárias que viam o *rock* como um género decadente, que presidiu à conseqüente desdramatização por parte dos média. As figuras de poder viam este movimento musical apenas como um fenómeno cultural da juventude, mas não poderia ser negado o discurso crítico desta nova geração, criticando precisamente o imaginário do povo criado pelo Estado Novo e o seu autoritarismo. A música ajudou então a definir esta geração, criando um estado de alarme entre as figuras de autoridade, que geriam as circulações musicais, balançando cuidadosamente o conservadorismo musical assente nas suas ideologias e as inevitáveis transformações sociais que levaram a novos hábitos culturais estrangeiros, quer seja pelo controlo das transmissões radiofónicas, como pela comercialização do disco, um símbolo americanizado da evolução da música que dava liberdade ao comprador de ouvir o que quisesse, quando quisesse.

Esta comercialização do disco foi também importante para os músicos portugueses que, ao terem a possibilidade de ouvirem as tendências musicais do exterior, poderiam recriar estas e enquadrá-las no espaço cultural português, tornando assim o disco uma fonte de informação para o jovem músico que apropriava os géneros estrangeiros no ambiente português. Isto levou à explosão do *rock* em Portugal que, com a comercialização de álbuns de artistas como os The Beatles e Bob Dylan, mas também de artistas europeus de Itália, França e outros países, trouxe uma maior familiaridade com estas sonoridades, bem como a capacidade de escolha para ouvir aquilo com que cada músico mais se identificava artisticamente. Apesar desta disseminação do disco, este era ainda considerado um produto das elites, um produto caro que as classes mais pobres não poderiam comprar, mas também

a oferta se mostrou mais escassa que a procura, conferindo ao disco um ritmo lento na sua disseminação pelo país, aumentando o fosso entre o universo urbano e rural português. O *rock* era a música predileta das camadas mais jovens. A tradução destas sonoridades diretamente para a esfera portuguesa mostrava-se, no entanto, de fraca qualidade. Os fenómenos Dylan e Beatles tinham de ser integrados na sociedade que deu origem a estes, resultantes dos condicionalismos das suas estruturas, reagindo contra os problemas fundamentais e pondo em causa os sistemas em que se inseriam. Portugal também precisava de uma banda sonora para a sua sociedade e para a rebeldia portuguesa contra os sistemas opressores, mas a simples tradução de sonoridades estrangeiras seria um exercício de pouco carácter, fraco ao olho português, apesar das paisagens sociais e políticas não serem assim tão diferentes entre estes países, podendo ser criado um paralelismo entre a guerra colonial e a guerra do Vietname, as questões raciais na sociedade, entre outros. Era importante que os músicos nacionais procurassem uma sonoridade adequada às circunstâncias e tradições da sociedade em que se viam inseridos, independentemente da sua classe social. A cultura de entretenimento e lazer, fornecida em parte pela escuta musical, era mais apreciada pelas famílias abastadas, já que a compra de discos não era acessível a todas as classes sociais, bem como o turismo em busca de discos indisponíveis em Portugal, devido à lenta progressão da disseminação comercial do disco.

Zeca Afonso, personagem central na canção de intervenção e na nova canção portuguesa, deu a sua opinião no *Plateia*, em 1966, acerca do ié-ié, outro nome para designar o *rock* em Portugal, onde disse que: “o yé-yé representa antes a expressão de um processo de decadência de uma sociedade. O tipo que vai espernear para o yé-yé é em absoluto destituído de valores intelectuais e não pode, encontra-se, irremediavelmente impossibilitado de apreciar algumas das outras manifestações da música actual, nomeadamente o jazz.”³⁷

V.3. Figura do “baladeiro”

Estereotipicamente, os baladeiros eram jovens universitários que se dedicavam ao combate político através da música. A sua postura militante, a simplicidade musical do seu próprio acompanhamento à guitarra com o objetivo de transmitir uma mensagem e o seu amadorismo eram algumas das características pela qual a figura do baladeiro era conhecida,

³⁷ Disponível em <https://tributozecaafonso.blogs.sapo.pt/zeca-afonso-e-o-ye-ye-33234> [Acedido a 6 de Abril de 2023]

que seria, no início dos anos 70, representada por artistas como José Mário Branco que se dedicou ao aprofundamento musical do género.

No programa televisivo da RTP *Zip-Zip*, esta figura ganhou mais destaque na vida dos portugueses, dando palco a estes jovens músicos de difundirem as suas obras musicais. Num dos episódios emitidos, podemos assistir, num tom descontraído como era habitual, a uma paródia de Raul Solnado, o apresentador do programa, desta figura.³⁸ Com a sua guitarra na mão e a sua séria expressão, Solnado começa a dedilhar a guitarra, hesitando cantar devido ao seu amadorismo, o que desperta gargalhadas na audiência. Quando este de facto começa a cantar um texto, este é pretensiosamente vazio de significado, definido pela sua repetição e simplicidade melódica. “A vossa linha / não alinha / não alinha / em cada linha / há uma linha” seguido por “o equinócio / que não é nócio” e termina numa melodia repetida com “lálálálá”. Seguidamente, na sua entrevista, o jovem cujo nome é Ludgero Clodoaldo, revela que tem dezanove anos, que começou a cantar na terça-feira e frequenta a universidade. Quando questionado acerca do seu curso responde “Recurso. Vou lá às vezes almoçar à cantina”. No seu pretensiosismo lírico, afirma que apenas interpreta a poesia portuguesa “válida, com mensagem” e musicalmente procura inspiração nas raízes folclóricas. Na sua canção seguinte, Solnado incorpora a fúria política juntamente com um sentimento de revolta sem sentido relevante para estes cantores, falando de dias de chuva. “Antigamente, no presente / nos dias em que chovia” terminando em “Futuramente, nos dias em que choveu / impreterivelmente, ao meio dia mais um quarto / Senhor, ‘tou farto / Senhor, ‘tou farto”.

Exageradamente, Solnado faz aqui uma compilação de algumas características importantes na figura do baladeiro: a tenra idade e o amadorismo; a veia política e o objetivo ativista; a simplicidade musical fazendo-se acompanhar à guitarra acústica; os seus meios económicos abastados, visto que o jovem frequenta a universidade, o que lhe permitiria ter acesso a produtos como o disco musical; e finalmente a sua inspiração nas raízes folclóricas e na poesia com mensagem, peças centrais na estrutura da balada.

Esta figura não se restringia só a Portugal. Entranhada no imaginário do cantor de protesto, as várias culturas onde esta era executada tinham uma figura mais ou menos parecida nos seus detalhes, mas, à primeira vista, mostravam ser figuras idênticas. Pensando agora na figura do *folk revival* norte americano, com cantores como o Bob Dylan, as suas ambições políticas esquerdistas, a sua simplicidade musical à guitarra, o seu despojamento de música por entretenimento, mas sim pelo seu conteúdo político, a sua inspiração nos seus

³⁸ É possível assistir a este no documentário *As Divinas Comédias*. <https://www.youtube.com/watch?v=xegPr-521M> [Acedido a 6 de Abril de 2023]

antepassados folclóricos, as suas mensagens subversivas, a primazia da palavra, entre outros, mostra uma ligação entre este caso americano e o caso português.

Em *O adeus a Coimbra*, texto de Gonçalo Frota no website *Associação José Afonso*, o jornalista cita Rui Pato, que afirmou que “É a altura do George Brassens, do Bob Dylan, dos espanhóis e dos cubanos que aparecem muito com este modelo de cantautor que se acompanha com viola”, lembra Rui Pato. “Não era preciso mais. Só mais tarde é que a estética evoluiu e tinha de ser de outra maneira”.³⁹ (Frota, 2012). Tal como é o caso do *folk*, que evoluiu, especialmente com Bob Dylan, para outras considerações estilísticas, mais centralizadas no *rock* que se faz chegar aos ouvidos dos jovens portugueses. Esta mudança, apesar de tomar caminhos diferentes e influências diferentes nestes dois casos, considerando que Bob Dylan se aproximou do *rock* dos The Beatles, The Rolling Stones, entre outros, a canção de protesto portuguesa, apesar de ser diversificada o suficiente para demonstrar um leque de influências diferentes dependendo do cantor, focava-se muito nas suas raízes folclóricas, tal como o *folk revival*, mas segue para uma modernização pela sua complexidade musical, influenciado por artistas europeus, maioritariamente franceses, e o seu trabalho de estúdio, dispensando, na maior parte dos casos, a eletrificação, que só chegaria mais tarde aos músicos portugueses.

Com a gradual politização do *rock*, com grupos como os Claves⁴⁰ e o quarteto 1111⁴¹, o género começa a aproximar-se de sonoridades *folk* e psicadélicas, sendo que muitos nomes e grupos que utilizavam guitarras elétricas e teclados passaram a ser recorrentes na luta pelas causas que estes defendiam, tal como os músicos *folk*. Podemos ver este fenómeno em cantores como Paulo de Carvalho⁴² e Fernando Tordo⁴³, músicos que se iniciaram em movimentos musicais como o ié-ié, mas cujas convicções políticas influenciaram o seu som.

Pelas confissões feitas por Rui Pato, podemos deduzir que em certa medida o modelo de “um homem e uma guitarra” foi parcialmente influenciado pelo movimento *folk*, que se espalhou não só por Portugal, mas por toda a Europa, chegando a Portugal através da

³⁹ Disponível em <https://aja.pt/discografia/cantares-do-andarilho-1968/> [Acedido a 6 de Abril de 2023]

⁴⁰ Formados em 1965, foram um dos grupos de rock português mais conhecidos no país. Faziam parte do grupo Luís Freitas Branco, João Valeriano, Luís Pinto Freitas, João Ferreira da Costa e José Authoguia.

⁴¹ Banda portuguesa formada em 1967, pioneira do *rock* em Portugal, inspirada pelo grupo Shadows. O grupo era formado por José Cid, António Moniz Pereira, Miguel Artur da Silveira e Jorge Moniz Pereira.

⁴² Nascido em 1947, em Lisboa, é um cantor e compositor português. Foi um dos fundadores do grupo musical Sheiks, enquanto baterista, com Carlos Mendes, Fernando Chaby e Jorge Barreto enquanto membros iniciais. Tocavam *rock'n'roll* como os artistas estrangeiros da época, sendo até apelidados de Beatles portugueses pelo Expresso. Após o término da banda, Paulo de Carvalho dedica-se à sua carreira a solo enquanto cantor.

⁴³ Nascido em 1948, em Lisboa, é um cantor e compositor português. Substituiu Carlos Mendes no grupo Sheiks, fazendo os vocais, a guitarra e o baixo da banda. Com o término da banda, foca-se na sua carreira a solo, onde passa pela música de intervenção, pela música ligeira e até pelo fado, sendo compositor de temas para si e para vários outros artistas, como Carlos do Carmo, Mariza, Carminho, entre outros.

americanização e pela europeização que se vivia. As características acima denotadas, como a inclinação política esquerdista, a utilização da música com significado político, a procura nas raízes folclóricas, entre outros, parecem ser recorrentes entre estes dois géneros, como em diferentes variações da canção de protesto feitas em diversos países, como Cuba e França.

É impossível não mencionar que a caricatura de Raul Solnado, apesar de criar uma boa visão da figura do baladeiro, não pode ser utilizada como modelo, visto que a imagem do baladeiro era muito mais rica e diversa do que esta apresentava. Não só as suas influências estavam nas raízes folclóricas, que poderia querer dizer tanto as suas ligações à canção de Coimbra, como à música rural portuguesa, mas também na *chanson* francesa, no *folk* norte-americano, na bossa nova, em tradições musicais africanas, entre outros, que criavam o mundo musical dos anos 60 em Portugal. O ambiente musical em Portugal, acessível aos músicos portugueses, trouxe aos ouvidos dos jovens novas sonoridades que influenciaram as suas escolhas estéticas. Mais notoriamente, uma peça fundamental do *folk* norte-americano era uma “procura pela autenticidade” que remontava às origens do género. Também os artistas portugueses, inspirados no caso de Bob Dylan e pela sua procura de um som “verdadeiramente norte-americano”, remeteram-se nessa procura pelo som “verdadeiramente português”, imitando o processo e não os resultados, já que a importação destas estruturas estrangeiras nada mais seria que uma imitação do conteúdo musical que apenas fazia sentido e remetia para certas regiões, privilegiando-se a tentativa de descoberta de uma sonoridade que, tendo o mesmo nível de qualidade que os exemplos anglo-saxónicos, norte-americanos e até brasileiros, remetiam de uma forma renovadora à realidade portuguesa.

A convicção que a música era um meio para expressar certas condições sociais e históricas levou a esta pesquisa musical que, pela influência estrangeira norte-americana, anglo-saxónica e até africana, conduziu inevitavelmente às tradições folclóricas portuguesas, tal como casos estrangeiros. Compreendemos que a nova música portuguesa deveria não só expressar as transformações sociais contemporâneas, contribuindo simultaneamente para estas. (Trindade, 2022)

Estas obras estavam inseridas no enraizamento da tradição musical, tomando também em conta as condições sociais de onde era originária. A música, situada num contexto urbano, estava condicionada a uma indústria musical, criando êxitos musicais “artificiais” no sentido cujo objetivo principal era gerar lucro financeiro. A figura do *folk* e do baladeiro, ao recusarem fazer parte desta máquina industrial, fazendo-se acompanhar pelo

enraizamento cultural e social, com a sua aparência despojada e comum à dos espectadores, resistiam ao sistema.

Podemos então assumir que a imagem do baladeiro foi inspirada na imagem do cantor *folk*, como aconteceu em vários países onde a canção de protesto foi necessária e onde não existiam meios suficientes para a criação de grupos instrumentais muito elaborados. No entanto, procurava-se uma identidade portuguesa, que rejeitasse a tipificação do regime, procurando a verdade portuguesa. Assim, o processo de procura do *folk* também foi um elemento que se transcrevia para o caso português, no entanto, a busca por sonoridades autênticas das suas origens iriam remeter para sonoridades diferentes. Zeca Afonso, por exemplo, apelava para uma consciencialização da cultura portuguesa, considerando absurdo o facto de se importar música do resto da Europa e da América, quando existiam tradições musicais desconhecidas do povo do próprio país, como era o caso do batuque. O cantor chegou mesmo a diminuir a música americana e anglo-saxónica, referindo-se a esta como música imperialista. No entanto, não só o *folk* como também o ié-ié influenciaram a música portuguesa e deixaram o seu impacto, como podemos perceber na encenação musical e na dramatização nos trabalhos de José Mário Branco, principalmente no fim dos anos 60 e início dos 70, onde o disco *Stg. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), dos The Beatles e o *Pet Sounds* (1966) dos Beach Boys, que exploravam as possibilidades de estúdio como até aí não se tinha feito, inspirou este artista a utilizar cada vez mais as capacidades do estúdio de forma a complexificar a música portuguesa, que se ouve em *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* e até no álbum de Zeca Afonso que produziu, *Cantigas de Maio*. Inevitavelmente, e mesmo com o desdém de Zeca Afonso para com a música anglo-saxónica, o impacto que esta música teve em todo o mundo viria a influenciar a sua obra e a sua perceção.

V.4. Semelhanças e diferenças entre os cantores portugueses e os cantores norte-americanos

A convivência do povo português com a cultura americana, principalmente a sua música, levou a que muitos dos cantores de protesto conhecidos tivessem acesso à audição destas sonoridades. Vários cantores e compositores, como Sérgio Godinho e Jorge Palma, admitiram extrair influência de música estrangeira, sendo que Sérgio Godinho chegou mesmo a referir-se a Bob Dylan como um “desbravador na canção americana” na sua entrevista no site Sapo24, em rodapé na referência 44, apesar de não considerar este uma influência direta no seu trabalho, mas sim indireta. Ou seja, ao ouvir Bob Dylan, tal como ao

ouvir Zeca Afonso, o cantor sentia a vontade de compor, mas com isto não quer dizer que tentasse recriar a música que estes compunham, simplesmente se sentia inspirado para criar algo único, afirma ele numa entrevista ao website *Sapo*⁴⁴. Contudo, noutros momentos, o cantor afirmou que Bob Dylan, entre outros cantores como Zeca Afonso, The Rolling Stones, The Kinks, The Beatles que começou a ouvir na sua adolescência, por volta dos dezoito anos, se tornaram influências “muito marcantes”, confessa Godinho numa entrevista a Beatriz Silva, Catarina Marques e Luís Pedro, no website *Akadémicos*⁴⁵. Neste cantor, ao contrário de Zeca Afonso, conseguimos apercebermo-nos de uma inspiração na música estrangeira, tanto do ié-ié⁴⁶, como da *chanson* francesa, como do *folk* americano. No entanto, isto não quer dizer que o seu leque de influências se limite por aqui. Em *Cantores de Abril*, podemos ler como as “(...) temáticas onde estão patentes preocupações sociais e temas de origem popular – que embora já existentes no fado de Coimbra – vão marcar a nova canção de Coimbra, onde também não terão sido alheios outros tipo de influências como a canção de contestação europeia, assim como a música popular vinda do continente sul-americano, nomeadamente do Brasil, mas também dos EUA e do Canadá”. (Raposo, 2000: 16)

Muitos dos cantores portugueses de intervenção emigraram para França na esperança de escaparem ao regime e à guerra colonial e, com isto, a sonoridade francesa influenciou a música destes artistas, como já antes vimos. Também a música francesa sofreu o seu processo de americanização, quase como uma globalização da música de protesto, não descorando o cunho nacional que os franceses deram à sua música.

Com a guerra colonial e os problemas sociais trazidos pelo regime político, muitos jovens decidiram exilar-se noutros países europeus, o que acabou por criar várias comunidades portuguesas fora de Portugal. Esta movimentação de pessoas deu-se principalmente para França, mais concretamente Paris, onde, apesar das fronteiras darem por terminado certas preocupações aos jovens portugueses, as notícias do seu país seguiam-nos na cidade vizinha. É o caso de artistas como Sérgio Godinho, Luís Cília e José Mário Branco que, apesar de exilados, continuavam a cantar os problemas do povo português, quer para as comunidades portuguesas em França, como um pouco por toda a Europa em festivais de música do mundo e festivais de música *folk*. Até mesmo Zeca Afonso chegou a ser convidado para um festival de “folksong” em Barcelona, onde estavam também convidados Bob Dylan e Joan Baez, o que confirma ainda mais a nossa teoria de que a canção de protesto

⁴⁴<https://24.sapo.pt/vida/artigos/sergio-godinho-dylan-e-absolutamente-um-desbravador-na-cancao-americana> [Acedido a 9 de Abril de 2023]

⁴⁵<https://akademicos.ipleiria.pt/2019/04/13/sergio-godinho-nenhum-de-nos-quer-ficar-arrumado-numestante> [Acedido a 9 de Abril de 2023]

⁴⁶ Outra forma de denominar a música rock em Portugal, inspirado pelas palavras “yeah, yeah”.

portuguesa partilha semelhanças musicais com o *folk* americano, o que permitia que estes dois géneros fizessem parte do mesmo festival de música. Segundo um jornal da época, Zeca Afonso iria representar “a música *folk* portuguesa”, com Rui Pato. Este concerto não chegou a acontecer graças à impossibilidade de Pato comparecer, o que fez com que Zeca Afonso desistisse de se apresentar também. Joan Baez chegou mesmo, em 2010, num concerto em Portugal, a cantar “Grândola, Vila Morena” o que, mais uma vez, cria não só uma ligação entre os dois géneros, mas como assinala que uma das personagens principais do *folk* americano, Joan Baez, reconhecia a música de Zeca Afonso como *folk*, pelo menos suficientemente *folk* para fazer sentido entre o repertório da cantora. Neste concerto, a cantora referiu-se também ao seu tema *Silver Dagger*, dizendo que tinha escrito este tema “há 50 anos, numa altura em que se levava muito a sério a pesquisa da *folk*”⁴⁷ o que, como vimos anteriormente, nos remete para uma pesquisa do passado folclórico que se entranhou também no género português, advindo não só exclusivamente da influência norte-americana, mas que teve um papel considerável na caracterização deste género.

Apesar de tudo o que se vivia em França, era muito mais fácil ter acesso à cultura estrangeira em comparação com Portugal, onde vários discos eram apreendidos e a procura chegava muitas vezes a ser maior que a oferta, sendo as viagens ao estrangeiro para comprar discos e a gravação de cassetes alguns dos métodos mais comuns para a divulgação da música americana. Em França, o acesso a estes era muito mais facilitado, sendo que não existia imposições de censura nestes discos e a sua comercialização era muito mais ampla do que em Portugal. Os discos de *rock* e de *folk*, de artistas como The Beatles, Bob Dylan, e outros estavam ainda mais presentes nas vidas destes artistas.

Luís Cília, que começou a sua jornada na música em grupos de música *rock*, conheceu em Coimbra os discos de Leo Ferré e George Brassens, chegando mais tarde a Paris, onde estas influências marcariam o seu percurso musical na Cidade das Luzes. (Raposo, 2000)

Também Sérgio Godinho, que se tornou amigo de José Mário Branco e de Luís Cília quando os três estavam exilados, absorveu as influências do país onde se encontrava, tal como as influências que já tinha de artistas americanos e, mais recentemente, a sua descoberta da música portuguesa de protesto levou a um despertar da sua atividade. Godinho descreve uma das suas primeiras composições como um “rock puro”, e começa a sua atividade de composição ainda em Génova, nesta altura ainda em francês, já que não era ainda um grande apreciador da música portuguesa, sendo que Zeca Afonso e Adriano Correia e Oliveira foram

⁴⁷ Disponível em <https://aja.pt/joan-baez-canta-zeca-afonso/> [Acedido a 21 de Abril de 2023]

os principais responsáveis para a sua nova visão sobre a música feita em Portugal, o que fez com que ele seguisse os passos destes e cantasse finalmente na sua língua materna. (Raposo, 2000)

É natural considerar então que, se a canção de protesto portuguesa foi influenciada na sua apresentação pela música que no estrangeiro era feita com o mesmo propósito, principalmente a canção francesa, é também suscetível de acreditar que tais canções eram de certa forma “imitadas”, ou seja, não que as músicas eram de alguma forma plagiadas, mas que os cantores portugueses olhavam para os fenómenos estrangeiros de forma a criar um movimento igual, ou pelo menos com o mesmo conceito, no seu país. Assim, olhavam para a música americana de Bob Dylan, que adereçava problemas sociais e políticos da forma mais simples possível, apenas com a voz e a guitarra, e utilizaram este mesmo modelo para começar a compor as suas canções e a dar forma a este movimento cultural português. Claro está que, ao invés de Dylan, a vivência portuguesa implicaria outras condições sociais, políticas, e de mais interesse para este argumento, culturais. Assim sendo, a música portuguesa foi influenciada pelas suas próprias raízes folclóricas e pelo fado de Coimbra, tradições “tipicamente” portuguesas, e apropriaram o processo do *folk revival* americano, onde os cantores encontravam o seu modelo musical no passado. Podemos também argumentar que, num país cada vez mais urbano e cada vez mais americanizado e europeizado, os cantores inevitavelmente tiveram acesso à música que se fazia noutros países e às escolhas estilísticas de géneros que não fossem “tipicamente” portugueses, como era o caso do *folk* de Bob Dylan, que foram também marcantes para estes cantores, já que conviviam com esta música e olhavam para ela de forma a criar um novo movimento em Portugal.

Ao contrário do *folk*, que, com Dylan, acabou por dirigir-se para outros géneros musicais, principalmente o *rock*, em Portugal as mudanças musicais não foram tão bem adotadas pela maior parte dos artistas, excetuando provavelmente Sérgio Godinho, que tal como Bob Dylan fez a progressão para o *rock* com o final da ditadura portuguesa. Zeca Afonso, sendo que não era apreciador deste género musical, não chegou a utilizar estas sonoridades nas suas composições. Portugal mostrou-se menos adepto e mais suspeito da eletrificação musical, procurando sonoridades que não apontavam tanto para o futuro elétrico e mantinham-se seguros no presente acústico. No entanto, nos EUA, com o sucesso comercial de Dylan e o impacto que ele tinha na comunidade musical e até mesmo no género, muitos outros artistas seguiram um caminho semelhante e apostaram na eletrificação de forma a tornarem-se mais modernos. Enquanto Dylan aproximou-se do *rock*, principalmente

através da integração da guitarra elétrica na sua composição, algo que aterrorizou os puristas do *folke*, a canção portuguesa aproximou-se, no início da década de 1970, das influências francesas e do jazz, principalmente no caso de Zeca Afonso, um grande amante de vários artistas de jazz internacionais.

Com esta mudança musical, surgem mudanças estruturais. Dylan deixa de utilizar repetidamente uma estrutura AB, com preferência por uma estrutura verso-refrão após a sua mudança para o *rock*. Esta mudança não se dá com tanto impacto em Portugal, onde, apesar de os músicos quererem experimentar cada vez mais nas suas composições, a estrutura não foi um aspeto em que os músicos tomassem muitas medidas para inovar, sentindo-se confortáveis com uma estrutura AB. Claro está, com o passar das décadas, os cantores portugueses acabam também por aderir a uma estrutura verso refrão, visto que esta estrutura passa a ser a standardização portuguesa, como a estrutura AB havia sido no passado.

Foi com José Mário Branco que a música de intervenção portuguesa, tanto em Portugal como em França, teve a sua complexificação musical, principalmente com a grande fase de expansão de 1971, ano em que produziu três álbuns: *Cantigas de Maio* de Zeca Afonso, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* do próprio, e *Os Sobreviventes* de Sérgio Godinho. As influências musicais de França, com a sua complexidade musical harmónica e de orquestração, e as evoluções tecnológicas em estúdio vindas principalmente dos países anglo-saxónicos, fez com que José Mário Branco, entre outros nomes, fosse responsável por romper com o estereótipo do baladeiro despreocupado, que se fazia acompanhar por uma guitarra com uma seriedade pretensiosa. Com esta mudança, as músicas destes principais nomes da balada utilizavam acordes complexos, tinham vários instrumentos em todas as faixas dos seus discos, sem nunca descorar a importância da letra, que continuava a ser o elemento principal de todas estas composições. Tal como Dylan, a canção portuguesa de intervenção evoluiu, apesar de tomarem diferentes caminhos. Contudo, o acesso a estes estúdios estava reservado aos cantores portugueses mais bem-sucedidos, dado que eram escassos os estúdios em Portugal, e era também um grande investimento monetário ter acesso a tempo de estúdio. Assim sendo, só os cantores com maiores meios monetários tinham a possibilidade de aceder a estúdios, principalmente viajando para França para gravarem os seus discos. O acesso a estúdios, apesar de também ser dispendioso em países como os EUA, era mais acessível e em maior número, tal como a tecnologia era mais avançada, o que permitiu aos cantores norte-americanos um maior aprofundamento das capacidades de estúdios em comparação com os cantores portugueses, devido ao atraso da chegada das tecnologias a Portugal. Também os EUA, sendo um país onde primava a

tecnologia, estava já a florescer a ideia na mentalidade dos artistas que as tecnologias e a evolução tecnológica da música era um aspeto essencial para a criação musical moderna na época, ideia que não era tão próxima dos cantores portugueses, que exploravam as possibilidades do estúdio, mas não viam este como uma necessidade para a criação musical, apenas um enriquecimento da musicalidade portuguesa. Muitos dos jovens portugueses que não tinham acesso a estes estúdios dispensavam a sua utilização, ao contrário de muitos jovens americanos que sentiam a necessidade de gravar em estúdio. Assim, a difusão das capacidades do estúdio mostrou-se mais aprofundada nos EUA do que em Portugal.

Podemos ainda argumentar que Dylan sempre esteve ligado a ideais de protesto, mas nunca se afiliou a partidos políticos, tal como os outros cantores *folk* norte-americanos. No entanto, em Portugal era comum os cantores fazerem parte de partidos políticos, partilhando os ideais desses partidos com o público, como era o caso de muitos cantores com o partido comunista português. Os cantores portugueses têm uma atividade política mais aprofundada e mais demarcada do que os cantores norte-americanos, dado também pelas necessidades da canção de protesto: enquanto que o *folk* americano se dedicava à defesa de direitos humanos, os cantores portugueses tinham de fazer frente a uma ditadura que os censurava, o que, naturalmente, pedia uma maior aproximação à política e uma maior participação na vida política portuguesa ao contrário dos norte-americanos, que apenas sentiam a necessidade de falar dos direitos humanos, associando-se a ideias esquerdistas, mas nunca se associando a partidos políticos da época. Quanto à assimilação dos movimentos esquerdistas, Letria diz “Na vanguarda da luta está, clandestino, o Partido Comunista Português, única força que de forma consequente e firme opôs resistência ao terror da ditadura, ganhando para a luta amplos sectores da população trabalhadora.” (Letria, 1978: 37). Isto não significa que, após a revolução dos cravos estes músicos perderam completamente o seu propósito. Aliás, muitos ainda tiveram um papel importante na música, apesar de, com o 25 de Novembro de 1975⁴⁸ e a consequente nacionalização dos meios de comunicação social, a música portuguesa perdeu espaço na emissão radiofónica e televisiva portuguesa, surgindo assim cooperativas que produziam discos e organizavam eventos. (Côrte-Real, 1996). Com a futura estabilização e aceitação da música portuguesa nas rádios e televisões, muitos dos músicos da canção de intervenção portuguesa seguiram caminhos individuais por outros géneros musicais.

Outro ponto importante para diferenciar estes dois géneros é a censura portuguesa. Enquanto que os cantores norte-americanos tinham a possibilidade de falar dos temas que

⁴⁸ A Crise de 25 de Novembro de 1975 foi um movimento militar das Forças Armadas Portuguesas, que levou ao fim do PREC (Processo Revolucionário em Curso) e estabilizou a democracia em Portugal.

quisessem, da forma que desejassem, utilizando o vocabulários que estes preferissem, os cantores portugueses estavam dependentes da aprovação das suas obras pelo famoso “lápiz azul”, ou seja, tinham de falar subtilmente dos temas que queriam abordar, nunca se dirigindo diretamente a estes, utilizando muitas vezes a metáfora de forma a tentar passar despercebido aos olhos da censura, apenas sendo perceptível para as pessoas que, como os cantores, se sentiam silenciados e injustiçados perante o regime português. Dylan, apesar de não estar subordinado a uma censura como esta, acaba por ser também bastante metafórico nas suas canções, o que pode ter inspirado também os cantores portugueses a fazerem algo que se viam obrigados a fazer de forma a poderem difundir a sua música.

Outra diferença importante entre os dois géneros, que advinha mais uma vez das condições políticas e sociais de cada país, era a necessidade de comercialização. Enquanto que o objetivo principal dos cantores portugueses era a derrota do regime ditatorial, utilizando a música como arma nesta batalha, os cantores norte-americanos tinham a necessidade de participarem ativamente na indústria musical, ou seja, comporem e divulgarem a sua música de forma a terem sucesso comercial, algo que não estava na lista de prioridades dos cantores portugueses. Assim, os cantores norte-americanos tinham a tendência de agradarem ao gosto das massas, algo que também influenciou a eletrificação da música, um elemento musical apreciado pelas camadas jovens norte-americanas, enquanto que o objetivo dos cantores portugueses era mais político e libertário, sem tantas preocupações da comercialização da sua música, visto que esta durante o regime era também dificultada, dado que estes controlavam as rádios, televisões, entre outros meios publicitários que poderiam auxiliar a promoção musical da música destes cantores que, pelo seu conteúdo subversivo, não era do agrado do regime.

Com isto, queremos dizer que o formato da canção de protesto e do cantor de intervenção desprovido de qualquer *glamour* americano, formato este que podemos ver acontecer nos EUA já no início dos anos 60, tal como as escolhas estilísticas musicais utilizadas para passar a mensagem política esquerdista, foram de grande relevância para o começo do movimento musical português da canção de protesto, mas, dada a contextualização política, também mostram diversas diferenças conceptuais que acabaram por influenciar estilisticamente a música de cada um dos países. Apesar de todas as semelhanças que podemos encontrar entre estes, também podemos encontrar diferenças, o que os torna únicos e contextualizados no seu universo político e social, mas, claramente, podemos afirmar que a música portuguesa sofreu fortes influências da música que se fazia no estrangeiro, principalmente dos EUA, apropriando características e modos de criar destes.

V.5. Comparação de repertório português e americano

Iremos agora pegar em três temas para os analisar comparativamente, nomeadamente um tema de Zeca Afonso *Os Vampiros* (partitura da melodia na figura 7 em anexo, página 91), o tema *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan (partitura da melodia na figura 6 em anexo na página 90) e o tema *Que força é essa* de Sérgio Godinho (partitura da melodia na figura 12 em anexo na página 93). Teremos como base os temas portugueses, e tentaremos perceber como a estética do tema de Dylan pode ter influenciado a composição destes cantores. Com isto não queremos dizer que este tema individual, *Blowin' in the Wind*, influenciou de certa forma a composição de Zeca Afonso ou Sérgio Godinho, mas exploraremos a forma como este género musical e como a discografia de Dylan, fazendo-se representar pelo tema de exemplo, possa ter influenciado a canção de protesto portuguesa.

Como falámos anteriormente, a instrumentação é marcadamente básica, sendo que no caso de Bob Dylan e de Zeca Afonso existe simplesmente uma voz acompanhada à guitarra, e no tema de Sérgio Godinho é ainda possível ouvir, à parte da guitarra, uma flauta entre os versos, um baixo e um elemento de percussão semelhante a um bombo de uma bateria. Esta diversidade instrumental de Sérgio Godinho é justificável com a complexificação gradual do caso português, onde, no início da década de 1970, as instrumentações dos temas já utilizavam vários instrumentos, de forma a aprimorar a componente musical dos mesmos, inspirado pelos exemplos franceses que se faziam chegar a estes cantores. A imagem do baladeiro, tal como a do cantor *folk*, mostram diversas semelhanças, até similitudes suficientes para podermos considerar a postura dos cantores *folk* como uma inspiração para os cantores de protesto portugueses. Isto, já anteriormente desenvolvido, é um dos pontos chave para relacionar estes casos. Os temas prezam a simplicidade dos acordes, sendo que o tema de Zeca Afonso troca entre a I e a V da tonalidade, enquanto que Dylan foca-se na I e IV, ocasionalmente adicionando a V. Com a acrescida complexidade musical dos temas no início dos anos 70, o tema de Godinho vai apresentar uma complexidade harmónica em comparação aos outros dois temas, sendo que começa com a iii e a vi da escala na introdução, utilizando a iii, a V, a I, a sensível com sétima, a II com sétima e a IV, alternando entre estes acordes durante todo o tema. Todos fazem pequenas melodias entre as estrofes, fazendo transições entre as secções. Ainda a estrutura AB, com as últimas frases de cada estrofe a exercerem o papel de refrão, está assente em todos os casos. Também o seu conteúdo lírico, visivelmente político, é um elo que os liga.

O mais importante aqui a realçar será as suas escolhas melódicas. Aqui, a maior diferença são as escolhas rítmicas, uma vez que os intervalos melódicos partilham semelhanças, como podemos ver nas figuras.

No exemplo de Dylan, temos praticamente uma ausência de ritmos irregulares, utilizando, na maior parte das vezes, mínimas, semínimas e colcheias. Isto irá manter um respeito pela prosódia, onde cada nota representa uma sílaba apenas, mas o ritmo torna-se muito básico. A amplitude melódica mostra ser relativamente curta, sendo que o maior intervalo entre notas, neste exemplo, é de 2 tons. Estão também presentes muitos tons iguais repetidamente, mantendo um tom conversacional ao longo de todo o tema.

Apesar do âmbito melódico ser igualmente curto, no exemplo de Zeca Afonso as escolhas rítmicas são mais arrojadas, indo buscar inspiração ao folclore português e ao fado, a ideias tipicamente portuguesas. É comum ao longo do exemplo o uso de uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, como podemos ver nos compassos 2, 4, 6, 8, 14, 16, 20 e 24 (disponível na figura 7, melodia da canção *Os Vampiros* de Zeca Afonso). Podemos perceber que nas escolhas melódicas, a altura de cada nota mostra uma renovação do repertório português, com melodias que primam a compreensão do texto, muito ao estilo de Bob Dylan e de outros cantores internacionais, enquanto que as escolhas rítmicas mostram uma procura no repertório popular e rural português, que se pode encontrar em géneros como a Chula portuguesa.⁴⁹ Este género português é caracterizado por escolhas rítmicas como a colcheia pontuada seguida da semicolcheia, e até a semicolcheia seguida da colcheia e semicolcheia novamente, ideias rítmicas que podemos ver no exemplo de Zeca Afonso. Nas figuras 8 e 9, em anexo nas páginas 91 e 92 respetivamente, são apresentados os temas “Chula Sapeca” de Tó Teixeira e “Chula no Terreiro” de Frederico Dantas – sendo que esta última é um exemplo brasileiro da tradição portuguesa. Nestes dois estão assinalados momentos rítmicos como os que mencionámos anteriormente e que se mostram tão recorrentes neste estilo como na canção de protesto portuguesa de vários artistas.

Neste exemplo, é recorrente a utilização de ritmos irregulares que também estão presentes em Zeca Afonso. Iremos agora analisar o próximo caso, que consiste numa

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RTHsSWZHbLc> [Acedido a 2 de Abril de 2023]

Temos aqui um exemplo da música de um rancho folclórico, uma atividade muito difundida pelo Estado Novo de forma a criar um “aportuguesamento” do povo português. Podemos reparar que as escolhas rítmicas da melodia vocal, que começa no minuto 1 e 47 segundos, apresentam diversas semelhanças com o tema de Zeca Afonso e muitos outros temas da época. Enquanto que os temas de Bob Dylan e outros cantores *folk* americanos não desviam muito da rítmica regular, com o uso predominante de semínimas, mínimas e colcheias, os exemplos portugueses mostram-se mais arrojados neste tópico, sendo que um dos elementos principais é a colcheia pontuada seguida da semicolcheia. Esta promoção do Estado Novo quanto ao género levou a uma “contrafação folclórica”, deseducando o povo português quanto ao autêntico folclore, segundo Lopes-Graça.

melodia vocal rural que demonstra bem como estas ideias eram utilizadas neste género, e como foram transpostas e apropriadas pela canção de protesto e por inúmeros outros géneros portugueses.

Também nas análises realizadas nos capítulos anteriores, podemos denotar que estas escolhas rítmicas não estão presentes em Bob Dylan, sendo que não fazem parte do léxico *folk* americano. No entanto, em vários cantores portugueses, como é o caso de Zeca Afonso e Adriano Correia e Oliveira, é possível vislumbrarmos estas influências rítmicas, apesar que melodicamente esta influência não é tão demarcada.

No que toca às notas e aos intervalos entre cada, os cantores de protesto mostram uma proximidade às suas origens fadistas, apesar da tentativa de renúncia a esta. Num estilismo vocal ainda semelhante ao fado, com as inflexões características e os vibratos demarcados, a canção de protesto tem ainda muito do fado coimbrã, como podemos ver na figura 10 e 11 em anexo (páginas 92 e 93 respetivamente).

A utilização de acicaturas e as figuras rítmicas utilizadas são também ainda muito ligadas à canção de protesto, estilo que vocalmente utiliza ainda um vocabulário estilístico fadista. No entanto, tanto esta melodia como as anteriores apresentam um maior movimento e amplitude, com intervalos maiores e por vezes até saltos, algo que não acontece nem em Zeca Afonso nem em Bob Dylan. Assim, o tema de Zeca Afonso apresenta influências tanto da esfera portuguesa, através do vocabulário estilístico do fado e das figuras rítmicas do folclore, como do universo estrangeiro, a figura de baladeiro acompanhado à guitarra a promover uma ideia política, com melodias simples que primam a palavra acima de tudo, que são facilmente cantáveis pelo público dado o seu curto âmbito e pouco movimento melódico, focando-se muitas vezes nas mesmas notas ou em notas próximas, como Dylan.

Isto é verdade para este tema e para muitos outros temas de jovens portugueses que tomavam Zeca Afonso como a figura máxima do movimento musical e que se inspiravam neste e na sua estética para desenvolver cada vez mais o género. Com a passagem para a década de 1970, novas influências chegam do estrangeiro, principalmente com José Mário Branco e a sua utilização de estúdio para aprofundar as possibilidades da música portuguesa mas também com a complexificação musical do género, principalmente pela influência da música francesa, já que muitos artistas portugueses se viam inseridos nas comunidades francesas fora de Portugal, cuja complexidade musical, quer harmónica, quer de orquestração, foi usada como um exemplo para os jovens portugueses que desejavam desenvolver a música portuguesa.

Podemos utilizar como exemplo o caso de José Mário Branco que chegou mesmo a considerar Léo Ferré, um músico francês, a sua maior influência, embora tenha sido marcado por vários outros artistas e géneros musicais, como Jacques Brel, a canção brasileira, a balada poética do pós-guerra em França Juliette Greco, a música dos povos e até Zeca Afonso. (Raposo, 2000)

No entanto, ninguém estava mais avançado na utilização das técnicas de estúdio como os músicos norte-americanos e anglo-saxónicos. George Martin e o seu trabalho com os The Beatles foi uma das maiores referências de José Mário Branco para as possibilidades musicais que o estúdio podia oferecer, como se pode ouvir em álbuns como *Mudam-se os Tempos*, *Mudam-se as vontades*, *Cantigas de Maio* e *Os Sobreviventes*.

No tema *Que força é essa* de Sérgio Godinho, o imaginário rural ainda está presente, principalmente pela flauta que faz soar melodias entre as estrofes, com um carácter rural e popular, tal como outros elementos que auxiliam a missão de remeter a este imaginário, como a guitarra que acompanha a voz do cantor e a flauta, a percussão simples que faz lembrar alguém “a bater um pano” de forma a fazer a vez do bombo de uma bateria e o tambor que aparece em determinados momentos na duração do tema, marcando este carácter folclórico e rural. Como também já tínhamos visto, a complexificação harmónica neste tema, em comparação com temas da década anterior, é uma das principais características diferenciadoras, que podemos ouvir nestes temas e em outros que marcaram a mudança da década, como *Mudam-se os Tempos*, *Mudam-se as Vontades*.

Na melodia do tema de Sérgio Godinho, apresentada na figura 12 em anexo (página 93), quase toda a linha melódica é composta de colcheias, com um amplo movimento melódico, com saltos de por exemplo 2 tons e meio, algo que não vimos nos exemplos anteriores. O carácter folclórico e rural desta melodia mantém-se assegurado pelo amplo movimento estilístico da música rural portuguesa, e a instrumentação, que alimenta este imaginário e apoia esta estética musical.

Apesar de neste exemplo não vermos presentes figuras rítmicas irregulares, o carácter folclórico foi preservado. Em comparação com melodias do repertório de Bob Dylan, este exemplo apresenta um ritmo muito mais complexo em relação à instrumentação que o apoia, com um compasso 6 por 8, que desde já implica um ritmo distinto de um compasso quaternário, muito comum em Dylan, dividindo o ritmo em 3 em vez de 4 neste tema, algo que afirma ainda mais o carácter folclórico.

Tino Flores, um cantor de intervenção que teve o seu começo de carreira assente em grupos musicais de *rock*, influenciado principalmente pelos The Beatles, assume que, ao

mudar o percurso da sua carreira para um género mais politizado, teve de encontrar uma sonoridade específica, e explica: “(...) comecei a compor sobre a liberdade e sobre a guerra colonial e tive que encontrar uma musicalidade que se adaptasse à maneira como eu cantava, pois a onda melódica do rock não se adaptava muito.” (Raposo, 2000: 235)

Neste exemplo, já é pouca a união com a carreira *folk* de Dylan, sendo que a figura de baladeiro à guitarra é abandonada devido à mais rica instrumentação, as escolhas melódicas revelam pouco de semelhante e a complexidade harmónica também os separa. No início da década de 1970, Bob Dylan mostra-se mais interessado na eletrificação da sua música, sendo que os cantores de protesto portugueses também seguiram outros caminhos, a maior parte para um maior desenvolvimento das possibilidades de estúdio, outros mesmo para o *rock*, como Jorge Palma e Sérgio Godinho.

Ao contrário do *folk* americano, que teve uma progressão visível para o desenvolvimento de outros estilos como o *rock* psicadélico, os cantores portugueses de protesto seguiram diversos caminhos, cada um preservando e utilizando a sua individualidade como ferramenta. Apesar da ligação política continuar bem assente e firme, podemos afirmar que pouco ouvimos de *folk* americano e de Bob Dylan musicalmente, apenas no conceito de utilização da música como arma política, algo que é feito com vários géneros no estrangeiro e até em Portugal, como é o exemplo do *rock*, ou ié-ié, como na época era designado. Como Letria diz: “(...) se o canto de intervenção existe um pouco por toda a parte, é basicamente nos países onde se operam grandes transformações sociais e económicas, nos países em revolução, que realiza plenamente a sua função, através de uma ligação permanente e dinâmica com as massas trabalhadoras, que são o seu destinatário natural.” (Letria, 1978: 24).

Não podemos descorar o impacto de Bob Dylan no início da canção de protesto portuguesa, como Trindade menciona no seu livro: “Desde logo, aqui também, a influência da folk norte-americana que norteou uma busca de autenticidade inspirada no exemplo de Bob Dylan.” (Trindade, 2022: 419). A nova canção portuguesa, título que foi possível atribuir à música que os cantores criaram, a partir da inovação formal da canção de protesto portuguesa na viragem da década para 1970, tornou-se na canção nacional, a oposição ao imaginário do Estado Novo, transmitindo uma transformação coletiva e a vontade do povo português. Segundo Trindade “(...) a nova canção portuguesa transformou-se, à entrada dos anos 70, numa música nacional, a expressão alternativa à idealização do povo produzida durante décadas pela propaganda do Estado Novo”. (Trindade, 2022: 453)

Este movimento musical português junta a modernização com a consciencialização do presente histórico, dos novos meios de comunicação, do trabalho de estúdio, com as

sonoridades tradicionais do imaginário rural português. Mesmo apontando para o futuro, estes músicos foram capazes de resgatar o passado musical português, processo este que é também uma característica dominante do *folk* americano e da atividade de Bob Dylan.

Zeca Afonso, uma das mais importantes figuras deste movimento musical e da renovação musical portuguesa da época, teve a capacidade de conjugar a modernidade musical com a qualidade poética das palavras, incluindo também as raízes do cancionário português, redescobrimo a música rural e tradicional portuguesa autêntica e fazendo clara a influência de sons e ritmos africanos e afro-americanos. (Raposo, 2000)

Assim, podemos ver esta música como influência não só na estética musical, mas também como inspiração para o processo de criação através da descoberta do passado, utilizando este conceito apropriado das suas tradições musicais e sonoridades típicas.

V.6. A guitarra portuguesa e o impacto de Lopes-Graça

Como vimos anteriormente, Rui Pato fez uma comparação entre os cantores de protesto portugueses e os estrangeiros como Brassens e Dylan, assumindo que este modelo de cantor e compositor acompanhado à viola era uma característica comum entre todos estes. (Frota, 2012). Numa época com poucos meios, este modelo seria o suficiente para transmitir a mensagem política que se desejava. O mesmo era comum em vários países nas suas respetivas canções de protesto, mostrando-se praticamente inerente ao papel do cantor de protesto, quer fosse nos EUA, em Cuba, ou em Portugal. Porém, podemos ver este fenómeno de acompanhamento à guitarra por outra perspetiva.

Sendo que a canção de protesto é um produto derivado do fado de Coimbra, núcleo onde os primeiros músicos da canção de protesto se viam envolvidos, como Zeca Afonso, estes músicos apropriaram este estilo e modernizaram-no, cada um com o seu individualismo musical, deixando a guitarra portuguesa de fora na maior parte dos casos – podemos referir, por exemplo, o caso de Adriano Correia e Oliveira, onde a ligação com o fado esteve muito presente, quer pela sua instrumentação, quer pelas suas inflexões melódicas, utilizando este género já consolidado para falar de temas mais políticos – preferindo a guitarra acústica. Este modelo, que certamente daqui adveio, não implica que a influência de Bob Dylan e do género *folk* seja nulo nesta figura, visto que, como Rui Pato afirma, era uma época de “cantautores”, figura que preenchia os requisitos do baladeiro. Podemos considerar que esta figura era não só a modernização de um conjunto de fado, mas também uma apropriação cultural das

afirmações que se faziam no ramo da música popular noutros países e que chegavam aos cantores portugueses, influenciando a sua visão artística e musical.

É importante lembrar que toda a atmosfera musical acaba, inevitavelmente, por influenciar os artistas no meio em que estes se vêm inseridos. Provavelmente, o *folk* americano que chegou a estes músicos, principalmente por Bob Dylan, através do processo de americanização e globalização da cultura, e todas as outras formas de canção de intervenção estrangeiras que se faziam chegar a estes, também sortiram efeitos na criação da figura do baladeiro, figura esta presente em muitas outras culturas, mas, mais importante para nós, na figura do artista *folk* dos EUA.

Outro género importante para a canção de intervenção em Portugal foi o folclore deste mesmo país. Como já havíamos dito, a exploração do folclore pelo regime, que tentou criar uma imagem rural de Portugal pelo auxílio da música, entre outras formas de cultura, moldou este de forma a transformar-se em algo que não correspondia às raízes musicais folclóricas, sendo apenas utilizado como arma política e descorando o valor cultural que este tinha. Não só o folclore, como o fado, foram os elementos musicais que o regime considerou serem os mais eficazes na criação do imaginário português. O fado, que inicialmente preocupava o regime pelo seu carácter contestatário, passou a ser regido, segundo Rui Vieira Nery, por valores como “(...) o nacionalismo e o bairrismo primários, o desinteresse de princípio pela política, a aceitação de um destino individual inelutável (...), a exaltação dos méritos espirituais da pobreza”. (Nery, 2004, citado em Sousa, 2016: 17)

O levantamento destas raízes, processo que tanto Fernando Lopes-Graça como Michel Giacometti levaram a cabo, consistiu na imensa recolha e estudo musical de todo o território português. Esta descoberta do passado passa por uma procura do folclore autêntico, essencialmente através de compositores como Lopes-Graça, José Mário Branco, entre outros cantores na época, participavam em pequenas festas onde cantavam as Canções Heróicas, como revela no livro *Cantores de Abril*, onde diz que “ (...) aos sábados íamos para casa de um que tinha piano e cantávamos em coro as ‘Canções Heróicas’ do Lopes-Graça. Foi uma experiência que me marcou bastante, e que me ajudou a enfrentar os desafios no futuro da produção de discos. Foi um trabalho de estudo e conhecimento da etnomusicologia, da música tradicional dos povos do mundo e que muito ficou a dever ao facto de me relacionar com o Luís Monteiro...”. (Raposo, 2000: 133)

V.7. O impacto do *folk* na população jovem portuguesa e as repercussões musicais da canção de protesto em Portugal

Na revista Mundo da Canção⁵⁰, as páginas de cada edição estavam repletas de entrevistas, críticas, notícias relacionadas com eventos musicais e análise de letras de canções. Uma das entrevistas publicadas foi a de Joan Baez, uma cantora *folk* norte-americana, com o título “Contra o Sistema”, desde já sugestivo, onde a cantora fala da guerra do Vietname e no seu marido, preso por se recusar a juntar a um batalhão de luta no Vietname. Em 1971, já com o desenvolvimento da guerra colonial e a presente consciência desta na mente dos jovens portugueses, era impossível não se traçar uma linha que ligava estes dois géneros musicais, que lutavam para o final de diferentes guerras. Entre 1969 e 1974, a revista publicou letras de várias canções, com uma considerável preferência para as canções de teor político. Os The Beatles lideravam as publicações, com 57 letras publicadas no total. Zeca Afonso, com 51 letras publicadas, aparece em segundo lugar. Bob Dylan aparece em quinto lugar e Joan Baez em décimo oitavo. Também outros cantores portugueses aparecem nesta lista, como Adriano Correia e Oliveira, José Mário Branco, Luís Cília, entre outros. (Sousa, 2016)

Com esta informação, podemos deduzir que a música anglo-saxónica estava presente na vida dos jovens portugueses, que liam estas letras e ouviam estas músicas de teor político e relacionavam-se com estas, com os problemas da guerra e a injustiça social. Os jovens, que procuravam nas lojas de discos por música *rock* e *folk*, ouviam estas canções e, ao invés de pensarem no Vietname, pensavam na guerra colonial e no Estado Novo português. Artistas como Zeca Afonso, Sérgio Godinho e outros vieram dar voz a estes jovens e cantaram os seus problemas, os problemas do povo português, criando uma banda sonora para a luta contra o regime, tal como Bob Dylan criou uma banda sonora contra as injustiças sociais americanas e contra a guerra do Vietname.

De facto, a canção de protesto portuguesa não teve apenas impacto político, mas também repercussões na música que se viria a fazer nas décadas seguintes, e como estas interagiam com a sociedade, criticando a política portuguesa.

Com a revolução dos cravos, vemos o nascer de um ambiente favorável às primeiras reivindicações e manifestações *punk* em Portugal. Deu-se principalmente em Lisboa, dentro de grupos jovens que mantinham contacto com a música que se fazia noutros países, devido

⁵⁰ Revista de divulgação musical com atividade entre 1969 e 1985, que levou a cabo a divulgação da música portuguesa e estrangeira, com inclinações políticas esquerdistas que tendia a favorecer as canções com um teor político contra o regime político em comparação ao “nacional-cançonetismo” protagonizado por figuras como Simone de Oliveira.

principalmente à sua alta classe social. Assim, mimetizavam as músicas anglo-saxónicas britânicas e americanas que lhes faziam chegar principalmente através dos discos. Dado que estas manifestações começaram no seio mais elevado da população portuguesa, a noção de ser *punk* foi posta inerentemente em causa, já que o movimento, nos outros países, surgiu de forma espontânea pelo descontentamento da classe operária, que se revoltava contra os sistemas impostos. O que estava em causa era a resposta à revolução, ao afirmar uma mudança de valores que abria a juventude ao mundo exterior, a novas estéticas musicais, e a uma camada de jovens que se modernizava através da globalização e da aceleração cultural, mais do que seria uma resistência classista propriamente dita. Até ao final da década de 1970, o *punk* começa a ser cada vez mais predominante na cidade de Lisboa, apesar de chegar tardiamente em consideração às suas origens estrangeiras, a meados da década de 1970, tendo apenas uma considerável atividade em Portugal já na década de 1980, com o avanço das indústrias culturais em Portugal e pela mobilização cosmopolita. Começavam então a formar-se as primeiras bandas *punk* nesta época, com nomes como Aqui d'El Rock, Faíscas, UHF e até Xutos & Pontapés. (Guerra, 2013). Como Paula Guerra afirma, “A Revolução de Abril de 1974 funcionou como um catalisador de vontades, de reivindicações e de manifestações e, nesse âmbito, foi favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punk* em Portugal. Na cidade de Lisboa, existiam pequenos grupos de jovens relacionados com os lugares cimeiros da hierarquia social e artística, que mantinham contactos sistemáticos com as novidades internacionais. Foi junto desses grupos que surgiu a vontade de ser *punk*, pondo em causa a noção, comumente aceite, de que o movimento *punk* surgiu espontaneamente da raiva da classe operária contra o sistema.” (Guerra, 2013: 115-116)

Mais tarde começaram também a surgir outros géneros musicais que demonstravam o descontentamento social, como é o caso do *rap* da década de 1990 em Portugal. Nascido nos EUA, principalmente em Nova Iorque, no bairro do Bronx em comunidades desfavorecidas, esta música era caracterizada pela veia de protesto social. Mais tarde chega a Portugal, já tardiamente e principalmente em Lisboa em bairros desfavorecidos, através da rádio, da televisão e de revistas internacionais. Começaram a surgir os primeiros *rappers*, que escreviam acerca da resistência às condições de exclusão de comunidades menos favorecidas, principalmente por motivos raciais que impactavam imigrantes africanos que procuravam melhores condições de vida em Portugal, uma realidade que se cruza com a dos EUA. Falavam da vida nos seus bairros e por vezes até temas históricos como a Guerra Colonial e a descolonização. Este cruzamento de vivências levou à criação de um *rap* português específico, apelidado de “hip-hop tuga”, inicialmente “hip-hop portuga”. Simões esclarece

que: “A partir da área metropolitana de Lisboa os primeiros rappers começaram por providenciar um estilo de escrita de resistência face às condições de exclusão sentidas na sociedade portuguesa das décadas de oitenta e de noventa.” (Simões, 2018: 14)

Com isto percebemos que, não só durante a ditadura portuguesa existia a necessidade social de cantar os problemas que se viviam. Todas as épocas têm as suas “canções de protesto” pensadas para a sociedade em que se insere e em que se move. Estas são reações aos problemas do seu tempo e também um culminar de toda a música de protesto que vinha antes desta, criando assim, através do passado, o futuro musical de um Portugal crítico.

Conclusão

Geralmente, conseguimos apontar alguns aspetos que ligam e que separam estes dois géneros: é claro que os cantores portugueses se inspiraram nos casos estrangeiros, como é o caso de Bob Dylan com o *folk revival* de forma a criar um movimento semelhante em Portugal, de protesto com raízes nas sonoridades tradicionais do país de origem. Nos EUA, isto está assente no *blues* e no folclore tradicional, enquanto que em Portugal vemos que os cantores procuraram influências nas raízes folclóricas portuguesas.

Enquanto que os artistas americanos seguiram para caminhos musicais eletrificados, como o *rock*, os portugueses tiveram algum receio a seguir estes caminhos, sendo que alguns não eram adeptos desta sonoridade. Com o final da ditadura, os cantores de intervenção portuguesa seguiram o seu próprio caminho musical, não existindo um percurso estereotipado como nos EUA.

Também elementos como a exclusão da guitarra portuguesa parece ter sido influência das escolhas artísticas de artistas estrangeiros como Bob Dylan, e do modelo de cantor e compositor que parecia ter-se disseminado por esta altura em artistas de protesto de vários países, incluindo o *folk* americano. A figura do cantor português também encontra muitas semelhanças com o modelo do cantor norte-americano, como a sua seriedade, o que para alguns poderia parecer pretensiosismo musical.

A produção musical em Portugal, que decorreu também de influência estrangeira, é uma influência dos artistas anglo-saxónicos e norte-americanos, onde as tecnologias de criação musical e as técnicas de estúdio foram amplamente desenvolvidas, sendo pioneiros desta área.

Podemos também encontrar algumas diferenças, por exemplo, os cantores portugueses eram marcadamente mais ativos na atividade política, envolvendo-se até em partidos políticos, devido à contextualização histórica que se vivia. No decorrer disto, a censura portuguesa não permitia que os cantores fossem diretos na sua lírica, tendo de utilizar ferramentas para contornar a censura, como a metáfora, e mesmo assim conseguirem espalhar a mensagem que pretendiam. Isto não acontecia nos EUA, onde a liberdade de expressão estava mais assegurada, e os cantores podiam cantar as palavras que queriam, criticando diretamente a sociedade e o governo da época. Também uma necessidade de comercialização nos EUA, que não estava tão presente em Portugal, é um elemento diferenciador, uma vez que a indústria musical nos EUA pretendia ter ganhos monetários, enquanto que o objetivo dos portugueses seria mais altruísta, na luta contra o regime

português, desprovidos do *glamour* de celebridade, utilizando apenas a sua voz e a sua cara na luta contra o regime, na luta pela liberdade.

Este estudo, apesar de não ser pioneiro em Portugal, permitiu-nos explorar mais um ponto de vista pouco desenvolvido até então, a da ligação dos EUA com Portugal. Apesar de muito se ter estudado e publicado acerca dos cantores portugueses, da sua atividade e do seu impacto na política do país, pouco se desenvolveu acerca das influências estrangeiras musicais. Outro tema interessante para desenvolver seria a influência da música francesa nos cantores portugueses, que também se mostrou muito marcante no decorrer do projeto. Com este estudo, acreditamos que conseguimos contribuir para a investigação musical portuguesa e para a compreensão das ligações culturais de Portugal com o estrangeiro.

Apesar do trabalho desenvolvido nesta tese, existe ainda um campo muito vasto que abrange a “canção de protesto” e que merece ser estudado, já que não esgotámos a capacidade total deste tema. Futuramente, pretendemos continuar a desenvolver mais esta comparação, visto que muito acerca desta ligação está ainda por ser descoberto.

Como vimos anteriormente, a questão da “canção de protesto” não pode ser apenas reduzida à música associada ao período da revolução do 25 de Abril de 1974. A música que posteriormente chegou a solo português, e que se focava nas condições sociais e políticas da sua época, como o *hip-hop* e o *punk*, merecem igualmente um papel de destaque neste termo. Percebemos que, apesar destes géneros serem distintos musicalmente, foi o conceito da canção de protesto que inspirou estas demonstrações artísticas em Portugal, ou seja, a rebeldia e a contestação da norma, ao pôr em primeiro plano problemas sociais e políticos. Isto inspirou o *hip-hop* e o *punk* em Portugal, derivados das criações artísticas estrangeiras desses mesmos géneros musicais, mas influenciados pela capacidade de protestar através da música portuguesa, que era então possível sem ter de se contornar uma censura governamental, graças, em parte, à ação da música de protesto das décadas de 1960 e 1970. No *hip-hop* e no *punk*, a inspiração em géneros estrangeiros, e a influência musical e conceptual das décadas anteriores da música portuguesa, serviram como mote e inspiração para a criação destes novos estilos em Portugal, deixando marcas nas gerações futuras, que ainda hoje perduram. Existe ainda vários elementos para serem futuramente estudados também dentro destes géneros e como o papel do protesto está intrínseco nestes, como se dá a descoberta destes géneros em Portugal, entre outros assuntos.

Bibliografia

- Abreu, P. (2010). *A Música entre a Arte, a Indústria, e o Mercado, um Estudo sobre a Indústria Fonográfica em Portugal*. Universidade de Coimbra.
- Afonso, J. (1977). *Página Um*. Página Um.
- Anderson, T. H. (1995). *The Movement and the Sixties*. Oxford University Press.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music Issues in Culture and Media Studies*. Open University Press.
- Bogdanov, V, Woodstra, C., Erlewine, S. T. (2002). *All Music Guide to Rock: The Definitive Guide to Rock, Pop and Soul*. Backbeat Books.
- Cantwell, R. S. (1997). *When We Were Good: The Folk Revival*. Harvard University Press.
- Cohen, R. D. (2008). *A History of Folk Music Festivals in the United States: Feasts of Musical Celebration*. Scarecrow Press.
- Cohen, R. D. (2006). *Folk Music: The Basics*. Routledge
- Cohen, R. D. (2002). *Rainbow Quest: The Folk Music Revival and American Society, 1940-1970 (Culture, Politics, and Cold War)*. University of Massachusetts Press.
- Cohen, R. D. (1995). *“Wasn’t That a Time!”: Firsthand Accounts of the Folk Music Revival (Volume 1) (American Folk Music and Musicians Series, 1)*. Scarecrow Press.
- Cooper, B. L. & Condon, R. (2004). *The Popular Music Teaching Handbook: An Educator’s Guide to Music*. Libraries Unlimited.
- Correia, M. (1984). *Música Popular Portuguesa: Um Ponto de Partida*. Centelha.
- Côrte-Real, M. S. J. (1996). “Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº12. CESEM.
- Côrte-Real, M. S. J. (1996). *Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974*. Revista Portuguesa de Musicologia.
- Costigliola, F. C. (1988). “The Americanization of Europe in the 1920s”, *Awkward Dominion*. Cornell University.
- Cott, J. (2006). *Bob Dylan: The Essential Interviews*. Wenner.
- Denisoff, S. R. (1971). *Great day coming: folk music and the American left (Music in American Life)*. University of Illinois Press.

- Denisoff, S. R. & Luns, J. (1971) "The Folk Music Revival and the Counter Culture: Contributions and Contradictions" *The Journal of American Folklore*, Vol. 84, nº334. American Folklore Society.
- Denisoff, S. R. (1969). "Folk-Rock: Covert Protestor Commercialism?". *Journal of Popular Culture*. Wiley-Blackwell.
- De Turk, D. A., Poulin, A. (1967) *The American Folk Scene; Dimensions of the Folk Song Revival*. Dell Pub. Co.
- Donaldson, R. (2011). *Music for the People: The Folk Music Revival and American Identity, 1930-1970*. Vanderbilt University.
- Dylan, B. (2004). *Chronicles: Volume One*. Simon & Schuster.
- El-Shawan Castelo-Branco, S. (2022). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX - Vol. 4 - P-Z*. Temas e Debates.
- El-Shawan Castelo-Branco, S. (2022). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX Volume 3 L / P*. Temas e Debates.
- El-Shawan Castelo-Branco, S. (2022). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX Volume 2 - C a L*. Temas e Debates.
- El-Shawan Castelo-Branco, S. (2022). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX Volume 1 - A a C*. Temas e Debates.
- Everett, W. (2009). *The Foundations of Rock, From Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blye Eyes*. Oxford University Press.
- Eyerman, R. & Barreta, S. (1996) *From the 30s to the 60s: The Folk Music Revival in the United States. Theory and Society*, volume 25, nº4. Springer.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century (Cambridge Cultural Social Studies)*. Cambridge University Press.
- Forte, A., Lalli, R., Chapman, G. (2001). *Listening to Classic American Popular Songs*. Yale University Press.
- Friedman, J. C. (2016). *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Routledge.
- Frith, S. (1989). *World Music, Politics and Social Change*. Manchester Univeristy Press.
- Frota, G. (2012). *O Adeus a Coimbra*. Associação José Afonso.
- Gill, A. (2011). *Bob Dylan: Stories Behind the Songs 1962-1969*. Carlton Books.

- Gracyk, T. (2010). *Listening to Popular Music Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*. The University of Michigan Press.
- Grupo de Folclore de Arcos de Valdevez. (2014). “Chula”, Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RTHsSWZHbLc> [Acedido em Março de 2023]
- Guerra, P. (2013). *Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.
- Guerreiro, C. (2008). *O Movimento Reinterpretativo da Música Popular Portuguesa*. Universidade Nova de Lisboa
- Habib, K. S. (2013). *Dylan, Bob (Zimmerman, Robert Allen)*. Grove Music Online.
- Hampton, T. (2020). *Bob Dylan: How the Songs Work*. Zone Books.
- Hardeep, P. (2008). *Story Behind the Protest Song: A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century*. Greenwood Press.
- Herbert, T. (2009). *Music in Words: A Guide to Researching and Writing About Music*. Oxford University Press.
- Hesmondhalgh, D. & Negus, K. (2002). *Popular Music Studies*. Arnold.
- Heylin, C. (2022). *Behind the Shades*. Faber & Faber.
- Heylin, C. (2016). *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan, 1974-2006*. Chicago Review Press.
- Heylin, C. (2012). *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan, 1957–1973*. Chicago Review Press.
- Heylin, C. (2012). *All the MadMen: Barrett, Bowie, Drake, Pink Floyd, the Kinks, the Who and a Journey to the Dark Side of British Rock*. Constable.
- Heylin, C. (1996). *Life in Stolen Moments: Bob Dylan day by day: 1941-1995*. Schirmer Books.
- Heylin, C. (1993). *From the Velvets to de Voidoids: The Birth of American Punk Rock*. Chicago Review Press
- Hugo, C. (2015). *Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974*. TRANS-Revista Transcultural de Música 19, pp 1-28.
- Hugo, C. (2012). *Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Illiano, R. (2016). *Protest Music in the Twentieth Century (Music, Criticism & Politics)*. Brepols Publishers.
- Krims, A. (2003). *What Does it Mean to Analyse Popular Music?*. Wiley.

- Letria, J. J. (1978). *A Canção Política Portuguesa. A Opinião*.
- Letria, J.J. (2002). *Zeca Afonso e a Malta das Cantigas*. Terramar.
- Lomax, A. (1959). *Sing Out! The Folk Song Magazine*, “The Folkniks – And the Songs They Sing”.
- Lopes-Graça, F. (1974). *A Canção Popular Portuguesa*. Europa-América.
- Lopes-Graça, F. (1973). *Disto e Daquilo*. Cosmos.
- Lustig, W. (1992). *Portugal: Eine Geschichte des Elends und ein Lied der Revolution (Grândola, Vila Morena)*. Europa entdecken – Geschichten unserer Nachbarn, Stuttgart: Klett.
- Lusa, M.M. (2016). “Sérgio Godinho: Dylan é ‘absolutamente um desbravador na canção americana”, *Sapo24*. <https://24.sapo.pt/vida/artigos/sergio-godinho-dylan-e-absolutamente-um-desbravador-na-cancao-americana> [Acedido em Fevereiro de 2023]
- Lynskey, D. (2011). *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*. HarperCollins.
- Martinelli, D. (2018). *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Springer.
- Meacham, J., & McGraw, T. (2019). *Songs of America: Patriotism, Protest, and the Music That Made a Nation* (Illustrated). Random House.
- Melo, D. (1997). *Salazarismo e a Cultura Popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Mitchell, G. (2016, 25 de Novembro). *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*. Routledge.
- Moura, J. B. (1977). *Estética da Canção Política*. Horizonte.
- Nery, R. V. (2006). *Lá vamos, cantando e rindo...: A música na política cultural do Estado Novo*. No centenário de Fernando Lopes-Graça, Congresso Internacional Coimbra.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma História do Fado*, Público.
- Nettl, Bruno. (1976). *Folk Music in the United States: An Introduction*. Wayne State University Press.
- Neuman, D. (2008) *Music, Politics, and Protest*. Music & Politics 2, Number 2.
- Peddie, I. (2012). *Music and Protest (The Library of Essays on Music, Politics and Society)*. Routledge.
- Pendergast, T & Pendergast, S. (2005). “Sixties Counterculture: The Hippies and Beyond”, *The Sixties in America Reference Library*, vol. 1. Almanac, Detroit: Thompson Gale.
- Perone, J. E. (2004). *Music of the Counterculture Era American History Through Music*. Greenwood.

- Martin J., Power, Devereux, Eoin; Haynes, Amanda & Dillane, Aileen. (2020). *Songs of Social Protest: International Perspectives (Protest, Media and Culture)*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Petrus, S., & Cohen, R. D. (2015). *Folk City: New York and the American Folk Music Revival* (Illustrated). Oxford University Press.
- Raposo, E. M. (2007) *1960-1974: Canto de Intervenção*. Público.
- Raposo, E. M. (1998). *O papel sociocultural do canto de intervenção na oposição ao Estado Novo: 1960-1974*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Ricks, C. (2003). *Dylan's Vision of Sin*. Ecco.
- Rodnitzky, J. L. (1976). *Minstrels of the Dawn: The Folk-Protest Singer as a Cultural Hero*. Burnham Inc Pub.
- Rosas, F. (2001). *O salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo*. *Análise Social*, Vol. 35, nº 57. História Política.
- Rosas, F. (1994). “O Estado Novo”, *História de Portugal*, vol. 7. Dir. José Mattoso. Editorial Estampa.
- Rosenberg, N., V., & Jabbour, A. (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined (Folklore and Society)*. University of Illinois Press.
- Rozzak, T. (1969). *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City.
- Salazar, A. (2016). *Discursos e Notas Políticas 1928 a 1966 – Obra Completa*. Coimbra Editora.
- Santos, M. (coord.). (1996). *As Políticas Culturais em Portugal*. Observatório das Atividades Culturais
- Scholes, P. (1938). “Folk Song”, *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
- Schumacher, M. (2017). *First Thought: Conversations with Allen Ginsberg*. University of Minnesota.
- Schinder, S. & Schwartz, A. (2008). *Icons of Rock: An Encyclopedia of the Legends Who Changed Music Forever, Volumes 1 & 2*. Greenwood Press.
- Scotto, C., Smith, K., Brackett, J. (2019). *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. Routledge.
- Shelton, R. (2011). *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. Backbeat Books.
- Silva, B., Marques, C, Pedro, L. (2019). “Sérgio Godinho: ‘Nenhum de nós quer ficar arrumado numa estante’”, *Akadémicos*. <https://akademicos.ipleiria.pt/2019/04/13/sergio-godinho-nenhum-de-nos-quer-ficar-arrumado-numestante> [Acedido em Fevereiro de 2023]

Simões, S. A. C. (2018). *Fixar o (in)visível: os primeiros passos do Rap em Portugal (1986-1998)*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Slobin, M. (2011). *Folk Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Trindade, L. (2022). *Silêncio Aflito: A Sociedade Portuguesa através da Música Popular dos anos 40 aos anos 70*. Tinta da China.

Vasconcelos e Sousa, J. F. (2016). *O Mundo da Canção: Percursos da Primeira Publicação Portuguesa sobre a Música Popular entre o Estado Novo e a Revolução (1969-1976)*. Instituto Politécnico de Lisboa.

Wall, T. (2003). *Studying Popular Music Culture (Studying the Media)*. Arnold.

Discografia

Adriano Correia e Oliveira (1963). *Fados de Coimbra*. Orfeu. [CD]

Bob Dylan (1962). *Bob Dylan*. Columbia. [CD]

Bob Dylan (1963). *The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia. [CD]

Bob Dylan (1964). *The Times They Are a-Changin'*. Columbia. [CD]

Bob Dylan (1985). *Biograph*. Columbia. [CD]

Bob Dylan (1981). *The Bootleg Series Volumes 1-3 (Rare and Unreleased) 1961-1991*. Columbia. [CD]

José Mário Branco (1971). *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*. Guilda da Música. [CD]

Sérgio Godinho (1972). *Os Sobreviventes*. Universal Music. [CD]

Zeca Afonso (1960). *Balada de Outono*. Discos Rapsódia Lda. [CD]

Zeca Afonso (1971). *Cantigas de Maio*. Arnaldo Trindade & C^a. Lda. [CD]

Videografia

As Divinas Comédias (2009). Dir. Ricardo Freitas. RTP.

No Direction Home (2005). Dir. Martin Scorsese. American Masters, PBS.

Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese (2019). Dir. Martin Scorsese. Netflix.

A Arte Elétrica em Portugal (2020). Dir. Leandro Ferreira e Pedro Clérigo. RTP.

Anexos

G Em C G
 A.Come gath-er 'round peo-ple where - ev-er you roam_____ And ad - mit that the
 8 Am C D G Em
 wa-ters a - round you have grown And ac - cept it that soon you'll be
 13 C G Am D
 drenched to the bone_____ If your time to you is worth sav-in'_____ Then you
 20 D7 Gmaj7 D G
 bet-ter start swim-min' or you'll sink like a stome for the times they are a -
 26 C D G
 chang - in_____

Figura 1. Melodia do tema *The Times They Are A'Changin* de Bob Dylan

E♭ A♭ E♭ A♭
 How man-y roads must a man walk down be - fore you call him a
 7 E♭ B♭7 E♭ A♭ E♭
 man?___ Yes and how man-y seas must a white dove_ sail be - fore she
 14 A♭ B♭ B♭7 E♭ A♭ E♭
 sleeps in the sand?___ Yes and how man-y times must the can - non balls
 20 A♭ E♭ A♭ B♭7
 fly be fore they're for - ev-er banned?___ The an - swer my friend is
 27 E♭ C- A♭ B♭7 E♭
 blow-in' in the wind the an - swer is Blow-in' in the wind

Figura. 2 Melodia do tema *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan

F# B F#
 Per - gun-to'ao ven-to que pass-sa no - ti - cias do meu pa - ís e'o
 10 E B F# F#7 B E
 ven-to ca-la'a des - gra - ça e'o ven-to na-da me diz e'o ven-to
 19 B F#7 B
 ca - la'a des - gra - ça e'o ven - to na - da me diz

Figura 3. Melodia *Trova do Vento que Passa* de Adriano Correia e Oliveira

Dm7 Gm7 Am7
 Mu - dam se'os tem - pos, mu - dam - se'as von - ta - des
 4 Dm7 Gm7 C7 F7 Bb± Bbm7
 Mu - da - se'o ser, mu - da - se'a con - fian-ça To-do'o mun-do é com-pos to de mu -
 8 C9 F Am7 G#m7 C#7 Gm7 C7 F D7
 dan - ça To - man - do sem - pre To - man - do sem - pre no - vas qua - li - da-des
 11 C7 F Am Bb D7 Gm7
 Mas se to-do'o mun - do é com - pos - to de mu - dan - ça Tro - que - mos - lhe'as
 16 C7 F C9 F
 vol - tas Que'im - da'o di - a'e'u - ma cri - an - ça po po po

Figura 4. Melodia *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* de José Mário Branco

Grân - do - la Vi - la Mo - re na Ter - ra da
 fra - ter - ni - da de O povo é quem mais or
 de na Den - tro de ti ó ci da de
 Den - tro de ti ó ci - da de O povo é
 quem mais or - de na ter - ra da fra - ter - ni -
 da de Grân - do - la Vi - la Mo - re na

Figura 5. Melodia *Grândola, Vila Morena* de Zeca Afonso

How man - y roads must a man walk down be - fore you call him a
 man? Yes and how man - y seas must a white dove sail be - fore she
 sleeps in the sand? Yes and how man - y times must the can - non balls
 fly be fore they're for - ev - er banned? The an - swer my friend is
 blow - in' in the wind the an - swer is Blow - in' in the wind

Figura 6. Melodia do tema *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan

No céu cin - zen - to sob o as - tro mu - do Ba - ten - do - as a - sas p'la noi - te ca -
 la - da Vêm, em ban - dos com pés de ve - lu - do Chu - par o san - gue fres - co da ma -
 na - da Se - ál - guem se - em - ga - na com seu ar si - su - do E lhes fran -
 queia as por - tas à che - ga - da Eles co - mem tu - do Eles co - mem tu - do Eles co - mem
 tu - do e não dei - xam na - da Eles co - mem tu - do Eles co - mem tu - do Eles co - mem
 tu - do e não dei - xam na - da

Figura 7. Melodia de *Os Vampiros* de Zeca Afonso

Chula Sapeca

Tó Teixeira 1893 - 1982

FIM

Figura 8. Melodia do tema *Chula Sapeca* de Tó Teixeira

Chula no Terreiro

Frederico Dantas

Calmo *mp*

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

mp

mp

Ôi le-va

Ôi le-va eu sau-da-de, le-va eu pra lá, le-va eu, sau-da-de, le-va eu pra va-di-á.

10

S

A

T

B

eu, sau-da-de le-va eu pra lá, le-va eu, sau-da-de le-va eu pra va-di-á. Le-va á.

Eu, sau-da-de - d'ô! le-va eu pra lá, eu, sau-da-de le-va eu pra va-di-á.

Eu, sau-da-de, ôi, le-va eu pra lá, eu, le-va eu pra va-di-á.

Eu, sau-da-de, le-va eu lá, le-va-eu, ôi, va-di-á. Le-va á.

Figura 9. Melodia do tema *Chula no Terreiro* de Frederico Dantas

Fado de Coimbra

♩ = 100 Andante

Voz

Piano

Co-

5

im-bra, no - xce - ci - da - de, on - de se for - mam - do - to - res, Co -

9

im-bra, no - bre - ci - da - de, eu - de se for - mam - do - to - res, a -

Figura 10. Melodia de um Fado de Coimbra

15
 qui tam-bem se for-ma - ram os meus pri - meiros a - mo - res a -
 17
 aqui tam-bem se for-ma - ram os meus pri - meiros a - mo - res. D.C.

Figura 11. Continuação da melodia de um Fado de Coimbra

Vi-te'a tra - ba - lhar o di - a'in - tei - ro... Cons - tru - ir as ci - da - des pr'ós
 5
 ou - tros... Ca - re - gar pe - dras, des - per - di - çar Mui - ta for - ça por pou - co di -
 9
 nhei - ro... Vi - te'a tra - ba - lhar o di - a'in - tei - ro... Mui - t for - ça por pou - co di -
 13
 nhei - ro... Que for - ça'é e - ssa, que for - ça'é e - ssa que tra - zes nos
 19
 bra - ços Que só te ser - ve pa - ra'o be - de - cer Que só te man - da'o - be - de - cer...
 23
 — Que for - ça'é e - ssa'a mig - go... Que for - ça'é e - ssa'a - mi - go... Que
 28
 te põe de bem com ou - tras e de mal con - ti - go... Que for - ça'é e - ssa'a -
 32
 mi - go... Que for - ça'é e - ssa'a - mi - go...

Figura 12. Melodia do tema *Que Força É Essa* de Sérgio Godinho