

Marcos Nunes de Vilhena
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Lisboa
nunesvilhena@gmail.com

O eterno retorno – a cultura portuguesa em tempos de crise, numa perspectiva musical

Resumo:

Mesmo em tempo de crise, a extraordinária variedade linguística assinalada em Portugal nem se opõe à primazia do português e a uma quase completa compreensão entre os falantes de distintas regiões, nem aparece nunca como um elemento de um conflito de que sofra as consequências, quaisquer que sejam. De facto, o presente contexto mostra que a sua situação pode até beneficiar de um padrão de retorno cultural às “origens” ou ao que se poderia designar por raízes de ordem histórica e etnológica. A possibilidade e as motivações de um tal retorno constituem aqui o cerne de uma análise especificamente centrada na evolução da música popular portuguesa no século XX.

Palavras chave: crise, música popular portuguesa, retorno, tradição, passado, século XX.

Abstract:

Even in times of crisis, the extraordinary linguistic variety (signaled) in Portugal does not oppose the prevalence of the Portuguese language and a near complete understanding between speakers of different regions, nor does it appear as an element of a conflict from which it may suffer the consequences. In fact, the present context shows that its situation may even benefit from a pattern of cultural return to the “origins” or to what could be called as historic and ethnologic roots. The possibility and motivations of such a return are here at the heart of

an analysis specifically focused on the evolution of popular Portuguese music in the 20th century.

Keywords: crisis, Portuguese popular music, return, tradition, past, 20th century

*A Paulo Ribeiro, por me trazer o Alentejo
aqui tão longe, com um abraço de azinho.*

Viva quem canta, que quem canta é quem diz, quem diz
o que traz no peito, no peito traz um país.”

Pedro Barroso, “Viva quem canta”,
Do lado de cá de mim (1983)

Escrever um artigo sobre a situação das línguas minoritárias em Portugal, em tempos de crise económica e financeira, assemelha-se bem mais difícil do que possa, à partida, parecer, e o problema não passará tanto pela falta de referências ou trabalhos sobre a questão, mas porque há muito que este país apresenta uma assinalável homogeneidade cultural. De facto, não tendo este velho estado-nação, com fronteiras estáveis desde a Idade Média, nem as clivagens religiosas ou linguístico-culturais, nem as minorias nacionais ou étnicas, a situação da línguas regionais ou minoritárias tenderá a acusar uma menor influência das crises económicas, políticas e sociais. Destarte, por válidos que sejam o entendimento e a proposta desta edição da *Studia Iberytyczne*, a de que o presente quadro socioeconómico deverá influir sobre a situação destas mesmas línguas, convirá notar que a assinalável variedade linguística do país nem se opõe à primazia do português e a uma quase completa compreensão entre os falantes de distintas regiões, nem aparece nunca como um elemento de conflito de que sofra as consequências, quaisquer que sejam. Pelo contrário, em tempo de crise a situação das línguas minoritárias

parece até beneficiar de um padrão de retorno cultural às “origens”, ou ao que se poderia designar por raízes de ordem histórica e etnológica. Este retorno, porém, não cumpre aqui o papel de recuperar o pulsar patriótico e individual que o Romantismo, mas também os nacionalismos do século XX, pressentiram na imaginação e tradição populares; cumpre, pelo contrário, a função de promover um reencontro com a realidade e a demanda de um impulso de mudança face a situações de crise ou a constructos identitários e culturais impostos, embora não raramente ceda à tentação de buscar utopias de sentido ético, mas também de carácter internacional. Assim, e sem esquecer a situação das minorias linguísticas, atente-se aqui num fenómeno que, pelo menos em Portugal, poderá ajudar a explicar porque a sua situação parece andar, hoje, a contracrise.

Neste artigo, a possibilidade de um tal retorno, bem como a validade de uma tal proposta serão avaliados em função de uma análise especificamente centrada na evolução da música popular portuguesa no século XX, posto ser este o campo em que um tal processo, muito por via de mecanismos próprios de divulgação, se tem mostrado não só mais evidente, como também mais amplo, ou não fosse o Fado um dos três f’s doutrinários do Estado Novo e o país, até há pouco, um dos mais iletrados da União Europeia. Por música popular, entende-se aqui aquela que se integra na cultura de um povo, região ou contexto, com maior ou menor relação com a tradição ou um passado remoto, distinguindo-se quer da música dita tradicional, por ser escrita e comercializada como uma comodidade; quer ainda da música dita ligeira e do fenómeno mais restrito do nacional-cançonetismo, de carácter adrede recreativo, mas ainda assim apologético face ao Estado Novo; quer, finalmente, da música de intervenção, por não ser tão deliberadamente comprometida. Estas são, no entanto, diferenças que aqui se sobrepõem às próprias noções de estilo musical.

A música popular portuguesa terá já uma longa história, mas, no século XX, acusará o impacto de factos concretos e que, na opinião especializada de Leonor Losa (2010a), determinam a sua divisão em quatro momentos: o primeiro, entre final do século XIX e os anos 30, grandemente marcado pela introdução do fonógrafo e do gramofone;

o segundo, entre a década de 30 e o início da década de 60, caracterizado pelo impacto da rádio e da criação da Emissora Nacional; o terceiro, entre o início da década de 60 e o final da de 70, em que se assistirá tanto a uma autonomização da indústria fonográfica, como ao advento da televisão; e o último, do final da década de 70 aos dias de hoje, com o estabelecimento de companhias fonográficas internacionais. Sem prejuízo de tudo quanto possa ter sido produzido anteriormente, a presente análise inicia-se no segundo momento, assumindo na figura de José Afonso um ponto de viragem entre tudo o que se fez e passará a fazer.

Recentemente, e prefaciando a compilação de todas as canções de José Afonso, José Mário Branco assinala que reconhecer aquele cantautor como o maior da música da intervenção não corresponde senão “[...] à forma mais eficaz de liquidar a obra do grande mestre da música popular portuguesa [...]” e a “[...] induzir no grande contingente de distraídos a ideia de menoridade artística, (mal) associada à canção política” (Monteiro, et al., 2010: 5); ademais, junta, “[...] é um ótimo álibi para que os divulgadores musicais o possam banir com toda a tranquilidade” (*ibidem*). Semelhante injustiça se repetiria, no entanto, se apenas se reconhecesse Zeca como fadista, baladeiro, ou apenas e só como mestre da música popular, no sentido estrito de uma relação com a música tradicional, porque isso, aliás, só encobriria a sua importância como articulador de distintos estilos, e não apenas no sentido de uma fusão musical, mas do que essa articulação necessariamente representará para toda a cultura portuguesa. Zeca, a despeito do compreensível protesto de Branco (ele próprio uma vítima destas categorizações reducionistas), logrará fugir à marginalização e desatenção em que a ressaca revolucionária irá deixar quase toda a música de intervenção, já para não falar de toda a música popular portuguesa, sendo hoje o mais cantado de todos os músicos portugueses – tal reconhecimento, convirá entender, assenta tanto no cruzamento, como na indissociabilidade de todos os estilos musicais.

A uma tal situação não são alheias a vida e a obra de Zeca já como reconhecido cantor e opositor ao regime, mas acima de tudo, a instabilidade da sua infância e adolescência, que lhe proporciona um

bom contacto com diferentes realidades e meios culturais, a sua passagem por Coimbra, aonde confluem jovens de todas as zonas de um país ainda marcadamente rural, e ainda uma cultura acima da média, adquirida no caldeamento do *muito lido* com o *muito corrido*. Para Zeca, mas também para outros músicos, como Artur Paredes, Rui Pato, António Portugal, ou Adriano Correia de Oliveira, cedo se torna óbvio que o Fado de Coimbra, largamente enredado na vida e tradição académicas, não pode dar expressão ao descontentamento latente, que, desde o fim da II Guerra Mundial, e tanto no contexto de um crescimento económico, como no de uma mobilização da oposição ao regime, vem agitando a sociedade portuguesa e, em especial, os meios estudantis.

Sob a ditadura, e nos onze anos que medeiam o seu primeiro single, *Fados de Coimbra* (1953), e a primeira interdição da Censura, o EP *Cantares de José Afonso* (1964), o cantor não lançará ainda mais temas reconhecidamente interventivos do que os não menos interventivos fados e baladas de Coimbra e outras canções resgatadas tanto à tradição popular, como erudita. Nestas últimas, Camões assumirá sempre especial protagonismo, nem fazendo falta chegar a 1970 e a “Verdes são os campos”, no EP *Traz outro amigo também*, para perceber que Zeca inscreverá a mudança e a modernidade numa mesma reflexão e num mesmo regresso ao passado e à tradição popular já protagonizados pelo vate clássico. Assim, Zeca tanto procurará usar o cânone literário para contornar as peias da Censura¹, como se juntará ainda (e a transição do rigorismo do fado de Coimbra para a balada e depois para a canção ilustram-no bem) a nomes como Adelino António das Neves e Melo, César das Neves, Gualdino de Campos, Gonçalo Sampaio, Rodney Gallop, Virgílio Pereira, Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, entre outros, num trabalho de

¹ À guisa de exemplo, veja-se a obra *Barcas Novas* (1970), de Lopes Graça, elaborada sobre o decalque homónimo que Fiama Hasse Pais faz de um poema medieval de Joan Zorro, e a adaptação musical de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões, por José Mário Branco, e de “Cantiga partindo-se”, de João Ruiz de Castelo Branco, pelo conjunto rock Quarteto 1111.

recolha ou divulgação da tradição oral, que, então, e nalguns casos sob os auspícios do Regime, leva já muitos anos. Mas ainda na figura de Camões, porventura entendido como uma expressão transversal a toda a Lusofonia, Zeca acabará por operar melhor, e com a mesma propriedade com que junta, em álbum, o referido soneto camoniano, temas populares beirões, como “Maria Faia” ou “Moda do Entrudo”, e a alegria africana de “Carta a Miguel Djéje”, uma vinculação de todos os que, sem limites de espaço ou tempo, vivem oprimidos.

Bem entendido, em todo este trabalho de Zeca, em que a tradição popular e o passado não são senão uma espécie de *locus amoenus* e *aurea aetas*, naturalmente contrapostos a um presente em crise, não há senão a intenção de devolver ao Regime, e não sem ironia, a versão original, a mezinha caseira e tradicional, da panaceia que este, primeiro pelo Secretariado Nacional de Informação e logo depois pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, vem adulterando pela recriação e exaltação nacionalista dos valores do povo e da vida rural. Por tudo isto, entenda-se, não perpassa mais a intenção de salvaguardar e perpetuar uma certa herança social, histórica e cultural – esta última com inúmeras marcas etnológicas e etnomusicológicas, largamente explicadas pelo teor e vigor da tradição oral num Portugal atrasado e apedeuto –, do que a de proceder a uma renovação da música portuguesa, finalmente capaz de subtrair palcos e tempo de antena ao folclore, ao fado e, acima de tudo, ao nacional-cançonetismo. O que importa, em suma, é partir de um momento em que a ditadura ainda não existe, para chegar a um outro em que esta já não existirá – se, porém, tudo muda, tudo leva também o seu tempo.

Mais do que a qualidade musical, posto serem partícipes do fenómeno alguns dos maiores compositores, maestros e músicos portugueses e até estrangeiros, a expressão nacional-cançonetismo, já só tardiamente formulada (1969) na rubrica «POP Larucho» do suplemento *A Mosca* do jornal *Diário de Lisboa*, irá definir um tipo de música nascido ainda nos anos quarenta, em que se faz a apologia do que o Estado Novo tem como valores e ideais inerentes tanto ao seu modelo governativo, como a todo o povo português. Deste modo, não só beneficiará da criação da Emissora Nacional de Rádio, que sendo,

como as suas congéneres europeias, um veículo dos interesses do governo, fará os possíveis para chegar ao país, às colónias e à diáspora, como acabará por tomar o lugar ocupado pelo cinema na década anterior. Em conhecidos programas radiofónicos – como “Serões para Trabalhadores”², “Ouvindo as Estrelas” e “Uma Hora de Fantasia” –, nos festivais Nacionais de Rádio ou da Canção Portuguesa, e ainda beneficiando da vulgarização dos gira-discos portáteis e dos discos de 45 RPM, uma leva de artistas, ora chegados do cinema, ora formados pela Emissora Nacional³, irá dar voz à conformada inércia em que o Regime, entre fados, folclore e canções românticas, procura manter um país animado pela perspectiva de um retorno das instituições democráticas.

Quase três décadas, é quanto durará o nacional-cançonetismo, e se o Zeca fadista o apanha ainda pela adolescência, já o cantor de intervenção encontrá-lo-á na maturidade, fazendo as delícias da mesma população que, deixando para trás os episódios das eleições presidenciais de 1949 e 1958, fazendo fé na manutenção do império e no crescimento económico do país, se anima com os golos do Eusébio, os fados da Dona Amália, o 13 de Maio em Fátima e o baile na Quinta Patiño. Já pelo final da década de 60, porém, o nacional-cançonetismo entrará em crise, acusando tanto a vulgarização da televisão⁴ e uma mudança nos gostos do público, como os efeitos da Guerra Colonial e mesmo um envelhecimento do Regime. Com efeito, entre 1964 e 1968, e embora com apupos e vaias da assistência, o Grande Prémio TV da Canção Portuguesa da RTP premeia-o ainda com sucessivas vitórias e idas à Eurovisão⁵ – entre estas, a canção “Oração”,

² Transmitido entre 1941 e 1974, este foi o programa mais longo da rádio portuguesa.

³ A fim de garantir a qualidade, a Emissora Nacional criará o Centro de Formação de Artistas da Rádio.

⁴ A Radiotelevisão Portuguesa (RTP) inicia as suas emissões experimentais a 4 de Setembro de 1956; as emissões regulares iniciar-se-ão a 7 de Março de 1957.

⁵ Entre 1964 e 1968, as canções portuguesas participantes na Eurovisão são “Oração”, “Sol de Inverno”, “Ele e ela”, “O vento mudou” e “Verão”,

interpretada por António Calvário e tida como a favorita de Oliveira Salazar. Mas já em 1969, Simone de Oliveira, que apenas quatro anos antes cantou as suas desilusões amorosas em “Sol de Inverno”, escarnece da censura e da moral conservadora do regime, com a canção “Desfolhada portuguesa”, em que o amor pela pátria é comparado ao amor carnal de que nasce uma criança. Logo polémica⁶, a canção segue para a Eurovisão desse ano, em Madrid, onde ficará em penúltimo lugar, determinando mesmo um boicote português à edição do ano seguinte. À chegada a Lisboa, porém, Simone é ovacionada por milhares de pessoas, que porventura gostam da cantora e da canção, mas também terão percebido a mensagem – é a Primavera Marcelista.

O que aconteceu, foi que o mesmo sistema que exige que a autoria das canções se faça sob pseudónimo se mostra permeável à participação de nomes já então incómodos ao regime, e que, por seu turno, percebem a projeção inerente a um festival como o da Eurovisão. José Carlos Ary dos Santos é já, por esta altura, um deles e sê-lo-á muito mais à medida que, pelos anos seguintes, assine a autoria de outras duas canções vencedoras do mesmo festival, “Menina do Alto da Serra” (1971) e “Tourada” (1973), interpretadas por Tonicha e Fernando Tordo, respectivamente. Neste membro do Partido Comunista Português e reconhecido homossexual, ademais, acabará por operar-se ainda uma das maiores mudanças que o Fado, até então acomodado a temas como a sempiterna saudade, romances de vão de escadas e facadas à traição, irá conhecer. Com inúmeros outros autores – como David Mourão Ferreira, Pedro Homem de Mello, Manuel Alegre, Alexandre O’Neill e Alain Oulman, todos fichados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado – e sempre beneficiando da colaboração com Amália Rodrigues, Ary dos Santos fará com o Fado, mas também com toda a música ligeira⁷, o que Zeca e outros vêm já fazendo com a música popular, trazendo-os à realidade do

interpretadas, respectivamente, por António Calvário, Simone de Oliveira, Madalena Iglesias, Eduardo Nascimento e Carlos Mendes.

⁶ Convirá esclarecer que desfolhada remete tanto para o ato de tirar o foelho do milho, como, figurativamente, para a perda da virgindade.

⁷ Para uma melhor definição deste termo, veja-se Moreira et al., 2010.

povo português e do seu quotidiano e impondo-lhes todo um novo repertório.

Se acaso a proposta de uma análise da música popular portuguesa, para mais apostada em provar um retorno ao passado e às tradições, pôde, atrás ou mesmo agora, levantar algumas dúvidas ou descon-fiança, convirá recordar que a revolução que levará Portugal à demo-cracia arranca ao som das duas canções que serviram de senha aos militares⁸. Para mais, e fazendo a justiça possível a inúmeros outros músicos e compositores, bastará olhar à sua rápida emergência pelo final dos anos sessenta e início dos anos setenta para perceber como tudo se conjuga numa oposição (porventura uma das mais diretas e veementes) ao Estado Novo. Oposição, cumpre assinalar, que se estenderá também às colónias, como bem ilustram os N’Gola Ritmos, cujo tema “Muxima”, o primeiro de sempre gravado em quimbun-do, tem rapidamente um largo aproveitamento político para a causa nacionalista angolana. Nesta causa, aliás, militarão inúmeras outras bandas, como os Kiezos, a Banda Kissanguela, os N’Goma Jazz ou os Águias Reais, igualmente apostadas em recuperar temas tradicio-nais ou antigos, e que, então, muito beneficiarão do florescimento da indústria musical naquela colónia, com a criação dos estúdios da Valentim de Carvalho em Luanda, e ainda com criação do Festival Folclórico das Províncias Portuguesas.

Tornando à Metrópole, um dos melhores exemplos vem do Quar-teto 1111, cujos músicos saem de bandas de baile já com alguma pro-jeção, como o Conjunto Mistério ou os Pop Five Music Incorporated, para formar um projeto em que não só cantarão em português, como abordarão alguns dos tópicos mais desagradáveis ao regime, como a guerra, o racismo e a emigração, facto que valerá ao grupo não poucos problemas com a Censura e a polícia política. Aqui como acima, no entanto, convirá notar que canções como a “A lenda de

Neste género, e por esta altura, devem ser destacados os nomes de José Niza, Pedro Osório, Nuno Nazareth Fernandes e José Calvário.

⁸ “E depois do adeus” e “Grândola Vila Morena”, interpretadas por Paulo de Carvalho e José Afonso, respectivamente.

el-rei D. Sebastião”, “Partindo-se” ou “Todo o mundo é ninguém”, entre outras, veiculam, para além um extraordinário ataque ao regime, aquela mesma intenção de olhar e refletir sobre o passado, sendo as duas últimas uma adaptação da obra quinhentista de João Roiz de Castelo Branco e Gil Vicente, respectivamente. Tal intenção, aliás, é repetida pelo alter-ego da banda, os Green Windows, que, em 1974 e ainda antes de 25 de Abril, levará ao Festival da Canção a bem mais contestatária “No dia em que o rei fez anos”.

Outro exemplo ainda chega dos Petrus Castrus, banda formada em 1971 e que dois depois lançará aquele que é ainda tido como um dos melhores álbuns de música portuguesa, *Mestre*. Exemplar, porque o facto de ser constituído por músicas com poemas de Alexandre O’Neill, Ary dos Santos, Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen, lhes vale a apreensão da matriz do disco por três meses pela Comissão de Censura – uma situação, note-se, apenas resolvida pela proximidade da família Castro, a que pertenciam dois elementos da banda, ao regime. Exemplar, também, porque um outro elemento, Júlio Pereira, acabará por abandonar o projeto para se tornar numa das mais ativas figuras da nova música popular portuguesa pelas décadas seguintes.

Até ao 25 de Abril e à medida que a Guerra Colonial vai sacudindo o país da imensa letargia de quase meio século de ditadura, serão inúmeros os cantores a assumir uma atitude combativa e politicamente comprometida e tão atenta à preservação de um certo passado histórico e da herança das tradições populares, como à demanda de uma renovação, que, da música portuguesa, acabará inevitavelmente por transbordar a todo o país. Ontem como hoje, a questão continua a encerrar não poucos problemas e contradições; mas hoje, pelo menos, será mais fácil aceitar que aquele foi, talvez, o único compromisso possível para um país, que sendo tão pequeno chegou a império, que sendo tão tradicionalista não deixou nunca de ser eclético e cosmopolita, e que sendo tanta coisa, nunca deixou de ser um Portugal dividido entre aquilo a que Villaverde Cabral (1981: 137) chamou a “frigorificação” do mundo rural, e o ensejo de mudança nas grandes cidades.

À época, é sabido, a situação só tenderá a complicar-se, quer porque o processo revolucionário apenas convocará à arena política mais forças e rivalidades, logo alargadas a toda a sociedade portuguesa; quer porque este perfil político, tão longa e duramente definido, não poderá ser alterado da noite para o dia, e muito menos sem fazer algumas vítimas. De facto, enquanto dura a vaga revolucionária e as hostes leais ao anterior regime cumprem luto em moderado recato ou fogem para o Brasil, a maioria dos músicos que havia feito a oposição à ditadura ainda terá a oportunidade de sair pelo país profundo, por iniciativa individual ou pelas Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA, a “[...] legitimar e conquistar a adesão das comunidades camponesas para o projeto revolucionário, articulando a dimensão nacional da revolução com a sua dimensão local” (Almeida, 2007b: 48). Por esta altura, porém, não parecerá importar tanto um retorno às origens – sempre mantido, mas agora com outros objectivos – como a promoção desse projeto. Projeto que Sérgio Godinho tão bem resume nos programáticos “[...] paz, pão, habitação, saúde, educação”⁹, sem os quais parece inevitável que as massas, as do campo e as da cidade, se continuem a emocionar ao som de António Calvário. Em pouco mais de ano e meio, porém, e à medida que a euforia cede lugar a um certo desânimo tanto para com a revolução, como para com a agenda que a *realpolitik* vem impor a um país instável e falido, tudo acaba por esmorecer.

Ou quase tudo. Bem certo é que, finda a ditadura e refentado o processo revolucionário, aquela música mais politicamente comprometida com o seu fim, conquanto largamente cantada e divulgada, entrará num estado de ressaca de que muito poucos dos seus intérpretes, e só passado muito tempo, sairão – assim é, por exemplo, que o mesmo Sérgio Godinho, que, já em 1976, aparece a reclamar a oportunidade de um recomeço em “O Primeiro Dia”, continuará, em 1981, a alertar para os perigos de olhar para o passado, em “Os demónios de Alcácer-Quibir”, e, ainda em 1984, persistirá em falar das suas desilusões e receios num confessional “Lá em baixo”. No entanto,

⁹ Da canção “Liberdade”, do álbum *À queima-roupa*, de 1974.

e sendo o contexto de crise, não poderia toda a música popular portuguesa acusar uniformemente o mesmo problema, sendo este, também, o período em que não poucas bandas, inspiradas tanto pela revolução, como pelo que, cada vez mais, lhes vai chegando de fora, tocam os primeiros acordes de um repertório que continua a ter tanto de novo como de popular e tradicional.

Ainda em pleno processo revolucionário, entenda-se, o maior pecado não será estar com a canção de protesto ou com aquela que a mudança de regime vem arredar da atenção dos *media*, mas não ter qualquer filiação. Assim, serão muito poucos os intérpretes ou as bandas que, ao arrepio do tempo que se vive, não deixarão de começar por perfilhar um programa político ou, pelo menos, o programa não menos político da sua pretensa independência. Já em 1981, numa entrevista à revista *Música & Som*, Nuno Rodrigues poderá explicar que “[...] neste país, se nos abstrairmos do recente fenómeno do *rock*, as pessoas optam pelos extremos: ou ouvem o António Calvário ou o Sérgio Godinho.” (cit. in Galopim, 2014: 24), explicando, ademais, que lhe parece essencial “[...] a criação de um espaço intermédio de sérgios calvários e antónios godinhos, que permita a transição do gosto às pessoas sem elas se sentirem violentadas ou lançadas no abismo” (*ibidem*) – mas ainda em 1973, quando dá início à Banda do Casaco, não deixará de firmar o pé tanto na mesma atitude contestatária de outras bandas, como na demanda das raízes tradicionais.

Agora como antes, a música dita popular continuará a ocupar um bom espaço entre o que resta do nacional-cançonetismo, sob esse nome ou já sob o de música ligeira, a música de intervenção e outros estilos emergentes, como o *rock*. Convirá recordar que, entre o final dos anos 60 e princípio dos anos 70, se vem assistindo, e numa escala que se poderia dizer internacional, a um renascimento da música *folk*, que, em Portugal, e até beneficiando do retorno de uma certa intelectualidade que a ditadura e a guerra compeliram ao exílio, parece ter um relevante impacto – é o momento em que surge não só a Banda do Casaco, mas também os Trovante, os Brigada Victor Jara e inúmeros outros agrupamentos. Sem lograrem abandonar imediatamente o discurso ainda politizado de outras vozes, que, muitas vezes,

têm como as suas mais importantes referências musicais, estas bandas subordiná-lo-ão desde logo ao desejo de fazer música pela música, não só evitando assumir um posicionamento político¹⁰, como recusando as categorizações que tanto o público como as editoras lhes procurem impor. Destarte, a demanda das raízes musicais tradicionais é tão “[...] determinada pelas circunstâncias da época” (Correia, 2014: 4) – porque “Nesse período, dada a política cultural do regime anterior ao 25 de Abril de 74, a questão que se colocava era a preservação da música rural, tradicional portuguesa, através da sua recolha e (re) interpretação” (*ibidem*) –, como por aquela já conhecida vontade de fugir a um país cronicamente enfermo de política, agora coadjuvada pelo surgimento de novas sonoridades, abordagens estéticas e tratamentos musicais¹¹. Esta tentativa de fuga, quase sempre servida de não pouco sentido de humor, ficará bem expressa na discografia da Banda do Casaco, em que se incluem álbuns como *Dos benefícios de um vendido no reino dos bonifácios*, *Coisas do Arco da Velha*, *Hoje há conquilhas, amanhã não sabemos* ou *No jardim da Celeste*, e de que o melhor exemplo é, porventura, *Contos da Barbearia*, em que um cliente adormece na cadeira de um barbeiro para sonhar cada uma das nove canções.

Tudo isto enforma parte do extraordinário “[...] «turbilhão cultural» que envolveu este país entre 75 e 80” (Lousã Henriques cit. in

¹⁰ No entanto, tanto os Trovante como a Brigada Victor Jara participarão, por exemplo, na festa anual do Partido Comunista Português, a Festa do Avante.

¹¹ Sendo inúmeras as bandas criadas neste período, a referência à Banda do Casaco, aos Trovante e à Brigada Victor Jara não é reducionista nem tão pouco veleidosa, espelhando três modos distintos de fazer música dentro de um mesmo estilo musical, e em que se reconhecem distintos graus de reinvenção ou deliberada subversão da herança tradicional. Com a Brigada Victor Jara assiste-se a uma reinterpretação de temas tradicionais; já os Trovante optarão deliberadamente pela criação de um novo repertório, sempre influenciado pela música tradicional; já com a Banda do Casaco, a criação de um novo repertório servirá também o desejo de uma exploração bem para além dos limites da música tradicional, sem com esta deixar de ter uma forte ligação.

Correia, 2014: 9), porque, de facto, só pelo início da nova década e com a perspectiva de uma maior estabilização política, social e económica, se perfilarão ou imporão mais claramente outros problemas, em que a entrada no marco democrático vem, inevitavelmente, lançar o país, mas que toda a agitação e euforia dos primeiros tempos não deixa ver. Entre estes, destacar-se-á sempre a desmontagem dos constructos identitários, que a ditadura, mas também séculos de repressão, haviam definido, com maior ou menor intensidade, para cada aspecto da vida do país – país pioneiro nos descobrimentos marítimos, mas agora com uma das maiores taxas de analfabetismo da Europa; país que foi império e agora se vê subitamente reduzido à sua exígua forma europeia; país que teve uma das moedas mais estáveis do mundo e que em menos de uma década perderá duas vezes a sua soberania económica para o FMI. Entre o antes e o depois de um evento que o transformou tanto como abalou os fundamentos dessa ideia, tão extensamente cultivada, dos brandos costumes, Portugal é um país em que a invocação do passado sinaliza certa nostalgia pela ditadura, e em que olhar para o futuro é arremedo de ingenuidade ou de loucura. No entanto, tal como José Afonso e alguns outros, cantando o cânone literário, ousaram olhar para o passado sem maior ensejo que o de o contrapor ao que coetaneamente viviam e sentiam, mostrando, ademais, ser possível fazê-lo sem ter a pretensão de reescrever a História, também agora, porque as circunstâncias ou a necessidade o impõem, haverá quem o faça. É que, apesar de tudo, a música popular vive ainda alguns dos seu melhores dias, beneficiando mesmo do fim da ressaca pós-revolucionária e do “regresso” de alguns dos seus melhores intérpretes, como Sérgio Godinho, José Mário Branco ou Fausto, também eles alijados da carga política, que os arredara de públicos mais vastos e menos comprometidos.

Se a importância de um álbum é aferida tanto pela sua capacidade de refletir e sintetizar o período da sua criação, como pela capacidade de o influenciar, há um, na história da música portuguesa, que supera os demais. A séculos de mitos, receios e complexos, *Por este rio acima* irá acudir com o humanismo, a mundividência e a picaresca tragédia e comédia que Fernão Mendes Pinto legou às gerações do

porvir, em *Peregrinação*, mostrando como a reflexão, compreensão e aceitação do passado e a história permitem progredir sem complexos e receios pelo futuro. Nada disto evitará, mesmo mais tarde, que bandas como os Heróis do Mar ou os Sétima Legião, procurando trazer esta mesma reflexão ao rock nacional, acabem invariavelmente criticados e acusados de ceder a alguma nostalgia pela ditadura; no entanto, não deixará de assinalar uma nova forma de ver e refletir sobre o país, assinalando também, e por si só, uma nova maturidade para a música portuguesa.

Maturidade, no entanto, está aqui muito longe de equivaler a mais ouvintes e, aqui, nem as experiências de Júlio Pereira e Rão Kyao, nem as inovações musicais de Fausto, de José Mário Branco, ou dos irmãos Salomé, lograrão contrariar os gostos e as modas de um país que, cada vez mais seduzido pelo que lhe chega de fora, não poucas vezes esquece o que lhe vai por dentro. Aos poucos, os cantores e as bandas que fizeram a música popular portuguesa, ainda sem a moda e a tarja da *World Music* a abrir caminho, acabarão por alterar o seu estilo, por desaparecer, ou por interessar a públicos fiéis, mas restritos, com álbuns que fazem as delícias dos colecionadores e que são hoje uma referência maior para novas gerações de músicos e melómanos – bem o ilustra, por exemplo, Né Ladeiras, a quem um certo distanciamento da ribalta e até dos palcos não impediu de trazer a cultura transmontana, e em particular a mirandesa, à música popular portuguesa e ao conhecimento de muitos portugueses, para os quais o rincão nordeste do país continua, mesmo hoje, absolutamente desconhecido¹². Mas mesmo este esforço, amiúde reiterado por alguns grupos e intérpretes, não logra esconder, e a despeito do sucesso comercial de alguns grupos de *Folk rock*, como os Ronda dos Quatro Caminhos, os Quadrilha, os Sitiados ou os Quinta do Bill, um certo desinteresse pela música de raiz tradicional, não falhando muito este trabalho se registar que a sua demanda não tem, pelo menos, uma grande expressão comercial. De resto, convirá assinalar que o mesmo

¹² São de destacar *Eito fora* (1977) e *Tamborileiro* (1979), em colaboração com a Brigada Victor Jara, e *Traz os Montes* (1994), gravado a solo.

acontece com o próprio fado, que, ainda sobejamente associado à ditadura (o que porventura determinará um hiato na formação de novos artistas), mas também conhecendo o envelhecimento ou desaparecimento de algumas das suas figuras mais relevantes (como Tristão da Cunha, Alfredo Marceneiro, Fernando Farinha, Ercília Costa), entra agora numa dormência de que só sairá, em boa verdade, já só pelo fim da década de 90. Nada disto impede, e o futuro o mostra, que a música popular portuguesa não prossiga no seu processo de modernização, cumprindo aqui mencionar o extraordinário trabalho dos Gaiteiros de Lisboa, e também os dois derradeiros projetos do saudoso João Aguardela, *A Naifa* e *Megafone* (no âmbito do fado e da música popular, respetivamente), que desde meados da década de 90 virão alumiando novos caminhos.

Já em cima dos anos 80, o país andarà cada vez mais deslumbrado com um novo influxo de rock, fenómeno que tem tanto de seu, como do que lhe chega do estrangeiro, e que viverà de uma moda, mas também do estabelecimento de editoras estrangeiras em Portugal e de uma geração de artistas que atinge a maioria já depois do 25 de Abril e que deseja celebrar a liberdade, a vida e a modernidade das grandes cidades – para esta, as alusões a um mundo rural e arcaico, envolto em bruma, caruma, bailes de paróquia e romarias, ou são um abandono desesperado e definitivo na voz de João Gil, em “Fiz-me à cidade”, ou são viagens de ida e volta e que duram tanto como uma canção de Rui Veloso ou dos Jáfumega. Ainda assim, ou por isso mesmo, convirá notar que este retorno, ou mesmo a sua impossibilidade, continuarão a palpar num bom número de músicos, ou não tenha o próprio António Variações definido a sua música como algo “entre Braga e Nova Iorque.”. Por outro lado, o país conhecerá também a criação de novas emissoras radiofónicas (algumas delas ilegais) e um progressivo alargamento das emissões televisivas, assiste-se à definitiva consolidação de um conjunto de intérpretes, de um nicho comercial e de ouvintes para a música ligeira, ampla e volúvel designação sob que cabe tudo o que não é rock nem música popular, e a que se juntam, já quase definitivamente desenredados dos complexos e preconceitos da década anterior, os últimos nacional-cançonetistas.

Ainda antes do final da década, no entanto, já o movimento rock nacional começará a dar sinais de um certo esgotamento, que os anos 90 só parecem acentuar, evidenciando uma mudança nos gostos do público e na indústria musical, um afluxo ainda maior de música estrangeira e uma adaptação às dimensões e recursos do país. Com todas estas transformações, e mesmo com a evolução assegurada pela continuidade de algumas bandas e pelo aparecimento de outras, parece hoje impossível olhar para trás sem pensar na década de noventa, ou mesmo para os primeiros anos do novo milénio, como um período relativamente pobre na música portuguesa; a verdade, porém, é bem diferente, porque os anos 90 não só lhe legarão muitos dos seus melhores projetos, como lhe trarão ainda alguns dos seus maiores recordes de vendas e ainda um bom número de festivais de música. Mas esta é uma situação que ficará bem mais clara tratando da música ligeira... mais comercial.

Entre os últimos anos da década de 80 e a primeira metade da de 90, e a despeito de não poucos episódios de agitação social, Portugal viverá um dos períodos mais estáveis e prósperos da sua vida democrática. Este quadro de crescimento económico virá alargar tanto a produção como o acesso à música, porque para uma sociedade de consumo, a aquisição de bens imateriais é tão importante, afinal, quanto a de bens materiais¹³. Neste contexto, os anos 90, mas também a primeira década do novo milénio, acabarão por caldear uma completa integração de Portugal na indústria musical internacional, o controlo do mercado por grandes editoras estrangeiras, um aumento do poder de compra e do número de consumidores de música, uma certa liberalização dos meios de produção cultural, e ainda um alargamento da esfera dos meios de comunicação social. Como nem a formação intelectual e especificamente musical desta nova consumidores é grande, nem as novas emissoras de rádio e televisão têm ainda as

¹³ Para que se perceba a dimensão do fenómeno, bastará ter em conta que, entre 1988 e 1998, os lucros das vendas de música estrangeira passam de 18 para 101 milhões de euros, enquanto os da música nacional passam de 3,9 para 17,3 milhões (AFP: 2008).

condições para investir na sua programação¹⁴, nem os governos da época têm grande interesse numa regulação audiovisual – porque, em boa verdade, nenhum governo é completamente inocente no que toca a pôr em prática políticas culturais que distanciam as populações dos problemas sociais, políticos e culturais, reduzindo-lhes a capacidade crítica –, a qualidade da oferta cultural acabará, inevitavelmente, por sair condicionada. Muito naturalmente, também a música acabará por ressentir-se, e o resultado mais evidente deste processo será, talvez, o definitivo¹⁵ estabelecimento do subgénero da música ligeira vulgarmente designado por Pimba. Na Wikipédia, e à falta de outras referências, este subgénero aparece definido como “[...] uma variedade de música popular portuguesa, música pop e música folclórica, cujas letras frequentemente derivam de metáforas com significados sexuais ou sentimentalismos românticos simplistas” (Wikipédia, “Música Pimba”), o que, na verdade, apenas faz dele o equivalente português do *Disco-Polo* polaco, do *Skiladiko* (Σκυλάδικο) grego, e de outros fenómenos do género, surgidos em semelhante período e semelhante contexto socioeconómico, em inúmeros outros países europeus.

Mas a economia, como a música, tem as suas modas, e o quindénio que o vulgo lembrará agora como “das vacas gordas” começará, aos poucos, a devolver o lugar a uma crise endémica e cuja extensão e efeitos parecem atingir um pico em 2013, quando o país, que entretanto perde a sua soberania económica para a famigerada *Troika*, assiste à fuga de capitais, aos corte salariais, à perda de direitos e regalias sociais e ao aumento das tributações e das falências.

¹⁴ Aquando do surgimento dos dois canais privados de televisão, é conhecida a estratégia da operadora pública de televisão, a RTP, de adquirir hegemonicamente os direitos sobre inúmeros programas de qualidade, compelindo as televisões privadas a preencher as suas grelhas com concursos, *sitcoms*, *talkshows*, telenovelas e *reality shows*.

¹⁵ Diz-se “definitivo estabelecimento”, porque este tipo de música, quando receba a designação de *pimba* no princípio dos anos 90, é já conhecido anteriormente. O termo *pimba*, supostamente extraído de uma canção de Emanuel, pode designar um movimento no sentido de promover uma qualquer forma de contato físico.

Porventura mais expressivos, os números mostram que o país tem cerca de 650.000 desempregados (18,4% da população ativa), dos quais 136.500 são licenciados, 212.700 concluíram o ensino secundário ou pós secundário, e 196.400 está abaixo dos 35 anos (Pordata). Mas os números mostram também que, entre 2007 e 2012, uma média de 82.500 portugueses/ano (110.000, em 2013) (Pires et al., 2014: 35) se vê, quarenta anos depois, compelida a seguir as passadas de pais e avós na aventura da emigração.

A de 22 de Janeiro de 2011, no Coliseu do Porto, e sobre um público que assiste, em transe, a um dos maiores fenómenos da nova música portuguesa, os Deolinda lançam o inédito “Parva que sou” e, neste, o drama de uma geração que padeceu todas as reformas de ensino, que mais tarde lutou pelo acesso à universidade e, já depois, se bateu pela sua gratuidade, e agora, com trinta anos, vê frustrada qualquer possibilidade de encontrar um emprego e sair da casa dos pais. Através de filmagens amadoras, a canção passa rapidamente à *internet* e aos meios de comunicação social, onde é reproduzida milhares de vezes, feita hino de uma geração, que, nalguns anos, evocará o feito, como os seus pais evocam a ida de Fernando Tordo à Eurovisão. Não será a primeira nem a última – de facto, nesse mesmo ano Portugal já mandou os Homens da Luta à Eurovisão e, desde então, não foram poucas as situações em que grupos de populares atiraram o “Grândola Vila Morena” aos elementos do governo, onde quer que estes se encontrem –, no entanto, não deixará de ser uma das expressões mais pertinentes de uma nova vaga de músicos portugueses que se orgulha de se saber tributária de uma relação especial com o passado e com a tradição. A mesma de que fazem parte, por exemplo, os Diabo na Cruz, Bernardo Fachada, os Tais Quais e inúmeros outros projetos, em que também merecerá destaque o trabalho do documentalista Tiago Pereira, mormente através do *site* “A música portuguesa a gostar dela própria”, na recolha da música tradicional e popular (e não só) em vídeo, sendo, aliás, inegável a sua contribuição para a divulgação das línguas minoritárias e regionais, como o mirandês, o minderico ou o barranquenho. Para além disso, a atividade destes artistas integra-se num movimento muito mais lato e dentro do qual se têm operado

outras tentativas de preservar a tradição, como o mostram uma nova vaga de fadistas e de grupos de música tradicional, e ainda a recente consagração do fado e do cante alentejano como património cultural e imaterial da humanidade por parte da Unesco.

Procurar abordar esta nova música popular portuguesa como o resultado ou expressão da crise ou à boleia de um contexto socioeconómico concreto seria tão reducionista e incorreto como olhar para José Afonso apenas como um cantor de intervenção; já abordá-la num completo alheamento a este contexto estaria muito longe de corresponder à ação de um bom número de artistas que a integram – convirá, por exemplo, recordar que o mesmo Bernardo Fachada, que vai a Trás os Montes em busca da tradição oral, recriou recentemente o primeiro disco de Sérgio Godinho, *Os Sobreviventes*; que o mesmo Sérgio Godinho empresta a voz a canções dos mirandeses Galandum Galundaina e dos Diabo na Cruz; e que são destes últimos, em “Fronteira”, “Bomba-canção”, “Memorial dos impotentes”, “Luzia” ou “Vida de Estrada”, e sempre com um pé no passado e nas tradições, algumas das melhores reflexões sobre os problemas da sociedade portuguesa.

Em boa verdade, e assim num “tempo exatamente em cima do nosso tempo”, não é completamente certo o que determina que a música popular portuguesa esteja vivendo este e não um qualquer outro fenómeno. Talvez a crise tenha obrigado a que as pessoas viajem menos, condicionadas a uma existência local entre a família e os amigos, em casa, nos cafés, nos clubes desportivos ou nas sociedades recreativas; talvez o envelhecimento da população determine uma valorização deste tipo de música; talvez seja a profusão de festivais temáticos; talvez uma alteração na indústria e nos mercados discográficos, beneficiando do aparecimento de inúmeras editoras independentes (Nunes, 2004a: 86-91); talvez a referida tarja da *World Music* estimule as vendas; talvez que o momento conheça, por mera coincidência, um extraordinário número de artistas atraídos pelo género; talvez seja a *internet* a dar projeção a algo que sempre existiu, mas que não era conhecido; talvez nem sequer adiante pensar ainda demasiado sobre o assunto, deixando que um maior distanciamento temporal e um

maior aprofundamento de todos os temas que aqui convergiram venham reiterar ou refutar tudo quanto aqui se quis supor – um facto inequívoco é que, achando-se novamente num momento de profunda crise, desta feita económica, Portugal se acha novamente à procura quer do seu passado, quer das suas tradições, numa espécie de eterno retorno, que se por momentos se mostra como uma das suas maiores limitações, por outros é também a sua maior motivação para, recuperando o passado e repensando o presente, preparar o futuro.

Fontes:

- AFP (Associação Fonográfica Portuguesa) (2008), *Market Data, 1988-2008*, policopiado.
- ALMEIDA, S. V. DE (2002), “Novos olhares sobre o terreno. Etnografia das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA”, *Arquivos da Memória*, 12/13, CEEP (FCSH-UNL)/Colibri, Lisboa, pp. 25-42.
- ALMEIDA, S. V. DE (2007a), “A caminhada até às aldeias. A ruralidade na transição para a democracia em Portugal (1974-1975)”, *Etnográfica*, 10, 1, Celta/CEAS, Maio, pp. 115-139.
- ALMEIDA, S. V. DE (2007b), “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva”, *Arquivos da Memória – Antropologia, Escala e Memória*, 2, [s.l.], Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa.
- ANTÓNIO, J. (2005), *Angola – Histórias da Música Popular*, Lx Filmes/Mukixe, Lisboa.
- CABRAL, M. V. (1981), “A ética dos estudos camponeses: notas breves para uma reflexão sobre o campesinato e o seu futuro em Portugal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais, A Pequena Agricultura em Portugal*, 7/8 (Dezembro), Coimbra, pp. 133-148.
- CASTELO-BRANCO, S. (ed.) (2010), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- CORREIA, M. (2014), *Brigada Victor Jara*, policopiado, Coimbra (Compilação baseada em textos publicados no 7º Festival Intercéltico).
- FELIX, P. (2010), “Ama Romanta”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclo-*

- pédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 38-39.
- FELIX, P. (2010), “Fundação Atlântica”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 535.
- GALOPIM, N. (2014), *Contos de amor e trabalho num país: Portugal*, Companhia Nacional de Música, Lisboa (brochura integrante da colectânea *Banda do Casaco Integral*).
- LOSA, L. (2010a), “A Indústria Fonográfica”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 632-643.
- LOSA, L. (2010b), “Rádio Triunfo”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1089-1090.
- LOSA, L. (2010c), “Valentim de Carvalho”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1304-1308.
- MARQUES, F. (2006), *A Música Pimba – Um Fenómeno Musical*, Sete Caminhos, Lisboa.
- MONTEIRO, G. (et al.) (2010), *José Afonso – Todas as Canções*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- MOORMAN, M. J. (2004), “Dueling Bands and Good Girls: Gender, Music, and Nation in Luanda’s Musseques, 1961-1974”, *International Journal of African Historical Studies*, [s.l.].
- MOREIRA, P. Russo, (et al.) (2010), “Música Ligeira”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 872-875.
- NEGUS, K. (1996), *Popular Music in Theory*, Polity, Cambridge.
- NEVES, J. S. (1999), *Os Profissionais do Disco: Um Estudo da Indústria Fonográfica Portuguesa*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.
- NUNES, P. (2014a), “Diversity and synergy in the recording industry in Portugal, 1988-2008”, *Journal of World Popular Music*, 1/1, pp. 73-95.
- NUNES, P. (2010b), “Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Music Journalists Towards Portuguese Music”, *Popular Music*, 29/1, pp. 41-59.

- NUNES, P. (2004c), *Popular Music and the Public Sphere* (PhD thesis), University of Stirling, Stirling Media Research Institute.
- PETERSON, R. A. (ed.) (1976), *The Production of Culture*, Sage, Londres.
- PIRES, R. P. (et al.) (2014), *Emigração Portuguesa. Relatório Estatístico 2014*, Observatório da Emigração e Rede Migra, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CIES-IUL, e DGACCP, Lisboa.
- SALVADOR, J. A. (1994), *José Afonso – O Rosto da Utopia*, Afrontamento, Porto.
- SALVADOR, J. A. ([1984] 2014), *Livra-te do Medo – Histórias e Andanças do Zeca Afonso*, Regra do Jogo, Lisboa.
- SILVA, A. DOS SANTOS E (2007), *Zeca Afonso antes do mito*, Minerva, Coimbra.
- SILVA, M. D. (2010), “Rádio”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1080-1087.
- SILVA, S. (2010), “Vidisco”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 1329.
- TELES, V. (1999), *As Voltas de um Andarilho*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- VALENTE, J. C. (1999), *Estado Novo e alegria no trabalho: uma história política da FNAT (1935-1958)*, Colibri, Lisboa.
- VALENTE, J. C. (2010), *Para a História dos Tempos Livres em Portugal – Da FNAT à INATEL (1935-2010)*, Colibri, Lisboa.
- Zeca Afonso – Poeta, Andarilho e Cantor* (1994), [s.l.], Associação José Afonso.

Fontes digitais:

“Disco Polo”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Disco_polo – 5.02.2015.

“História da música popular angolana”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/História_da_música_popular_angolana – 11.12.2014.

“Music of Angola”, em: Wikipédia:

Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Angola – 11.12.2014.

“Música Pimba”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Música_pimba#cite_note-1 – 11.12.2014.

“A música portuguesa a gostar dela própria”, Vimeo

Disponível em <https://vimeo.com/mpagdp> – 5.02.2015.

“Nacional-cançonetismo”, em: Wikipédia:

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nacional-cançonetismo> – 11.12.2014.

“Rádio e Televisão de Portugal”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Rádio_e_Televisão_de_Portugal – 11.12.2014.

“Skiladiko”, em: Wikipédia

Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Skiladiko> – 5.02.2015.

“Sociedade Independente de Comunicação” em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_Independente_de_Comunicação – 5.02.2015.

“TVI” em: Wikipédia:

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/TVI> – 5.02.2015.

“Taxa de desemprego total e por sexo”, em: Pordata

Disponível em [http://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+desemprego+total+e+por+sexo+\(percentagem\)-550](http://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+desemprego+total+e+por+sexo+(percentagem)-550) – 5.02.2015.