

**ZECA AFONSO, POESIA E ENTOAÇÃO: REVOLUÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA  
NA MÚSICA POPULAR PORTUGUESA**

Aline Duque Erthal <sup>1</sup>

**RESUMO**

Nas décadas de 1960 e 1970, o cantor e compositor Zeca Afonso foi responsável por uma renovação ética e estética na música portuguesa. O fado havia sido cooptado pelo salazarismo como instrumento para a afirmação de uma identidade nacional; além disso, sua temática girava em torno de assuntos apolíticos. Para quem ansiava por mudanças, faziam-se necessárias novas formas de expressão. Em suas canções de resistência ao Estado Novo, Zeca Afonso introduziu inovações nos âmbitos rítmico e temático (com o resgate de tradições populares e a abordagem da realidade africana, além do enfrentamento ao regime) e também novidades instrumentais e expressivas, como no programa entoativo: a forma de cantar não deveria se limitar à demonstração de dotes vocais, mas se assumir como um elemento da canção, tão importante quanto o texto ou a melodia.

**Palavras-chave:** Zeca Afonso. Canção de resistência. Salazarismo.

Zeca Afonso (1929-1987) é, na opinião do jornalista e escritor português Viriato Teles, responsável por uma revolução ética e estética na música popular portuguesa. O cantor e compositor foi uma das mais ativas figuras no movimento de resistência ao regime ditatorial, que vigorou por mais de quatro décadas no país. Para fazer de sua arte instrumento de denúncia e mudança, usou os mais diversos recursos de sonoridade e linguagem, construindo melodias envolventes, em que sons são pensados de forma a sublinhar, por proximidade ou contraste, o que é dito (e também o que é calado).

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense/ CAPES.

Refletir sobre o papel do compositor nas grandes mudanças formais e temáticas, que se deram na música portuguesa nas décadas de 1960 e 1970, implica retomar algumas das passagens mais significativas do período em que Portugal viveu sob o jugo de regimes autoritários. Em Portugal, o regime autoritário durou quase cinco décadas: de 1926 a 1974, considerando a ditadura militar e o Estado Novo. Zeca Afonso nasceu em 1929, já em pleno governo de opressão<sup>2</sup>. Começou a cantar a revolta e o desejo de liberdade quando passou a lecionar, procurando transmitir mensagens revolucionárias para seus alunos. Isso foi na segunda metade da década de 1950 – e até então, vale repetir, Zeca nunca tinha vivido em um regime que não fosse o autoritário. Ele dedicou a maior parte da sua vida e obra a levantar abertamente a bandeira da resistência à ditadura<sup>3</sup>. Transformou-se em um dos maiores símbolos da Revolução de Abril e foi preso algumas vezes pela Pide, a polícia política portuguesa.

### **O Estado Novo**

Quarenta e oito anos de ditadura. Pensar sobre os reflexos de um período tão longo de opressão é imprescindível para se compreender a atividade criativa de Zeca Afonso. Em um tempo em que uma geração inteira se formou sob o signo da opressão e do controle de lazer, informação e expressão, cantos de liberdade entoados em reuniões

---

<sup>2</sup> Nascido em Aveiro, o cantor guardaria poucas lembranças da terra natal: com apenas três anos, foi morar com os pais em Angola. Voltou para Aveiro em 1936, mas já no ano seguinte retornava à África – desta vez, o destino era Moçambique. Portugal só receberia Zeca de novo no começo dos anos 40. O continente africano acabou por ter importância marcante tanto na vida quanto na obra do compositor, que lutou e cantou o desejo pela independência das colônias.

<sup>3</sup> O compositor é, com frequência, comparado ao brasileiro Chico Buarque. Ambos usaram o lirismo de sua música para expressar o descontentamento com um regime ditatorial e a ânsia por liberdade e justiça. Em uma análise ampla, podemos constatar que as canções de Chico são mais irônicas do que as de Zeca Afonso e figurativizam a existência alienada, a exclusão política e social. “Algumas delas [as canções] dizem mais a respeito da época em que surgiram do que muitos livros sobre o assunto (...) nelas, introjetado, está o ‘clima’ do seu tempo” (MENESES, 1982, p. 72). Zeca, por seu turno, mais do que desenhar retratos de seu país e da opressão, conclama veementemente o povo português à luta. Uma das razões para essa diferença de tom entre as obras dos dois compositores pode estar na diversidade dos contextos vividos por eles. O brasileiro nasceu em 1944, no fim da Era Vargas. A ditadura no Brasil só começaria 20 anos mais tarde. Chico começaria a compor canções questionando o autoritarismo apenas na virada dos anos 60 para 70. E, muito antes disso, já cantava a voz do marginal, da prostituta, do malandro, do pobre. Assim, a canção de resistência foi apenas mais uma das facetas de dimensão político-social em sua obra.

clandestinas eram o desafogar possível de medos e esperanças. O cantor lembra: “Eu sou do tempo em que os polícias andavam pelos jardins a ver quais eram os parezinhos enlaçados para lhes pedirem a identificação e os levarem para a prisão. É importante que esses putos novos saibam que o fascismo não era só um sistema político, mas que era também um modo de vida que nos envenenava a todos e que conspurcava aquilo que existia de mais caro, mais imediato e mais sincero em todos nós (...). O simples facto de um tipo se estender em cima de uma relva não era permitido...”. (*In*: TELES, 2009, pg. 61).

Desde o golpe militar que derrubou a República Parlamentar em 1926, Portugal mergulhou no mais longo regime autoritário da Europa Ocidental durante o século XX. A ditadura militar propriamente dita vigorou de 1926 a 1933, quando foi aprovada a Constituição do Estado Novo. A partir daquele ano, entrava em cena um regime político que, embora se proclamasse República, conservava heranças monarquistas e dependia da parceria com as Forças Armadas para se manter. “O Estado Novo, pelo menos nalguns aspectos, permaneceu sempre uma ditadura militar. À exceção de breves períodos, nunca foi capaz de escapar a um lento e latente estado de sítio”, escreve Douglas Wheeler em **A ditadura militar portuguesa**. E acrescenta: “A Constituição de 1933 declarava Portugal ‘uma República unitária e corporativa’, mas as vantagens contra-revolucionárias de uma monarquia secular eram-lhe inerentes e estavam incorporadas sob outro nome neste extraordinário sistema. O executivo dual incorporava a essência da continuidade e da estabilidade de uma monarquia constitucional” (WHEELER, 1986).

Fundamentado em um estatismo centralizado, absolutista e autoritário, o Estado Novo tinha no ministro António de Oliveira Salazar o ícone maior – embora outro personagem, o general António Óscar de Fragoso Carmona, presidente da República, desempenhasse papel fundamental para a manutenção do poder, controlando as Forças Armadas e evitando golpes militares contra o governo. A identificação de Salazar com o novo regime foi tamanha, que é comum denominar ‘salazarismo’ todo o período em que vigorou o Estado Novo. O economista governou entre 1932 e 1968, quando foi afastado por motivos de doença e substituído por Marcello Caetano.

A partir de 1933, a censura à imprensa é intensificada na mesma medida em que se impulsiona a propaganda do Estado. As salas de aula, os veículos de informação e as ruas - tudo passou a ser controlado pela temida Pide. Viriato Teles descreve: “Nos anos do fascismo era assim. O ódio, a mordaza, o terror, o receio permanente. Tempo de fugas e obsessões, iguais ao longo de cinco décadas. Políticas, afetivas e até sexuais” (TELES, 2009, p. 61).

Como aconteceu no Brasil, com a tentativa de cooptação do samba pelo getulismo, em Portugal o fado foi alvo da cobiça do poder instituído. O objetivo lá era o mesmo de cá: firmar o que seria uma identidade nacional. E, de fato, o gênero chegou a ser um dos três ‘efes’ do salazarismo: fado, futebol e Fátima, os ícones culturais de Portugal. Em Lisboa, surgiu aquela que viria a ser apontada – justa ou injustamente, as opiniões divergem – como um “símbolo da ditadura salazarista” (HALPERN, 2004, p. 56): Amália Rodrigues.

Embora o fado de Lisboa fosse o mais identificado com o Estado Novo, o fado de Coimbra também passou a ser visto, nos anos 1950/1960, como retrógrado. Também acompanhado por uma guitarra clássica (conhecida, em Portugal, como ‘viola’; no Brasil, corresponde ao instrumento denominado popularmente de ‘violão’) e uma guitarra portuguesa (de formato mais arredondado), tinha uma sonoridade mais soturna do que em Lisboa e caráter fortemente tradicional (os músicos apresentavam-se de capa e batina negras, o traje acadêmico coimbrão). Sua temática girava em torno de amores estudantis, amor pela cidade e saudades.

### **Zeca Afonso e a revolução ética e estética**

A criação musical de Zeca Afonso começou nos anos 1940, em meio ao ambiente estudantil: primeiro, em cantorias e farras adolescentes, quando Zeca frequentava o Liceu em Coimbra. O primeiro disco que o cantor lançou foi em 1953, e se chamava ainda **Fados de Coimbra**. A partir de 1956, Zeca passou a lecionar em diversos colégios. Foi quando começou a ter contato com aqueles que viriam a ser seus companheiros de luta, e já procurava passar mensagens revolucionárias para seus alunos. Em 1960, viria o disco que romperia com as tradições musicais portuguesas:

**Baladas de outono.** “Designei as canções por ‘baladas’ não porque soubesse exatamente o significado do termo, mas para as distinguir do fado de Coimbra”, conta o cantor (In: TELES, 2009, p. 51).

Por que era tão importante marcar a distinção entre o novo estilo e o fado coimbrão? Primeiro, porque este, como visto, tinha se transformado em instrumento político do salazarismo. Além disso, a temática recorrente ao fado girava em torno de assuntos apolíticos que não mais satisfaziam a quem, como Zeca, ansiava por mudanças. Sobre o fado de Coimbra, o compositor seria categórico em entrevista concedida em 1970: “quanto a mim, atingira uma fase de saturação” (In: TELES, 2009, p. 51).

Pouco mais tarde, Adriano Correia de Oliveira engrossaria o movimento que sacudiu a música popular portuguesa tradicional e impulsionou o enfrentamento ao Estado Novo, gravando a ‘Trova do vento que passa’, como contaria o jornalista, crítico e escritor Fernando Assis Pacheco: “Mais um pouco e a balada/trova, impulsionada principalmente por Manuel Alegre, Antonio Portugal e Adriano Correia de Oliveira, crescia de importância, passando de mera alternativa estética à posição de produção predominante, fixada em termos de adesão no momento da ‘crise de 62’, quando a ‘Trova do vento que passa’ quase se transforma em hino do Movimento Associativo” (TELES, 2009, p. 52).

De 1960 em diante, ocorreram significativas inovações estéticas. A tradicional guitarra do fado passou para segundo plano. O apoio instrumental tornou-se mais elaborado. Antes, a forma de cantar era mais determinada pelas exigências do estilo fadista: buscava-se demonstrar os dotes vocais do cantor; sua potência. Com Zeca Afonso, a entoação passou a se desenvolver mais em diálogo com o texto, com a mensagem que se desejava transmitir, propiciando as tensões de que fala o músico e linguista Luiz Tatit no livro **O Cancionista – composição de canções no Brasil**: “As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto” (TATIT, 1996, p.10). Os vínculos entre melodia e letra (que, ainda para Tatit, são “os responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam”) tornaram-se, portanto, mais fortes.

A principal mudança, porém, aconteceu na temática das canções. Seguindo uma tendência cujas raízes já tinham sido lançadas por Edmundo Bettencourt, foram incorporados elementos de origem popular – com o resgate de melodias tradicionais de diferentes regiões do país – e um lirismo mais acentuado, que juntos influenciariam as letras e os arranjos. Temas relacionados à realidade africana e às guerras coloniais também encontraram ressonância na produção musical de então.

Já no disco **Baladas de Coimbra** (1963), por exemplo, ouve-se a “redescoberta de uma ternura que até então a música portuguesa dificilmente se atrevia a abordar” – comenta Viriato Teles sobre a canção ‘Menino d’Oiro’, composta por Zeca em homenagem ao primeiro filho. O acompanhamento musical também era mais simples que o do fado de Coimbra, com a viola tocada pelo então adolescente Rui Pato – que viria a ser um dos maiores parceiros na carreira de Zeca Afonso. O mesmo disco traria as primeiras canções com tema claramente político: ‘Os Vampiros’ e ‘Menino do bairro negro’, que viriam a ser censuradas. Zeca Afonso conta, em depoimento disponível no site da Associação José Afonso (AJA): “Numa viagem que fiz a Coimbra apercebi-me da inutilidade de se cantar o cor-de-rosa e o bonitinho, muito em voga nas nossas composições radiofónicas e no nosso *music hall* de exportação. Se lhe déssemos uma certa dignidade e lhe atribuíssemos, pela urgência dos temas tratados, um mínimo de valor educativo, conseguiríamos talvez fabricar um novo tipo de canção” (**Verso dos versos**, AJA: <http://www.aja.pt/versodosversos.htm>)

Foi dessa inquietação que nasceu ‘Os vampiros’. A canção transmite um pasmo, indignação impotente: “Eles comem tudo e não deixam nada”, martela o estribilho (mais tarde, as composições de Zeca assumiriam um tom mais belicoso, convocatório). O instrumental, embora simples, já se distancia do fado coimbrão: violão e flauta. A atmosfera é sombria, consoante com a temática da canção e as imagens que a costumam: ‘noite’, ‘céu cinzento’, ‘chão do medo’, ‘fossos’ – metáforas que figurativizam a opressão do regime ditatorial. O silêncio imposto pela repressão e pela censura tinge-se do negro da ‘noite calada’, ‘noite abafada’; insinua-se com ‘pés de veludo’; deixa o ‘astro mudo’. Os vampiros são a personificação monstruosa do regime autoritário e dos que o faziam valer à força, sugando do povo sua liberdade, crenças, autonomia e até a vida: “A fauna hipernutrida de alguns parasitas do sangue alheio serviu de bode

expiatório. Descarreguei a bÍlis”, diz Zeca Afonso, ainda no site da AJA. A ideia do compositor era “repercutir de alguma forma a mensagem no espírito narcotizado do público, molestando-lhe a consciência adormecida em vez de o distrair”. Público referido como a ‘manada’, de sangue fresco, que paga caro pela ingenuidade ou alienação: “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”.

A canção recorre a imagens fortes, relatos do horror: “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”. A pouca sustentação de vogais e a emissão silábica sem grandes variações evitam o desvio da atenção do ouvinte, que recai sobre o que é dito.

A partir de então, o ativismo político de Zeca Afonso só viria a aumentar. Em 1964, o cantor mudou-se com a mulher, Zélia, para Moçambique, onde desenvolveu intensa atividade anticolonialista. Quando voltou a Portugal, em 1967, empenhou-se ainda mais na composição de canções de resistência à ditadura. Ligou-se à Comissão Democrática Eleitoral (CDE), ao PC, à Liga de Unidade e Acção Revolucionária (LUAR). Vivia vigiado, cantando em reuniões clandestinas que colocavam em polvorosa estudantes e militantes de esquerda, e chegou a ser preso em Caxias – experiência amarga que renderia cantigas como ‘Venham mais cinco’, com versos de enfrentamento como “Venham mais cinco, duma assentada que eu pago já”; “Não me obriguem a vir para a rua gritar”; “A bucha é dura, mais dura é a razão”; e “Não há lugar pros filhos da mãe”.

Os ecos das guerras na África estão em canções como ‘Menina dos olhos tristes’, que chora os mortos nas frentes de combate durante a Guerra Colonial (1961-1974): “Menina dos olhos tristes / o que tanto a faz chorar / o soldadinho não volta / do outro lado do mar”; “o soldadinho já volta / está mesmo quase a chegar / Vem numa caixa de pinho / do outro lado do mar”.

Para Viriato Teles, o marco da mudança no processo entoativo de Zeca seria o LP **Baladas e Canções**, de 1964: “[a forma de cantar] não se limita a ser uma mera demonstração de dotes vocais (ao contrário do que, por vezes, acontecia com outros cantores oriundos de Coimbra), mas se assume inteiramente como mais um elemento da

canção, tão importante como o texto ou a música. É esta pureza interpretativa, poética e melódica (patente, de resto, em toda a sua obra) que podemos encontrar em ‘Altos castelos’, ‘Canção longe’ ou ‘Os bravos’ e, sobretudo, em ‘Ronda dos paisanos’, ‘Minha mãe’ ou ‘O pastor de Bensafrim’”. (TELES, 2009, p. 150).

Com o disco **Cantares do andarilho**, de 1968, o cantor mergulha na utilização de melodias tradicionais (como em ‘Resineiro engraçado’ e ‘Senhora do Almortão’) e temas populares. Em ‘Natal dos simples’, por exemplo, ouvem-se os versos “vamos cantar as janeiras / vamos cantar as janeiras”, sendo ‘cantar as janeiras’ uma tradição portuguesa: em janeiro, grupos passeiam pelas ruas cantando e tocando instrumentos folclóricos de porta em porta, desejando um feliz ano novo. ‘Balada do sino’ retoma as barcarolas infantis: “Numa praceta do Alto Maé, à hora da sesta, as crianças brincavam: Que linda barquinha / Que lá vem, lá vem”, lembra Zeca Afonso, em declaração transcrita pelo site da Associação José Afonso (<http://www.aja.pt/versodosversos.htm>).

Dos amores entoados com melancolia e pompa pelos fadistas na Sé Velha de Coimbra, passou-se a cantar cada vez mais a revolta, o medo, as juras de vingança. As canções de resistência já então pipocavam por diversas regiões do país e pelas colônias, com músicos como Luís Cília, Artur e Carlos Paredes, José Mário Branco, Francisco Fanhais e outros. Devagar, romperam o silêncio imposto pelo poder, chegando a ecoar em programas de TV, como o ‘Zip Zip’, em fins dos anos 1960, e de rádio. Bailes, debates, sessões de cinema e poesia eram o fértil solo onde germinavam as sementes do movimento – encontros em que eram frequentes as intervenções da Pide. O fado (do latim *fatum*, destino) português parecia estar mudando.

O disco **Traz outro amigo também**, gravado em 1970, faz mais referências à África, com ‘Avenida de Angola’ e ‘Carta a Miguel Djéje’, acompanhadas por temas como o exílio (‘Canção do desterro’) e canções populares (‘Maria Faia’ e ‘Moda do entrudo’). A bandeira contra a ditadura continua levantada, com a denunciadora ‘Os eunucos (No reino da Etiópia)’ e a nada ocasional inclusão de um poema musicado de Jorge de Sena, ‘Epígrafe para a arte de furtar’: “Roubam-me a pátria / e a humanidade / outros ma roubam / Quem cantarei / Sempre há quem roube / Quem eu deseje / E de mim mesmo / Todos me roubam”.

Em 1971, foi lançado o disco **Cantigas do maio**, de especial importância histórica: ele trouxe a música ‘Grândola vila morena’, escolhida em 1974 como a senha combinada para a eclosão do movimento de 25 de Abril. Quando ela tocou na rádio, começou a revolução. Outras duas haviam sido cogitadas por Otelo Saraiva de Carvalho, do Movimento das Forças Armadas (MFA): ‘Traz outro amigo também’ e ‘Venham mais cinco’. Essas, porém, já estavam proibidas pela censura interna da rádio Renascença. E ‘Grândola’ vinha bem a calhar, por salientar os valores da igualdade e da fraternidade e por incitar a participação do poder popular:

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

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

À sombra duma azinheira  
Que já não sabia a idade  
Jurei ter por companheira  
Grândola a tua vontade.

O título da canção vem de uma vila no Baixo Alentejo onde existiam centros culturais em que “não havia directores e as responsabilidades eram partilhadas”: “Para o cantor, estas formas de relações humanas comprovavam que a ideologia da classe dominante não tinha penetrado no povo. Estes centros remontavam à época anterior ao salazarismo, quando desempenhavam um papel importante a nível cultural e de

consciencialização. O regime fascista dissolveu muitos deles [...]. No entanto, alguns houve que continuaram o seu trabalho clandestinamente, como foi o caso de Grândola, onde José Afonso actuou algumas vezes” (SOENARIO, 1994). Foi no Baixo Alentejo, também, que Zeca Afonso buscou a inspiração para entoar ‘Grândola’. O uso de um coro, reiterando o que é dito por uma só voz, é característico do cantar tradicional naquela região – conhecido como o ‘cante’.

O disco **Cantigas do Maio** traz, ainda, ‘Maio, maduro maio’ e ‘A mulher da erva’, com temas de inspiração popular, além de outras canções de resistência, como o ‘Cantar alentejano’ (dedicado a Catarina Eufémia, camponesa assassinada por lutar por melhores condições de trabalho para os agricultores) e ‘Coro da primavera’. O acompanhamento instrumental desse LP é bem mais complexo do que nos anteriores. A própria escolha dos instrumentos condiz com o tema da ditadura: o tambor, a flauta e o trompete, que aparecem em várias músicas, são característicos de bandas militares. Na canção ‘Coro da primavera’, por exemplo, combinam-se instrumentos percussivos e de sopro, órgão e coro. Os primeiros fragmentos da letra ilustram o tom de ameaça que é tão presente em várias canções de Zeca: “Os velhos tiranos / De há mil anos / Morrem como tu” e “E tu camarada / Põe-te em guarda / Que te vão matar”. Outros versos convocam o povo à luta, como: “Abre uma trincheira / Companheira / Deita-te no chão” e “Livra-te do medo / Que bem cedo / Há-de o Sol queimar”.

O mais ousado dos discos de Zeca, porém, talvez tenha sido o LP **Eu vou ser como a toupeira**, de 1972. Ele trazia promessas claras de revolução e vingança. ‘Por trás daquela janela’, por exemplo, foi escrita em homenagem a um antifascista preso pela Pide. Outra composição faz referência bastante evidente a Salazar – e de forma bastante irônica, desde o título: ‘O avô cavernoso’. A canção-título ‘Eu vou ser como a toupeira’ também se faz clara: “Quero-me à minha vontade / Não na tua”; “Mais vale dar numa sarjeta / Que na mão / De quem nos inveja a vida / E tira o pão. Mas ‘A morte saiu à rua’ é ainda mais contundente. Ela foi composta em memória do artista plástico José Dias Coelho, assassinado pela Pide aos 40 anos. Dias Coelho, referido como ‘O Pintor’ na composição, personifica metonimicamente todas as vítimas da ditadura:

A morte saiu à rua num dia assim

Naquele lugar sem nome para qualquer fim  
Uma gota rubra sobre a calçada cai  
E um rio de sangue de um peito aberto sai

O vento que dá nas canas do canavial  
E a foice duma ceifeira de Portugal  
O som da bigorna como um clarim do céu  
Vão dizendo em toda a parte o Pintor morreu

Teu sangue, Pintor, reclama outra morte igual  
Só olho por olho e dente por dente vale  
À lei assassina, à morte que te matou  
Teu corpo pertence à terra que te abraçou

Aqui te afirmamos dente por dente assim  
Que um dia rirá melhor quem rirá por fim  
Na curva da estrada há covas feitas no chão  
E em todas florirão rosas de uma nação

A canção também já se distancia bastante do fado. Traz percussão, flauta, baixo. Com 16 versos e quatro estrofes, divide-se em duas partes: a primeira tematiza a morte e o sujeito lírico refere-se ao pintor em terceira pessoa. Na segunda parte, o interlocutor passa a ser o próprio pintor e o que ressoa é uma promessa de vingança. A repetição do esquema de rimas AABB ao longo de toda a canção; a regularidade do esquema melódico (repetido em todas as quatro estrofes) e da entoação são empreendidos por Zeca Afonso; a divisão em duas partes temáticas produzem um efeito de paralelismo de causas/consequências, ação/reação, como uma encenação musical do ‘dente por dente’ desejado – prometido e reiterado – pelo enunciador.

Desde a primeira estrofe, estabelece-se uma proximidade em relação ao receptor, tanto no nível textual quanto na forma escolhida por Zeca Afonso para cantar. Os rastros deixados pelos dêiticos sugerem impressões partilhadas acerca do tempo e do espaço. O programa entoativo da melodia não se afasta em demasia da voz falada: as variações na entoação acontecem ‘coladas’ ao texto e têm o objetivo de ressaltar determinados fragmentos da letra. Assim, a atenção do ouvinte se direciona para a mensagem que é cantada. A respeito dessa diferenciação entre voz falada e voz cantada, Luiz Tatit cita Mário de Andrade: “(...) A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata

intensidade psicológica da palavra oral” (*In*: TATIT, 1996, p. 14). Zeca consegue, assim, uma dicção convincente: “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. (...) O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entonação” (TATIT, 1996, p. 11).

A música traz a descrição de uma morte violenta. Salienta a arbitrariedade do ocorrido, com a expressão ‘para qualquer fim’. E traz, também, metáforas expressivas, como a da foice, associada à morte e também à bandeira do comunismo; o som da bigorna, que remete ao forjar de armas de guerra; e os clarins. Esses são uma metáfora ainda mais polissêmica, pois remetem aos instrumentos usados no meio militar - são associados ao anúncio das guerras no Apocalipse e, ainda, convocam a união e o levante de Portugal no ‘Quinto Império’, de Fernando Pessoa.

Um dado curioso: Zeca Afonso cantou a música ‘A morte saiu à rua’ em um estádio no Rio de Janeiro, em 1972. Mas o público não sabia do que tratava a letra. Resultado: o cantor foi vaiado e recebeu críticas terríveis. O jornal **Diário de São Paulo** chegaria a escrever que “não se compreende como se mandam a um Festival cançonetistas que se perdem em letras e canções que nada significam, nada dizem, nada traduzem” (TELES, 2009, pg. 59).

Nem tudo, porém, correu mal: Zeca diria, mais tarde, que a visita ao nosso país rendeu contatos muito enriquecedores com músicos brasileiros, como Chico Buarque. A coragem de ‘A morte saiu à rua’ lembra, por sinal, uma música feita apenas dois anos antes pelo compositor brasileiro: ‘Apesar de você’. Na letra, bem conhecida por aqui, Chico dirige-se ameaçadoramente a um ‘você’, que representa a ditadura militar – personificada por Médici –, e chega a anunciar o fim do regime, em versos como “Você vai pagar e é dobrado / cada lágrima rolada / nesse meu penar”. Ou, ainda: “Quando chegar o momento / esse meu sofrimento / vou cobrar com juros, juro”.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, as canções constituíram um importante testemunho de épocas em que liberdade era uma palavra censurada. Por vezes, a produção musical dos dois países cruzou o Atlântico e estabeleceu entre eles um diálogo cultural. Ponte que pode ser ilustrada, por exemplo, por ‘Tanto mar’, de Chico Buarque. A canção foi composta em 1975 como uma saudação à Revolução dos Cravos, com versos como: “Sei que estás em festa, pá / Fico contente / E enquanto estou ausente /

Guarda um cravo para mim / Eu queria estar na festa, pá / Com a tua gente” e “Sei que há léguas a nos separar / Tanto mar, tanto mar / Sei também quanto é preciso, pá / Navegar, navegar”.

### **Considerações finais**

Zeca Afonso teve grande importância na história política e cultural da Portugal do século XX. Acompanhado por outros compositores e intelectuais, desempenhou papel ativo na revolução na música popular daquele país, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Ao longo da busca por uma nova relação com o poder instituído, fez-se necessário procurar, também, outras formas de expressão, que contrastassem com os modelos vigentes. A produção musical passou a incorporar novos temas e sons, que podem ser resumidos e pontuados da seguinte maneira:

1 - Afrouxamento do padrão instrumental viola + guitarra portuguesa, seja simplificando o modelo do fado de Coimbra; seja, ao contrário, elaborando acompanhamentos mais rebuscados e complexos;

2 - Maior adequação da entoação à mensagem que é cantada, distanciando-se da abordagem virtuosística da voz pelo fado tradicional;

3 - Inclusão de temas ligados à resistência à ditadura, o que confere às canções novos afetos e expressividades;

4 - Inclusão de temas anticolonialistas;

5 - Incorporação de elementos temáticos e melódicos populares e da tradição portuguesa.

O resultado são canções que, pela potência poética que encerram, transcendem o tempo e continuam exigindo, de quem as escuta, um compromisso ético e nenhum esquecimento.

### **ABSTRACT**

In the 1960s and 1970s, the singer and composer Zeca Afonso was responsible for an ethical and aesthetic renewal in Portuguese music. Fado had been co-opted by salazarism as a tool for the affirmation of national identity; furthermore, its theme revolved around apolitical issues. For those who aimed for change, new forms of expression were needed. In his songs, Zeca Afonso introduced innovations in rhythm, theme (rescuing folk traditions, taking into account the African reality and resisting the dictatorial regime), and also instrumental and expressive aspects, as in the singing inflexion, which should not be limited to a display of vocal skills, but should be treated as a component as important as the melody or the text for the song.

**Keywords:** Zeca Afonso. Political music. Salazarism.

#### Referências

HALPERN, M. **O Futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas**. Lisboa: Publicações Don Quixote, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

SOENARIO, Oona. **A canção de intervenção portuguesa – Contribuição para um estudo e tradução de textos**. Antuérpia: Universidade de Antuérpia, 1994. In: <http://www.aja.pt/versodosversos.htm>.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Viriato. **As voltas de um andarilho**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

WHEELER, Douglas. **A ditadura militar portuguesa (1926-1933)**. Mem Martins: Europa-América, 1986.

Na internet:

Site da Associação José Afonso (AJA) <<http://www.aja.pt/versodosversos.html>>