



ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação

Escutar Amélia: À Volta da Canção de Autor

GONÇALVES, Ana

Socióloga

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE)

ana.goncalves@iscte.pt

Resumo

Tomando por ilustração empírica o caso singular de Amélia Muge, esta comunicação pretende reflectir sobre os dispositivos discursivos e artísticos dos criadores musicais, enquanto produtores de sentido, que têm activamente contribuído para que a canção de autor configure um género musical autónomo no seio de um formato preponderante (senão hegemónico) da música contemporânea — a canção —, adicionando-lhe persistentemente significados extramusicais como resistência, autenticidade, cidadania, utopismo ou valor estético.

Rejeita-se, no decorrer do texto, uma concepção sólida, estática, homogénea e inequívoca da canção de autor, tomando-a antes como configuração musical provável mas volúvel e moldável pelo contexto em que está imersa. Decorrente do movimento de renovação da canção popular portuguesa, cujo período áureo antecedeu e sucedeu a fase de transição democrática na década de 70 do século XX, tem-se afirmado como corrente contra-hegemónica e alternativa ao *mainstream* musical, cujo principal sinal diacrítico se encontra na legitimação e consagração quase aurática do músico enquanto sujeito autoral, vulgarmente designado cantautor, na medida em que combina valências artísticas (autoria das letras, composição e arranjo das melodias, interpretação das canções), contrariando desta forma a fina divisão social do trabalho musical na área popular.

Palavras-chave: discurso autobiográfico; taxinomas musicais; canção de autor





1. Abertura

Não ficaram sem registo em 2007 dois momentos terminais que marcaram a cena musical portuguesa. Em Fevereiro (dia 23) e Outubro (dia 16) assinalaram-se a passagem de duas décadas da morte de José Afonso (1929-1987) e um quarto de século da morte de Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), comumente considerados figuras-âncora do movimento de renovação da canção popular portuguesa. A propósito destas duas efemérides, diversos sem que numerosos especialistas do campo da música e intermediários da área da cultura — editores, agentes, produtores, programadores, músicos, jornalistas, críticos, documentaristas — dedicaram-se a iniciativas evocativas (porventura à semelhança diversas sem que numerosas) — de que resultaram antologias e compilações discográficas, ciclos de espectáculos e colóquios, exposições e catálogos, publicações temáticas e documentários — conferindo valor e sentido às suas vidas e obras, perscrutando heranças e sucedâneos. *Escutar Amélia*¹ é, de resto, uma versão revista da resposta a um desafio de proveniência não académica de coligir numa colectânea perfis artísticos de cantautores portugueses cuja obra tenha sido iniciada depois de 1987.²

Estas cerimónias de recordação, expressão aqui usada no sentido que lhe atribui Paul Connerton (1993: 54), operam uma influência não negligenciável na actual fisionomia da canção portuguesa: motivam o encontro de um grupo não coeso de intervenientes culturais e nele se talham, transmitem e actualizam valores, símbolos e significados partilhados e/ou disputados pelos seus membros. O efeito mnemónico é, por assim dizer, duplicado: evocam-se figuras prototípicas de uma corrente musical e, no mesmo passo, os elementos dessa corrente recordam-se e consciencializam-se da sua existência.

Ora esta comunicação pretende sobretudo reflectir sobre os dispositivos discursivos e artísticos dos próprios criadores musicais, enquanto produtores de sentido, que têm activamente contribuído para que o fenómeno da canção de autor (taxionomia musical subsumida e legitimada pela frequência de uso do termo cantautor) configure um género autónomo no seio de um formato preponderante (senão hegemónico) da música contemporânea — a canção³ —, adicionando-lhe persistentemente significados extramusicais como resistência, autenticidade, cidadania, utopismo ou valor estético.

Rejeita-se no decorrer do texto uma concepção sólida, estática, homogénea e inequívoca da canção de autor, tomando-a antes como figurino musical provável mas volúvel e moldável pelo contexto em que está imerso. Não conhecendo em Portugal uma vulgarização tão assinalável como as congéneres italiana (*canzone d'autore*) ou espanhola (*canción de autor*), esta categoria musical será utilizada para assinalar um conjunto de peças musicais com características e intenções assemelháveis com prováveis raízes (mais ou menos evidentes) no acima referido movimento de renovação da canção popular portuguesa, cujo período áureo antecedeu e sucedeu a fase de transição democrática na década de 70 do século XX. Desde então tem-se afirmado como corrente contra-hegemónica e alternativa ao *mainstream* musical, cujo principal sinal diacrítico se encontra na legitimação e na consagração quase aurática do músico enquanto sujeito autoral, vulgarmente designado cantautor⁴, na medida em que combina valências artísticas: autoria das letras, composição e arranjo das melodias, interpretação das canções.

2. Breve roteiro autobiográfico

Sabe-se intransferível o percurso de cada um. Haverá nele matéria que auxilie a compreensão do campo musical no princípio do século XXI? Esta pergunta inicial pretende levantar a suspeita sobre como se pode perspectivar hoje a área da criação da música, fixando-nos exclusivamente no contributo original de um(a) artista e no conjunto idiossincrático de circunstâncias e constrangimentos que confinam e norteiam as suas escolhas por entre um naipe relativamente limitado e hierarquizado de correntes e categorias, géneros e autores de referência, estilos e técnicas, repertório e instrumentos disponíveis num dado contexto histórico. Acresce que explorando a singularidade de um caso externamente proposto fica por inferir no desenrolar do



trabalho se atentamos sobre o exemplar, o típico, o representativo ou o invulgar, o refractário, o quase não electivo.

As monografias dedicadas a um único artista — inicialmente mais descritivas que analíticas, mais reverenciais que críticas — têm longa tradição no âmbito dos estudos dedicados à música, constituindo-se em género musicográfico autónomo no século XVIII. Apesar da longevidade, a biografia e a autobiografia musicais permanecem actualmente sob escrutínio teórico e metodológico, levantando inultrapassáveis interrogações, recaindo sobre estes géneros um cepticismo sintomático da posição algo ambígua que ocupam no campo transdisciplinar das ciências musicais (Pekacz, 2004).

Sendo linear e omnisciente, coerente e verosímil, episódico e sequencial, o discurso autobiográfico de um(a) criador(a) musical terá mais de ilusório que de fidedigno (Bourdieu, 1975 e 1986), mas, no entanto, dos princípios perceptivo-expressivos de que se socorre para recriar e representar, subjectiva e objectivamente, a sua experiência revelam-se os elos entre esferas social e artística, mundividências, cânones, convenções, técnicas, léxico que os intervenientes nessa actividade socioprofissional compartilham ou questionam.

Assim, a narrativa autobiográfica de Amélia Muge organiza-se, como poderemos atestar de seguida, em redor dos seguintes tópicos, essenciais para compreender curso de vida e obra: a existência de um contexto sociofamiliar tutelar da vocação musical; a defesa da aprendizagem formal como forma de aquisição de competências artísticas; o desinteresse pelo formato mais mediatizado, imediatista e trivial da canção popular; a recusa do *star-system*; a identidade entre obra e autora; a performance musical como circunstância rara e efémera; a valorização dos recitais, da intimidade dos pequenos auditórios e das audiências não massivas; o palco como espaço de exposição e de partilha autênticas; a importância do conteúdo semântico das letras; a defesa da identidade linguística; o destaque das funções estética e sociopolítica da música, à semelhança de qualquer outra obra de arte; a sublimação de valores aparentemente irreconciliáveis como genuinidade, hibridismo e universalidade; o elogio das experiências interartísticas e transdisciplinares. Se assim alinhados, nenhum sombreado, nenhuma modulação se prenunciam em relação ao perfil de cantautor identificado em estudos precedentes (e.g., Santoro, 2002 e 2006; Anselmi, 2002).

•

Maria Amélia Salazar Muge nasceu a 7 de Fevereiro de 1952 em Moçambique, uma dúzia de anos antes do início da Guerra Colonial naquele país. Foi no contexto familiar que encontrou o impulso inicial para a sua formação artística múltipla (piano, pintura e teatro). O pai, escrivão no Tribunal de Menores da então Lourenço Marques, membro de um coro clássico nessa cidade, estimulou a educação musical das filhas Amélia e Teresa Muge⁵ (onze meses mais nova que a irmã) através da aprendizagem do cancionário tradicional português:

A minha família tem uma ligação qualquer com a música. A minha avó paterna tocava piano e a minha avó materna tocava viola braguesa.

Acho que o facto do meu pai ter duas filhas e querer ensinar-lhes alguma coisa em termos musicais levou-o a repescar a música tradicional que nos era ensinada de uma maneira quase clássica, isso lembro-me eu. Ele obrigava-nos a alterar as intensidades e orquestrava diante de nós como se fosse um maestro.⁶

O repertório tradicional português de incidência rural e popular era possivelmente promovido para a iniciação musical como garante da contiguidade com a cultura nacional da metrópole, porque recorrentemente considerado como genuíno e musicalmente elementar. Ao atribuir relevo às cantigas de tradição oral nos primeiros anos de estudo musical, Amélia Muge enuncia uma das tensões essenciais omnipresentes nas canções de autor: a revalorização simbólica e a reabilitação criativa de subjectividades musicalmente marginais, subalternas e depreciadas, originariamente expressões culturais dos grupos da



base da estrutura social (Blanco, 2005: 233-234), enquanto crítica ao estrito valor comercial da canção dominante subvencionada pela indústria discográfica (Egido, 2005: 231).

No entanto, na diáspora qualquer *corpus* cultural está especialmente propenso a contradições e contrapontos:

O facto de ter pais ligados à cultura portuguesa e de ter vivências numa terra ligada à cultura africana deu misturas bastante bizarras.

Desde que me conheço que pensar numa língua nunca é pensar em português. É sempre pensar em português em confronto com outra língua. Tenho memória de uma ama que me cantava em *ronga* e de ter ao pé de mim pessoas a conversarem sem que eu as percebesse, porque nunca estudei línguas locais. A minha língua foi sempre a portuguesa. Com isto percebi que uma coisa é o código, outra é a sonoridade da língua, o que foi fundamental inclusive para a minha maneira de compor.

A vivência multicultural, multiétnica e multilinguística moçambicana é interpretada como uma oportunidade de transcendência de uma matriz cultural única, o que a leva a situar-se numa encruzilhada de identidades que a torna, seguindo a sua óptica, indefinida, inclassificável:

Não sou catalogável em termos identitários. Continuo a achar que também sou portuguesa. Também! Mas há alguma coisa que tem a ver com Moçambique. Há alguma coisa que tem a ver com o mundo, não é? Há o lado planetário. Eu sou das coisas de que me aproximei e de que gosto.

Um dos principais alicerces deste imaginário argonauta multi/indeterminado de si próprio é precisamente a música.⁷ Amélia Muge refere que desde cedo, a partir dos Archives Sonores de la Musique da Embaixada de França em Moçambique, desdobrou livre e voraz o leque das possibilidades criativas no domínio musical:

Tínhamos muita música em casa. Isso é uma coisa de que eu falo muito, porque para mim foi fundamental ouvir coisas dos pigmeus aos esquimós, antes de ter noções de geografia, de ter noções de história. Percebi que o mundo é muito rico em termos musicais e que há muitas formas possíveis de criar.

Recorda que a música teve presença quotidiana na infância e adolescência: primeiro essencialmente lúdica, depois mais mediatizada. Apesar do gradual sucesso (audições na Rádio Nacional de Moçambique, gravações em vinil e espectáculos pela África Austral), a fórmula corrente do *showbiz* não a satisfaz:

Desde pequenas que eu e a minha irmã somos muito cúmplices. É evidente que nas nossas brincadeiras assim como surgia inventar uma história ou fazer um desenho, também surgia inventar uma canção. Isso não tem nada de mais. Canto com minha irmã desde muito pequena, desde que comecei a brincar que o faço.

Na rádio ouvia-se muitas coisas para crianças e na nossa adolescência criou-se uma coisa que era Gente Nova ao Microfone, uma espécie de elenco de jovens cantores residentes. Eu tinha 15 ou 16 anos e a minha irmã 14 ou 15, já não me lembro, quando ficámos em terceiro lugar num Festival da Canção. Foi muito claro para mim, a partir dessa fase, que não me interessava nada entrar nos *castings* e ser artista de rádio. Não me interessava esse lado artístico e esse tipo de coisa. Interessava-me antes perceber como podia contribuir com música para outras coisas.

O que é que as pessoas precisam no dia-a-dia? O que é que faz falta? Qual é o contributo das canções? A mim sempre me soube muito bem chegar a casa e ouvir o Zé Mário [Branco] e o Zeca [Afonso]. Se calhar, nunca soube explicar muito bem porquê, mas objectivamente eu ouvia uma coisa e ouvia outra e achava que estas tinham uma carga de humanidade maior.



O manifesto desinteresse pela área do entretenimento musical (percepcionada como mundana) e das regras do mercado (dependente do sucesso comercial e da expressão das audiências) — que, aliás, constitui um dos dispositivos retóricos axiomáticos de distinção dos cantautores —, ditou a dilação de uma carreira musical prenunciada.

Estudou História na então designada Universidade de Lourenço Marques — rebaptizada em 1976 Universidade Eduardo Mondlane, em homenagem ao activista e fundador da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) —, no período que antecedeu a independência daquele país. Aí foi aluna e, mais tarde, assistente do professor, poeta e editor de poesia, pintor e escultor, António Quadros (1933-1994).⁸

A efervescência do período pós-independência tornou irrevogavelmente obsoletos os anteriores saberes e a universidade foi convocada a reorganizar-se, a repensar o seu papel no contexto nacional e a participar no desenvolvimento da comunidade. Enquanto assistente universitária nas licenciaturas de História e de Ciências da Educação, participou nesta fase ensaiando modelos transgressores dos campos disciplinares, científicos, tecnológicos e artísticos:

Pensaram-se em várias valências: uma era dentro das salas de aulas da universidade. Criaram-se novas cadeiras como “Comunicação e Ensino” e “Técnicas Básicas para o Desenvolvimento” e organizam-se seminários que promoviam o encontro entre as várias faculdades. Aconteceram coisas engraçadíssimas. Achávamos que o saber cada vez mais sobre cada vez menos não nos levava a grandes coisas, embora possam acontecer pequenas obras fantásticas.

Houve também um esforço para criar um campo experimental do estudo e da utilização das tecnologias tradicionais e era através disto que fazíamos acções de formação não formais, recorrendo a tradutores, destinadas a camponeses que depois iam criar as Aldeias Comuns.

Envolvemo-nos em iniciativas que juntaram várias formas de expressão — a música, a pintura, o texto, o teatro — para ajudar a trabalhar as noções ligadas à medicina preventiva, as portas de entrada da doença no corpo, os insectos, as lombrigas, as vacinas... Tudo isso teve músicas.

Eu tive o privilégio de assistir a coisas que hoje poderemos dizer que foram loucura mas sei que eram muito sérias e que foram uma marca para mim. Não é possível fazer nada de novo sem unir arte, ciência e técnica. Arte, ciência e técnica têm de estar interligadas. São abordagens diferentes, com certeza, mas partes do mesmo elemento base. Há um belo exemplo na natureza que ilustra isto. Os átomos de carbono cristalizam em dois sistemas diferentes: quando o fazem no sistema cúbico, dão origem ao diamante; no sistema hexagonal, dão origem à grafite, ao carvão.

Referindo-se à música enquanto ferramenta eficaz no empenho quotidiano pela emancipação, equidade e justiça sociais em actos públicos de um momento singular da história moçambicana, reforça a sua posição acerca da utilidade e da necessidade da deslocação da canção da arena da mera fruição estética, com função puramente lúdica e de entretenimento, para o centro de gravidade do exercício cidadão, ainda que não absolutamente restringido à intervenção social e ao empenhamento político.

A cura de uma tuberculose trouxe-a a Portugal na década de oitenta. Neste período ampliou a formação artística aos domínios do Desenho e Audiovisual na Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual e do Cinema de Animação na Fundação Calouste Gulbenkian.

Vim por problemas de saúde, mas, por outro lado, também teve a ver com aquilo que eu queria fazer. Até aí o que eu tinha no campo da música estava completamente integrado ou no espaço da formação ou no espaço da animação cultural.

Rapidamente descobriu um novo campo de intervenção local, destacando-se sobretudo a acção a partir da Associação In Loco de São Brás de Alportel (Algarve), cuja vocação consistia na altura (e assim permanece



actualmente) na conjugação de sinergias criativas entre as populações locais e os profissionais externos, com vista à articulação das antigas tradições com o quotidiano contemporâneo desses lugares.

A incompreensão daquela experiência na universidade também me fez pensar que se calhar em Portugal eu encontraria outros espaços para continuar a desenvolver a comunicação e a educação para o desenvolvimento. E, de facto, encontrei. Estive ligada ao Instituto Politécnico de Educação de Faro através de um projecto financiado por verbas holandesas que considero ter sido um passo em frente em relação ao trabalho que fiz em Moçambique. E depois, é evidente, o trabalho na Associação In Loco, donde acabei por sair porque a música começou a ser cada vez mais premente. De qualquer modo, continuo sempre a tentar fazer alguma coisa nesta área, porque para mim é uma das raízes do meu trabalho.

Durante a estada algarvia colaborou em bandas sonoras para as peças do Teatro Laboratório de Faro — grupo de teatro independente e descentralizado — e, nomeadamente, em “Caminhos Encobertos, Marezinhos Descobertos” recebeu o prémio da crítica em 1989.

Nesta década, a música ganhou, de facto, protagonismo: primeiro dando voz a um projecto musical de Júlio Pereira; depois, por impulso da União Portuguesa de Artistas de Variedades (UPAV)⁹, trilhando um percurso individual:

O trabalho com Júlio Pereira foi a minha primeira tentativa de estar em projectos musicais ligados ao mundo do espectáculo. Ele foi extremamente importante porque deu-me espaço para entrar na chamada indústria discográfica, do espectáculo, etc. Ainda por cima como colaboradora. Portanto, na sombra foi-me possível perceber o que era o meio artístico português e que projecto podia ter nele. Levei muito tempo a perceber e, se calhar, continuaria sem ter discos se não fosse a UPAV. De facto, foi fundamental aí o papel do Zé Mário Branco e do Orlando Laranjeiro. Criou-se um espaço profissional onde a pressão “do faz isto, não faças isso”, “canta isto, não cantes isso”, “põe isto, tira isso” não existiu.

A associação cooperativa dos músicos portugueses nos anos 80 do século XX como estratégia deliberada de insubordinação aos grandes grupos fonográficos multinacionais e resistência às pressões do mercado massificado consubstanciou a criação de uma das pioneiras estruturas independentes de edição discográfica que vieram restabelecer o conflito entre valor comercial e valor cultural no universo da canção. A UPAV assegurou parcialmente a vitalidade dos géneros e estilos musicais menos apelativos (entenda-se menos lucrativos) para as multinacionais do disco, possibilitando a integração socializadora de novos músicos e a emergência de trabalhos discográficos quasi-artesaniais (forjados à distância do controlo dos grandes estúdios), os quais se impuseram a um nicho de mercado alternativo ao *mainstream* musical dominado pelo *pop-rock* de inspiração anglo-saxónica, apoiando-se não raras vezes num discurso musical de raiz identitária.

A gente faz aquilo que é. Eu tenho que criar os espaços onde esteja mais à vontade. Não vai ser a indústria musical ou seja o que for que me vai dobrar em relação a isso. De uma coisa eu tenho a certeza: aquilo que faço é, de facto, aquilo que interpreto como sendo a minha possibilidade de contributo mais autêntica, mais séria.

As noções de genuidade do objecto musical e de sofisticação do processo criativo apenas à proposta artística dos cantautores são caucionadas, de resto, pelo requisito de uma ambiência intimista no momento da disseminação e da exibição da obra, principalmente na ocasião da performance musical, que induz a audiência circunscrita à escuta activa e interpretativa:

As condições de escuta são essenciais. Um mau som estraga em cinco minutos o trabalho de não sei quantos anos. Claro que há cada vez mais gente a compreender isto e, por isso, é que existem os circuitos alternativos, os pequenos espaços. Mas não nos iludamos, não é? Existem mais meios técnicos num festival de verão ou numa festa da cerveja, só que nestas ocasiões as pessoas não têm a mesma disponibilidade de escuta, a cultura do espectáculo não se



coaduna com outra envolvência, assenta na lógica do consumo imediato. Portanto, os espaços são fundamentais para aquilo que nós pretendemos fazer. Porque é que o cinema passa em salas fechadas e às escuras? Porque é que as missas decorrem nas igrejas?

A *Música*, disco de estreia, seguiram-se *Todos os Dias*, *Taco a Taco*, *A Monte* e, no remate de 2006, *Não Sou Daqui* (primeiro álbum da trilogia dedicada, por tomos, à canção, à música tradicional de raiz europeia e às relações entre a música e a tecnologia na composição contemporânea, i.e., a tríade de vectores estruturantes da totalidade da sua obra). Note-se que a raridade da sua discografia assinada em nome próprio contrapõe-se, uma vez mais, à avidez e ao mundanismo do universo da edição discográfica.

Nos últimos anos tem intercalado o trabalho musical a solo com colaborações noutros projectos musicais (Cf. Discografia), principalmente em Portugal e Espanha, concertos nos mais diversificados festivais europeus dedicados às músicas populares, tradicionais, do mundo¹⁰, e conhecem-se-lhe intervenções artísticas em projectos transdisciplinares de música, dança, teatro, vídeo e literatura, merecendo especialíssimo destaque a peça de teatro *O Dono do Nada* (2003)¹¹ e o espectáculo performativo *Cidade Nua* (2003/2004)¹². Inscrevendo-se na actual tendência do hibridismo, estas propostas artísticas interrogam a delicada estabilidade das fronteiras das disciplinas artísticas e das respectivas tradições, visando o que há de interdependente e convergente entre elas.

3. A artefactualidade da canção

A canção é por natureza um formato híbrido que combina palavra e música. Uma e outra — linguagem poética e linguagem musical — não são neste contexto completamente autónomas. É, digamos, na intertextualidade entre ambas que a canção acontece (Feld e Fox, 1994).

Talvez pelo carácter compósito, as canções são em geral o produto final de um modo de produção colectivo e altamente especializado e estratificado, destacando-se nele os papéis do autor, compositor, arranjador, instrumentista e cantor, todos eles firmados em competências artísticas específicas, mas uns mais claramente autorais, outros substancialmente interpretativos. Assim, a polivalência e a concentração de papéis autorais, que contrariam a fina divisão social do trabalho musical dominante na área da música popular, são componentes fundamentais em que se alicerça a distinção social dos cantautores, percebidos como criadores totais e singulares. Amélia Muge é disso um exemplo: combina a escrita de letras de canções (cf. Figura 1), com a composição e o arranjo das melodias (cf. Figuras 2 e 3) e a interpretação, quer como cantora, quer como instrumentista, criando assim um universo musical pessoalíssimo, inequivocamente de autoria (cf. Figura 4).

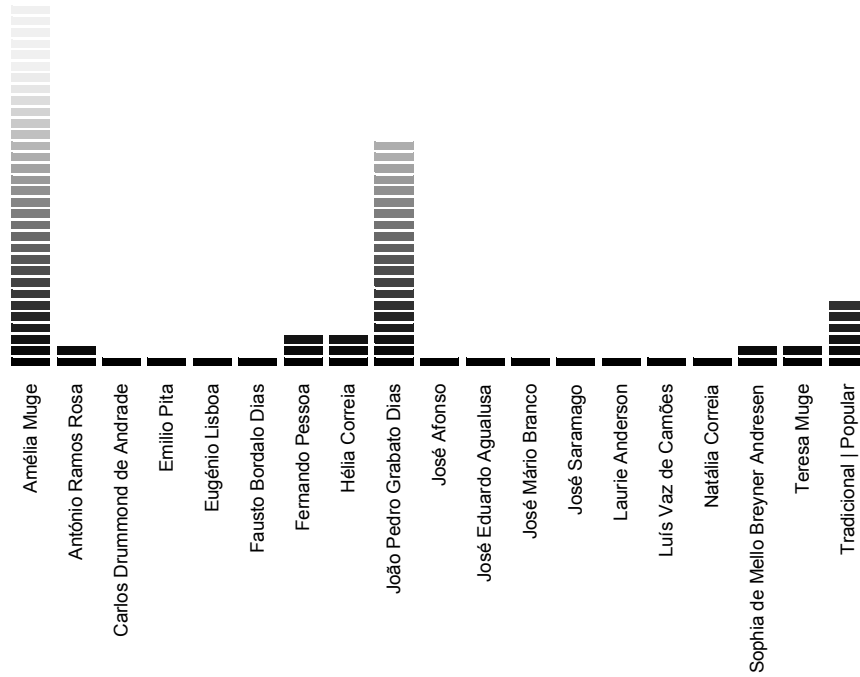


Figura 1 – Autores das letras nos trabalhos discográficos de Amélia Muge (1991-2006)

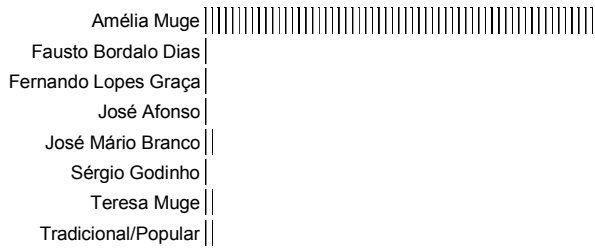


Figura 2 – Compositores das músicas nos trabalhos discográficos de Amélia Muge (1991-2006)

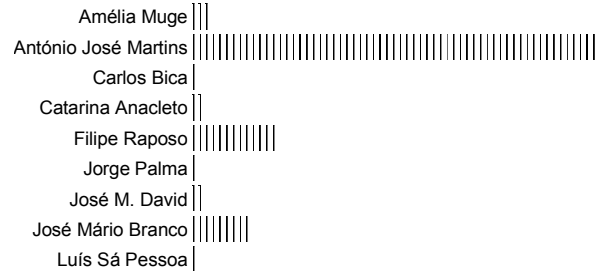


Figura 3 – Arranjadores das canções nos trabalhos discográficos de Amélia Muge (1991-2006)

Mesmo quando não assina a globalidade das tarefas autorais da sua obra, partilha-as com congéneres íntimos, como é o caso de António José Martins¹³ (seu companheiro), ou com um grupo selecto e constante de músicos, eleito a partir das suas redes de sociabilidade, com o qual se identifica musical e esteticamente, de que serão exemplo José Mário Branco e José M. David. A cooperação criativa no âmbito de uma produção artística em que a apenas um músico são atribuídos destaque e relevância autorais inscreve-se muitas vezes em processos sociais de legitimação mútua.

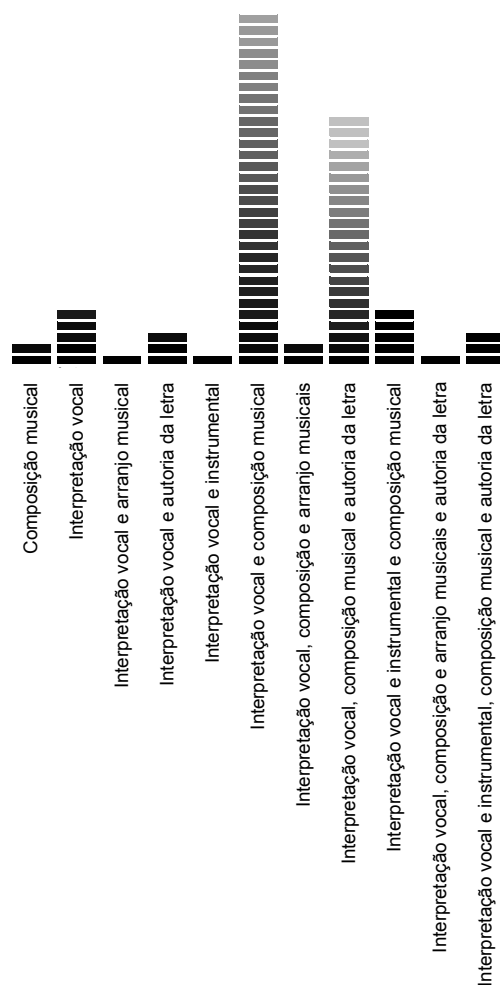


Figura 4 – Papéis autorais assumidos por Amélia Muge nos trabalhos discográficos (1991-2006)

No seu trabalho discográfico, Amélia Muge tem explorado a dimensão mais laboratorial da canção, tornando-a muitas vezes pura experiência aural. Esta radicalização da dimensão aural da canção tem sido acompanhada por múltiplas e combinadas inovações tecnológicas e artísticas: a mistura e a manipulação do som; o recurso a sintetizadores e simuladores na criação de efeitos sonoplásticos; a fusão pouco ortodoxa e exótica de instrumentos de tradição e origem geográfica variada (cf. Figura 5); a utilização da voz para além de canto (solo ou coral) e fala (declamação, recitação), enquanto vocalizações e outros efeitos sonoros; a convocação de géneros musicais diferenciados, como canções urbanas (fado, por exemplo) e cantares tradicionais rurais (modas do cancioneiro da serra algarvia, por exemplo), quer utilizados como matriz estilística, quer como “amostragens”; ou ainda a suspensão dos cânones temporais (atente-se aos 0:57 de “Ser Pessoa (Prelúdio)” em *Todos os Dias* ou aos 5:31 de “O Inferno de Borges” em *A Monte*).

Desta justaposição de elementos musicais estruturantes tão distintos — géneros, instrumentos, meios técnicos vários — resulta a construção de uma espécie de *audiotopia* (Kun, 2005), que partindo da ideia de convergência reificada de som, espaço e identidade, se apresenta como circunstância idílica para interações e fertilizações sónicas e estéticas subversivas de tradições e hierarquias culturais. Às audiotopias está subjacente um projecto artístico emancipatório, alternativo, solidário, crítico duma certa contemporaneidade desumanizante.

A intencionalidade ética é reforçada pelo conteúdo de algumas das letras do qual se intui o elogio das margens sociais ou de personagens disruptivas e/ou desviantes (como, por exemplo, “O Tolinho da Aldeia” em *Taco a Taco* ou “O Cego Pedinte” em *Todos os Dias*). No entanto, a principal característica das letras,



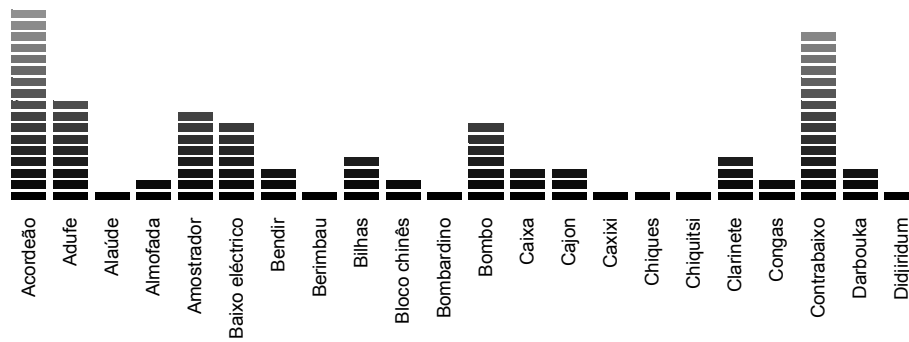
que contribui de forma assinalável para a diferenciação e valorização da canção de autor, é a implícita riqueza lírica. O repertório inclui criteriosamente textos poéticos de figuras literárias (como Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen) e de outros compositores-autores-intérpretes (como José Afonso, José Mário Branco, Fausto Bordalo Dias), uns e outros consagrados, que acrescentam dignidade e qualidade às canções. Sublinhe-se ainda ao facto do repertório incluir textos populares de transmissão oral (anónimos), que Amélia Muge recicla, reelabora, actualiza, com o propósito de suspender as hierarquias ou reduzir as distâncias entre alta e baixa cultura.

São, em suma, múltiplos, complexos e imbricados (tanto que se furtam a enumerações exaustivas), os artifícios artísticos de que se socorre Amélia Muge para modelar uma singularidade estético-expressiva através das canções que cria.

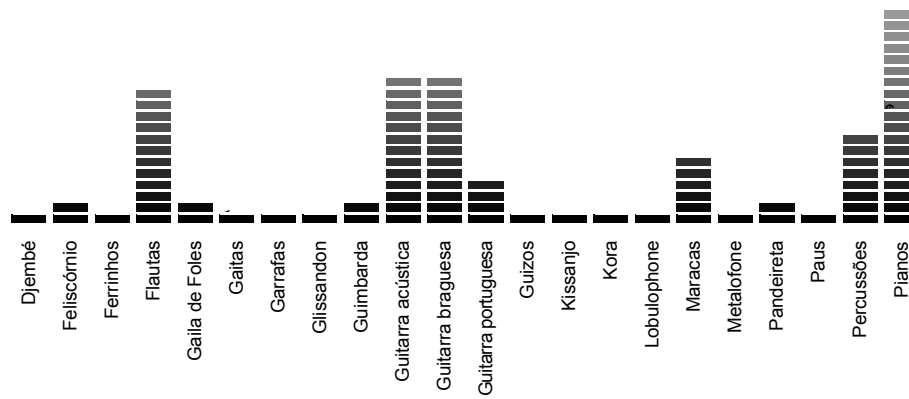
4. Fecho

A larga maioria da criação musical resulta numa complexa imbricação entre familiaridade e inovação, continuidade e ruptura, no interior dos relativamente estáveis mundos dos géneros [*genre worlds*] de que fala Simon Frith (2002 [1996]). Desde logo porque a mudança é entendida como constante universal neste domínio, não está nunca completo e encerrado o processo de fragmentação, diferenciação e estandardização de géneros e estilos. Não surpreende, portanto, que — como nota o sociólogo Peter J. Martin — nas sociedades modernas esteja disponível uma diversidade notável de música (1995:21).

Não se retira, por isso, relevância ao processo de categorização da obra musical, uma vez que interfere ao longo da cadeia produção-circulação-consumo, norteando opções criativas dos artistas e crivando, de forma tão assinalável, gostos e culturas musicais das audiências. Mas porque o processo de classificação e significação de uma peça ou de um conjunto de peças musicais é constructo social, não está isento de controvérsias nem tensões. Nele interferirão um largo espectro de factores e intervenientes não exclusivos, desde logo os da indústria do disco e do mercado da música que sobrepõem uma plêiade de etiquetas com vista ao sucesso mercantil da obra, os da musicografia (textos sociológicos incluídos), mas também heranças musicais, tendências artísticas, tomadas de posição individuais ou colectivas dos criadores musicais que resultam das relações de poder e das negociações no interior do campo artístico em que inscrevem a sua actividade.



[continuação]



[continuação]

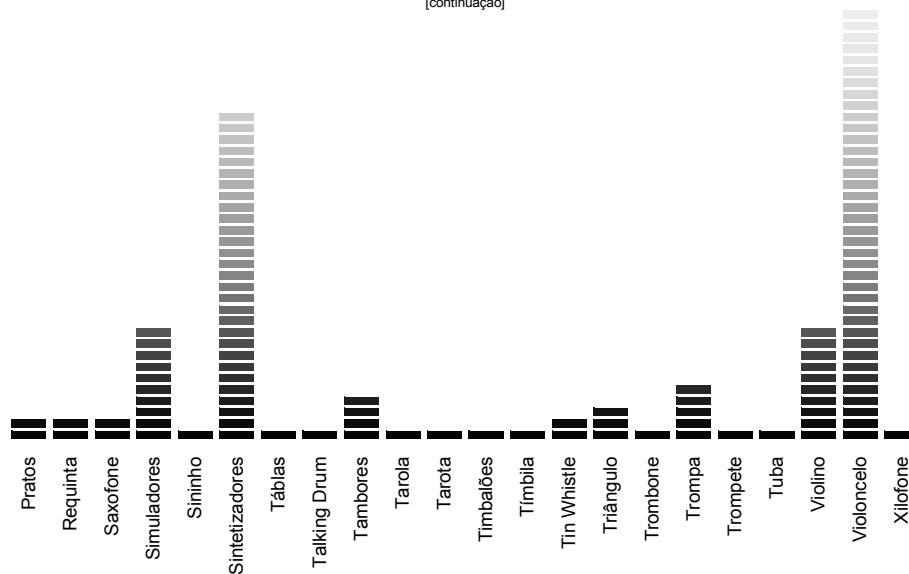


Figura 5 – Instrumentos musicais presentes no trabalho discográfico de Amélia Muge (1991-2006)



Efectivamente à genérica difusão e utilização de categorias musicais que abrangem um leque tão largo que vai desde a dos cantautores à da música popular portuguesa até às categorias ecuménicas dos sons da lusofonia e das músicas do mundo — para falar dalguns das mais mobilizados por um conjunto alargado de actores musicais (músicos e musicólogos, jornalistas especializados e críticos, promotores e vendedores) para classificar o trabalho discográfico de Amélia Muge — não correspondeu um coeso e congruente mapa de significações.¹⁴

De qualquer forma, as suas canções polissémicas, políssonas e heterotópicas que ziguezagueiam entre artefacto e artifício, artesanato e tecnologia, tradição e modernidade, dilatando o campo de possibilidades criativas, sendo criações inéditas e sintéticas, novas configurações sonoras que convocam componentes de origens diversas, combinados graças às grelhas estéticas contemporâneas e às técnicas electroacústicas da engenharia musical, não deixam de estar inscritas em ramificações actuais de linhagens musicais reconhecíveis quando e se se *Escutar Amélia*.

Discografia

Solo:

1991, Música, UPAV.

1994, Todos os Dias, Sony Música (Portugal), Lda.

1998, Taco a Taco, PolyGram Portugal, S. A.

2002, A Monte, Vachier & Associados, Lda.

2006, Não Sou Daqui, Vachier & Associados, Lda.

Colectiva:

1995, Maio Maduro Maio, Sony Música (Portugal), Lda. [com José Mário Branco e João Afonso].

1998, Novas vos Trago, Tradisom [com Brigada Victor Jara, João Afonso, Os Gaiteros de Lisboa e Sérgio Godinho].

2001, Canções de Embalar, MVM [com Rui Veloso, Jorge Palma, Sara Tavares, Janita Salomé, Júlio Pereira, João Afonso, Toninho Afonso e Mariana Abrunheiro].

Colaborações:

1983, Braguesa, Sasseti [de Júlio Pereira].

1996, Ó Tambor, Farol Música [Rui Júnior e O Ó Que Som Tem].

1996, Rosas a Rosalia, Cantautores Libertad [de Amancio Prada].

1998, O Mundo não quer Acabar, Farol Música [de Rui Júnior].

1998, Origens, Movieplay [de Anabela].

1999, Habelas Hailas, Resistencia [de Camerata Meiga].

1999, Paixões Diagonais, Erato [de Mísia].

2000, Esta Coisa da Alma, EMI-Valentim de Carvalho, Lda. [de Camané].

2000, Etnocity, Universal [dos Underground Sound of Lisbon]

2000, Já Cá Vai Roubado, Casa da Cultura de Loulé [das Moçoilas].

2001, Esta Voz que me Atravessa, EMI-Valentim de Carvalho, Lda. [de Mafalda Arnauth].

2002, Macaréu, Aduf Edições [dos Gaiteros de Lisboa].



2003, *A Ópera Mágica do Cantor Maldito*, Sony Music Entertainment (Portugal) S.A. [de Fausto Bordalo Dias].

2004, *Resistir é Vencer*, EMI-Valentim de Carvalho, Música, Lda. [de José Mário Branco].

2006, *A Alegria de Gostar*, Boca-Palavras que Alimentam, Ida. [de Jairo Aníbal Niño].

2006, *Cantos da Língua*, ACERT Edições [de Trigo Limpo Teatro ACERT].

2006, *Qu' é que tens a ver com isso?*, Ocarina/Casa da Cultura de Loulé [das Moçoilas].

2006, *Popétnico*, Edição de autor [dos Fadomorse].

2006, *Sátiro*, Sony/BMG [dos Gaiteiros de Lisboa].

2007, *Fado Roubado*, Universal [de Paula Oliveira].

2007, *Para Além da Saudade*, Universal [de Ana Moura].

2008, *Maria Café*, Farol [das Tucanas].

Colectâneas:

1995, *Portugales*, Resistencia/Arpa Folk.

1997, *A Música Popular Portuguesa*, Megadiscos/Emi-Valentim de Carvalho.

1998, *Saudade: Sons dos Oceanos*, Sony.

2000, *Galiza a José Afonso: Concerto ao Vivo*, Vigo, 1985, Edicións do Cumio.

Referências bibliográficas

ANSELMINI, William (2002), "From cantautori to posse: sociopolitical discourse, engagement and antagonism in the Italian music scene from 60s to the 90s", em Richard Young (org.), *Music, Popular Culture, Identities*, Amsterdão e Nova Iorque, Rodopi, pp. 9-36.

BOURDIEU, Pierre (1975), "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1(2), pp. 67-93.

BOURDIEU, Pierre (1986), "L'illusion biographique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62(1), pp. 69-72.

BLANCO, Roberto Torres (2005), "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de História Contemporânea*, 27, pp. 223-246.

CONNERTON, Paul (1993 [1989]), *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras, Celta Editora.

EGIDO, Luis Torrego (2005), "La educación a través de la canción de autor", *Revista de Educación*, 338, pp. 229-244.

FABBRI, Franco, e Iain Chambers (1982), "What kind of music?", *Popular Music*, 2, pp. 131-143.

FELD, Steven, e Aaron A. Fox (1994), "Music and Language", *Annual Review of Anthropology*, pp. 25-53.

FRITH, Simon (2002 [1996]), *Performing Rites: Evaluating Popular Music Rites*, Oxford, Oxford University Press.

KOGAN, Vivian (2007), "Becoming Moustaki", *Contemporary French and Francophone Studies*, 11(2), pp. 195-206.

KUN, Josh (1997), "Against easy listening: Audiotopic readings and transnational soundings", em Celeste Fraser Delgado e José Esteban Muñoz (orgs.), *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Durham, Duke University Press, pp. 290-294.



MARTIN, Peter J. (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester, Manchester University Press.

PEKACZ, Jolanta (2004), "Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents", *Journal of Musicological Research*, 23(1), pp. 39-80.

SANTORO, Marco (2002), "What is a "cantautore?" Distinction and authorship in Italian (popular) music", *Poetics*, 30, pp. 111-132.

SANTORO, Marco (2006), "The Tenco effect: Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore", *Journal of Modern Italian Studies*, 11(3), pp. 342-366.

¹ Pastiche do título de uma canção de que Amélia Muge é autora, compositora e intérprete: “Escutar Caetano” em *Não Sou Daqui*, Vachier & Associados, 2006.

² Esta publicação contou com o apoio do Instituto Camões.

³ De forma esquemática, o musicólogo italiano Franco Fabbri, uma das principais referências do estudo da canção de autor italiana, refere que a fisionomia actual do campo multidimensional da canção inclui a canção tradicional, a canção infantil, a canção ligeira, a canção rock, a canção política, a canção de autor e a canção sofisticada ou erudita (Fabbri e Chambers, 1982: 137). A cada uma destas modalidades corresponderão diferentes comunidades de músicos, organizações e audiências, bem como distintas normas, convenções e situações de uso (Fabbri, 1990: 2-3). As fronteiras destes espécimes da canção têm sido em geral bem mais problemáticas e menos nítidas do que este inventário possa sugerir, surgindo não raras vezes sobreposições e porosidades entre eles. Com particular interesse para a matéria em análise será a da (in)distinção de usos e sentidos associados às categorias canção de autor e canção política: para uns a disjunção é infundada, sendo inequivocamente sinónimos, até porque os cantores de intervenção foram/são simultaneamente cantautores; para outros a fractura entre os dois formatos emerge da progressiva despoltização da canção que terá guiado a trajectória de aproximação de alguns cantores de intervenção à etiqueta menos ideologicamente comprometida da canção de autor (Fabbri, 1988: 2).

⁴ O neologismo aglutinado *cantautor*, com recente e crescente difusão em Portugal, tem servido sobretudo para distinguir no campo da música popular portuguesa um conjunto relativamente restrito de cantores que são simultaneamente autores das canções que interpretam (entre as referências mais frequentes encontram-se José Afonso, José Mário Branco, Fausto Bordalo Dias e Sérgio Godinho).

⁵ Para além do desempenho de outras actividades profissionais, Teresa Muge é autora de letras e integra com Margarida Guerreiro, Ana Maria Palma e Teresa Colaço o grupo vocal de Faro As Moçoilas que se dedica à recuperação de músicas tradicionais do Algarve, em especial as da Serra do Caldeirão, com algumas incursões à região alentejana e à raia espanhola. O grupo tem dois trabalhos discográficos: *Já cá vai roubado* (2001) e *Qu' é que tens a ver com isso?* (2006).

⁶ As citações respeitam à entrevista a Amélia Muge realizada a 20 de Setembro de 2006 nas instalações da Vachier & Associados, em Queijas, e posterior troca de correspondência (e-mail). Dirigida a partir de um guião inspirado no método biográfico, a entrevista semi-directiva, de longa duração, convidou à narrativa auto-reflexiva e ao respectivo repertório interpretativo, perscrutando as relações espectáveis entre agência e estrutura social, trajectória individual e contexto societal. A pesquisa biográfica apoiou-se ainda noutros documentos de fontes, suportes, formatos e conteúdos diversos: sobretudo, dossiês de imprensa, livretes discográficos e materiais audiovisuais. Esta recolha contou com a colaboração de Alzira Arouca e da Vachier & Associados.

⁷ Ao analisar Georges Moustaki, Vivian Kogan sublinha que este cantautor orgulhosamente se refere à sua auto-criação como um sinal de transcendência sobre a imanência da hereditariedade (2007:195).

⁸ João Pedro Grabato Dias, pseudónimo literário de António Quadros, é central na discografia de Amélia Muge (cf. Figura 1), sendo autor de praticamente 1/3 dos sessenta e três temas musicais que somam os seus quatro primeiros trabalhos: *Música* (1991), *Todos os Dias* (1994), *Taco a Taco* (1998) e *A Monte* (2002).

⁹ A cooperativa União Portuguesa de Artistas de Variedades (UPAV) da qual fizeram parte nomes tão diversos como Amélia Muge, José Mário Branco, Rodrigo, Paulo de Carvalho, Duo Ouro Negro, Carlos do Carmo, Alexandra e Maria Guinot foi criada em 1983 com o objectivo da defesa da indústria musical portuguesa, numa conjuntura marcada por gravíssimas quedas de quotas no mercado.

¹⁰ Por exemplo, nos Festivais Inter-Céltico (Porto, 1994), MANIFesta (Santarém, 1994), Les Tombées de la Nuit (Rennes, França, 1996), La Tradition des Musiques Orales (Tardets, França, 1996), Nuits d'Encens (Aigues Mortes, França, 1996), Tranches d'Europe Express (Rouen, França, 1997), Folk (Madrid, Espanha, 1997); Pirineos Sur - Festival Internacional de las Culturas (Huesca, Espanha, 1997), EXPO'98 (Lisboa, 1998), Festa do Avante (Seixal, 1998), Itinerari Folk (Trento, Itália, 1999), Sete Sóis, Sete Luas (Roma e Pontedera, Itália, 1999) Nuevas Músicas (León, Espanha, 1999), Cantigas do Maio (Seixal, 2000), Les Temps Chauds (Ain, França, 2000), José Afonso (Coimbra, 2001), Festival Lusophone (Saint Quentin, França, 2002), Ill Chants de Femmes et Instruments du Monde (Córsega, França, 2005), Cantos na Maré (Pontevedra, Espanha, 2006) ou Festa do Fado (Lisboa, 2007).

¹¹ Com texto e concepção de Amélia Muge, encenação de Adriano Luz, projecções de vídeo de António Jorge Gonçalves e direcção coreográfica de Adriana Queirós, *O Dono do Nada* estreou no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, a 18 de Outubro de 2003, tendo sido repostado no final de 2006 no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa.

¹² Sob a direcção musical de Amélia Muge, António José Martins e José Manuel David, a direcção de imagem de Pedro Sena Nunes, a direcção coreográfica de Ana Rita Barata e com produção da Associação Vo' Arte, a criação transdisciplinar *Cidade Nua* estreou em Abril de 2004 em Coimbra no Teatro Académico Gil Vicente, transitou dois meses depois para o Teatro da Trindade em Lisboa e em Outubro do mesmo ano esteve presente na 12.ª Quinzena de Dança de Almada no Auditório Municipal Fernando Lopes Graça.

¹³ O músico, compositor, arranjador e produtor musical António José Martins estudou música electrónica por computador na Escola Superior de Música do Porto e tem trabalhado com Zanarp, Quinto Crescente, Shish, O Ó Que Som Tem, Trovante, Sérgio Godinho, Janita Salomé, José Mário Branco, Júlio Pereira, Mafalda Arnauth e Amélia Muge.

¹⁴ Por exemplo, na Fnac portuguesa, Amélia Muge é incluída na família “Portuguesa” e, dentro desta, na sub-família “Popular” (Cf. <http://www.fnac.pt/>); na editora e distribuidora independente espanhola Resistencia é inserida na categoria “Músicas del Mundo” e na subcategoria “Portugal/Fado” (Cf. <http://www.resistencia.es/>) e na plataforma associativa francesa de criadores, músicos e cantores de países europeus e da América Latina TempoSi, corporiza com outros o epíteto de “Musique Vivante des Suds” (Cf. <http://www.temposi.com/>).