



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

A Palavra Cantada: A música como instrumento de intervenção sociopolítica no Portugal contemporâneo

André Gonçalves dos Santos

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor Jorge Vieira, Professor Auxiliar

ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa, Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Orientadora:

Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta

Instituto Politécnico de Setúbal, Escola Superior de Educação

Setembro, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

A Palavra Cantada: A música como instrumento de intervenção sociopolítica no Portugal contemporâneo

André Gonçalves dos Santos

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor Jorge Vieira, Professor Auxiliar

ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa, Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Orientadora:

Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta

Instituto Politécnico de Setúbal, Escola Superior de Educação

Setembro, 2025

"Para escrever um poema que não seja político

Devo escutar os pássaros

Mas para escutar os pássaros

É preciso que cesse o bombardeamento"

(Marwan Makhoul)

Agradecimentos

Depois de concluir o Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, não posso deixar de agradecer a algumas pessoas que marcaram esta jornada académica.

Em primeiro lugar, agradeço à professora Marta Pinho Alves por aceitar o meu pedido de orientação e por ter sido uma excelente professora e companhia desde o meu segundo ano da licenciatura. Agradeço também por ter demonstrado sempre abertura para falar sobre os mais diversos assuntos e por me ter ajudado quando tinha dúvidas em relação a que mestrado seguir.

Em segundo lugar, mas com o mesmo grau de importância, agradeço ao professor Jorge Vieira por me ter orientado ao longo destes vários meses, por ter reconhecido o meu potencial e por ter sido o melhor orientador interno que poderia esperar.

Agradeço também à diretora de curso, a professora Rita Espanha, por esclarecer todas as minhas questões referentes ao mestrado e ao Desenho de Pesquisa.

Obrigado à Capicua, ao Luís Varatojo, às Fado Bicha e ao Luca Argel por aceitarem ser entrevistados e por contribuído de forma determinante para o meu trabalho. Sem o contributo destes artistas, a minha pesquisa não teria a mesma profundidade.

Obrigado aos amigos que me ouviram falar da dissertação e obrigado àqueles que a fizeram ao meu lado. Figas, Cavaco, Leninha e Pipo, o mestrado, convosco, fez mais sentido. Kaue, Cavico, Antho, Edu, Nay, Carina, Sofia e Maria, obrigado por quererem saber.

Resumo

A música de intervenção portuguesa, com origens na Revolução dos Cravos de 1974, continua a ser produzida por artistas, apesar das suas mutações e de um certo abandono após a década de 1980. Passados cinquenta anos desde o fim do regime, torna-se relevante pensar a música de intervenção com outros olhos. Numa sociedade conectada e com fácil acesso à informação, os assuntos na esfera pública multiplicam-se e a necessidade de efetuar denúncia, crítica e transformação social cresce. Atualmente, existem mais estilos musicais capazes de acompanhar os movimentos de mudança social, desde o rap ao samba, do fado à música popular, e novas causas como feminismo, gentrificação, direitos LGBTQIA+, racismo, justiça social, crise climática, entre outros.

Através das entrevistas realizadas aos artistas Luís Varatojo, Fado Bicha, Luca Argel e Capicua compreende-se que a perceção da música de intervenção está longe de ser um fenómeno restrito ao passado revolucionário do 25 de abril, sendo uma prática em renovação, onde a memória, inovação e ação se unem. Apesar das diferenças estéticas e geracionais, os músicos entendem a música como um modo de expressão de valores políticos, compromissos ideológicos e experiências pessoais, legitimando o seu papel como agentes políticos.

Apesar das dificuldades de inserção cultural, escassez de espaços e invisibilização mediática, ao darem voz a causas contemporâneas, os músicos demonstram que a sua área de intervenção continua a ser um instrumento de cidadania e resistência.

Palavras-chave: Música de Intervenção; Cultura; Política; Música Portuguesa

Abstract

Portuguese protest music, rooted in the 1974 Carnation Revolution, continues to be produced by artists despite its transformations and a certain decline after the 1980s. Fifty years after the end of the regime, it becomes relevant to look at protest music from a new perspective. In a connected society with easy access to information, issues in the public sphere multiply, and the need for denunciation, critique, and social transformation grows. Today, there are more musical genres capable of accompanying movements of social change—from rap to samba, from fado to popular music—and new causes have emerged, such as feminism, gentrification, LGBTQIA+ rights, anti-racism, social justice, and the climate crisis, among others.

From the interviews conducted with the artists Luís Varatojo, Fado Bicha, Luca Argel and Capicua, it becomes clear that the perception of protest music is far from being a phenomenon restricted to the revolutionary past of April 25. Instead, it is a practice in constant renewal, where memory, innovation, and action intersect. Despite aesthetic and generational differences, the musicians understand music as a means of expressing political values, ideological commitments, and personal experiences, thereby legitimising their role as political agents.

Despite cultural barriers to inclusion, the scarcity of spaces, and media invisibility, by giving voice to contemporary causes these musicians demonstrate that their field of intervention remains an instrument of citizenship and resistance.

Keywords: Protest Music, Culture, Politics, Portuguese Music.

Lista de Tabelas

Tabela A - Ouvintes mensais e respetivas editoras dos artistas (dados recolhidos em setembro de 2025).

Lista de Anexos

Anexo A - Grelha das perguntas para as entrevistas.

Anexo B - Declaração de Consentimento Informado, Luís Varatojo.

Anexo C - Declaração de Consentimento Informado, João Caçador.

Anexo D - Declaração de Consentimento Informado, Luca Argel.

Anexo E - Declaração de Consentimento Informado, Capicua.

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	ix
Lista de Tabelas	xi
Lista de Anexos	xi
Introdução	1
Dinâmicas Sociais e Mobilização Política	5
2.1. Problemas sociais	5
2.2. Causas e Movimentos Sociais	5
2.3. Ativismo e Participação Política	6
Música	7
3.1. Definição e Abordagens da Música	8
3.2. O Entendimento da Canção	8
3.3. O Fator União	11
Música e Política	12
4.1. Música e Propaganda	12
4.2. Censura e Controlo de Expressão Musical	13
4.3. Música como Oposição Política	14
4.4. Movimentos Sociais e Culturais	15
4.5. A Música de Intervenção	16
Metodologia	19
Os Versos de Mobilização: Caracterização dos Artistas e Análise das Entrevistas	23
5.1. Os Artistas	23
5.2. Conceitos e Ideias-chave	26
5.3. A Herança do 25 de abril	30
5.4. Motivações e Intenções	32
5.5. Referências, Influências e Inspirações	34
5.6. O papel do artista e a sensibilização pública	35
5.7. Desafios e Obstáculos	39
Considerações Finais	41
Referências Bibliográficas	45
Anexos	51

Introdução

Um dos maiores símbolos da Revolução dos Cravos foi a canção *Grândola Vila Morena* do compositor Zeca Afonso. Esta música foi utilizada como sinal para que as tropas portuguesas dessem início à revolução e derrubarem o regime fascista, o Estado Novo, no qual o país vivia há quarenta e oito anos, (Trindade, 2016:1). Corte-Real (1996:142) defende que *Grândola Vila Morena* é um exemplo de “canção de intervenção” ou “canção de protesto” que, na sua essência, é um termo utilizado quando se designar a um universo da música popular portuguesa associada à “poesia e música de ação”. Esta tendência é usualmente associada ao período histórico referido acima, ao 25 de abril, assim como aos anos precedentes (pré-revolução) e vindouros, Período Revolucionário em Curso (PREC).

A canção de protesto, usando as palavras de Fernando Lopes-Graça, (1973 cit. Corte-Real, 1996:142) seria a música “que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção”. Zeca Afonso (1977) descreve esta música como

(...) um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogéneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político, (Corte-Real, 1996:142).

Toda a música que apelasse à ação, em especial ao inimigo comum que o país tinha, o fascismo, ou que denunciasse injustiças, independentemente do seu estilo, era encarada como canção de protesto.

A escolha deste tema não está diretamente relacionada com o apreço por música com teor político ou com algum tipo de crítica social. O estudo foi direcionado para a subcultura interventiva devido à celebração dos cinquenta anos do 25 de abril. Revelou-se que muita literatura sobre esta temática foca-se na Revolução dos Cravos, em contraste, pouca bibliografia académica havia sobre músicos mais recentes. Deste modo, decidiu-se estudar artistas nacionais e contemporâneos que usassem a música como ferramenta de intervenção.

Tendo isto em conta, torna-se relevante pensar se a música de intervenção ainda tem um papel na sociedade contemporânea e se há novos atores a produzi-la. Apesar da democracia vigente em Portugal, a música de intervenção continua a desempenhar um papel importante. Numa sociedade polarizada e com fácil acesso a informação, os novos criadores culturais procuram também provocar alguma mudança com o seu ofício. Assim, a investigação permite

estudar a nova onda de música politicamente engajada, em Portugal, tendo como questão de partida: “De que forma, a música é usada como instrumento de intervenção política, em Portugal, a partir das percepções dos artistas, e como esta se relaciona com causas e mensagens políticas da atualidade?”

Neste sentido, os objetivos da investigação consistem em: compreender o que é a música de intervenção, através das percepções dos entrevistados; analisar as temáticas, causas e mensagens políticas presentes neste tipo de música; entender as motivações que levam os artistas a produzir música com um teor político; explorar a relação entre a música de intervenção e causas sociopolíticas; e perceber se a produção de música de intervenção influencia a relação dos artistas com produtoras, festivais e outras entidades do setor cultural/musical.

Para melhor entender o tema, procedeu-se à leitura e o levantamento de documentos académicos sobre a temática proposta, levando à necessidade de abordar alguns conceitos e assuntos. Assim sendo, o presente trabalho é dividido em diferentes capítulos, cada um dedicado a um tópico particular.

O primeiro capítulo explora conceitos relacionados com problemas políticos e causas sociais presentes na sociedade contemporânea. Este universo musical nasce justamente como resposta a um contexto de luta coletiva, contextos de injustiça e/ou opressão. Nesse sentido, é preciso entender o tipo de lutas que existem na sociedade, as suas motivações, como elas protestam e como exigem mudança.

O segundo capítulo centra-se no entendimento da música, enquanto fenómeno cultural e social, reconhecendo distintas definições desta. Analisa-se a intencionalidade da composição e da criação artística e o seu potencial ambivalente de unir indivíduos e de criar espaços sociais, mas também reforçar distinções.

Já mais especificamente dentro da música com teor político, o terceiro capítulo aprofunda formas em que a música é usada, como um meio de propaganda ou de oposição, a sua relação com a censura e a sua relação com movimentos. A ideia do conceito de música de intervenção é seguidamente trabalhada, sendo feito um levantamento das características deste tipo de expressão, explorando a sua abrangência e diversidade lírica. Através das reflexões sobre questões políticas e sociais que podem ser abordadas pela música, é possível então compreender o conceito de “música de intervenção”.

O trabalho desenvolve-se pela análise das entrevistas feitas aos participantes do estudo, Luís Varatojo, Fado Bicha, Luca Argel e Capicua, com o objetivo de compreender o papel da música com teor político no contexto atual. Através das entrevistas, é possível analisar, a partir das percepções dos próprios artistas, sobre o seu ofício e a sua atuação no panorama musical, uma mutação do conceito de música de intervenção nos últimos cinquenta anos. A investigação termina com as considerações finais, nas quais são apresentadas as conclusões do estudo, discutidas as suas limitações e exploradas as possibilidades de investigação futura.

Dinâmicas Sociais e Mobilização Política

Ao abordar música de intervenção, um tipo de música fortemente ligado com questões sociais e políticas, como será apresentado mais adiante, torna-se relevante compreender alguns conceitos relacionados com problemas, causas e movimentos sociais, bem como ativismo e participação política. A música de intervenção não surge de forma isolada, mas constitui uma resposta às desigualdades, injustiças e iniquidades.

Deste modo, ao discutir processos de definição de problemas sociais, de causas e movimentos, é possível estruturar um quadro teórico que permite entender o papel da música como meio de expressão orientado para a mudança, a mobilização e a contestação.

2.1. Problemas sociais

De acordo com Blumer (1971), o termo “problema social” depende de dimensões objetivas, como disfunções e desigualdades, e de dimensões subjetivas, como valores e interpretações culturais. Estes problemas são entendidos como mutáveis e definidos coletivamente por processos sociais que, na ótica do autor, passam por cinco fases “1) O surgimento de um problema social; 2) A sua legitimação; 3) A mobilização para a ação face a esse problema; 4) A formação de um plano oficial de ação; 5) A transformação do plano em ação.”, (Blumer 1971, cit. por Marques 2017:24).

Assim, os problemas sociais podem ser definidos, de acordo com Silva (1967:6), como “um conjunto de disfunções que ocorrem no seio da sociedade, identificadas e sentidas como tal, que atingem as pessoas ou as instituições”. Segundo o mesmo autor, estes podem estar relacionados com questões raciais, injustiça social, questões ambientais, habitação, imigração, direitos das mulheres, entre várias outras causas, e demonstram “a insatisfação experimentada perante este ou aquele aspeto da vida social considerado inconveniente e superável”, (Silva, 1967:7).

2.2. Causas e Movimentos Sociais

Porta & Diani (2006:20) demonstram que um movimento social é entendido como um processo social em que atores organizam-se em torno de conflitos definidos, opostos a si, estão

interligados por redes informais densas e constroem uma identidade coletiva que partilham entre si.

Estes movimentos são momentos de reconstrução da cultura e da sociedade, como afirmam Eyerman & Jamison (1998:6-7). Quando são aplicados ao mundo artístico, os movimentos e as causas servem para proporcionar e construir uma visão histórica e política, oferecendo recursos artísticos à ação política e social. A relação entre estes dois aspetos é, segundo os autores mencionados, como um processo de aprendizagem coletiva, uma abordagem cognitiva para os movimentos sociais.

Os movimentos sociais, enquanto processos ou dinâmicas específicas, permitem aos atores (individuais, coletivos ou institucionais) construir uma autodefinição, ou seja, assumir um dos lados num conflito social. Sendo entendidos como um conflito social e até um projeto cultural, movimentos sociais são, para Martins (2001:104), a combinação do trinómio de princípios (identidade, oposição e totalidade) e de uma pluralidade de crenças.

Diani (1992:6) acrescenta a estas noções, defendendo que movimentos sociais são um fenómeno coletivo de ação solidária, envolvimento num conflito, oposição e a rutura de compatibilidade e com a sociedade. Este fenómeno não é o mero resultado de valores, crenças e condições estruturais, mas também é influenciado por propostas, limitações e recursos. O autor defende que há envolvimento de diversos atores sociais, com diferentes orientações que são unidos pelos significados associados à causa, a relação com o ambiente em que estão inseridos e pelos objetivos da ação. Esta ideia de Diani vai ao encontro daquilo que Martins (2001) e Blumer (1971) apresentam no subcapítulo anterior.

2.3. Ativismo e Participação Política

Através da linha de raciocínio dos autores apresentados anteriormente, Martin (2017) apresenta uma característica fundamental destes movimentos sociais: o ativismo. Martin (2017:19) defende que ativismo é um fenómeno que ultrapassa as práticas quotidianas, caracterizado pela ação que procura romper com a rotina e promover a mudança em favor de uma causa. Historicamente, o ativismo desempenhou um papel importante no fim da escravatura, desafiou ditaduras, protegeu o ambiente, promoveu igualdade, entre outros. Contudo, na ótica do autor, o ativismo nem sempre é utilizado para promover a mobilização social, pode também ser usado

para atacar minorias ou impulsionar a guerra. Assim, tudo depende da causa, das ações e da apreciação de cada indivíduo sobre que aquilo que defende.

Porta & Diani (2006:132) desenvolvem esta visão, indicando que o ativismo político é como um estilo de vida, um modo de expressão de orientações sociais e políticas que o indivíduo sente e defende. A partir das ideias dos autores, entende-se que ativismo pode tomar diferentes formas, como por exemplo o envolvimento em atividades culturais e em atividades sociais, como concertos e performances, que possuam um viés crítico, de contestação política ou de enfrentamento face a alguma autoridade. Além disto, a participação em organizações políticas e/ou sociais, a elaboração e participação de manifestações, bem como o ativismo online, através da partilha e criação de conteúdo referente a uma causa, são formas diferentes de ativismo.

Face à perspectiva de Porta & Diani (2006), Martin (2017:23-24) acrescenta que o ativismo pode ser local ou global, abrangendo questões comunitárias e problemas internacionais e também tem como preocupação questões fora do lado humano, incluindo os direitos dos animais e a crise climática, bem como esferas consideradas privadas, como o *bullying*, assédio e a violência doméstica.

Música

Quando se fala de música, torna-se evidente que existem diversas formas de encarar este tipo de expressão. Só o facto de se tratar de um objeto cultural, sendo “cultura” um termo vasto, com diferentes significados consoante o contexto em análise, faz com que a noção de “música” possa ser estudada a partir de múltiplas perspetivas. Seja cultural, religiosa, histórica, musical, política ou social, o âmbito de compreensão do termo é amplo.

No início da elaboração deste trabalho, procurou-se compreender a música enquanto objeto e enquanto atividade, como cultura, como arte, como meio identitário e ideológico, como espaço de “reflexão do eu”, como música popular ou erudita, e até como mercadoria. Contudo, optou-se por abordar o conceito de forma mais sucinta, de modo a melhor enquadrá-lo na problemática, tendo em conta o espaço limitado da investigação.

3.1. Definição e Abordagens da Música

Campos (2007:71) começa por apresentar a música como “uma das mais abstratas formas de expressão artística” e “uma das artes menos estudadas pelas ciências sociais, designadamente pela sociologia”. Dentro dos estudos musicais, existe alguma dificuldade em analisar a criação, a produção e os objetos musicais, uma vez que isso implica lidar com a especificidade das práticas e objetos deste universo. Embora a criação musical constitua uma dimensão rica e complexa no estudo da música, muitas investigações centram-se na receção e no público. Quando se estuda o público, tende-se a focar em temas sociais e culturais fáceis de mapear, como o lazer, o consumo e a identidade cultural. O autor acrescenta que o mesmo acontece quando se analisa a produção musical sob a ótica da indústria e do mercado, descurando os processos socioculturais e os criadores.

Segundo Campos (2007:72), a música tem a capacidade de envolver práticas, valores e representações sociais, sendo esta capacidade aplicável tanto à criação e produção como ao consumo e ao uso. É amplamente aceite que a música tem o poder de despertar emoções, estimular ações e transmitir significados e ideias; contudo, a análise dos processos culturais que moldam a música exige abordagens específicas. Nesse sentido, Crane (1994:1-2) apresenta duas abordagens principais: a teoria da receção e a perspectiva da produção. A primeira realça a ideia de que os significados dos textos e discursos são mutáveis e, por isso, podem ser interpretados de forma diferente da intenção do autor; a segunda foca-se na relação entre os processos socioculturais e as características culturais dos próprios produtos.

O termo “música” é visto de diferentes formas consoante o modo de análise. Não é um fenómeno singular e, por isso, não possui uma única definição. Roy & Dowd (2010: 5) defendem que muitos investigadores das humanidades e da sociologia encaram a “música” e a “não-música” como construções sociais, moldadas por estruturas e pressupostos culturais. Sendo uma construção social, algo que não é natural, mas definido culturalmente, a “não-música”, segundo a lógica dos autores, corresponde a tudo aquilo que não é reconhecido como música, apesar de possuir propriedades sonoras.

3.2. O Entendimento da Canção

Roy & Dowd (2010:12) afirmam que o significado da música não está no entendimento desta enquanto exclusivamente objeto ou atividade, mas nas relações sociais e nos contextos em que

esta decorre. Para entender o significado DeNora (1986:91) apresenta duas abordagens para entender a música: a textual e a contextual.

A primeira abordagem foca-se na música como texto, comparando-a à linguagem. Por exemplo o estudo das letras de canções, como no *hip-hop*, as letras são entendidas como representações das realidades sociais, nomeadamente violência urbana ou a realidade marginalizada. No entanto, esta perspetiva ignora a estrutura musical dos produtos culturais. Roy & Dowd (2010:13) destacam autores como Hanslick ([1854]1957) e McClary (1991) para defender a ideia de que a estrutura musical pode sugerir significados sociais, como ideologias ou relações de género. Em suma, ao centrar-se apenas em linguagem verbal, esta abordagem não explora a dimensão expressiva e social presente na música.

DeNora (2000:22) afirma que a abordagem contextual se centra nos ouvintes e nos usos sociais da música. A música ganha significado na interação social, através do público, das suas características e do contexto em que está a ser reproduzida. Small (1998:13) introduz o termo *musicking*, que defende que o ato de fazer música cria relações entre sons e pessoas, sendo nas relações que se assenta o significado. DeNora (1986:93) reforça que o significado surge na interação entre os ouvintes, dentro de contextos sociais e comunicativos. Aprende-se a ouvir de música de modo significativo através das experiências formais e informais, ou seja, com o desenvolvimento dos gostos, interesses e preferências musicais. A autora afirma a cultura envolve algumas disputas em torno da definição da realidade social, DeNora indica que o significado dos objetos assenta-se na questão de quem os interpreta, no contexto em que a apropriação ocorre e na finalidade para que esta é feita.

Esta questão do significado também é trabalhada por Umberto Eco. Na *Obra Aberta* (1960), o sociólogo defende que a obra permite múltiplas interpretações, destacando assim o papel ativo do público na construção do sentido. Eco (2016:63) argumenta que a obra é criada com a intenção de ser compreendida e apreciada, porém, cada leitor, ao reagir à obra, traz consigo uma visão concreta com base em gostos, preconceitos e sensibilidades. A interpretação é inerentemente individual. No entanto em *Os Limites da Interpretação*, Eco (1990:18) assume outra postura face à interpretação, afirmando que embora um texto possa ser interpretado de diferentes modos, isto não significa que todas as interpretações sejam aceites. A própria obra impõe alguns limites ao leitor, definindo o que é permitido interpretar. Essas limitações refletem a coerência e a estrutura da obra, que podem diferir da intenção do criador, mas que de qualquer modo orienta e restringe a interpretação.

Se, por um lado, o significado da música depende das relações sociais, do público com os contextos em que a obra é inserida, como defendem Eco, DeNora, Small e Roy & Dowd, por outro, é importante entender a música pelo lado de quem a cria. A interpretação do público só se torna possível porque existe uma obra que foi composta por um artista. Assim, torna-se relevante abordar o processo criativo da composição, a forma como os artistas lidam com inspiração e transformam ideias em objetos completos.

A reflexão referente ao processo criativo nas obras musicais encontra em Copland (1974) uma visão abrangente. O autor destaca que a música é construída com base no ritmo, na melodia, na harmonia e no timbre, de modo a comunicar algo além da simples sonoridade. Para o autor, a criação organiza o campo do significado, independentemente da interpretação pública. Copland (1974:16) defende que a composição musical é um processo natural para o músico. Na sua ótica, o processo criativo começa com uma ideia, seja um tema, uma melodia ou um ritmo, e não com uma ideia filosófica ou literária. O criador analisa o seu tema de um modo formal e expressivo, com o intuito de concluir se é alegre, dramático, triste ou outro. A partir dessa conclusão, o artista poderá escolher o meio sonoro mais adequado.

Nesse quadro, Copland (1974:19-21) indica quatro tipos de compositores: o espontâneo, o construtivo, o tradicionalista e o pioneiro. O primeiro escreve com abundância e facilidade, expressando-se melhor em formas curtas, o segundo trabalha rigorosamente, desenvolvendo temas em obras mais densas. O terceiro insere-se em padrões já estabelecidos e busca melhorá-los, enquanto o último rompe convecções já ditas no panorama musical e experimenta novas sonoridades e formas. O autor defende que qualquer um destes precisa ultrapassar a sua ideia inicial e implementar novos elementos à sua obra para manter a coerência. Só assim é que o artista poderá alcançar o objetivo da “grande linha”, onde a continuidade orgânica da música é mantida da primeira à última nota, unindo a inspiração, a técnica e a forma.

A estas noções, John Cage (1961), amplia a noção da criação ao introduzir a dimensão do silêncio. Cage (1961) defende que a intenção do criador possa ser abrir um espaço para que sons não controlados ganhem uma vertente artística. A sua composição *4'33"* é uma boa reflexão dessa ideia, visto que Cage, ao longo da duração da mesma, não toca nenhuma nota musical, sendo mais uma reflexão da própria natureza musical. O foco da obra recai nos sons ambientais e não controlados que emergem durante a canção. A intenção criativa questiona os limites da arte e desafia as convenções.

No entanto, numa linha distinta e de uma perspectiva etnomusicológica, Merriam (1964) refere que a criação musical expressa valores culturais. O compositor organiza os sons de acordo com visões e práticas sociais, de modo que o significado da obra não esteja só no consumo, mas também nas intenções e referências do autor no momento da criação. A obra é um produto artístico e um documento cultural em simultâneo, capaz de expressar as intenções individuais e os significados coletivos.

Ao articular as visões dos três autores entende-se que a criação musical pode ser um processo que alterna entre a técnica, a subjetividade do artista e a dimensão cultural e social que provê sentido à música.

3.3. O Fator União

Roy & Dowd (2010) defendem que uma característica que transparece em todos os modos de expressão cultural é o poder de união que a arte possui. A música tem a capacidade de desfazer fronteiras sociais e simbólicas, assim como deixá-las mais fluídas. Nomeadamente, um género musical antes limitado a um grupo é adotado por outros, como por exemplo, o *jazz* ou o *hip-hop*. García-Álvarez, Katz-Gerro & López-Sintas (2007:420) indicam que este fenómeno acaba por gerar uma “heterologia” entre os ouvintes, isto é, quando os gostos do indivíduo não correspondem à sua posição social. As instituições musicais possuem também alguma responsabilidade neste fenómeno de união, tanto de uma perspectiva de produção como de consumo.

Estes “omnívoros musicais”, como são apresentados pelos autores, desafiam a homologia defendida por Bourdieu. O sociólogo defende que o gosto musical do indivíduo é um indicador rígido da classe a que pertence. O peso relativo da educação do indivíduo varia segundo o reconhecimento das diversas práticas culturais pelo sistema escolar, a influência da origem social atinge o seu pico “em matéria de “cultura livre” ou de “cultura de vanguarda””, (Bourdieu 1979:9). O autor afirma que à hierarquia social das artes corresponde uma hierarquia dos consumidores, em que os gostos funcionam como marcadores da sua classe.

No entanto, Savage (2006:8) aponta para a noção de que este gosto eclético não marca o fim de uma estratificação cultural, torna-se antes um novo tipo de capital simbólico que os indivíduos usam para se destacar. Não obstante, é importante realçar que da mesma maneira que a música tem este valor de união, também pode provocar uma separação entre os públicos

pelos exatos motivos, assim enaltecendo a ideia de Bourdieu demonstrada no parágrafo anterior.

Roy & Dowd (2010:33) acreditam que mesmo através da união ou separação, a música continua a ser uma ferramenta crucial na reconfiguração das desigualdades. A relação entre estas duas demonstra como preferências e gostos pessoais, características à partida inocentes, têm fortes efeitos em distinções sociais, como género, classe ou etnia.

Música e Política

A música é entendida como a combinação de vários elementos, entre eles o ritmo, a harmonia e a letra, reunidos para criar um som que representa uma expressão unificada. Abubakar Siddique & Sidal (2022:94) afirmam que na filosofia, a música é encarada como um objeto sério face ao papel social e político que desempenha na sociedade. Os autores indicam que Platão e Aristóteles, em alguns dos seus trabalhos, refletem sobre a ideia de que a música não é uma mera prática artística ou cultural, mas é um motor que tem a capacidade de moldar a vida cívica e a moralidade individual, todavia também pode ser encarada como ferramenta de rebelião e resistência. Percebe-se, então, que a música e a política possuem um elo de união íntimo.

No entendimento de Street (2003:214), a relação entre política e as artes, e consequentemente a música, atravessa séculos, contextos culturais e territoriais. As artes, para além de serem objetos estéticos, têm uma utilidade de contestação, resistência, identidade coletiva e propaganda. Da mesma maneira que uma banda sonora ajuda um filme a retratar ânimos ou emoções, uma música pode desempenhar o mesmo numa campanha política.

4.1. Música e Propaganda

Quando se aborda a questão da propaganda na música, Street (2003:115) apresenta alguns exemplos como a canção *God Save the King* que se tornou um hino de propaganda para legitimar a monarquia. O autor refere ainda o caso da União Soviética e do regime nazi, que também usaram música popular como meio de propaganda. Em 1938, a URSS criou a Orquestra Estatal de Jazz e financiou bandas e outras formas de entretenimento para manter a moral militar, enquanto o regime nazi tornou a canção *Horst Wessel* obrigatória nas escolas e nos

manuais escolares, (Street, 2003:115). Os Estados Unidos e o Reino Unido, durante a Segunda Guerra Mundial recorreram a artistas como Glenn Miller para inspirar patriotismo, enquanto na África do Sul, durante o apartheid, as autoridades do país incentivaram a música rural e censuraram sons urbanos, de modo a reforçar a política dos *homelands*.

No entanto, importa reconhecer que o uso político da música não é exclusivo de regimes autoritários. Em contextos democráticos a música pode ser uma ferramenta propagandística, o que demonstra o seu carácter transversal como instrumento de mobilização.

Abubakar Siddique & Sidal (2022:95) afirmam que, nos últimos anos, políticos e Estados têm usado música para atrair atenção aos seus comícios, assim como têm proibido canções que desafiem os seus princípios e que funcionem como crítica. Os autores indicam também que a música é utilizada como veículo de transmissão da mensagem, projetando uma boa imagem do político e dos seus ideais. Este fenómeno possui a capacidade de atrair simpatizantes desses artistas para alinharem-se ao partido, ampliando a sua base de apoio.

4.2. Censura e Controlo de Expressão Musical

A música tem sido historicamente um alvo de censura, não apenas em regimes autoritários, mas também em democracias, por ser encarada como um potenciador de transformação social. Street (2003:117-120) apresenta exemplos como o apartheid na África do Sul, onde a rádio do Estado riscava discos de modo a impedir que estes fossem transmitidos por causa das suas mensagens, ou o Reino Unido, onde artistas como Sex Pistols, Frankie Goes to Hollywood e Paul McCartney foram banidos das rádios, como a BBC, na segunda metade do século XX. O autor acrescenta que Estados e agências dedicam muito tempo e esforço a censurar certas músicas e artistas para se protegerem dos seus efeitos nocivos, visto que, além de ser um meio de expressão de sentimentos e identidades, a música também pode provocar identidades rebeldes, daí a censura.

O autor afirma que censura direta na música é um fenómeno raro no Ocidente, em especial em países como os Estados Unidos, em que o direito de um indivíduo se expressar livremente é um direito constitucional, contudo rótulos de *Parental Advisory* podem restringir o acesso à música, principalmente a estilos como o *rap* e *hip-hop* que são, por natureza, mais políticos, (Street, 2003:117). Assim, mesmo em democracias solidificadas, observa-se que a

música pode ser alvo de controle e censura, demonstrando que música política é um fenômeno transversal que reside em diferentes tipos de regimes.

Street (2003:119) apresenta a ideia de que a censura da música nem sempre corresponde ao poder real que esta possui. Esta censura, muitas vezes, revela os medos, preconceitos e interesses dos Estados. Os Sex Pistols serem banidos da BBC diz mais sobre a mentalidade dessa instituição, do que os efeitos concretos da música produzida pela banda. Na visão do autor, ao proibir gêneros, bandas ou canções, o Estado pode, indiretamente, atribuir-lhes um estatuto de relevância que não teriam sozinhas, a intervenção política, assim, politiza o que poderia ser irrelevante, demonstrando que, por vezes, a paranoia e medo do Estado estão mais ligados à censura do que o poder cru da música.

Portugal viveu um exemplo claro de censura onde todas as áreas foram afetadas, durante o Estado Novo. Fiuza (2013:71-72) indica que durante este período, o Estado controlava as artes para vigiar algum tipo de conteúdo que pudesse ser contra o regime ou que possuísse ideias de subversão. Por essa razão diversos artistas vetaram e modificaram as suas obras para agradar ao sistema. Obras populares e com conteúdo moral que fosse considerado inadequado também eram alvo de censura. Diversos artistas, como Zeca Afonso, eram perseguidos pelo Estado e só conseguiram publicar as suas obras sem cortes depois da queda do regime, *Cantar de Novo* sendo um exemplo disso.

Casos mais recentes como o do *rapper* Toomaj Saheli e da banda russa Bi-2 demonstram que a música continua a ser alvo de censura. O artista iraniano foi condenado à morte por causa das suas canções que desafiavam o governo do país e que defendiam os direitos das mulheres, (Ahmed, 2024, 10 de maio). Bi-2, por sua vez, sofreram restrições e cancelamentos de espetáculos na Rússia depois de manifestarem oposição ao conflito contra a Ucrânia, evidenciando que artistas populares também podem ser alvo de censura e de silenciamento quando defendem ideias distintas dos Estados, (Yaffa, 2025, 13 de março).

4.3. Música como Oposição Política

Street (2003:120) afirma que a música tem presença no espaço da resistência. Desde as canções folclóricas da Inglaterra rural até às canções de protesto contra a guerra e fim de regimes, como foi o caso de Portugal. Porém, a resistência na música não precisa ser verbal, danças e até roupas usadas pelos indivíduos usam, podem ser encaradas como afrontas. O autor usa o exemplo da

URSS, onde o *rock* fornecia códigos de resistência e formava identidades coletivas e individuais, sendo percebido como uma contracultura rebelde.

A verdade é que muitos outros estilos musicais surgem de uma contracultura face às políticas do país e às realidades vividas pelos indivíduos, dois grandes exemplos disso são o *punk* e o *hip-hop*. A ideia de uma subcultura ou contracultura foi usada para interligar o consumo musical a atos de consciência política e de resistência.

Guerra & Silva (2013:2) descrevem o *punk* como um movimento social e artístico contemporâneo, destacado pelo seu carácter político e social, visto que confronta a ordem dominante, opõe, é dissidente e valoriza a iniciativa própria. Grande parte dos sentimentos presentes nas músicas deste estilo gira à volta de protesto, rebeldia e raiva, fazendo algum tipo de crítica social. Não conformismo, direitos humanos, ação revolucionária, proteção animal, antimilitarismo e anarquia, são algumas das causas comumente exploradas no *punk*, (Guerra & Silva, 2013:16).

Lupati (2019), por sua vez, afirma que o *hip-hop*, também de natureza política e social, surge como um movimento social e cultural. A música une-se à militância, em resposta a um contexto de desigualdades raciais e de realidades marginalizadas. A subversão, a originalidade e a inovação são algumas características deste estilo que permitiram tornar o *hip-hop* num modo de expressão que levou à emancipação cultural, social e política das periferias. Lupati (2019:6) afirma: “No rap (...) as palavras em forma de rimas unem-se a uma base rítmica simples (...) na criação de uma performance musical que na maioria dos casos é também um ato de denúncia, de resistência, de reivindicação e militância política”.

Além do *punk* e do *hip-hop*, a música contemporânea continua a ser um espaço de oposição, alguns exemplos mais recentes são as Pussy Riot e M.I.A. O primeiro é um coletivo russo que usa as suas performances *punk* e feministas como protesto contra a Igreja e o Estado (CBS/AP, 2012, 17 de agosto), enquanto M.I.A. é uma artista do Sri Lanka que combina o *hip-hop* e a eletrónica para desafiar desigualdades sociais e políticas, (Monroe, 2016, 16 de agosto).

4.4. Movimentos Sociais e Culturais

A relação entre a música e os movimentos não é uma mera coincidência. Como afirma Street (2003:124), esta relação surge dos interesses partilhados de ambas as partes e das redes que as conectam. A música é um produto da política da mesma maneira que a política é um produto

da música. O mesmo autor indica que a música é uma forma de comunicação que ajuda comunidades a partilhar identidades e memória. Street apresenta também a noção de três usos da música: o conformacional (música de protesto), deliberativo (como o *rap* e o *punk*, que consistem em debates internos sobre identidade) e programático (aqui a identidade em si já está definida, a música serve como reforço e apoio moral). Porém, apesar de ser uma abordagem interessante, esta entende a música apenas como funcional, não tendo em consideração como esta própria molda objetivos políticos ou como o seu valor estético pode motivar ações, (Street 2003:125).

Nesse contexto, Schwartz, Gonçalves & Costa (2019:1) fornecem uma perspetiva contemporânea sobre a música e as artes nos movimentos sociais. Estes autores afirmam que o ressurgimento de movimentos conservadores no Ocidente procura restringir a liberdade, individual e coletiva, e reprimir manifestações culturais, ligadas a movimentos específicos, como o feminismo e os direitos LGBTQIA+. Na ótica dos autores, esta realidade politicamente polarizada reforça a importância das práticas culturais como modos de mobilização.

Eyerman & Jamison (1998:1) situam a música num quadro amplo na teoria dos movimentos sociais, como prática que cria identidades, solidariedade e consciência. Os autores entendem a música como conhecimento e ação, capazes de mobilizar movimentos. De acordo com o seu entendimento, objetos culturais, como a música, são constantemente recriados, fortalecem identidades e a solidariedade. Na eventualidade de um declínio político do movimento, essas tradições permanecem como memória e podem ser usadas como inspiração para novas formas de transformação social, sendo encaradas como um recurso simbólico que perdura no tempo.

4.5. A Música de Intervenção

Como referido na introdução, o termo “canção de intervenção”, também conhecido como “canção de protesto”, designa uma tendência musical em que os autores têm um envolvimento com aquilo que se passa nas diferentes lutas sociais presentes na sociedade, tornando-se agentes políticos e criando obras de modo a denunciar os problemas que essas lutas combatem.

Para Corte-Real (2010:220) trata-se de “um conceito que se desenvolve na linguagem corrente para denominar um dos campos da música popular portuguesa”, intimamente ligada

ao contexto em que surgiu, o 25 de abril, momento em que a canção assumiu um papel relevante como veículo de mobilização.

De modo semelhante, Saldanha (2016:53) atenta que o termo “canção de protesto” ou canção de intervenção” surge no pós-revolução de 74 “(...) utilizando-se para referir quer a poesia (letras das canções) quer a música que a acompanha. O intérprete é, frequentemente, o autor da letra (...)”. Assim, o cantor-compositor assume uma postura face à realidade sociopolítica em que se insere, e o seu cântico é encarado como um veículo e uma arma contra o regime. Segundo o autor, o artista é visto como um cantautor. Contudo, esta denominação entende que a poesia e a composição da música são os únicos fatores pertencentes à definição, excluindo a composição musical não cantada. Como o mesmo acrescenta (2016:54), em situações em que o artista é autor e intérprete das suas composições, pode não cantar poesia, sem que tal invalide o carácter interventivo das obras a nível sociopolítico.

Corte-Real (1996:142), amplia a discussão do tema ao reconhecer que a terminologia “canção de intervenção” sendo a mais genérica, e intimamente ligada à Revolução de abril, tem alguns termos sinónimos como “canção de protesto”, “canção dos homens livres”, “canção de partidários”, “canção de resistência”, “canto livre”, “canção de esquerda”, “canto colectivo” e “canção popular”. No entanto, estas expressões, embora partilharem significados semelhantes, possuem alguns precedentes associados a si.

O mesmo acrescenta que este tipo de objeto artístico, além de não estar associado a um estilo musical específico, necessita ser direto, simples e objetivo, de modo a mobilizar o público com eficácia. A clareza torna-se um elemento estratégico, pois o objeto da canção não é só artístico, mas político. Ao articular as perspetivas de ambos os autores, compreende-se que a canção de intervenção é um conceito estético, um instrumento de ação e uma prática histórica e cultural.

Face a estas noções, a expressão adotada no trabalho acaba por ser a “canção de intervenção” / “música de intervenção” por ser a mais genérica e por submeter à ideia de uma música, de diversidade estilísticas (ao nível da língua e do estilo musical), que pretende mobilizar os indivíduos perante um problema ou uma questão social (nacional e/ou internacional, específica e/ou generalizada).

Metodologia

Uma vez definido o tema, a pergunta de partida e os respetivos objetivos do trabalho, referidos anteriormente, Bell (1997:95) indica que torna-se necessário refletir sobre os modos de recolha de informação. Em primeiro lugar, é necessário perguntar “o que quero saber e porquê?” e só após ser feita essa reflexão é que se deve começar a questionar sobre qual é a melhor maneira de recolher dados e como utilizar a informação obtida. Deste modo, foi escolhida uma abordagem qualitativa para a investigação, dada a natureza da mesma. Concluiu-se que seria mais pertinente e interessante entrevistar alguns artistas que produzissem música com teor político e consciência social. Foddy (1993:1) defende que formular perguntas é um método eficiente, e em alguns casos o único possível, para realizar a recolha de dados sobre comportamentos passados, experiências, motivações, crenças, valores e outros aspetos subjetivos que não podem ser diretamente quantificados.

Ainda sobre métodos de pesquisa qualitativos, como explica Coutinho (2011:16-17), citando Latorre et al. (1996) e Mertens (1988), este tipo de abordagem permite entrar no mundo dos indivíduos a um nível pessoal, com a intenção de conhecer a interpretação e o significado de situações de quem as vive por inteiro. Segundo Coutinho (2011:291) é através das entrevistas que se consegue obter informação que ultrapassa a mera observação, explicar pontos de vista, comportamentos e posicionamentos sobre temas.

Quivy & Campenhoudt (1998:191-192) apontam que através do contacto direto, natural às entrevistas, entre entrevistador e entrevistado, a recolha de dados é mais rica e matizada. No ambiente de troca de informação, o entrevistado partilha a sua visão e opiniões sobre um tema ou vivências, e, através de perguntas abertas e reações, o entrevistador tem a capacidade de orientar a entrevista de modo a retirar o máximo de informação possível, garantindo que o assunto não é desviado.

Bell (1997:137) acrescenta que este contacto direto permite ainda que o entrevistador tenha em atenção questões como (o tom de voz, a expressão facial, a hesitação, etc.). Uma resposta em contexto de entrevista como pode ser clarificada através destes indicadores comportamentais e corporais.

Dito isto, optando por uma investigação qualitativa, decidiu-se convidar sete artistas que, no seu repertório musical, produzissem canções com teor político e interventivo. Os músicos escolhidos foram Capicua (Ana Matos Fernandes), Luís Varatojo, Fado Bicha (Lila

Fadista e João Caçador), Chullage (Nuno Santos), Garota Não (Cátia Mazari Oliveira) e Luca Argel. No entanto, houve a ausência de resposta por parte da Garota Não e Chullage.

A escolha destes participantes baseia-se em alguns critérios:

- Possuir um repertório musical que aborde questões sociais, ou que seja politicamente engajado, tal como: racismo, direitos LGBTQIA+, identidade *queer*, feminismo, crise da habitação, gentrificação, justiça social, crise climática, entre outros;
- Produzir e/ou compor música em Portugal;
- Atuar em estilos musicais diferentes, de forma a demonstrar a abrangência e diversidade presente nesta tendência musical.

Dado os requisitos acima referidos, foram selecionados os artistas já mencionados, contudo, é importante realçar que outros músicos podiam ter sido selecionados. Aconteceu que estes foram alguns dos que surgiram como opções viáveis e que aceitaram participar neste estudo. Os convites para as entrevistas, via videoconferência, foram feitos por e-mail, a meio de dezembro de 2024, com o intuito de serem realizadas entre janeiro e fevereiro. Ao mesmo tempo em que os convites eram elaborados, tomou-se a iniciativa de compor uma Declaração de Consentimento Informado¹ de modo a respeitar as questões éticas da investigação e salvaguardar os artistas e o entrevistador de quaisquer problemas.

As entrevistas foram realizadas em diferentes momentos, entre o fim de janeiro e fim de março, todas elas com um guião semiestruturado e semidiretivo², como explicam (Quivy & Campenhoudt (1998:192) estes possuem uma lista de perguntas pré-definidas, permitindo que entrevistador e entrevistado abordem questões adjacentes ao tema, que façam sentido para a investigação. Posto isto, o guião não é composto por perguntas totalmente abertas e não precisa de ser, obrigatoriamente, respondido por ordem.

A construção do guião das entrevistas baseou-se em alguns critérios e métodos de preparação, com o intuito de garantir a relevância das perguntas, que estas fossem pertinentes face ao estudo e que explorassem a profundidade das perceções dos artistas sobre a problemática. Primeiramente, o guião teve como base a leitura crítica do investigador sobre o tema da investigação, através de textos académicos e outros estudos. Em segundo lugar, foi

¹ Para consultar as Declarações de Consentimento Informado, ver anexo B, C, D e E.

² Para consultar o guião das entrevistas, ver anexo A.

feita uma análise dos músicos selecionados e das suas criações artísticas, incluindo discografia, entrevistas e letras, para conhecer as causas e estilos abordados. Por fim, procurou-se relacionar os objetivos concretos da investigação com as experiências individuais dos artistas.

Foi efetuada a devida leitura de documentos académicos apropriados ao estudo, assim como a leitura de notícias e entrevistas referentes aos artistas, assim como a devida audição da sua discografia e participações em podcasts, vídeos e outros materiais audiovisuais. Apesar das entrevistas terem todas um guião base, havia um conjunto de perguntas complementares adequadas a cada sujeito, de modo a dinamizar e aprofundar questões próprias de cada entrevistado.

Todos os participantes demonstraram-se entusiasmados com o convite e rapidamente partilharam a sua disponibilidade para realizar a entrevista. As videoconferências realizaram-se a 27 de janeiro (Luís Varatojo), 7 de fevereiro (Fado Bicha), 21 de março (Luca Argel) e 26 de março (Capicua). Todas com durações entre 1h05 e 1h15.³

Através da abordagem qualitativa, o estudo surge do relato dos artistas e do seu discurso, ou seja, como estes se percebem e desejam ser reconhecidos, e não pelo seu percurso, conteúdo ou seguidores. Caso outras abordagens tivessem sido adotadas para o presente trabalho, este discurso por parte dos autores seria inexistente, podendo levar a conclusões diferentes daquelas que serão apresentadas.

³ As entrevistas transcritas e editadas poderão ser disponibilizadas caso seja efetuado o contacto com o investigador.

Os Versos de Mobilização: Caracterização dos Artistas e Análise das Entrevistas

Esta parte do trabalho é dedicada à compreensão da música de intervenção contemporânea e nacional, com base nas perceções dos cinco artistas mencionados anteriormente, Luís Varatojo, a dupla Fado Bicha, Luca Argel e Capicua, recolhidas através das entrevistas realizadas pelo investigador.

As entrevistas permitiram entrar em contacto com os seus percursos, as suas motivações e perceções não só de si próprios enquanto criadores, mas também do universo musical em que estes artistas se enquadram. Através das suas vozes, é possível perspetivar como diferentes estilos artísticos se relacionam com lutas e causas que marcam o presente. Deste modo, esta secção do trabalho pretende apresentar não só as obras dos artistas, mas também reflexões e experiências que moldam posicionamentos adotados por estes enquanto criadores políticos.

O capítulo é dividido em subcapítulos que abordam diferentes aspetos da investigação. Primeiramente será feita uma caracterização aprofundada dos músicos, com base na informação disponibilizada nos sites dos próprios e na perceção do investigador sobre os mesmos. Em seguida, irá ser explorado o entendimento do termo “canção de intervenção” e a herança do 25 de abril em Portugal.

Na sequência, haverá uma análise sobre as motivações dos artistas, seguidas pelas suas influências, pela reflexão do papel do artista na sociedade e o poder da música na sensibilização pública, terminando este segmento do trabalho com os desafios que estes criadores se deparam.

5.1. Os Artistas

Nascido em 1965, Luís Varatojo, músico e produtor, começou a carreira musical na banda *Peste e Sida* nos anos 80, uma banda *punk rock*. Anos depois surgem os Despe & Siga e fez parte de outro projeto, o Linha da Frente em 1999, como comemoração dos 25 anos do 25 de Abril, foi um dos artistas do megaconcerto com outros vários nomes nacionais.

Já nos anos de 2004, com o João Aguardela, fez a *Naifa*, onde exploraram a poesia nacional através de estética musical urbana. Em 2015 cria o projeto Fandango com Gabriel Gomes onde fazem um duo de guitarra portuguesa e acordeão com música eletrónica. Depois de vários projetos e álbuns, em 2021 surge a Luta Livre, que, segundo Manuel Halpern no site

oficial de Luís Varatojo, pretende “dar voz a causas comuns, passar uma mensagem de luta de forma inequívoca, entendendo-se todas as sílabas cantadas.” As suas obras estão altamente ligadas à crítica social, à liberdade e denúncia de injustiças, refletindo o legado do espírito contestável do pós 25 de abril.

O duo Fado Bicha⁴ surge em 2017, com as integrantes Lila Fadista (1984), na voz, e João Caçador (1989), nos instrumentos (guitarra e acordeão). Projeto abertamente interventivo, especialmente na representatividade da comunidade *queer*. Contudo, este não é o único tema que é abordado nas canções do projeto, questões como colonialismo, feminismo e racismo também fazem parte da agenda de discussão. Como o nome indica, o fado é o género musical associado ao duo, mas possui algumas variações, como a implementação de eletrónica.

Possuem dois álbuns e um EP, uma participação no Festival da Canção de 2022, e no ano de 2025, foi realizado um filme sobre o duo. Altamente vocais nas suas redes sociais sobre questões relacionadas com a justiça social, não só no panorama nacional, Fado Bicha não se limitam a manifestar-se nas músicas, mas também nas manifestações de rua, como foi o caso da crise habitacional e os apelos pela Palestina. A nível cívico, João Caçador trabalhou com associações como a Rede Ex Aequo e as Panteras Rosas, associações que apoiam a comunidade LGBTQIA+ e educam a sociedade contra a discriminação e preconceito.

Luca Argel, natural do Rio de Janeiro, Brasil, nasce em 1988, é um cantor, compositor, autor e produtor luso-brasileiro. Reside em Portugal há mais de uma década onde tem desenvolvido o seu caminho artístico-literário. O mesmo já tem histórico com os grupos Samba Sem Fronteiras e Orquestra Bamba Social, onde o samba e outras sonoridades brasileiras têm presença. Tem 5 álbuns sob o seu nome e em 2024, Luca Argel fez parte do momento musical de celebração dos 50 anos do 25 de Abril, acompanhado por Filipe Melo, Samuel Úria, Ana Lua Caiano, Alex D’Alva e Paulo de Carvalho e em 2025 participou com Pri Azevedo no Festival da Canção com a música “Quem foi?”.

Para além de todo este histórico, o músico passou por outros projetos com música para espetáculos de dança, cinema, e a produção de programas de rádio e podcasts. Por fim, foi formador de um workshop, através do museu da Gulbenkian chamado: “A cantiga é uma arma. Escrita de letras de canções com Luca Argel”, juntamente com a Capicua, Chullage e Carolina

⁴ O modo correto de fazer menção ao duo é “o Fado Bicha”, quando se refere ao projeto, ou “as Fados Bicha”, em referência às integrantes que se apropriam orgulhosamente do termo “bichas”.

Deslandes. As suas obras refletem questões relacionadas com gentrificação, memória histórica brasileira, desigualdade e colonialismo e valoriza o samba como meio de resistência.

Capicua, Ana Fernandes, nascida em 1982 no Porto, doutorada em Geografia Humana, é uma rapper interventiva, conhecida pela escrita política e feminista. A mesma identifica-se como feminista, ecologista e de esquerda, e participou no movimento SOS Racismo e do Partido Socialista Revolucionário. A *rapper* possui um vasto percurso musical com diversos EPs, álbuns e discos-livros para crianças e participou do projeto Língua Franca, um disco luso-brasileiro feito em parceria com Emicida, Rael e Valet. As suas obras abordam questões como feminismo, racismo e desigualdade social e questões políticas, com um equilíbrio lírico e crítico.

Participou em concertos em diferentes países, em conversas, workshops e palestras; é cronista, letrista para outros artistas e para peças de teatro. Já foi cronista na Visão, atualmente no Jornal de Notícias, está presente na Antena 1 no programa “Cinco à quinta”, escritora de dois livros e já deu workshops de escrita de música de intervenção “A cantiga é uma arma. Escrita de letras de canções com Capicua” através da Fundação Calouste Gulbenkian com Luca Argel, Chullage e Carolina Deslandes, e “Três Tempos”, um projeto sobre processos de escrita e composição musical para jovens, pela Culturgest, pelo Teatro Circo e pelo teatro Viriato com Luís Montenegro (também conhecido por Rapaz Ego).

Como último levantamento, Capicua participou durante 4 anos num projeto de intervenção social cultural e artístico “OUPA!”, criado em 2014 pela Câmara Municipal do Porto, para incentivar a capacitação de jovens através da palavra e da música.

A seguir é apresentada uma tabela que reúne os ouvintes mensais dos artistas, no Spotify, e as respetivas editoras, de modo a contextualizar melhor os participantes do trabalho.

Artistas	Ouvintes Mensais no Spotify	Editoras Musicais
Luís Varatojo	981	Independente
Fado Bicha	3 763	Independente e Altafonte Lda.
Luca Argel	59 151	Independente, Universal Music Ltda. e Fermata do Brasil
Capicua	41 083	Universal Music Portugal

Tabela A – Ouvintes mensais e respetivas editoras dos artistas (dados recolhidos em setembro de 2025). Fonte: Spotify.

Todos estes possuem uma presença mediática ativa, através da qual partilham e apelam à ação dos seus seguidores para causas que habitam a sociedade. As temáticas abordadas abrangem tanto situações internacionais como o genocídio na Palestina e instabilidade política, assim como assuntos nacionais de diferentes áreas, como a crise política, questões raciais, de gentrificação, entre outros.

5.2. Conceitos e Ideias-chave

A definição de “música de intervenção”, como apresentado anteriormente, possui características específicas, que atravessam a história, a política e a estética. Luís Varatojo, Fado Bicha, Luca Argel e Capicua concordam que o entendimento do termo não é limitado a um período histórico ou a um estilo musical, mas assume algumas mutações com o passar do tempo.

Apesar do entendimento do termo, como uma canção/ música interligada a causas sociopolíticas capaz de consciencializar os ouvintes sobre os problemas cantados, a designação acaba por ser questionada. Capicua demonstra que o termo é levemente ambíguo e que os artistas do 25 de abril não têm muito apreço por esta designação “o pessoal da velha guarda, não gosta muito do termo música de intervenção, porque acha que toda a música intervém, nem que seja para manter o *status quo*, e, portanto, prefere a denominação “canção de protesto””. A *rapper* reforça este ponto com a existência do Observatório da Canção de Protesto em Grândola.

Esta visão dos artistas entende que qualquer criação artística tem capacidade de intervir, de diferentes formas, mesmo quando aparenta ser neutra, esta participa de uma dinâmica social e cultural que pode reforçar ou desafiar a ordem. A intervenção de uma obra artística poderá ser explícita ou implícita, propositada ou não. A intervenção poderá ser até feita por omissão, Capicua explica: “Há muita gente que se posiciona, pela omissão, e que intervém pela manutenção do *status quo*, no sentido em que contribui para essa ideia de que música é só entretenimento, e depois há aqueles que se preferem posicionar declaradamente (...)”.

Para além disso, a *rapper* define

(...) a música de intervenção/ a canção de protesto, como se queira chamar, ou uma canção mais engajada politicamente, como um conjunto de canções que escolhem posicionar-se politicamente, denunciar determinadas injustiças, apelar para determinados assuntos ou causas, por haver uma crença ou uma convicção por detrás de que a música pode servir de ferramenta para a mudança das mentalidades e, portanto, indiretamente para a mudança do

mundo, porque pode ser um veículo de mensagem e pode também ter um carácter mobilizador das massas, no sentido em que não só espalha uma mensagem, como tem um potencial emocional de comoção, de convocar a mobilização, (Capicua).

Esta ideia de Capicua vai ao encontro daquilo que DeNora (1996) argumenta, de que a música participa ativamente na construção de experiências e na organização da vida social e McClary (1991), citado por Roy & Dowd (2010), que defende que elementos musicais podem transmitir significados mesmo que não haja palavras explícitas. A intervenção não depende da sua letra, mas do efeito performativo e da receção.

A nomenclatura do termo não se torna fulcral a partir do momento em que é entendido que a música possui um poder mobilizador de ação e tem a capacidade de transformar sensibilidades coletivas.

Luís Varatojo, por sua vez, não se distancia muito desta visão, realçando que tanto “música de intervenção” quanto “canção de protesto” são designações válidas, apesar da segunda ter uma maior ligação com a América Latina, “basicamente, a música de intervenção ou a canção de protesto tem a ver com o facto da música em causa de ter uma ideia de intervenção social” (Luís Varatojo). Contudo o mesmo partilha uma insatisfação com a categorização do termo. “Eu acho que a música de intervenção não deve ser tão catalogada e tão posta em prateleiras. Se ela pretende intervir e pretende causar algum desconforto, (...) ela vai-se fazê-lo sempre fintando as regras, portanto, também se vai escapando dessa catalogação.” O artista levanta nomes como Xutos & Pontapés que ao longo do seu percurso abordaram questões de empregabilidade, cargas policiais e liberdade, mas nunca foram considerados de intervenção. O compositor também apresenta a *Tourada*, escrita por Ary dos Santos, como outro destes exemplos. Criada em 1973, durante o tempo da ditadura militar portuguesa, a canção usava uma linguagem de festa para criticar o governo. A tourada em si representava o espetáculo político e social, onde o touro (o povo português) era quem sofria, assim sendo, era uma canção que alertava à resistência e à mudança pelo seu subtexto. O artista também aponta que as Fado Bicha são um ótimo exemplo de artistas interventivas que não são vistas como tal.

Luca Argel posiciona-se diferentemente, afirmando que é um termo um pouco complicado de definir e que talvez possa não ser o melhor face àquilo que as pessoas entendem como música de intervenção.

Eu acho que tem uma certa distância entre essas duas palavras, "música de intervenção" e aquilo que as pessoas entendem por música de intervenção. Embora, eu acho que seja uma

coisa muito complicada tentar mudar isso, eu prefiro aceitar que é assim mesmo, e nós seguimos usando o nome, quase como se fosse uma espécie de metáfora, (Luca Argel).

O músico sublinha que este tipo não possui características estéticas como o samba ou o fado, mas é entendido como um género mesmo não sendo um. A questão da “intervenção” vai ao encontro daquilo que Capicua também partilha, a ideia de que tudo tem a capacidade de intervir, “Qualquer tipo de música é um fenómeno social, e como fenómeno social, de alguma forma intervém, então é um termo super impreciso.” (Luca Argel).

O cantor ainda afirma que no Brasil, tal designação não existe, sendo “música engajada” o termo mais comum, porém a ideia mantém-se, a música toma uma posição e aborda política, desigualdades e faz uma denúncia. Esta diferença de terminologia intensifica a ideia de que “música de intervenção” é um termo português, como consequência da sua relação histórica com o 25 de abril.

No entanto, o artista partilha que as visões apresentadas pelos seus colegas de profissão defendendo que a noção de música de intervenção “(...) é uma música que tem uma mensagem de transformação social, (...) que é anti-hegemónica, que é subversiva, que está sempre do lado dos menos empoderados da sociedade, das classes mais baixas, dos grupos sociais marginalizados, dos grupos sociais mais oprimidos (...)” (Luca Argel).

Já Lila, integrante do Fado Bicha, afirma

(...) atribuiria esse epíteto a qualquer música cuja letra seja feita com um propósito para além do artístico, do criar um objeto artístico. Que esse objeto artístico tenha um carácter de mudança social ou de denúncia social. Às vezes pode haver denúncia sem haver propriamente uma proposta de mudança (...) acho que a música de intervenção tem um pendor muito forte no olhar sobre um determinado problema social, que pode ser mais micro e pode ser muito abrangente numa sociedade em questão, (Lila Fadista).

João, por sua vez, apresenta a ideia de separação entre a música de intervenção e a música de não intervenção. Uma poderá ser definida quando a outra for também conceituada. Concordando com Lila, João diz

Eu acho que passa muito por essa ideia de que Lila está a falar da denúncia social, (...) uma reflexão um bocadinho mais complexa do que só a ideia do amor, do desamor, das coisas do dia a dia sem uma grande camada de profundidade. Não que música de amor não tenha profundidade, mas não tenha uma camada política vincada, (João Caçador).

Estas perspetivas acabam por partilhar um entendimento da música politicamente engajada como uma ferramenta de transformação social, mesmo que os modos de intervenção variem e que por vezes possam escapar aos autores. Capicua apresenta a música “Que Parva que Sou” dos Deolinda “que acabou por também marcar ali os anos da Troika, e da chamada geração à Rasca, como uma espécie de hino das manifestações (...) dessa geração.”. Pode-se então entender que a música de intervenção não é só definida pela ação autoral, mas sim pela maneira que é apropriada por movimentos e comunidades.

Outro ponto que os artistas partilham é o carácter imersivo e emocional da música como potenciador de intervenção. A artista entende que

a música que acaba por potenciar o impacto da palavra através da emoção, é quase como se a palavra ganhasse um superpoder a partir da música, porque a música, (...) tem um poder invasivo, não é como um livro em que nós temos de parar para nos sentarmos para ler, a música está em todo lado (...), (Capicua).

Similarmente, as Fado Bicha enaltecem o papel do concerto ao vivo como experiência comunitária, onde a intervenção se molda nos corpos e nas vozes do público. A intervenção então não é só discursiva, mas também performativa, criando um elo entre estética e política.

Uma componente da música da intervenção é a interseccionalidade. Crenshaw (1989) cunhou o termo e este é usado como uma metáfora para explicar como modos de opressão distintas, como sexualidade, etnia, classe, género, não atuam isoladamente, mas de forma interligada. Um exemplo claro deste fenómeno é a discriminação sofrida por uma mulher negra. Esta não pode, nem deve, ser entendida como uma mera combinação de sexismo e racismo, a discriminação que esta sente é específica e resulta do cruzamento destes dois, Crenshaw (1989:141). A interseccionalidade requer uma análise global de como diferentes estruturas de poder influenciam as vidas do indivíduo dentro da sociedade.

O caso da Capicua, surge na afirmação feminina num campo historicamente por homens, as suas referências reforçam a importância da representatividade de género. Já as Fado Bicha ao introduzir uma componente *queer* ao fado, questionam a heteronormatividade, a tradição cultural e a identidade nacional, permitindo a expressão da sexualidade e pertença cultural na subversão do fado clássico. A música de intervenção não é um campo estético isolado, é um espaço de múltiplas identidades, que nos dias atuais, ampliou o legado do 25 de abril para incluir novas lutas.

Contudo, uma observação a levantar-se é que este discurso da música de intervenção é bastante direcionado a ideias progressistas e de esquerda, tanto de uma perspetiva do público, como da própria história em si. Assumindo que o termo é neutro politicamente, a intervenção da música poderia ser usada por ideias e grupos conservadores para estabelecerem-se no meio, contudo essa conexão não tende a ser feita. Luca Argel partilha esta ideia quando afirma que

A mensagem da música de intervenção (...) é um tipo de intervenção de transformação social de esquerda. Uma música que proponha uma mensagem política de direita, ou uma mensagem política fascista ou conservadora, nunca vai ser chamada de música de intervenção, embora ela proponha uma transformação política também, (Luca Argel).

É de realçar que este fenómeno também pode estar associado ao facto de que historicamente, ideias progressistas tendem a produzir e provocar ação, com a elaboração de protesto, ações de resistência, criações artísticas que desafiem o sistema. A própria Revolução dos Cravos é exemplo disso, a Revolução Americana e Francesa também. Até na atualidade são encontrados exemplos disso, como a discografia dos artistas aqui apresentados, as marchas LGBTQIA+, os protestos do movimento *Black Lives Matter* e ainda mais recentemente a frota de ajuda humanitária para a Palestina. Com isto, não se pretende afirmar que indivíduos com ideias mais conservadores não realizem este tipo de ação, alguns exemplos são as marchas de orgulho hétero e os protestos anti-imigração.

Assim, conclui-se que a “música de intervenção” apesar das divergências face ao conceito, há um consenso sobre o poder efetivo da música em intervir na realidade social, de múltiplas formas e do modo imprevisível. No entanto, talvez haja uma necessidade de reestruturar o conceito, distanciando-o da sua origem histórica e incluindo novas causas e problemas contemporâneos. Uma designação que mantenha o seu pressuposto, mas que também seja capaz de incluir narrativas mais conversadoras na sua génese, não se limitando a um entendimento progressista do termo. A partir do momento em que se assume que toda a arte intervém, o termo passa a ser um pouco redutor. Porém, uma nova designação seria um fenómeno difícil de acontecer, dada a história e a amplitude do conceito.

5.3. A Herança do 25 de abril

Não seria possível fazer uma análise da música de intervenção em Portugal sem entender a herança que o 25 de abril deixou nos últimos 50 anos, a Revolução dos Cravos é incontornável quando se fala deste tema. Todos os entrevistados, independentemente do seu contexto e da sua

geração, reconhecem o papel decisivo da canção de protesto durante o período ditatorial e no processo revolucionário. Contudo, os mesmos reconhecem uma certa limitação desta herança e a necessidade de repensar a intervenção face aos problemas modernos.

Capicua partilha que a geração de abril deixou uma grande marca naquilo que é entendido como de canção de intervenção. A *rapper* refere que estes tiveram um papel político direto: “(...) de facto, marcou aquilo que é, na cultura portuguesa, de certa forma a ideia do que é intervir politicamente através da música.”. A análise da artista foca em dois pontos, a centralidade histórica da música e na consciência que esta geração moldou a perceção da intervenção em Portugal.

As Fado Bicha identificam que a herança interventiva da música provém de:

uma série de autores (...) todos homens, brancos, que fizeram música nos anos 60 até ao final dos anos 70 e início dos anos 80, sobre as questões relacionadas, obviamente, com a ditadura, a repressão sobre as guerras em África e depois sobre a transição para a democracia e os resquícios do fascismo na sociedade portuguesa, (Lila Fadista).

Todos os artistas defendem que depois dos anos de 1970 e início dos anos 1980 a música de intervenção acaba por desaparecer um pouco. Luca Argel e Luís Varatojo, assim como as artistas já mencionadas, entendem que a questão interventiva da música em Portugal acaba por existir maioritariamente no *hip-hop* e no *rap* português. Os *rappers*, desde os anos de 1990, quando o estilo musical começou a surgir em Portugal, foram os únicos que se mantiveram interventivos e portugueses. Durante este período muitos artistas e bandas mudaram o seu foco, produzindo música em inglês e abandonando as questões interventivas, contudo os *rappers* continuaram a cantar sobre problemas sociais relacionados com racismo, realidades marginalizadas e periferias, “canção do protesto, na minha opinião, estava circunscrita ao *hip-hop tuga*, sobretudo nas periferias de Lisboa, nos bairros mais periféricos, e sobretudo nas gerações dos afrodescendentes, que falavam muito sobre racismo e sobre segregação urbana” (Capicua).

Os artistas entrevistados partilham a perceção de que o *rap*, tanto português quanto o crioulo, foi um dos poucos estilos musicais que assumiu um carácter verdadeiramente político até aos anos de 2010. Segundo os músicos, a partir dessa década, com as crises financeiras, fazendo referência à troika e à tal mencionada Geração À Rasca, notou-se um ressurgimento da música de intervenção com músicas como “Que Parva que Sou” dos Deolinda, como referido anteriormente.

No presente, os artistas conseguem reconhecer a herança deixada pelos artistas de abril, contudo esta é reformulada. Capicua apresenta bem esta ideia quando afirma que hoje vivem-se tempos plurais e polarizados, onde há muitos assuntos na esfera pública a circular ao mesmo tempo, “Hoje tens uma geração de músicos portugueses que fala sobre o que existe, sobre a realidade que está ao seu redor, usando a música para falar sobre muitas coisas emocionais e pessoais, mas também muitas coisas políticas e sociais”.

As Fado Bicha complementam esta ideia quando partilham que a crescente consciência de problemas sociais levou ao crescimento da música de intervenção nos últimos 10 anos. A música de intervenção de hoje é diferente daquela que era feita nos anos 1960, tanto a nível estético como temático.

Ao contrário do inimigo comum que a música de intervenção ficou conhecida por combater, o fascismo, atualmente, na sociedade, existe uma variedade de assuntos e estilos presentes na música portuguesa desde fado *queer* a *pop* feminista, samba sobre gentrificação, entre vários outros. A verdade é que a abertura social, demonstrou ser capaz de abordar diferentes temas com estéticas distintas. A memória da revolução funciona como referência, influenciando os novos artistas, mas a estética e os discursos são outros, dando lugar a novas lutas e vozes.

5.4. Motivações e Intenções

As motivações dos artistas não surgem de uma estratégia de mercado, mas sim das suas convicções e de compromissos sociais. Todos os artistas convergem na ideia de que a política é um elemento que não diverge da sua vida pessoal, das suas visões e experiências.

Luís Varatojo, que tem um histórico musical categorizado como *punk*, diz que “fazer música sem dizer nada, para mim, nunca fez sentido.” A sua motivação nega um vazio artístico, a necessidade de intervir sempre esteve presente, é uma escolha ativa e não planeada. O envolvimento dos pais do cantor na vida pública e na cidadania influenciou a vida pessoal de Varatojo, que decidiu, “sem pensar”, fazer música do “contra”. Apesar do seu mais recente projeto, Luta Livre, ser considerado panfletário por alguns, por ser mais direto e explícito, Luís Varatojo deseja criar com a intenção de mexer com o ouvinte, tentando criar subversão, afirmando também que “o panfletário tem a sua poesia.” Esta ideia do carácter panfletário da

canção refere-se à ideia de a música ser um veículo de mensagem político imediato e sem metáforas, ao invés de ser uma obra mais complexa ou com subtexto.

Capicua tem uma origem política semelhante à de Varatojo, no sentido de que o sociopolítico esteve sempre presente na sua casa, “As questões políticas e sociais são preocupações que eu tenho na minha vida normal. Já tinha antes de começar a fazer música e estranho seria se coisas que são para mim importantes depois não transpirassem para a minha escrita”. A sua motivação é uma extensão social e cultural da sua formação. Feminista e ativista, a música é uma ampliação da sua ação cívica.

As Fado Bicha partilham que não é uma escolha consciente fazer música de intervenção, é o resultado de uma postura ativa. O simples facto de haver pessoas *queer* no palco já é interventivo

Bastava só existirmos enquanto pessoas no palco e isso já seria político, já seria interventivo. Por isso, acho que nós, ao escolhermos cantar histórias que são as nossas, ao escolhermos trazermos a reflexão que fazemos no dia a dia de pensamento político para o objeto artístico, torna-se, invariavelmente, um objeto político de intervenção porque as vidas das pessoas *queer* estão muito atrasadas em relação às outras vidas, (Lila Fadista).

Ao escolherem falar sobre o amor entre dois homens, por exemplo, a canção torna-se automaticamente interventiva por ser fora da norma; algo tão simples provoca desconforto. O confronto com a norma torna-as subversivas e consequentemente tornando-as interventivas e politizadas. O duo admite abordar histórias *queer* num estilo musical que nunca as teve como presentes, nem como iguais. Assim sendo, a escolha de fazer fado *queer* é uma afirmação identitária e um ato de resistência, a motivação nasce da sua experiência e da vontade de criar um espaço de visibilidade.

Luca Argel acredita que cada artista terá a sua razão para produzir; aquilo em que se acredita politicamente está associado ao pessoal e emocional.

(...) eu acho que é uma questão de personalidade, não existe um Luca da música e um outro Luca da vida, é a mesma pessoa. O interesse que eu tenho como indivíduo acaba entrando dentro da música e seria quase que uma traição a mim mesmo, colocar uma barreira (...) não refletir os interesses que eu tenho enquanto indivíduo nas coisas que eu crio como artista, (Luca Argel).

É uma questão de personalidade. O contexto, a história e o significado para quem cria música são ingredientes fundamentais para produzir música de intervenção.

Esta atitude enquanto agentes políticos oferece uma perspectiva referente aos músicos-ativistas. Hess (2019:62) defende que estes compreendem a música como um processo de construção de identidade. O “eu” político está enraizado na crítica e nas suas convicções, enquanto o “eu” músico permite cantar as suas ideologias. A combinação destes “eus” potencializa o papel da música como instrumento educativo e catalisador de consciência.

Hess (2019:62-63) vai ao encontro da visão dos artistas, ao afirmar que a música, enquanto objeto formativo, tem uma forte habilidade identitária e política, afirmando também que o público pode ser mais recetivo às mensagens através da música e das artes quando comparados a outros meios. Estes ativistas musicais comunicam informações sobre problemas sociais de uma forma que educa os ouvintes sobre questões específicas.

Para estes artistas, a música não é um objeto planeado para satisfazer uma lógica mercantilista; é um reflexo das suas preocupações, inquietações pessoais e das suas vontades. Esta coerência entre as suas obras e as suas visões atribui-lhes um carácter de agente político, que tem uma intenção genuína em intervir, não ficando pela mera retórica. A música incorpora então esta extensão da vida cívica e de identidade do músico, reforçando as ideias de Eyerman & Jamison (1998) e de Porta & Diani (2006) sobre a colisão entre cultura, identidade e mobilização.

5.5. Referências, Influências e Inspirações

As referências artísticas destes criadores revelam a pluralidade de caminhos que alimentam a tendência interventiva da música portuguesa. Artistas como Zeca Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco, Fausto são todos enaltecidos pelos criadores entrevistados como pilares da canção de protesto, pelo seu papel na história e na memória cultural da música portuguesa. Estes nomes não são apenas marcadores históricos, mas um legado que continua a inspirar gerações.

Para além destes, Capicua apresenta os *Mind The Gap* e os Dilema como fortes referências na sua carreira porque “(...) foram assim as bandas que me provaram que eu podia fazer o mesmo, porque eu frequentava os mesmos espaços que eles, a mesma cidade, era um bocadinho mais nova, mas quase da mesma geração (...)” e “(...) enquanto mulher no rap, também fui muito influenciada pela Lauryn Hill porque percebi que ela era uma mulher e que

fazia aquilo, e que eu também podia fazer, e também a Erykah Badu (...)”. Aqui a referência ultrapassa a questão política, funciona como legitimação do lugar feminino dentro de um espaço dominado por homens.

Luca Argel apresenta alguns talentos transatlânticos, enaltecendo nomes centrais na música brasileira, “(...) Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, são as minhas grandes referências, é quem está ali no “Olimpo”, do que me inspira.”. O cantor destaca Aldir Blanc, como um dos seus letristas preferidos, que apesar de não ser considerado artista de intervenção, compôs música política.

As Fado Bicha apresentam influências múltiplas, desde fadistas clássicos como Amália Rodrigues, considerada grande fonte de inspiração, até artistas mais atuais como Capicua, Elsa Soares, Chullage, Valete e Naifa que possuem uma dimensão política mais explícita. Ao mesmo tempo que enaltecem a herança do fado, acrescentam influências do *rap*, música urbana e vozes feministas. Estas referências não impactam o seu percurso artístico, mas também funcionam como ferramentas de subversão na sua génese, permitindo questionar o fado, um estilo extremamente nacional e protegido.

Este conjunto de criadores demonstra que a tendência interventiva em Portugal é tudo menos linear e homogénea. Composta por autores históricos, géneros globais e diversificados e por vozes que representam minorias e grupos marginalizados. A música de intervenção, atualmente, não é uma continuação do passado, está em constante renovação, é um universo onde muitos artistas se cruzam para produzir novas formas de resistência, de denúncia e de protesto.

5.6. O papel do artista e a sensibilização pública

Luís Varatojo afirma que a música tem muito poder, porém o mesmo acredita que nos últimos tempos não tem tido. Artistas com maior foco mediático e público não apresentam um discurso político-social engajado. A música passa a ser então um negócio e é vista como entretenimento. Porém, no entendimento do cantor, a música tem potencial e é por isso que pode vir a ser censurada. Varatojo afirma que grandes artistas podiam ser motores e agentes de consciência. Os artistas com maior alcance teriam a potencialidade de levar o público a participar na vida pública e política, porém não possuem esse interesse.

A visão de Varatojo vai ao encontro do conhecimento de DeNora (1986, 2000) e de McClary (1991), afirmando que a música não se limita a um valor estético, tem a possibilidade de moldar comportamentos e emoções, gerar mobilização e reflexão. Não obstante, o entendimento de Varatojo também não difere de Merriam (1964) que reforça a ideia de que o efeito da música nas emoções/ consciência é central para compreender as obras e como estas atuam como meio de mobilização, atribuindo ao artista um papel ativo na sensibilização pública.

De uma perspectiva política, o compositor afirma que é do interesse de quem dita as normas ter uma população desconectada de problemas sociais e comunitários para melhor ser controlada. Assim, entende-se que um grande poder dos artistas é criar consciência através das suas canções. Um assunto importante, independentemente do seu tipo, pode, e deve, ser incorporado numa canção. A música é influente e por isso posicionamentos musicais carregam bastante peso.

(...) a música é muito imediata, os tais três minutos de uma canção são poderosos, e poderia ser isso, mas isto também é aliado ao facto dos próprios promotores de espetáculos e de festivais, também não estão muito interessados em que haja esse pensamento, portanto, está-se dada esta indústria de entretenimento, (Luís Varatojo).

As Fado Bicha afirmam que o político e o musical não são fenómenos separados, refletindo-se isso na sua própria essência. Lila e João dizem que ter sucesso atualmente é ter números grandes, através dos gostos, visualizações e outras métricas, sendo estes os novos critérios de avaliação da arte. A arte entendida como simples tem mais sucesso porque é de fácil compreensão, não provocando desconforto ou algum tipo de reflexão em quem a consome. A arte que choca com as normas dificilmente terá sustentabilidade no tempo, por sua vez, isto provoca uma monocultura o que leva à criação de projetos satélites, ou seja, projetos que rapidamente surgem e rapidamente desaparecem.

Numa lógica musical, segundo o entendimento dos artistas, são as rádios, as instituições e os festivais que ditam estas normas. Atualmente, quem define a programação são os números da audiência; o valor é associado ao alcance e não à qualidade. A música politicamente engajada torna-se excluída por provocar desconforto, desconforto esse que contraria as regras comerciais. Realçando outra vez uma lógica distinta dentro do entendimento da música enquanto entretenimento e enquanto objeto político.

Usando como exemplo as suas próprias criações, as Fado Bicha partilham que há uma falsa sensação sobre a música *queer*, onde o público assume que esta é só para indivíduos *queer*, da mesma maneira que música “do bairro” seria apenas para os marginalizados. O público segue uma ideia de “não é sobre nós” distanciando-se de obras políticas e abandonando assim as artes.

Luca Argel declara que artistas interventivos tendem a acumular-se numa “bolha”, bolha essa de esquerda e progressista, contudo há raros instantes em que alguns são capazes de a furar, usando a Garota Não e Capicua como exemplos. No entanto, os algoritmos e as massas dificultam este processo, assim, o artista interventivo, apesar de ganhar muito reconhecimento no seu universo, dificilmente chegará a um público de maior alcance.

Esta ideia de uma bolha progressista não se distancia das noções de Street (2003), que argumenta que práticas culturais mantem a sua função política, mesmo em espaços restritos, sendo um complemento à ação. Apesar dos limites de alcance, a música é um instrumento de consciência coletiva e de denúncia, evidenciado o seu valor.

O compositor acredita que a arte não está na vanguarda de nenhum movimento, o discurso político das pessoas, dos movimentos e das organizações é que está à frente. A música serve então como um complemento a ação, os artistas sejam eles interventivos ou não possuem um poder simbólico em relação a algumas pautas.

(...) a arte em geral, não está na vanguarda das transformações, quem tem de estar na vanguarda é o discurso político das pessoas, dos movimentos sociais, dos sindicatos, dos partidos, pela via institucional, mas que eu também acho que institucionalmente não se resolve tudo, é preciso um movimento de pressão fora da instituição para as coisas funcionarem, e aí a cultura vem como um complemento, (Luca Argel).

Capicua não se afasta dos depoimentos dos restantes artistas. Na visão da *rapper*, vive-se numa sociedade polarizada, conectada e onde reina uma descrença perante as instituições políticas, o que leva os indivíduos a procurar nos artistas uma referência e opinião. O artista por sua vez tem a possibilidade de posicionar-se online e na sua arte. O posicionamento, por si só, não se limita à arte, mas também à sua influência.

Capicua afirma que os músicos sempre foram inspiração e referências para lutas e resistências, se este não fosse o caso não havia perseguição a artistas, muito menos censura. Através da Internet o criador cultural pode estar mais perto do público, porém num contexto de tanta conexão e ruído, esse impacto pode não ser elevado devido ao excesso de informação e a

sua tamanha afluência. É necessário entender que este fenómeno depende de país para país e até de diferentes algoritmos.

A *rapper* apresenta dois exemplos páticos do papel do artista quando afirma

observando aquilo que é a realidade em alguns outros países, por exemplo, em Angola, vejo a importância do MCK, ou do Luaty Beirão, estas são referências de contrapoder, no sentido em que, por exemplo, quando Angela Merkel foi a Angola e quis falar com forças da oposição, “fora do regime”, uma das pessoas com quem falou foi o MCK. Vimos a importância que foi o Luaty Beirão ter feito uma greve de fome e a importância dele enquanto símbolo de resistência pela democracia em Angola. E são dois rappers, estamos a falar de dois rappers, (Capicua).

Capicua realça que os artistas para além de serem referências de inspiração de lutas e de resistência também são referências de participação e cidadania, no entanto, através das redes sociais é difícil de medir o real impacto de uma pessoa.

Assim como Luís Varatojo, Luca Argel e Fado Bicha, Capicua afirma que a música tem poder de união, especialmente num contexto polarizado. A compositora acredita que a cultura é um bom atalho para deixar cair resistências visto que através da cultura é possível criar-se um atalho para a humanização e a empatia. Capicua defende que a música tem muito poder, mas na prática não é possível medi-lo.

Todos os artistas convergem na convicção de que a música de intervenção, assim como qualquer modo artístico, ultrapassa dimensões estéticas e efetua um cargo central no fator de união e sensibilização pública. Para além de um veículo de expressão, a música também é encarada como um espaço de encontro e partilha, com a potencialidade de unir coletivos e pessoas.

Estás com um grupo de amigos e estão todos a cantar a mesma música e se calhar para um diz uma coisa, para o outro diz outra, mas o facto de haver uma melodia e uma letra que se canta, ou que se dança, não é? E é um fator sempre de união, nunca de divisão, obviamente, (Luís Varatojo).

Os músicos defendem que a força da música também se encontra na emoção, na memória, nas experiências e na mobilizam de consciência. Por meio da abertura de espaços para debate, do questionamento de injustiças e a criação de laços entre produtor e ouvinte, o poder da música como prática de cidadania ativa é reforçado.

5.7. Desafios e Obstáculos

Apesar da pluralidade e de distinção cultural que caracteriza a música de intervenção, em Portugal, na atualidade, os artistas entrevistados enfrentam alguns desafios. Estes desafios estão relacionados com questões de mercado, receção do público, presença nos espaços culturais e mediáticos, e condições materiais de produção cultural.

Todos os artistas apontam limitações no acesso aos principais espaços culturais, rádios e outros meios mediáticos, dado que a sua natureza política pode ser percebida como uma afronta às normas estabelecidas na sociedade, conforme já mencionado. Discursos subversivos embatem com instâncias de poder que não querem ser questionadas.

Eu sinto uma limitação na minha circulação por esses espaços, sejam espaços dentro de comunicação social, quanto espaços físicos, centros culturais, espaços que fazem eventos culturais, por causa da natureza política. Não é uma coisa dos espaços, é de quem está à frente da programação dos espaços, (Luca Argel).

Este fenómeno pode ainda ser consequência da gestão das instituições; se os responsáveis possuírem ideais políticos divergentes daqueles que os artistas possuem, dificilmente estes serão convidados a atuar no espaço. Estes impedimentos podem surgir de um local de “não querer agitar as águas” ao invés de oposição política. Contudo, o resultado é o mesmo, os artistas acabam por permanecer confinados ao seu próprio universo. João Caçador afirma: “Acho que o maior desafio para nós, enquanto banda *queer*, é a falta de espaços, de programação que não siga essas regras, uma programação que esteja implicada em construir uma diversidade de propostas artísticas e de valor artístico diferenciado.”.

Luís Varatojo aponta que o mercado cultural privilegia obras neutras ou de entretenimento, são vistas como seguras, enquanto exclui produtos que põem em causa valores políticos e ideais sociais. O carácter sociopolítico das produções resulta na sua invisibilização por parte dos media e das instituições.

Capicua partilha a mesma opinião e acrescenta que, embora exista um público para estas obras, este continua a ser muito reduzido em comparação com a música popular e ligeira. Tal situação limita o alcance social da mensagem e fragiliza as condições de quem produz. A música popular não tem como objetivo excluir consumidores, é para todos, e por isso não pode provocar desconforto. Estes fenómenos provocam a tal monocultura referida pelas Fado Bicha.

Luca Argel faz um levantamento bastante interessante sobre a diversidade dentro da programação cultural portuguesa quando diz:

(...) um exemplo muito bom disso é pensar em representatividade de género dentro da programação cultural em Portugal, ver quem são as pessoas que determinam quem toca na rádio, quem aparece na TV, quem está nos cartazes dos grandes festivais? Na sua esmagadora maioria são homens e que a maioria dos artistas que estão nesses cartazes também são homens. Aí a gente entra nesse ciclo vicioso, eu nem estou falando do discurso, é uma coisa simples como a representatividade, quanto menos representatividade você tem nessas posições de escolha, de poder, menos diversa vai ser a oferta cultural em Portugal (Luca Argel).

Acrescenta-se a visão de Capicua, segundo a qual os posicionamentos políticos dos artistas podem levá-los a ficar fora das programações culturais de maior dimensão. No entanto, a *rapper* entende que apesar destes artistas raramente fazerem parte dos grandes festivais, eles participam em outros programas mais políticos e que vão ao encontro das suas preocupações, a tendência que se enquadram atribui-lhes prestígio noutras esferas.

Uma dificuldade específica das Fado Bicha foi não terem autorização para trabalhar com fados já existentes. O fado é mais conservador apesar de também poder ser disruptivo, afinal quem está em cima do palco tem controlo da narrativa e conseqüentemente do concerto. Lila e João defendem que o fado, enquanto estilo português, e sendo usado da maneira que é pelo duo pode criar desconforto e aversão no público, sendo isto um possível reflexo da própria audiência, justificando então a razão destas usarem o fado para intervir.

Viver da música em Portugal é extremamente complexo; dedicar-se a obras que desafiam a norma acentua os desafios de sustentabilidade pessoal, visto que não é um campo com grande rentabilidade. Para as Fado Bicha que enfrentam mais aversão do que os demais artistas entrevistados, a dificuldade é ainda mais significativa.

Considerações Finais

A investigação permitiu compreender o modo como a música continua a assumir um papel interventivo e sociopolítico na sociedade, mesmo passados mais de cinquenta anos desde o 25 de abril. Partindo do questionamento sobre o papel da canção da intervenção na contemporaneidade, foi possível perceber que este tipo musical está longe de ser limitado a um passado histórico e encontra-se, até à atualidade, em mutação, através do surgimento de novos criadores culturais, de novas causas sociopolíticas e de diferentes estilos musicais. Assim, confirmou-se a atualidade e a relevância que esta tendência musical tem enquanto prática cultural e política, reforçando a visão de Eyerman & Jamison (1998) de que a música é um recurso simbólico que permanece vivo, apesar de mudanças sociopolíticas.

Ao longo do presente trabalho, foi possível analisar as temáticas, causas e mensagens políticas presentes nesta tendência musical, revelando a pluralidade do discurso dos artistas. Tal como defende DeNora (2000), a denúncia, a resistência e a injustiça social, assim como os movimentos sociais como feminismo, luta *queer*, os combates ao racismo estrutural, entre outros, revelam que a música de intervenção serve como um espaço de expressão crítico, capaz de criar reflexões.

Através da componente teórica do trabalho, foi possível perceber que a música, enquanto um modo de expressão, tem a habilidade de funcionar como espaço de união, resistência e partilha identitária. Eyerman & Jamison (1998) inserem a música na lógica dos movimentos sociais, como ajudante de criação de consciência e mobilização. No entendimento da canção de intervenção no contexto português, o termo está inerentemente ligado ao 25 de abril, mas a sua mutação atual convida ao diálogo diversas novas causas, indo ao encontro de Roy & Dowd (2010) de que a música, considerada como uma construção social é capaz de adaptar-se às realidades culturais.

As entrevistas feitas aos cantores, Luís Varatojo, Fado Bicha, Luca Argel e Capicua, através das suas próprias perceções, propõem a pluralidade deste campo. Apesar das diferenças estéticas, de composição e geracionais, todos partilham a mesma convicção que a música é uma ferramenta poderosa que permite cantar as suas experiências pessoais, compromissos ideológicos e valores políticos, legitimando-os como agentes políticos e músicos ativistas, do mesmo modo que Zeca Afonso e Hess (2019) defendem. As experiências dos artistas demonstram que fazer música que provoque desconforto e vá contra as normas é uma escolha inevitável, enraizada nas suas vivências, preocupações e ideologias.

A música é também entendida como potência e um espaço de vulnerabilidade. Estar em palco e partilhar convicções políticas e narrativas pessoais é um ato de ativismo em si mesmo. As Fado Bicha demonstram que o simples facto de ocuparem um espaço tradicionalmente reservado a corpos diferentes dos seus, já constitui uma rutura com a normalidade, ampliando debates sobre representação. Os restantes músicos reforçam, porém, que a música deve existir como denúncia, mesmo que isso acabe por trazer impedimentos futuros fora da corrente principal. Este entendimento vai ao encontro da visão de Martin (2017) sobre o ativismo como prática social e cultural que rompe com o rotineiro em favor de uma causa.

Alguns dos desafios mais persistentes dos artistas e deste tipo de música é a inserção na programação cultural do país. Seja pela resistência de quem comanda as instituições, a escassez de espaços de difusão ou a preferência de produções menos politicamente vincadas, os artistas acabam frequentemente confinados a bolha interventiva difícil de ultrapassar. A invisibilização mediática e a dificuldade de sustentar projetos são outros fatores que prejudicam os compositores, contudo no universo em que são inseridos, os artistas acabam por ganhar bastante prestígio. A música de intervenção, por confrontar estruturas políticas, encontra barreiras de diferentes naturezas, como a censura e as tensões de resistência, conforme argumenta Street (2003). No entanto, continua a ser um modo de expressão capaz de se inserir em bolhas do tecido cultural.

A investigação demonstra uma relevância contínua da música com uma veia política mais vincada. A necessidade de compreender esta como uma prática cultural viva que vai além da memória histórica, capaz de se adaptar a novas realidades sociais e políticas, cresce quando se tem em consideração toda a instabilidade política global e os múltiplos problemas sociais que surgem nas mais diversas sociedades. Tal posicionamento implica reconhecer que as obras artísticas, através do seu tema, pela sua circulação, pela exclusão de determinadas vozes ou prol de outras, possuem uma dimensão política. A música de intervenção, neste sentido, assume-se explicitamente, na maioria dos casos, como uma prática política consciente de denúncia e mobilização.

Num contexto em que as desigualdades persistem e encontram novas áreas de atuação, como na economia, na cultura, na identidade ou no ambiente, a possibilidade de usar um meio artístico como modo de resistência e de crítica torna-se relevante e até necessária como complemento à ação direta. Reforçando a ideia de Merriam (1964), que entende a criação musical como uma expressão de valores, qualquer arte atua como intermediário entre as

experiências dos criadores e as realidades sociais, tornando-se assim veículos de identidades e solidariedade.

A necessidade atual deste tipo de arte surge da capacidade de contrariar tendências da esfera pública e da monocultura promovida pelas lógicas de mercado e pelo circuito comercial dominante. É possível desafiar as narrativas dominantes, propor visões novas e subverter consciências através da música. A arte não é um mero reflexo das tensões sociais, mas também um agente no desenvolvimento de novos ares culturais e políticos.

Relativamente ao processo de realização da presente dissertação de mestrado, reconhece-se que houve algumas limitações, como o facto de haver um espaço limitado para conseguir abordar a abundância de temas e reflexões que se tinha iniciado. Além do mais, alguns assuntos não foram desenvolvidos pelo mesmo motivo. Seria pertinente que o trabalho contemplasse uma reflexão de que todas as obras artísticas possuem uma vertente política, independentemente da intenção do criador.

Além disso, o estudo focou-se num conjunto artístico limitado, o que impossibilita uma visão genuinamente abrangente do panorama sociopolítico cultural nos dias de hoje. Futuras pesquisas poderão ampliar o número de participantes, explorar outros géneros musicais, outras causas e aprofundar o real impacto da música na vida social através da mobilização política. Ainda assim, é evidente que a música de intervenção mantém o seu espaço na atualidade, através da sua criação e do seu carácter de denúncia e de mobilização.

Referências Bibliográficas

- Abubakar Siddique, H. & Sidal, S. (2022). Music, Politics & Philosophy; How Music Is Perceived as A Political Tool. *Journal of Academic Perspective on Social Studies* (1), 102-113. Obtido em: https://www.researchgate.net/publication/359719871_MUSIC_POLITICS_PHILOSOPHY_HOW_MUSIC_IS_PERCEIVED_AS_A_POLITICAL_TOOL#fullTextFileContent
- Ahmed, A. (2024, 10 de maio). Coldplay and Sting call for release of Toomaj Salehi, Iranian rapper sentenced to death. *The Guardian*. Obtido em: <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/10/coldplay-and-sting-release-iranian-rapper-sentenced-death-toomaj-salehi>
- Argel, L. (2025). *Luca Argel*. Obtido em: <https://lucaargel.com/>
- Bell, J. (1997). *Como realizar um projecto de investigação: Um Guia para a pesquisa em Ciências Sociais e da Educação*. Gradiva. Obtido em: <https://soclogos.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/como-realizar-um-p-de-investigac3a7ao-bell.pdf>
- Bourdieu, P. (1979). *A Distinção: crítica social do julgamento*. Editora Zouk, Porto Alegre (2007). Obtido em: https://favaretoufabc.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/bourdieu-pierre_-a-distinc3a7c3a3o_-_c3a7adica_social_do_julgamento.pdf
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. University Press of New England. Obtido em: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf
- Campos, L. M. (2007). A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 71-94. Obtido em: <https://journals.openedition.org/rccs/756?lang=en>
- Capicua. (2025). *Capicua*. Obtido em: <https://www.capicua.pt/>
- CBS/AP. (2012, 17 de agosto). Russian female punk band Pussy Riot gets 2 years for hooliganism over Putin protest at church site. CBS NEWS. Obtido em: <https://www.cbsnews.com/news/russian-female-punk-band-pussy-riot-gets-2-years-for-hooliganism-over-putin-protest-at-church-site/>

- Copland, A. (1974). *Como Ouvir e Entender Música*. (Horta, L. Trad). Editora Arte Nova. (*What To Listen For in Music*, 1939). Obtido em: <https://ensaiosflutuantes.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/como-ouvir-e-entender-musica-aaron-copland.pdf>
- Corte-Real, M. S. J. (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, 141-171. Obtido em: <https://www.rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/92/96>
- Corte-Real, S. (2010). “Canção de intervenção” in *Castelo Branco*, Salwa, ed. Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX. Vol. A-C. Círculo de Leitores.
- Coutinho, C. P. (2011). *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Coimbra: Almedina.
- Crane, D. (1994). *Introduction: The Challenge of the Sociology of Culture to Sociology as Discipline*. in Diana Crane (org.), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*. Oxford /Cambridge, MA: Blackwell.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. The University of Chicago Legal Forum. Obtido em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf>
- DeNora, T. (1986). How Is Extra-Musical Meaning Possible? Music as Place and Space for ‘Work’. *Sociological Theory*, 4. Obtido em: <https://scispace.com/pdf/how-is-extra-musical-meaning-possible-music-as-a-place-and-xit3cch5d9.pdf>
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Nova Iorque: Cambridge Univ. Press. Obtido em: https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/DeNora_Music_in_everyday_life.pdf
- Diani, M. (1992). The Concept of Social Movement. *The Sociological Review*, 40(1), 1–25. Obtido em: <https://scispace.com/pdf/the-concept-of-social-movement-5348bvdeyd.pdf>
- Eco, U. (1990). *Os Limites da Interpretação*. Difel Difusão Editorial, Lda. Lisboa.
- Eco, U. (2016). *Obra Aberta*. Relógio D’Água. Lisboa. (Opera Aperta,1962).

- Eyerman R. & Jamison A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. New York, NY: Cambridge University Press. Crossref. Obtido em: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Music-and-social-movements-Mobilizing-traditions-in-the-twentieth-century-by-Ron-Eyerman-and-Andrew-Jamison.pdf>
- Fado Bicha. (2025). *Fado Bicha no Bandcam*. Obtido em: <https://fadobicha.bandcamp.com/>
- Fiuza, A. F. (2013). A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70. *Acta Scientiarum. Education*, 35(1), 69-78. Obtido em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4864708.pdf>
- Foddy, W. (1993). *Constructing Questions for Interviews and Questionnaires*. Theory and Practice in Social Research. Cambridge University Press.
- García-Álvarez E. Katz-Gerro T. & López-Sintas J. (2007). Deconstructing Cultural Omnivorousness 1982-2002: Heterology in Americans Musical Preferences. *Social Forces* 86(2), 417-443. Obtido em: https://www.researchgate.net/publication/236766997_Deconstructing_Cultural_Omnivorousness_1982-2002_Heterology_in_Americans'_Musical_Preferences
- Guerra, P & Silva, A. S. (2013). *Music and more than music: difference and identity in Portuguese punk: proceedings of Music, Gender & Difference. Intersectional and postcolonial perspectives on musical fields*. University of Music and Performing Arts: Vienna, Austria. Obtido em: https://www.academia.edu/7486835/GUERRA_Paula_SILVA_Augusto_Santos_Music_and_more_than_music_difference_and_identity_in_Portuguese_punk
- Hess, J. (2019). Singing our own song: Navigating identity politics through activism in music. *Research Studies in Music Education* 41(1), 61-80. Obtido em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1321103X18773094>
- Lupati, F. (2019). Revolução e Poesia: A Recuperação da Tradição da Música de Intervenção na Rap da Capicua. *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas*. Angelus Novos Editora. Obtido em: https://www.researchgate.net/publication/339830451_REVOLUCAO_E_POESIA_A_R

[ECUPERACAO DA TRADICAO DA MUSICA DE INTERVENCAO NO RAP DA CAPICUA](#)

- Marques, R. (2017). *Problemas Sociais e Governação Integrada*. Fórum para a Governação Integrada. 1ª edição. Obtido em: https://liderancacolaborativa.pt/livros/govint_book_6.pdf
- Martin, B. (2007). *Activism, social and political*. In Gary L. Anderson and Kathryn G. Herr (eds.), *Encyclopedia of Activism and Social Justice* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2007), pp. 19-27. Obtido em: <https://www.bmartin.cc/pubs/07Anderson.pdf>
- Martins, S. C. (2001). *Associações e Modos de Acção Colectiva no Âmbito dos Novos Movimentos Sociais em Portugal*. ISCTE, Lisboa. Obtido em: <https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/43/474.pdf>
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press Evanston. Obtido em: <https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/complementarias/Merriam%20Alan-The Anthropology of Music-1.pdf>
- Monroe, J. (2016, 16 de agosto). M.I.A. Says *Matangi* Was “Buried” Due to NFL Controversy, Industry Politics. *Pitchfork*. Obtido em: <https://pitchfork.com/news/67589-mia-says-matangi-was-buried-due-to-nfl-controversy-industry-politics/>
- Porta, D. D. e Diani, A. M. (2006). *Social Movements an Introduction*. Blackwell Publishing, 2ª Edição. Obtido em: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Social-movements.An-introduction-by-Della-Porta-and-Mario-Diani.pdf>
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (1998). *Manual de investigação em ciências sociais*. 2ª Edição, Gradiva. Obtido em: <https://tecnologiamidiaeinteracao.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/quivy-manual-investigacao-novo.pdf>
- Roy, W. Dowd, T. J. (2010). What is Sociological About Music?. *Annual Review of Sociology*, 36(1). Obtido em: https://www.researchgate.net/publication/228173833_What_Is_Sociological_About_Music

- Saldanha, A. (2016). *Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção-composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Jorge Peixinho*. in Torres Feijó, Elias J; Samartim, Roberto; Vázquez, Raquel Bello: BritoSemedo, Manuel., ed. *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas*. Associação Internacional de Lusitanistas. Obtido em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6516120>
- Savage, M. (2006). The Muscial Field. *Cultural Trends* 15(2), 159-174. Obtido em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/09548960600712975?needAccess=true>
- Schwartz G. A. D. Gonçalves V. C. & Costa, R. A. (2019). A arte popular como movimento social: uma interlocução entre o gênero musical feminejo e os feminismo. *Revista de Direito Brasileira* 22(9), 101-110. Obtido em: <https://www.indexlaw.org/index.php/rdb/article/download/5195/4273/15601>
- Silva, M. (1967). Reflexão sobre o Conceito de Problema Social – I. *Análise Social* V (17), 5-22.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Univ. Press of New England. Obtido em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Small-musicking_introducao.pdf
- Street, J. (2003). ‘Fight the Power’: Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition* 38(1), 113-130. Obtido em: <https://www.jstor.org/stable/44483019>
- Trindade, L. (2016). *Starting over: singer-songwriters and the rhythm of historical time in post-revolutionary Portugal*. In: Marc, I. and Green, S. (eds.) *The Singer-Songwriter in Europe: paradigms, politics, and place*. Ashgate Popular and Folk Music Series. London, UK: Routledge, 137-151. Obtido em: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/14817/1/Starting%20over.pdf>
- Varatojo, L. (2025). *Luís Varatojo*. Obtido em: <https://luisvaratojo.pt/>
- Yaffa, J. (2025, 13 de março). The Silencing of Russian Art. *The New Yorker*. Obtido em: <https://www.newyorker.com/news/annals-of-war/the-silencing-of-russian-art?utm>

Anexos

Anexo A – Grelha das perguntas para as entrevistas.

Objetivos	Perguntas
Compreender o que é a música de intervenção, através das perceções dos entrevistados.	O que é para ti música de intervenção? Como vês a evolução da música de intervenção desde o 25 de abril? Que características consideras essenciais para uma música ser denominada como “de intervenção”?
Entender as motivações que levam os artistas a produzir música com um teor político.	O que te motivou a usar a música como um meio de intervenção? Porquê fazer música de intervenção? Quais são as tuas maiores inspirações (artistas)?
Analisar as temáticas, causas e mensagens políticas presentes neste tipo de música.	Como equilibras a mensagem política com o lado artístico e musical da tua obra? São fenómenos separados? Qual é que achas que é o papel da música na transformação social e na sensibilização pública?
Explorar a relação entre a música de intervenção e causas sociopolíticas.	Como é que vês o papel dos artistas no contexto social e político atual? Achas que este tipo de expressão cultural pode funcionar como um catalisador para unir diferentes movimentos sociais? Quais são os teus maiores desafios enquanto artista de intervenção em Portugal?
Perceber se a produção de música de intervenção influencia a relação dos artistas com produtoras, festivais e outras entidades do setor cultural/musical.	Já sentiste que o teu trabalho como artista de intervenção te trouxe problemas ou restrições? Como é que lidas com as restrições que o setor cultural pode impor a um artista que trabalha com mensagens políticas?

Anexo B – Declaração de Consentimento Informado, Luís Varatojo.



Declaração de Consentimento Informado – Entrevista

Eu, Luis Miguel Rodrigo Alves Varatojo, aceito participar no estudo “Música como Instrumento de Intervenção Sociopolítica no Contexto Nacional e Contemporâneo” de autoria de André Gonçalves dos Santos (aluno da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa), orientado pelo Professor Doutor Jorge Vieira (Professor Associado da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa) e pela Professora Doutora Marta Pinho Alves (Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal), no âmbito da Unidade Curricular de Dissertação do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação.

Entendo que a minha participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo a qualquer momento desistir do mesmo, sem que haja nenhum tipo de prejuízo pessoal ao tomar esta decisão.

Ao participar neste trabalho, compreendo que estou a colaborar para a investigação a respeito do papel interventivo da música, a nível sociopolítico e contemporâneo, em Portugal, não sendo acordado nenhum tipo de benefício direto ou indireto pela minha cooperação.

Percebo que toda a informação obtida através da entrevista será usada apenas para o trabalho referido acima, não podendo ser usada para outros fins ou reencaminhada para outras pessoas.

Por fim, estou de acordo com a gravação e transcrição desta entrevista, para os fins referidos, e com o devido tratamento de dados.

Nome: Luis Varatojo

Assinatura:

Data: 27/01/2025



Declaração de Consentimento Informado – Entrevista

Eu, João Pedro Alves Caçador, aceito participar no estudo “Música como Instrumento de Intervenção Sociopolítica no Contexto Nacional e Contemporâneo” de autoria de André Gonçalves dos Santos (aluno da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa), orientado pelo Professor Doutor Jorge Vieira (Professor Associado da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa) e pela Professora Doutora Marta Pinho Alves (Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal), no âmbito da Unidade Curricular de Dissertação do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação.

Entendo que a minha participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo a qualquer momento desistir do mesmo, sem que haja nenhum tipo de prejuízo pessoal ao tomar esta decisão.

Ao participar neste trabalho, compreendo que estou a colaborar para a investigação a respeito do papel interventivo da música, a nível sociopolítico e contemporâneo, em Portugal, não sendo acordado nenhum tipo de benefício direto ou indireto pela minha cooperação.

Percebo que toda a informação obtida através da entrevista será usada apenas para o trabalho referido acima, não podendo ser usada para outros fins ou reencaminhada para outras pessoas.

Por fim, estou de acordo com a gravação e transcrição desta entrevista, para os fins referidos, e com o devido tratamento de dados.

Nome: João Pedro Alves Caçador

Assinatura:



Data: 03/05/2025

Anexo D - Declaração de Consentimento Informado, Luca Argel.



Declaração de Consentimento Informado – Entrevista

Eu, Luca Argel, aceito participar no estudo “Música como Instrumento de Intervenção Sociopolítica no Contexto Nacional e Contemporâneo” de autoria de André Gonçalves dos Santos (aluno da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa), orientado pelo Professor Doutor Jorge Vieira (Professor Associado da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa) e pela Professora Doutora Marta Pinho Alves (Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal), no âmbito da Unidade Curricular de Dissertação do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação.

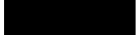
Entendo que a minha participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo a qualquer momento desistir do mesmo, sem que haja nenhum tipo de prejuízo pessoal ao tomar esta decisão.

Ao participar neste trabalho, compreendo que estou a colaborar para a investigação a respeito do papel interventivo da música, a nível sociopolítico e contemporâneo, em Portugal, não sendo acordado nenhum tipo de benefício direto ou indireto pela minha cooperação.

Percebo que toda a informação obtida através da entrevista será usada apenas para o trabalho referido acima, não podendo ser usada para outros fins ou reencaminhada para outras pessoas.

Por fim, estou de acordo com a gravação e transcrição desta entrevista, para os fins referidos, e com o devido tratamento de dados.

Nome: Luca Argel

Assinatura:  _____

Data: 21/03/2025



Declaração de Consentimento Informado – Entrevista

Eu, Ana Matos Fernandes - Capicua, aceito participar no estudo “Música como Instrumento de Intervenção Sociopolítica no Contexto Nacional e Contemporâneo” de autoria de André Gonçalves dos Santos (aluno da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa), orientado pelo Professor Doutor Jorge Vieira (Professor Associado da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa) e pela Professora Doutora Marta Pinho Alves (Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal), no âmbito da Unidade Curricular de Dissertação do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação.

Entendo que a minha participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo a qualquer momento desistir do mesmo, sem que haja nenhum tipo de prejuízo pessoal ao tomar esta decisão.

Ao participar neste trabalho, compreendo que estou a colaborar para a investigação a respeito do papel interventivo da música, a nível sociopolítico e contemporâneo, em Portugal, não sendo acordado nenhum tipo de benefício direto ou indireto pela minha cooperação.

Percebo que toda a informação obtida através da entrevista será usada apenas para o trabalho referido acima, não podendo ser usada para outros fins ou reencaminhada para outras pessoas.

Por fim, estou de acordo com a gravação e transcrição desta entrevista, para os fins referidos, e com o devido tratamento de dados.

Nome: Ana Matos Fernandes

Assinatura:

Data: 03/04/25