

CULTURA E NACIONALISMO ESCOCÊS: THE CORRIES, DUAS CANÇÕES E SUAS QUESTÕES

CULTURE AND SCOTTISH NATIONALISM: THE CORRIES, TWO SONGS AND THEIR ISSUES

Lucas Lixa Victor NEVES*

Bruna Aparecida Gomes COELHO**

Resumo: A célebre dupla *folk* escocesa The Corries (1966-1990), composta por Ronnie Browne e Roy Williamson, nasceu em um efervescente período para a cultura e o nacionalismo escoceses. O revivalismo *folk* verificado na Escócia entre os anos 1950 e 1960 revolucionou a maneira como o público escocês se relacionava com a arte e com a política. Analisaremos os usos de referências históricas, seus possíveis objetivos e significados em duas canções gravadas pela dupla The Corries: a autoral *Flower of Scotland* e *The Skye Boat Song*, esta última uma regravação.

Palavras-chave: The Corries, Nacionalismo Escocês, Século XX, Flower of Scotland.

Abstract: The celebrated Scottish folk duo The Corries (1966-1990), consisting of Ronnie Browne and Roy Williamson, were born during an effervescent period for Scottish culture and nationalism. The folk revival seen in Scotland between the 1950s and 1960s revolutionized the way the Scottish public related to art and politics. We will analyze the uses of historical references, their possible purposes and meanings in two songs recorded by The Corries: the original *Flower of Scotland* and *The Skye Boat Song*, the latter a re-recording of a Scottish folk song.

Keywords: The Corries, Scottish Nationalism, 20th century, Flower of Scotland.

Introdução

A célebre dupla *folk* The Corries marcou época na Escócia do século XX. Os anos 1950 e 1960 foram especialmente profícuos para o cenário cultural escocês, que transformou também a conjuntura política no país. Buscamos, no presente artigo, analisar duas canções gravadas pela dupla The Corries: *Flower of Scotland*, autoral, e *The Skye Boat Song*, uma escolha de repertório. Para que essa análise? Bem, buscaremos discutir os usos e significados de referências históricas nas supracitadas canções e o que elas podem ter significado na época em que foram gravadas. De modo a alcançar o objetivo listado, dividimos o presente artigo em algumas seções.

* Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil. E-mail: lucasvitta96@gmail.com

** Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, bolsista FAPERJ Nota 10. E-mail: bruna.agcoelho@gmail.com.

Ao longo da primeira seção – *Nacionalismo escocês: particularidades e desenvolvimento (ca. 1900-ca. 1970)* – buscamos analisar o nacionalismo escocês por seu viés mais importante: o cultural. Além disso, discutimos o assentamento dos pilares que permitiram à Escócia passar por um processo de revalorização de suas próprias expressões culturais, o que influenciaria diretamente em seu nacionalismo.

Já na segunda seção – *O folk revival escocês do século XX* – fizemos uma discussão acerca do desenvolvimento do revivalismo *folk* escocês do século XX, do qual a dupla The Corries é um dos expoentes mais famosos. Ao longo da terceira seção – *The Corries: Roy Williamson e Ronnie Browne* – versamos acerca da formação da dupla *folk* The Corries e seus antecedentes, levando em consideração o importante papel exercido por Williamson e Browne no movimento revivalista *folk* escocês do século XX.

Por fim, na quarta seção – *Duas canções e suas questões* – empreendemos a análise proposta no primeiro parágrafo da introdução. As canções mencionadas foram analisadas levando em consideração as referências históricas acionadas – nomeadamente a Primeira Guerra de Independência da Escócia (1296-1328) e os desdobramentos do jacobitismo (ca. 1689-ca. 1745) – e os possíveis significados políticos suscitados através delas.

Nacionalismo escocês: particularidades e desenvolvimento (ca. 1900-ca. 1970)

Uma discussão acerca do nacionalismo escocês no século XX se faz necessária para que se entenda o desenvolvimento do revivalismo *folk* dos anos 1950 e 1960, do qual o conjunto The Corries é um dos grandes expoentes.

Como sublinha McKinney, o nacionalismo escocês do século XX não foi unificado, posto que abarcou uma miríade de ambições. A disputa mais famosa no escopo do nacionalismo escocês do século passado foi a do *home rule*¹ contra a independência política em relação à Grã-Bretanha. Além disso, a autora deixa claro que o nacionalismo escocês se tornou relevante apenas depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (MCKINNEY, 1999, p. 88).

Segundo Tom Nairn – cuja importante obra *The breakup of Britain: crisis and neo-nationalism*, de 1977, influenciou muitos estudos sobre o nacionalismo escocês –, a Escócia não teve sucesso no que toca ao desenvolvimento de uma consciência política ao longo do século XIX, e isso teria feito com que o país desenvolvesse uma “dupla consciência”: a Escócia continuou a existir como uma entidade imaginada

romanticamente, mas não tinha a capacidade de formar um Estado funcional (NAIRN, 1977, p. 129).

Ainda no campo do que impediu o nacionalismo escocês de aflorar de uma forma mais contundente, McCrone explica que as vidas das pessoas comuns na Escócia não mudaram radicalmente após o advento da Grã-Bretanha. Ainda mais, a Grã-Bretanha não solapou as identidades nacionais de seus países-membros, ou seja, sentir-se britânico, para um galês, por exemplo, não afetaria sua sensação de pertencimento ao seu país de origem. Isso faria com que não houvesse uma necessidade de movimentações que visassem a independência dos Estados-membros da Grã-Bretanha (MCCRONE, 1998, p. 130-131).

De qualquer forma, na década de 30 do século XX, as coisas começaram a mudar na Escócia. Depois da Primeira Guerra Mundial, a Escócia enfrentou um período de grande privação e depressão econômica, o que gerou demandas por mudanças. O *Scottish National Party*² (ou SNP), criado em 1934, tinha cariz socialista e, segundo Brand, não se remetia ao jacobitismo como uma referência histórica ou teórica (BRAND, 1978, p. 16). A iminência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no entanto, fez arrefecer o vigor do nacionalismo escocês, que ficou relegado ao segundo plano até os anos 1950. Apesar disso, a chamada “renascença literária escocesa”, que ocorreu ao mesmo tempo em que o nacionalismo político era ofuscado, fez algo muito importante: atraiu para a Escócia jornalistas e comentaristas intelectuais escoceses, que deixaram Londres para trás. Isso fez com que houvesse uma percepção de que as formas artísticas escocesas eram legítimas e modernas, e não provincianas simplesmente (MCKINNEY, 1999, p. 93).

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sentimentos nacionalistas não estavam no rol de prioridades dos políticos e da população em geral. Entre 1951 e 1964, período durante o qual governou a Grã-Bretanha o Partido Conservador, o *Scottish National Party* teve o apoio de menos de 1% do eleitorado escocês. No entanto, uma série de questões que ocorreriam na década de 50 fomentou o nacionalismo cultural em grande parte da população escocesa. Entre os acontecimentos importantes no que toca ao fomento do nacionalismo cultural em Escócia estão a popularização da televisão e, especialmente, a fundação da *Scottish Television*³, em 1956. Isso contribuiu para que fatia relevante da população escocesa desejasse cultivar seus próprios modos de expressão e comunicação (MCKINNEY, 1999, p. 95). A música escocesa, então, ficou muito mais acessível a uma parte maior da população da Escócia.

Entre 1964 e 1974, o apoio do eleitorado ao *Scottish National Party* pulou de 2.4% para 30.4%, em particular entre os mais jovens. Segundo McKinney, essa viragem é atribuída a dois processos, a saber: 1) o crescimento da desilusão e desapontamento com o *status quo*, que ocorreu consistentemente na Europa e na América do Norte à época; 2) a germinação dos frutos de uma política cultural na Escócia simpática às expressões nacionais (MCKINNEY, 1999, p. 96). Brand – e sufragamos seu ponto de vista – argumenta que o maior apoio ao *Scottish National Party* foi fruto das mudanças culturais verificadas na Escócia, sobretudo as do século XX (BRAND, 1978, p. 301). Como pudemos perceber, o nacionalismo escocês do século XX teve suas bases de crescimento na cultura, da qual o revivalismo *folk* escocês dos anos 50 e 60 é parte importantíssima. Discorreremos, na próxima seção, sobre o dito movimento revivalista.

O folk revival escocês do século XX

Antes de mais, é necessário definir o que é música *folk*. Segundo o etnomusicólogo Mark Slobin, a música *folk* é originada das experiências coletivas e individuais, e constitui não necessariamente um produto comercial. Para Slobin, o estilo musical em tela é também um instrumento de trabalho, na medida em que muitas comunidades tradicionais e/ou afastadas de grandes centros urbanos criam canções para marcar o ritmo do labor com os animais e lavouras, por exemplo (SLOBIN, 2011, p. 3-4).

Os coletores de música *folk*, especialmente os estadunidenses John (1867-1948) e Alan Lomax (1915-2002) – pai e filho –, acreditavam que as tradições musicais de comunidades tradicionais e interioranas estavam ameaçadas pelo progresso. Explico: com o esvaziamento do interior, cujos habitantes estavam partindo para as grandes cidades em busca de melhores oportunidades de vida – isso no século XIX e primeiras décadas do século XX –, haveria o risco, segundo muitos folcloristas, de um “apagão cultural” relacionado às tradições dos recém-chegados às cidades (SLOBIN, 2011, p. 6). Para Slobin, esse temor não se concretizou, posto que a música *folk* tem a capacidade de renovação muito aguçada, o que permitiu o florescimento do gênero mesmo em núcleos urbanos. O etnomusicólogo ainda sublinha que os folcloristas, tais quais John e Alan Lomax, que viajavam pelo mundo com gravadores portáteis de modo a captar e preservar músicas tradicionais de diversas comunidades, acreditavam que as canções que encontravam eram “fixas”, o que não se verificava na realidade. Para Slobin, o que os coletores de música *folk* escutavam e gravavam em suas viagens não passava do

estado presente das canções. Ou seja, as músicas poderiam ser muito antigas, mas decerto já tinham sofrido acréscimos e amputações ao longo do tempo (SLOBIN, 2011, p. 6-7). Assim, o que se observa é uma tentativa de “estabelecer uma continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 1984, p. 9-23) de maneira ininterrupta que, neste caso, são as músicas tradicionais de diversas comunidades. Contudo, é importante frisar que a canção é uma reflexão acerca de seu próprio tempo e, como outras artes, passível de constantes mudanças, principalmente por se tratar de uma linguagem oral.

Agora trataremos do início do revivalismo *folk* escocês, verificado a partir dos anos 1950. O movimento tem suas origens disputadas e são duas hipóteses em torno disso. Uma delas envolve Alan Lomax, o folclorista. Em 1951, Alan Lomax chegou à Escócia com um gravador e verbas da Columbia Records para compilar uma série de discos de “música *folk* e primitiva”. No mesmo ano ocorreu o *People’s Festival*⁴ em Edimburgo, que reuniu diversos artistas das áreas rurais escocesas – o qual Lomax presenciou e gravou com satisfação. O evento reuniu, além dos músicos, muitos folcloristas, o que provocou uma explosão cultural relacionada às formas tradicionais de expressão artística (MCKINNEY, 1993, p. 113). A outra versão sobre o que teria dado origem ao revivalismo *folk* escocês nos anos 1950 se relaciona com o roubo da Pedra do Destino. A Pedra do Destino foi uma peça importante na coroação de diversos reis escoceses medievais e foi levada em 1297 – ou roubada – para a abadia de Westminster, em Londres, por Eduardo I da Inglaterra, que tentou dominar a Escócia durante seu reinado (1272-1307). No dia de Natal de 1950, quatro estudantes escoceses nacionalistas entraram na abadia de Westminster e roubaram – ou pegaram de volta – a Pedra do Destino e conseguiram levá-la para Glasgow. O dito evento inspirou uma série de canções que desafiava a ordem britânica estabelecida, o que muitos consideram ter sido o início do revivalismo *folk* escocês. É importante dizer que a música *folk* passou por adequações a partir do momento em que começou a ser comercializada como cultura *pop*. Portanto, as canções dos artistas do referido nicho da cultura *pop* – o *folk* – não necessariamente reproduziam manifestações culturais tidas como “tradicionais”. O caso do revivalismo *folk* escocês não foi diferente.

Seja como for, o *People’s Festival* deixou de ser realizado em 1955. Contudo, as sementes do revivalismo *folk* escocês já haviam sido plantadas: diversos clubes *folk* começaram a surgir em Edimburgo e a cidade se tornou um prolixo centro de produção do referido gênero musical (MCKINNEY, 1999, p. 114). Artistas provenientes de grandes cidades também começaram a participar do circuito *folk* escocês, o que

comprova a tese de Slobin, ou seja, de que a música *folk* é extremamente adaptável (SLOBIN, 2011, p. 6). É importante frisar que os artistas que se enquadravam no movimento do revivalismo *folk* escocês a partir dos anos 1950 procuraram usar instrumentos musicais tidos como tradicionais (além do violão e do banjo), via de regra acústicos (EYDMANN, 1995). As tópicas das canções do revivalismo *folk* escocês, em particular nos anos 50 e 60, giravam em torno de questões políticas e de protesto, tanto em relação aos assuntos escoceses quanto do mundo. Uma grande tônica contra o imperialismo estadunidense foi de se notar. Ao mesmo tempo, músicas tradicionais foram ganhando espaço, principalmente nos populares *pubs* – tendência na qual se encaixou o grupo The Corries.

The Corries – Roy Williamson e Ronnie Browne

Agora é o momento apropriado para falar do grupo *folk* cujas músicas e escolhas de repertório são objeto de análise do presente artigo. A famosa dupla *folk* escocesa The Corries esteve em atividade de 1966 a 1990 e foi formada por Roy Williamson (1936-1990) e Ronnie Browne (1937), ambos nascidos em Edimburgo, capital da Escócia. Como conta Ronnie Browne em sua autobiografia lançada em 2015, os dois se conheceram em 1955, quando calouros da Faculdade de Artes de Edimburgo (BROWNE, 2015, p. 87-88). Williamson e Browne não foram exatamente próximos até o ano de 1962, quando um membro da banda de Williamson ficou doente e não pôde participar de compromissos marcados pela banda por ocasião do *Edinburgh Festival*⁵ do mesmo ano. Roy, então, perguntou se Browne poderia substituir o artista doente, o que ele aceitou. Apresentaram-se sob o nome de *Corrie Folk Trio and Paddie Bell*, dado que Paddie Bell (1931-2005), cantora de origem irlandesa, era uma das vocalistas. A primeira apresentação do grupo no sobredito festival teve um público de oito pessoas. Ao final da primeira semana de apresentações no *Edinburgh Festival*, no entanto, o conjunto já estava tocando para casas cheias (BROWNE, 2015, p. 111)!

Em junho de 1963, o Corrie Folk Trio (com Paddie Bell) foi convidado para aparecer em uma série da BBC chamada *Hootenanny*, atração comandada pelos irmãos Alex e Rory McEwan (BROWNE, 2015, p. 116). A partir daí, o grupo passou a ser figura frequente na televisão britânica – particularmente na escocesa –, especialmente em atrações que giravam em torno da música *folk*. Foi em 1963 que o grupo em tela lançou seu primeiro EP, chamado *Lock the Door, Lariston*, que trouxe canções escocesas tradicionais que faziam referências às invasões inglesas à Escócia, como a

que deu nome ao referido disco. Entre 1964 e 1966 o *Corrie Folk Trio* lançou onze trabalhos, entre EPs e álbuns de estúdio. Em 1965 Paddie Bell saiu da banda, ao que seguiu Bill Smith em 1966. Sobraram apenas Williamson e Browne, agora um duo.

A primeira apresentação dos dois como The Corries aconteceu no Queen's Hotel, em Elie, em 30 de janeiro de 1966. Após essa apresentação, ao longo da qual os dois estiveram muito nervosos e inseguros, conta Browne que ele e Williamson praticaram juntos de maneira muito séria para continuar o trabalho artístico da dupla. Depois de dois meses de trabalho intenso, os dois estiveram seguros para fazer uma apresentação no Aberdeen Music Hall (BROWNE, 2015, p. 145), ocorrida em 18 de março de 1966. Antes de mais, é imprescindível explicar o significado do nome The Corries. Segundo Browne, *corries* são formações geográficas – depressões encontradas aos pés de diversas montanhas – muito comuns na Escócia, e por isso mesmo *corrie* esteve no nome da primeira formação do grupo – *The Corrie Folk Trio and Paddie Bell* – e permaneceu após a saída de Bell e Smith. Tanto Browne quanto Williamson queriam ser associados à Escócia de forma inconfundível (BROWNE, 2015, p. 110-111).

A dupla apreciava profundamente estar em contato com o público, sobretudo nos tradicionais *pubs*. Prova disso é a grande quantidade de álbuns gravados ao vivo lançados por Williamson e Browne. Usavam apresentar-se utilizando instrumentos acústicos, especialmente o violão, e o tipo de música que executavam era *folk*, entre canções autorais e escolhas de repertório tiradas do cancionário popular escocês – em particular aquelas de temática jacobita. Vale lembrar que Williamson e Browne compuseram muitas canções, ao longo dos anos 1960 e 1970, que remetiam ao passado conflituoso entre Escócia e Inglaterra. A dupla The Corries tem uma prolixa discografia, contando com vinte trabalhos entre 1966 e 1990, ano da morte de Williamson em decorrência de um câncer no cérebro.

Duas canções e suas questões

A música, ao longo dos anos, tem se tornado uma importante fonte histórica, além de ser objeto de inúmeras pesquisas. Na visão de Henry Raynor, a música só pode existir em sociedade, pois “está aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais” (RAYNOR, 1981, p. 9). O compositor, mesmo que não concorde, possui relação com seu tempo, seu grupo social e seus predecessores, porque ele é influenciado por tudo aquilo a que teve

acesso ao longo de sua vida (RAYNOR, 1981, p. 13-14). Isto é, a análise de uma música deve ser feita em seu contexto de produção. Não se pode analisar o objeto musical por ele mesmo, pois isso reduz a potencialidade da própria fonte (VOLPE, 2007). Arnaldo Contier afirma que “é preciso analisar a produção musical em todos os seus matizes técnico-estéticos, ideológicos, históricos...” (CONTIER, 1998). O autor questiona a produção de História da Música feita no Brasil no decorrer do século XX, por considerá-la “frágil teoricamente” ao não considerar as “conexões entre arte e sociedade”:

Em geral, as análises sobre a produção artística privilegiam a vida e a obra dos autores considerados mais significativos sem, contudo, tecer comentários mais profundos sobre o caráter simbólico da linguagem musical, marcadamente instrumental, ou os aspectos textuais da canção popular ou erudita e suas possíveis vinculações com o contexto histórico, propriamente dito (CONTIER, 1998).

Contier conseguiu demonstrar a importância de se articular em análises de História da Música os aspectos sociológicos, estéticos e históricos, pois em seus textos o autor se debruça sobre a música popular (NAPOLITANO, 2006). Fato é que a música tem sido, “ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2005) e, por isso, é porta voz dos anseios e perspectivas de muitas gerações, sendo profícuo objeto de análise para se compreender processos históricos.

Antes de mais, é imprescindível deixar claro quais canções analisaremos aqui. Nossa análise será feita seguindo a ordem cronológica de lançamento das duas canções que escolhemos nos álbuns dos Corries. Com efeito, a primeira canção trabalhada será a autoral *Flower of Scotland*, que foi a público pela primeira vez em 2 de fevereiro de 1968, pela televisão (BROWNE, 2015, p. 159-160), do álbum *The Corries in Concert*, de 1969. Após isso, nos ocuparemos de *The Skye Boat Song*, uma escolha de repertório, gravada pela primeira vez pela dupla The Corries no álbum *Scottish Love Songs*, de 1970.

E o que pretendemos com a análise das músicas escolhidas? Bem, discutir os usos de referências históricas nas canções autorais e escolhas de repertório da dupla *folk* em questão para tentar traçar suas finalidades. Por que escolhemos as canções em tela? Porque suas letras remetem ao passado conflituoso entre Escócia e Inglaterra e ao jacobitismo. O que essas canções poderiam significar nas épocas em que foram publicadas? É a pergunta central que buscaremos responder na presente seção.

Iniciamos com a canção mais famosa da dupla The Corries, nomeadamente *Flower of Scotland*. A canção foi composta por Williamson e teve muito relevo na história cultural e política recente da Escócia, particularmente no que toca ao rugby. No que tange à letra da canção, temos inflamados versos que aludem à vitória escocesa sobre os ingleses em 1314, em Bannockburn – um desdobramento da guerra de independência que a Escócia travava contra a Inglaterra desde 1296. É hora, portanto, de versar um pouco mais sobre o período histórico em tela. Por que a Escócia precisou lutar por sua independência em relação à Inglaterra ainda na Época Medieval?

Segundo Pittock, já no século XII os monarcas ingleses da dinastia Plantageneta reclamaram o direito de governar a Escócia apoiados pela história mitológica arturiana presente no *Historia Regum Britanniae* (1136), de Geoffrey de Monmouth (PITTOCK, 1998, p. 1). O rei Eduardo I da Inglaterra (1239-1307), especialmente, dedicou muitos de seus anos tentando conquistar o reino escocês. O envolvimento do monarca inglês com a Escócia começou quando, em 1290, o reino ao norte da muralha de Adriano enfrentava uma crise sucessória na qual envolveram-se treze candidatos ao trono. Escoceses poderosos pediram para que Eduardo I presidisse os procedimentos de resolução para a questão sucessória – nomeadamente a escolha do próximo rei (POWICKE, 1962, p. 605-606). John Balliol (1249-1314) foi o eleito para subir ao trono da Escócia, porém reinou pouco, por quatro anos, entre 1292 e 1296, dado que foi deposto por Eduardo I. O monarca inglês, então, colocou ingleses para governar a Escócia – antes, no entanto, prendeu John Balliol na Torre de Londres. A intenção de Eduardo I era anexar a Escócia à Inglaterra.

Os dez anos seguintes foram marcados pela resistência escocesa ao jugo inglês, liderada com maior relevo por William Wallace e André de Moray – além de repetidas incursões militares por parte de Eduardo I. Roberto de Bruce (1274-1329) – neto de um dos concorrentes à Coroa escocesa quando da crise sucessória desencadeada em 1290 – foi coroado rei da Escócia em 1306. A paz entre os dois reinos foi firmada apenas em 1328, através da assinatura do tratado de Edimburgo-Northampton.

É a esse período de conflito entre Escócia e Inglaterra – com especial relevo para a batalha de Bannockburn – ao qual se referiu Williamson quando compôs “Flower of Scotland”. Deste modo, temos a letra completa da canção:

Oh, Flower of Scotland
When will we see your like again
That fought and died for
Your wee bit Hill and Glen

And stood against him

Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

The hills are bare now
And autumn leaves lie thick and still
O'er land that is lost now
Which those so dearly held

And stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

Those days are passed now
And in the past they must remain
But we can still rise now
And be the nation again

That stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again⁶

Flower of Scotland é uma música de guerra, podemos assim dizer. Serve para inflamar os espíritos e incutir um senso de pertencimento, de patriotismo. O clipe⁷ da canção *Flower of Scotland*, veiculado pela televisão no dia 2 de fevereiro de 1968, é recheado de simbolismo. Logo de início o cardo, flor nacional da Escócia, aparece. Além disso, Browne participa do clipe tocando um *bodhrán*, tambor originário da Irlanda e tido como instrumento tradicional da música *folk* desse país – apesar de ser também associado com a música celta em geral (SUCH, 1985). Hugh Trevor-Roper explica que durante muitos séculos as Terras Altas da Escócia foram culturalmente dependentes da Irlanda e essa relação se fazia sentir até na literatura escocesa, que era “um pálido reflexo da literatura irlandesa”. A Irlanda céltica se manteve por longo tempo uma nação histórica, enquanto a “Escócia céltica era no máximo sua irmã mais pobre”, ou seja, os escoceses das Terras Altas não tinham uma tradição cultural independente (TREVOR-ROPER, 1997, p. 26). Assim, a assimilação de instrumentos irlandeses pela música escocesa faria parte desse processo cultural e social entre as duas culturas celtas em tela.

A letra faz referência a três batalhas vencidas pelos escoceses contra os ingleses ao longo da Primeira Guerra de Independência da Escócia (1296-1328). Constitui, portanto, espécie de chamado a um “levantamento” contra Londres, apesar da natureza dessa conclamação precisar ser problematizada, como faremos adiante. A batalha de Glen Trool (aludida no quarto verso da canção), travada em abril de 1307, opôs algumas

centenas de soldados de infantaria escoceses – sob o comando de Roberto de Bruce – e outras centenas de cavaleiros ingleses (os números exatos não são conhecidos), que terminou em vitória da Escócia. A batalha de Loudoun Hill – referenciada também no quarto verso da canção –, ocorrida em maio de 1307, foi travada entre 600 escoceses e 3000 ingleses. Roberto de Bruce, rei da Escócia, conseguiu conduzir sua hoste a uma impressionante vitória contra uma força inglesa cinco vezes superior numericamente. Por fim, a última batalha a qual faz menção a canção é a de Bannockburn. A referida batalha ocorreu em junho de 1314 e nela tomaram parte 5.000 escoceses – liderados por Roberto de Bruce – e 20.000 ingleses – capitaneados por Eduardo II da Inglaterra (1284-1327). A vitória escocesa na ocasião foi esmagadora e obrigou Eduardo II da Inglaterra, filho e sucessor de Eduardo I (que iniciou o conflito anglo-escocês em tela), a retornar para seu reino, derrotado. É a Eduardo II da Inglaterra e seu exército que se refere o penúltimo verso da canção que estamos agora a analisar. O *Proud Edward's army* foi fragorosamente derrotado.

Salta aos olhos a mensagem política embutida na canção, dadas as referências acionadas. Todas as batalhas mencionadas – que foram de suma importância para que o reino escocês tivesse sua independência reconhecida pela própria Inglaterra em 1328 – foram vencidas pelos escoceses em situação de inferioridade numérica gravíssima! Acreditamos que a mensagem que Williamson quis passar se relaciona com a capacidade – historicamente comprovada – que os escoceses tinham de fazer frente aos ingleses mesmo em desigualdade de condições. Ou seja, poucos escoceses poderiam fazer a diferença para mudar a situação do país. Ao longo dos últimos versos da canção, lê-se que “But we can still rise now / And be the nation again / That stood against him / Proud Edward's army / And sent him homeward / Tae think again”⁸. Claramente um chamado à tomada de posição, porém não é claro em relação ao quê. Seria um chamado ao apoio à independência da Escócia em relação ao Reino Unido? Seria um chamado de apoio ao Partido Nacional Escocês? Seria um chamado de suporte à cultura produzida na Escócia em detrimento da inglesa? São questionamentos que nos parecem caros levantar, porém para os quais não temos respostas. Segundo Browne, muitos acusam *Flower of Scotland* de ser uma canção anti-inglesa. Para Browne, no entanto, *God Save the Queen*, hino do Reino Unido, era o que de mais anti-escocês poderia existir. Para embasar sua tese o músico utilizou, em sua autobiografia, versos que desde o século XIX não fazem parte oficialmente do referido hino, a saber (BROWNE, 2015, p. 293-294): “God grant that Marshall Wade / May by thy mighty aid victory bring / May he sedition hush, and like a torrent rush / Rebellious Scots to crush, God save the King”⁹.

Os versos em questão se referem à campanha empreendida pelo marechal George Wade (1673-1748) contra o levante jacobita de 1715 e parecem mesmo ser algo agressivo contra os escoceses. Não sabemos, no entanto, se os versos em questão continuavam em uso quando *God Save the Queen* era executado na Escócia enquanto Browne e Williamson eram jovens.

Conta Ronnie Browne que o campeonato de rugby das Cinco Nações¹⁰ de 1990 estava se aproximando quando ele foi convocado para uma reunião na União Escocesa de Rugby. Os dirigentes da seleção escocesa de rugby queriam pedir permissão para que *Flower of Scotland* fosse utilizada como hino antes dos jogos. Como explicou o dirigente da União Escocesa de Rugby, Bill Hogg, os jogadores tinham o hábito de cantar *Flower of Scotland* bem baixo quando *God Save the Queen* era executado antes dos jogos. Browne relata ter respondido ao pedido dos diretores da União Escocesa de Rugby dizendo que uma autorização sequer precisaria ser concedida, e que tanto ele quanto Williamson – que já quase não saía de casa por conta de sua doença – ficariam muito felizes se *Flower of Scotland* fosse utilizada como hino escocês antes das partidas (BROWNE, 2015, p. 293-294). Browne diz ter ligado para Williamson e contado da novidade, e que deixaria para o leitor de sua autobiografia imaginar a reação do autor de *Flower of Scotland*.

Flower of Scotland foi executada como hino da Escócia pela primeira vez em 17 de fevereiro de 1990, no estádio de Murrayfield, Edimburgo, quando a seleção escocesa de rugby venceu a francesa – jogo esse que teve público de 58.000 torcedores. Conta Browne que Williamson esteve bem o suficiente no dia para poder assistir pela televisão ao jogo em questão, e que o autor de *Flower of Scotland* ficou muito contente. A canção em tela, no entanto, foi muito criticada pela mídia, que se apressou a fazer uma enquete para que o público escolhesse uma entre várias opções de canções escocesas populares que pudessem ser utilizadas como hino – como *Scotland the Brave*, por exemplo. *Flower of Scotland* ganhou a enquete com 31% dos votos (BROWNE, 2015, p. 294-295).

Segundo Browne, o dia 17 de março de 1990, quando a seleção escocesa de rugby venceu a inglesa no mesmo estádio de Murrayfield onde *Flower of Scotland* havia sido executada pela primeira vez como hino Escocês exatamente um mês antes, foi um dos mais excitantes de sua vida: “Não somente o dia mais excitante da minha vida, como também de *todos os outros escoceses patrióticos*”¹¹ (BROWNE, 2015, p. 296). Importante frisar aqui que Browne se coloca como um escocês patriótico. Conta Browne que, depois da conquista do campeonato de rugby das Cinco Nações pela

Escócia, em 1990, que *Flower of Scotland* foi reconhecida nacional e internacionalmente como o hino escocês (BROWNE, 2015, p. 295).

A última canção que analisaremos, *The Skye Boat Song*, que saiu no álbum *Scottish Love Songs*, de 1970, retrata a fuga do príncipe Charles Stuart após a derrota jacobita na batalha de Culloden. É hora de responder apropriadamente às seguintes questões, antes que possamos efetivamente continuar nossa análise: quem foram os jacobitas? O que eles queriam? Por que a batalha de Culloden aconteceu?

A Escócia livrou-se de ser unida à Inglaterra compulsoriamente no século XIV – questão na qual se centra a canção *Flower of Scotland* –, porém o século XVII foi recheado de surpresas – e ironias – nesse sentido. A morte de Isabel I da Inglaterra, em 1603, sem herdeiros, fez com que subisse ao trono inglês Jaime VI da Escócia, descendente de Henrique VII da Inglaterra – fundador da dinastia Tudor – tanto por via paterna quanto por via materna. Mesmo em seus últimos anos de vida, a Rainha Virgem relutou em apontar um sucessor para si, o que fez Roberto Cecil, seu secretário de Estado, iniciar um prolixo diálogo epistolar com Jaime VI, de modo a prepará-lo para suceder Isabel I (THOMPSON, 1953, p. 197).

Cedo em seu reinado, Jaime VI empreendeu esforços para unir *de facto* Escócia e Inglaterra, especialmente no campo jurídico. Os projetos do rei escocês em torno da união entre seus reinos, no entanto, foram infrutíferos, posto que enfrentaram ferrenha oposição dos parlamentos inglês e escocês. Tanto Escócia quanto Inglaterra nutriam suspeitas mútuas, o que impossibilitou qualquer aprofundamento de um projeto unionista. Mesmo o uso, por parte de Jaime VI, do título de rei da “Grã-Bretanha” foi repellido pelas duas assembleias representativas em questão (WORMALD, 2009).

Durante o reinado de Jaime II da Inglaterra – neto de Jaime VI da Escócia e I de Inglaterra –, católico em uma ilha fragmentada em diversas confissões protestantes que viam Roma com muita suspeita, ocorreu a Revolução de 1688, que passou para a posteridade como *Revolução Gloriosa*. A *Revolução Gloriosa* tornou-se a fonte ideológica da doutrina moderna da soberania do Parlamento inglês, além de ter retirado do poder a dinastia dos Stuart (PITTOCK, 1998, p. 1). Jaime II precisou se exilar e o Parlamento inglês ofereceu o trono a William de Orange, que se casou com a princesa Mary, uma das filhas do monarca deposto. A partir daí, verificou-se um grande processo centralizador em torno de Londres, tanto político quanto econômico. Os Conselhos encarregados de governar Escócia e Gales foram dissolvidos e os negócios dos dois reinos passaram a ser tratados a partir da capital inglesa (PITTOCK, 1998, p. 2).

William e Mary não tiveram descendência, o que fez o trono ser herdado por Anne, outra filha de Jaime II – vale lembrar que tanto Mary quanto Anne eram protestantes, ao contrário do pai. A rainha Anne que, em maio de 1707, sob os Atos de União, transformou-se na primeira rainha da Grã-Bretanha. Isso fez com que a inteireza das Ilhas Britânicas, pela primeira vez na história, conformasse um só Estado – cujo parlamento único passaria a ser sediado em Londres. Estima-se que 90% dos escoceses foram contra a união em tela (PITTOCK, 1998, p. 32). A rainha Anne faleceu em 1714 sem gerar descendência, fato que acarretou a ascensão de George I da Grã-Bretanha, originalmente príncipe-eleitor de Hanôver, no Sacro Império Romano-Germânico e filho de uma neta de Jaime VI da Escócia, primeiro rei Stuart da Inglaterra.

Segundo Pittock, os que desejavam a restauração dos Stuarts católicos ao poder almejavam coisas que colocavam em risco a própria existência do Estado da Grã-Bretanha tal como se apresentava. Os jacobitas¹², como ficaram conhecidos, tinham uma miríade de interesses que, em muitos casos, não coincidiam. O único ponto pacífico entre eles era que os Stuarts deveriam ser reconduzidos ao poder nos três reinos das Ilhas Britânicas – Inglaterra, Irlanda e Escócia. Os jacobitas ingleses e galeses se ressentiam da concentração econômica em Londres, dos altos impostos e temiam a ameaça à Igreja Anglicana representada pelos reis luteranos da nova dinastia reinante – iniciada por George I – na Grã-Bretanha. Os jacobitas irlandeses desejavam a hegemonia católica e o fim do jugo inglês em sua ilha. Os jacobitas escoceses, por sua vez, e grosso modo, desejavam o restabelecimento do Parlamento escocês e demandavam mudanças no campo da religião (PITTOCK, 1998, p. 2). Para Pittock, é importante entender que o jacobitismo não se tratava tão somente de uma disputa dinástica, mas sim um conjunto de ideias que era temido pelas elites dirigentes da Grã-Bretanha (PITTOCK, 1998, p. 2). A recondução dos herdeiros de Jaime II aos tronos inglês, irlandês e escocês seria tão somente um meio para alcançar os objetivos mais diversos dos jacobitas, que se viam oprimidos pela viragem política e econômica ocorrida após 1688, e não um fim em si mesma.

Os jacobitas protagonizaram uma série de revoltas, nomeadamente em 1689, 1715, 1719 e 1745, sendo a última a mais famosa entre elas. Em julho de 1745, Charles Edward Stuart (que passou para a posteridade sob o nome de *Bonnie Prince Charlie*¹³), neto de Jaime II da Inglaterra, desembarcou nas Hébridais Exteriores, no norte da Escócia. No dia 19 de agosto do mesmo ano levantou seu estandarte em Glenfinnan, de modo a reunir tropas para tomar os tronos sobre os quais tinha direito. Segundo Elliott, o clero presbiteriano, os núcleos urbanos e as Terras Baixas – *Lowlands* – escocesas em

geral foram contra as intenções de Charles Edward Stuart (ELLIOTT, 2018, p. 136-137). Porém, com o apoio de chefes de clãs escoceses, Charles conseguiu reunir uma hoste de 5000 homens e tomar Edimburgo, além de empreender uma bem-sucedida campanha militar no norte da Inglaterra (ELLIOTT, 2018, p. 136-137). O governo Britânico, porém, reagiu rápido, e em 16 de abril de 1746 conseguiu derrotar decisivamente a mal equipada e mal provida força jacobita na batalha de Culloden. Depois da derrota, Charles precisou fugir da Escócia, chegando à França em setembro de 1746. Este *Bonnie Prince Charlie* foi figura amalgamadora e romantizada em torno da causa jacobita, sobretudo na Escócia. Abaixo está a letra de *The Skye Boat Song*, que versa acerca da fuga do príncipe Charles Stuart após a derrota de seu exército na batalha de Culloden:

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Loud the wind howls, loud the waves roar
Thunderclaps rend the air
Baffled, our foes stand on the shore
Follow they will not dare

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Many's the lad fought on that day
Well the claymore did wield
When the night came, silently lain
Dead on Culloden field

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Though the waves leap, soft will ye sleep
Ocean's a royal bed
Rocked in the deep, Flora will keep
Watch by your weary head

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye¹⁴

A letra da música da qual agora nos ocupamos foi escrita pelo inglês Harold Boulton (1859-1935) para uma canção instrumental coletada em Skye, Escócia, na

década de 1870, pela folclorista amadora Anne Campbell MacLeod. Aqui sublinhamos o importante papel dos folcloristas – como os Lomax, pai e filho, e MacLeod – para o revivalismo *folk* escocês do século XX, na medida em que muitos artistas do dito movimento utilizaram as canções coletadas por estudiosos como os citados como espinha dorsal de seu trabalho. De todo modo, *The Skye Boat Song* teve também outra versão de letra, nomeadamente a do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894). O refrão composto por Stevenson faz parte da música-tema – de forma adaptada – da aclamada série televisiva *Outlander* (2014-, Sony Pictures Television), e diz o seguinte: “Sing me a song of a lad that is gone / Say, could that lad be I? / Merry of soul he sailed on a day / Over the sea to Skye”¹⁵.

Um desavisado poderia supor que a letra em questão trata da fuga de um bebê perseguido por cruéis assassinos, mas na verdade a letra retrata a primeira parte da fuga de um homem adulto derrotado, pretendente de diversos tronos, para um vergonhoso exílio. Talvez seja mesmo essa a intenção da letra da música, instilar piedade em torno de uma figura política romanceada: no caso, Charles Stuart fugindo de seus inimigos britânicos, em direção à ilha de Skye. A “Flora” mencionada na letra da canção é Flora MacDonald (1722-1790) – membro do clã MacDonald –, que auxiliou Charles Stuart em sua fuga inicial. Os franceses, na pessoa de Luís XV (1710-1774), auxiliaram monetariamente o levante jacobita de 1745 – liderado por Charles Stuart –, assim como empreenderam uma operação para resgatar do extremo norte da Escócia o pretendente derrotado em Culloden (PITTOCK, 1998, p. 96-97). O álbum dos Corries que traz *The Skye Boat Song* é salpicado de canções da mesma natureza, ou seja, coletadas por folcloristas ainda no século XIX ou antes – como exemplo podemos citar *The Bonnie Lass o’ Fyvie* e *Lowlands of Holland*. Apesar do título do álbum ser *Scottish Love Songs*, as músicas nele contidas têm a guerra como pano de fundo. *Lowlands of Holland* versa sobre o lamento de uma mulher escocesa que teve seu amado marido conscrito pelo exército inglês para lutar nas guerras anglo-holandesas (foram quatro, entre 1652 e 1784), e *The Bonnie Lass o’Fyvie* é sobre um romance frustrado entre um oficial de cavalaria e uma mulher natural de Aberdeen, Escócia. O próprio álbum *Scottish Love Songs* (1970) deve ser lido, para nós, como celebratório e resgatador de certa expressão cultural genuinamente escocesa, tradicional, algo muito popular na Escócia a partir da década de 1950.

Considerações finais

A dupla The Corries foi extremamente popular na Escócia. Segundo Browne, o que ele e seu parceiro conseguiram fazer foi “capturar a essência eterna da música escocesa e do que é inerente à nossa nacionalidade”¹⁶ (BROWNE, 2015, p. 292-293). Tal afirmação faz com que seja possível dizer que a dupla de música *folk* The Corries estava ciente de que fazia parte de um movimento cultural com tempero “patriótico”, por assim dizer, ou mesmo de um que passou a valorizar as formas de expressão “tipicamente” escocesas – tendência que seria derivada do renascimento literário escocês ocorrido na primeira metade do século XX e da popularização da mídia televisiva no país a partir da década de 1950 (MCKINNEY, 1999, p. 95). É mister sublinhar que nenhum dos integrantes da dupla The Corries deixou claro seus posicionamentos políticos de maneira pública. Browne, em sua autobiografia, se definiu como um patriota escocês, mas não deixou claro no que isso implicaria politicamente – a defesa do *home rule* ou da independência escocesa propriamente dita em relação à Grã-Bretanha. A remissão ao passado jacobita e conflituoso entre Escócia e Inglaterra nas canções autorais e escolhas de repertório de Williamson e Browne, acreditamos, pode ser um desdobramento do processo de valorização das formas escocesas de expressão artística – desenvolvidas em oposição àquelas de Inglaterra –, que ocorreu, como dissemos antes, de forma mais acelerada a partir da década de 1950.

Referências

- BRAND, Jack. *The national movement in Scotland*. Londres: Routledge, 1978.
- BROWNE, Ronnie. *That guy fae The Corries*. Sandstone Press, 2015.
- ELLIOTT, John Huxtable. *Scots and Catalans – Union and disunion*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.
- EYDMANN, Stuart. The Concertina as an Emblem of the Folk Music Revival in the British Isles. *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 4, 1995, p. 41-49.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MCCRONE, David. *The sociology of nationalism: tomorrow's ancestors*. Londres: Routledge, 1998.

McKINNEY, Rebecca. *Old tunes for new times: contemporary Scottish nationalism and the folk music revival*. 1999. 306 f. Tese (doutorado em antropologia social) – Universidade de Edimburgo, Edimburgo.

NAIRN, Tom. *The breakup of Britain: crisis and neo-nationalism*. Londres: New Left Books, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

PITTOCK, Murray. *Jacobitism*. Palgrave, 1998.

POWICKE, Maurice. *The Thirteenth Century, 1216-1307*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música – da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SLOBIN, Mark. *Folk Music – A very short introduction*. Oxford University Press, 2011.

SUCH, David G. The Bodhrán: The Black Sheep in the Family of Traditional Irish Musical Instruments. *The Galpin Society Journal*, v. 38, p. 9-19, 1985.

THOMPSON, Faith. *A short history of the Parliament, 1295-1642*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1953.

TREVOR-ROPER, Hugh. A Invenção das Tradições: a Tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, n. 1, jul. 2007.

WORMALD, Jenny. ‘A Union of Hearts and Minds?’ The making of the Union between Scotland and England, 1603. *Rev. in. estud. vascos.*, 5, p. 109-124, 2009.

¹ O *home rule* seria, na prática, a devolução de atribuições governativas à Escócia no escopo da união com Londres. A luta política por essa devolução culminou com o restabelecimento do parlamento escocês em 1999 – esta assembleia representativa fora suprimida quase 300 anos antes pelos Atos de União de 1707, que fizeram com que a Grã-Bretanha tivesse um só parlamento, por sua vez sediado em Londres.

² Partido Nacional Escocês.

³ Televisão Escocesa.

⁴ Festival do Povo.

⁵ Festival de Edimburgo.

⁶ Tradução nossa: Ó, Flor da Escócia / Quando veremos algo como você novamente? / Pela qual se lutou e se morreu / Poucos dos seus lutaram em Hill e Glen/ E lutaram contra ele / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa / As colinas estão nuas agora / E as folhas do outono permanecem firmes / Sobre a terra que agora está perdida / A terra que aqueles homens defenderam com afinco / Que lutaram contra ele / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e

precisou voltar para casa / Aqueles dias já se foram / E no passado eles devem permanecer / Mas nós podemos nos levantar de novo / E ser aquela nação novamente / Que o enfrentou / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa.

⁷ O link de acesso para o clipe é o seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=XiyLuv3GSs4>.

⁸ Tradução nossa: Mas nós podemos nos levantar de novo / E ser aquela nação novamente / Que o enfrentou / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa.

⁹ Tradução nossa: Que Deus garanta que o marechal Wade / Através de Seu grande auxílio, traga a vitória / Que Wade possa cessar a sedição / E os escoceses rebeldes esmagar / Deus salve o rei.

¹⁰ Campeonato de rugby com origens no século XIX. Em 1990, época dos fatos narrados, a competição contava com cinco participantes – daí o nome –, nomeadamente Inglaterra, França, Irlanda e País de Gales. Em 2000, a Itália entrou para o campeonato, e o nome dele mudou para campeonato de rugby das Seis Nações.

¹¹ Grifo nosso. “Saturday, March 17th, 1990 was one of the most exciting days of my life. Not just my life, but that of every other *patriotic* Scot...”.

¹² “Jacobitas”, como eram chamados os aderentes do “Jacobitismo”. Os dois termos têm origem na forma latina do nome “James” – Iacobus –, em referência ao rei destronado James II e sua descendência masculina que, segundo defendiam os jacobitas, teriam direito aos tronos inglês, irlandês e escocês.

¹³ O cognome de Charles Edward Stuart é muito lisonjeiro: *Bonnie* significa “belo”, ou “formoso”.

¹⁴ Tradução nossa: Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / O vento sopra barulhento, as ondas rugem ruidosamente / Trovões rasgam o ar / Perplexos, nossos inimigos estão de pé na costa / Eles não ousarão nos seguir / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / Muitos rapazes lutaram naquele dia / Manejaram muito bem suas espadas / Porém, quando a noite chegou, eles ficaram silenciosos / Mortos em Culloden / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / Apesar das fortes ondas, você dorme docemente / O oceano é um berço régio / Apesar de tudo, Flora vigiará / E cuidará de você / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye.

¹⁵ Tradução nossa: Cante-me uma canção sobre um rapaz que se foi / Diga-me, pode esse rapaz ser eu? / Com a alma jubilosa ele um dia se foi / Sobre o mar, para Skye.

¹⁶ “I think that what we managed to do was capture the eternal essence of Scottish music and Scottishness”.

Artigo recebido em 19 de agosto de 2021.

Aceito para publicação em 19 de setembro de 2021.