

**GENEALOGIA E ORIGINALIDADE DO PROGRAMA⁽¹⁾ DE
INTERVENÇÃO MUSICAL DE JOSÉ AFONSO: DA MÚSICA
LIGEIRA À MÚSICA POPULAR**
**GENEALOGY AND ORIGINALITY OF JOSÉ AFONSO'S
MUSICAL INTERVENTION PROGRAMME: FROM LIGHT
MUSIC TO POPULAR MUSIC**

CÉSAR RODRÍGUEZ CAMPOS
NOVA FCSH, Centro de Estudos em Música (CESEM)
cesarguez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6573-5196>

Texto recebido em / Text submitted on: 27/05/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 25/02/2026

Resumo

Este estudo analisa o programa de intervenção musical de José Afonso (1929-1987) na sociedade portuguesa entre 1969 e a Revolução dos Cravos. O artigo examina as raízes ideológicas do seu projeto e o diálogo crítico com o neorrealismo, em particular com Fernando Lopes-Graça. Afonso partiu do folclore rural como expressão identitária e instrumento pedagógico, mas reformulou essa herança ao

(1) Ao longo do texto, o termo «programa» é utilizado na sua aceção corrente na teoria das artes, enquanto conjunto articulado de princípios, diagnósticos e objetivos que orientam práticas e estratégias destinadas a intervir e a transformar um determinado campo artístico-cultural (Rancière 2000: 26). O ideário de José Afonso seria programático no sentido de possuir uma finalidade transformadora no plano do sensível e, por extensão, no plano político.

integrar elementos da música urbana e popular. Defendeu que a música ligeira só se tornaria verdadeiramente popular se expressasse experiências coletivas, valores solidários e formas de vida partilhadas, sendo apropriada pelas classes populares para além da lógica comercial. O seu objetivo foi elevar a literacia cultural e combater a «contaminação estética» do Estado Novo, usando a música como meio de transformação ética, estética e social.

Palavras-chave

José Afonso; Canção de Intervenção; música popular; neorrealismo; Lopes-Graça.

Abstract

This study examines José Afonso's (1929–1987) musical intervention program in Portuguese society between 1969 and the Carnation Revolution. It explores the ideological roots of his project and its critical dialogue with neorealist cultural theory, particularly Fernando Lopes-Graça. Afonso initially drew on rural folklore as a source of collective identity and pedagogy, but later redefined this framework by incorporating urban and popular music. He argued that light music could only become genuinely popular if it conveyed shared social experiences, collective values, and everyday forms of life, and if it was appropriated by the people beyond purely commercial mechanisms. His aim was to raise cultural literacy and resist the "aesthetic contamination" promoted by the Estado Novo, promoting music as an instrument of ethical, aesthetic, and social transformation.

Keywords

José Afonso; Protest Song; popular music; neorealism; Lopes-Graça.

Introdução

A consolidação da chamada Canção de Intervenção no final do Estado Novo constitui um fenómeno cultural relevante na história contemporânea portuguesa. Longe de configurar um bloco estilístico homogéneo, o movimento agregou práticas musicais diversas, unidas por um horizonte político comum e por uma partilha geracional de inquietações estéticas. Como tem sublinhado Maria de São José Côrte-Real, a própria designação apresenta dificuldades conceptuais, na medida em que não corresponde a um género formalmente delimitado, mas a

uma categoria historiográfica que abrange experiências heterogêneas, nem sempre coincidentes do ponto de vista musical ou performativo (Côrte-Real 1996: 141-142).

Neste quadro plural, a obra de José Afonso (Aveiro, 2 de agosto de 1929 – Setúbal, 23 de fevereiro de 1987) ocupa posição central. A sua produção tornou-se emblemática da resistência cultural ao regime, mas a leitura do seu percurso não pode limitar-se à análise das suas práticas compositivas ou interpretativas. Entre 1969 e 1974, as suas declarações na imprensa delinearam um conjunto coerente de posições sobre música popular, tradição, gosto e função social da arte que permite falar – com as devidas reservas metodológicas – num programa de intervenção musical.

A utilização desta expressão exige, contudo, clarificação prévia. O termo «programa» não designa um manifesto formalmente sistematizado nem uma autodefinição explícita do cantor. Trata-se antes de uma categoria analítica reconstruída *a posteriori*, destinada a identificar um conjunto articulado de princípios, diagnósticos e objetivos que orientam práticas e estratégias destinadas a intervir e a transformar um determinado campo artístico-cultural (Rancière 2000: 26). A sua legitimidade assenta no princípio, formulado por Carl Dahlhaus, segundo o qual a historiografia musical reconstrói nexos de sentido a partir da articulação entre práticas, ideias e contexto histórico (Dahlhaus 1983: 20-24). Assim entendida, funciona como operador heurístico.

A abordagem aqui proposta inspira-se, além disso, na metodologia genealógica tal como formulada por Michel Foucault. A genealogia não procura uma origem fundacional, mas visa desmontar a ilusão de continuidade e remontar o curso histórico para identificar as condições de possibilidade de determinados discursos e práticas (Foucault 1979: 19-23). Visamos, portanto, traçar um mapa das continuidades, mas também dos deslocamentos e sedimentações que tornam inteligível o tecido discursivo reapropriado e transformado por José Afonso. Neste sentido o «programa de intervenção musical de José Afonso» é tratado como ponto de condensação de debates anteriores sobre cultura popular, tradição e função social da música.

Entre esses debates, assume particular relevância o programa cultural associado à revista *Vértice* que, ao longo das décadas de 1940 e 1950, articulou uma série de diretrizes e prescrições que, no âmbito da música erudita, encontram principalmente o seu assento nos artigos de Fernando Lopes-Graça. Nestes textos refletem-se as principais preocupações que

figuram no catálogo dos setores de vanguarda musical da intelectualidade comunista europeia, focadas na necessidade de promover uma educação do gosto popular e remeter para a tradição folclórica a partir de uma perspectiva nacionalista⁽²⁾.

O programa afonsino emerge, então, como reconfiguração específica de problemas anteriores, ajustado à biografia do artista e às novas condições mediáticas e geracionais da década de 1970.

A problemática da música popular conheceu, entretanto, evolução significativa ao longo da década de 1960. A expansão do mercado discográfico, a crescente centralidade dos meios de comunicação e a reorganização do consumo musical urbano constituem traços estruturais deste período (Castelo-Branco 2008: 22-23). No mesmo contexto, o gosto geracional foi redefinido na direção da procura de novas referências musicais associadas à modernidade (Nery 2004: 241).

A posição de José Afonso neste debate revela singularidade. Recusando tanto o essencialismo folclorista quanto a rejeição indiscriminada das expressões urbanas, procurou efetuar transformações internas no campo da música popular, explorando os próprios mecanismos de difusão massiva como instrumentos de educação do gosto e de reconstrução comunitária (Afonso 1973: 37). O presente estudo incide sobre um corpus delimitado segundo critérios cronológicos e temáticos, concentrando-se no período 1969-1974, fase de maior densidade programática. É nesta perspectiva que assenta a nossa opção metodológica preferencial pelas fontes primárias teóricas, jornalísticas e bibliográficas, às quais se anexa uma entrevista relevante, articulando três níveis de leitura: conceptual (reconstrução das categorias centrais do discurso), contextual (inserção no debate cultural da época) e musical (análise de exemplos significativos). A triangulação entre fontes visa evitar inferências baseadas em testemunhos isolados.

Através desta abordagem, procurar-se-á demonstrar que o chamado «programa de intervenção musical» de José Afonso não constitui aplicação direta de um modelo nacional-popular nem simples herança de Fernando Lopes-Graça, mas reformulação própria de um conjunto de debates sobre gosto, tradição, cultura de massas e função social da arte. É nesta tensão entre herança crítica e inovação estética que se situa a originalidade do seu percurso.

(2) Este projeto de intervenção cultural é revisto em detalhe em Neves 2011.

O Congresso de Praga e o horizonte nacional-popular

Entre 20 e 29 de maio de 1948, realizou-se em Praga o *Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais Progressistas*, momento decisivo na consolidação das diretrizes culturais associadas ao realismo socialista no espaço musical europeu. O congresso decorreu poucos meses após a publicação do conhecido como Decreto Zhdanov, que estabeleceu orientações rígidas contra o formalismo modernista, acusado de elitismo e afastamento das necessidades musicais do povo (“Muradeli’s Opera” 1948: s.p.).

Ao congresso assistiu a elite da composição europeia de filiação progressista, incluindo criadores que partilhavam as opções condenadas e perseguidas por Zhdanov. Este facto evidenciou as contradições entre a necessidade de compromisso social e político do compositor e a crescente autonomia da arte de vanguarda, mas reafirmou a centralidade da função social da música e da educação cultural das massas (Carroll 2006: 37). Jaromír Havlík sublinha, igualmente, que o congresso insistiu na necessidade de orientar os compositores para a valorização das respetivas tradições nacionais para garantir a eficácia da arte na luta pela sociedade socialista (Havlík 2007: 45).

A representação de Portugal no congresso esteve a cargo de Fernando Lopes-Graça, cujas ideias em matéria de composição se opunham radicalmente às doutrinas oficiais soviéticas. No entanto, as suas posições sobre intervenção cultural, expressas desde os anos 40, coincidiam plenamente com as causas que as conclusões do congresso apontavam como responsáveis pela degradação do gosto musical popular, que era necessário combater. Estas causas incluíam a implantação em larga escala de uma música comercial «insípida, corrompida e padronizada», sem outro valor que a sua condição de mercadoria. A valorização do nacional opunha-se aos produtos do imperialismo cultural norte-americano (Carroll 2006: 38).

Já em 1941, Lopes-Graça atacava aquilo que chamava «miseráveis e insípidas contrafacções da música popular» (Lopes-Graça 1941: 73), mas a sua participação no evento parece ter reforçado as suas convicções de tal forma que regressou a Portugal com o manifesto (Cascudo 2010: 62)⁽³⁾.

(3) Teresa Cascudo confirma que Lopes-Graça subscreveu integralmente as teses do manifesto e que a sua participação no congresso o fortaleceu muito teoricamente, firmando

Um ano depois, publicou na revista *Vértice* um artigo no qual desenvolvia amplamente o repúdio à música ligeira que já tinha esboçado em 1947, na mesma publicação (Lopes-Graça 1947 in Branco Weffort org. 2006: 43-53; id. 1949 in 1953: 37-40). Em ambos os textos, o inimigo comum era identificado com os considerados subprodutos do *American Way of Life*, uma análise perfeitamente alinhada com os postulados do congresso.

No que respeita ao programa pedagógico, Lopes-Graça insistia que a educação estética do povo deveria ser realizada através da criação de uma linguagem musical nacional, que apenas poderia encontrar inspiração nas fontes tradicionais. A verdadeira música popular residia exclusivamente nas manifestações musicais do folclore, em contraste com as paródias adulteradas do popular, que ele depreciativamente chamava «cançonetas» (Lopes-Graça 1947: 47)⁽⁴⁾.

A defesa da tradição nacional como antídoto à música comercial padronizada, bem como a insistência na educação do gosto popular, articulam-se com as diretrizes debatidas em Praga e com a reflexão cultural desenvolvida no espaço neorrealista português. A revista *Vértice* era o laboratório onde tomavam forma as preocupações intelectuais deste movimento, articulando, ao longo de mais de duas décadas, uma política de redefinição e implementação cultural de carácter nacional-popular, o que José Neves denomina como «projeto de massificação da cultura». Em síntese, procuram-se instrumentos de ação a partir do reconhecimento da possibilidade de as massas serem educadas culturalmente. Nesse sentido, a recuperação das produções expressivas da vida campesina será um dos meios privilegiados para se defender do cosmopolitismo estrangeiro e para a construção de uma cultura popular autenticamente nacional.

Neste enquadramento argumentativo, a vontade de colaborar na educação do gosto musical das pessoas comuns constitui um poderoso fio condutor da prática artística e do pensamento de José Afonso ao longo de toda a sua carreira. O músico insistirá continuamente na necessidade de «definir um novo gosto» (Afonso 1969: 8), enfatizando a ligação indissolúvel entre as vertentes pedagógica e estética do seu projeto

as suas posições sobre a missão ético-humanística da música. O compositor possuía uma versão inglesa das conclusões e a autora assume que ele levou o manifesto para Portugal.

(4) Salwa El-Shawan Castelo-Branco sublinha o facto de Lopes-Graça englobar numa única rede semântica os significantes «música popular», «folclórica», «rural»; ou «rústica», estabelecendo, na prática, uma identidade significativa intercambiável entre todos estes domínios (Castelo-Branco 2008: 23).

musical: «A minha presença assumiu aspetos docentes, pedagógicos. Utilizo a canção como utilizava a palavra, quando era professor. Pretendo, por um lado, como cantor, contribuir para que se altere um pouco o gosto musical» (Afonso 1972: 40).

É neste quadro que se configura o léxico crítico que viria a marcar o debate subsequente sobre música popular em Portugal. Pedagogia e massificação da cultura, autenticidade versus contrafação, tradição versus mercantilização, educação do gosto versus alienação estética. A herança deste horizonte nacional-popular constitui o ponto de partida indispensável para compreender as reformulações posteriores operadas por José Afonso. Na secção seguinte analisaremos as inflexões que a reformulação afonsina introduz como deslocamento interno a esse horizonte herdado.

A conceção da música popular e a reformulação das posições herdadas

As divergências entre José Afonso e Fernando Lopes-Graça estabelecem-se, em última instância, a partir da própria definição do que se entende por «música popular». De forma quase inamovível, Lopes-Graça considera apenas uma música popular possível: a música tradicional rural, que adorna com adjetivos como verdadeira, autêntica ou pura. Em contraste, exclui taxativamente da música popular a música urbana, que apenas serve para adulterar e corromper o lamentável panorama da música ligeira em Portugal (Lopes-Graça 1953: 39-40).

Esta posição é desenvolvida com particular veemência na segunda edição de *A Canção Popular Portuguesa*, publicada em 1973, onde o compositor acrescenta à enumeração dos géneros condenados uma referência explícita àquilo que então começava a ser designado como «nova canção portuguesa»:

A canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos. Ou o execrando fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral, quando não indústria organizada e altamente lucrativa... ou é a banal copla revisteira, a insulsa marcha bairrista, a desengraçada cançoneta radiofónica *e até o que hoje para aí se rotula, um tanto equivocadamente, de “nova canção portuguesa”* (Lopes-Graça 1953 b: 12. Em cursiva o acréscimo da edição de 1973: 15).

A inclusão desta última expressão é particularmente reveladora. Em 1953, nada no horizonte musical fazia prever a irrupção de um movimento de contestação musical como o liderado por José Afonso a partir de 1962. Em 1973, por outro lado, o movimento dos baladeiros já estava firmemente estabelecido no panorama da canção política em Portugal, enquanto o cantautor se tinha tornado numa figura de referência incontestável como porta-estandarte de uma nova forma, qualitativa e ideologicamente diferente, de abordar a música ligeira.

Mário Correia aponta que é a partir dos álbuns inovadores lançados em 1971 que se começa a falar de *nova canção portuguesa* (Correia 1984: 29), o que justifica a contrariedade de Lopes-Graça com a pretensão do movimento de representar uma alternativa válida à canção urbana comercial. Por outro lado, segundo o testemunho de José Mário Branco, Lopes-Graça não reconheceu o valor artístico de José Afonso senão muito tardiamente, enquadrando previamente a sua produção nas cançonetas ligeiras que detestava (Branco 2018: 39').

É necessário estabelecer, no entanto, uma *nuance* importante. A rigidez da oposição entre tradição autêntica e música urbana não é absolutamente estanque. Em 1969, Lopes-Graça deixara a porta aberta, ainda que de forma indireta, à possibilidade de favorecer um tipo de música ligeira distinta, que articulasse, no reencontro com formas tradicionais ou históricas, a sua qualidade musical. Tal é evidente no texto assinado por Michel Giacometti, mas elaborado em parceria com Lopes-Graça, localizado no interior da capa de Seis Cantigas de Amigo, de José Mário Branco. Aí se formula uma definição de música popular como música que, não sendo clássica nem folclórica, dá voz aos problemas da coletividade (Andrade et al. 2021: 234). Paradoxalmente, isto poderia servir para enquadrar a maior parte das canções de José Afonso.

As próprias declarações de Afonso no final da década de 1960 revelam proximidade inicial com o horizonte nacional-popular. Em 1969 afirma: «Não creio que uma geração de cantores populares possa subsistir sem uma força que os impulse, sem uma raiz genuína, originada na nossa tradição rural» (Afonso 1969: 8). A coincidência conceptual com Lopes-Graça é evidente: ambos partilham a convicção de que a regeneração do panorama musical português exige recurso a uma base tradicional que funcione como antídoto às importações estrangeiras e às formas degradadas da música comercial.

Contudo, é no modo de abordar essa herança que se introduz deslocamento decisivo. Enquanto Lopes-Graça identifica a música popular essencialmente com a tradição rural e considera a música urbana parte integrante do problema da «contaminação estética» (Lopes-Graça 1953: 41-42), Afonso reconhece que é precisamente no espaço urbano e mediático que se formam os públicos contemporâneos.

Em entrevista de 1970, assume explicitamente a intenção de intervir no interior da música ligeira:

De resto, as minhas canções são predominantemente líricas [...], reproduzem um meio, mas colaboram (ou procuram colaborar) na sua reconstituição [...]. Até à data, nunca se pusera em questão a função da música ligeira. A partir da altura em que surgiram os primeiros cantores do novo movimento, as pessoas começaram a perguntar se estariam perante a “via” certa da canção nacional (Afonso 1970: 8).

A divergência deixa, assim, de ser meramente estética para se tornar estratégica. Onde Lopes-Graça via necessidade de purificação e regresso à autenticidade rural, Afonso identifica a possibilidade de transformação interna do próprio meio comercial.

A expressão mais clara desta inflexão surge em 1973:

A música ligeira é uma música comercial que tenta, através de determinado tipo de meios – a rádio, a televisão – e com determinado aparelho por trás, criar um determinado público. A música popular é uma música que tem determinados antecedentes coletivos, nas tradições das pessoas, nas formas de vida das pessoas, e que não necessita desse tipo de coação, desse tipo de imposição. A tradicional música popular, que será, vá lá, de origem rural, já não é popular em nossos dias. Pode suceder que uma música ligeira se imponha, seja assimilada pelas pessoas, que vá ao encontro de determinado tipo de vivência das pessoas (Afonso 1973: 37).

Esta reformulação articula-se ainda com a posição singular de Afonso no debate sobre o fado. Num contexto em que setores significativos da oposição cultural promoviam a rejeição quase automática do género, identificado como o regime (Nery 2004: 241), Afonso distingue entre o componente político e o valor estético recusando condenação indiscriminada: «Não tenho nada contra o fado. [...] Se se entende que

determinadas formas musicais são anti-educativas, vamos combatê-las, mas em todas as frentes. O que se deve criticar é que a um nível superior se tenha dado prioridade a esse tipo de música» (Afonso 1971: 32).

A divergência face a Lopes-Graça não deve, portanto, ser lida como antagonismo pessoal nem como simples rutura. Partindo do horizonte nacional-popular comum ao neorrealismo, José Afonso adapta-o às transformações do campo cultural da década de 1970. Ao aceitar a música urbana como espaço legítimo de intervenção e ao propor a possibilidade de transformação interna da música ligeira, amplia os limites do projeto herdado e expõe as suas tensões internas.

A indústria fonográfica como mediação

Entre o pós-guerra e o início da década de 1970, o campo musical português transformou-se profundamente, quer pela intensificação dos meios de difusão sonora, quer pela circulação de novas linguagens populares. Neste contexto, o papel da indústria fonográfica na consolidação do programa de intervenção musical de José Afonso deve ser entendido como uma mediação estrutural. A expansão do mercado discográfico nas décadas de 1960 e 1970, associada ao fortalecimento de editoras, estúdios e redes de distribuição, transformou profundamente as condições de produção e circulação da música em Portugal (Castelo-Branco 2008: 22-23; Castelo-Branco, Cidra 2010: 875).

Se nos debates em torno da cultura popular herdados do neorrealismo, a música comercial surgia frequentemente como espaço de alienação e mercantilização, as ideias e a prática de Afonso revelam uma viragem de 360 graus: é precisamente no interior desse circuito que procura intervir. A gravação em estúdio, a conceção do disco como objeto autónomo e a utilização de recursos técnicos – montagem, sobreposição de pistas, efeitos sonoros – tornam-se parte integrante da construção estética e política da obra.

Hugo Castro demonstrou como, no final do Estado Novo, a indústria discográfica funcionou simultaneamente como espaço de controlo e como plataforma de circulação de repertórios politicamente marcados (Castro 2012: 14-18). O caso de Afonso ilustra esta ambivalência: longe de representar simples submissão à lógica mercantil, a inserção no circuito mercantil permitiu ampliação de público e difusão de conteúdos críticos.

Simultaneamente, no entanto, Afonso está plenamente consciente de que pisa um terreno minado ao assumir que não apenas as suas canções, mas ele próprio, se transformaram num produto mercantil. Ele teme, inclusive, estar num beco sem saída. De forma implícita, reconhece os problemas e contradições que Adorno apontava, na pretensão da arte engajada de realizar qualquer tipo de crítica ao sistema: a própria crítica transforma-se em mercadoria, e a arte alinha-se com aquilo que diz denunciar:

As pessoas que ouvem as canções utilizam-nas como salvaguarda das suas próprias consciências, transferem os seus problemas e responsabilidades para o cantor, que se limita, como cantor de «music-hall», a ser um bem de consumo. Com a agravante de que um cantor integrado num meio profissional de «music-hall», além de ser um bem de consumo, transforma-se num álibi de consciências (Afonso 1970: 4).

Assim como reconhece a dificuldade de um meio como o disco – cuja aquisição e audição requerem certo poder de compra – alcançar verdadeiramente os setores das classes desfavorecidas, que ele considera como sendo o verdadeiro *povo*:

É uma contradição (a falta de comunicação direta) que excede as possibilidades e os objetivos em que um tipo se movimenta. Quer dizer, são coisas que são imputáveis à forma como o disco circula, aos processos materiais que estão na base dessa circulação, do preço do disco, de quem compra o disco, etc. (Afonso 1973: 36).

A indústria fonográfica constitui, portanto, condição material de possibilidade da intervenção, mediação histórica necessária na tentativa de transformar a música ligeira, ao tempo que estabelece condicionantes que dificultam a consecução desse objetivo.

Traduções musicais do programa: três momentos exemplares

Se o programa de intervenção musical de José Afonso se define, em plano discursivo, pela reformulação da noção de música popular, pela intenção de modificar o gosto das camadas populares e pela tentativa

de transformar a música ligeira em veículo de experiência coletiva, é no plano sonoro que esse programa pode ser verificado. Os exemplos que seguem não pretendem oferecer análise musicológica exaustiva, mas destacar, de forma sintética, a função que determinadas opções composicionais e produtivas desempenham na tradução concreta das diferentes fases do programa.

Metodologia etnográfica e restituição consciente do folclore

“Deus te Salve Rosa”⁽⁵⁾

Num primeiro momento, a sua adesão a uma metodologia etnográfica de investigação e recuperação do folclore como fonte do material tradicional das suas canções aproxima-se claramente do horizonte definido por Lopes-Graça e Michel Giacometti. Em 1969 declara «Prefiro cantar canções do folclore a partir de uma recolha tão conscienciosa e documentada quanto possível e só esporadicamente tentarei musicar um ou outro poema» (Afonso 1969: 5). Trata-se inequivocamente de valorizar o trabalho rigoroso de recolha, catalogação e divulgação da música tradicional rural portuguesa.

Segundo o testemunho de Arnaldo Trindade, produtor dos discos do período, «uma boa parte do folclore foi buscá-lo ao Giacometti: o Zeca quis conhecê-lo e aprendeu muito com ele» (Bonifácio 2017). Maria Inês Nogueira demonstra que, entre os temas gravados, “Deus te Salve, Rosa” apresenta dependência direta da versão publicada no volume II da Antologia da Música Regional Portuguesa (Nogueira 2009: 87-89).

Neste caso específico, a estilização consiste numa transposição relativamente literal da linha melódica tradicional, mantendo o perfil modal e a estrutura estrófica original. A intervenção autoral manifesta-se sobretudo no enquadramento vocal e harmónico, que preserva o carácter modal do tema.

(5) Faixa 06 do LP *Contos Velhos, Rumos Novos* (1969). Orfeu STAT 004.



Figura 1 – Compassos iniciais de “Deus te Salve Rosa”. Imagem retirada de *José Afonso, todas as canções* 2021.

Transformação do gosto e abertura a sonoridades extra-europeias

Senhor Arcanjo (1971)⁽⁶⁾

A abertura de *Cantigas de Maio* com Senhor Arcanjo assinala um deslocamento significativo relativamente ao momento anterior. No plano textual, Octávio Fonseca interpreta o poema como denúncia cifrada do ativismo de setores da Igreja Católica no contexto dos movimentos independentistas, sublinhando a densidade simbólica e a ambiguidade metafórica do texto (Fonseca 2021: 254-255). O afastamento da estética neorrealista estabelece-se na direção do surrealismo e revela uma distância definitiva relativamente às rígidas prescrições formais com as quais o realismo socialista pretendia canalizar a forma e o conteúdo da produção musical de intenção crítica (Vale 1954: 466-484). Esta tomada de posição é acompanhada por uma transformação igualmente relevante no plano musical.

Andrade, Branco e Castro esclarecem que a base rítmica da faixa resulta da adaptação de um padrão indiano de Michel Delaporte, ajustado à base harmónica elaborada por José Afonso e Carlos Correia

(6) Faixa 01 do LP *Cantigas de Maio* (1971). Orfeu STAT 009.

à viola e adaptado num instrumentário percussivo proveniente de contextos africanos (Andrade et al. 2021: 245).

Esta informação permite documentar a introdução no universo sonoro de Afonso de elementos claramente extra-europeus. A melodia, de caráter modal, articula-se com uma célula rítmica que rompe com os moldes hegemónicos da canção ligeira portuguesa da época, criando tensão entre tradição modal e pulsação percussiva não convencional.

A introdução do tema inclui ainda gravação de conversa entre músicos no estúdio e uma falsa partida deliberadamente mantida por José Mário Branco, por considerar que revelava a dinâmica colaborativa do trabalho e a dimensão processual da produção (Andrade et al. 2021: 245). O estúdio deixa, assim, de ser espaço neutro para se tornar elemento performativo integrado na própria obra.

Neste exemplo, a transformação do gosto opera-se na exposição do público a novas combinações tímbricas e rítmicas, modificando os parâmetros dominantes da escuta.



Figura 2 – Base rítmica inicial de “Senhor arcanjo”. Imagem retirada de José Afonso, *todas as canções* 2021.

Sonoplastia, montagem e conceção pop do estúdio

Rio Largo de Profundis (1973)⁽⁷⁾

Com *Venham Mais Cinco* (1973), o processo atinge um grau mais complexo de elaboração. “Rio Largo de Profundis”, faixa de abertura do álbum, é precedida pela justaposição da litania «A Garrafa Vazia, de Manuel Maria», criando sequência cenográfica que ultrapassa a lógica da canção isolada. A onomatopeia inicial – convite a beber – e o som de descorchar de uma garrafa introduzem imediatamente dimensão teatral e convivial.

Os manuscritos de José Mário Branco no *Arquivo Musical José Mário Branco* (Branco 1973) documentam a inclusão de violinos «tipo western», evidenciando conceção consciente da montagem sonora enquanto construção dramatúrgica (Andrade et al. 2021: 245). A justaposição de materiais, a exploração de efeitos e a densificação progressiva da textura instrumental conferem ao início do álbum carácter de sequência encadeada.

Importa sublinhar que o próprio José Mário Branco reconhece a influência dos Beatles na conceção dos arranjos e da produção sonora (Andrade et al. 2021: 229). Desta forma, Branco aparece como mediador imprescindível na abertura aos elementos pop evidenciada numa entrevista a José Afonso em 1970: «Paralelamente, preocupar-se-á com a sua obra e tentará libertar-se dos vícios que afirma afetarem as canções que compõe. Para tanto, propõe-se retirar da música “pop” os elementos necessários» (Afonso 1970: 6).

Do ponto de vista programático, este exemplo revela fase em que a intervenção passa a explorar plenamente os recursos da cultura de estúdio no intento de ampliar os horizontes do gosto popular. A música ligeira é assumida como meio tecnológico e comercial, mas reconfigurada enquanto espaço de experimentação estética e de criação de ambientes comunitários simulados. A dimensão performativa e ambiental reforça a ideia de que a canção pode funcionar como lugar de experiência partilhada.

(7) Faixa 01 do LP *Venham Mais Cinco* (1973). Orfeu STAT 017.



Figura 3 – Transição de “A garrafa vazia...” para “Rio Largo de Profundis”. Imagem retirada de José Afonso, *todas as canções* 2021.

Da música ligeira à música popular: a «dimensão vivida»

Temos comprovado que o ponto de inflexão decisivo do programa de intervenção musical de José Afonso reside na reformulação conceptual da própria distinção entre música ligeira e música popular presente nos escritos de Lopes-Graça. É neste contexto que a leitura proposta por Mário Vieira de Carvalho se revela particularmente fecunda, ao recuperar, no interior do pensamento de Lopes-Graça, a noção de uma «dimensão vivida» da música popular que ultrapassa a mera referência formal à tradição (Vieira de Carvalho 2012: 161-164).

Segundo Vieira de Carvalho, a concepção «graciana» da música popular não se reduz a um inventário de formas rurais enquanto base de uma linguagem musical nacional renovada, mas pressupõe uma integração orgânica da música nas práticas sociais e na experiência quotidiana das comunidades. A música popular, neste sentido, não é apenas repertório; é expressão funcional de um modo de vida. O problema histórico colocado pela modernidade urbana reside precisamente na perda dessa integração espontânea, substituída por formas mediatizadas e mercantilizadas que tendem a produzir públicos passivos ou «massas inertes» (Vieira de Carvalho 2012: 162).

É neste ponto que a reformulação executada por José Afonso adquire pleno alcance. De forma cada vez mais assertiva, as declarações de Afonso insistem na consideração da necessidade de criar uma música popular nova que assumisse o papel de vínculo e veículo de valores coletivos, função anteriormente desempenhada pela tradição musical rural. Devido à perda desses valores na sociedade contemporânea, o folclore já não podia cumprir essas funções. Como afirma em 1973:

A música ligeira é uma música comercial que tenta, através de determinado tipo de meios – a rádio, a televisão – e com determinado aparelho por trás, criar um determinado público. A música popular é uma música que tem determinados antecedentes coletivos, nas tradições das pessoas, nas formas de vida das pessoas, e que não necessita desse tipo de coação, desse tipo de imposição. A tradicional música popular, que será, vá lá, de origem rural, já não é popular em nossos dias. Pode suceder que uma música ligeira se imponha, seja assimilada pelas pessoas, que vá ao encontro de determinado tipo de vivência das pessoas (Afonso 1973: 37).

A passagem é fundamental porque desloca o critério definidor da música popular: já não é a origem rural que garante autenticidade, mas a capacidade de integração nas formas de vida contemporâneas. A condição essencial para transformar a música ligeira – definida em termos de produção tecnológica e difusão comercial – em verdadeira música popular é recuperar essa dimensão vivida de que falava Vieira de Carvalho na visão do folclore de Lopes-Graça.

Esta posição reconhece implicitamente o papel renovador e transformador de cantores como Adriano Correia de Oliveira ou Manuel Freire, que pavimentaram o caminho da canção propriamente «de protesto, demonstrando que a música urbana podia assumir qualidade poética e compromisso político» (cf. Afonso 1973: 37; Correia 1984: 29). O caso de Francisco Fanhais é verdadeiramente especial, porquanto, pela sua condição de padre comprometido musical e politicamente, experimentava sensibilidade particular pelos temas de justiça social e ligação entre canção e vida: «É preciso que a canção “morda” na vida das pessoas: eis a condição para que as pessoas a amem» (Fanhais 1969). Este compromisso surge, assim, em sintonia com as ideias de José Afonso, com quem desenvolveu uma profunda amizade.

A «dimensão vivida» deixa de ser, de facto, atributo exclusivo do passado rural e passa a constituir característica normativa de uma música urbana transformada. A música popular não é definida pela sua forma externa, mas pela sua capacidade de criar vínculos, de expressar experiências partilhadas e de ser apropriada pelos sujeitos num contexto social de cooperação e melhora das relações humanas. A missão cívico-pedagógica que Afonso propõe faz da música um instrumento de transformação ética através de vias essencialmente estéticas. «Combater a poluição musical e contribuir para melhorar o bom gosto do povo. Criar uma esfera afetiva mobilizadora que ajude a melhorar as relações humanas» (Afonso 1972 b: 29).

Desde esta perspectiva, o programa afonsino não representa simples rutura com o nacional-popular de Lopes-Graça, mas tentativa de atualização das suas premissas num campo cultural distinto. A música ligeira, longe de ser condenada como espaço de deterioração irredimível do gosto, converte-se em campo de disputa simbólica. A transformação da música ligeira em música popular realiza-se precisamente através da incorporação da noção de «dimensão vivida» enquanto critério de autenticidade social.

Conclusões

A reconstrução genealógica aqui proposta permite compreender o programa de intervenção musical de José Afonso, não como sistema fechado ou manifesto formalmente enunciado, mas como tecido discursivo que atravessa diferentes fases de elaboração e reformulação. Longe de constituir aplicação linear de um ideário pré-existente, esse programa emerge como reconfiguração singular de um campo crítico herdado, atravessado por tensões entre tradição, pedagogia cultural, cultura de massas e intervenção política.

A análise do horizonte nacional-popular associado a Fernando Lopes-Graça mostrou que a defesa da tradição rural como fundamento da autenticidade musical se articulava com projeto mais amplo de educação do gosto e de combate à mercantilização. A genealogia permite situar José Afonso nesse campo sem reduzir o seu pensamento e obra a simples prolongamento ou rutura abrupta. Se partilha inicialmente a valorização da tradição enquanto «raiz genuína» (Afonso 1969: 8), a sua intervenção

desloca progressivamente o centro de gravidade do problema: já não se trata apenas de preservar a autenticidade rural, mas de enfrentar as condições históricas da música urbana e mediatizada.

A divergência com Lopes-Graça não assume, assim, caráter de antagonismo pessoal consciente, dado que não existe documentação precisa sobre as suas relações pessoais, embora a análise detalhada das reflexões e depoimentos de ambos possa sugerir a leitura dos textos do compositor erudito por parte de José Afonso. Onde Lopes-Graça via necessidade de limpeza do campo musical e exclusão das formas urbanas consideradas degradadas (Lopes-Graça 1953: 39-42), Afonso identifica possibilidade de transformação interna da música ligeira. O reconhecimento de que a música tradicional rural «já não é popular em nossos dias» (Afonso 1973: 37) constitui ponto fulcral dessa reformulação.

Os exemplos musicais analisados confirmam que esta transformação não é meramente retórica. Em “Deus te Salve Rosa”, a restituição etnográfica e a adesão consciente às metodologias de recolha evidenciam uma fase de legitimação pela tradição. Em “Senhor Arcanjo” a introdução de padrões rítmicos extra-europeus, bem como a incorporação de elementos performativos de estúdio, mostram alargamento do espaço sonoro e ampliação dos parâmetros do gosto. Em “Rio Largo de Profundis”, a exploração dos recursos da montagem, da sonoplastia e da conceção pop do estúdio revela apropriação da cultura tecnológica e comercial para fins de subversão estética.

O fio condutor destas fases reside na tentativa de transformar a música ligeira – definida comercial e tecnologicamente – em verdadeira música popular. Essa transformação realiza-se sublinhando a necessidade de que as novas formas de cultura popular incorporem aquilo que era, no folclore, uma característica exclusiva: a manifestação de uma experiência vivida e partilhável. A música popular não se define apenas pela sua origem formal, mas pela sua integração nas formas de vida e pela capacidade de expressar experiências coletivas. Ao deslocar esse critério do mundo rural para o contexto urbano mediatizado, Afonso atualiza as premissas do nacional-popular sem as repetir mecanicamente.

A indústria fonográfica, neste quadro, surge como condição material de possibilidade que facilita tecnologicamente a difusão massiva das abordagens programáticas, porém estabelecendo limites concretos às mesmas, no sentido de promover discriminações sociais por causa da sua própria lógica económica e mercantil.

A originalidade do percurso afonsino não consiste, portanto, na negação da tradição nem na adoção acrítica da cultura de massas, mas na articulação dinâmica entre ambas. O seu programa deve ser entendido como processo em movimento, tecido discursivo que atravessa fases de continuidade, apropriação, evolução e rutura e que responde a transformações culturais de fundo no campo musical português entre finais da década de 1960 e o início da década de 1970.

Podemos concluir que José Afonso desenvolveu até às últimas consequências as implicações subjacentes às suas declarações iniciais de 1969 e, ao levar ao limite a contradição produzida pela tentativa de aplicar ao campo da música ligeira o projeto nacional-popular, a corda foi, de certa forma, quebrada e, na sua fratura, libertou novas possibilidades expressivas para além dos caminhos de partida.

Entendemos que a nossa abordagem permite, em suma, evitar duas simplificações simétricas: a narrativa de continuidade linear com Lopes-Graça e a leitura de rutura absoluta. O que se observa é uma reconfiguração estratégica de problemas herdados, orientada para a criação de uma música que, partindo dos meios da música ligeira, pudesse recuperar função mobilizadora, crítica e comunitária. Ao empreender a reabilitação da música ligeira, o programa de José Afonso decide utilizar esse meio pelo seu potencial de transformação estética e política. Porém, identifica a dificuldade em ultrapassar o fosso entre a intenção vanguardista inicial e as condições impostas pelo mercado. Nesse equilíbrio instável entre herança e inovação, aproveitamento das potencialidades emancipadoras dos novos meios de difusão massiva e comprovação dos seus limites é que reside a especificidade do programa de intervenção cultural de José Afonso.

Bibliografia

- Afonso, José (1 junho, 1969). Entrevistado por José Armando Carvalho, *Comércio de Funchal*, 5, 8.
- « — » (26 dezembro, 1970). Entrevistado por Daniel Ricardo, Carlos Cárceres Monteiro, Fernando Ricardo, *Cena Sete/A Capital*, 3-9.
- « — » (10 dezembro, 1971). “Não quero ser vedeta”. Entrevistado por Alexandre Manuel, *Flama* 1240, 27-32.

- « — » (1972). “Zeca Afonso – Só quero ter o meu tamanho real”, Entrevista, *Vida Mundial*, 1749, 36-41.
- « — » (28 outubro, 1972 b). “José Afonso: um homem em carne viva”. Entrevistado por Lurdes Féria, *Rádio & Televisão*, 26-29.
- « — » (1973) “Os ossos do ofício”. Entrevistado por António Pedro Vasconcelos, Eduardo Guerra Carneiro, James Anhanguera, *Cinéfilo*, 8, 33-39.
- « — » (2010). *José Afonso: todas as canções*. Transcrições de Guilhermino Monteiro, João Lóio, José Mário Branco, Octávio Fonseca. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andrade, Ricardo, Branco, António, Castro, Hugo (2021). “Do lado da gente que vive de frente, José Mário Branco por terras de França”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 8, 2, 211-262.
- Bonifácio, João (2017). “José Afonso – além do mito”. *Blitz*. <http://blitz.sapo.pt/principal/update/2017-10-28-Jose-Afonso-Alem-do-mito>, acedido em 7 de outubro 2017.
- Branco, José Mário. *Instrumentação da canção Rio Largo de Profundis de José Afonso*. Arquivo Musical José Mário Branco. <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/instrumentação-da-canção-rio-largo-de-profundis-de-josé-afonso>, acedido em 15 de fevereiro, 2026.
- « — » (2 junho, 2018). Entrevistado, na sua casa, por César Rodríguez. Lisboa.
- Carroll, Mark (2006). “Articles of War. The Prague Manifesto and the Progressistes”, in *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 37-49.
- Cascudo, Teresa (2010). “A configuração do Modernismo em Portugal através da obra de Fernando Lopes-Graça”, in *Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Atelier de Composição, 29-64.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (2008). “A categorização da música em Portugal: política, discursos, performance e investigação”, *Etno-Folk. Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 12, 13-29.
- « — », Cidra, Rui, Moreira, Pedro (2010). “Música ligeira”, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 872-875.
- Castro, José Hugo Pires (2012). *Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Nova FCSH.

- Correia, Mário (1984). *Música popular portuguesa – um ponto de partida*. Coimbra: MC/Centelha.
- Côrte-Real, Maria de São José (1996). “Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-171.
- Dahlhaus, Carl (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanhais, Francisco (28 julho 1969). “Padre Fanhais: uma voz que assume uma responsabilidade”, *Diário de Lisboa*.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Havlík, Jaromir (2007). “The Prague Manifesto After (Almost) Sixty Years”, *Czech Music Quarterly*, 2, 42-51. <https://www.czechmusicquarterly.com/wp-content/uploads/2018/08/Czech-Music-Quarterly-2007-2.pdf>, acessado em 7 de fevereiro 2024.
- José Afonso. *Todas as Canções* (2021). Partituras Letras Cifras. Transcrições musicais, prefácio, notas e índices de Guilhermino Monteiro, João Lóio, José Mário Branco, Octávio Fonseca. Lisboa: AJA.
- Lopes-Graça, Fernando (1941). “Sobre o conceito de ‘Música Portuguesa’”, *Seara Nova*, 740, 56-58; 741, 73-75; 742, 88-91.
- « — » (1947). “Sobre o conceito de popular na música”, in Alexandro Branco Weffort (org.) (2006), *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho, 45-53.
- « — » (1953). “Valor estético e significação nacional da canção popular portuguesa”, in *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 37-40 [Orig. (1949), *Vértice* 69].
- « — » (1953 b). “Folclore autêntico e contrafacção folclórica”, in *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 9-26.
- « — » (1973). “Folclore autêntico e contrafacção folclórica”, in *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 11-28.
- Nery, Rui Vieira (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Corda Seca / Público.
- Muradeli’s Opera: The Great Friendship (February 10, 1948). Decision of the Central Committee C.P.S.U. (B.) <https://revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.html>, acessado em 21 de fevereiro 2024.
- Neves, José (2011). *Comunismo e nacionalismo em Portugal: política, cultura e história no século XX*. Lisboa: Tinta da China.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique.

- Vale, António (1954). "Cinco notas sobre forma e conteúdo", *Vértice* 131-132, 466-484.
- Vieira de Carvalho, Mário (2012). "Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de 'povo' na música tradicional", *Nova Síntese*, 7, 157-166.

