



Universidade de Aveiro
2016

Departamento de
Comunicação e Arte

Fausto Manuel da Silva
Neves

Imagem Estética e Expectativa Musical na obra de Fernando Lopes-Graça

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – Performance, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Manuel Salgado Correia, professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedicatória

À memória de:

Mário Neves

(1918-1996)

José Casanova

(1939-2014)

Manuel Dias da Fonseca

(1923-2015)

Às gerações do exemplo e da gratidão;

da confiança e do sorriso:

à Delmary;

à Leonor, ao Gaspar e à Dara;

ao Vasco, à Nádía e à Ana.



O Júri:

PRESIDENTE:

Doutora **Maria Ana Dias Monteiro Santos**, Professora
Catedrática, Universidade de Aveiro

VOGAIS:

Doutor **Jorge Manuel Salgado de Castro Correia**, Professor
Associado, Universidade de Aveiro (**orientador**)

Doutor **Mário Mateus**, Professor Coordenador,
Conservatório Superior Regional de Música de Vila Nova de
Gaia

Doutor **José Paulo Torres Vaz de Carvalho**, Professor
Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutora **Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca**, Professora
Adjunta, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo,
Instituto Politécnico do Porto

Doutor **Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida**, Professor
Adjunto Convidado, Escola Superior de Artes Aplicadas,
Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Ao Alexandre Branco Weffort, pelo tempo despendido e pela infinda disponibilidade, pelos estímulos (pelo...controle!), pela bibliografia, pelas pistas, pela assistência, pela amizade, pela camaradagem.

Ao Mário Rui, fraterno benjamim e pioneiro da tribo no grau de doutoramento, pela ajuda estatística e metodológica e pela complacência com os meus dislates.

A todos os entrevistados, pela disponibilidade generosa das contribuições e pelo apoio manifestado: Alexandre Branco Weffort, Álvaro Salazar, António Sousa, António Rosado, José Casanova († 2014), José Luís Borges Coelho (o Zé Luís de sempre!), José Robert, Mário Vieira de Carvalho, Miguel Henriques, Olga Prats, Sérgio Azevedo e Teresa Cascudo.

Ao Coral de Letras da Universidade do Porto e ao “meu” Coro “Amigos da Música” de Espinho.

À Catarina Casanova.

À Dr.^a. Conceição Correia e ao Museu da Música Portuguesa / C. M. de Cascais pelas facilidades concedidas.

Aos muitos amigos, alunos e familiares que se solidarizaram e acompanharam a realização desta tese.

À Joana.

Por último, ao Jorge Correia, pela amizade e solidariedade, e, em simultâneo, ao Professor Doutor Jorge Manuel Salgado Correia, por tão bem gerir o pretensu embaraço de ser amigo, colega e orientador do doutorando.

Palavras-chave

Lopes-Graça, Piano, Performance, Imagem Estética, Expectativa Musical, Recepção Musical, Música e Sociedade, Marxismo.

Resumo

A música de Fernando Lopes-Graça é frequentemente associada a uma difícil recepção, quer por parte dos ouvintes, quer por parte dos próprios intérpretes.

Propondo-me investigar a preparação e a recepção da sua performance, começo por clarificar os conceitos de *Performance Musical*, de *Imagem Estética* e de *Expectativa Musical*. Neste propósito recorro ao testemunho empírico de grandes instrumentistas, ao enquadramento científico e, em especial, ao neurocientífico, abordando também a importância da Música no desenvolvimento humano.

Na parte experimental desta pesquisa acedo à vida e obra de Fernando Lopes-Graça, assim como à recepção da sua música, através de treze entrevistas feitas a personalidades próximas do compositor. Realizo dois estudos quantitativos em torno de um recital de piano com obras deste autor. Os estudos investigaram possíveis diferenças da Expectativa Musical entre:

Estudo I – Um Público Indiferenciado e um Público com Experiência Coral, ambos assistindo a uma versão formal do concerto;

Estudo II - Um Recital Formal e um Recital Comentado, ambos assistidos por público indiferenciado.

Com os conceitos teóricos definidos e os resultados experimentais, cotejei o pensamento e as posições de Fernando Lopes-Graça, suscitando a perenidade ou caducidade do seu magistério, expresso por escrito entre os anos 1928 (primeiro texto publicado) e 1994 (falecimento). Revisitei, por fim, a sua biografia e a sua obra, não contornando as suas opções ideológicas e partidárias sob a óptica marxista, buscando confirmação e razões para a alegada dificuldade de recepção para músicos e ouvintes.

Keywords

Lopes-Graça, Piano, Performance, Esthetic Image, Musical Expectation, Musical Reception, Music and Society, Marxism.

Abstract

The music of Fernando Lopes-Graça is often associated with difficulties of reception, by listeners and musicians alike. My proposal is to investigate the preparation in performance of his music, starting with the clarification of the concepts of Musical Performance, Aesthetic Image and Musical Expectation. To this aim I make use of the empirical thoughts of great musicians, as well as providing scientific backup, to wit a neuroscientific framework and touching on the importance of music in human social history.

In the experimental section of this research I access either Fernando Lopes-Graça's life and work or his music reception by 13 interviews with nearby personalities of the composer and two quantitative studies about a piano recital with music from this author. The studies have investigated possible differences in Musical Expectation between:

Study I - An undifferentiated audience and an audience with amateur choral practice training, both regarding a formal version of the recital;

Study II – A formal and a commented recital, both attended by undifferentiated audience.

With these defined theoretic concepts and with the experimental results I gathered Lopes-Graça's thoughts and statements on this matter – evoking the perennity or caducity of his mastership, which is expressed in writing between the years of 1928 (first publication) and 1994 (decease). Lastly, I revisited his biography and his work further, not avoiding his ideological and party options from his marxist perspective, in the search for reasons to explain the alleged difficult reception that musicians and listeners often mention.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO – Que fazer?	1
1. Preâmbulo.....	1
2. Música e sociedade.....	3
3. Actividade artística, actividade pedagógica. Vamos à investigação científica!.....	5
4. Tema para tese.....	7
CAPÍTULO I – A performance musical e a sua importância para o Homem e para o indivíduo: do testemunho clássico dos mestres à actualidade científica.	17
1. A Performance, a Imagem Estética e a Expectativa Musical.....	17
1.1. De Zumthor a Kochevitsky	18
1.2. A palavra aos mestres.....	21
1.3. A palavra à Neurociência	30
2. A Música – instrumento do desenvolvimento humano.....	46
2.1. Do Homo Sapiens Sapiens até nós.....	46
2.2. MÚSICA e... música!.....	53
3. Epílogo do capítulo I.....	67
CAPÍTULO II – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: análise de doze entrevistas a personalidades próximas do compositor; análise de uma entrevista a José Casanova.	69
1. Análise de doze Entrevistas.....	69
1.1. Introdução	69
1.2. Lista dos entrevistados	70
1.3. Objectivos e estrutura da entrevista	70
1.4. Análise e conclusão	72
2. Análise da entrevista a José Casanova.....	78
2.1. Introdução	78

2.2. Estrutura da entrevista	79
2.3. Objectivos da entrevista	79
2.4. Análise e conclusão.....	80
3. Epílogo do capítulo II.....	82

CAPÍTULO III – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: dois estudos sobre Expectativa Musical num recital de piano com obras de Fernando Lopes-Graça. 85

1. Introdução.....	85
2. Objecto de estudo.....	87
2.1. Comentários e breve proposta de análise interpretativa das obras do programa do recital de piano, com especial atenção à <i>Música Festiva nº 23</i>	90
2.1.1. <i>Melodias Rústicas Portuguesas</i> op. 211 (3º caderno) para piano a quatro mãos (1979) (audição em DVD – Anexos 14.)	90
2.1.2. <i>Músicas fúnebres</i> op. 225 nº 3 <i>Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado</i> (1985, revisto em 1989) (audição em DVD – Anexos 14.).....	92
2.1.3. <i>Músicas Fúnebres</i> op. 225 nº 8 <i>À memória de Michel Giacometti – Por tudo o que o povo português e a sua bela música tradicional lhe ficaram devendo</i> (1990, revisto em 1991) (audição em DVD – Anexos14.).....	93
2.1.4. <i>Músicas Festivas</i> op. 153 nº 23 <i>Nos 80 anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal</i> (10-11-1993, revisto em 25-4-1994) (cópia do manuscrito em Anexos 6., audição em DVD – Anexos 14.).....	94
2.1.5. <i>Cinco Nocturnos</i> op. 105 (1957-59) (audição em DVD – Anexos 14.).....	104
2.1.6. <i>Sonata nº 1</i> op. 14 (1934) (audição em DVD – Anexos 14.)	110
3. Método.....	113
3.1. Participantes.....	113
3.2. Instrumento: inquérito (ver exemplar do inquérito em Anexos 9. desta tese).....	114
3.3. Procedimentos.....	116
3.3.1. Estudo I	116
3.3.2. Estudo II.....	117
3.4. Procedimentos estatísticos.....	120
4. Resultados e Discussão.....	123
4.1. Introdução	123

4.2. Dados sobre os concertos.....	125
4.3. Quadro geral dos resultados obtidos e quadros percentuais parciais	127
4.4. Gráficos dos resultados percentuais, respectiva discussão para cada parâmetro. Quadros de análise SPSS e respectiva discussão para o parâmetro “Apreciação”	127
5. Conclusão.....	144
6. Epílogo do capítulo III.....	147

CAPÍTULO IV – A actualidade do pensamento de Fernando Lopes-Graça.

A presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça – contributos para o enriquecimento da Imagem

Estética para *performance* das suas obras..... 149

1. As propostas de Fernando Lopes-Graça.....	149
2. Preâmbulo marxista.....	160
3. Três gestos para um só movimento de resistência.....	166
3.1. No <i>Parker & Smith</i> com a Revolução de Outubro, até à <i>Maison de la Culture</i>	166
3.2. Regresso à longa luta	179
3.3. “ [...] O dia inicial inteiro e limpo [...] ” (Sophia de Mello Breyner Andresen)	224
4. Fernando Lopes-Graça e o marxismo.....	226
4.1. A alienação	228
4.2. O papel da Arte na luta política	233
4.3. O “estranhamento”	238
4.4. Contradição e dialéctica	242
4.5. Outras considerações	246

CAPÍTULO V – Conclusões 249

1. Conclusão prévia metodológica.....	249
2. Conclusões respeitantes ao capítulo I – A performance musical e a sua importância para o Homem e para o indivíduo: do testemunho clássico dos mestres à actualidade científica.....	249
3. Conclusões respeitantes ao capítulo II – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: análise de doze entrevistas a personalidades próximas do compositor; análise de uma entrevista com José Casanova.....	251
3.1. Das doze entrevistas a personalidades	251
3.2. Da entrevista a José Casanova	252

4. Conclusões respeitantes ao capítulo III – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: dois estudos sobre a Expectativa Musical de um recital de piano com obras do compositor.....	252
5. Conclusões respeitantes ao Capítulo IV – A actualidade do pensamento de Fernando Lopes-Graça. A presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça – contributos para o enriquecimento da Imagem Estética para <i>performance</i> das suas obras.....	255
5.1. Da actualidade do pensamento de Lopes-Graça	255
5.2. Da presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça.....	256
6. Conclusões finais.....	259
6.1. É actual o pensamento de Lopes-Graça, 22 anos após a sua morte e com os desenvolvimentos posteriores da Ciência e da Neurociência?.....	259
6.2. É difícil a música de Fernando Lopes-Graça?	259
7. Comentários finais.....	261

REFERÊNCIAS DAS CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS.....	265
--	-----

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	283
-------------------------------	-----

ANEXOS.....	288
-------------	-----

1. Programa do recital 1 no ano curricular do PDM-UA.....	290
2. Programa do recital 2 no ano curricular do PDM-UA.....	292
3. Entrevistas a personalidades ligadas a Fernando Lopes-Graça.....	294
3.1. Alexandre Branco Weffort	294
3.2. Álvaro Salazar	308
3.3. Ana Bela Chaves.....	317
3.4. António Rosado	323
3.5. António Sousa.....	329
3.6. José Luís Borges Coelho	339
3.7. José Robert	349
3.8. Mário Vieira de Carvalho	367
3.9. Miguel Henriques	379
3.10. Olga Prats	393
3.11. Sérgio Azevedo	405

3.12. Teresa Cascudo.....	425
3.13. José Casanova.....	437
4. Quadro 1 – Comparativo dos esquemas de Kochevitsky, Damásio e Huron.....	449
5. Quadro 2 – comparativo dos esquemas de Lopes-Graça, Kochevitsky, Damásio e Huron.....	451
6. Reprodução do manuscrito <i>Músicas Festivas</i> op. 153 nº 23 – <i>Nos oitenta anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal</i> , última obra de Fernando Lopes-Graça.....	453
7. Partitura de “A Internacional”.....	463
8. Quadro 3 – Identificação dos participantes / Quadro Geral.....	465
9. Exemplar do Inquérito preenchido nos Estudos I e II.....	467
10. Quadro 4 – valores percentuais das rubricas do inquérito “Identificação e Apreciação”.....	469
11. Quadro 5 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Gosto”.....	471
12. Quadro 6 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Compreensão”.....	473
13. Quadro 7 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Reconhecimento”.....	475
14. DVD com registo do concerto comentado, integralmente preenchido com obras para piano de Fernando Lopes-Graça, realizado nos estúdios da RTP/RDP em Lisboa, a 2 de Abril de 2014.....	477

INTRODUÇÃO – Que fazer?

O sem poder perdeu completamente a capacidade de se exprimir no apartidarismo da linguagem científica, e só o estabelecido acha o signo neutral desta. Uma tal neutralidade é mais metafísica do que a metafísica (Adorno e Horkheimer. 1944. Dialéctica do Iluminismo. Pag.39. Apud Carvalho 1999, 7).

1. Preâmbulo

Uma tese de doutoramento, marco no percurso de um académico, constitui compreensivelmente um balanço de vida. Esta, que lhe está associada, somando já 59 anos – mais de 50 dos quais com passagens frequentes por diversos palcos de concerto –, adensa e complica aquele e justificará ou pelo menos desculpará, espero, as talvez imodestas “contas à vida” que se seguem.

Concluindo um novo período discente para um professor com 40 anos de prática pedagógica, 30 dos quais no ensino superior¹, esta tese foi elaborada no âmbito do Programa Doutoral em Música (Performance) da Universidade de Aveiro (PDM-UA)² – com significativas provas pianísticas previstas no ano curricular, a que dei cumprimento³. O currículo desse ano, não me deixando esquecer de que “é muito difícil, mesmo para um investigador profissional e com experiência, produzir conhecimento verdadeiramente novo que faça progredir a sua disciplina” (Quivy & Campenhoudt 1995, 19), muniu-me de novas ferramentas para poder, entre outras investigações, retirar da minha experiência musical, instrumental e docente algumas conclusões e pistas para lisonjeador e criterioso uso público. Mesmo que o incontornável âmbito teórico deste ciclo de estudos possa apoucar o trabalho do docente-intérprete, subavaliar toda a investigação teórica e técnica que a

¹ Com um hiato entre 1999 e 2003 onde colaborei com a Porto 2001, Capital Europeia da Cultura e com a Casa da Música que foi criada pela primeira instituição.

² Cujá frequência foi precipitada pelo D.L. 205/2009 – Estatuto da Carreira Docente Universitária (nova redacção), da autoria do ministro Mariano Gago.

³ Ver em Anexos 1 e 2 os programas referentes aos dois recitais.

preparação de um repertório instrumental acarreta e desvalorizar a experiência musical e instrumental prática e pedagógica.

No estudo metodológico também me surgiu de uma maneira clara a razão do desconforto intrigante que um músico poderá sentir, numa primeira fase, ao adaptar-se às exigências do seu novo currículo escolar, da sua nova actividade, ao juntar ao seu trabalho instrumental a investigação académica. É que a diferença fundamental entre ambas, segundo a minha modesta experiência, reside na cultura da explicitabilidade do trabalho de pesquisa encetado, para a investigação académica, e no seu maior apagamento possível, no trabalho prévio de um músico na montagem de um repertório instrumental/vocal. Se a Investigação Académica implica – apesar do crescente número de excepções que se vai impondo – a explicitação, clara e minuciosa, de todos os passos metodológicos para a sua fundamentação, a performance musical apaga ou tenta apagar do público o estudo prévio, teórico e prático, que antecedeu a execução. O árduo trabalho preparatório não deve transparecer – mesmo que isso acarrete consequências cruéis... – aos olhos/ouvidos/julgamento do público; não deve prejudicar “a magia” da realização musical prática, instrumental ou vocal.

A reflexão sobre uma carreira instrumental e/ou pedagógica tem sido apanágio de muitos e muitos músicos que deixam assim testemunhos mais ou menos empíricos, mais ou menos científicos, mas valiosos acerca da performance e do ensino.

Esse momento de passagem de testemunho – que qualquer bom docente, instrumental ou não, realizará sempre nas próprias aulas, no seu elevado papel deontológico –, de comunicação por escrito do metaconhecimento acumulado, imbuído das normas investigativas académicas e que implicará, normalmente, continuidade em outros futuros trabalhos deveria ser escolhido espontaneamente pelo próprio, num momento bem consentâneo com a sua carreira instrumental, e não imposto por lei⁴.

⁴ Desabafo do clarinetista António Saiote, responsável inquestionável por uma verdadeira escola de clarinete em Portugal, afirmada internacionalmente: “Saber tocar muito bem não implica não ter conhecimentos sobre outras coisas. Agora o que digo é que, se antigamente havia muito instrumento à frente, hoje há demasiada teoria à frente. Há uma falta de respeito enorme por parte das pessoas que

2 . Música e sociedade

Abril de 1974 surpreendeu-me no último ano do liceu⁵ – músico aprendiz, filho de músicos, de frescos dezassete anos –, ganhando-me inteiramente para a explosão de prática e de reflexão da nossa existência colectiva que então tanto me sorria como exigia. Era aquilo a Liberdade! Entreguei-me entusiasticamente à vida associativa, política e, mais tarde, também partidária. À premência da contribuição de cada um para o futuro colectivo que ambicionávamos e que então generosamente se gizava, respondi presente em múltipla e intensa actividade cultural associativa, a par dos dois cursos superiores que realizava em simultâneo: Piano e História⁶.

E estes dois conjuntos de actividade – a académica e a político-associativa – relevaram de imediato uma contradição complicada de se resolver: qual o papel da Cultura e dos meus estudos musicais ditos eruditos (assim como os históricos...) – feitos no quadro socialmente restrito da versão salazarista do fascismo italiano, o dito Estado Novo⁷ – na Revolução de Abril, na democratização dessa mesma Cultura, e no meu caso, na democratização da própria Música Clássica?

Também neste caso, a premência de uma resposta prática imediata ultrapassou prévias e utópicas preparações e reflexões teóricas: um grupo constituído por largas dezenas de jovens, em que eu próprio me contava, ficara, após escassos ensaios para criação entusiástica de um coro, sem director musical, sem maestro. Arrastado pelo olhar órfão de todos e encurralado pelos argumentos incendiados de alguns aceitei a co-direcção do coro

foram para as teóricas em relação aos que tocam. Essa falta de respeito é mais grave porque são eles que estão a ter o poder” (Entrevista Xpressing Music 11 de Agosto de 2015).

⁵ A minha geração foi a última a concluir o liceu em sete anos, iniciados logo após os quatro anos de escola primária.

⁶ Em 1974/75 o ensino da música estava confinado ao Conservatório e ao seu extinto Curso Superior. Por outro lado, nesse ano lectivo não houve entradas na Universidade: todos os candidatos foram remetidos para um ano de Serviço Cívico que pretendia fazer uma ligação entre o percurso escolar e a vida prática, antes do início do curso universitário. Apenas em 1975/76 iniciei o Curso de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que viria a abandonar em 1978 para seguir para o estrangeiro para estudos musicais em exclusivo.

⁷ Não conseguimos deixar de lembrar aqui a humorística expressão do capitão Salgueiro Maia – “o estado a que nós chegámos” em paralelismo com “o estado capitalista” ou o “estado socialista” – antes da sua histórica saída da Escola Prática de Infantaria de Santarém, na madrugada de 25 de Abril de 1974, rumo a Lisboa e à Democracia.

com um amigo ex-seminarista, de reacção mais rápida do que a minha: “Eu sei mexer os braços, aprendi no seminário; tu percebes mais da parte teórica e vais ver que não é difícil!”. Aceitei a sociedade, sem fuga possível ⁸.

A direcção coral de grupos amadores tinha-se assim iniciado por um acaso. Mantive-a até hoje, com pequenas interrupções, em regime amador e a par das minhas actividades profissionais pianísticas e docentes ⁹. Para além de um prazer muito especial, a actividade coral amadora proporcionou-me um conhecimento prático do relacionamento dialéctico entre pessoas sem qualquer formação teórica e a Música, assim como também das suas imensas e surpreendentes potencialidades formativas musicais e humanísticas.

Após ausência de cinco anos no estrangeiro, onde tentei especializar a minha formação pianística e musical, usufruí, no regresso, de outras experiências práticas marcantes, para além da actividade profissional estritamente pianística e docente: a reorganização da Academia de Música de Espinho a partir de 1984, integrando um conselho directivo após a retirada de meu pai – seu fundador e director até então, hoje director honorário ¹⁰ –, recuperando o Festival de Música de Verão e fundando os Cursos de Música ¹¹ simultâneos àquele; a criação da Escola Profissional de Música de Espinho (EPME) (1989), participando na equipa promotora e nas suas primeiras direcções ¹²; a direcção e consequente reorganização da então Escola Superior de Música (ESM) do Instituto Politécnico do Porto (IPP), mais tarde

⁸ Episódio acontecido na génese do Coro Popular de Espinho (1975-1996), então no quadro da Secção Cultural da Associação Académica de Espinho, integrando mais tarde a Cooperativa de Acção Cultural NASCENTE. O diálogo e a co-direcção foram mantidos com Joaquim Fidalgo, mais tarde jornalista e hoje professor universitário.

⁹ Após o Coro Popular de Espinho dirigi o Coro dos “Amigos da Academia de Música de Espinho” (2002-2012) e segui-o, após a sua saída daquela instituição, agora com o nome Coro “Amigos da Música” (desde 2012).

¹⁰ Mário Neves (1919-1996), professor, fundador e director da Academia de Música de Espinho, aluno de Luís Costa (Piano) e de Cláudio Carneyro (Composição), entre outros. Diplomou-se no Conservatório de Música do Porto em Piano, Composição e Clarinete.

¹¹ De memória lembro-me da presença dos pianistas Helena Costa (com quem colaborei como assistente) e Cecílio Tieleles, da violoncelista Clélia Vital, do violinista Evélio Tieleles, do trompetista Nelson Rocha, do guitarrista Alexandre Rodrigues, do percussionista Carlos Voss, do maestro e musicólogo Álvaro Salazar (Análise Musical).

¹² A entidade promotora da Escola Profissional de Música de Espinho foi a própria Academia de Música local.

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (ESMAE) (1994-1996)¹³; por último, a integração na equipa que geriu musicalmente a Porto 2001/Casa da Música¹⁴ e, nomeadamente, a responsabilidade individual de criar e dirigir o seu Serviço Educativo¹⁵ e, como seu representante, integrar a RESEO, Rede Europeia de Serviços Educativos em Ópera, onde participei também na sua direcção.

3 . Actividade artística, actividade pedagógica. Vamos à investigação científica!

O tronco central e nuclear da minha fase formativa e, em seguida, já na profissional – enriquecido pelas actividades atrás descritas e, ao mesmo tempo, creio que enriquecedor destas – foi constituído pela actividade pianística e discente/docente. A formação, musical e pianística, foi iniciada com meus pais – ambos professores de piano – e, desde muito cedo, na Academia de Música de Espinho. Concluiu-se, em termos nacionais, no Conservatório de Música do Porto (1977) e complementou-se, nos cinco anos de ausência no estrangeiro, na Universidade Laval (Québec-Canadá) (1978/79) e no Conservatório de Música de Genève¹⁶ (1979-1982), percurso donde relevam os mestres Helena Costa¹⁷, Robert Weisz¹⁸ e Harry Datyner¹⁹, para além de outras personalidades marcantes,

¹³ Apesar do regime de instalação à época apontar para a nomeação pelo Presidente do IPP, por decisão deste último fui eleito para o cargo por todo o corpo docente da escola.

¹⁴ A convite de Pedro Burmester e integrando a equipa constituída ainda por António Jorge Pacheco e Francisco Pires.

¹⁵ Coordenando uma equipa, constituída por Suzana Ralha, Maria Antónia Castro e Ana Morais.

¹⁶ Hoje “Haute École de Musique de Genève”.

¹⁷ Helena Moreira de Sá e Costa (1913-2006), pianista e pedagoga, neta de Bernardo Moreira de Sá e filha de Luís Costa e de Leonilde Moreira de Sá e Costa, discípula de Vianna da Motta, de Alfred Cortot e de Edwin Fischer.

¹⁸ Robert Weisz (1925-2013), pianista nascido na Transilvânia, filho de pais húngaros. Aluno de Annie Fischer e de Dinu Lipatti, venceu o Concurso de Genève, o que lhe proporcionou uma intensa carreira concertística de cerca de três anos, de que abdicou em seguida para leccionar, primeiro nos EUA e depois no Canadá, em Québec, onde terminou os seus dias.

¹⁹ Harry Datyner (1923-1992), pianista suíço de origem polaca, aluno de Marguerite Long e de Edwin Fischer, vencedor do Concurso de Genève, com carreira internacional que o trouxe, por duas vezes, a Portugal.

Concluído o “Prix de Virtuosité” do Conservatório de Música de Genève em 1982, permaneci na Suíça ainda mais um ano – o quinto longe de Portugal – como docente dos Conservatórios de Sion e de Genève.

contactadas em masterclasses ²⁰. A actividade pianística foi esboçada desde muito cedo em apresentações públicas e na participação em concursos, salientando-se os primeiros recitais realizados na primeira década de vida e a estreia com orquestra aos catorze anos. A prática docente, iniciada ainda como aluno em Portugal, foi desenvolvida intensamente nos conservatórios de música de Sion e de Genève, ambos na Suíça, e, já de regresso à terra natal, na Academia de Música de Espinho, no Conservatório de Música do Porto, na ESM/ESMAE do IPP, na EPME ²¹ e, após a passagem pela Porto 2001 / Casa da Música, no Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro (UA).

Durante os 41 anos passados sobre o famoso acordo de co-direcção coral, procurei coordenar, como a esmagadora maioria dos músicos, as carreiras pianística e docente. Mas sempre sob uma visão simbiótica e complementar, nunca encarando a docência como um “mal necessário”, mas sim como uma gratificante missão, para além de fonte de conhecimento de apoio à própria actividade concertística. Também senti sempre necessidade de participar noutras actividades de índole social e política – o 25 de Abril marcou-me para a vida... Dentro deste espírito, nunca fui capaz de recusar convites de participação na gestão colectiva de projectos pedagógicos musicais ²², tais como os que enunciei atrás, pois sempre advoguei que as pessoas mais indicadas para dirigir as instituições musicais são... os músicos, mais ou menos assessorados e secretariados ²³.

E eis que chega o novo desafio, nas condições explicitadas no Preâmbulo: a investigação científica e a tese de doutoramento. Vamos a ele!

²⁰ Neste grupo destacaria o nome de Sequeira Costa pela influência e frequência dos contactos, para além de Moura Castro, Josef Palenicek e Jörg Demus. Noutros domínios: Álvaro Salazar (Análise), Cecílio Tieleis (Pedagogia instrumental pianística), Lopes-Graça, Mário Mateus e Chantal Masson (direcção coral).

²¹ Na abertura do curso de Piano, posterior aos dois cursos originais da sua criação: Instrumentista de Orquestra e Percussão.

²² ...para além de outros, que reputei de interessantes: fui activista (coro e teatro) e membro dos corpos sociais da Cooperativa NASCENTE, voleibolista e seccionista da Associação Académica de Espinho e activista da sua secção cultural, membro dos corpos gerentes da APEMUSICA, membro do Conselho Escolar da escola dr. Manuel Laranjeira em Espinho, vogal em vários mandatos da Assembleia Municipal de Espinho, colaborador de todos os semanários espinhenses e de uma rádio local, entre outras diatribes...

²³ Parece-nos ser fruto do afastamento que tem existido entre directores das escolas de música e músicos no activo – com honrosas excepções – algumas das enfermidades de que o sistema escolar artístico português tem padecido.

4 . Tema para tese

Foram várias as situações de vida que me aproximaram de Fernando Lopes-Graça. Fui aprendendo e cada vez mais identificando-me com os seus escritos e pensamentos, iluminados em boa hora por Abril: entre outros, a riqueza da música tradicional e o respeito que ela deve merecer; a importância da música e do seu inter-relacionamento com a sociedade em geral e, em especial, com a portuguesa; a desmistificação dos preconceitos que a envolvem e a consequente acessibilidade que ela deveria revestir para o cidadão comum, aproximando-o do usufruto deste Património da Humanidade, acervo milenar do que de melhor cada época nos legou, pertença de cada um; a actividade coral amadora como metodologia exemplar para da Música e da Vida nos abeirarmos.

A defesa heróica da cultura e da música tradicional portuguesa e do povo “real” que lhe estava subjacente contra a contrafacção pitoresca de ambos pela “Política do Espírito” de António Ferro (cf. Rosas 1994, 291 ed seq.) que os agrilhoou com roupagens ideológicas de premente conveniência tocou-me de perto, apressando o momento da entrada em contacto com a música de Lopes-Graça. Que chegou em 1975, em forma de peças impostas para o Concurso de Piano “Cidade da Covilhã”, de cujo júri, nesse ano, Fernando Lopes-Graça era presidente.

Para além de alguns preconceitos comuns aos nossos conservatórios de então, recolhidos no estudo e na preparação das obras, notei de imediato alguma má vontade entre a maioria dos concorrentes, já na Covilhã, contra essa música “feia” que nos obrigavam a tocar. Pior foi quando os prémios destinados à sua melhor execução, nas duas categorias existentes, não foram atribuídos. Sob o comando dos concorrentes mais velhos da categoria superior, todos, organizados colectivamente ²⁴, fomos solicitar ao compositor e presidente do júri uma explicação da não-atribuição dos prémios relativos às suas obras.

Apesar da rudeza pouco delicada que transpareceu na substância do nosso pedido e na forma com que ele foi transmitido pelo nosso porta-voz, Lopes-Graça marcou com afabilidade um encontro com todos para a manhã seguinte, no salão da autarquia, local

²⁴ Estávamos em Março de 1975...

onde se realizavam as provas. Aí, ao piano e rodeado por nós, exemplificou e explicou com sábia modéstia as obras em questão, a sua própria estética e as suas afinidades musicais. A rispidez quase mal-educada com que o porta-voz dos concorrentes o interpelava foi pouco a pouco vencida com elegância – muita paciência teve com aqueles garotos! – e, sobretudo, com um grande conhecimento, enciclopédica cultura e cativante facilidade de expressão.

Fiquei a admirar imenso o compositor e o Homem. A partir daí e para lá do progressivo conhecimento que ia tendo dos seus textos e da audição frequente de gravações do “seu” Coro da Academia dos Amadores de Música, contactei-o do estrangeiro, solicitando-lhe composições suas para piano – que fez o favor de escolher, oferecer e enviar – e tive o privilégio de o ter presente em algumas execuções de obras da sua autoria: ou incluídas voluntariamente em recitais meus, ou em apresentações organizadas por instituições, de onde avulta a Câmara de Matosinhos, sob a direcção musical do Dr. Manuel Dias da Fonseca ²⁵, ou ainda a Oficina Musical e o seu director artístico, o maestro Álvaro Salazar ²⁶. Também o coro co-dirigido por mim à época ²⁷ foi visitado em dois ensaios pelo compositor e maestro, aproveitando a sua frequente vinda a Espinho em visita à sua primeira professora de piano que então vivia nesta cidade ²⁸. Por último frequentei parcialmente um curso de direcção coral que Lopes-Graça ministrou em conjunto com Mário Mateus ²⁹, nos Cursos Internacionais de Música do Estoril, enquanto não houve coincidência de horários com os da classe de Piano onde eu tinha poiso fixo. Conhecendo a minha naturalidade espinhense, elegeu-me intermediário para contacto com um velho

²⁵ Manuel Dias da Fonseca (1923-2015), professor de Física matosinhense, eclético intelectual e melómano especializado. Como vereador ou assessor do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos organizou ciclos e ciclos de concertos nos Paços do Concelho, com grande atenção prestada aos autores e intérpretes portugueses. Próximo de Lopes-Graça, homenageou-o repetidamente em Matosinhos, tendo-o também entrevistado. É um dos dedicatários a título póstumo deste trabalho.

²⁶ Álvaro Salazar (1938), compositor e maestro. Entrevistado também para este trabalho (ver em Anexos 3.2.).

²⁷ Coro Popular de Espinho, da Cooperativa Cultural Nascente, de Espinho.

²⁸ Maria da Imaculada Conceição de Oliveira Guimarães, filha do General Oliveira Guimarães que fora comandante da 7ª Divisão Militar de Tomar, terra natal de Lopes-Graça. Foi aluna de Luís Costa. Acabou os seus dias em Espinho, com uma propecta idade, visitada regularmente por Fernando Lopes-Graça (ver entrevista com José Luís Borges Coelho em Anexos 3.6.).

²⁹ Mário Mateus, cantor, director coral e orquestral, pedagogo, fundador e director do Conservatório Regional de Gaia. Criou o Grupo de Música Vocal Contemporânea, que dirige. Intérprete de muitas obras de Lopes-Graça, com quem colaborou em Cursos de Direcção Coral.

colega de cela numa das suas prisões políticas: “...E dê lá um abraço ao Bártolo!”³⁰, concluía assim Lopes-Graça, quase sempre, os nossos raros e expeditos encontros .

Quer pelo conhecimento de algum do imenso legado coral de Lopes-Graça, quer pelo estudo progressivo de várias das suas obras para piano, para além da leitura dos seus textos literários e a audição de variadas composições para diferentes instrumentos e grupos, fui-me identificando com o seu pensamento e obra que progressivamente aprofundei. O 25 de Abril veio revelar o percurso heróico do compositor-resistente sob o Estado Novo. A sua integridade e coragem na prossecução da sua via de músico, de artista, de democrata e de humanista, sob todas as privações que o poder de Salazar³¹ e de Caetano³² concentrou e refinou sobre si³³, foram exemplo que muito me tocou como músico e como cidadão. Este acumular de conhecimento acerca do autor do *Canto de Amor e de Morte*³⁴ veio plasmar-se nas celebrações do seu centenário, onde percorri vários pontos do país em recitais-conferências sobre a obra do compositor³⁵.

Na necessidade de escolher um tema para tese que obedecesse a critérios onde estivesse presente à partida um aspecto performativo; onde pudesse pôr algo da minha experiência de vida, mas, ao mesmo tempo, abrir conhecimento que possa aplicar no meu futuro performativo e, quiçá, na nova tarefa de investigador; onde pudesse colocar em prática, em confronto e/ou sedimentação teórica, matérias investigadas no ano curricular do Programa Doutoral em Música (PDM-UA), tais como as noções de

³⁰ Artur Bártolo (1918 – 2006), antifascista espinhense, tinha sido companheiro de cela de Lopes-Graça em Caxias (aquando da segunda prisão de Lopes-Graça, de 1935 a 1937, que precedeu a sua ida para França, a expensas próprias). Após o 25 de Abril de 1974 Artur Bártolo foi membro da Comissão Administrativa que substituiu de imediato os autarcas espinhenses do Estado Novo e, mais tarde, após eleições livres, presidente da Câmara Municipal de Espinho em dois mandatos e vereador num terceiro.

³¹ António de Oliveira Salazar (1889-1970).

³² Marcelo Caetano (1906-1980).

³³ Sobre o assunto ver entrevista com José Casanova em Anexos 3.13.

³⁴ *Canto de Amor e de Morte* op. 140 (1961) para quarteto de Arcos e Piano, uma das obras paradigmáticas de Fernando Lopes-Graça. Existe uma versão anterior para piano solo, indisponibilizada pelo compositor, e uma nova obra homónima posterior, op. 151, para orquestra.

Este e todos os seguintes números de opus de obras de Fernando Lopes-Graça estão de acordo com a numeração proposta em Silva e Graça, 2009.

³⁵ Recitais comentados, comemorativos do centenário do compositor (1906-2006): Bragança, Braga (comentários do dr. José Luís Borges Coelho), Espinho, Lisboa (recital com obras de Lopes-Graça, onde estreei a *Música Festiva* nº 23, e, noutro momento, participação inserida num espectáculo de homenagem a Vasco Gonçalves, onde estreei a *Música Festiva* nº 20 de que é dedicatário), Almada e Moita.

Performance, de Imagem Estética e de Expectativa Musical, e também as novas descobertas da Neurociência acerca da importância da prática musical no desenvolvimento cerebral, o nome de Fernando Lopes-Graça, com a sua obra e o seu pensamento, acabou por se impor.

O valor e a importância dados à Música e àqueles que dela usufruem, a luta incessante para encontrar e aplicar os melhores métodos para a sua disseminação e acessibilidade pelo grande público, a perseverança de esforços e de dádivas nesse caminho, a resistência íntegra, corajosa e feroz – sem qualquer cedência ou “tempero” – a todas as manifestações de ignorância, boçalidade, intolerância e sordidez foram aspectos do magistério espelhado pela sua vida de cidadão, compositor, maestro, crítico e ensaísta que me impressionaram e com os quais me identifiquei. Identificação que, ironicamente, abrangeu mesmo os prejuízos que as decisões do poder infligem por vezes ao mister de músicos de ambos, ou os regressos voluntários de um estrangeiro que nos acolheu bem, para uma sempre dura adaptação ao nosso torrão natal e às suas idiossincrasias...

Da sua imensa e plurifacetada obra literária –, desenvolvendo grandes temas, planeados e cinzelados argutamente ou reagindo ao dia-a-dia da sua actividade crítica; polemizando, a quente ou com frieza objectiva, arrojadas posições sobre a música, sobre a arte, sobre a cidadania de dias cinzentos ou epistolando arriscados protestos, solidariedades ou denúncias – vão-se esboçando linhas de força do seu pensamento, aqui discretamente implícitas, ali arrancadas (a ferros!) por estóicos entrevistadores. Estarão elas, nos dias de hoje, susceptíveis de confronto com a actualidade científica, nomeadamente com as descobertas da Neurociência sobre a Música e a evolução do Homem?

E a sua obra musical? A acusação de dificuldade na sua recepção é verdadeira? E se sim, é comum a público e a intérpretes, a ambos os *performers*? Há razões especiais que a justifiquem?

Encontrada, pois, a personalidade-tema, identificados percursos comuns com o autor destas linhas, desbravadas em bruto as linhas mestras de interrogação que tentaremos colmatar, estruturei a tese em cinco grandes capítulos:

Iniciei o *corpus* da tese com o enquadramento teórico do campo em que ela se insere: radicando o programa doutoral que frequentei no domínio da Performance Musical, pareceu-me tão natural quanto necessário definir bem o conceito de Performance, assim como de Imagem Estética e Expectativa Musical, estas como *partes* daquele *todo*. Nestas definições confrontei o legado de muitos dos mestres do passado com a novidade científica aplicada à Música e, nomeadamente, com a Neurociência. Concluindo este âmbito de enquadramento teórico, articulei-o com a importância que o fenómeno musical pode assumir na vida do cidadão ou com a presunção ponderada da influência da música no desenvolvimento humano desde os primórdios da sua vida na Terra. Este primeiro capítulo balizará assim o enquadramento teórico do âmbito performativo e da importância da Música no desenvolvimento humano.

Nos segundo e terceiro capítulos, abordei no terreno a regular acusação da alegada dificuldade da recepção da música de Fernando Lopes-Graça. Comecei por confrontar com esta hipótese doze entrevistados: personalidades que privaram em grau de proximidade diferente com Fernando Lopes-Graça, sendo exclusiva ou cumulativamente, intérpretes, discípulos, estudiosos da sua obra musical e literária, conhecedores da sua postura cívica. Nas entrevistas, para além de esclarecer a relação de cada entrevistado com o autor e de recolher a opinião e respectiva fundamentação acerca da pretensa dificuldade da recepção da sua música, recebi conexamente outras pistas de investigação – umas, repetidas da bibliografia monográfica³⁶ da autoria de alguns dos entrevistados; outras, menos ortodoxas ou mesmo originais (até em dissonância com outros entrevistados), sugerindo-me gestos de pesquisa. Para esclarecer algumas dúvidas recolhidas, decidi num segundo tempo entrevistar também um dirigente do Partido Comunista Português, cujo depoimento é analisado em conclusão do segundo capítulo.

Fiz em seguida o que se espera de um músico: com relato pormenorizado no terceiro capítulo, realizei cinco recitais de piano com obras de Lopes-Graça, recolhendo 272 inquéritos, de entre os espectadores que a eles assistiram, acerca da respectiva recepção musical. Esta investigação foi vertida nos dois estudos que se seguem. As variáveis que

³⁶ Entre os entrevistados contam-se alguns dos especialistas biógrafos e estudiosos de Fernando Lopes-Graça.

decidimos ainda testar advêm de temáticas glosadas por Lopes-Graça nas suas reflexões e na sua prática: a actividade coral e a música comentada.

No primeiro estudo, feito sobre um recital formal de piano com obras do compositor, verifiquei a Expectativa Musical de um público indiferenciado (grupo de controle) e de um público com prática coral amadora. No segundo estudo, confrontei as respostas do referido grupo de controle – público indiferenciado de um recital formal – com idêntico público num recital comentado.

Após a análise das entrevistas e dos resultados dos inquéritos regressei, num quarto capítulo, à reflexão teórica e à pesquisa bibliográfica, centradas desta vez na obra literária do autor e na sua biografia. Confrontei desde logo o pensamento de Fernando Lopes-Graça com as actuais noções da ciência relacionadas com a música e com as definições explicitadas de Performance, Imagem Estética e Expectativa Musical – apuradas no capítulo I. Será que o pensamento do compositor, generosamente vertido em volumosa obra literária, sobre múltiplas temáticas, mantém actualidade ao lado das novas teorias da Psicologia da Música, da Antropologia e, sobretudo, da aplicação das novas descobertas da Neurociência em relação à arte dos sons? Procurei também nesta reflexão, tendo como objecto o seu trajecto de vida, encontrar questionamentos para os dados recolhidos nas entrevistas e nos resultados dos dois estudos, validando conclusões ou corrigindo mesmo pressupostos iniciais desta investigação.

Ainda no âmbito investigativo académico e sempre no quarto capítulo, procedi, por fim, a uma releitura biográfica do compositor e pensador. Revisitei o seu magistério, através do “estado da arte” e de investigações e reflexões próprias, nomeadamente acerca do papel do marxismo na praxis de Graça, verificando algumas das características da sua música e eventuais razões para a sua respectiva alegada dificuldade de recepção. Interpretando o percurso de vida de Lopes-Graça, não contornei a importância e a clareza das suas opções filosóficas, ideológicas e partidárias e dei visibilidade a alguns dos seus reflexos. O aprofundamento e a consequente clarificação de alguns momentos biográficos de Fernando Lopes-Graça, para além de respostas que puderam dar às dúvidas que entrevistas e inquéritos levantaram, permitirão iluminar e alargar a visão biográfica e

ontológica do autor dos *Opúsculos*, enriquecendo forçosamente a Imagem Estética e, sucessivamente, a Expectativa Musical de quem queira *performar* Lopes-Graça.

No quinto e último capítulo, concluí o *corpus* desta tese com as conclusões suscitadas pelos quatro capítulos atrás descritos e algumas reflexões inerentes.

Remeti para “Anexos” o texto integral das treze entrevistas, a documentação e os quadros a que a narrativa da tese refere, e o registo audiovisual de um dos concertos com obras para Piano de Fernando Lopes-Graça, realizados para a parte experimental deste trabalho.

Embora a vida nos ensine a desconfiar das defesas em causa própria, a Ciência abre, generosa, as portas da investigação à defesa da importância da Música na vida do Homem, da sua democratização e acessibilidade, defesa essa feita por um insigne músico-pensador e investigada por um modesto músico-escriva. Na arrumação de tais encómios por tão suspeitos agentes se justificará amplamente que o campo metodológico desta tese se situe no âmbito da Investigação-Acção, de acordo com Esteves (1986, 251 et seq.). Posso ainda reforçar esta opção com os âmbitos educativo e social das problemáticas avançadas, assim como a espiral metodológica que une os capítulos anunciados desta tese, intercalando preparação e base teóricas com experimentação prática, manipulação de variantes e recolha de dados no terreno com regresso à reflexão e investigação bibliográfica, questionando e cotejando os resultados. A explícita e, quanto a nós, incontornável questão ideológica – tão temida por alguns meios científicos na sua expressão mais honesta, como tolerada na sua sub-reptícia e hipócrita presença permanente – justifica também esta opção metodológica.

Entretanto, analisando os objectivos almejados por esta tese e as características dos múltiplos pontos de partida reais para a investigação – que cruzam as histórias de vida, quer do compositor, quer do autor deste trabalho, com grandes temas de fundo –, não me senti confortável perante o uso exclusivo da metodologia Investigação-Acção. Além das estruturas e superestruturas que as forças sociais em conflito movem e dinamizam – ambiente típico da referida metodologia, muito apropriada ao trajecto biográfico e

criador de Lopes-Graça e às questões musicais e sociais que o estudo da sua obra e pensamento levanta – precisava de algo mais, nos domínios metodológicos, que me permitisse neles uma simultânea integração dos pequenos dados e trajectos biográficos do autor deste trabalho, que se foram cruzando e aproximando, seja da personalidade que me propus investigar, seja dos temas lançados para a consecução deste trabalho.

O enquadramento metodológico do conhecimento e convicções próprios, fruto da experiência pessoal, pianística e de director coral (intérprete da obra de Lopes-Graça em ambas condições), docente e responsável de serviço educativo musical nacional e rede correspondente europeia; o próprio tecido social complexo de vários públicos inquiridos após vários recitais; assim como a riqueza multifacetada dos depoimentos dos entrevistados levaram-me até à Fenomenologia de Schütz:

A Música é um contexto pleno de significado que não pode ser emparedado num esquema conceptual. Ainda que este contexto significativo possa ser comunicado. O processo de comunicação entre o compositor e o ouvinte requer normalmente um intermediário: um performer individual ou um grupo de co-performers. No meio de todos estes participantes presentes prevalecem relações sociais com uma estrutura altamente complicada (Schütz 1951, 76).³⁷

Encarando uma metodologia mista entre o também apelidado paradigma “neomarxista ou socio-crítico” e a Fenomenologia, recorreremos a Thao que teorizou, precisamente, acerca de uma ponte simbiótica entre as duas perspectivas metodológicas:

Os textos clássicos do marxismo definem, é verdade, o primado da economia de uma maneira inaceitável para o fenomenólogo. As superestruturas são consideradas como simples ilusões, reflectindo sobre o plano ideológico as relações “reais”, enquanto a originalidade da fenomenologia consistiu precisamente em legitimar o valor de todos os significados da existência humana. [...] O *primado* da economia não

³⁷ Tradução do autor deste trabalho, a exemplo de todos os textos citados de edições em língua estrangeira que se seguem, sem menção de tradutor. Eventuais notas de esclarecimento à tradução surgirão entre parêntesis rectos.

suprime a verdade das superestruturas, mas reenvia-a para a sua origem autêntica, na existência vivida. [...] A análise fenomenológica do trabalho espiritual concreto, como momento de existência real, dará à dialéctica das relações de produção o pleno significado de uma apropriação universal (Thao 1946, passim).

Por último deve ser afirmada a minha identificação geral com o pensamento de Fernando Lopes-Graça sobre a Música, sobre a História e sobre a Vida. E com a sua metodologia de participação cívica, de estudo permanente da realidade, tendo em vista a sua transformação, rumo a um mundo melhor. Aspiração permanente do Homem.

CAPÍTULO I – A performance musical e a sua importância para o Homem e para o indivíduo: do testemunho clássico dos mestres à actualidade científica.

1. A Performance, a Imagem Estética e a Expectativa Musical

Revestindo o programa doutoral que convictamente escolhi a modalidade performativa, assim como o gesto que estabelece a génese desta tese – na realidade um recital de piano –, começarei por concentrar-me na definição e âmbito de *Performance* (P) musical, ambos apurados na revisão da literatura conexas e na minha experiência musical.

Tratando-se da realização musical de um dado material de partida, entendo que a P é inerente, quer ao executante instrumental ou vocal³⁸, quer ao público. Em ambos os casos, a P é fruto da confrontação da memória auditiva/cultural de cada performer com a obra musical, respectivamente, a executar instrumentalmente ou a recepcionar auditivamente. A P abrange outros dois conceitos funcionais que lhe são intrínsecos: a *Imagem Estética*³⁹ (IE) – mais cultivada tecnicamente na P instrumental – e a *Expectativa Musical* (EM) – de presença mais exposta no ouvinte, no público.

Na explicitação do apuramento destas definições atenderei ao que nos foi legado mais ou menos empiricamente pelos grandes mestres da interpretação e, posteriormente, aprofundado e depurado pela Ciência⁴⁰, nos domínios da Anatomia, da Neurologia, da Psicologia e, por último, da recente Neurociência. Tampouco estará alheia ainda, nos passos que se seguirão na explanação destes conceitos, a minha experiência como músico e animador musical⁴¹. Conceitos e temáticas surgidas na explanação que desenvolverei neste capítulo serão confrontados no capítulo IV desta tese com o pensamento expresso

³⁸ Aplicarei no restante texto desta tese os termos “executante”, “instrumental” ou outros similares para abranger implicitamente também o campo vocal.

³⁹ Feliz expressão de Heinrich Neuhaus (1888-1964) 1971, 12. Nascido na Rússia czarista, filho de pianistas e sobrinho do virtuoso Félix Blumenfeld, fez os seus estudos em Berlim e depois em Viena, com Leopold Godowsky. Pianista e pedagogo foi nomeado professor e director do Conservatório Tchaikowsky de Moscovo. Na sua classe figuraram nomes célebres mundialmente como Sviatoslav Richter (1915-1997), Emil Guilels (1916-1985), Yakov Zach (1913-1976), Radu Lupu (1945) e tantos outros.

⁴⁰ Alguns princípios foram mesmo contrariados pela Ciência, basta pensarmos no arsenal de máquinas de musculação digital, de que Schumann, por exemplo, foi vítima...

⁴¹ Pianista, professor, director coral e ex-responsável de um Serviço Educativo Musical.

por Fernando Lopes-Graça (1906-1994)⁴² acerca destas matérias, em textos escritos a partir de 1924.

A prática pianística – confidente instrumental da predileção de Lopes-Graça e de mim próprio – terá sempre honras de ponto de partida para generalizações, abrangendo outros campos instrumentais.

1.1. De Zumthor a Kochevitsky

La mano che ubbidisce all'intelletto! (Michelangelo cit. Neuhaus 1971, 89)⁴³

Entendo por P a confrontação entre uma partitura ou execução musical e a memória do instrumentista ou ouvinte, com o conseqüente despoletar da acção corporal que executará, seja instrumentalmente, seja auditivamente, o material musical proposto, concluindo-se a acção ainda com uma apreciação final do resultado da acção cometida.

“Performance implica competência” (Zumthor 1997, 31). Competência necessária para enquadrar esteticamente esse material e encontrar nele pontos de identificação com o nosso “armazém” de vivências memorizadas; necessária para construir uma imagem mental a reproduzir (IE), fruto da confrontação entre o material proposto e a nossa memória; necessária para invocar a memória cinestésica do gesto técnico capaz de traduzir instrumentalmente a IE criada ou de preparar a iminente recepção auditiva expectada (EM); necessária para realizar ou recepcionar na prática o som real através do gesto técnico atrás invocado; necessária, por fim, à comparação entre o resultado prático instrumental e a imagem prévia obtida no momento da confrontação inicial ou, no caso do ouvinte, entre a avaliação do som recepcionado e a respectiva expectativa.

⁴² Farei obedecer a ortografia do nome do compositor à forma com que assinou todas as obras do seu catálogo – com a derradeira a ser composta e revista a escassos meses do seu falecimento (*Música Festiva* op. 153 nº 23) – apesar de ter manifestado vontade em fazer cair o hífen entre os dois apelidos (Silva 2009, 15). Sobre a origem e as diferentes formas dos apelidos do compositor, assumidas ao longo da sua vida, ver também Sousa 2006, 14 et seq.

⁴³ Esta citação é apresentada, a exemplo da edição em língua francesa donde foi retirada, na sua língua original. Seguirei este procedimento excepcional nas citações seguintes, se encontrar vantagens na sua versão original.

Se consideramos que, quer instrumentista, quer ouvinte praticam uma P e que esta engloba, quer a IE, quer a EM, teremos que concluir que ambas as acções englobadas em P são vivenciadas também pelos dois agentes. Só que o instrumentista, pela natureza da sua acção técnica, baseia a sua P essencialmente na IE, e o ouvinte, orientado essencialmente para receptor da música, baseia o seu comportamento performativo na EM.

A interrogação à qual induz a ideia de performance não se formula em termos relativos a uma génese histórica. Ela concerne, em compensação, ao que chamo, como Mikel Dufrenne, o originário. Esse termo, na terminologia de Dufrenne (que a toma de Merleau-Ponty), refere-se à ontologia do perceptivo e designa o objecto da nossa apreensão sensível inicial e totalizante do real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva de nossa parte (Zumthor 1997, 42-43).

O medievalista Paul Zumthor, partindo da oralidade e da estética poética, chega a uma definição de P que me parece muito aplicável à Música, fundindo efectivamente executante instrumental com ouvinte (“executante auditivo”):

A “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objecto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituem um ato único de participação, co-presença, esta gerando prazer. Esse ato único é a performance (Ibid. 65).

O pianista e pedagogo George Kochevitsky (1903-1993), no seu livro “The Art of Piano playing – a scientific approach” (1967), imbuído então das noções mais avançadas da fisiologia e neurologia russas e soviéticas, realizou uma súpula crítica de toda a história das escolas pianísticas a partir da passagem do cravo para o fortepiano. Enalteceu os muitos mestres que, empiricamente, chegaram a conclusões que a Ciência viria a

corroborar, mas também criticou – com algum exagero na substância e no sarcasmo – outros testemunhos e escolas pianísticas. Sem me alargar neste assunto, citaria como caso paradigmático do seu exagero crítico, as referências às propostas de Josef Gatt⁴⁴, nome grande da reputada escola húngara; como exemplo de alguma sobrançeria, o próprio título do seu livro: *The Art of Pianoplaying*, na sua tradução (literal) inglesa, é o título do livro de Heinrich Neuhaus, reconhecido mestre no Conservatório Tchaikowsky de toda a escola pianística soviética. Kochevitsky repetiu-o, acrescentando, após travessão, “a scientific approach”...

Apesar da sua “scientific approach” e de todos os remoques produzidos na sua obra em intenção de muitos que o antecederam – e que, quanto a mim, tornaram possível as suas próprias teorias, como em qualquer campo de investigação... –, escolhi Kochevitsky como representante dessa tradição magistral (que directamente recebeu das escolas alemã, russa e soviética) e retive neste trabalho a sua proposta de esquema físico-neurológico para a produção do som no piano, generalizável a qualquer instrumento. Com toda a tecnologia que viria mais tarde a possibilitar a Neurociência, ainda em embrião, e esta fora do seu conhecimento, Kochevitsky propõe, como conjunto e fases do acto performativo instrumental, 5 momentos:

- 1 – Estímulo exterior visual (partitura)⁴⁵
- 2 – Estímulo auditivo (audição interior)
- 3 – Antecipação do acto motor/gesto necessário à realização do som imaginado
- 4 – Realização motora do som real
- 5 – Percepção auditiva e avaliação do som real

(cf. Kochevitsky 1967, 31).

⁴⁴ Expostas no enciclopédico livro “The Technique of Piano Playing” (cf. Bibliografia deste trabalho).

⁴⁵ No caso de um principiante ainda sem noções mínimas de leitura, o estímulo exterior pode ser mesmo uma nota tocada pelo professor como padrão de imitação (cf. loc. cit.)

Os momentos 1 e 2 correspondem à formação da IE (fundamental para o instrumentista, residual para a maioria dos ouvintes); os momentos 3 e 4 são resultantes (reflexos condicionados) da IE; o momento 5 corresponde à EM (momento tão fugaz na P instrumental como essencial na avaliação do som produzido; gesto central, em contraste, de toda a P do ouvinte).

Para trás de Kochevitsky e desta sua proposta – que tem significativos desenvolvimentos numa metodologia pedagógica instrumental – muitos mestres deixaram os seus testemunhos e conselhos, baseados nas suas práticas instrumentais e pedagógicas, alguns em pesquisas mais ou menos científicas. Passemos-los em revista sumária ⁴⁶.

1.2. A palavra aos mestres

Ao aprofundarmos os conhecimentos científicos, neste apaixonante movimento exponencialmente acelerado da Ciência dos nossos tempos, podemos ser levados a desdenhar dos testemunhos dos velhos mestres e da sua sabedoria empírica ou mesmo científica, dentro dos limitados padrões das respectivas épocas. No campo musical isso será um erro tão leviano como grave.

Mas que significa a imagem estética, senão a própria música, a matéria sonora viva, o discurso musical com as suas leis, com os seus componentes que chamamos de harmonia, polifonia, etc.... de forma definida e com conteúdo poético e emocional (Neuhaus 1971, 17).

Esta noção e respectiva definição do mestre de Guilels e de Richter sugerem-me a mágica evocação interior da obra a interpretar nos momentos precedentes à sua execução real. A tão falada “concentração”... Que num aluno principiante tem componentes simples, quase exclusivamente auditivas ⁴⁷, tomando mais tarde proporções complexas de ordem sensorial multifacetada, de ordem estética, com outra

⁴⁶ Ainda a propósito do conceito de IE, não podemos esquecer a terminologia “audiação” [audiation], criada, definida e estudada por Edwin Gordon (Gordon 1986, 13).

⁴⁷ Como foi dito atrás, um principiante pode apenas receber como estímulo inicial um som produzido pelo professor para tentar reproduzir pela imitação.

profundidade, esta intimamente ligada ao volume e riqueza do armazenamento de memórias, imagens e emoções que vamos construindo ao longo da nossa “biografia auditiva” (Altenmüller 2009, 346) e donde recolhemos aquelas que nos interessam para formar a IE da obra em questão.

Heinrich Neuhaus encaminha a IE para a sua própria responsabilidade pedagógica, assumindo para si, quase em exclusivo, o desenvolvimento das qualidades musicais inatas de cada aluno. Não se debruça sobre as contingências das histórias de vida na formação musical de cada indivíduo:

O meu método de trabalho consiste em fazer tomar consciência o mais rapidamente possível ao executante da imagem estética (depois de um estudo prévio da obra e da sua assimilação, pelo menos, sumária), quer dizer, do conteúdo, do sentido, da essência poética da música, para que ele possa apreciar (nomear, explicar) num nível teórico o que ele tem a fazer (Neuhaus 1971, 12).

Como método de refinamento da IE, logo, da obra a executar, fica, pois, bem expressa a solicitação ao aluno da verbalização do carácter que lhe atribui (Ibid., 29).

Aconselhava o grande pedagogo soviético: “Uma clara concepção do objectivo oferece ao executante a possibilidade de o ter na mira, de o atingir, e de o incarnar na sua execução” (Ibid., 12) e prevenia que “ [...] se falta cultura, imaginação, ouvido e carácter [...] o trabalho sobre a IE poderá ser tão penoso para o professor, quanto para o aluno” (Ibid., 28).

Para além do criador da terminologia IE e da sua primeira definição como ponto de partida de todo o fenómeno performativo, ouçamos o pronunciamento de mais pianistas e pedagogos sobre esta imagem interior, prévia à execução instrumental, que ultrapassa largamente a simples audição interior e que despoleta criteriosamente o gesto técnico necessário à reprodução do som imaginado em todas as suas qualidades.

Muito expressivo é o seguinte excerto do pianista Artur Schnabel (1882-1951), no seu fino recorte literário original:

Let there be tone, and there was tone. Tone has been given life in man; in him it becomes element, impulse, conception and task. Man has the power to project tone, as sound, from with its infinitive potentialities for development, has been planted in man, and demands from him the realization of these possibilities (Schnabel 1988, 229).

Numa definição mais “terrena”, mas surpreendentemente actual à luz da Ciência, afirma que “a técnica do Piano é a faculdade de estabelecer canais entre o som ouvido interiormente e a sua realização em toda a sua subtileza individualizada” (Schnabel, apud Gerig 1974, 520).

Todos parecem concordar, desde Michelangelo, numa concepção artística prévia à execução prática. Neuhaus lembra a variável da riqueza dessa imagem em cada indivíduo, exequível, entretanto, de ser laboriosamente trabalhada. Quer ele, quer Schnabel projectam ainda, na clareza da imagem interior, da IE, o próprio gesto técnico que irá produzir o som imaginado.

Jozsef Gat (1913-1967), no seu livro, “The Technique of Piano Playing”, apoia também a mesma ordem de ideias, mas com uma terminologia mais precisa:

Devemos, entretanto, cavar [em inglês: *dig*] profundamente até às verdadeiras raízes da questão: como transformar o conceito musical num movimento tal que produza no piano um efeito, correspondendo estritamente à imagem cerebral? A nossa tarefa é ligar intimamente os gestos necessários ao conceito musical, de maneira a que quase toda a nossa atenção possa ser dirigida para a música (Gat 1964, 75).

Glenn Gould (1932-1982), em tournée em Israel, encontrou em Telavive um angustiante piano para executar o Segundo Concerto de Beethoven. Os ensaios com a orquestra apenas intensificaram essa ansiedade crescente perante um instrumento, segundo o saudoso pianista canadiano, “de direcção assistida” (Payzant 1968, 163). No próprio dia do concerto, num estado de ruptura emocional iminente, Gould resolveu alugar um

automóvel e fugir para o deserto. Lá, instalou-se sobre uma duna e reviu mentalmente, durante uma hora, todo o seu concerto. Só que “tocado”, não no piano de Telavive, mas no seu velho “Chickering”⁴⁸ de casa, com o respectivo “toucher” particular, a sua sonoridade, no seu ambiente. Entrou no palco agarrado firmemente a esta imagem, abordou o piano como se fosse o seu. Saiu do palco sob fortes aplausos, depois de ter tocado “em completa exaltação e completo encantamento” (Payzant 1968, 164).

Mais importância à IE não poderia ser dada. Neste último caso ela serviu mesmo para “ludibriar” o próprio executante na superação de um piano desastrosamente adverso!⁴⁹

Franz Liszt (1811-1886), que na juventude chegou a aconselhar a leitura de um livro ou jornal durante a repetição de exercícios técnicos mecânicos e árduos, em prolecta idade incitava: “Cria a tua técnica a partir do espírito, não da mecânica” (Liszt, apud Kochevitsky 1967, 17).

Ferruccio Busoni (1866-1924), tão próximo dos nossos Vianna da Motta⁵⁰ e Luís Costa⁵¹, é categórico: “A técnica, no seu sentido mais verdadeiro, tem o seu lugar no cérebro” (Busoni apud Gerig 1974, 520).

Ainda dos pedagogos inovadores da História do Piano surge no século XX a figura de Luigi Bonpensiere (?-1944), investigador do que nós apelidaríamos hoje de cinestesia e de uma

⁴⁸ Marca histórica de pianos americanos, surgida em 1823.

⁴⁹ Gould considera que no piano a cinética táctil tem um nível de interesse terciário, o nível secundário é composto pelo aspecto auditivo, sendo o primeiro nível puramente mental ou “ideal”. (cf. Payzant, 1968, 166)

⁵⁰ José Vianna da Motta (1868-1948), pianista, musicógrafo e compositor português, apoiado e incentivado desde criança a desenvolver o seu precoce talento musical. Apoiado por D.Fernando II segue para Berlim onde estuda no Conservatório Scharwenka e adquire uma sólida formação musical e cultural. É aluno de Liszt em Weimar (Verão de 1885) e após a morte deste de Hans von Bülow. Tem uma carreira internacional que o leva da Rússia aos Estados Unidos da América e Brasil, mas com o deflagrar da Primeira Grande Guerra, refugia-se na Suíça onde substitui, no Conservatório de Geneve, Stavenhagen no lugar vago de Liszt. Seguidamente regressa a Portugal onde se fixa como professor do Conservatório Nacional que dirige e reforma.

⁵¹ Luís Costa (1879-1960), pianista e compositor português. Estudou com Moreira de Sá, no Porto, e na Alemanha com Vianna da Motta, Stavenhagen, Ansorge e Busoni. Tocou com os mais insígnis artistas em Música de Câmara, sendo igualmente um invejável solista. Professor e director do Conservatório de Música do Porto sucedeu a seu sogro, Bernardo Moreira de Sá, na direcção da sociedade de concertos Orfeon Portuense. Pai da pianista Helena Costa (1913-2006) e da violoncelista Madalena Costa (1915).

exagerada dinâmica da IE. Segundo ele, temos apenas que “ [...] imaginar a acção como se já tivesse sido executada no piano – e upa! Já está” (Bonpensiere apud Gerig 1974, 464).

Ludwig Deppe (1828-1890), maestro e pianista, foi um dos primeiros a propor um racionalismo fisiológico na técnica do piano no século XIX, ainda muito presa à chamada escola digital, herdeira acrítica da escola cravística:

O executante deverá sempre ser capaz de criar para si próprio um quadro mental de uma composição, na qual os variados arpejos e passagens rápidas, acordes e oitavas figuram como rosários de pérolas; ele deverá seguir em imaginação as linhas curvas formadas pela execução de tais passagens [...] (Deppe apud Gerig, 1974, 265).

O enriquecimento do nosso “armazém” de memórias auditivas e culturais, desde criança, já estava também patente nas preocupações de Robert Schumann (1810-1856):

A cultura do ouvido é da maior importância. Trabalhai desde tenra idade para distinguir cada som e cada tonalidade. Procurai a nota exacta tocada pela campainha, pelo vidro, pelo cuco. [...] Descansai dos vossos trabalhos musicais, lendo poesias. Dando passeios pelos campos e florestas. [...] O que é ser músico? Não o sereis, se os vossos olhos se fixarem sobre as notas com ansiedade, e tocares a vossa música laboriosamente; não o sereis, se (supondo que alguém vos tivesse virado duas páginas de uma vez) tivésseis parado de repente, sem poder continuar. Mas sê-lo-eis se quase puderes antever uma peça nova ou lembrar o que se segue numa antiga – numa palavra, se não tiveres somente música nos dedos, mas também na cabeça e no coração. [...] Mas como nos havemos de tornar músicos? Isto, meus jovens amigos, é um dom do céu; e consiste principalmente num bom ouvido e numa rápida concepção. Estes dons podem ser cultivados e aperfeiçoados. Não vos tornareis músicos fechando-vos no vosso quarto e entregando-vos simplesmente a estudos mecânicos; mas é necessário também um largo convívio com o mundo musical, especialmente com Coros e Orquestra. [...] Se, quando ao piano, experimentares fazer pequenas

melodias, é muito bom; porém, se elas sozinhas vos ocorrerem propriamente ao vosso espírito, sem o piano, tanto melhor será: porque o órgão interno da música está então em vós. Os dedos devem fazer o que a cabeça deseja, e não o contrário (Schumann 1895, 9).

Também Cláudio Arrau (1903-1991), na profunda reflexão sobre a sua Arte, confia numa entrevista os seus conselhos para a formação de uma sólida IE:

Na minha juventude, nós tínhamos mais tempo de lazer para nos forjarmos a nossa própria cosmologia, para construirmos pacientemente a nossa visão do mundo e para a assentarmos em fundamentos intelectuais. Para dizer tudo, tomávamos tempo para deixar desenvolver-se a nossa personalidade em múltiplas direcções. [...] Aos jovens, um único conselho: tentar alargar o vosso horizonte cultural; lede os clássicos, as grandes obras que marcaram a nossa época, ide aos museus, ao teatro! Tudo isso se encontrará de uma maneira ou de outra nas vossas interpretações” (Meyer-Josten 1989, 27).

Anton Rubinstein (1829-1894) não gostava de demonstrar no piano o que pretendia da peça a trabalhar com os alunos, preferia uma aproximação indirecta através do uso de imagens mentais [*imagery*], e não permitia quaisquer liberdades com o texto. Também se referiu a esta temática, aconselhando o seu pupilo, Josef Hoffman (1870-1956), que o relatou:

Antes que os seus dedos toquem nas teclas você deve começar a peça mentalmente – o que quer dizer, que deve instalar na sua mente o tempo, o tipo de toucher, e acima de tudo, o ataque das primeiras notas, antes que a sua performance comece (Hoffmann, apud Gerig 1974, 295).

Este, emigrado mais tarde para os Estados Unidos e responsável pelo entusiasmo pelo piano da ainda criança Glenn Gould, avisa: “Cuida bem para que realmente ouças todos os sons que tencionas produzir” (Ibid., 524).

Vladimir Horowitz (1903-1989), na sua genialidade, diz que “ [...] a técnica é um temperamento e uma capacidade [...] o que quer dizer, ter a ideia correcta do que fazer e a capacidade adequada de levar tudo isto à prática” (Horowitz, apud. Gerig 1974, 306).

O pianista e pedagogo húngaro, Andor Foldes (1913-1992), amigo e dedicatário de Lopes-Graça, sendo este autor da tradução do livro abaixo referenciado, dá-nos também conta da sua preocupação e do seu apelo ao desenvolvimento da cinestesia, das sensações proprioceptivas:

É naturalmente da maior importância que uma criança que começa a dar os primeiros passos hesitantes na música adquira bons e sólidos alicerces musicais. [...] A sua imaginação e o oculto sentido da beleza devem ser despertados (Foldes 1949, 24).

[...] Se for possível, evite-se olhar directamente para os dedos que executam o salto; será de um grande auxílio quando se toca o passo em questão a tempo. Devemos ser capazes de olhar bem em linha recta, para a frente, sem o sentimento de que é necessário fitarmos as mãos. Os dedos devem ganhar gradualmente o “sentido” do teclado e das suas distâncias, e, uma vez ganho este, não será mais necessário espiarmos os nossos movimentos. A vossa execução tornar-se-á muito mais livre se não conservardes os olhos sempre fixos nas mãos (Ibid., 116).

Também o compositor americano Aaron Copland (1900-1990), aprofundando a ideia de IE, escreve o seguinte, aplicado aos compositores:

A música da poesia deve-me ter escapado para sempre, sem dúvida, mas a poesia da música está sempre comigo. Isso significa a maior parte da nossa vida emocional – a parte que canta. A premência do canto [purposeful singing] diz respeito à maior parte dos compositores durante a maior parte das suas vidas. A premência do canto para mim significa que o compositor ficou na posse de materiais musicais e listas de materiais classificados; dado isto, o problema dos compositores

então é moldá-los coerentemente para que eles próprios sejam inteligíveis, e seguidamente, comunicáveis para uma audiência (Copland 152, 2).

O lendário Walter Giesecking (1895-1956), no prefácio do livro escrito com o seu professor Karl Leimer, resume as condições técnicas que um pianista deve adquirir para “ [...] que a representação intelectual dum som, assim como de uma frase, possa disparar, por assim dizer, automaticamente os movimentos da mão e do braço que são necessários à exteriorização dum pensamento musical” (Leimer e Giesecking 1931, 8).

Por seu lado o próprio Karl Leimer, prefaciando a terceira edição da obra atrás citada, avança-nos: “ [...] a técnica é um produto do trabalho do espírito” (Ibid., 10).

Murray Perahia (1947), para estudar Schumann, previne também a sua bagagem cultural para enriquecimento da IE: “Quando estudei o Carnaval, quis ler todos os textos de Schumann assim como certas obras dos seus contemporâneos: Eichendorff, Heine... Infelizmente não encontrei nenhuma tradução inglesa das obras de Jean Paul, [...] ” (Meyer-Josten 1989, 153).

Concluirei com as palavras do maestro, violoncelista e intérprete de Música Antiga, Nicolaus Harnoncourt (1929-2016), dizendo-nos que, apesar de toda a informação objectiva que possamos recolher acerca de um autor ou obra, “ [...] cada um lê, no fim de contas, aquilo que ele próprio imagina” (Harnoncourt 1982, 37).

E abrindo-nos mais a sua noção da composição, força e objectivo do que apelidei de IE, escreve: “ [...] logo abaixo da obra, que deve sempre vir em primeiro lugar, na minha opinião, vêm a paixão e a imaginação do artista” (Ibid., 125).

Serão estes, certamente os ingredientes que fazem com que “ [...] um artista verdadeiro, embora possa cometer erros e fazer coisas que se demonstrem erradas, é capaz de fazer com que a música penetre na pele do ouvinte, tornando-a realmente próxima dele” (Harnoncourt 1982, 125).

Recorrendo ao filósofo Karl Marx (1818-1883), podemos remeter a IE para uma generalizada característica do Homem, retirando-lhe algum do iniciatismo intelectual classista a que as descrições atrás podem induzir:

Uma aranha realiza operações que se assemelham às do tecelão e uma abelha, através da construção dos seus alvéolos de cera, envergonha muitos mestres-de-obras humanos. O que, porém, de antemão distingue o pior mestre-de-obras da melhor abelha é que ele construiu o alvéolo na sua cabeça antes de o construir em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que, no começo do mesmo, já na ideia do operário, portanto, já idealmente, se achava presente (Marx 1890, 206).

Nas opiniões recolhidas, podemos concluir pelo predomínio do cérebro na antecipação do resultado musical que desejamos levar à prática e, em simultâneo, mais ou menos consciente – conforme o grau de evolução técnica do executante –, na antecipação do gesto técnico necessário para o produzir. É essa imagem prévia interior que apelido de IE e que funciona como impulso para toda a P.

A IE está dependente de todo um material previamente memorizado, misto de conhecimento da obra, do autor, do estilo e da estética que preside ao som a produzir; mas também das vivências humanas do intérprete, da sua sensibilidade, das experiências emocionais e estéticas que adquiriu no seu meio sociocultural e também, não o esqueçamos, do seu talento instrumental, musical e artístico inato, hereditário ou não.⁵²

Vimos a preocupação do enriquecimento desse material, os conselhos de Schumann, de Neuhaus, de Arrau ou de Perahia para o alargamento e refinamento da bagagem mental disponível em permanência para a criação de uma determinada IE.

⁵² A presença de “hereditariedade musical” não é efectivamente obrigatória. Arthur Rubinstein, reconhecido como criança prodígio por Joachim, referia que não tinha nenhum músico nem ninguém com mínimas capacidades amadoras musicais na família próxima ou afastada. Por outro lado, conhecem-se as capacidades musicais ancestrais e gerais das famílias Bach, Haydn ou Mozart. (cf. Gardner 1983, 112 e 113)

Surge também, numa segunda fase, a ideia de que a IE, na sua intensidade emocional, pode despoletar a consciência interior dos gestos técnicos necessários à sua sonorização no piano (cinestesia). Era esta a direcção das ideias que Bonpensiere trabalhou durante toda a sua vida (cf. Bonpensieri 1934)⁵³. Partilhando, com algumas nuances pessoais, esta dinâmica cinestésica da IE, estão a história de Gould e as palavras de Neuhaus, de Schnabel, de Gat, de Busoni, de Foldes, de Giesecking e de Harnoncourt.

A IE é ainda referência crítica em relação ao som realmente executado, com consequências na imediata correcção ou galvanização do som seguinte (Schnabel, Gatt e Hoffmann).

Harnoncourt atribui ainda à qualidade e intensidade da IE, no final do circuito despoletado por ela, o objectivo de emocionar intensamente o ouvinte, com a música a “penetrar-lhe na pele”, a aproximar-se dele.

Apesar dos anos (até séculos!) que nos separam de muitos dos autores aqui apresentados, é curioso ver a coincidência de testemunhos, muitos deles de uma exactidão profética em função das descobertas então ainda não realizadas no campo da Psicologia e apenas há escassas dezenas de anos pela Neurociência.

1.3. A palavra à Neurociência

As maravilhosas realizações que têm origem na mente humana [...] são [...] uma consequência directa de um sistema nervoso que, sendo capaz de consciência, também está equipado com uma memória vasta, com uma poderosa faculdade de classificar itens na memória, com uma faculdade original de traduzir todo o espectro do conhecimento [...] e com uma faculdade realçada de manter esses conhecimentos

⁵³ Deixou notas que a sua esposa publicou postumamente em 1953: Bonpensiere, Luigi. 1934. *New Pathways to Piano Technique*. New York: Philosophical Library.

presentes na mente e de os manipular de forma inteligente (Damásio 1999, 351-352).

Kochevitsky, na smula prático-científica da técnica pianística atrás referida, baseada na sua actividade concertística e docente e em largos conhecimentos fisiológicos e neurológicos, deixou votos deontológicos artísticos e também científicos, apesar de tudo não contraditórios:

A execução pianística nunca será baseada e desenvolvida exclusivamente em bases científicas [...] esperamos convictamente que, com o progresso científico, mais e mais luz seja vertida acerca do domínio do processo nervoso sobre a nossa actividade motora.
(Kochevitsky 1967, 54)

Realmente as visões extraordinariamente ricas e complexas da actividade cerebral – de grandes repercussões para a Música! – começaram a ser progressivamente reveladas graças, nomeadamente, às novas tecnologias que nos permitem, por exemplo, no domínio terapêutico: reconstrução em 3 dimensões de lesões cerebrais – scan de ressonância magnética (MR); visão de área cerebral aumentada ou diminuída durante uma tomografia por emissão de positrões (PET); ou scan de ressonância magnética funcional (fMR). Claro que os resultados destes exames passam a constituir uma importante base de dados de sintomas e diagnósticos que são sucessivamente comparados, aplicados e confrontados com experiências futuras no domínio da Neurociência cognitiva (cf. Damásio 1999, 33-34).

Obviamente que estes métodos, não invasivos e de fácil aplicação, permitiram experiências em tempo real na P musical. Assim, durante a execução instrumental revelaram-se, para espanto científico, as extraordinárias respostas do cérebro de um músico aos estímulos musicais – auditivos e técnico-instrumentais. As teorias até então aceites foram perfeitamente ultrapassadas pela evidência da actividade dos neurnios (neuroplasticidade), das suas renovadas sinapses, da modularidade do funcionamento cerebral e das zonas até então mais insuspeitas de actividade, tudo fervilhante de

resposta ao estímulo musical, num trabalho subsidiário e interactivo de todas as zonas do cérebro.

Para além de todas as vantagens óbvias, as descobertas da Neurociência fundiram as visões cognitiva e comportamental da Neurologia e da Psicologia, aproximando e complementando a escola cognitiva com a behaviorista. Histórica e ideologicamente afastadas pela endogenia e exogenia ontológica respectiva, são aproximadas pelo conhecimento *in loco* possibilitado pela tecnologia neurocientífica.

A neurocientista Andrea Halpern estudou as duas visões através de “experiências de imagens auditivas, inicialmente numa perspectiva behaviorista e mais recentemente numa perspectiva cognitiva neurocientífica” (Halpern 2003, 217-219).

O próprio António Damásio aceita naturalmente esta dualidade metodológica na Neurociência ao investigar o seu aspecto cognitivo e, simultaneamente, os valores e reflexos inatos e desenvolvidos/condicionados (cf. Damásio 1999, 45 e 264).

E os primeiros contactos da Neurociência com a Música abalaram, quer a Ciência, quer a própria Música: a Neurologia e a Psicologia, que tiveram que refazer noções acerca do funcionamento do cérebro e do sistema nervoso central; a Música que, pelo seu lado, inovou, validou ou reprovou inequivocamente métodos de estudo e de execução instrumental ⁵⁴.

A exemplo de várias “esforçadas” teorias “científicas” de vários intérpretes / professores ⁵⁵ que foram derrubadas pelas novas constatações, também uma primeira avalanche de experiências neurocientíficas com a Música, nem sempre feita por pesquisadores com conhecimentos mínimos da prática musical, redundou em vários mal-entendidos e em

⁵⁴ Apesar dos conhecimentos neurocientíficos terem vindo “iluminar” a música, em sentido contrário surge um episódio com a pianista Maria João Pires que obrigou António e Hanna Damásio a refazerem toda uma teoria que confiavam ser inabalável (cf. Damásio 1999, 70-71)...

⁵⁵ Hedy Spielter recomendou o treino intenso num teclado... mudo! Logier inventou o Quiroplast, aparelho que sustentava a mão do estudante de música enquanto ele exercitava os seus dedos no teclado. O virtuoso Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), dedicatário de um dos concertos de Chopin e com quem este desejava estudar em jovem, usou parcialmente a invenção de Logier para pretensamente aumentar a velocidade dos seus dedos... (cf. Kochevitsky 1967, 5)

conclusões erróneas. Escutar campainhas⁵⁶ ou notas isoladas, não produz a mesma resposta cerebral do que apreciar uma obra musical na sua execução ou audição. Assim, é absolutamente pertinente a advertência de que

O pensamento científico, os métodos e os resultados influenciaram a execução e o ensino pianísticos desde há bem mais de um século, e inúmeras publicações pianístico-pedagógicas proclamaram a sua validade científica. Por um lado, escritores-artistas – frequentemente grandes pianistas e professores – tiveram a tentação de adaptar *a posteriori* complexas teorias pseudo-científicas ao formato das suas convicções, mesmo que tais teorias pudessem ser controversas e mesmo inverosímeis. Por outro lado, escritores-cientistas tendem a concentrar-se em simples hipóteses e pressupostos que são fáceis de demonstrar e explicar, mas que possuem um interesse muito limitado para os músicos (Parncutt & Troup 2002, 285).

Retirando da amostra encontrada os exemplos dos dois “perigos” referidos por Parncutt & Troup, encontramos uma multiplicidade de abordagens que filiam a IE num conjunto infindável de sensações memorizadas e armazenadas na nossa memória, reutilizáveis para a representação prévia do som / obra a executar, mesmo com outras implicações, como, por exemplo, segundo Correia, uma géstica comunicacional performativa e individual:

Parece razoável concluir que é a nossa experiência carregada emocionalmente e estruturada kinesteticamente que simultaneamente alimenta e condiciona o jogo livre da imaginação na construção do conhecimento e em todos os actos de comunicação (Correia 2007, 85).

A riqueza do que apelido de IE é por muitos reconhecida. O pioneiro Seashore fala já de “um rico armazém de experiência” (Seashore 1938, 180) capaz de desenvolvimento em

⁵⁶ Pode parecer haver contradição com os conselhos atrás relatados por Schumann no que concerne as campainhas... O certo é que a poesia de uma campainha do século XIX não teria muito a ver com os frenéticos “besouros” actuais. E Schumann apenas exortava os jovens a identificarem a nota do som da campainha, o que é diferente de considerá-la como elemento de primaz integração na formação da nossa memória auditiva...

qualidade e quantidade, pois “os limites e características da vida afectiva de um músico são largamente formatados pelos limites da sua inteligência ou aptidão natural das capacidades motoras” (loc. cit.).

Com outra modernidade de conceitos, António Damásio, a propósito de estímulos exteriores, fala das imagens de todo o tipo, concretas ou abstractas, que criámos e possuímos, e que ilustram

processos e entidades de todos os géneros, [...] propriedades físicas de diversas entidades e as relações espaciais e temporais entre essas entidades. [...] quando as imagens mentais se tornam nossas devido à consciência, é um fluxo contínuo de imagens, muitas das quais se revelam logicamente interligadas. [...] O pensamento é uma palavra aceitável para traduzir um tal fluxo de imagens. Que são construídas quando nos ocupamos de objectos, do exterior do cérebro para o seu interior, [...]; ou quando reconstruímos objectos a partir da memória, do interior para o exterior (Damásio 1999, 362-363).

Como apesar de todos os progressos ao longo dos séculos a escrita musical continua a ser insuficiente na codificação do extraordinário fenómeno musical que pretende representar e que a matéria “em falta” é reconstruída subjectivamente por cada intérprete, retirarei da teoria de Damásio a complementaridade e não a alternatividade das fontes de construção do *fluxo de imagens*, dos *objectos* que o compõem, enfim, da nossa IE: esta será construída (e despoletada), como vimos, a partir da partitura / nota(s) – logo, *do exterior do cérebro para o seu interior* –, mas também, dada a referida insuficiência clássica da escrita musical – *a partir da memória, do interior para o exterior*.

Aceitando-se a afirmação de Walton de que “as obras de arte são um incentivo [em inglês: props] para fantasiar” (Walton apud Correia 2007, 89), esta reserva de memórias – donde se extrai a IE para o processo de antecipação interior do som – é também passível, dialecticamente, de alargamento quantitativo e de aprofundamento qualitativo através da prática musical. E quanto mais precoce for, quer o contacto com a música, quer a repetida confrontação com diferentes obras musicais, para além de todas as experiências

e sensações que as diferentes histórias de vida se encarregam de coleccionar, maior desenvolvimento poderá ser atingido (cf. Levitin & Tirovolas 2009, 225).

Numa lógica já defendida na Linguística por nomes como Pestalozzi, Sloboda e Chomsky, considera-se como idade ideal para a aprendizagem musical aquela que universalmente está consagrada para a escrita – 6-7 anos –, estando nessa altura já estabilizados os mecanismos orais de aquisição e de uso da língua. Entretanto, como defendem Mcpherson e Gabrielsson na sua proposta de modelo integrado, é necessário que a criança possa obter um idêntico estado de estabilização da aquisição e uso da Música antes de enfrentar a escrita dos seus sons. Daí a necessidade de se encarar, no ensino, a prática musical antes do ensino teórico (escrita/leitura) (cf. Mcpherson & Gabrielsson 2002, 106 ed seq.). Schlaug, reiterando a idade proposta pelos pedagogos do século XX, relewa-nos nas suas experiências neurocientíficas:

Comparando as amostras de 30 músicos profissionais com 30 não-músicos com idade, sexo e predominância manual [handedness] correspondentes, constatámos que a metade anterior do corpus callosum era significativamente maior nos músicos, particularmente naqueles que iniciaram a prática musical mais cedo (<7 anos) comparados com aqueles que a iniciaram mais tarde (>7 anos) (Schlaug 2003, 369).

Lembram ainda Mcpherson e Gabrielssohn que Dalcroze (1900!) e Mainwaring (1951!) defendiam já, em contra-corrente, a aprendizagem de ouvido dos principiantes, antes de se abalançarem à leitura da escrita musical (cf. Mcpherson & Gabrielsson 2002, 99).

Dentro das noções a montante da IE, passíveis de enriquecimento e contribuíveis para o enriquecimento daquela, posso ainda referir que, para além da natureza mais sensível à música e/ou das capacidades físicas mais apropriadas de que cada indivíduo pode auferir geneticamente, a aprendizagem e a manutenção da prática musical estimulam e desenvolvem o cérebro, criando condições para uma prática futura mais intensa e profunda. São bem conhecidas hoje as diferenças de um cérebro de músico com as de um não-músico. A prática musical, para além de constituir factor de desenvolvimento do

tamanho de zonas do cérebro nela mais envolvidas, modifica a distribuição das zonas estimuladas e processadoras das imagens musicais (cf. Rauschecker 2006, 357-360).

Apesar de a auto-selecção para a musicalidade de indivíduos com diferenças cerebrais funcionais e estruturais inatas não estar completamente teorizada, há agora cada vez mais evidência para sustentar a noção de que a prática musical conduz a mudanças na funcionalidade e na estrutura do cérebro (Schlaug 2003, 377).

Rauschecker propõe-nos uma *individualização* dos processos de activação das diferentes zonas cerebrais ao estímulo musical, através da *riquíssima plasticidade da actividade neural* – neuroplasticidade, através da criação de sinapses (cf. também Damásio 1999, 369-376) –, onde surgem características inatas de cada indivíduo e desenvolvimentos cerebrais diferentes perante estímulos musicais. Demonstra, como claro exemplo, que os indivíduos invisuais adquirem uma maior sensibilidade auditiva através do aumento das áreas cerebrais afectas a este tipo de estímulo, designadamente, pela reconversão funcional da própria área inicialmente destinada aos estímulos visuais ⁵⁷ (cf. Rauschecker 2003, 358).

Foi assim que em 1974 se ultrapassou a arrumação clássica da música no hemisfério direito do cérebro e da linguagem no esquerdo, quando Bever e Chiarello demonstraram que a prática profissional da música influencia a lateralização cerebral hemisférica, passando os músicos, através de longa e repetida prática, a processarem os sons também no hemisfério esquerdo, enquanto os não-músicos, esses sim, mantinham o lado direito para funções musicais genéricas, de acordo com a teoria até então aceite sem excepções (cf. Altenmüller 2003, 246 e Levitin & Tirovolas 2009, 213). No mapeamento funcional do cérebro já elaborado, sabe-se hoje que mesmo o cerebelo, órgão que era unanimemente aceite como ligado exclusivamente às funções motoras e ao equilíbrio, pode ser

⁵⁷ Rauschecker lança mesmo a hipótese – perante um retrato mais realista de Mozart que nos revela o génio com aparentes sintomas de estrabismo – de que o grande compositor, para além das invulgares capacidades inatas musicais que apresentava, do desenvolvimento precoce que a sua biografia sugere, teria provavelmente uma perda de visão significativa num ou em ambos os olhos, factor ou resultado do que se calcula tenha sido a sua enorme área cerebral dedicada ao processamento do discurso musical (Rauschecker 2003, 358).

“invadido” por processamento musical, respondendo com surpreendente actividade complementar, no cérebro de um músico profissional, aos estímulos musicais recebidos (Parsons 2003, 250). “A Neuromusicologia está actualmente profundamente influenciada pela ideia da modularidade das funções musicais” (Altenmüller 2003, 347).

A densidade da IE, logo a sua força potenciadora para todo o acto performativo, está intimamente relacionada com o interesse intelectual e prazer sensorial que o texto musical desperta no intérprete. São muito interessantes e conclusivas as experiências de Parsons, estudando as zonas de processamento e de actividade do cérebro, quer durante a execução de uma escala inserida numa obra musical, quer de escalas em igual duração e velocidade, mas sem ligação a obra, em abstracto. Revela-se à saciedade a esmagadora vantagem do número e da intensidade de zonas activadas na primeira execução do que na árida realização de escalas em abstracto, desinseridas de contexto musical, mesmo que exactamente iguais (Parsons 2003, 249).⁵⁸ A esta conclusão junta-se Damásio que aprofunda e demonstra que a adição ou ausência de emoção a um dado estímulo exterior modifica completamente a reacção do indivíduo (cf. Damásio 1999, *passim*).

Abordei a P e a IE com a respectiva inter-relação que manifestamente apresentam e com as consequentes projecções na prática da música executada ou ouvida – performada – que a aceitação destes princípios acarreta. Para esta caracterização de princípios em volta da Performance falta concentrar-me na terceira noção elencada: a Expectativa Musical (EM), noção que surgiu através do estudo da reacção do público ao fenómeno musical.

Leonard Meyer em 1956 lançou a sua teoria acerca do enquadramento do público com a performance instrumental, recusando o estado de “tábua-rasa” do ouvinte e dirigindo a atenção para a importância da expectativa na experiência musical do público. Veio defender que o conteúdo emocional principal da música surge através da “coreografia da expectativa” gerida pelo compositor. Segundo Meyer, aquele, ora frustra as nossas

⁵⁸ A experiência de Lawrence Parsons, explanada mais em pormenor no subcapítulo 2.2, incidiu sobre a escala de Fá maior, integrada na jovial linha melódica do 3º andamento do Concerto Italiano de Bach e depois laboriosamente tocada como exercício básico pianístico. As zonas de processamento e de actividade da resposta cerebral aos dois estímulos são muito diferentes, com esmagadora e exuberante vantagem do primeiro estímulo.

expectativas (por excesso ou por defeito), ora adia a sua resolução esperada, ora simplesmente... dá-nos o que “adivinháramos” momentos antes (cf. Meyer 1956 e 1967, passim). Na EM da audição a usufruir, Meyer refere três níveis crescentes em complexidade e abstracção, dependentes da formação do ouvinte:

- a) a associação de passagens da obra musical a episódios da vida real do espectador;
- b) a sensação de tensão e de repouso;
- c) a noção da forma.

Na EM estão presentes assim elementos do foro racional e do foro emocional, prévios àquela: “A diferença entre a resposta afectiva e a resposta intelectual à música reside mais nas disposições e crenças que cada ouvinte traz para a experiência musical do que nos processos musicais que evocam as respostas” (Meyer 1967, 5).

Ou seja, infiramos que existe também IE no ouvinte, a qual, também nele, irá despoletar a sua resposta ao estímulo musical⁵⁹. Mas ao contrário da Performance instrumental que se concentra na “devolução” para o exterior do resultado da confrontação entre a partitura e o intérprete – com a qualidade que a riqueza da IE e a preparação técnica do músico lhe possam conferir –, a EM concentra o conjunto dos seus gestos na resposta ao estímulo musical do concerto, da obra executada. De notar que Meyer não compara a Expectativa Musical à Performance, a qual, para si e para a sua época, significava uma acção técnica exclusiva dos instrumentistas.

David Huron retoma as teorias de Meyer acerca da EM e enriquece-as com novos desenvolvimentos e associações interdisciplinares. Tem uma visão evolucionista da Música, aplicando os princípios de Darwin, comungando com Pinker apenas na eventualidade da Música ter partido da Linguística⁶⁰, animada pelo hedonismo que lhe

⁵⁹ Embora o estímulo musical seja essencialmente auditivo, o aspecto visual do concerto também não deverá ser esquecido no conjunto de estímulos a que o ouvinte vai reagir. A propósito lembro Alexandre Scriabine que previu o órgão de luzes (“Luce”) na sua obra *Prometeu* op. 60, tendo deixado incompleta a obra *Mysterium* onde planeava fazer apelos a sensações olfactivas e tácteis.

⁶⁰ Pinker (1997), certificando o carácter adaptativo fundamental da Linguagem, viu na Música apenas uma excrescência original daquela, exclusivamente hedonista, sem qualquer interesse evolutivo digno de

está subjacente, elemento sempre presente em tudo o que de mais vital existe como função para a subsistência/evolução do Homem ⁶¹. Huron vai ainda salientar na EM o carácter “previsional do futuro”: o “sentido de futuro”, para este autor, é um dos sentidos modernos a adicionar aos clássicos cinco sentidos, para além do sentido do equilíbrio e do sentido da posição do corpo (proprioceptividade):

Assim como a visão provê a mente de informações acerca do mundo de energia da luz, o “sentido de futuro” provê a mente com informação acerca dos eventos a porvir. Comparado com os outros sentidos, o sentido de futuro é aquele que mais aproxima a biologia da magia. Ele não nos diz como o mundo é, mas como o mundo irá ser. Formou-se das miríades de esforços de selecção natural ao longo de milhões de anos para produzir organismos capazes de clarividência e de profecia. Um corretor da bolsa desejaria melhorar a habilidade para prever o futuro como meio de ficar rico. Mas para a Natureza, o valor da previsão do futuro é o mais precioso dom para viver mais tempo (Huron 2007, 355).

Concedendo à Música e à EM toda esta importância evolutiva, Huron vai também aproximar-se de Damásio, reconhecendo o carácter hedonista da EM, logo de conteúdo emocional – qualidade já discernida por Meyer – e que ficou bem patente no título da sua obra de onde retirámos a última citação: “Sweet Anticipation”.

Sem me alongar nos desenvolvimentos interdisciplinares que elabora à tese inicial de Meyer, relevaria ainda o seu contributo mais importante para a noção de EM – a Teoria da Expectativa (*ITPRA Theory*): começa por encontrar 5 sistemas de resposta emocional relacionados com a expectativa que, em inglês, fornece com a letra inicial de cada um, as 5 letras do nome desta referida teoria (cf. Huron 2007, 15):

1. Imagination Response
2. Tension Response

estudo. Trata-se da controversa teoria do “auditory cheese-cake”, citada e contrariada, entre outros, por Levitin (2006, 256) e Levitin & Tirovolas (2009, 212).

⁶¹ Huron dá como exemplos de outras acções vitais para a subsistência humana o comer, o beber ou o reproduzir-se, todas elas incentivadas pelo prazer inerente às suas práticas.

3. Prediction Response
4. Reaction Response
5. Appraisal Response.

(Ibid., 16)

Os sistemas 1 e 2 passam-se antes da audição, os 3, 4 e 5, durante e depois. Como funções biológicas, correspondentes a cada um, temos:

1. Motivação comportamental orientada para o futuro; possibilita uma gratificação diferida da audição.
2. Desenvolvimento e atenção ótimos na preparação da antecipação dos eventos;
3. Reforço negativo/positivo para encorajar a formação de expectativas redobradas;
4. Respostas neurologicamente rápidas que possam assumir, se caso disso, uma avaliação do eventual pior cenário possível da audição;
5. Avaliação complexa, do ponto de vista neurológico, da audição final de que possam resultar reforços negativos/positivos.

(loc. cit.)

Traduzindo em questões simples cada um dos 5 sistemas:

1. O que acha que pode acontecer, e como se sente nessa previsão?
2. Está pronto para o que está prestes a acontecer? Como se sente nestas preparações?
3. Acertou na “mouche” – adivinhou com precisão o que aconteceu? Está satisfeito ou desapontado com a precisão da sua aposta?
4. Assumindo o pior, como reagiu? Como se sente com esta reação?
5. Após reflexão, como se sente acerca da maneira como as coisas se passaram?

(loc. cit.)

Ora como bem faz sentir Zumthor e outros autores, o ouvinte também recebe a música, performando-a e “performance é reconhecimento” (Zumthor 1997, 131).

E como Berenson concluiu, a “diferença entre performers [instrumentistas ou cantores, portanto] e ouvintes é que os primeiros normalmente interpretam para os ouvintes, e os segundos interpretam em primeira instância para eles próprios” (Berenson apud Correia 2007, 100).

Nicholas Cook reconhece ambas as performances – a do instrumentista e a do ouvinte –, agregando também as opiniões convergentes de Adorno, Dahlhaus, McAdams, Colligwood e Hampshire: “A participação activa do ouvinte desempenha um papel essencial na constituição do trabalho de arte musical” (Cook 1990, 17), completando-se assim o triângulo de equilíbrio entre a obra/compositor e os seus dois performers: o executante instrumental e o ouvinte.

O facto de se considerar que na P do ouvinte há reconhecimento dos materiais executados não significa que o ouvinte deva conhecer previamente a obra que vai ouvir (embora isso também seja possível e se passe correntemente). Significa apenas que o ouvinte deverá reconhecer os materiais numa amplitude de aceitação determinada, onde o compositor pode corresponder ou surpreender, total ou parcialmente, a sua expectativa estético-musical. A qualidade da IE do ouvinte (adequada a menor ou maior complexidade sonora, formal ou estilística, por exemplo), os factores exógenos que podem vir associar-se à sua EM para além do definido pela IE (roupagens sociais do concerto ou mesmo do intérprete, a abertura à novidade, real ou snob, por exemplo) vão ditar, entre outras rubricas, a sua melhor ou pior aceitação do texto musical executado.

Os ouvintes, depois da exposição a milhares de sequências tonais do seu sistema musical, assimilam implicitamente que sons e que harmonias são prováveis para completar uma sequência musical. Compositores recompensam ou violam as expectativas (Narmour 1990 apud Levitin & Tirovolas 2009, 216).

Jauss propõe a noção de “horizonte de expectativas” (Jauss 1975 apud Zumthor 1997, 52) do receptor que Zumthor explica como sendo a plataforma de entendimento entre ouvinte e executante, base do “acordo entre a oferta e a demanda [...] que provoca o surgimento de um sentido apropriável pelo ouvinte” (Zumthor 1997, 52 e 53).

E se estamos à vontade com os termos estilísticos normativos de determinada obra, “somos capazes de distinguir distúrbio da normalidade, e resolução de distúrbio” (Green 2000, 157).

Para concluir esta definição de P, IE e EM, apresentarei o Quadro 1 (ver em Anexos 4.), cotejando o esquema proposto por Kochevitsky para a Performance pianística (1967, 31), com o de Huron (2007, 16), elaborado para o ouvinte (EM). Introduzirei entre os dois esquemas um terceiro: o esquema (resumido) de Damásio (1999, 352) que caracteriza as diferentes fases de resposta de um indivíduo em repouso, a um estímulo externo.

Perceberemos rapidamente que a definição proposta por Zumthor é válida: quer o esquema performativo instrumental de Kochevitsky (pianista e pedagogo), quer o esquema proposto por Huron (investigador) para a EM correspondem ao que definimos como P, embora com uma compreensível desigualdade de cultura da IE, que alimenta ambas as acções, a instrumental e a auditiva.

Para além desta correspondência performática, fica também visualmente mais claro a correspondência no essencial entre os esquemas: num quadro de exponencial alargamento do conhecimento científico, releva-se a continuidade entre o legado pianístico dos mestres (Kochevitsky) e o contributo da neurociência na validação genérica daquele (Damásio e também Huron, nas suas respectivas actualidades científicas).

Colocando lado-a-lado os três esquemas aqui referidos e alinhando-os a partir do estímulo central considerado por cada autor – estímulo visual-nota (Kochevitsky) / objecto indiscriminado (Damásio) / *sound* (Huron), – facilmente se vão alinhando os outros elos de cada cadeia, dadas a sua ordem cronológica, a sua natureza e a sua semelhança.

Salienta-se desde logo o número total de momentos de cada esquema: 5 para Kochevitsky, 15 para Damásio e 6 para Huron. Devo prevenir que eliminei no esquema de Damásio três momentos associados ao “estado de vigília”, os quais, não me parecendo relevantes, não acrescentavam nada à confrontação dos três esquemas. O esquema

original de Damásio, para além de ter um total de 18 momentos, desenvolvia-se em espiral.

Se a escassez de elementos do esquema de Kochevitsky se poderá explicar pela data da sua elaboração, obviamente ainda sem dados neurocientíficos, as seis únicas fases de Huron explicar-se-ão melhor pelo conjunto de funções mais simples reclamado pela EM em relação à totalidade da P.

A ausência de fases assinaladas por Kochevitsky antes do “Estímulo”, contribuindo para a escassez da soma total de elementos do esquema proposto, pode fazer-nos reflectir acerca da natureza do seu ensino, ao não levar em conta a subjectiva *biografia auditiva e cultural* de cada aluno. Falta de informação científica? Ou a sua aprendizagem em tempo czarista de elites e a sua adaptação ao sistema das mecénicas artes estadunidenses terão falado mais alto do que a supostamente “resistida” soviética do acesso à Arte?

62

As atitudes sensoriomotoras dos três esquemas são semelhantes em reacção ao estímulo central. O esquema de Kochevitsky prevê o arranque proprioceptivo do gesto interior, que “mima” mentalmente o gesto real que se lhe seguirá. Damásio prevê em terminologia científica acessível várias hipóteses que poderão conter mecanismos cinestésicos. Huron, voltado para o ouvinte, não necessita de recorrer a gestos técnicos nem a símbolos representativos de sons, embora a P, também no ouvinte, faça recurso ao corpo na sua recepção e reacção ⁶³.

O momento central de Kochevitsky, por razões relacionadas com o objectivo pedagógico do seu esquema, não é o fenómeno sonoro (ao contrário de Damásio ou de Huron), mas a sua representação auditiva interior a partir de um som padrão externo ou, após a

⁶² George Kochevitsky (1903-1993) fez os seus estudos em Moscovo e na ainda S. Petersburgo, e foi professor já em Leninegrado (mesma cidade, renomeada pela Revolução de Outubro de 1917). Preso em 1933, foi enviado 3 anos para a Sibéria. Após a 2ª Guerra Mundial emigrou para os EUA, onde terminou os seus dias, dando aulas privadas de piano no seu estúdio em Manhattan (New York Times, 1993).

⁶³ Embora tradicionalmente as reacções do público dum concerto “clássico” apenas se exteriorizem corporalmente no momento dos aplausos, podemos imaginar os ouvintes de outros géneros (jazz, rock, tradicional...) que utilizam muito frequentemente o corpo na recepção musical...

iniciação instrumental, a sua representação gráfica que “metaforiza” o próprio som ⁶⁴. É este elo que vai impulsionar neurologicamente toda uma cadeia de reacções e que se conclui na produção / audição do som real.

Recorrendo o ouvinte também a uma P para recepcionar a obra no momento da sua audição – operação que também o músico executante vai incorporar na sua P instrumental –, começamos a perceber que apenas em Kochevitsky estão acantonados conceitos técnicos exclusivos da execução instrumental. Todos os outros são passíveis de serem empregues nos esquemas vizinhos: a pormenorização cientificamente sofisticada do esquema de Damásio é aplicável ao esquema de Kochevitsky e de Huron; o adensar da excitação expectante ao aproximar o momento da audição em Huron é aplicável aos momentos imediatamente anteriores à execução pública instrumental. E as reacções a quente e, depois, mais a frio após o “sound”, segundo Huron, são similares à avaliação crítica do som produzido pelo pianista, em comparação com a sua IE (Kochevitsky).

Após as reflexões e confrontações a que sujeitamos neste capítulo as noções que escolhemos de P, de IE e de EM a fim de as adoptarmos como conceitos para este trabalho, e na conclusão das suas visualizações no quadro atrás proposto, concluímos que, para lá das suas respectivas definições sustentadas pelos respectivos autores:

- a) A EM é, na verdade e pelas razões que fui explanando, a P do ouvinte. Tem apenas como traços distintivos em relação à P instrumental, por razões funcionais, uma diferente hierarquia de intensidades de atenção, atribuídas a cada uma das fases que a compõem, e também diferenças de graus de complexidade em cada uma delas;
- b) As explicações que, quer Meyer, quer Huron fornecem acerca da aplicação prática da EM referem apenas a variante “largura/estreiteza” do seu leque receptivo, valorizando-se o primeiro atributo como característica de uma recepção eclética. Ambos omitem a intensidade voluntária da recepção, aquilo que eu apelidaria de “profundidade de campo” da EM. Exemplificaria esta ideia, propondo o caso de

⁶⁴ Cf. Bernstein 2000, 38-42.

um ouvinte com um espírito de abertura, de curiosidade estética muito grande para a audição de algo que não se encontra “gravado” no seu leque de expectativas musicais. E esse “espírito de abertura” pode ser natural e intrínseco à sua personalidade curiosa, mas pode também ser extrínseco: por exemplo, uma grande promoção mediática em relação a um concerto de género desconhecido para o ouvinte – que não quer ficar “de fora”... – ou as relações pessoais (de amizade, familiares, amorosas, ideológicas...) que o levam para um concerto de género musical desconhecido ou mesmo mal-amado. E esses factores, por vezes tão aleatórios, têm grande importância para um momento que pode marcar o início de um melómano de novo género...

- c) A integração do maestro ou director coral nestas definições merece alguns comentários, ao contrário da generalização automática feita dos exemplos do piano⁶⁵ para os outros instrumentos ou voz. O maestro forma a sua IE especializada no confronto com o material musical a performar. Esta vai enformar o seu gesto técnico, cinestésico primeiro e real em seguida, que tem uma originalidade: não produz directamente o som, mas coordena e controla a sua produção directa por um colectivo. Após a produção do som a escuta do maestro é (deverá ser!) privilegiada pela sua posição acústica estratégica e pela disponibilidade funcional para a sua avaliação. Pelo gesto técnico mantido pelo maestro, as correcções, galvanizações e continuidade de orientação musical dos músicos são realizadas em tempo real. É o elemento que melhor e mais equilibradamente pode usufruir de todos os momentos da P, com uma IE de músico profissional e uma EM de altíssima qualidade, inacessível em condições normais, a qualquer ouvinte.

Concluindo este ponto, o “retrato-robot” do performer ideal deveria possuir um leque de expectativas (EM) de 360º⁶⁶, uma IE cultivada em profundidade e requinte, um gesto

⁶⁵ Que, por motivos já explicados, foi exemplo-padrão.

⁶⁶ Como veremos em 2. seria a EM de um recém-nascido, aplicando a proposta de Levitin da existência de um “M.A.D” (Musical Acquisition Device), que transpõe para a Música a teoria de Chomsky do “L.A.D.” (Language Acquisition Device) (Levitin & Tirovolas 2009, 216).

técnico correspondente altamente especializado, com a posição e o nível de escuta de um maestro.

2. A Música – instrumento do desenvolvimento humano

2.1. Do Homo Sapiens Sapiens até nós

Toda a nossa memória, a que herdámos da evolução e que temos disponível desde o nascimento, ou aquela que adquirimos posteriormente através da aprendizagem, em resumo, toda a nossa memória das coisas, das propriedades das coisas, das pessoas e dos lugares, de acontecimentos e relações, de aptidões, de regulações biológicas, etc., existe sob forma disposicional (disposicional é sinónimo de implícito, oculto, não consciente), à espera de se tornar numa imagem ou numa acção explícitas (Damásio 1999, 377-378).

A música teve um papel muito importante na evolução do Homem, como uma das formas elevadas de comunicação humana, arte do indizível, da sensibilidade, da metáfora, da estilização, da abstracção. Ao longo das épocas, das mais longínquas às actuais, verdadeira “destilação da vida social nas suas formas e acções mais simples” (Benzon 2001, 64).

A Música, com a sua presença seminal no canto e na dança, é uma expressão de solidariedade social, treina, apura e releva na sua prática a coesão de um grupo; serve de poderoso símbolo de identidade cultural e pode representar significados centrais de uma cultura, desde o simples “we are –, and this is the way we do things” (Dowling e Harwood 1986, 236), até à identificação de que “assim como os padrões musicais se iniciam e terminam na estabilidade e no repouso, o mesmo se passa com outras actividades humanas. A Música é válida para as sociedades humanas, e aí jaz o seu valor” (loc. cit.).

Apesar de Steven Pinker ver na música uma excrescência hedonista da linguagem humana sem interesse evolutivo para a investigação científica (cf. Pinker 1997 apud Cross 2005, 29), tudo parece indicar que a arte dos sons significou para o Homem um importante

estímulo neurológico na evolução dos nossos antepassados, na interacção descodificadora entre emissor e receptor, na coesão e disciplina do grupo, mas também no desenvolvimento e refinamento das emoções, retratadas ou provocadas. Assim como no recém-nascido as primeiras manifestações proto musicais e proto linguísticas, no inter-relacionamento com a mãe ou prestadora de cuidados, são difíceis de separar e interagem no desenvolvimento de ambas as capacidades embrionárias, podemos imaginar o impulso que a “musicalidade” poderá ter dado ao *Homo Sapiens Sapiens* no espectacular afastamento que protagonizou em relação aos seus antecessores hominídeos⁶⁷, no desenvolvimento da linguagem, na capacidade de abstracção artística revelada – nomeadamente através das primeiras manifestações pictográficas – e nos sinais inequívocos de usufruto do meta-conhecimento que a sua designação denuncia: *Homo Sapiens Sapiens*, ou seja, ‘homem que sabe que sabe’.

Intimamente ligada à Dança, a Música parece protagonizar um forte estímulo à flexibilidade cognitiva assim como à prática de aquisição de competências muito específicas dentro das relações sociais (cf. Cross 2005, 39).

O mais antigo instrumento musical encontrado – uma flauta de osso na Eslovénia (ca. 50 000 AP), feita a partir do fémur de um urso entretanto extinto, numa zona geográfica que se presume ter sido ocupada pelo “Homem de Neandertal” (cf. Levitin 2006, 262) – indicia uma prática musical bem anterior a essa datação aproximada. Sendo o “Homem de Neandertal” um hominídeo que coexistiu com o “Homo Sapiens Sapiens”, supor-se-á que este teria uma prática mais evoluída, de raízes bem anteriores, com origens em África, berço da nova espécie. Para além disso, presumir-se-á também que, anteriormente ao fabrico de flautas com osso – mais exigente devido à dureza do material –, o “Homo Faber” terá certamente empregue a madeira para manufacturar o mesmo instrumento, o que remeterá a génese instrumental para tempos bem mais recuados. Por último poder-se-á aceitar que a flauta não tenha tido a posição primeira, na cronologia dos instrumentos, em favor dos instrumentos de percussão, antecidos por sua vez pela voz humana e pelos batimentos corporais.

⁶⁷ A prática musical não foi exclusiva do Homo Sapiens, como veremos mais à frente.

Os registos arqueológicos revelam provas de uma criação musical ininterrupta que acompanha os humanos independentemente da sua localização histórico-geográfica. E, como é óbvio, seguramente que o canto também terá precedido as flautas (Levitin 2006, 262).

Raciocinando evolutivamente: a música desenvolveu-se até hoje, portanto promoveu o desenvolvimento cognitivo. As descobertas da estrutura do ADN e dos neurónios-espelho vêm lançar novas pistas sobre o evolucionismo darwiniano, apontando a primeira para mais revoluções na teoria da evolução, que dizem respeito ao comportamento social e à cultura, e a segunda, parecendo revelar a maneira de treinar e de preparar o organismo para novos movimentos nunca anteriormente executados (cf. *Ibid.*, 272-273).

Terá tido a Música, também na evolução humana, toda essa importância? A Neurociência, no seu estudo dos fenómenos musicais, vem apoiar solidamente conjecturas acerca da importância da música no desenvolvimento do Homem por aplicação à evolução da espécie das suas descobertas no indivíduo.

No princípio, para além do ‘originário’ de Dufrenne – citado atrás por Zumthor – havia, segundo Merleau-Ponty, ‘a carne’, o conhecimento ‘antepredicativo’ (Merleau-Ponty 1945, apud Zumthor 1999, 78). Nesta base inicial do indivíduo, onde compreendemos facilmente a existência de um património inato, hereditário ou não, Chomsky propõe, na Linguística, a existência, à nascença, de um “kit” de aquisição dos mecanismos de qualquer sistema linguístico universal, a que chamou L.A.D. (Language Acquisition Device) (cf. Chomsky 1965 apud Levitin & Tirovolas 2009, 216). Atendendo à complementaridade revelada pela Neurociência entre linguagem e música, nos capítulos genético, funcional, físico e neural, Levitin propõe, em paralelo com o L.A.D., o M.A.D. (Music Acquisition Device), o mesmo dispositivo cognitivo automático, desta vez para a aquisição de qualquer forma de linguagem musical do mundo (Levitin & Tirovolas 2009, 216). A Neurociência provou-nos que a criança não nasce num estado de ‘tábua-rasa’, estando apta à nascença para a ‘música universal’ (cf. Trehub 2009, 13-14).

Após o nascimento, a criança tem a primeira forte influência da sociedade envolvente através dos contactos com a pessoa que lhe presta os primeiros cuidados – a mãe (ou a

prestadora de cuidados maternos), o pai, a restante família envolvente. É neste momento que a aculturação se inicia e o M.A.D. se estreita: inicia-se a integração no sistema musical (cultural) vigente (cf. *Ibid.*, 9).

Hatten refere que no primeiro ano de vida as capacidades proprioceptivas e exteroceptivas estão já instaladas, assim como a partilha de vocalizações e de gestos com a mãe. Citando Pierce, Hatten concorda com a consideração da simples intonação vocal como gesto, buscando no seu trabalho de pesquisa a íntima relação entre a música e o gesto (cf. Hatten 2004, 103 e 118)⁶⁸. A recente descoberta dos neurónios-espelho (cf. Rizzolatti et al. 1996, apud Levitin & Tirovolas 2009, 216) e a evidência do seu mapeamento na Área de Broca (parte do cérebro) (cf. Heiser et al. 2003, Johnson-Frey 2003, Lametti e Mattar 2006, apud Levitin & Tirovolas 2009, 216) levam Levitin a lançar a hipótese de “um plausível substrato neuroanatômico para a teoria motora da percepção da fala – e a ligação entre a música e a dança” (Levitin & Tirovolas 2009, 218).

Sendo a música caracterizada por oito dimensões – altura, ritmo, timbre, tempo, métrica, perfil, intensidade e espacialidade –, notei que alguns dos itens são universais, enquanto outros já estão ligados à cultura musical concreta. Refere Levitin que, no primeiro ano de vida, a criança já mostra preferência por “intervalos agradáveis” em desfavor de “desagradáveis”⁶⁹ e que já é capaz de detectar violações em métricas complexas, característica das músicas não-ocidentais (cf. Levitin & Tirovolas 2009, 216).

Altenmüller e Ian Cross, respectivamente, completam-se:

Os “centros musicais” no cérebro reflectem a biografia auditiva (Altenmüller 2009, 346), [...] enquanto a Música pode estar no nosso estrato biológico, a nossa cultura está na nossa Música (Cross 2009, 54).

⁶⁸ Tema desenvolvido por Correia 2002 e 2007.

⁶⁹ Apesar de se saber que no “MAD” o intervalo de oitava já existe – faz parte de todos os sistemas musicais –, acho estranho falar-se de intervalos “agradáveis” e “desagradáveis” em relação a uma criança de um ano. Presumir-se-á que a nacionalidade canadiana e a prática do rock do autor o tenham enquistado numa inconsciente hegemonia do sistema musical ocidental e, dentro dele, na música comercial. A experiência que adquiri no ensino em geral e, em especial, nos projectos musicais do Serviço Educativo da Casa da Música revelou-me que as crianças estão muito mais abertas à música contemporânea mais experimental do que os adultos.

O percurso de armazenamento de imagens e de estruturas musicais do futuro ouvinte, descrito até aqui, é comum àquele do futuro músico (cf. Imagem Estética, ponto 1. deste capítulo), variando apenas os diversos âmbitos socioculturais de cada família envolvente.

Após esta fase inicial, o trajecto poderá divergir: bastará para isso que a criança ou o jovem inicie uma aprendizagem musical/instrumental especializada no meio familiar (em família de músicos ou no ensino doméstico) ou, mais corrente, numa escola de música. Esta opção vocacional poderá ser ditada pela detecção precoce de aptidão musical – nos casos onde existirem condições para a sua revelação – ou apenas por um acaso, também possível no desenvolvimento do indivíduo. A formação iniciada poderá culminar num curso superior de música e no acesso a uma carreira instrumental ou de compositor. Claro que nesta formação, que poderá e deverá conter trabalho de especialização técnica⁷⁰, o estudante de música não viverá isolado da sociedade, recebendo dela contributos para a sua formação geral, de onde se destaca a “permanente” música comercial.

O nosso futuro possível ouvinte, sem especialização musical, sujeito desde logo à caracterização cultural da sua família, poderá usufruir de uma educação musical para todos – infelizmente nem sempre acessível e/ou bem estruturada, muitas vezes contraproducente – e/ou, em número bem mais raro, da frequência numa escola de música, sem intenções vocacionais. Mas a sua esmagadora maioria dificilmente se aproximará da música erudita em termos de igualdade ou mesmo de supremacia em relação à música comercial que campeia em todos os locais e situações diárias. Para além das situações aqui tipificadas, muitas e muitas variantes de aproximações diversas aos campos musicais surgirão no meio musical envolvente, nas dinâmicas de grupo escolares, no círculo de amigos, de casos serôdios de opção vocacional musical ou de desistências desta última via, etc.

Gembris e Davidson sistematizaram as influências musicais/sociais sobre o indivíduo da seguinte maneira:

⁷⁰ Especialização teórica e técnica instrumental, mas que deveria possuir conteúdos especificamente orientados para a cultura da Imagem Estética, dada a importância de que esta se reveste para um músico, como vimos no ponto 1 deste capítulo.

- 1) sistemas socioculturais – cultura musical, cultura tecnológica envolventes do sujeito;
 - 2) instituições – casa ⁷¹ e escola, com as componentes musicais ministradas ou não, tipo de música, importância que lhe é dada, capacidade técnica dos seus responsáveis, hipóteses técnicas e logísticas de detecção precoce de talentos;
 - 3) grupos – turma, companhias, com as influentes dinâmicas e cultura de grupo, nomeadamente de âmbito juvenil, tendo especial impacto nas culturas urbanas. Abertura a diferentes géneros de música ou enconchamento sobre determinado tipo de música, muitas vezes ícone social do colectivo.
 - 4) situações específicas de impacto ou de regularidade, do género concerto marcante para um jovem (clássico, rock, jazz, etc.) ou prática regular do rock em banda de garagem ou da actividade coral, etc.
- Ainda de salientar o carácter passivo ou reactivo do indivíduo versus ambiente envolvente, que pode ter especial importância no percurso excepcional de um sujeito em relação ao logicamente expectável do seu meio ambiente.

(Gembris e Davidson 2002, 18).

Podemos retirar de Trainor o anglófono e expressivo aforismo dicotómico *nature versus nurture*: a capacidade intrínseca para a Música vem-nos da *nature* [natureza], enquanto a capacidade de assimilação das formas musicais – já formatadas pela música do meio envolvente do indivíduo – é-nos possibilitada pela *nurture* [adestramento, treino] (cf. Trainor 2005, apud Levitin & Tirovolas 2009, 216).

De uma maneira esquemática – e ignorando as múltiplas opções mistas possíveis – as duas vias vão desembocar, respectivamente, no palco (no caso do músico), e na cadeira da plateia (no caso de uma minoria, não o esqueçamos, dos cidadãos sem especialização musical).

⁷¹ Manturzevska após ter estudado a envolvente familiar de grandes músicos polacos, concluiu que ela “constitui o factor mais influente para a carreira musical no domínio da música clássica” (1995, apud Gembris e Davidson 2002, 21.).

Resumindo, a formação musical universal, o processo de aquisição de uma “biografia auditiva” (Altenmüller 2009, 346) desde o M.A.D., aquando do nascimento, é muito semelhante para instrumentistas e ouvintes. Esta via formativa musical comum bifurca-se no momento da opção do instrumentista pela frequência do ensino vocacional de música, e do abandono do ouvinte, quase em exclusivo, à voracidade da música comercial, nem sempre equilibrada pela educação musical genérica de qualidade a que possa ter tido acesso. Ambos confrontam a referida biografia auditiva, ou com a obra impressa em partitura para a executar instrumentalmente (performance “intermédia” do instrumentista), ou com a própria interpretação instrumental da referida obra (performance “final” do ouvinte – recepção final da obra), fechando-se assim o triângulo compositor-instrumentista-público.

A performance exige, portanto, pré-requisitos do receptor que vão ser confrontados com o material a recepcionar. O processo de aquisição da *biografia auditiva e cultural* do instrumentista e do possível ouvinte tem uma via sociocultural comum, a que acresce a especialização vocacional do primeiro em relação ao “empirismo de acaso” no segundo.

A tendência na formação dos jovens músicos (instrumentistas, mas também compositores) é a superação permanente da anterior geração, em possibilidades técnicas instrumentais e em conhecimento musical geral, fruto dos progressos pedagógicos, técnicos, instrumentais e tecnológicos.

Dentro do âmbito empírico do ouvinte, se a já citada música comercial – e sobretudo a de pior qualidade – abunda, a IE formada pelo público em geral será cada vez mais pobre e em divergência crescente com a do instrumentista/compositor, estreitando assim a sua EM. Ora sendo o público o destino final do binómio compositor-instrumentista, esse facto criará, ou um preocupante divórcio entre aquele e os dois últimos elementos, ou então, havendo vontade ou necessidade de adaptabilidade de compositor e instrumentista à estreita e básica expectativa musical do público, uma assustadora auto-censura estética do objecto musical produzido...

O que nos remete para as inquietações de Vieira de Carvalho:

Assim como nem todos os textos são obras de arte, assim também há música que não pertence ao domínio do estético, [...] não se pode democratizar a música e fomentar a sua acção social, convidando os músicos a abdicar da sua arte (Carvalho 1978, 34).

2.2. MÚSICA e... música!

Com a clássica contribuição dos mestres, com a Ciência e com a peneira da minha experiência musical tentei apurar até aqui a noção de Performance. Uni testemunhos empíricos dos primeiros (quase sempre com o piano como cobaia...) com as últimas descobertas da segunda. Unifiquei as práticas musicais, instrumental e auditiva, no acto da P, tratando-se esta neurocientificamente como reacção (bem especial para nós, músicos!) do indivíduo a um dado estímulo.

Percebemos através da IE (vocábulo que fui buscar a Neuhaus e que preenchi com a funcionalidade proposta por Kochevitsky) a enorme importância da riqueza mental que vamos adquirindo através da memória e que fundimos com o nosso terreno original inato, hereditário ou não. Do valor estético, abrangente, multidisciplinar e multissensorial da IE vai depender a abrangência da EM (noção isolada de Huron e de Meyer que integrei na P), a riqueza da confrontação com o material musical proposto – a ser estudado em partitura ou a ser recepcionado auditivamente –, o prazer da prática musical. Que quanto mais se repete com agrado, mais valências vai deixando na memória, aplicáveis na maior abertura da EM, na maior acessibilidade à Música e em mais prazer em novas performances.

Se a minha grande aspiração, normal em todos os músicos, é ver alargada a mole humana que à Música se entrega, como performer instrumental ou auditivo, ou que partilha connosco a sublime gratificação proporcionada pela arte dos sons, é já longa a corrente pedagógica que defende o ensino da música integrado no ensino geral, desde a mais tenra idade “como um contributo para a formação geral da personalidade da criança: formação auditiva, psicomotora, intelectual, socioafectiva e estética” (Torres 1998, 20).

Trata-se de princípios psico-pedagógicos esboçados, definidos e provados por toda uma plêiade de pedagogos humanistas, iniciada no século XVIII por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), mais tarde com Maria Montessori (1870-1952) e os grandes pedagogos do século XX: Jaques Dalcroze (1865-1950), Justine Ward (1879-1975), Zoltan Kodaly (1882-1967), Edgar Willems (1890-1978), Carl Orff (1895-1982) – e alguns dos seus continuadores como Pierre van Hauwe (1920-2009) e Jos Wuytack (1935) – e Edwin Gordon (1927-2015), entre outros. Esta corrente de pensamento chegou às grandes organizações mundiais nos anos 70-80, de entre as quais o Conselho da Europa, por exemplo, que nessa época emitiu uma directiva onde a música era recomendada nos sistemas de ensino ‘desde o berço’⁷²; ou surgiu em força em Lisboa, pela mão da Unesco que, em Março de 2006, organizou na capital portuguesa uma Conferência Mundial de Educação Artística, onde a música teve papel de realce⁷³.

Apesar de todas estas conclusões acerca do papel da arte e, em especial, da prática musical na educação, sabemos que a realidade está bem longe dos objectivos destes princípios.

Com as novas conclusões da Neuromusicologia⁷⁴ já não é só o aspecto psicológico do indivíduo que tem a ganhar com a prática musical: a própria anatomia do cérebro e de todo o sistema nervoso é claramente alterada fisicamente, com as respectivas funcionalidades enriquecidas com novas capacidades e valências – os incrementos da neuroplasticidade, do funcionamento subsidiário das diferentes partes do cérebro, da sua própria volumetria, entre outros aspectos⁷⁵. O que torna o indivíduo mais apto nos campos funcional e psicológico para diferentes actividades do seu dia-a-dia, mais rico, mais sensível e mais disponível para uma interpretação do mundo, do Homem. (cf. Schellenberg 2001, 430 ed seq.).

⁷² Citado de memória. Foi argumentário repetido em várias negociações/discussões entre as escolas de música e a tutela governamental nos anos 80...

⁷³ “Unesco World Conference on Arts and Education”, cuja sessão de abertura foi assegurada por António Damásio e onde estive presente, convidado para a comunicação “Brundibár: Uma Ópera de Sucesso para Crianças, Um Projecto Educativo Inesquecível” (Neves 2006).

⁷⁴ Expressão de Altenmüller atrás citada.

⁷⁵ Marques et al. 2007 demonstraram que o cérebro dos músicos consegue mesmo detectar violações na melodia de uma língua estrangeira desconhecida, ao contrário dos não-músicos.

Tendo ficado claro a riqueza da prática musical no desenvolvimento humano, quer pelos argumentos das escolas clássicas da pedagogia e da psicologia ou pelos estudos antropológicos e sociológicos, quer pelos argumentos objectivos revelados pela Neurociência, continua a ser difícil compreender o estado insatisfatório da educação musical genérica, a imagem de erudita inacessibilidade sempre colada ao património musical que herdámos, em relação ao normal cidadão, ou a facilidade com que produtos da pior qualidade alienam ouvidos livres, arrancam populações das suas origens musicais tradicionais, esclerosam mesmo as capacidades inatas que trouxemos para este mundo...

Dowling e Hardwood põem a questão que se impõe, no corolário da reflexão acerca do papel evolutivo da música: “Se as capacidades musicais foram preservadas na evolução devido ao seu valor adaptativo, então porque não são distribuídas mais uniformemente na população?” (Dowling e Hardwood 1986, 236).

E ensaiam duas respostas possíveis para a nossa sociedade actual: “Uma tem a ver com a estrutura social e a outra com o desenvolvimento psicológico” (Ibid. 237).

No primeiro item – estrutura social – os autores citam a divisão social do trabalho, ou seja, a especialização profissional. No segundo, a consequência psicológica desse facto na mente do indivíduo não-músico: cada vez mais se recorre ao especialista para resolver problemas do dia-a-dia sobre os quais nos demitimos de agir, e cada cidadão tem um leque cada vez mais apertado de escolhas profissionais possíveis.

Só nos últimos 500 anos a música se tornou uma actividade para espectadores – a ideia de um concerto musical em que uma classe de peritos actua para um público apreciador era, até então, algo praticamente desconhecido na história da nossa espécie (Levitin 2006, 264).

Para além do sentimento de incapacidade e de distância que o público foi ganhando em relação às formas musicais mais eruditas, também os próprios músicos, consciente ou inconscientemente, mantêm e por vezes estimulam esse falso distanciamento, mistificando, quer a dificuldade do acesso à Música pelo cidadão normal, quer a

excelência exclusiva das suas competências técnicas, aos olhos da sociedade, como verdadeiros médiuns exclusivos de ligação música-público ⁷⁶. Ao contrário das culturas rurais e ancestrais, quem quer música paga os serviços de um especialista, sentindo-se completamente arredado de uma prática tão especializada.

Só aqueles à partida com altos níveis de capacidade e de recursos para dedicar uma grande quantidade de tempo ao desenvolvimento das suas capacidades se tornarão especialistas na performance. As restantes pessoas tornar-se-ão espectadores, “consumidores”. Pior, aqueles à partida com baixos níveis de habilidade serão encorajados a evitar a performance musical (Levitin 2006, 264). ⁷⁷

Certamente que muito de ideológico haverá neste Parnaso em que ainda hoje se tenta colocar a Música. Paralelamente são extraordinárias as facilidades de promoção e rápida propagação de paupérrimas canções, produzidas comercialmente para o sucesso da venda. Um exemplo que me parece paradigmático destes requisitos, assim como anedótico em relação à maneira como se me apresentou: a canção “Ai se eu te peço” que, na sua boçalidade músico-literária, teve uma propagação mediática fulminante, capaz de a levar ao recato de uma catedral holandesa, onde pelos vistos é cantada (e coreografada?) sem que as pessoas sonhem sequer a tradução do “elevado” refrão ⁷⁸...

Vieira de Carvalho desabafava já em 1978: “Quem havia de dizer que a democratização da cultura musical e a função social da música – da música! – eram tão importantes!...” (Carvalho 1978, 35). E acusava a ‘cançoneta ligeira’ de constituir “uma espécie de

⁷⁶ Problema sentido por qualquer serviço educativo musical. Qualquer projecto que promova a simplificação de acesso entre o público e a música tem de desmistificar um pretenso fosso separador entre público e profissionais da música, quer na mente do “leigo”, quer na mente dos próprios músicos.

⁷⁷ Levitin utiliza nesta citação a palavra “performance” exclusivamente no sentido instrumental/vocal, ao contrário do espectro mais amplo defendido nesta tese para aquela noção.

⁷⁸ Trata-se de um relato de um aluno meu que, acompanhado da família, visitou um órgão na Holanda, onde Haydn e outros mestres haviam tocado. A guia-cicerone da visita à catedral, no final, ao sabê-los portugueses, solicitou entusiasticamente a tradução daquela canção... Trata-se de um “sucesso” brasileiro do Verão de 2011: “Ai se eu te peço”, interpretada por Michel Teló – Grammy Latino para melhor canção brasileira 2012, Prémio Echo de Single do ano 2012, Danish Music Award 2012, World Music Awards de melhor canção e vídeo do Mundo 2014. Escolhemos este exemplo pelo seu cariz paradigmático: a sua curva melódica possui uma amplitude de 3 notas; a harmonia repete incansavelmente tónica, dominante, VI grau, subdominante; a coreografia proposta (e adoptada!) sugere movimentos sexuais, na tradição de outros êxitos anteriores. Poderíamos também dar outros exemplos similares portugueses...

tampão, que impede ou dificulta as relações entre o povo e a criação musical dita erudita, entre a música genuinamente popular e a música séria” (Ibid. 32).

Resumindo a opinião de vários críticos da cultura de massas, Vulliamy conclui que “há uma tendência da cultura fornecida pelos mídia de massas para destruir, quer a alta cultura tradicional, quer a cultura popular” (Vulliamy 2000, 152).

A relação entre o palco do concerto e o seu público, englobando a noção de “significado social da arte”, é também tratada por um clássico do século XX, Walter Benjamin, da seguinte maneira:

O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição [...] (Benjamin 1936, 101).

E aqui surge a inevitável questão, a que já fui sujeito aquando de uma comunicação em congresso: como classificar música boa e música má, por muito que para o bom senso geral, para um músico ou para um cidadão do mundo, na verdadeira acepção dos conceitos, a questão não se coloque, pelo menos nos casos mais extremados. E devo dizer que não partilho minimamente as teorias pós-modernistas que, com bases ideológicas regressivas cada vez mais evidentes, vêm constatar que

[...] o traço mais característico da cultura de hoje que hoje nos envolve é sem dúvida o eclectismo: tudo pode, em princípio, coexistir, ou, se se preferir uma outra formulação, cujo espírito de tolerância mostra uma conformidade ainda maior ao espírito do tempo, nada se encontra *a priori* ferido de ilegitimidade. Todos os estilos, todas as épocas beneficiam do “direito à diferença” – *inclusivamente, como na transvanguarda italiana, as próprias produções vanguardistas*. Nada é excluído, nem a colaboração entre Pierre Boulez e Frank Zappa, nem a coabitação dos *jeans* e do *smoking* (Ferry 1990, 331-332).

Pierre Boulez (1925-2016) – cuja colaboração com Zappa é desonestamente aproveitada na citação anterior para argumentário de uma teoria que manifestamente não apoiou – interroga desassombradamente esta alegadamente democrática posição que funde todas as músicas na sua funcionalidade e que não as classifica em termos de qualidade, denunciando a disfarçada ligação ideológica:

Passarmos a falar acerca da música no plural e exibindo um ecumenismo eclético resolve o problema? Parece, pelo contrário, que apenas o conjurará para longe – como fazem certos devotos de uma avançada sociedade liberal. Todas aquelas músicas são boas, todas aquelas músicas são simpáticas. Ah! Pluralismo! Não há nada como isso para remediar a incompreensão. Ama, cada um de vós no seu canto, e cada um amará os outros. Sê liberal, sê generoso em relação aos gostos dos outros, e eles sê-lo-ão para os teus. Tudo é bom, nada é mau; não há quaisquer valores, mas cada um é feliz. Este discurso, tão libertador como parece ser, reforça, pelo contrário, os guetos, apazigua a clara consciência de cada um estar num gueto, especialmente se, de tempos a tempos, nos passearmos pelos guetos dos outros. A economia está aí para nos lembrar, no caso de nos perdermos nesta suave utopia: há músicas que produzem dinheiro e que existem para o lucro comercial; há músicas que custam algo, cujo próprio conceito não tem nada a ver com lucro. Nenhum liberalismo apagará esta diferença (Foucault and Boulez 2002, 164).

Vieira de Carvalho lembra a coincidência temporal da queda do bloco socialista no leste da Europa ⁷⁹ com o abandono progressivo e geral da protecção dos estados às artes e, em especial, ao seu sector menos popular: as formas de criação vanguardista. E, inevitavelmente, a exposição pura e dura da Arte às sacrossantas leis do mercado. Ideologicamente aparece, quase que em simultâneo nos vários níveis e locais globalizados do poder, o discurso de apoio a esta nova posição, consubstanciado nos seguintes princípios essenciais:

⁷⁹ Baliza cronológica comumente aceite para o nascimento do pós-modernismo.

- não há que distinguir entre música avançada e música conservadora, entre música erudita e música popular, mas sim tão-somente entre “boa” e “má” música;
- todos os géneros musicais são fungíveis no mesmo propósito de agradar e divertir;
- o que se espera do músico é que seja suficientemente criativo ou inventivo na fabricação de produtos ou objectos acessíveis, isto é, que se vendam.

(Carvalho 2007, 14)

Não esqueçamos, entretanto, que para um produto ser vendável e lucrativo há que saber criar o desejo do seu consumo, como infere Attali, embora também partindo para uma teorização atrás combatida por Boulez e denunciada por Carvalho.

A repetição cria um objecto, que permanece atrás do seu uso. A tecnologia da repetição tornou acessível para todos o uso de um símbolo essencial, o da relação privilegiada com o poder. Criou um objecto consumível, respondendo ponto por ponto às carências de uma sociedade industrial: porque ele permanece como último e único elemento de sociabilidade, o que quer dizer de ordem ritual, num mundo no qual exterioridade, anonimato e solidão tomaram posse, a música, independentemente do tipo, é um sinal de poder, de estatuto social e de ordem, um sinal da nossa relação com os outros. Canaliza o imaginário e a violência para longe de um mundo que demasiado frequentemente reprime a linguagem, para longe de uma representação da hierarquia social.

A Música tornou-se assim num consumo estratégico, num modo essencial de sociabilização para todos aqueles que se sentem sem poder perante o monólogo das grandes instituições (Attali 2002).

Attali explicita assim de uma forma assustadoramente conformada o que a óptica marxista chamaria de cultura da *alienação*⁸⁰. Sem desenvolvermos aqui as consequências sociais que esta posição de “canalização” de “imaginário e violência” para longe de um

⁸⁰ Sobre *alienação* ver capítulo IV, ponto 4.1. desta tese.

mundo repressor e de uma “representação da hierarquia social” pode acarretar, fiquemos apenas nos reflexos da cultivada passividade fácil do consumo de música de baixa qualidade, repetida em doses industriais e criando dependência consumista, na formação, por exemplo, de um potencial ouvinte de música contemporânea. Regressemos a Boulez:

Há verdadeiramente apenas falta de atenção, indiferença por parte do ouvinte em relação à música contemporânea? Estas queixas tão frequentemente articuladas não poderão ser devidas à preguiça, à inércia, à agradável sensação de permanência em território conhecido? [...] O conservadorismo não se encontra necessariamente onde é expectável: é inegável que um certo conservadorismo da forma e da linguagem está na base de todas as produções comerciais adoptadas com grande entusiasmo por gerações que se querem tudo menos conservadoras. É um paradoxo dos nossos tempos que um protesto tocado ou cantado seja transmitido pelos meios de um vocabulário eminentemente subornável, que não falha em tornar-se conhecido: o sucesso comercial esvazia o protesto (Foucault e Boulez 2002, 166-167).

Álvaro Salazar, compositor, maestro e íntimo de Lopes-Graça, na entrevista que me concedeu, aborda co-lateralmente também esta questão:

Mas na verdade, por mais que puxe pela cabeça e pelos exemplos históricos, não vejo que nenhum dos grandes criadores da Humanidade, em qualquer ramo da Arte, tenha vingado em “movimentos de caranguejo”. Arte é para a frente, com maior ou menor rapidez. [...] Haverá volta a dar a esta situação, que em parte se vai mantendo, ou a única via do nosso País terá de conduzir-nos à música e à cultura “pimba”? É lícito julgar que muitos dos altos responsáveis desses sectores, que reinaram desde Abril dos cravos até hoje, assim desejaram e programaram a bem da nossa felicidade terrena... (Salazar 2013, entrevista em Anexos 3.2. desta tese)

Mas regressemos à tentativa de validação desta divisão qualitativa da música.

Aceito que os limites entre a MÚSICA e a música – citando o subtítulo atinente a este texto – possam ser pouco claros e transversais a todos os estilos e muito dependentes do gosto do performer e da funcionalidade da obra ou excerto. Aceito que vários estilos musicais normalmente apelidados de “ligeiros” poderão proporcionar uma performance mais fácil, embora com alguma qualidade apropriada à sua funcionalidade. Mas há verdadeiramente produtos obviamente pobres, confrangedores. Que fazem apelo a uma paupérrima P por parte do ouvinte, mesmo passiva. E que, como produtos de consumo puros que são, buscam a habituação, a dependência do consumidor. A passividade como atitude cultivada no público do concerto e do desconcerto do Mundo...

Se regressarmos à Neurociência poderemos compreender que existe música mais ou menos exigente do ponto de resposta cerebral, de actividade intelectual. É a sua complexidade que, fisiologicamente estimulará mais os sistemas nervosos central e periférico assim como diversos módulos cerebrais, exigirá reacções mais intensas, promoverá desenvolvimentos superiores das capacidades e mesmo volumetria do cérebro (sobretudo na prática musical iniciada antes dos 7 anos ⁸¹).

Segundo a teoria evolucionista, a música evoluiu porque promoveu o desenvolvimento cognitivo. Será que se teme a continuação do desenvolvimento cognitivo do Homem para se promover em catadupas a tal cançoneta de péssima qualidade? A começar pelas crianças, a música ajuda “ [...] a preparar a sua mente para as inúmeras actividades sociais e cognitivas complexas, exercitando o cérebro para que fique pronto para as exigentes características da interacção verbal e social” (Cosmides e Tooby 1989, apud Levitin 2006, 268).

Nos próprios animais irracionais a maior variedade de cantos / vocalizações corresponde a uma melhor adaptação ao meio – por exemplo, através de diferenciações de sinais-alerta para vários perigos, – a um maior desenvolvimento cerebral, logo físico e funcional, e conseqüentemente, a uma preferência segura de escolha pelo sexo oposto para acasalamento (cf. Levitin 2006, 271).

⁸¹ Ver ponto 1.3. deste capítulo.

A experiência de Petr Janata, descrita por Levitin (cf. Ibid. 50), apresenta um estudo feito com uma coruja-das-torres que, munida de eléctrodos no colículo inferior (parte do seu sistema auditivo-cerebral) e escutando o “Danúbio Azul” numa versão a que se retirou a frequência de todas as fundamentais, a “restaurou” na sua audição interna. Perante esta subtilidade auditivo-cerebral da coruja citada, que dizemos da enormidade pleonástica com que certos produtos musicais nos massacram com as suas tónicas intermináveis ou, por similitude, a redundância dos tempos fortes selvaticamente marcados?... Estarão muitos de nós já abaixo da coruja-das-torres em subtilidade e abstracção auditiva musical?

Lawrence Parsons, como vimos ⁸², testou em tempo real a actividade neural de 8 pianistas, executando escalas (presume-se em fá maior – detalhe omitido no relato) em ambas as mãos e em velocidade e duração aproximada ao 3º andamento do Concerto Italiano de Bach, testado em seguida pelos mesmos instrumentistas, ambas as execuções de memória. A quantidade de fluxo sanguíneo detectado no cérebro, o número de zonas e a profundidade da sua resposta, em ambos os lóbulos, e, em especial, o papel do cerebelo ⁸³ apresentam resultados esmagadoramente superiores na realização do excerto de Bach (baseado na escala de fá maior, esta mesmo aparecendo inúmeras vezes na sua totalidade) do que na execução das escalas (cf. Parsons 2001, 248-250).

Poderei argumentar que faltou contexto emocional à repetição de escalas – exercício mecânico para qualquer pianista. Como bem demonstrou António Damásio, entre outros, a envolvimento emocional de um estímulo, transfigura completamente a resposta neural. Mas no caso que trato – a comparação entre uma cançoneta tipo “tónica-dominante-tónica” e uma outra obra musical com alguma sofisticação harmónica suplementar – a emoção poderá advir de ambas, não oferecendo assim desigualdade enquadradora: posso ver a emoção histriónica com que muita gente canta e dança ao som de um músico ligeiro e aquela presente numa performance dita clássica, realizada satisfatoriamente. Anulando-se a emoção pela presença em ambos os casos, resta inapelavelmente a brutal diferença na actividade neural.

⁸² Ver ponto 1.3. deste capítulo.

⁸³ O cerebelo sempre foi considerado como o centro cerebral da actividade motora, do equilíbrio. As actuais experiências da Neurociência vêm cada vez mais confirmar um surpreendente papel de grande importância, ainda a esclarecer melhor, na performance musical.

Recorrendo a John Blacking leio que

Não podemos mais estudar a música como uma coisa em si mesma, quando os estudos em etnomusicologia revelam que os materiais musicais não são sempre estritamente musicais, e a expressão das relações das notas dentro dos padrões de som podem ser secundárias em comparação com as relações extramusicais que as notas representam. Podemos concordar que a música é som organizado em padrões socialmente aceites, que o fazer música deve ser olhado como uma forma de comportamento adquirido, e que os estilos musicais são baseados mais no que o Homem escolheu seleccionar da natureza como parte da sua expressão cultural, do que a natureza lhe impôs. Mas a natureza de onde o homem seleccionou os seus estilos musicais não é só externa a ele; inclui a sua própria natureza – as suas capacidades psicofísicas e as vias nas quais estes foram estruturados pelas suas experiências de interacção com pessoas e coisas, que fazem parte de um processo adaptativo de maturação na cultura (Blacking 1976, 25).

Se tomar o exemplo da chamada música “pimba”⁸⁴, aceitarei que as linhas melódicas possuem amplitude e criatividade mínimas, por vezes abaixo das canções infantis, e que as harmonias pouco se afastam da tónica-dominante-tónica.

Será a crise global do capitalismo – que temos vindo cada vez mais a constatar na prática mundial ou na portuguesa – que empurra o poder económico a promover o consumo massificado do produto mais básico e barato possível do campo musical (como em outros sectores comercializáveis)? A descer os hábitos de exigência da escuta, tornando-a cada

⁸⁴ Encontrei uma definição para este já corrente neologismo – também usado anteriormente por Álvaro Salazar, na citação que fiz da sua entrevista – em Fernando Lopes-Graça: será uma música apropriada a “agradar ao público, satisfazer as preferências mediocres do vulgo, lisonjear os seus baixos instintos, contemporizar com a sua incultura, alimentar os seus rudimentares sentimentos estéticos, em suma, descer até a quase animalidade do povo em vez de, amorosamente, o fazermos subir até à espiritualidade das puras manifestações da Arte e do Pensamento” (Lopes-Graça 1931^a, 151). Nota do autor deste trabalho: as expressões usadas, com relevância maior para a “animalidade do povo”, parecem pouco coerentes com a defesa acérrima que Lopes-Graça fez da cultura e da qualidade estética da criação popular. Suponho que falte aqui, neste citação do terceiro ano da actividade escrita do autor, o qualificativo “alienado” junto do colectivo “povo”, como escreveu noutra citação de que nos abeiraremos mais à frente.

vez mais passiva e irreversível? Será a esse poder que não interessa estímulos de especial desenvolvimento cerebral para as populações? É ainda a alienação das massas ou, no caso português, também os resquícios de um Estado Novo castrador que fazem com que elementos intrínsecos ou extrínsecos às referidas canções despoletem problemas mal resolvidos? O licencioso boçal das letras, as imagens de pretenso erotismo de cançonetistas, corpo de baile e coreografias... Aproveitou-se superiormente o “guarda-chuva” democracia-liberdade-modernidade para abrigar, incólumes, o abastardamento dos sentimentos mais íntimos e pessoais de cada um, o apoio massivo ao género musical em causa e aos fins ideológicos em vista.

Não cabe no âmbito desta tese aprofundar mais estas reflexões. Apenas nos fica a convicção de que a Música serviu sempre para o Homem progredir – quer auxiliando-o na sua evolução milenar, quer acompanhando-o e expressando genuinamente os seus sentimentos no seu dia-a-dia, “do berço à cova”⁸⁵. Profana e litúrgica, popular e erudita, funcional na vida e estilizada em salas de concerto, aí se plasmando, especializando performers, abstraindo-se dos locais e funcionalidades das suas origens. Popular e erudita, especializaram-se ambas as músicas, mais a segunda, mas também a primeira, dividindo-se os músicos originais – a totalidade da população – em dois grupos: os instrumentistas e cantores profissionais, e os meros ouvintes consumidores.

Se o conceito de música de “cassete-pirata” já existia desde há muito nas feiras⁸⁶ e nos circuitos populares menos oficiais, isso poderia traduzir um nicho de mercado de rejeição à cultura mais erudita, ditado pela impreparação educativa e cultural, pelo refúgio alienante numa música básica e em temáticas tão proibidas como catarticamente desejadas. O que devemos aqui relevar, sobretudo nas últimas décadas, é o investimento brutal neste tipo de música, no requinte da sua produção e profissionalização, nos meios de promoção efectivos e na sua presença maciça nas rádios e televisões. Basta citar o exemplo dos 3 canais nacionais abertos que mantêm programas de manhã e de tarde,

⁸⁵ Título de um dos capítulos do “Cancioneiro Popular Português” de Michel Giacometti e de Fernando Lopes-Graça (1981).

⁸⁶ Lembro-me dos meus regressos da escola primária, que atravessavam por inteiro a feira de Espinho dos anos sessenta, onde o vendedor de cobertores de discurso escatológico e as bancas das cassetes-pirata que bramiam no máximo do seu volume eram pontos obrigatórios de transgressiva demora para diversão colectiva.

também já ao fim de semana, em que entre cada entrevista, passatempo ou reportagem, surge um exemplar deste tipo de música.

A história relatada atrás, da chegada do “Ai se eu te pego” à Holanda, a uma pacata beata-cicerone de catedral, diz tudo acerca da gigantesca operação de promoção deste tipo de música. Certamente que a senhora não conhecia Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda ou Marlos Nobre, só para citar alguns dos compositores brasileiros. E, de uma franja mais ligeira, se calhar nem Chico Buarque, Vinicius de Moraes, António Carlos Jobim, Caetano Veloso, João Gilberto, Gilberto Gil, Elis...

Antes de considerarmos os substractos cerebrais do processamento musical, devemos clarificar o que denominamos por “música” neste contexto. Para o nosso entendimento, música não é só uma mera estrutura acústica a tempo, ou um estímulo criado num laboratório para servir um bem controlado desígnio experimental, mas um fenómeno de uma experiência humana subjectiva. [...] as operações perceptivas e cognitivas representadas no sistema nervoso central [...] são integradas no tempo e ligadas a experiências prévias com ajuda dos sistemas de memória, permitindo-nos perceber, ou melhor, “sentir” uma espécie de sentido enquanto escutamos (Altenmüller 2001, 347).

Será que a “música real” de Altenmüller, que põe de parte os sons, os apitos e sequências sonoras laboratoriais, inclui este tipo de música confrangedoramente simplória? Não a deveremos excluir na obtenção da “lateralização cerebral” pela “influência da educação musical” (cf. loc. cit.)?

E se a “activação cortical durante um processo musical reflecte a *biografia de aprendizagem* do ouvinte, as experiências pessoais acumuladas ao longo do tempo” (loc. cit.), não podemos nós aproveitar o estímulo musical de qualidade, ou para alargar e enriquecer essa biografia auditiva cultural, motivando a sua sofisticação e busca de novos limites, ou, sobretudo, para não a esclerosar pela sua sub-evocação crónica?

A minha experiência em projectos educativos musicais, destinados a crianças, adolescentes ou mesmo adultos, revelou-me à saciedade que a prática musical é a melhor aproximação e a mais sólida sensibilização para a música dita erudita. Contornando o óbice da difícil especialização musical – teórica e instrumental – que está muito longe de ser acessível de imediato a um não-músico para abordagem, em curto espaço de tempo, de um repertório universal, temos a Prática Coral, usando o instrumento mais acessível, barato e eficiente que existe, suportado “teoricamente” na memória musical que todos possuímos, mais ou menos desenvolvida ⁸⁷.

A prática coral amadora permite-nos chegar a todos os períodos e estilos da História da Música, através de um repertório acessível à memorização de quem não lê música, alargar horizontes culturais, desenvolver as capacidades estéticas e expressivas e iniciar mesmo a aprendizagem da leitura e teoria musicais. Ou seja, a prática coral amadora, devidamente orientada e repertoriada, permite abrir novos horizontes musicais e culturais ao amador – enriquecimento seguro da IE –, proporcionando-lhe de imediato o acesso a novos repertórios, com IE’s, EM’s, logo P’s progressivamente mais desafiadoras.

Seja em crianças, seja em adultos – no caso que vivi, oriundos de bairros com difíceis condições socioculturais – os projectos educativos musicais, baseados na actividade vocal, promovem o gosto pela música erudita, aumentam a auto-estima e a auto-confiança, elevam a qualidade de vida do amador. No caso das crianças, vários foram os exemplos de mudança surpreendentemente positiva no rendimento e disciplina escolar e/ou na captação/solidificação de opções vocacionais precoces pela música profissional; nos adultos, surgiu a desmistificação do “inalcançável e iniciático” mundo da música clássica, com sólido e esclarecido vínculo futuro às suas manifestações.

⁸⁷ Apesar dos óbices citados à adequabilidade da prática instrumental para leigos não podemos esquecer o projecto orquestral venezuelano “El Sistema” que tem surpreendido o mundo. Lembremos, porém, que os horários de trabalho instrumental/orquestral deste projecto, pela sua intensidade – e função social de ocupação plena de tempos livres – não se podem comparar com as escassas horas semanais de ensaios corais amadores, por exemplo.

3. Epílogo do capítulo I

Apuradas e inter-relacionadas as noções de P, IE e EM; feito um ponto da situação da importância da Música no desenvolvimento do Homem – indivíduo e espécie; levantados vários problemas acerca do nosso dia-a-dia musical, guardei as noções e as problemáticas respectivas e, seguindo uma das funcionalidades da metodologia Investigação-Acção, alternei este capítulo teórico com o prático que se segue: procedi a uma primeira aproximação a Fernando Lopes-Graça através de 12 entrevistas a personalidades próximas do compositor. Objectivo primeiro: ouvir as suas opiniões acerca da pretensa dificuldade *performativa* da música do autor nabantino.

Dada a esperada riqueza dos depoimentos muitas outras questões se levantaram, algumas delas com premência suficiente para juntar às doze entrevistas uma décima-terceira esclarecedora.

Deste primeiro capítulo pareceu-me de relevância, para além da inter-relação construída entre Performance, Imagem Estética e Expectativa Musical e a constatação do entrosamento natural entre os mestres da História e a actual realidade (neuro)científica – quer a primeira, quer o segundo bem visíveis no Quadro 1 (em Anexos 4.) –, o desvelar do papel único do maestro no triângulo P-IE-EM e o acrescentar ao “leque” da EM de Huron do parâmetro “profundidade de campo”. Ainda relevaria a importância da prática musical no acesso à arte dos sons, nomeadamente a simples prática coral, e a ênfase dada à contradição entre a importância da Música no desenvolvimento do Homem e da sua espécie, e o grande poder de que é investida a música comercial de má qualidade na sua produção e massificação, com as consequências sugeridas. Acerca desta contradição fica aqui um modesto contributo para tratamento e enquadramento de um assunto já quase tabú nos nossos dias.

CAPÍTULO II – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: análise de doze entrevistas a personalidades próximas do compositor; análise de uma entrevista a José Casanova.

1. Análise de doze Entrevistas

1.1. Introdução

Neste capítulo recorro à investigação experimental, no terreno – entrevistas e inquéritos – para estudar as características da música de Lopes-Graça e da sua respectiva performance, focando a alegada dificuldade, em termos latos, da sua recepção. Recolhi esta opinião entre mestres e condiscípulos⁸⁸, público, elementos de coros amadores ao longo de muitos anos. Adequando tecnicamente a ideia de dificuldade às terminologias definidas no capítulo I, passo a referir as possibilidades de localização dessa alegada dificuldade performativa: na criação da Imagem Estética, fundamental para o arranque do processo performativo; na técnica instrumental adequada à expressão sonora correcta (problema do músico); nas incidências várias da Expectativa Musical – a dificuldade de maior visibilidade e importância – que diz respeito ao resultado da obra no público, à performance deste último.

Será partilhada por todos esta expressão de dificuldade? Estarão todos a usar esta expressão com a mesma aceção? Haverá mais dados adicionais que nos permitam compreender e definir melhor a tal dificuldade?

Organizei entrevistas com personalidades ligadas a Lopes-Graça – de que me ocupo neste capítulo – e dois estudos em torno de um recital de piano apenas com obras do autor do *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* – que serão abordados no capítulo seguinte. Pareceu-me que a questão central da entrevista – a existência ou não de dificuldade na recepção da música de Lopes-Graça –, para além do interesse da resposta inerente, poderia alavancar bons conteúdos para a entrevista, de aproximação ao compositor, à sua obra e ao seu pensamento, fosse qual fosse o sentido da resposta inicial. O texto completo, transcrito das entrevistas, segue em Anexos 3. deste trabalho.

⁸⁸ Cf. ponto 4 da Introdução deste trabalho.

1.2. Lista dos entrevistados

Após uma primeira reflexão acerca da escolha de personalidades próximas de Fernando Lopes-Graça passíveis de entrevista, elaborei uma primeira lista e encetei os contactos necessários. Desse primeiro conjunto de nomes, apenas um se furtou ao depoimento, aliás de uma maneira tão elegante como amiga ⁸⁹.

No decurso das primeiras entrevistas, outros nomes foram elencados, ora sugeridos consciente ou inconscientemente pelos entrevistados, ora surgidos em segunda memória no raciocínio do entrevistador.

Fixou-se então a lista definitiva com os seguintes doze nomes que me deram o privilégio dos seus depoimentos: Alexandre Branco Weffort, Álvaro Salazar, Ana Bela Chaves, António Sousa, António Rosado, José Luís Borges Coelho, José Robert, Mário Vieira de Carvalho, Miguel Henriques, Olga Prats, Sérgio Azevedo e Teresa Cascudo.

1.3. Objectivos e estrutura da entrevista

A lista atrás apresentada ofereceu-me um grupo de doze personalidades, entre amigos e íntimos do compositor – a esmagadora maioria seu intérprete (instrumental ou coral) –, alguns estudiosos da sua obra e pensamento com livros e artigos publicados, muitos alunos (institucionais ou circunstanciais), alguns confidentes, ideologicamente cúmplices ou não. Tendo como questão central da entrevista a maior ou menor dificuldade da música de Lopes-Graça, os depoimentos vieram corroborar ou pôr em questão várias ideias recolhidas na literatura existente sobre o compositor e a sua obra, fornecer novas visões e sugerir algumas linhas de investigação.

⁸⁹ Arquitecto Romeu Pinto da Silva, quadro superior do Serviço de Música do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura, melómano, afilhado e amigo íntimo de Lopes-Graça, colaborador na produção de várias gravações de obras do compositor, assim como responsável pela parte gráfica de algumas das suas obras literárias, é co-autor com o próprio Lopes-Graça da *Tábua Póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*, que concluiu e acrescentou após a morte deste.

Apesar da recusa na entrevista – por questões compreensíveis de princípio que se dispôs amavelmente a explicar-me –, Pinto da Silva tem acompanhado este estudo e fornecido aqui e ali, em fugazes contactos, algumas pistas de investigação muito proveitosas.

Sistematizei assim os objectivos da entrevista:

- a) aprofundar o conhecimento biográfico de Lopes-Graça, por testemunhos directos.
- b) abordar a alegada *dificuldade* da música de Lopes-Graça, seja no campo da sua performance instrumental/vocal, seja na auditiva (recepção).
- c) recolher dados ligados à sua vida e obra, passíveis de:
 - serem confrontados com a literatura existente sobre o autor e sobre a sua obra;
 - constituir novas aproximações à obra e pensamento do autor;
 - sugerir posteriores reflexão e investigação, conducentes a novas conclusões.

Buscando capacidade na entrevista para albergar as previsíveis riqueza e extensão dos depoimentos, segui Quivy e Campenhoudt (2008, 69), decidindo-me por uma estrutura de entrevista aberta, com um esquema condutor elástico, composto pelas seguintes questões:

- a) Nota Biográfica do entrevistado.
- b) Circunstâncias e ordem em que ocorreu o conhecimento da obra musical de Fernando Lopes-Graça e/ou do próprio compositor.
- c) Comentários à “dificuldade” da interpretação/recepção da música de Lopes-Graça e argumentação da posição tomada; confrontação com um episódio passado com o entrevistador que, indagado à boca de cena sobre que obra iria estrear, ouviu o comentário à sua breve resposta: “Lopes-Graça? Isso é música que não se pode ouvir!”⁹⁰.

O texto correspondente às Notas Biográficas [a]) é da exclusiva responsabilidade dos entrevistados, fornecida *a posteriori* ao entrevistador. O corpo propriamente da entrevista [b) e c]) foi redigido pelo entrevistador a partir da gravação ⁹¹ de cada depoimento, mantendo-se-lhe um carácter coloquial, o mais próximo possível das agradáveis conversas usufruídas. A revisão dessa primeira versão escrita foi autorizada pelos entrevistados, na sua

⁹⁰ Situação ocorrida com o autor desta tese, na entrada iminente no palco da Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa para estrear uma obra de Fernando Lopes-Graça.

⁹¹ Gravação feita num gravador Olympus Linear PCM Recorder LS-5.

forma primitiva, com algumas alterações ou mesmo saindo do estilo coloquial originalmente previsto.

As entrevistas foram realizadas entre 26 de Julho e 10 de Outubro de 2013. Em local escolhido pelos entrevistados – sete no domicílio, dois no local de trabalho e três em espaços de lazer –, iniciei a sessão por um resumo dos objectivos do estudo e da própria entrevista, a qual se desenrolou sempre num ambiente de conversa cordial e informal.

Todas as notas de rodapé do texto integral das entrevistas, que constam em Anexos 3., são da responsabilidade do entrevistador.

1.4. Análise e conclusão

A riqueza do material recolhido nas entrevistas é muito grande, proporcional às capacidades comumente reconhecidas ao grupo de personalidades atrás nomeado. Asseguram mesmo material e linhas de pesquisa para outros trabalhos de pós-doutoramento que possam vir a ser realizados. Seleccionei as respostas mais importantes de acordo com o tema geral e, numa fase final, de acordo com uma relevância individual.

Na **questão a)** surgiu-me:

9 intérpretes da Música de F. Lopes-Graça

- 3 directores corais
- 1 maestro orquestral
- 3 pianistas
- 1 violetista
- 1 flautista

3 estudiosos da obra de F. Lopes-Graça

- 2 musicólogos
- 1 compositor

Nota: No primeiro grupo há três intérpretes com literatura científica publicada acerca do compositor e um quarto com depoimentos publicados sobre Lopes-Graça, de cariz testemunhal.

Na **questão b)** o conhecimento da personalidade ou da música de F. Lopes-Graça foi feito da seguinte maneira e pela seguinte ordem:

- 8 entrevistados conheceram primeiro a música;
- 2 entrevistados conheceram primeiro o compositor;
- 2 entrevistados conheceram música e compositor em simultâneo.

Na **questão c)**:

- 11 entrevistados aceitam que a música de Lopes-Graça pode pôr especiais dificuldades ao intérprete;
- 1 entrevistado não se pronuncia sobre esta questão.

Nos 11 entrevistados que aceitam o tipo de dificuldade atrás referido existe unanimidade na aceitação de “dificuldade” de ordem técnica, mas não na abordagem estética, nem na recepção.

Os níveis de dificuldade/complexidade propostos pelo entrevistador para a totalidade do catálogo de obras de Fernando Lopes-Graça foram, implícita ou explicitamente aceites – obras com melodias de recolha tradicional ou escritas para as massas; folclore imaginário; por último, obras de linguagem mais complexa e menos tonal. Outra divisão surgiu, proposta por um entrevistado: música de intenção pedagógica, música com temática tradicional e música pensada para concerto.

10 entrevistados fazem depender, total (1) ou parcialmente (9), da competência do intérprete a eventual dificuldade de recepção da música de Lopes-Graça pelo público. Nas responsabilidades do intérprete por essa dificuldade estão incluídos:

- A fraca capacidade técnica, com o “transporte” dessas dificuldades para a rudeza da linguagem da obra;

- A escassa preparação da obra, muitas vezes tocada apenas por amizade ou solidariedade ideológica/partidária com Lopes-Graça;
- A verbalização e valorização, prévias e repetidas pelo intérprete, da sua dificuldade técnica, tornada assim pública como intrínseca à obra;
- A má qualidade técnica de muitas gravações;
- A errada e automática abordagem estética e estilística à música do século XX aplicada à obra de Lopes-Graça, recusando-lhe lirismo e expressividade, exagerando secura, objectividade e brutalidade sonora;
- A eventual potencialização dos defeitos anteriores pela tradição clássica de Vianna da Motta (mestre de Lopes-Graça) e da geração de ambos – postura de pudor, de sobriedade e de emotividade contida e estóica, como influência interpretativa;
- A falta de uma “escola” de intérpretes em torno de Lopes-Graça – impossibilitada pela perseguição política de que foi vítima e que o retirou sucessiva e progressivamente de todo o ensino – que não possibilitou um grupo sustentado de performers em redor do compositor, que normalizasse e multiplicasse interpretações das obras do seu catálogo.

Outras questões relevantes, colocadas a propósito da recepção alegadamente difícil da Música de Lopes-Graça

- A mistura da Estética do século XX (ainda não suficientemente divulgada) com a música tradicional portuguesa (pouco conhecida na sua rusticidade) provoca uma imagem sonora difícil, de “estranheza”⁹², vocábulo empregue por António Sousa (em Anexos 3.5.) para exprimir a sensação do público no momento da recepção musical;
- A existência ainda de muito preconceito e perseguição à música de Fernando Lopes-Graça, devido à pública conotação política e partidária do autor (“Não se *pode* ouvir, não: não se *quer* ouvir!”) (Teresa Cascudo, em Anexos 3.12.);

⁹² O vocábulo “estranheza”, citado por este entrevistado para tentar descrever o efeito da estética musical de Lopes-Graça no público, não deixa de nos lembrar o “efeito de estranhamento” brechtiano (no original alemão, “Verfremdungseffekt”), técnica teatral, também traduzida por “distanciamento” (Pavis 1996, 119). Regressaremos mais à frente a este tema.

- A dificuldade dos géneros cultivados por Lopes-Graça, já de si difíceis para o público em geral (sonatas para piano, música de câmara, etc.), que não facilitam a recepção do conteúdo musical;
- A maior facilidade em dizer-se que não se gosta da música de Lopes-Graça, do que em assumir-se responsabilidades pedagógicas e outras na falta de sensibilização para a música do século XX (exemplos: pouca abertura para a Música do século XX das escolas de música e das programações de concerto);
- A ignorância musical da maioria da intelectualidade portuguesa (há textos de Lopes-Graça sobre esse facto ⁹³), simultânea com a audácia no comentário sarcástico: “Isso é música que não se pode ouvir!” (“Não se pode ouvir Lopes-Graça com um copo de whisky na mão...”) (Alexandre Weffort, em Anexos 3.1.);
- A incompatibilidade de diversos tipos de escuta mais ligeira ⁹⁴ com a música de Lopes-Graça, de grande densidade expressiva, que exige uma maior participação do ouvinte, uma abertura para a novidade de linguagem musical, que surpreende sempre a cada repetida audição;
- A (re)constatação da recepção mais positiva da música de Lopes-Graça por parte do público mais popular e sem hábitos de concerto, do que pelo público melómano tradicional;
- A pouca promoção das Artes e da Cultura nacionais por Portugal, sendo a Música o parente mais pobre.

Novas constatações

- Aquando do Centenário de Fernando Lopes-Graça (2006), para além da nova visibilidade que se proporcionou ao autor e à sua música, novos agrupamentos e jovens intérpretes de Lopes-Graça surgiram brilhantemente.

⁹³ “ [...] desdenha sistematicamente de tudo quanto cheire à “bosteira” nacional e pertinazmente cultiva um elegante cepticismo sobre as capacidades criadoras do português, mormente no campo das letras e das artes.” (Lopes-Graça 1962, 258)

⁹⁴ Cada vez mais cultivada, em quantidade e “qualidade”, como se viu no ponto 2.2. do capítulo I.

- Também no âmbito do PCP, o centenário de Lopes-Graça trouxe mais alargadamente o seu repertório para celebrações partidárias, bem para além das *Canções Heróicas*⁹⁵.
- Os vários projectos educativos com crianças feitos em torno de Lopes-Graça têm tido plena aceitação nos mais novos, embora os adultos acompanhantes, muito significativamente, os assustassem previamente e desconfiassem mesmo da veracidade dos seus comentários entusiasmados posteriores ao projecto.
- O actual movimento coral amador português representa um sucesso de Lopes-Graça pela expansão do seu repertório, pelo número crescente de coros, pelas melhorias técnicas e repertoriais que têm vindo a consumir;
- Há já um reconhecimento internacional relativo da música de Lopes-Graça, que deve ser trabalhado para não regredir facilmente;
- A desconstrução musical feita das peças a apresentar e os concertos comentados podem ser bom antídoto à dificuldade da sua música;
- O distanciamento cronológico progressivo das novas gerações de intérpretes tem produzido uma ruptura epistemológica, renovadora da interpretação da música de Lopes-Graça.

Características da música de Lopes-Graça, retiradas dos discursos das entrevistas

- A linguagem musical de Lopes-Graça: sempre exigente, requintada, sem concessões; “ não descer [a música], fazer subir [o público]” (Borges Coelho, em Anexos 3.6.);
- Lopes-Graça escreve para si, em primeiro lugar, para a sua própria aprovação – só com as *Heróicas* é que é um compositor “de massas” (divergência com a opinião anterior) (Mário Vieira de Carvalho, em Anexos 3.8.);

⁹⁵ *Canções Heróicas* ou só *Heróicas* designam popularmente várias séries de canções revolucionárias de resistência ao regime fascista, compostas por Lopes-Graça. Iniciadas em 1944 sob o título de *Marchas, Danças e Canções próprias para grupos vocais ou instrumentais populares* op. 41 e imediatamente apreendidas e proibidas, foram alargadas por mais oito cadernos, denominados *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras, compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa* op. 44. Já depois do 25 de Abril de 1974, Lopes-Graça organizou e retocou uma selecção em dois cadernos: *Canções Heróicas I e II*. Ver também no capítulo IV, 3.2. pgs 189-191.

- Linguagem de forte dimensão expressionista, lirismo nunca demagógico, tensão por resolver, música não teleológica (Mário Vieira de Carvalho);
- Universo musical por vezes difícil de entrar, mas onde depois nos sentimos seguros, em terreno sólido, onde queremos descobrir mais (Mário Vieira de Carvalho);
- Ausência do “pitoresco”, da facilidade e da banalidade demagógica ou patética do discurso musical de Lopes-Graça; “forte dimensão expressiva e expressionista, não o construtivismo pelo construtivismo; há ali uma matéria que tem a ver com a sua vivência, com a sua subjectividade; [...] a música tropeça, afinal não avança para ali, recua, e acaba por não chegar a esse final, não tem o *telos*” (Mário Vieira de Carvalho)...

Por alguns entrevistados foram ainda relevadas questões pretensamente com fortes implicações na biografia e obra do compositor, atinentes à opção e actividade político-partidária de Lopes-Graça, assim como à sua alegada orientação sexual. Apesar da delicadeza, dificuldade de abordagem credível e desacordo entre os entrevistados, constatei a progressiva frequência com que ambos assuntos são sugeridos nos últimos tempos e a importância que lhes é atribuída, com maior ou menor seriedade científica, no pensamento e na obra do compositor. Os dois temas surgem relacionados pelas pessoas que os levantam – mesmo aqui também sem unanimidade –, pois as relações do primeiro âmbito foram influenciadas, alegadamente, pela opção referente ao segundo. Decidi, com alguma relutância, investigar os dois temas.

Para além de todas as questões elencadas aqui, outras ficaram no texto geral das entrevistas sem destaque, por falta de âmbito, de espaço e/ou de tempo para tratamento adequado. As atrás enunciadas foram retidas por mim como fonte inspiradora de nova investigação, de consequente revisão bibliográfica e de posterior reflexão crítica.

Graças aos contributos destas entrevistas, heterogéneas e por vezes mesmo contraditórias, este trabalho e o consequente retrato nele projectado de Fernando Lopes-Graça ficaram mais ricos e completos na quantidade de elementos recolhidos, mais vivos

e complexos na sua qualidade. Recebi abundante material, muito interessante, esclarecendo dúvidas, completando vazios, relançando novas questões.

As linhas de força retiradas dos especialistas musicais em Lopes-Graça apontam não para uma dificuldade de Recepção /Expectativa Musical por parte do público, mas para uma significativa dificuldade técnica para os seus performers instrumentais / vocais.

Muitas ideias originais e plausíveis foram lançadas como explicações para as características da música de Lopes-Graça e para o estado da sua divulgação. Para além das respostas objectivas solicitadas, surgiram outros temas que proporcionaram novos passos investigativos.

2. Análise da entrevista a José Casanova

2.1. Introdução

Tentando aprofundar uma das questões delicadas referidas no ponto anterior, busquei um contacto importante na hierarquia dos quadros do Partido Comunista Português, dando preferência a alguém que tivesse conhecido o compositor e que me pudesse esclarecer acerca da ligação de Lopes-Graça ao PCP, entre outras questões.

Após vários contactos e auscultações, definimos José Casanova como interlocutor ideal, mostrando este plena disponibilidade para colaborar connosco.

A sua biografia [Anexos 3.13. a)] é bem clara na excelência da sua posição para falar de Lopes-Graça, das suas relações com o PCP e da confirmação ou negação da alegada saída de Lopes-Graça do partido.

A transcrição total da entrevista segue em Anexos 3.13. deste trabalho.

2.2. Estrutura da entrevista

Utilizei a mesma estrutura do modelo de entrevista anterior – entrevista aberta –, dada a riqueza do assunto e da especificidade do contacto que necessitava de uma boa capacidade de recepção à variedade e extensão do depoimento. Mantive três alíneas no esquema de perguntas, com os seguintes conteúdos:

- a) Nota Biográfica do entrevistado.
- b) Conhecimento pessoal e partidário de Fernando Lopes-Graça.
- c) Ligação de Fernando Lopes-Graça ao PCP, eventual saída / afastamento nos anos 50 (de 1952 a 1974, segundo Sousa 2006, 162).

A entrevista, logo que transcrita, foi enviada ao entrevistado, a exemplo dos anteriores textos, para eventuais correcções de conteúdo ou de forma, sendo objectivo do entrevistador manter-lhe um cariz coloquial. Infelizmente o estado de saúde de José Casanova já não o permitiu, vindo a falecer alguns meses mais tarde. A revisão foi feita em colaboração com a filha do entrevistado, Catarina Casanova.

2.3. Objectivos da entrevista

- a) Aprofundar o conhecimento biográfico de Lopes-Graça por testemunho directo, nomeadamente acerca da sua actividade e ligação ao PCP.
- b) Confirmar ou contrariar a sua saída do PCP nos anos 50, conhecer mais detalhes acerca desse episódio, levantado por vários estudiosos da biografia de compositor.
- c) Recolher dados ligados à sua vida e obra, passíveis de:
 - confronto com a literatura existente sobre o autor e sobre a sua obra;
 - constituir novas aproximações à obra e pensamento do autor;
 - sugerir posteriores reflexão e investigação, conducentes a novas conclusões.

2.4. Análise e conclusão

José Casanova teve um largo e próximo convívio com Lopes-Graça, realizado antes do 25 de Abril, num quadro não-partidário, embora sendo do conhecimento de ambos a qualidade recíproca de comunistas.

- Fez vários contactos com Álvaro Cunhal ⁹⁶ acerca da ligação de Lopes-Graça ao PCP.
- Assegura que Fernando Lopes-Graça nunca foi afastado do partido.
- Aceita que poderá ter havido algum distanciamento da militância por parte do compositor, mas não exclusão ou afastamento por parte do partido.
- Não existem evidências de que se tenha mantido no partido, nem do contrário.
- É testemunha da fidelidade de Lopes-Graça, durante o período apontado como da sua saída do PCP, para com todos os princípios do partido, nomeadamente, a sua identidade e a sua acção política. Assegura que Lopes-Graça defendeu sempre as posições do Partido, mesmo nos momentos em que casos de dissidências surgiram.
- Nunca detectou algum problema de fundo que o compositor tivesse, quer com a acção política do PCP, quer com o seu modo de funcionamento.
- Desconhece a relação de Lopes-Graça com o PCP durante a juventude, nomeadamente até à reorganização de 1940-41 do partido, feita por Álvaro Cunhal.
- É testemunha da coragem física do compositor e do receio que a PIDE ⁹⁷ tinha da sua acção e das suas *Heróicas*.
- Testemunhou *in loco* o papel interventivo das *Heróicas* junto dos prisioneiros políticos e nos encontros da oposição, valendo cargas policiais o simples facto de se cantar em grupo uma destas canções.

⁹⁶ Álvaro Cunhal (1913-2005), líder histórico do PCP. Notabilizou-se pela reorganização de todo o partido nos anos 40-41, sob dura repressão, pela sua liderança até aos finais do século, pela sua resistência heróica às prisões e torturas do regime fascista e pela fuga da Fortaleza de Peniche. Paralelamente à sua intensa actividade política, cultivou a literatura e a pintura, deixando obra teórica incompleta no livro “A Arte, o Artista e a Sociedade”.

⁹⁷ PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado – criada em 1946 para substituir a PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (a “Pevide”, nome por que era conhecida nos meios oposicionistas) – ambas polícias políticas. Com Marcelo Caetano como Primeiro-Ministro (1968) nova maquilhagem se produziu: surge a DGS – Direcção-Geral de Segurança. Com qualquer das nomenclaturas deixou um rasto negro de prisões, torturas e assassinatos de opositores políticos.

- Confirmou a existência de um larguíssimo dossier na Torre do Tombo, referente aos relatórios e processos que a PIDE foi juntando sobre Lopes-Graça, assim como a apertada vigilância e perseguição de que foi vítima.
- Em vários detalhes avançados retive ainda: a influência do PCP através dos seus militantes no Coro da Academia de Amadores de Música ⁹⁸ e a protecção por eles dada a Lopes-Graça, assim como a excelente relação dos militantes da organização local da Parede com o compositor.
- A influência do PCP na encomenda e estreia por Mstislav Rostropovitch do seu *Concerto da Cammra col Violoncello obligato op. 167*.

Sobre a questão da orientação sexual: nunca se apercebeu do tipo de orientação sexual do compositor, nem isso lhe interessou. Sempre teve amigos com diferentes orientações sexuais que nunca influenciaram as suas amizades. Acrescentou que nunca a orientação sexual foi motivo de expulsão de militantes do PCP. Deu exemplos contemporâneos à época que é indicada para o alegado afastamento. Informou ainda que o dirigente comunista Júlio Fogaça⁹⁹ não foi expulso pela sua orientação homossexual já então conhecida, mas sim pelos riscos que fez correr à segurança do aparelho do partido na clandestinidade através de encontros imprudentes.

Falou ainda da relação entre Cunhal e Lopes-Graça, assim como da derradeira apresentação pública musical do compositor, feita no Centro de Trabalho Vitória, em Lisboa.

⁹⁸ Coro da Academia de Amadores de Música (Lisboa), fundado e dirigido por Fernando Lopes-Graça. Hoje denomina-se Coro Lopes-Graça e é dirigido por José Robert, ex-assistente de Lopes-Graça. Mais pormenores no capítulo IV, 3.2.

⁹⁹ Júlio de Melo Fogaça (1907-1980), destacado dirigente do PCP. Membro do Secretariado do PCP em 1935 é preso e deportado para o Campo do Tarrafal por duas vezes. É um dos responsáveis pela reorganização do Partido nos anos 1940-41 com Álvaro Cunhal. Nos anos 50 e com grande parte dos quadros dirigentes do PCP presos – entre os quais Álvaro Cunhal – defende orientações que serão adoptadas no V Congresso do partido (1957), de entre as quais a noção de que o fascismo português cairia por via pacífica. Em 3 de Janeiro de 1960 Álvaro Cunhal e mais 9 altos quadros do PCP evadem-se da fortaleza de Peniche numa das mais espectaculares fugas de sempre. Regressam à organização e corrigem o chamado “desvio de direita”, correcção adoptada pelo VI Congresso (1965), que, entre outros, repõe o levantamento popular como via para a queda do regime de Salazar. Cunhal escreveria então o livro “Rumo à Vitória”, onde condensa a estratégia política do PCP, validada pela futura revolução de 25 de Abril de 1974. No ano da fuga de Peniche (1960) Júlio Fogaça é preso nas circunstâncias descritas na entrevista de José Casanova (Anexos 3.13.). O seu afastamento do PCP foi decidido em 1961.

A entrevista com José Casanova veio revelar um pouco das relações político-partidárias de Lopes-Graça – completando o seu retrato de músico-cidadão e comunista – e esclarecendo pontos mais recentes de controvérsia, levantados após o falecimento do compositor, e que dizem respeito à sua intimidade.

3. Epílogo do capítulo II

Destaca-se no conjunto das entrevistas um tão grande como esperado acervo de ideias, testemunhos e pistas que transcendem em muito a simples questão da dificuldade da música de Fernando Lopes-Graça. Quanto a esta, a maioria dos entrevistados coloca-a ao intérprete, ao performer instrumental ou vocal, verdadeiro responsável pela qualidade da intermediação compositor-público, pela aderência do público à música de Graça.

Não tendo a técnica de composição de Lopes-Graça nenhum elemento transcendente, nem do ponto de vista vanguardista, nem do ponto de vista de novas explorações do instrumento/voz (ver entrevista com Álvaro Salazar em Anexos 3.2.), poderemos suspeitar que existam elementos ontológicos novos ou pouco comuns na proposta musical e cultural de Lopes-Graça, nada consentâneos ou mesmo beligerantes com a Imagem Estética evocável pela maioria dos performers no confronto com a partitura ou com a própria execução musical. Ou seja, o rol mais ou menos normal de elementos armazenados na nossa memória auditiva e cultural poderá ter um confronto árduo com o material sonoro e cultural proposto por Lopes-Graça.

Para além de testemunhos e de belas imagens, por vezes contraditórias, acerca do discurso musical de Lopes-Graça e das suas intenções, retivemos – obrigatoriamente, pela repetição; a contra-gosto, pela delicadeza – a questão do relacionamento de Lopes-Graça com o PCP e a questão da sua orientação sexual. A primeira tem sido objecto de repetidas alusões e sugestões, algumas nas entrevistas, outras já em bibliografia corrente; a segunda, recolhida também nas entrevistas e em algumas conversas, foi inopinadamente levantada a público por Mário Viegas, no âmbito das eleições de 1995, e, já após o falecimento do compositor, escrita, nomeadamente, por Vanda de Sá (s/d, 17).

A entrevista com José Casanova revelou-se certeira: para além de abordar a ligação de Lopes-Graça ao Partido Comunista Português e pôr de parte categoricamente a hipótese da sua expulsão pela direcção do PCP, ligou este assunto à segunda questão, normalmente associada por quem a traz a primeira a terreiro. Num momento em que José Casanova já não está entre nós, nunca é demais enaltecer a clareza e a ética exemplares do seu depoimento.

Antes de regressar a nova reflexão teórica e à consequente revisão de literatura, mantive no novo capítulo III o trabalho de campo: fui estudar a recepção musical do público a um recital de piano com obras de Lopes-Graça, interpretadas por mim. Se as entrevistas com especialistas musicais e próximos do compositor apontaram a dificuldade para o intérprete – logo essencialmente para a IE – fui, em contraponto, ver o que se passa com a Expectativa Musical, cerne da recepção.

CAPÍTULO III – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: dois estudos sobre Expectativa Musical num recital de piano com obras de Fernando Lopes-Graça.

1. Introdução

Como vimos nos objectivos deste trabalho e investigámos nas entrevistas que compuseram o anterior capítulo, a questão da alegada dificuldade da recepção da música de Lopes-Graça tem estado presente como objectivo imediato desta tese. Também nestes dois estudos acerca da Expectativa Musical da audição de um recital com obras para piano deste compositor essa questão estará presente.

Fernando Lopes-Graça deu uma grande importância à actividade coral amadora como meio de tornar acessível a prática musical à maioria da população, usufruindo não só das características sociais dessa actividade, mas também do acesso fácil aos grandes períodos da história da música erudita, à música moderna/contemporânea e ao património musical tradicional. Soube como ninguém associar o erudito/contemporâneo com o tradicional numa dialéctica a que deve grande parte do seu substracto de compositor. Simultaneamente proporcionou a muitos portugueses a oportunidade de cantar e/ou ouvir, em muitos casos pela primeira vez, exemplos de obras compostas com técnicas do século XX, ou exemplares do próprio património musical português em riscos de extinção. Em muitas das suas obras e designadamente naquelas que destinou a coros amadores – testadas e divulgadas, antes de mais, pelo “seu” Coro da Academia de Amadores de Música – os dois factores (moderno e tradicional) coexistem.

Como se discutiu no capítulo I, são precisamente as músicas tradicional e erudita, ambas patrimónios seminais da civilização, as vítimas primeiras da prevalência no dia-a-dia da música comercial sem qualidade, cujo primeiro efeito é o isolamento do indivíduo em relação ao acesso a ambas. Será que a prática coral poderá ser factor de aproximação à escuta musical, de alargamento do leque de Expectativa Musical do ouvinte? E havendo, no repertório coral praticado, obras de Fernando Lopes-Graça, poderá esse facto facilitar o acesso a outros géneros de obras do compositor-director coral?

Outra questão também abordada, embora menos consensual, foi o apoio à recepção musical de concertos eruditos por comentários enquadradores da estética, do autor e das obras apresentadas.

Eu tive experiências com a música do Graça *explicada*, por mim, com o Graça a assistir e sem o Graça a assistir, e depois, mais tarde, já sem o Graça que já cá não estava... Agora já não toco nada do Graça, sobretudo sozinha, que não vá explicar. Porque as pessoas entendem. Das melhores experiências que tenho, uma foi com o Graça, e outra sem ele. Com ele, foi o *Ao fio dos Anos e das Horas*, comigo a dizer que não era capaz de explicar a música dele e acabei por explicar tudo lindamente; sem ele, sozinha, a fazer o *Álbum*¹⁰⁰, que não é nada fácil de explicar, porque são peças muito curtinhas, quase todas com uma história. [...] Pessoalizar as peças, [...] todas essas historiazinhas voltam as pessoas ao contrário, elas ouvem depois de outra maneira, desentopem-lhes os ouvidos. Porque é que será (Olga Prats, entrevista em Anexos 3.10.)?

Olga Prats confiou-me que Lopes-Graça era um pouco avesso a comentários. No final da sua vida assistiu aos atrás descritos e fez também alguns: “(...) primeiro começou por dizer – era sempre a sua atitude – *Eu não sei falar da minha música*, mas quando eu lhe lançava o repto, entusiasmava-se e esquecia-se que estava a falar da *sua* música” (Prats 2007, 168). José Robert também defende – na entrevista em Anexos 3.7. e na sua própria prática de direcção coral, que eu próprio já testemunhei – os comentários e a desconstrução das obras de Lopes-Graça para uma recepção musical mais acessível.

Poderão os comentários a um concerto, enquadrando as obras e o autor apresentados, aproximar o público da mensagem musical emitida?

Os dois estudos que irei apresentar consistem na manipulação, num recital de obras para piano de Fernando Lopes-Graça, de duas variáveis decorrentes dos comentários anteriores – público com prática coral amadora (versus público indiferenciado) e concerto com comentários (versus concerto formal) –, tendo em vista possíveis alterações na Expectativa

¹⁰⁰ *Álbum do Jovem Pianista* op. 155 (1953-63).

Musical do público, expressas nos resultados de um inquérito, distribuído, respondido e recolhido no final do recital.

Estudo I

O objectivo do Estudo I foi a verificação ou não de diferenças na Expectativa Musical entre um Público Indiferenciado e um Público com Prática Coral Amadora.

Para esse efeito socorri-me de um recital formal de piano, com um programa descrito no ponto seguinte, 2. – repetido até à obtenção de um número significativo de participantes –, exclusivamente com obras de Fernando Lopes-Graça. Considerei o Público Indiferenciado como “Grupo de Controle”.

Estudo II

O Estudo II teve como objectivo verificar ou não diferenças na Expectativa Musical entre um concerto formal e um concerto comentado, ambos dedicados a um Público Indiferenciado.

Para este efeito realizei um recital com o mesmo programa que será descrito em 2., mas com comentários no início de cada parte – concerto também repetido até à obtenção de um número significativo de participantes. Utilizei como “grupo de controle” o Público Indiferenciado em recital formal, utilizado no Estudo I.

2. Objecto de estudo

O objecto de estudo da pesquisa – Estudos I e II – foi um recital com obras para piano de Fernando Lopes-Graça, significativas de várias fases cronológicas e qualitativas do respectivo catálogo de produção. Se a cronologia não oferece discussão como critério, já a qualidade das fases poderá ser discutível: “conceito de *fases* na obra de um artista tornou-se um bocado suspeito [...] pendo a crer que ele não dá inteira conta da compleição da obra e da sua mesma vida íntima, tendendo a seccioná-la, a compartimentá-la [...]” (Lopes-Graça entrevista cit. Carvalho 1989, 36).

Em função do objectivo perseguido – base para um estudo acerca da Expectativa Musical atinente a um recital de piano com obras do autor estudado – considerei uma divisão no catálogo de obras de Fernando Lopes-Graça, tendo em atenção a pretensa dificuldade de recepção musical. Tomei como ponto de partida a proximidade da obra da recolha etnomusical, avançando depois em grau de complexidade que, se presume, possa pôr mais dificuldades à recepção de um público indiferenciado.

Coloquei num primeiro grupo as obras que procedem do tratamento mais ou menos elaborado de material musical tradicional recolhido; num segundo grupo, aquelas com uma identificação significativa com o chamado “folclore imaginário”; por último, num terceiro grupo, as obras mais estilizadas e de âmbito sonoro mais próximo do atonal.

O equilíbrio entre formas e caracteres das obras também foi procurado – forma grande *versus* aforística, carácter abstracto *versus* programático –, para além dos habituais critérios atinentes a um concerto/espectáculo ¹⁰¹.

Alinhámos então o seguinte programa de recital:

- a) uma obra próxima da recolha etnomusical – *Melodias Rústicas Portuguesas* op. 211 para piano a quatro mãos (1979);
- b) um grupo de três obras, compostas na última década da vida do compositor, retiradas de dois opus que constituem um verdadeiro diário de pesares e de afectos – *Músicas fúnebres* op. 225 nº 3 (obra de 1985, revista em 1989) e nº 8 (de 1990, revista em 1991), e das *Músicas festivas* op. 153, o nº 23 (de 1993, com revisão em 1994);
- c) uma obra da sua fase mais estilizada e também mais afastada do âmbito etnográfico – *Cinco Nocturnos* op. 105 (de 1957-59);
- d) uma obra de forma grande que também possui elementos do chamado “folclore imaginário” – *Sonata nº 1* op. 14 (obra de 1934).

¹⁰¹ Duração total e parcial, ritmo do encadeamento das obras na totalidade do recital e em cada uma das suas duas partes, e gosto pessoal do intérprete. A duração total deveria ainda poder contemplar o acréscimo de tempo necessário à versão do recital com comentários, sem que esta se tornasse demasiadamente longa.

Programa do recital:

I Parte

Melodias Rústicas Portuguesas op. 211 (3º caderno) para piano a quatro mãos (1979)

1. *Canto do S. João*
2. *Este ladrão novo*
3. *Deus te salve, ó Rosa*
4. *S´nhora da Póvoa*
5. *Oração de S. José*
6. *Pastoril Transmontano*
7. *A virgem se confessou*
8. *Canção do berço*
9. *Ó da Malva, ó da Malvinha!*
10. *Martírios*
11. *Maragato Son*

(com a colaboração da pianista Joana Resende)

Das Músicas fúnebres op.225

Nº 3 *Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado* (1985, revisto em 1989)

Nº 8 *À memória de Michel Giacometti – Por tudo o que o povo português e a sua bela música tradicional lhe ficaram devendo* (1990, revisto em 1991)

Das Músicas festivas op. 153

Nº 23 *Nos 80 anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal* (10-11-1993, revisto em 25-4-1994)

II Parte

Cinco Nocturnos op. 105 (1957-59)

- I – *Tranquilo*
- II – *Misterioso*
- III – *Lusingando*
- IV – *Sostenuto*
- V – *Lamentoso*

Sonata nº 1 op. 14 (1934)

Allegro

Andantino con moto

Presto

2.1. Comentários e breve proposta de análise interpretativa das obras do programa do recital de piano, com especial atenção à *Música Festiva nº 23*

2.1.1. *Melodias Rústicas Portuguesas op. 211 (3º caderno) para piano a quatro mãos (1979)* (audição em DVD – Anexos 14.)

As cantigas, ora graciosas ora apaixonadas, ora comoventemente místicas ora honestamente maliciosas, que se cantam por esses campos e aldeias e fazem parte integrante da vida e das labutas do nosso povo, essas cantigas respeitei-as na sua fisionomia própria, na sua autenticidade rústica, não as alindei, não as edulcorei, não as transformei em produtos comerciais para uso e proveito de fornecedores e consumidores de repertório ligeiro da rádio, antes procurei que, revestindo-as com umas simples e apropriadas roupagens, elas se exprimissem ainda em melhor português, se assim posso dizer, elas fossem ainda mais convincentemente portuguesas, elas, sem nada perderem da sua expressão popular, ganhassem uma expressão de certo modo vernácula e, para tudo dizer, clássica (Lopes-Graça 1956^b, 120).

Composta em 1979 e com a dedicatória “Para o Nuno Miguel tocar com os jovens pianistas seus companheiros” – endereçada ao pianista e professor Nuno Barroso, afilhado e dedicatário desta e de outras obras de Lopes-Graça – esta suite é constituída por onze melodias tradicionais portuguesas já atrás nomeadas, escolhidas e encadeadas por Lopes-Graça numa lógica musical e performativa. Podemos incluí-la num conjunto de obras do compositor feitas a partir de melodias tradicionais, recolhidas dentro dos melhores princípios etnomusicológicos, que surgem como que “cenografadas”

musicalmente pelo autor¹⁰². Umas, de maneira mais sóbria (ex.: os vinte e quatro cadernos de *Canções Regionais Portuguesas* op. 39 para coro a capella) – sem no entanto conseguir evitar amiúde, aqui, uma “assinatura musical” (ex.: introdução e/ou epílogo ao corpo musical recolhido), ali, um “comentário”, por curto que seja, inspirado pelo próprio material “roubado ao Povo”¹⁰³. Outras, com uma maior presença dinâmica do autor, como muito bem exemplifica na substância e sugere no título a obra *Glosas (Sobre canções tradicionais portuguesas)* op. 57 para piano. As *Melodias Rústicas Portuguesas* op. 211 situam-se assim como a meio caminho entre a sobriedade de tratamento das *Canções Regionais Portuguesas* e as glosadas... *Glosas*.

Dos onze títulos que compõem este opus – na sua esmagadora maioria, de leitura e compreensão imediatas, herança da canção subjacente – os três últimos poderão carecer de explicação pela sua singularidade: *Ó da malva, ó da malvinha!*, *Martírios* e *Maragato son*.

Ó da Malva, ó da Malvinha! é uma canção de malhas, onde o canto sincroniza prudentemente o grupo de homens e o grupo de mulheres no manejo alternado do malho. *Martírios* descreve com emoção e temor os últimos momentos de Jesus Cristo. *Maragato son* é expressão mirandesa que refere, quer a etnia galega dos Maragatos – animadores de romarias e de festas da raia transmontana –, quer também um jogo mimado de carácter lúdico e festivo.

O tratamento técnico dado, quer ao piano, quer à prática das quatro mãos, exhibe o habitual e apurado conhecimento do instrumento – seu e de Viana da Mota, seu mestre –, assim como da especificidade técnica do duo num só piano: efeitos complementares apurados, transparência na distribuição das quatro linhas no espaço sonoro disponível,

¹⁰² A expressão “harmonização” é francamente inapropriada, mesmo ao tratamento mais singelo que Lopes-Graça deu a materiais etno-musicais recolhidos. Os elementos psicológicos, funcionais, socioculturais ou geográficos da melodia e da sua letra (quando existente) estão presentes nas harmonias e vozes contrapontísticas que o cisel de Lopes-Graça soube criar com tanto desvelo.

¹⁰³ Texto já citado, paradigmático de Lopes-Graça: “As canções que ides ouvir roubei-as eu ao nosso povo, que tem um grande tesouro delas: e roubei-lhas, não para as guardar para mim, mas com o propósito de lhas restituir, possivelmente com juro do roubo (...)” (Lopes-Graça 1956^b, 117).

exequibilidade física das passagens com menor amplitude de altura dos sons, clareza nas instruções dadas.

2.1.2. *Músicas fúnebres op. 225 nº 3 Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado (1985, revisto em 1989)* (audição em DVD – Anexos 14.)

Homenagem musical composta à data da morte do dedicatário, revista quatro anos mais tarde, fixando então a versão definitiva. O seu grande amigo José Gomes Ferreira (1900-1985), poeta, jornalista, diplomata e também compositor, foi opositor ao fascismo português de Salazar e Caetano e cúmplice de Lopes-Graça no núcleo intelectual resistente, tendo integrado o Movimento de Unidade Democrática (MUD) e, já depois do 25 de Abril de 1974, sido candidato pela “Aliança Povo Unido”¹⁰⁴ e aderido ao Partido Comunista Português em 1980. Esteve no colectivo neo-realista que escreveu poemas para a primeira série das *Canções Heróicas*¹⁰⁵. Destas, uma das mais conhecidas e que mais sucesso teve nos meios da resistência democrática é a *Jornada*, cujo final do poema, da autoria de Gomes Ferreira, é expressivamente adaptado para o título/dedicatória da *Fúnebre nº 3*¹⁰⁶.

Entre pungentes dobres fúnebres e entre intervalos de crua dissonância, culminando em brutais “clusters” frenética e desesperadamente percutidos, a linha melódica da *Jornada* está sempre presente: excertos, quer das coplas, quer do refrão, são transformados agogicamente em marcha e pranto fúnebres, oferecendo material intervalar para manuseio

¹⁰⁴ A Aliança Povo Unido (APU) foi uma coligação que concorreu às eleições entre 1978 e 1987 e que aglutinava o Partido Comunista Português (PCP) e o Movimento Democrático Português/Comissão Democrática Eleitoral (MDP/CDE). A partir de 1983 juntou-se-lhes ainda o Partido Ecologista “Os Verdes” (PEV). Sucedeu à Frente Eleitoral Povo Unido (FEPU) – com o PCP, o MDP/CDE e a Frente Socialista Popular (FSP) – e antecedeu a actual Coligação Democrática Unitária (CDU) que engloba o PCP, o PEV e a Intervenção Democrática (ID).

¹⁰⁵ Ver Ferreira 1965, 189. Este primeiro volume das chamadas *Canções Heróicas* intitulava-se exactamente *Marchas, Danças e Canções* op. 41 (1944-45). Ver também a nota de roda-pé 95.

¹⁰⁶ *Não fiques para trás, ó companheiro, / é de aço esta fúria que nos leva. / P’ra não te perderes no nevoeiro, / segue os nossos corações na treva.*

Vozes ao alto. Vozes ao alto! / Unidos como os dedos da mão, / havemos de chegar ao fim da estrada / ao sol desta canção.

Aqueles que se percam no caminho, / que importa! chegarão no nosso brado. / Porque nenhum de nós anda sozinho, / e até mortos vão ao nosso lado.

do autor, que lhe crispa a amplitude, que lhe acelera em desespero a agógica ou, concluindo, que o emprega serenamente em clima de conformação, apaziguamento e despedida, tudo acabando por se fundir num acorde final sereno, donde se eleva em *ppp* uma interrogação final que paira para a eternidade.

2.1.3. *Músicas Fúnebres op. 225 nº 8 À memória de Michel Giacometti – Por tudo o que o povo português e a sua bela música tradicional lhe ficaram devendo (1990, revisto em 1991)* (audição em DVD – Anexos 14.)

Composta à data do falecimento do etnólogo corso (1990)¹⁰⁷, a obra foi revista no ano seguinte. É de Peroguarda (Ferreira do Alentejo) – a “aldeia mais branca de Portugal”, segundo o próprio Michel Giacometti que a escolheu para viver e onde está sepultado – que vem o canto original de Natal¹⁰⁸ que se insinua, *senza rigore*, nas duas vozes femininas – originais na recolha etnomusical que lhe forneceu a matéria-prima – e que depois, já pela mão de Lopes-Graça, irrompe a meio desta obra na pujança de um coral alentejano e a conduz para o seu clímax e posterior abrandamento final. Até à aparição deste canto Lopes-Graça inicia esta *Fúnebre* com a evocação rítmica da cadência do trabalho manual (agrícola?), base sobre a qual vão surgindo os elementos fúnebres: dobres, intervalos de segunda e de sétima, ambiente cinzento e doloroso.

É a homenagem do trabalho e da cultura popular portuguesa a quem tanto lhes deu: o trabalho agrícola, as carpideiras, os gélidos sinos das ermidas misturam-se com o solene canto alentejano, inclinando-se todos perante a memória do amigo. A banda da aldeia surge também com a caixa e os bombos hesitantes na sincronização do lento ritmo fúnebre da procissão que, dolorosa e serenamente, se despede de Giacometti, ainda com as duas solistas iniciais a balbuciarem no final, emocionadas, as últimas notas do canto natalício.

¹⁰⁷ Michel Giacometti (Ajaccio, Córsega, 1929 – Faro, 1990) foi um etnomusicólogo corso que fez importantes recolhas em Portugal, onde se radicou. Com Fernando Lopes-Graça procedeu ao levantamento etno-musical que deu origem, nomeadamente, ao programa “Povo que Canta” (RTP) e ao “Cancioneiro Popular Português”. Ver também o capítulo IV, 3.2. pg 214 desta tese.

¹⁰⁸ *Entraí, pastores, entraí* (Giacometti e Lopes-Graça 1981, 44).

2.1.4. *Músicas Festivas* op. 153 nº 23 *Nos 80 anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal* (10-11-1993, revisto em 25-4-1994) (cópia do manuscrito em Anexos 6., audição em DVD – Anexos 14.)

Não fazia comentários. [acerca da sua actividade político-partidária] [...]

A única vez que vi o Lopes-Graça realmente comovido foi quando o Álvaro Cunhal chegou a Portugal, depois do 25 de Abril (Prats 2007, 143).

Obra de grande significado ideológico e musical, última composição de Fernando Lopes-Graça que, tudo o indica, estaria consciente desse facto¹⁰⁹: há muito que se dizia “cepa velha” para compor novas obras e que confidenciava “apenas fazer umas revisões a obras já existentes”¹¹⁰.

Foi escolhida para encerrar a primeira parte do recital de piano “Lopes-Graça”, concluindo o tríptico iniciado pelas duas *Músicas Fúnebres* op. 225.

A importância que reconheço a esta obra – pela inerente assumpção pública ideológica nela feita pelo autor; pelo facto de ser a última obra do seu catálogo, tudo indica que voluntariamente; como peça importante da leitura biográfica que realizei de Lopes-Graça, nomeadamente no capítulo IV deste trabalho; ainda pela importância musical que reveste, de extensão e conteúdo bem mais significativos do que a maioria das *Músicas Festivas* op. 153 – justifica a reprodução do manuscrito da partitura em Anexos 6. desta tese, ao qual me referirei ao longo deste ponto¹¹¹.

Parece-me relevante a presença desta obra neste trabalho, quando constatei a total ausência de algum comentário ou reflexão sobre ela nas obras de referência sobre o compositor, apesar de presente, obviamente, nos dois catálogos existentes da produção de Graça¹¹². Tive o privilégio de a estrear em 2006, no centenário do compositor, e o prazer de a ver gravada recentemente pelo pianista António Rosado, inserida na integral das *Músicas*

¹⁰⁹ Ideia confirmada por Romeu Pinto da Silva em conversa com o autor deste trabalho.

¹¹⁰ Frase repetidamente ouvida pelo autor deste trabalho, citada de memória.

¹¹¹ A reprodução neste trabalho da cópia integral do manuscrito só foi possível graças à gentileza do Museu da Música Portuguesa (Câmara Municipal de Cascais), na pessoa da Dr.ª Conceição Correia.

¹¹² Silva e Graça. 2009. *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes Graça*. Cascado. 1997. *Fernando Lopes-Graça – Catálogo do espólio musical*.

Festivas, cujo projecto incluiu também a edição gráfica dos respectivos manuscritos. Ignorando-a ou nomeando-a *en passant*, as biografias especializadas passaram ao lado de uma sempre interessante avaliação musical da última obra do catálogo de um compositor, mas, mais importante, silenciam o incontornável e público duplo manifesto assumido pelo autor dos *Três Epitáfios*: de opção ideológica e partidária, por um lado, e de admiração e de amizade para com a figura de Álvaro Cunhal ¹¹³, por outro.

Sabe-se que a morte surpreendeu Fernando Lopes-Graça fragilizado fisicamente, mas com todas as suas capacidades intelectuais intactas, facto comprovadíssimo pela longa entrevista realizada por Eduardo Resende, nas últimas horas de vida do compositor ¹¹⁴, em suporte audiovisual, feita no âmbito de um trabalho académico sobre os discípulos de Vianna da Motta, realizado no Curso de Estudos Superiores Especializados da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto ¹¹⁵.

A dedicatória *Nos 80 anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal* é eloquente. O atributo *camarada* é significativo do âmbito partidário do tratamento, também utilizado na *Música Fúnebre* nº 7 ¹¹⁶. Nesta dedicatória ao histórico e antigo secretário-geral do Partido Comunista Português, o habitual tratamento comunista é ampliado pelo adjectivo *grande* e, para que não restem dúvidas da não-exclusividade da relação partidária entre os dois, surge ainda o vocábulo *amigo*.

Se todos os dedicatários das *Músicas Fúnebres* op. 225 – verdadeiro “negativo” complementar das *Festivas*, numa unidade que apelaria de “Diário de Afectos e de Pesares” –, para lá de uma maior intimidade de laços de amizade com o autor (casos, por exemplo, de José Gomes Ferreira ¹¹⁷, de Louis Sagner ¹¹⁸, de Francine Benoît ¹¹⁹ ou de Michel Giacometti

¹¹³ Álvaro Cunhal (1913-2006). Ver nota de roda-pé 96.

¹¹⁴ A entrevista foi gravada a 26 de Novembro de 1994 na residência do compositor na Parede, no “Mio Paraíso”. Fernando Lopes-Graça faleceria na noite seguinte, às primeiras horas de 27 de Novembro de 1994.

¹¹⁵ Resende. 1994. *Vianna da Motta e os seus Discípulos*.

¹¹⁶ *Treno no passamento de Ernesto de Castro e Silva, amigo e camarada*.

¹¹⁷ José Gomes Ferreira (1900-1985). Escritor, poeta, jornalista e diplomata. Ver nesta tese o ponto 3.2. deste capítulo.

¹¹⁸ Louis Sagner (1907-1991). Compositor francês de origem alemã. Estudou no Conservatório Stern, foi aluno de Hindemith e assistente de Hans Eisler, na Universidade Operária, e de Hermann Scherchen. Assistiu Edmund Meisel (1894-1930) na sonorização dos filmes “O Couraçado de Potemkin” e “Dez dias que

¹²⁰), têm um denominador comum político, na área do Partido Comunista Português ou próxima dele ¹²¹, as *Músicas Festivas* op. 153 iniciaram-se como pequenas prendas musicais de aniversário para crianças familiares ou afilhadas, ou filhas de amigos ¹²². Seguem-se depois, no normal decurso da vida, bodas de casamento, aniversários de finais de adolescência ¹²³, surgindo então os primeiros adultos: a amiga de sempre Francine Benoît (*para as 90 primaveras*) (1984) e o irmão José (*para os 80 anos*) (1983). Comentava pouco depois Lopes-Graça: “Umam são pequenas, outras maiorzinhas. É uma colecção que eu tenho: uma comemoração disto, uma comemoração daquilo, uns anos deste, um casamento daquele... São *Músicas Festivas*” (Lopes-Graça 1986 – booklet CD “*Músicas Festivas*”).

Em 1991 Fernando Lopes-Graça resolve compor uma *Festiva* dedicada aos 70 anos de Vasco Gonçalves ¹²⁴, antigo primeiro-ministro dos II, III, IV e V governos provisórios após a Revolução de Abril de 1974 ¹²⁵, conclui em 1992 a *Festiva* nº 22, dedicada aos 66 anos do Dr. Jacinto Simões, médico do compositor e intelectual anti-fascista, e por fim, a derradeira obra deste ciclo e de todo o catálogo de Lopes-Graça, sobre a qual nos debruçamos aqui.

abalaram o Mundo” de Serguei Eisenstein. Radicado em França em 1933, divulga como maestro, pianista e cravista obras de autores contemporâneos e dirige o Coro Popular de Paris. Entre inúmeros cursos de análise dos autores modernos que deu no estrangeiro, contam-se dois na Fundação Gulbenkian e Academia de Amadores de Música em Lisboa (1962 e 1968). Foi colega de Lopes-Graça na classe de composição de Charles Koechlin em Paris (Dados obtidos na sùmula biogràfica de Louis Saguer no site da editora “Chant du Monde” – ver em Referências das Citações Bibliogràficas). Ver ainda no capítulo IV desta tese, 3.2. pg 189.

¹¹⁹ Francine Benoît (1894 – 1990). Compositora, musicóloga e crítica musical de origem belga, radicada em Portugal. Foi professora no Conservatório Nacional e amiga de Lopes-Graça.

¹²⁰ Michel Giacometti (1929-1990). Ver nota de roda-pé 107.

¹²¹ Samora Machel, homenageado também neste op. 153, numa *Deploração na morte trágica* na sequência do seu falecimento em acidente de aviação, era o líder da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – e ocupava então o cargo de presidente da jovem nação moçambicana. Situando-se num campo claramente progressista, Samora é aqui homenageado, revelando a atenção especial que Lopes-Graça dedicou ao processo de independência daquela antiga colónia portuguesa, já presente na obra *Cosmorama* op. 159 (1963).

¹²² Foram esses afilhados, de entre os quais Sílvia Camilo (filha de Viriato Camilo, autor citado nesta tese, membro do Coro de Amadores de Música) e o pianista Nuno Barroso, que organizaram há pouco tempo a gravação e edição do conjunto das *Músicas Festivas* op. 153, respectivamente pelo pianista António Rosado e pelas edições AVA, que atrás saudámos.

¹²³ Aniversários de jovens e promissores pianistas – Nuno Barroso (19 anos), João Espírito Santo (16 anos) e Luís Miguel Borges Coelho (18 anos) – que inspiraram Lopes-Graça para peças mais desenvoltas tecnicamente.

¹²⁴ Trata-se da Música Festiva op. 153 nº 20, estreada também pelo autor deste trabalho. Entrelaçando excertos temáticos da “Jornada” e de “Grândola, Vila Morena”, esta peça tem a particularidade – única no catálogo de obras de Lopes-Graça – de solicitar ao intérprete a verbalização, no meio da obra, da palavra-de-ordem “Vasco! Vasco!”.

¹²⁵ Onde a política portuguesa mais inflectiu para a esquerda, nomeadamente com as Nacionalizações da banca e de grandes empresas-chave da economia nacional, e com a Reforma Agrária.

Havendo ainda a citar uma *Festiva* dedicada a bodas de casal amigo (nº 21), composta no mesmo ano da obra dedicada a Vasco Gonçalves, e os dois exemplares únicos de carácter funcional que omitimos até aqui – *Para a inauguração da “Casa dos Galos”* (1964) e *Para um convívio de amigos* (1988) –, as *Festivas* dedicadas a Vasco Gonçalves, a Jacinto Simões e a Álvaro Cunhal revelam, para além da amizade, uma profunda admiração pelos dedicatários, de ordem política a primeira e a última citadas, e de gratidão, no caso do médico.

A partitura da *Festiva nº 23* exhibe no seu final duas datas, à frente do local da sua composição – Parede: 10. XI. 93 (data do 80º aniversário de Álvaro Cunhal, provavelmente momento da oferta de um primeiro exemplar?) e 25. IV. 94 (data segura de final da revisão da obra ¹²⁶, coincidente, muito provavelmente, com a oferta da obra na sua forma final e, certamente, com o 20º aniversário da revolução dos Cravos.

Na composição da sua última obra Fernando Lopes-Graça escolheu – como em tantas e tantas outras vezes – um material existente com que se confrontou e de onde extraiu o impulso primeiro para a sua criação, muito à custa de uma técnica de variação intervalar, envolvente e amplificadora, tantas vezes experimentada e desenvolvida ao longo de todos aqueles anos de *métier*.

Consultando o manuscrito da obra em Anexos 6. (reorro, para a sua análise no texto desta tese, ao número de cada página e à numeração de cada compasso, esta última partindo do 0 a cada página, para maior comodidade do leitor), antolha-se aos meus modestos créditos de analista musical que Lopes-Graça tomou a melodia de *A Internacional* ¹²⁷ como material de base, aliás escolha assaz verosímil em relação ao dedicatário da obra ¹²⁸.

¹²⁶ O manuscrito da obra tem vestígios claros de correcções a algumas passagens (ver Anexos 6. desta tese).

¹²⁷ Hino histórico do movimento operário internacional, composto pelo operário Pierre Degeyter (1848-1932) sobre o poema de Eugène Pottier (1816-1887) e adoptado pela Segunda Internacional (1889-1914). Hino oficial do Partido Comunista Português.

¹²⁸ Acabou o comício. / E, como de costume / no final, / todos de braço dado cantámos / o embalar do lume / da “Internacional”... /
...esse hino / que um marceneiro / compôs durante a sua guerra / pelo Destino / de operário verdadeiro / – melodia / arrancada certo dia / da raiz de uma flor / no coração da Terra / (Da Terra futura / sem amos, mas só com o amor.)
Entretanto cantamos.
(Ferreira 2003, 356)

Esta canção do movimento operário, adoptada como hino pelos partidos comunistas e nomeadamente pelo PCP, surge na obra esboçada aqui, balbuciada ali (ver em Anexos 6., pag. 3 / comp. 9 e seguintes; pag. 7 / comp. 11 e seguintes, com renovada ênfase no comp. 24 da pag. 8; pag. 9 / comp. 18 até ao fim, com arroubo no comp. 3 da pag. 10), nunca longamente enunciada na sua versão original, mas sistematicamente deformada nos seus intervalos originais, acelerada ou retardada nos seus valores iniciais, ponto sistemático de partida para uma nova fase criativa da peça. As aparições assinaladas atrás surgem sempre após brutais momentos de tensão não resolvida, insinuando-se doce e progressivamente, inspirando novas passagens em renovado potencial melódico, rítmico, polifónico, dinâmico e agógico.

Este tipo de desenvolvimentos intensos que atingem rapidamente clímaxes sonoros violentos, dramáticos, suspensivos, e nunca resolvidos, donde se reparte, após opressivo silêncio, em sussurro temeroso (aqui normalmente com a referida “sugestão” de *A Internacional*) que, a pouco e pouco, se vai de novo insinuando e desenvolvendo até novo clímax tem, quanto a nós, uma inspiração na própria biografia do dedicatário: desde muito jovem na luta intensa e desleal contra o regime fascista português, na clandestinidade forçada e assumida, em exclusividade no espectro partidário de então, pelo Partido Comunista Português em cujas fileiras sempre militou, passando por perseguições, torturas, prisões e fugas, numa longa vida de perigos e de riscos máximos.

São as funções intervalares da melodia de “A Internacional” que dão berço a todo o processo criativo da obra, verdadeiro mosaico épico em preito do homenageado. Mais ainda do que as vagas aparições melódicas, atrás referidas, dos inícios da melodia em causa (copla de *A Internacional*), são os intervalos fundamentais do hino – 3ª, 4ª e também 6ª, retirando as inevitáveis 2ªs – que vão impulsionar toda a obra. Esta atitude de pesquisa do material inicial, com prevalência pelas funções intervalares e sua variação – aqui com a inspiração biográfica de Álvaro Cunhal – é a técnica que Lopes-Graça utilizou na sua vida de criador e que depurou e desenvolveu em especial após os anos 50.

(Ver Anexos 6., Pag. 1 da partitura.) (Possibilidade de audição no dvd – Anexos 14. – da obra em questão.)

A obra derradeira de Lopes-Graça inicia-se com uma fórmula bitonal de acordes festivos em tempo de marcha (semínima = 120), de articulação “dois a dois”, num âmbito de terceiras e segundas em movimento contrário. O modo de desenvolvimento destes motivos é o habitual, dentro do esforço de avanço, do sucessivo e progressivo rasgar do âmbito recém-conquistado, do enunciado em sucessão das notas que compõem em simultâneo os acordes iniciais, tudo apoiado em fugazes baixos de segundas simultâneas.

(Pag. 2)

Do sol 5 inicial (ainda na pag. 1) na nota superior do acorde da mão direita, Lopes-Graça atinge em esforço progressivo o lá 6 no compasso 10/pag 2, nota donde se inicia a descida, em acordes ligados e expressivos, marcando o clímax de toda a secção inicial. Aos acordes de 4 notas da mão direita, corresponde a esquerda com acordes de quatro notas, arpejados em semicolcheias. A descida, expressiva mas em *f*, estaca de novo no sol de partida, apogiatura do fá #, “hesitando” entre o sol e o sol b, este, por sua vez apogiatura do fá bequadro, seguindo a descida até ao dó e aí, invertendo de novo o sentido para se instalar no mi b superior. Será desse mi b, acompanhado em sexta inferior com o sol, na mão direita, e com a mão esquerda a opor terceiras em movimento contrário descendente, que se inicia uma das passagens virtuosísticas, com notas dobradas em semicolcheias – sextas na direita e terceiras na esquerda – durante seis compassos.

(Pag.3)

Esta passagem, em *piano, un poco leggiero*, desemboca em acordes de 9ª e de 7ª em ambas as mãos, em *f*, concluindo esta “abertura” e preparando o ambiente para o “Marziale” que se inicia com o primeiro esboço de *A Internacional*, acompanhado pela mão esquerda com uma fórmula rítmica em segundas simultâneas, sugerindo ritmicamente o adufe. A mão direita assenta baterias sobre o início de *A Internacional* (copla): partindo de um lá, Lopes-Graça omite a 2ª nota que deveria estar a um intervalo ascendente de 4ª (ré), preferindo contorná-la com a 3ª, a 4ª e a 5ª nota da melodia (lá-dó#-mi-ré). O segundo recomeço do hino, de novo a partir do lá, segue desta vez para a sexta (fá#), com as três notas seguintes fiéis aos intervalos da melodia-mãe. Na terceira “tentativa” o lá salta para uma 9ª superior

(sib) e daí enuncia as cinco notas seguintes da melodia, em colcheias, “encravando” nas últimas 4, série replicada e triplicada antes de aumento agógico para semicolcheias que lançará novo período de exploração exaustiva intervalar destes primeiros sons de *A Internacional*. O ritmo de adufe citado na mão esquerda (comp. 10), logo após a primeira nota-base de toda esta exploração intervalar sobre o tema citado, junta à tão esboçada como encriptada melodia, um elemento ideológico ¹²⁹, que irá evoluir para acordes rítmicos, de quartas sobrepostas.

(Pag. 4)

A habitual fixação repetitiva numa segunda, na mão direita, e numa terceira na mão esquerda (comp. 3), acelerando na passagem das colcheias para tercinas e semicolcheias, vai culminar num ponto agudo de tensão em *ff* e com acento, sem saída (comp. 6). Após silêncio de duas colcheias e meia e com ambas as mãos iniciando, à distância de $\frac{1}{2}$ tom, fórmula ascendente de quarta nos graves criar-se-á um brutal ponto de tensão, em doze compassos, ascendentes, com saltos em movimento contrário e, finalmente, com a repetição furiosa e rápida de um “cluster” de três notas contíguas (do+dó#+ré)(comp. 15). Após um compasso de silêncio absorvedor da tensão criada, entramos num *Poco meno mosso*, em *mf cantabile* e nostálgico, com acordes melódicos, acompanhados na esquerda por um ritmo ternário e baixo polifónico, contrariando a pulsação básica do simples 2/4 da melodia.

(Pag.5)

À linha apaziguadora e lírica da melodia, descendente, sucede uma inesperada subida em *crescendo* que cria novo ponto de tensão não resolvido (comp.2 e 3). Num *poco più mosso* surge uma nova subida, preparada pela repetição de um motivo em *grupeto* de semicolcheias, no registo grave, com mãos paralelas à distância de 2ª menor, que parte

¹²⁹ A junção de *A Internacional* com o ritmo do adufe português remete para a teoria de Lopes-Graça, segunda a qual, um compositor atingirá mais facilmente a universalidade quanto melhor se imbuir da sua cultura local. O PCP, nos seus estatutos e nos discursos dos seus dirigentes, também se afirma patriótico e, simultaneamente, internacionalista. Na discussão da importação e aplicação mecanicistas de modelos socialistas estrangeiros versus a adaptação da teoria marxista-leninista à realidade portuguesa, Lopes-Graça parece tomar inequivocamente partido pela segunda opção. Ainda no capítulo ideológico marxista a passagem musical pode sugerir-nos a clássica aliança da classe operária (*A Internacional*) com os trabalhadores agrícolas e o campesinato em geral (adufe).

ascendentemente em nova passagem de dificuldade técnica, invertendo a esquerda o seu sentido inicial, concluindo a passagem em movimento contrário e em *diminuendo*, que se fixa em duas segundas melódicas em *p*, *súbito un poco ritenuto*, ampliado agogicamente pela passagem brusca a semínimas, mantendo a esquerda a tensão de um intervalo polifónico de oitava aumentada, situação de *suspense* procedida de fulgurante *stringendo* e *crescendo* para um mi b agudo, acentuado e curto, deixando a soar o intervalo de oitava aumentada do baixo da mão esquerda, prolongado por suspensão *lunga* (comp. 15).

Um pesaroso coral em *Grave* com acordes na direita, sustentados em oitavas na mão esquerda, cita vaga e tristemente os acordes iniciais da obra.

(Pág. 6)

Mas num pequeno *crescendo* a esquerda em *cantabile* (ainda na pag. 5) transforma o ambiente pesaroso em intensamente lírico, quiçá, épico: após uma subida na inflexão melódica, a esquerda ascende de novo a registos agudos, desta vez acompanhada em movimento paralelo, culminado em semicolcheias, pela direita, introduzindo assim o *Un poco agitato* num jovial ritmo em tercinas, em movimento contrário entre as duas mãos, glosando ainda os acordes do início da obra, passagem que de novo termina em *crescendo* ascendente, terminando num acorde seco em *ff* (comp. 13).

Após curta pausa de colcheia inicia-se o *Più mosso*, espécie de *moto perpetuo* em semicolcheias na mão direita, que percorrem em velozes 18 compassos os diferentes registos do teclado, sempre acompanhadas por oitavas em colcheias, na mão esquerda, tudo em *piano leggiero*.

(Pag.7)

O ambiente desconfortável de assustadora perseguição onírica (ou talvez não...) conclui-se numa descida abrupta para o registo grave (comp. 5), após a chegada ao pico mais agudo desta desenfreada passagem. O anterior “cluster” dó+dó#+ré (pag. 4 comp.15), tem desta vez a composição si+dó+dó# com última nota à distância de uma oitava superior, acorde marcado 4 vezes em semínimas, em *ff*, *un poco pesante*, sendo então respondido por um

outro “cluster” de 6 notas, abrangendo uma nona, na mão direita, alternando com a esquerda, acelerando de semínimas para colcheias alternadas e terminando em *fff* com ambas as mãos nos agudos num brutal acorde acentuado (comp. 11). Após a respiração que alivia o ponto mais violento da obra, introduz-se em *Un poco Sostenuto* o balbuciar, em *p* e em movimento contrário das mãos, das duas primeiras notas melódicas da copla de *A Internacional*: quarta superior na direita e quinta inferior na mão esquerda, saídas ambas de uma segunda maior simultânea. O motivo apresentado no registo médio é repetido após silêncio de colcheia numa oitava inferior. Ao regressar ao registo inicial, sempre com o mesmo tempo de silêncio separador, a linha melódica superior enuncia a terceira nota melódica do hino do movimento operário e, em nova repetição, a mesma enunciação no registo grave, os últimos dois motivos iluminados por um sol b na esquerda que tornou a harmonia mais expressiva (comp. 14, tenor). No regresso ao registo original, a mesma passagem de *A Internacional* é aumentada de uma quarta nota e, ininterruptamente repete-se, transformando o ritmo das colcheias em tercinas e depois em semicolcheias. Nesta nova dinâmica rítmica e com a inspiração intervalar enunciada, Graça parte para novas glosas sobre esta génese intervalar. A partir do compasso 20, novo pico de tensão é enunciado em vários registos, ascendentes e descendentes de regresso à primeira localização: uma sexta maior ascendente, formada por uma anacrusa em semicolcheia e a semínima/colcheia de apoio – respondida sucessivamente na esquerda, em movimento paralelo, por uma quinta diminuta, quarta aumentada e quinta diminuta – que, depois de insistir no intervalo em trémulo de semicolcheias (comp. 23), reabre nova passagem obsessiva, repisando em ritmo pontuado os intervalos habituais.

(Pag. 8)

Após novo clímax sonoro e intervalar – segundas maiores repetidas em movimento contrário, com saltos de oitavas (comp. 21), quatro semicolcheias (comp. 23) preenchem a quarta aumentada que funciona como anacrusa ao tema da copla de *A Internacional*, alterado cromaticamente e reproduzido em marcha harmónica descendente que, acelerando em valores (as colcheias passam a semicolcheias), inverte o sentido descendente.

(Pag. 9)

A passagem anterior culmina em novo momento de tensão: novas semínimas acentuadas e repetidas à distância de nona menor descendente na direita e de igual intervalo em movimento contrário na esquerda (comp. 2). O desenvolvimento da passagem, sucessivamente alcançando picos de tensão que, por sua vez, geram novos desenvolvimentos, leva-nos a novo final abrupto (comp. 18). Após silêncio de colcheia, entramos num *Lento* que balbucia de novo as duas primeiras notas do início de “A Internacional”, partindo de uma segunda maior alternada pelas mãos em *pianíssimo*, que de novo se vão estendendo em número de notas melódicas – embora alteradas – da melodia citada. Num *Poco a poco affretando e crescendo* o discurso musical estabiliza, já na página seguinte, na indicação metronómica “semínima=120”, com dinâmica de *f, non troppo*.

(Pag. 10)

Com uma esquerda acompanhando em semicolcheias estabilizadas sobre o baixo de mi b, lembrando o desenho que a mesma mão é obrigada a executar no estudo op. 10 nº 9 de Chopin, em fá menor, numa extensão de décima, tudo indica estarmos finalmente a postos para escutarmos *A Internacional* (comp. 3), embora sem a característica anacrusa, dado o final do *poco a poco affretando e crescendo* ter ocupado todo o compasso anterior, incrementando ainda a velocidade da aceleração com a passagem a semicolcheias (comp. 2). Mas após a terceira nota (quarta, se contássemos a anacrusa inexistente) da melodia os intervalos apertam-se em relação ao original, formando um padrão de quatro colcheias que irá de novo ser desenvolvido ascendente e descendente. Quer as semicolcheias da esquerda, quer iguais figuras a que Lopes-Graça também recorreu na direita para intensificar a tensão, concentram os intervalos e o ritmo, por fim, em semínimas, com duas sétimas descendentes, acentuadas e em *forte*, que culminam em quatro grupos também descendentes de quatro semicolcheias, divididos cada um pelas duas mãos (2+2notas), que enunciam melodicamente, num registo bastante grave, cada mão, uma sétima maior, (si-dó + dó#-ré), juntando a esquerda ao ré final um dó em simultâneo. Os três primeiros grupos de 4 semicolcheias são separados por uma pausa de colcheia, juntando-se ao terceiro, sem intervalo, um quarto. Após pausa de colcheia, surgem acentuados e em *ff* e *fff*,

respectivamente, dois aglomerados de quádruplas segundas, o primeiro em contratempo e o segundo numa síncopa final. Ambos na clave de sol, são percutidos, de baixo para cima, os seguintes acordes em colcheia: láb e sib + sol e lá naturais (esquerda) e lá b e si b + lá b e si b (direita) – primeiro acorde; como segundo e último acorde da obra, em colcheia também, mas ligada a semínima e colcheia, cortadas sem suspensão por pausa final, ficam os aglomerados de segundas, constituídos por lá e si naturais + sol e lá naturais também (esquerda) e lá b e si b + sol e lá naturais (direita).

Do ponto de vista da execução pública, estes quatro derradeiros compassos asseguram à obra um final tão abrupto como espectacular, em intensidade dinâmica, rítmica e agógica, explorando timbricamente as possibilidades do piano e abarcando uma larga amplitude de registos num máximo de tensão.

Do ponto de vista filosófico, esta conclusão súbita surpreende-nos após mais uma “tentativa” de enunciar *A Internacional*, talvez a mais “convicta” de toda a obra. Mas apesar desse carácter, a alegada citação é igualmente “falhada”, conduzindo-nos a novo clímax sonoro (comps. 12 e 13), condensação suprema do motivo retirado do discurso anterior a qual, por processos de diminuição rítmica, alteração de compasso, crescendo dinâmico até aos limites do instrumento e distribuição nos diferentes registos do teclado, assegura a esta conclusão da obra, um clima de abertura para novas etapas, numa sugestão de que nada está concluído e que novas fases esperam futuras narrativas... Repartida para novos objectivos, novas lutas.

2.1.5. *Cinco Nocturnos op. 105 (1957-59)* (audição em DVD – Anexos 14.)

Pessimismo do Intelecto, Optimismo da Vontade (Rolland apud Mitchell 1972, IX).

Segundo Jorge Peixinho ¹³⁰, “uma das obras relevantes da plena maturidade do compositor” (Peixinho 1993, 11 e 12). Sem nos alongarmos nos encómios técnico-

¹³⁰ Jorge Peixinho (1940-1995), compositor, pianista, pedagogo, fundador e director do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

analíticos que o malgrado compositor lança sobre todo o conjunto dos Nocturnos e cada um deles, retiraremos ainda assim, que

Nesta obra Lopes-Graça atinge níveis insuspeitados de rigor e de riqueza de processos. Um estudo analítico aprofundado revela-nos a fonte dos seus princípios de organização, numa complexa rede de relações intervalares com específicas funções construtivas. [...] não poderei deixar de assinalar o sentido de unificação e rigor que preside à concepção dos “5 Nocturnos”, estabelecendo assim uma espécie de corrente homogénea que atravessa a obra na sua globalidade, criando vínculos intersticiais entre as diferentes peças, oriundos de princípios comuns, germinadores e unificadores (Peixinho 1993, 11 e 12).

Obra dedicada a Francine Benoît, composta numa fase de aprofundamento do pensamento musical, num sentido doloroso e amargo, utilizando técnicas de composição mais arrojadas na fricção de harmonias e de intervalos, de linhas despojadas, cabendo à função intervalar um papel cada vez mais decisivo no esqueleto e substância da forma, no desenvolvimento do discurso musical, da estética sonora da obra. Poderei relacioná-la com o período de grave crise psicológica do autor¹³¹, embora outras criações de Graça provenientes destes anos – finais de cinquenta e inícios de sessenta – não traíam qualquer alusão depressiva. Confrontando-a com duas obras paradigmáticas deste período, de ambiente musical comparável a *Cinco Nocturnos*, e que se revelariam obras-primas no catálogo de Lopes-Graça – *Canto de Amor e de Morte* op. 140, na sua forma definitiva para Quarteto com Piano¹³² (1961) e *Catorze Anotações* op. 170 para Quarteto de Cordas (1966) –, constataremos que os *Nocturnos* antecipam o discurso eminentemente intervalar, exaustivo e obsessivo do *Canto*, assim como o aforismo fantástico e expressionista das *Anotações*.

A obra no seu conjunto tem como apogeu o terceiro nocturno, *Lusingando*, ascensão emocional feita à custa do primeiro e do segundo, e esvai-se nos dois últimos nocturnos,

¹³¹ Os *Cinco Nocturnos* foram compostos entre 1957 e 1959, como atrás já foi mencionado. Vieira de Carvalho situa o pico mais dramático desta crise pessoal em 1961: “Agravada pela morte do pai, uma crise pessoal, que sempre o comovia quando a rememorava, coloca-o então à beira do suicídio.” (Carvalho 2006, 169)

¹³² Existem também versões para Piano (a versão original, que o autor deixou sem número de opus e sem vontade de que ela fosse utilizada – cf. Silva e Graça 2009, 181) e para orquestra (op. 151).

num clima de dor e de solidão, nunca abandonado completamente em nenhum momento da obra. Tudo indica que os dois conjuntos formados pelos três primeiros nocturnos e pelos dois últimos correspondam à génese da obra, pois o primeiro foi estreado em 1957 – primeira data mencionada na partitura – pelo autor e a totalidade dos cinco nocturnos foi dada em primeira audição por Maria da Graça Amado da Cunha em 1959, segunda data referenciada na heliogravura.

O carácter de cada um dos cinco nocturnos que compõem o opus está muito longe do popular nocturno romântico ¹³³. Diria mesmo que se encontra no seu antípoda expressionista.

I – Tranquilo

Num ambiente suspenso, criado por um baixo (dó central) repetido à semínima e o seu eco em réplica sincopada no soprano, um pequeno arranque melódico de três notas – dó # ré mi – é experimentado e repetido. O embrião, tão insistente quanto doloroso e cinzento, recomeça com novas progressões, com o alargamento descendente da linha dos baixos aumentando a tensão e o dramatismo do hesitante escalar da linha melódica da mão direita, sempre rodeada de notas pedais agudas. Os intervalos melódicos de segunda e terceira gemem e repetem obsessivamente durezas intervalares melódicas e harmónicas, sempre dando origem a novos saltos na enunciação das linhas musicais horizontais e verticais. Chegado o clímax, Graça atinge um máximo de frenesim, bloqueando a sua atenção no intervalo de segunda maior e menor (com as inversões de sétima incluídas no desenrolar da linha) e aumentando a agógica – trilo na direita, tercina na esquerda, e *affretando*, em passagem muito típica da sua obra. O último regresso ao arranque inicial (*in tempo, tranquillo*) conduz a uma pequena coda que esvazia em solidão toda a tensão acumulada, através de um afastamento das tessituras das mãos em *diminuendo*.

¹³³ Exemplos: *Nocturnos* de John Field e, sobretudo, os populares *Nocturnos* de Frédéric Chopin, ambas obras dedicadas ao piano.

II – Misterioso

Sobre um *ostinato* murmurado (*pp, mormorando – una corda*) na mão esquerda, formado pela repetição melódica de uma segunda menor (dó-si), a mão direita repete um desenho de três notas (ré, mi b, fá #) ascendente e descendente, até conquistar o sol # na terceira subida. Este processo básico de avanço de Fernando Lopes-Graça ¹³⁴, que lhe é tão usual, vai ser alargado no seu âmbito, sempre pelo mesmo método, de esforço e perseverante construção, mas também pela mudança de registo de motivos em eco, placando as réplicas com junção de sétimas, em apogiaturas ou simultâneas.

Regressando todas as notas conquistadas ao dó # contíguo ao dó de partida e com o baixo dando finalmente sinais de sair do intervalo de segunda em *ostinato*, alternam-se as mãos, cantando a mão esquerda a melopeia repetidamente alargada que a mão direita tinha enunciado, ficando esta com o *ostinato*, desta vez em nona (dó # si #).

A coda transforma em quatro compassos o *pp* que herdou em *ppp* com *ritardando assai*, lembrando a mão esquerda, em sétimas arpejadas, o início deste Nocturno, num clima de suspensão de qualquer resolução teleológica.

III – Lusingando

Se dúvidas houvesse acerca do significado de *Lusingando*, caracterizador deste terceiro nocturno – *insinuando-se, provocando* –, o conhecimento do segundo dos Três *Esconjuros* ¹³⁵ para coro a capella resolve toda eventual questão. Cantado apenas por vozes femininas, ao contrário do primeiro e do terceiro em que são utilizadas as quatro vozes de um coro misto, o esconjuro *Contra os maridos transviados* apresenta na sua parte final um pequeno solo para quatro solistas de cada um dos naipes femininos considerados que, em entradas sucessivas e sob a indicação *Lusingando*, exclamam *Só eu lhe pareça bem no meio delas!* em intervalos tão dissonantes quanto burlescos.

¹³⁴ Não resisto a lembrar “Um passo atrás, dois à frente”, estratégica divisa de Lenine, líder soviético durante a “Revolução de Outubro de 1917” e os instáveis tempos que se lhe seguiram.

¹³⁵ *Três Esconjuros* op. 100 para coro misto a capella sob textos tradicionais (Lisboa, 1953): I - *Contra os maus encontros*; II - *Contra os maridos transviados (vozes femininas)*; III - *Contra as trovoadas*.

Neste Nocturno a indicação é interpretada musicalmente num início um pouco indolente, equilibrado em ambas as mãos, com centros de gravidade de fricção: direita – fá #, que equilibra descendente para dó si e, após a segunda volta, ascendente para sol dó sol fá #; esquerda – fá bequadro, que equilibra também entre a quarta superior placada fá-si e a quinta inferior placada si b-fá, com a segunda volta a levar o fá-si superior para fá #-dó #, regressando tudo ao ponto de partida. Após fixação num intervalo de quarta aumentada passamos à passagem *capriccioso* com notas repetidas que explodem num rápido trémulo à oitava superior, placada com a vizinha nona. Esta série de notas repetidas com várias saídas interrompidas ou não satisfatórias vai desaguar numa série de acordes dissonantes placados em *f*, com os limites superior e inferior de oitava contendo uma segunda menor no seu interior. No *tranquillo* e no *Lento* que se seguem, separados por *agitando* e *stringendo molto*, regressa o carácter caprichoso e improvisado das notas repetidas em *p*, sempre com um acorde calmo a servir-lhes de base de resposta ou de oposição, tremulando com segundas menores à distância de sétima e oitava. O clima de progressiva exaltação alcança um arpejado de oito notas em *stretto* que, após diminuendo e descida de registo, reparte num último esforço (*affretando / stretto*), obstinadamente repetido sobre harmonias cromaticamente descendentes, *diminuendo* e *senza rigore*. Abandonado pela harmonia, um lá tenta sobreviver pela fórmula inicial: repetindo-se delicadamente, tremulando com a sétima aumentada, reduzindo a textura rítmica, diminuindo e, por fim, desaparecendo em favor da própria nota à sétima superior com quem tremulava. Uma coda ascendente conduz-nos a um *Lento* em *ppp* com o fá # inicial arpejado à oitava, ainda tentando recuperar o motivo inicial: sussurrando o dó e, em supremo esforço, morrer no si, também arpejado à oitava, enquanto uma harmonia bitonal sem terceira define a cor do insucesso.

IV – Sostenuto

Em compassos irregulares o monolitismo vertical de acordes na direita com oitavas simultâneas na esquerda impõe-se, majestoso, com as duas linhas desenhadas pelas mãos em movimento contrário que, em sucessivas tentativas, alargam esforçadamente o intervalo maior de cada motivo. Sucedem-se notas de passagem em colcheia, quer numa

mão (acordes), quer na outra (baixos), que proporcionam aqui e ali um ritmo sincopado que aumenta a tensão crescente e, progressivamente, alimentarão o destacar melódico no soprano de um doloroso lamento que marca o ápice deste fragmento.

A partir daí o afastamento das duas linhas é invertido, atingindo de novo o ponto inicial. Repartindo para novo afastamento entre as mãos, desta vez a direita fixa-se em acorde sincopado, cantando a esquerda saltos de oitava, nona e décima. A fixação da direita faz-se por blocos de repetição de sucessivos acordes, atingindo o clímax da obra numa repetição desesperada de acordes, também complementados na sua extensão pela esquerda, que abandonou a linha de oitavas num baixo “natural” do acorde posterior. Após o *ritardando assai* que marca o meridiano central do Nocturno, o regresso faz-se em *pp*, em movimento inverso ao do início, com a esquerda invertendo também a articulação inicial de *legato* em *staccatíssimo e leggero*, com indicações pormenorizadas para a delicada pedalização. Neste movimento de regresso que parecia *diluyente* de toda a tensão em todos os aspectos musicais tratados, surge ainda uma última tentativa de resistir à reunião das mãos no regresso ao ponto de partida da peça, com definhamento anunciado: um *crescendo* para *mf* inverte de novo o sentido concêntrico de ambas as mãos, apoiado na diminuição rítmica com tercinas e semicolcheias. Um compasso retarda a violência das síncopas e fixa a dissonância da direita, seguindo a esquerda para um gravíssimo baixo que sustentará a harmonia final repetida em *lento (non troppo)* e em *ppp*, perdendo-se ainda longe do almejado registo do baixo, que emudece com a sétima final.

V – Lamentoso

Num ostinato em tercina com âmbito de nona, replicada alternadamente no registo inferior, a cargo da mão direita, a mão esquerda inicia em 2ª menor descendente (inversão da nona) um motivo melódico centrado no mi b que justifica o carácter indicado para este último *Nocturno*, evocando longinquamente o lamento raveliano de *Daphnis et Chloé*. Do intervalo melódico inicial descendente chegou-se aos “empurrões” sucessivos até ao âmbito de uma 4ª diminuta no mesmo sentido (fá – dó #).

O *poco più sonoro* marca a descida de meio-tom do ostinato agudo e o início numa nova centralidade melódica na esquerda: dó. Em agitação crescente (sincopação das tercinas, introdução de semicolcheias e fixação da mão esquerda no si b, obstinadamente repetido em combinações rítmicas rápidas) junta-se o *poco crescendo* e o *agitando* que confluem, *crescendo sempre* num *stretto* que arpeja com ritmo irregular, repetida e nervosamente o conjunto das notas usadas por ambas as mãos, “relampejando” para o fá # agudo, *marcato*. Dele sairá a cadência *un poco a piacere* que conduzirá ao *Vivo ma sempre un poco rubato*, em *ff* que, oferecendo de início o clímax sonoro e emocional deste último nocturno, apazigua este último nocturno, esvaziando as tensões acumuladas (*calmando e diminuendo sempre*). Ambas as mãos tentam resistir a esta imposta acalmia, ensaiando ainda alguns motivos rítmicos irregulares que, também eles, se vão desvanecendo, numa aumento rítmica progressiva. Um ligeiro *a piacere* introduz o esperado *leggerissimo* mais lento que se esvai num *poco alargando*. Ambas as mãos sussurram grotescas sétimas e nonas ascendentes – inversões das lamentosas e expressivas segundas iniciais – que lançam para o éter a amargura e o desconforto com que o V Nocturno e a obra no seu conjunto se desvanecem.

2.1.6. **Sonata nº 1 op. 14 (1934)** (audição em DVD – Anexos 14.)

O nacionalismo assinado em última linha pelo op. 1 de Fernando Lopes-Graça¹³⁶, no tumultuoso ano de 1928¹³⁷, apesar de não regressar em “recaída”, deixou semente para futuras mutações, mais sólidas, mais sustentadas teoricamente. Se a primeira sonata dos 28 anos de Fernando Lopes-Graça pretende uma óbvia aproximação à mais clássica das formas musicais, a “alma portuguesa” – discutida certamente pelo “Grupo dos Quatro”¹³⁸ – passeia-se por aqui ou por ali, preparando um tal “folclore imaginário” que, talvez só após o cotejamento com as ideias de Bartok (encontrado em Paris – 1937-39 – e lá

¹³⁶ Ver sobre o assunto o Capítulo IV, 3.1. desta tese.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ “Tertúlia” de jovens estudantes de música no Conservatório Nacional, constituída por Armando José Fernandes, Cronner de Vasconcelos, Fernando Lopes-Graça e Pedro do Prado. Sobre o assunto ver ainda o Capítulo IV, 3.1. desta tese.

escutado numa das suas obras-primas – *Música para Cordas, Percussão e Celesta*) venha a ser assumido na sua plenitude. Na estrutura clássica formal – com já alguns requintes de manuseamento pelo autor – não deixará ninguém alheio o desenho melódico modal do primeiro tema do primeiro andamento, de sabor pelo menos ibérico, assim como a penetrante melopeia pastoril do segundo andamento ou a linha melódica e respectivo desenvolvimento do tema B da forma ternária simples deste andamento intermédio. Obra dedicada à pianista e mecenas Elisa de Sousa Pedroso (1881 -1958), fundadora do Círculo de Cultura Musical.

Allegro

Tema A exposto de imediato: trilo em semicolcheias na mão direita, colcheias em stacatto *un poco marcato* em quartas descendentes, na mão esquerda, que arrancam num *ostinato* ziguezagueante no âmbito de uma décima maior, e linha melódica em *cantabile*, em graus conjuntos limitados pelo tetracorde descendente lá-sol-fá-mi b, sincronizada com grande exigência técnica com o trilo, ambos executados com a mão direita. No já habitual processo de evolução do autor, reiniciar-se-á mais à frente a evolução da linha melódica no sentido contrário (ascendente), regressando-se a pouco e pouco à posição de início à laia de conclusão sectorial.

A acumulação e concentração de notas provoca um “cluster” de quatro notas vizinhas e a necessária tensão para explosão seguinte: notas dobradas em movimento contrário nas duas mãos, afastando-se e aproximando-se em sucessivas marchas harmónicas, placadas ou articuladas, asseguram a *ponte*.

O tema B é formado por um conjunto de segundas menores contrárias entre soprano e baixo, com uma articulação sensível e expressiva 2 a 2, notas extremas de duas vezes interiores que oscilam num âmbito de nonas em movimento contrário, a direita em tercinas, a esquerda em colcheias binárias. O progresso dessas duas notas faz-se como habitualmente com esforço, alargando o âmbito, mudando o sentido, passando na direita para os graves dos polegares, introduzindo-se o sobressalto de semicolcheias e locais de ruptura para novo impulso. Tensão máxima coincidente com a maior distância entre as

mãos e a partir daí, desenha-se o regresso, mais breve do que a construção anterior, desembocando no desenvolvimento, sem barra dupla.

O motivo da ponte é explorado no início do desenvolvimento, na sua versão articulada em tercinas e mais tarde em semicolcheias, mas desta vez em cânone entre as duas mãos. Fragmentos do tema B surgem também, entrecortados por temíveis passagens em terceiras em movimento contrário, em semicolcheias dedilhadas – assim como a maior parte das inúmeras passagens de dificuldade técnica alta. *Stretti*, sétimas placadas, terceiras cromáticas em movimentos contrários aumentam a tensão e criam o clímax do desenvolvimento que se condensa numa segunda, acompanhada por quintas em stacatto na esquerda. Surge então uma hábil mutação da esquerda nas quartas descendentes do início e da direita para o trilo inicial. Numa falsa reexposição o motivo inicial é exposto a uma terceira superior, depois a uma segunda e finalmente surge a reexposição.

A *falsa ponte* oferece um novo sentido à linha melódica, perante a permanente impassibilidade do ostinato da esquerda, que conduz o discurso directamente para a Coda, omitindo o B'. A coda acumula energia na condensação de A em três notas (fá - mi b - mi) com o eterno ostinato da esquerda, unindo o *súbito un poco ritenuto* até ao *stretto* final.

Andantino con moto

A mão esquerda inicia em *secco ma un poco sonoro* as colcheias curtas e acentuadas, formando uma sétima menor ascendente, replicada aos pares alternadamente à oitava inferior. A mão direita enuncia um motivo trepidante no registo agudo, já atrás associado ao som pastoril, contrastando a sua horizontalidade com a verticalidade da esquerda.

Na sua simplicidade formal, este material dá lugar a uma melodia expressiva na parte central, também de sabor luso, em clara bimodalidade com o acompanhamento em semicolcheias, distribuído por ambas as mãos. A tensão é aumentada pela passagem das semicolcheias a sextinas e o alargamento da distância entre as notas longas melódicas e o acompanhamento. Regresso em escala pentatónica a A que desta vez aparece em forma variada. À queda da linha melódica para os graves soçobra o *poco a poco animando* que

eleva o motivo em grupeto de quintina a uma tessitura muito aguda e estridente conclusiva.

Presto

Este *Presto*, de longo historial (ver a entrevista, neste trabalho, de Olga Prats – Anexos 3.10.), pretende prestar um tributo a Chopin, citando o último andamento da sua 2ª sonata¹³⁹. À oitava paralela de Chopin, formada entre a linha melódica de cada mão e sulcando em velocidade o teclado de lés-a-lés, Lopes-Graça prefere a sétima menor ou maior. A um motivo gerador de seis colcheias, formado por duas tercinas, sucedem vertiginosamente os seus múltiplos de três notas ou as aglomerações de múltiplos de seis em longas escalas que mudam radicalmente o registo anterior. O centro do andamento inicia-se com o inverso do motivo inicial, que se desenvolve sempre com grandes riscos para o intérprete, obrigando-o a uma grande adaptabilidade física a todas as posições visitadas, com muito pouco tempo para sequer pensar. O regresso do tema inicial prepara vertiginosa e espectacularmente o final da obra: a coda ascendente que desemboca numa sétima superior percutida pela mão direita, replicada no centro do teclado com as duas mãos e triplicada e concluída num par de colcheias percutido alternadamente em *ff* na segunda oitava do teclado, nos graves, concluindo-se neste duplo ribombar seco e espectacular, o derradeiro andamento e a própria totalidade da sonata.

3. Método

3.1. Participantes

Total de participantes: 272 (num total de cinco concertos)¹⁴⁰.

Participantes no Estudo I (recital formal):

¹³⁹ Sonata nº 2 em Si b menor op. 35.

¹⁴⁰ Para obter mais dados acerca da identificação dos participantes, em cada grupo definido, consultar o Quadro 3 em Anexos 8. desta tese.

Público indiferenciado: 120

Público com prática coral amadora: 54 ¹⁴¹

Participantes no Estudo II (recital comentado):

Público indiferenciado: 98 participantes.

Nota: o “grupo de controle” do estudo I manteve-se na mesma função no Estudo II.

3.2. Instrumento: inquérito (ver exemplar do inquérito em Anexos 9. desta tese)

Para este trabalho foi utilizado um inquérito dirigido ao público presente em cada um dos cinco recitais (2 recitais para o Estudo I e 3 para o Estudo II) que, para além de caracterizar o ouvinte, lhe colocou questões respeitantes à recepção musical das obras escutadas. Esse inquérito foi apresentado no final de cada um dos cinco recitais, no *hall* das salas de concerto, imediatamente após estes, com a colaboração de dois assistentes.

Após uma sessão experimental ¹⁴² em que o modelo do inquérito foi testado e posteriormente corrigido, o seu conteúdo ficou esquematicamente dividido nos seguintes parâmetros:

- a) **Identificação**
- b) **Apreciação**
- c) **Gosto**
- d) **Compreensão**
- e) **Reconhecimento**

¹⁴¹ O número de elementos do grupo “Público com Prática Coral Amadora” (54 presenças na experiência, contra 120 e 98 dos outros dois grupos) foi fruto da ausência de vários coralistas convidados. Em conjunto com o orientador desta tese assumi este total de inquéritos conseguido para esse grupo como suficiente para o estudo em questão.

¹⁴² Nessa sessão o recital foi integralmente tocado e o inquérito entregue de seguida aos elementos do mini-público, com as devidas instruções de preenchimento. O público foi composto por dois estudantes de música, dois profissionais músicos, um elemento com formação musical elementar e três pessoas sem qualquer formação musical (8 pessoas).

Em **Identificação** foi solicitado ao inquirido a indicação do género, a sua colocação numa das cinco faixas etárias consideradas (até 18 anos, de 19 a 30 anos, de 31 a 50 anos, de 51 a 70 anos e, por fim, 71 anos ou mais), a informação acerca de estudos musicais oficiais (3 opções: não efectuou, fê-los nos níveis elementar ou secundário, ou, por fim, no nível superior). Apenas ao público indiferenciado foi ainda colocada a questão da frequência (ou não) de um coro, banda filarmónica ou tuna¹⁴³. Para responder bastava colocar um X dentro de quadrado situado na linha de cada hipótese de resposta.

Em **Apreciação** pediu-se ao espectador recém-saído da sala de concerto, uma classificação numa escala de quatro parâmetros: “Muito agradável”, “Interessante”, “Difícil” e “Desagradável”. Esta escala para efeitos de tratamento estatístico foi traduzida numa escala tipo Likert de 4 pontos em que 4 corresponde a “Muito agradável”, 3 corresponde a “Interessante”, 2 corresponde a “Difícil” e 1 corresponde a “Desagradável”.

O método de resposta era idêntico a **Identificação**, com colocação de um X na opção desejada.

Em **Gosto** o ouvinte foi convidado a escolher a obra que preferiu e a que menos gostou, de entre as 6 obras constantes no programa: *Melodias Rústicas*, *Música Fúnebre dedicada a José Gomes Ferreira*, *Música Fúnebre dedicada a Michel Giacometti*, *Música Festiva dedicada a Álvaro Cunhal*, *Cinco Nocturnos* e *Sonata nº 1*, considerando-se, portanto, como obras únicas, o conjunto das *Melodias Rústicas*, a série dos *Cinco Nocturnos* e os três andamentos da *Sonata nº 1*. Para esta escolha usou-se um X para assinalar a obra preferida e um O para a obra menos apreciada.

Em **Compreensão** solicitou-se ao inquirido a identificação das obras julgadas como a mais acessível à sua compreensão e a mais incompreensível, de entre as seis apresentadas no recital. Manteve-se o mesmo método de resposta (O e X) usado em **Gosto**.

¹⁴³ Como é óbvio não teria lógica colocar esta questão aos elementos coralistas presentes na sala, expressamente convidados para o efeito. Trata-se da única diferença entre os inquéritos destinados ao público indiferenciado e ao público com experiência coral amadora.

Por fim, em **Reconhecimento** foi perguntado a cada elemento do público se reconheceu referências/excertos da canção *A Internacional* e da *Canção Heróica “Jornada”*, oferecendo-se três respostas possíveis: não conhecer nenhuma das canções citadas; não ter reconhecido nenhuma das duas canções nas obras escutadas; ter reconhecido uma ou ambas as canções. Para este efeito usou-se um X na opção escolhida. Apenas para aqueles que assinalaram a última resposta atrás citada se pediu ainda para assinalarem com um “I” de “Internacional” a obra onde pensaram ter reconhecido aquela canção, fazendo ainda o mesmo com a inicial “J”, de “Jornada”, para indicar a obra julgada anfitriã daquela “Heróica”. A ordem das propostas das canções no inquérito – “A Internacional” e “Jornada” – é contrária ao aparecimento da respectiva citação no recital: na segunda obra escutada (*Música Fúnebre à memória de José Gomes Ferreira*) surge a citação de *Jornada* e na quarta (*Música Festiva para Álvaro Cunhal*) aparece então *A Internacional*.

3.3. Procedimentos

3.3.1. Estudo I

No Estudo I, acerca da Expectativa Musical num recital com obras para piano de Fernando Lopes-Graça, comparei a recepção musical de um público indiferenciado com a de um outro com experiência coral amadora. Nos dois concertos que compuseram o Estudo I, ambos no formato tradicional de um recital de piano¹⁴⁴, introduzimos uma variável no lado da assistência: em ambos esteve presente público indiferenciado (grupo de controle), convocado pelos meios habituais de promoção de concertos de cada uma das entidades organizadoras, e público com prática coral amadora, expressamente convidado para estar presente organizadamente¹⁴⁵.

¹⁴⁴ A anteceder o recital foram dadas algumas explicações ao público, pelo pianista, acerca do inquérito final e da metodologia necessária para a sua boa realização, para além de agradecimentos às entidades colaboradoras. No final o intérprete agradeceu aos presentes os aplausos e a colaboração daqueles que se dispunham a preencher os inquéritos e anunciou que não executaria uma obra extra-programa para não sobrecarregar a memória do público, tendo em vista o inquérito a preencher.

¹⁴⁵ O público com Prática Coral amadora foi constituído por elementos do Coro “Amigos da Música”, de Espinho – maioritariamente –, e por alguns elementos do Coral de Letras da Universidade do Porto.

De notar que os dois coros que corresponderam ao convite para colaborar neste estudo através da presença organizada de vários dos seus elementos no público do recital de piano, tiveram contacto coral frequente com obras de Lopes-Graça nos seus repertórios, para além de outras épocas e autores da História da Música. Lembrarei que o Coral de Letras da Universidade do Porto ¹⁴⁶ e o seu maestro, José Luís Borges Coelho¹⁴⁷, contam-se entre os mais insignes intérpretes da música coral de Fernando Lopes-Graça, tendo também abordado, nos seus 50 anos de actividade recentemente celebrados, todas as épocas da História da Música Coral e todos os géneros, com a qualidade que lhes é reconhecida. O Coro “Amigos da Música” de Espinho – cuja direcção asseguro –, num plano técnico muito mais modesto, interpretou já dezenas de obras de Lopes-Graça, entre *Canções Heróicas*, *Canções Regionais*, *Canções da Primeira Cantata do Natal* e da *Segunda Cantata do Natal* ou mesmo, num registo mais erudito, *Três Esconjuros* e *Salmo XCIX*, para além de obras corais de todas as épocas, que vão desde o Canto Gregoriano a Benjamin Britten.

No Estudo I apresentámos este programa de recital de piano nos seguintes locais:

- a) Espinho (Centro Multimeios / Sala “António Gaió” – 31 de Janeiro de 2014, 21h30 – organização: Câmara Municipal de Espinho);
- b) Matosinhos (Teatro Constantino Néry – 6 de Fevereiro de 2014, 21h30 – organização: Câmara Municipal de Matosinhos).

3.3.2. Estudo II

No Estudo II, aproveitei como grupo de controlo as respostas dadas aos inquéritos pelo público indiferenciado dos dois concertos em moldes tradicionais (Estudo I). Neste Estudo II introduzi outra variável, desta vez no palco: antes de cada uma das duas partes do recital que realizei, proferi comentários para o público, onde enquadrei o compositor e

¹⁴⁶ Coral da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, criado em 1966, hoje conhecido por “Coral de Letras”. Fundado e dirigido desde sempre por José Luís Borges Coelho.

¹⁴⁷ José Luís Borges Coelho. Personalidade entrevistada (e citada) neste trabalho, ver em Anexos 3.6. desta tese.

cada uma das obras apresentadas. O público manteve sempre neste estudo a característica de “indiferenciado”: ambos os grupos foram convidados pelos meios normais das entidades promotoras dos concertos em causa, tendo um assistido a um concerto em moldes tradicionais e o outro a um concerto comentado.

Os comentários proferidos no início de cada parte do recital – o DVD colocado em Anexos 14. deste trabalho testemunha um concerto deste tipo – foram feitos em tom informal e seguindo apenas os seguintes tópicos, depois de um breve enquadramento do recital no presente trabalho e consequente apelo à participação do público no estudo:

- a) Breves referências à biografia e à estética de Lopes-Graça, com a apresentação de uma proposta de três grupos para as suas obras, segundo os diferentes graus de complexidade ¹⁴⁸.
- b) Abordagem das *Melodias Rústicas* como “devolução ao Povo com juro” do que foi “roubado” ¹⁴⁹, para além da explicação de alguns títulos menos claros para a compreensão da maioria do público ¹⁵⁰.
- c) Apresentação do conjunto de duas *Músicas Fúnebres* e de uma *Música Festiva* como um verdadeiro diário de afectos e de pesares. Breve nota da biografia dos três dedicatários, das suas relações com o compositor e com as datas constantes nas partituras. Revelação de *Jornada*, do canto de Natal alentejano *Entraí, pastores, entraí* (Peroguarda) e de *A Internacional* como núcleos centrais, respectivamente, das *Fúnebres* dedicadas a Gomes Ferreira e a Giacometti e da *Festiva* dedicada a Cunhal, com breve execução ao piano da simples linha melódica de cada uma. Referência breve a outros motivos e sugestões presentes nas obras (dobres fúnebres, ritmo de trabalho manual agrícola, procissão, adufe, etc.).
- d) Enquadramento do carácter de *Cinco Nocturnos* com a situação política de refluxo em relação às esperanças do pós-guerra, com a brutal repressão exercida sobre o

¹⁴⁸ Grupo I – obras próximas da recolha etnomusical ou expressamente compostas para serem facilmente assimiladas; Grupo II – “folclore imaginário”; Grupo III – obras com um discurso mais estilizado e hermético.

¹⁴⁹ Referências ao conhecido texto de Lopes-Graça “Sobre os Arranjos Corais das Canções Folclóricas Portuguesas” (cf. Lopes-Graça 1956^b, 117)

¹⁵⁰ “Ó da Malva, ó da Malvinha”, “Martírios” e “Maragato Son”.

próprio Lopes-Graça, com um período depressivo do autor e, simultaneamente, de novas pesquisas de técnicas de criação musical pelo autor; referência ao *Canto de Amor e de Morte*; colocação da centralidade da obra no III nocturno, com tradução da expressão “Lusingando”; caracterização geral de “Cinco Nocturnos”, nas minhas palavras, como “expressão dramática de um intenso lirismo desesperado de solidão”.

- e) Referência à forma clássica e ao “folclore imaginário” a propósito da *Sonata nº 1*, com a execução ao piano da linha melódica do primeiro tema do 1º andamento, assim como do primeiro e segundo temas do segundo andamento; referência a Chopin e ao último andamento da sua 2ª Sonata.
- f) Alusão final à alegada ausência de *telos* nas obras de Lopes-Graça – frequentemente evocada e algo discutível –, mas “equilibrada” em qualquer caso pelas “saudades do futuro” pretextadas pelo autor – tempo onde se projectará o “final teleológico”, se realmente estiver ausente da obra... – e pela confiança no devir histórico, ditada pela ideologia que abraçou ¹⁵¹.

Assim, aos recitais formais de Espinho e de Matosinhos, atrás especificados, que asseguraram o “grupo de controle” também para este segundo estudo através do público indiferenciado que a eles assistiu, opus os seguintes concertos comentados:

- a) Lisboa (Auditório da RTP / Av. Marechal Gomes da Costa – 2 de Abril de 2014, 19h00 – organização: Antena 2) ¹⁵²;
- b) Barcelos (Salão Nobre dos Paços do Concelho – 22 de Julho de 2014, 21h30 – organização: Câmara Municipal de Barcelos);
- c) Coimbra (Auditório do Conservatório de Música – 23 de Julho de 2014, 21h30 – organização: Conservatório de Música de Coimbra).

¹⁵¹ Tive o grato prazer de receber a anuência de Romeu Pinto da Silva quanto à extensão e pormenor dos comentários no final do concerto de Lisboa. Conhecedor da delicadeza da questão que o próprio Lopes-Graça levantava acerca de comentários a concertos, Pinto da Silva elogiou o equilíbrio com que os proferi.

¹⁵² Com gravação feita pela RTP, cuja cópia se encontra em Anexos 14. deste trabalho.

3.4. Procedimentos estatísticos

Os estudos estatísticos constituem uma poderosa fonte de investigação em todos os ramos científicos. Quivy e Campenhoudt alertam, no entanto, o campo das Ciências Sociais para o facto de que “nem todos os factos que interessam o sociólogo são quantitativamente mensuráveis” (Quivy & Campenhoudt 2008, 225). Para além disso, os dados estatísticos e o seu eventual tratamento informático, não sendo de maneira nenhuma dispensáveis, não esgotam a análise e a discussão dos resultados recolhidos num âmbito sociológico e/ou artístico.

Recolhidos os dados apurados nos inquéritos, procedi à elaboração de um grande Quadro Geral com todos os valores quantitativos obtidos em ambos os estudos ao fim dos cinco recitais (ver Quadro 3 – em formato A3 – em Anexos 8. desta tese). Passei de seguida à análise estatística descritiva, nomeadamente à obtenção das respectivas percentagens, tendo em conta os valores totais, os valores de cada um dos três grupos em causa (público indiferenciado / recital formal, público com experiência coral amadora e público indiferenciado / concerto comentado) e os valores por cada parâmetro. No parâmetro “Apreciação” recorreremos ao T Test de medidas independentes para verificar se existiam diferenças estatisticamente significativas entre os diferentes grupos. Estes dados foram introduzidos no *software* de análise estatística SPSS versão 20.

Para melhor leitura do Quadro 3 atrás referido, localizaremos na sua metade superior, “Recital Formal” (elemento constante), os resultados respeitantes ao Estudo I: do Público Indiferenciado num Concerto Formal / “Grupo de Controle” (no quadro e neste texto, a partir daqui, denominado como “**Público**” ou “**Grupo de Controle**”) e do Público com Prática Coral Amadora (no quadro e neste texto, a partir daqui, denominado como “**Coralistas**”).

Na metade inferior, “Recital Comentado”, estão os resultados respeitantes ao Estudo II: do Público dos vários Recitais Comentados (neste texto, a partir daqui, denominado como “**Público c/Comentários**”).

Como legenda para os símbolos menos claros mencionarei:

Em “Identificação”

Símbolos masculino e feminino

Distribuição etária: **A** até 18 anos; **B** de 19 a 30 anos; **C** de 31 a 50; **D** de 51 a 70; **E** de 71 anos e mais

Estudos musicais: **A** não frequência de estudos musicais oficiais; **B** efectuação de estudos musicais de nível elementar ou secundário; **C** efectuação de estudos musicais de nível superior.

Frequência de grupos musicais amadores: **A** frequência de coro, banda filarmónica ou tuna; **B** não frequência.

n/r neste e em outros parâmetros: “não respondeu”.

Em “Apreciação”

A muito agradável; **B** interessante; **C** difícil; **D** desagradável.

Nul respostas nulas.

Nas colunas “**Gosto**”, “**Compreensão**” e “**Reconhecimento**” deparei-me com uma dificuldade: apesar do texto do inquérito e dos vários avisos feitos, quer no final dos concertos, quer na entrega dos formulários, muitos dos espectadores assinalaram respostas múltiplas, designadamente na indicação da obra preferida e da menos apreciada, das que sentiram como mais e menos acessível ou mesmo daquela onde

julgaram encontrar “A Internacional” (I) ou a “Jornada”(J)¹⁵³. Dado o elevado número destes casos, resolvi considerar ambos os tipos de resposta, fazendo no entanto uma contabilização separada das respostas exclusivas e das múltiplas.

Assim, retomando a legendagem nos parâmetros acima assinalados, teremos:

R *Melodias Rústicas*; **GF** *Música Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira*; **G** *Música Fúnebre dedicada a Giacometti*; **AC** *Música Festiva dedicada a Álvaro Cunhal*; **NC** *Cinco Nocturnos*; **SON** *Sonata*.

Estas abreviaturas, para além do I e J já referenciados, indicarão o número de escolhas exclusivas, como solicitado no inquérito. As mesmas iniciais, seguidas de asterisco (*) contabilizarão os resultados de escolhas múltiplas. Por esse motivo, neste último parâmetro os valores percentuais terão como referência o número total de escolhas feitas.

“Gosto” e “Compreensão” têm os seus resultados subdivididos em duas casas para albergar o resultado positivo (+) – obra que mais gostou e obra mais compreensível, respectivamente – e o negativo (-) – obra que menos gostou e obra que achou mais complexa, também pela mesma ordem de citação.

Em “Reconhecimento”

S sim; N não; ER resposta errada.

Ainda em Anexos 10., 11., 12. e 13. deste trabalho estão os Quadros 4, 5, 6 e 7, o primeiro com os resultados percentuais de “Identificação” e de “Apreciação”, e os seguintes anexos, respectivamente, com idênticos resultados de “Gosto”, de “Compreensão” e de “Reconhecimento”, mantendo-se os valores quantitativos nas casas superiores aos valores percentuais. Em “Gosto”, “Compreensão” e “Reconhecimento”, sob as iniciais de cada obra ou canção, estão expressos numa primeira casa o total dos resultados

¹⁵³ Vários foram os elementos que vieram falar comigo após o preenchimento do inquérito, assumindo esse tipo de resposta por terem gostado de várias peças e não conseguirem escolher uma...

positivos, seguido pelas parcelas de respostas exclusivas e múltiplas, e numa segunda linha inferior, outros três valores similares para os resultados negativos.

Realizei, a partir dos valores percentuais dos quadros atrás mencionados, gráficos de barras correspondentes que mantive ao longo do texto do *corpus* da tese pela visibilidade comparativa dos respectivos valores representados.

Em todos os gráficos percentuais omiti os resultados nulos e de não-respostas por me parecerem irrelevantes para a sua interpretação e poderem sobrecarregar inutilmente a visão global dos resultados.

Apenas ao parâmetro “**Apreciação**” foi também aplicado a análise estatística SPSS como atrás ficou expresso.

4. Resultados e Discussão ¹⁵⁴

4.1. Introdução

Abordando desde já alguns factores passíveis de criar elementos aleatórios que pudessem ter influenciado a objectividade dos dados quantitativos recolhidos em ambos os estudos, começo por referir que os 5 concertos que alimentaram os Estudos I e II foram realizados em salas e acústicas diferentes, em pianos diferentes e, riqueza das riquezas, com a variabilidade da interpretação conhecida dos estudos de recepção musical, no âmbito da percepção.

A relevar ainda que toda a primeira parte foi tocada com partitura pelos intérpretes (dois na primeira obra do programa, a quatro mãos, e as restantes obras a solo) e que na segunda parte, os *I, II e III Nocturnos*, e toda a *Sonata* foram tocados de memória.

Os comentários aos recitais foram feitos com recurso a amplificação em Barcelos e Coimbra – dadas as condições acústicas da primeira sala e a significativa volumetria da

¹⁵⁴ Para maior comodidade de leitura, juntei a cada gráfico a respectiva discussão, alternando assim neste ponto “Resultados” e “Discussão”.

segunda –, mantendo-se o uso de microfone no concerto de Lisboa, embora apenas com a função de transmissão e gravação ¹⁵⁵. Ainda no âmbito dos comentários ao recital – balizados apenas por tópicos escritos, comuns aos três concertos comentados – poderá ter havido algumas alterações no conteúdo oral, na sua ênfase e clareza, ou até na simples disposição do comentador/intérprete.

O próprio público – que afluíu aos 5 concertos em épocas muito diferentes do ano (de 31 de Janeiro a 24 de Julho de 2014) – está sujeito a factores climáticos e psicológicos adjacentes a um cidadão que sai de casa para ir a um concerto. Para além dos parâmetros considerados no inquérito, podemos especular se o conhecimento pessoal ou mesmo relação de amizade próxima com o intérprete não terão influenciado a avaliação – caso flagrante no concerto de Espinho, terra-natal do intérprete/autor deste trabalho.

Para a tão arriscada como reflectida proposta de avaliação do item **“Reconhecimento”** – delineado à custa das canções de intervenção política *A Internacional* e *Jornada* – confiei na presença na sala de concerto de pessoas que viveram a época da Revolução de 25 de Abril de 1974 e mesmo o predecessor “Estado Novo”, assim como, em simultâneo, na boa memória musical de alguns dos presentes nos concertos comentados, onde ambas as melodias em causa – “A Internacional” e “Jornada” – foram previamente comentadas e esboçadas ao piano, entre outros temas também presentes nas obras do recital ¹⁵⁶. Apesar de muitos dos presentes poderem não conhecer sequer as melodias em causa, decidi favoravelmente a esta “discriminação”. Pareceu-me interessante, como questão de maior exigência do inquérito, indagar do reconhecimento de duas melodias externas à obra executada, envoltas nos diferentes tratamentos musicais que Lopes-Graça lhes dedicou, descritos em 1.2.1.2. (*Jornada*) e 1.2.1.4. (*A Internacional*) deste capítulo ¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Como já foi dito, é esse o registo que se encontra em Anexos 14. deste trabalho. O concerto foi difundido em directo pela Antena 2.

¹⁵⁶ Exemplifiquei ao piano *Jornada, Entrai, pastores, entrai, A Internacional*, o primeiro e o segundo tema do primeiro andamento da sonata, assim como o 1º tema do segundo andamento da mesma obra.

¹⁵⁷ Devo mencionar que uma das fontes de reflexão que presidiu à criação desta questão foi um episódio muito decepcionante para mim, surgido após a execução em estreia absoluta da *Música Festiva nº 20, dedicada a Vasco Gonçalves*, quando uma amiga, previamente alertada por mim para a existência de referências à canção *Grândola, Vila Morena* na obra, me confessou não as ter detectado...

4.2. Dados sobre os concertos

Algumas caracterizações de cada um dos 5 recitais deverão ser consideradas antes de abordarmos os resultados objectivamente.

O concerto formal realizado em **Espinho** – terra-natal do intérprete e autor deste trabalho – foi o que mobilizou mais público (125 inquéritos preenchidos, com cerca de meia centena mais de pessoas presentes que, por motivos não-apurados, não colaborou na investigação em curso), entre público indiferenciado e, praticamente, a totalidade dos coralistas convocados. De lembrar a tradição musical do concelho e cidade, graças sobretudo à acção da Academia de Música local, fundada em 1960/61, e dos festivais de música organizados por aquela instituição desde os seus primeiros anos de existência. A acrescentar ainda a tradição coral plurifacetada no concelho. Apesar destas condições favoráveis locais, a Sala “António Gaió”, volumoso anfiteatro com uma capacidade próxima das três centenas de lugares, localizada no Centro Multimeios de Espinho, possui uma acústica sequíssima (sala de cinema) e várias carências técnicas ao nível da iluminação de palco. Piano em boas condições.

O Teatro Constantino Néry em **Matosinhos** – local do segundo recital formal realizado – é herdeiro de uma longa actividade musical autárquica de concertos, dirigida e programada por Manuel Dias da Fonseca¹⁵⁸ – um dos dedicatários, a título póstumo, desta tese –, iniciada ainda no edifício dos Paços do Concelho e continuada agora neste teatro, após o seu restauro. Tem normalmente presente nos seus eventos musicais os habituais melómanos e músicos de toda a região do Porto. Oferece condições de eleição a público e a intérpretes, e possui um excelente piano. Como curiosidade refere-se a presença de um único elemento de “Coralistas” que esteve presente neste concerto.

O primeiro concerto comentado desta série de cinco foi realizado em **Lisboa**, no novo Auditório da RTP/RDP na Av. Marechal Gomes da Costa, organizado pela Antena 2. Inicialmente acordado e previsto para ter lugar no habitual auditório do Liceu Camões, onde a Antena 2 realiza os seus concertos, foi mudado para os estúdios da Av. Marechal

¹⁵⁸ Manuel Dias da Fonseca (1923-2015). Ver nota de roda-pé 25.

Gomes da Costa à última hora, para além de outras condições também prejudiciais, inerentes ao novo local, para a captação de público. O reduzido número de pessoas na assistência (16 inquéritos preenchidos, mais uma meia-dúzia de pessoas que não colaboraram) veio desde logo obrigar à organização de mais recitais comentados. Para além da escassez de público, a sua qualidade maioritária ficou bastante fora da média do chamado “público indiferenciado”: a ligação a Fernando Lopes-Graça da maioria dos presentes foi a razão principal das esforçadas presenças – elementos e ex-elementos do Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música ou amigos e admiradores do compositor – alguns deles profissionais músicos –, dois dos quais, entrevistados neste trabalho.

Como pontos positivos deste concerto/local, as boas condições gerais da sala e a possibilidade de produção de um registo audiovisual do recital, cuja cópia segue em Anexos 14., para além da visibilidade proporcionada ao recital e a este trabalho pela radiodifusão do recital e entrevista conexas.

A série suplementar necessária após o concerto comentado de Lisboa iniciou-se em **Barcelos**, no Salão Nobre dos Paços do Concelho, organizado pela Câmara local. Numa sala plena de público – facto que equilibrava um pouco a demasiada reverberação acústica – pontificaram muitos jovens num ambiente entusiasta. À primeira vista tudo indicava que não fosse necessário o concerto previsto para Coimbra no dia seguinte, dada a quantidade de público. Apurados os inquéritos constatou-se que muitos espectadores não colaboraram nesta pesquisa.

De qualquer modo o recital de **Coimbra** estava já marcado e publicitado, sob a organização do Conservatório local. Num auditório perfeito, com todas as condições de excelência para intérpretes e público – que, no caso deste concerto, contava com a presença de muitos jovens professores e de alguns alunos da escola – realizou-se o concerto para uma assistência entusiasta, a reflectir no seu número a data adiantada do calendário escolar, com a actividade lectiva já suspensa.

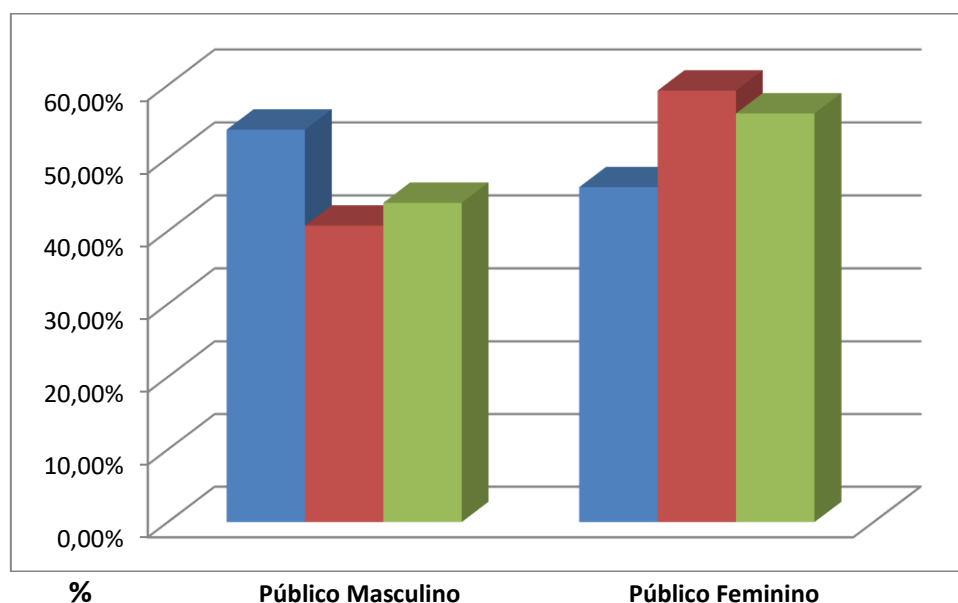
Entretanto os dois últimos concertos, como veremos mais à frente, não só equilibraram a elevada média etária do público de Lisboa, como também arrastaram mesmo todo o grupo “Público c/Comentários” para a média etária mais baixa de entre os três grupos testados.

4.3. Quadro geral dos resultados obtidos e quadros percentuais parciais

Consultar respectivamente Quadro 3 (em Anexos 8. desta tese) e Quadros 4, 5, 6 e 7 (em Anexos 10., 11., 12. e 13 desta tese).

4.4. Gráficos dos resultados percentuais, respectiva discussão para cada parâmetro. Quadros de análise SPSS e respectiva discussão para o parâmetro “Apreciação”

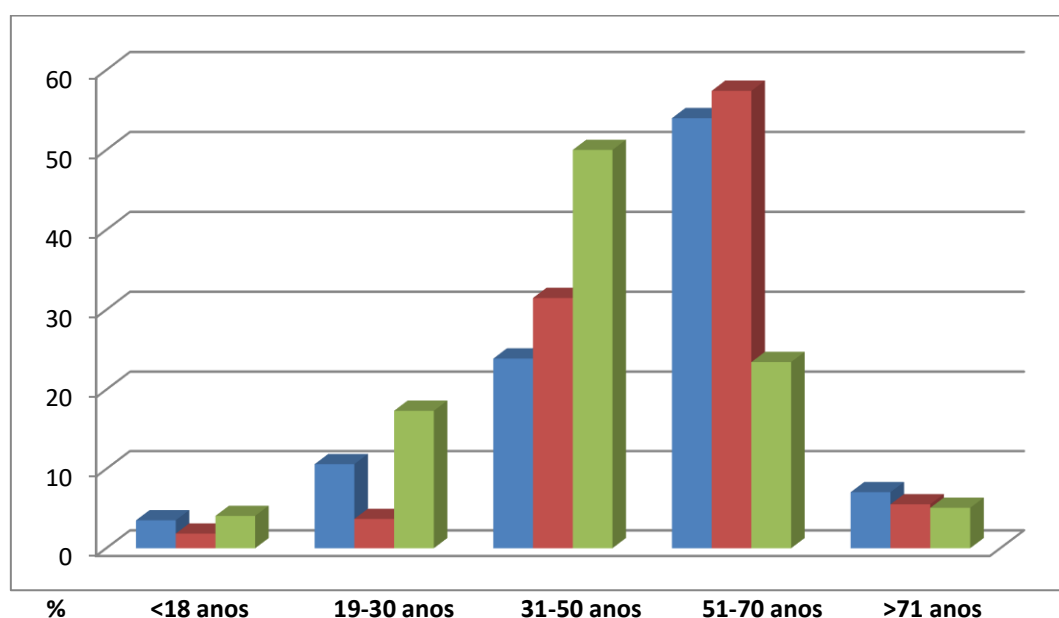
Gráfico 1: “Identificação - Género”



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”
Vermelho: “Coralistas”
Verde: “Público c/Comentários”

Quanto ao “Género”, salientaremos a predominância masculina apenas no “**Grupo de Controle**” (“**Público**”): 53,98% contra 46,01% de presença feminina. Os outros dois grupos (“**Coralistas**” e “**Público c/Comentários**”) tiveram predominância feminina, com maior diferença em relação à percentagem masculina do que a existente entre o género masculino e feminino no “**Grupo de Controle**”: 59,25% contra 40,74% nos “**Coralistas**”¹⁵⁹, e 56,12% contra 43,87% no “**Público c/Comentários**”. No total dos três grupos a diferença, favorável ao género feminino, aparenta um equilíbrio que nos parece plausível, quer em relação à habitual realidade da assistência a concertos em geral, quer à situação demográfica actual.

Gráfico 2: “Identificação - Faixas Etárias”



Azul: “Público” / “Grupo de Controle”

Vermelho: “Coralistas”

Verde: “Público c/Comentários”

Em “Faixas Etárias” confirma-se o temido panorama de envelhecimento do público de concertos da chamada música clássica, definido com propriedade na expressão anglófona

¹⁵⁹ É conhecida a tradicional falta de vozes masculinas nos coros mistos amadores.

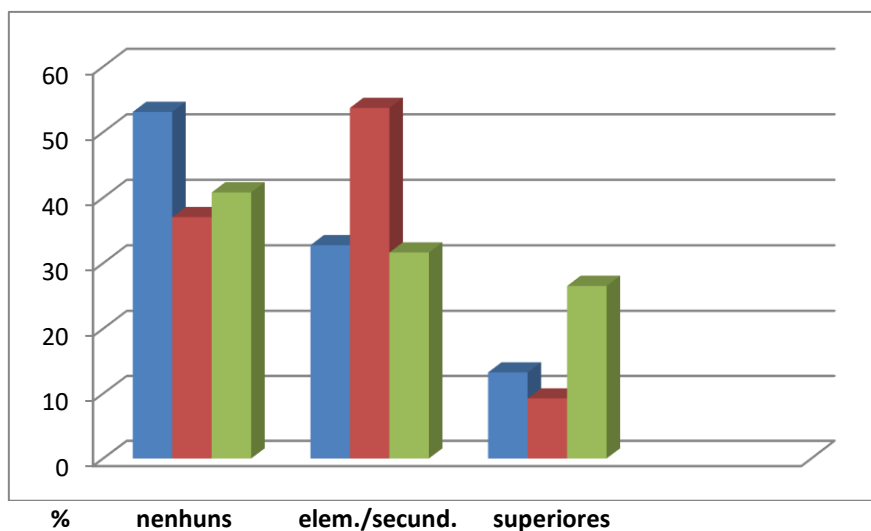
“grey wave” ¹⁶⁰: 43,39% do total do público dos três grupos (maioria relativa) encontra-se na faixa etária de 51-70 anos, tendo a faixa superior (a partir de 71 anos) quase o dobro da percentagem da faixa inferior (até 18 anos), respectivamente 6,03% contra 3,39%.

Para esta média etária elevada contribui em primeira fila o grupo **“Coralistas”** com 88,88% dos seus elementos entre os 31 e os 70, centrando-se o valor máximo na faixa etária dos 51-70 anos (57,40%). Para além do ambiente etário geral referido atrás a propósito dos concertos clássicos, surge aqui, em complemento, o reflexo de um dos problemas actuais do movimento coral actual: a dificuldade de rejuvenescimento dos agrupamentos.

Mantendo **“Público”** também esta tendência, embora não tão marcada, releva-se a média etária mais baixa em **“Público c/Comentários”** (classe maioritária, dos 31-50 – 50%), grupo que recebeu boas contribuições do público de Coimbra (62,96% na faixa 31-50 e, conjuntamente com a faixa 19-30, perfazendo 88,88% dos presentes) e também do público de Barcelos (49,09% na faixa 31-50 e 65,45% em conjunto com a faixa 18-30). Mesmo neste grupo, embora com a menor diferença dos três, a confrontação entre a percentagem de inquiridos da faixa etária mais avançada (a partir dos 71) e aquela do grupo mais jovem (até 18) é favorável à primeira (5,10% versus 4,08%).

¹⁶⁰ Expressão muito usada nos meios operáticos europeus para enfatizar a progressiva subida da média etária do público.

Gráfico 3: “Identificação - Estudos Musicais”



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”

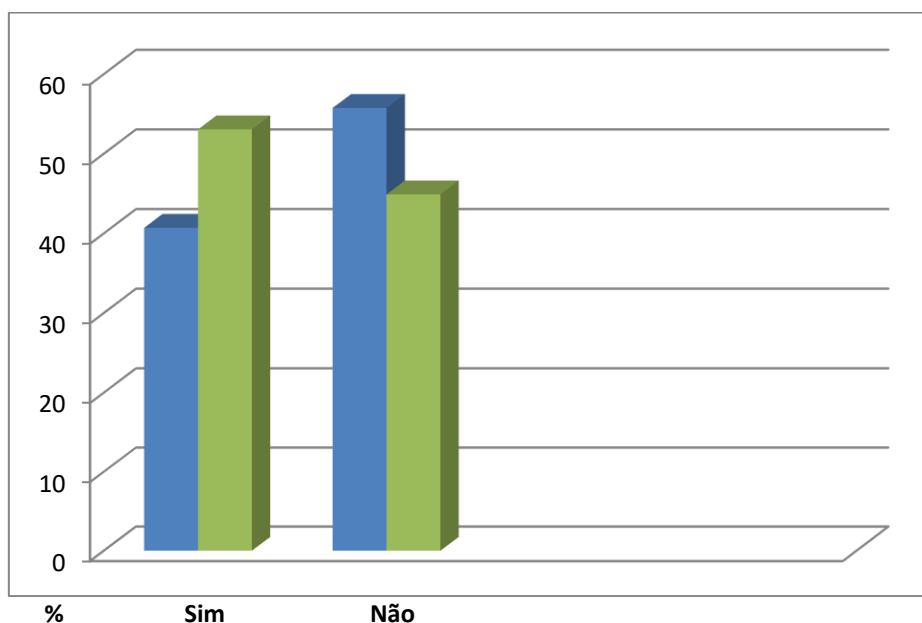
Vermelho: “Coralistas”

Verde: “Público c/Comentários”

Em “Estudos Musicais” salienta-se desde logo a percentagem elevada de elementos com estudos musicais elementares ou secundários assinaladas pelo grupo **“Coralistas”**, simultaneamente com a pouca quantidade de pessoas sem estudos musicais. Pelo conhecimento pessoal que tenho da esmagadora maioria dos inquiridos – oriunda do Coro “Amigos da Música”, que dirijo –, este resultado leva-me a colocar dúvidas acerca da correcta interpretação da questão por parte de muitos coralistas ou da qualidade dos estudos musicais assumidos.

A proporção entre as três categorias de estudos musicais (“Sem Estudos”, “Com Estudos Elementares/Secundários”, “Com Estudos Superiores”) em **“Público”** (respectivamente, 53,09%, 32,74% e 13,27%) revela os resultados de uma maior disseminação do ensino musical realizada nas últimas décadas, assim como em **“Público c/Comentários”**. Neste último grupo, a percentagem superior das opções “Com Estudos Elementares/Secundários” e “Com Estudos Superiores” é justificada pelas análises feitas ao público dos concertos de Lisboa e de Coimbra.

Gráfico 4: “Identificação - Frequência de Coro, Banda ou Tuna”



Azul: “Público”

Verde: “Públicos/Comentários”

Os resultados deste item referentes aos dois grupos, **“Público”** e **“Público c/Comentários”**, são de sinal contrário: se a maioria do primeiro grupo não teve contacto com coros, bandas ou tunas – o que era expectável –, o segundo grupo de público indiferenciado apresentou resultado contrário, embora não com tão pronunciada diferença em relação a opção minoritária.

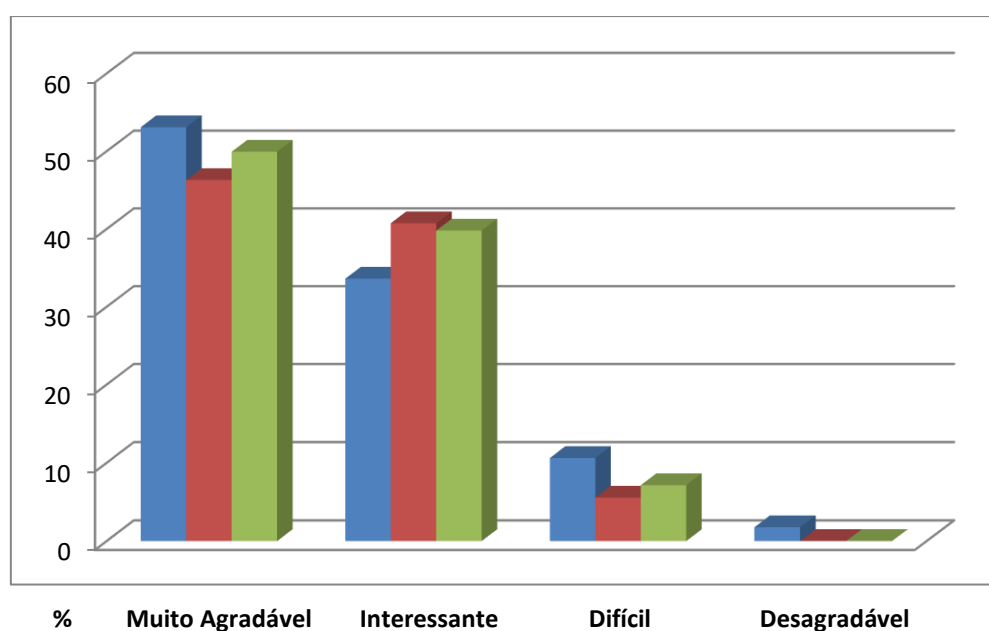
Começando por analisar parcialmente o primeiro dos grupos, **“Público”**, constato que nos públicos parciais de Espinho e de Matosinhos – pese embora as tradições musicais espinhenses e a presença na sala de muitos músicos e elementos com formação musical em ambos os locais¹⁶¹ – a maioria não teve contactos com os agrupamentos amadores sugeridos (47,22%¹⁶² contra 38,88% em Espinho, e 60,41% contra 37,5% em Matosinhos). No segundo grupo, **“Público c/Comentários”**, a já referida análise feita no ponto 3.2. a todos os concertos, designadamente aos de Lisboa e de Coimbra, fornece de novo explicações plausíveis para esta inversão dos resultados em relação ao **“Grupo de**

¹⁶¹ Ver resultados correspondentes no Quadro 3 (Anexos 8. deste trabalho).

¹⁶² Dada a existência no público indiferenciado de Espinho de sete inqueritos considerados nulos (9,72% do total de inqueritos) mais três elementos que não responderam a esta questão (4,16%), esta percentagem de 47,22% representa uma maioria relativa.

Controle". Bastará mencionar que Lisboa tinha 37,5% de público com formação musical elementar ou secundária e 31,25% com superior, assim como Coimbra exibiu 25,92% de pessoas com estudos elementares ou secundários e 37,03% de participantes com curso superior, facto que obvia um normal contacto coral. O terceiro concerto do grupo **"Público c/Comentários"** – Barcelos –, embora contrariando a tendência dos públicos de Lisboa e de Coimbra ao apresentar resultado maioritário por parte daqueles que não contactaram coros, bandas ou tunas, exhibe percentagem de público com prática desses agrupamentos musicais amadores (41,81%), superior a Espinho ou a Matosinhos.

Gráfico 5: "Apreciação"



Azul: "Público"/"Grupo de Controle"

Vermelho: "Coralistas"

Verde: "Público c/Comentários"

Neste primeiro parâmetro de avaliação proposto pelo inquérito aos três grupos constato uma distribuição homogénea, nos seus traços gerais, dos três grupos de público pelas quatro opções propostas – "Muito Agradável", "Interessante", "Difícil" e "Desagradável".

Os três grupos escolheram em primeiro lugar a opção "Muito Agradável", em seguida o item vizinho, "Interessante", dando a terceira opção a "Difícil", até atingirem o valor mais baixo em "Desagradável", que apenas recebeu menções de **"Grupo de Controle"** (1,76%).

Apesar desta igualdade na hierarquização das escolhas por parte de todos os grupos, salientaremos, numa análise mais fina, que essa similitude teve participações com percentagem diferente em cada escolha: se as opções “Muito Interessante”, “Difícil” e “Desagradável” tiveram o maior contributo percentual por parte de “Público” – 53,09%, 10,61% e 1,76%, respectivamente, contra 46,29%, 5,55% e 0% de “Coralistas” e 46,93%, 7,14% e 0% de “Público c/Comentários” –, o grupo “Coralistas” foi o que mais assinalou a segunda opção – Interessante – com 40,74% das suas escolhas (contra 39,74% de “Público c/Comentários” e 33,62% de “Grupo de Controle”).

“Público c/Comentários” manteve sempre a segunda posição percentual em cada escolha (respectivamente, com 46,93%, 39,79%, 7,14% e 0%), a última das quais ex-aequo com “Coralistas” (ambos sem escolhas naquele item), grupo que, tendo tido o maior número de escolhas na opção “Interessante” (40,74%), se manteve no último lugar das outras opções (ex-aequo com “Público c/Comentários” no item “Desagradável”).

“Público”, no único item a que não atribuiu, de entre os três grupos, a percentagem mais alta – “Interessante” –, ficou no terceiro lugar do número de escolhas, com 33,62%.

Quadros da Análise SPSS e respectiva discussão para o parâmetro “Apreciação”

Estudo I

Quadro 6 - Comparação entre os valores médios do grupo 1 e grupo 2

Parâmetro	Grupos	Média	Dp	t	p*
Apreciação	Grupo 1	3.39	0.75	-0.415	0.678
	Grupo 2	3.44	0.61		

* $p \leq 0.05$

Grupo 1 – Grupo de Controle: Público Indiferenciado em concerto formal.

Grupo 2 – Público com Experiência Coral Amadora em concerto formal.

Dp: desvio padrão

t: teste t (T test)

p: probabilidade ou valor de prova

Estudo II

Quadro 7- Comparação entre os valores médios do grupo 1 e grupo 3

Parâmetro	Grupos	Média	Dp	t	p*
Apreciação	Grupo 1	3.39	0.75	- 0.290	0.772
	Grupo 3	3.42	0.63		

* $p \leq 0.05$

Grupo 1 – Grupo de Controle: Público Indiferenciado em recital formal.

Grupo 2 – Público Indiferenciado em recital comentado.

Dp: desvio padrão

t: teste *t* (T test)

p: probabilidade ou valor de prova

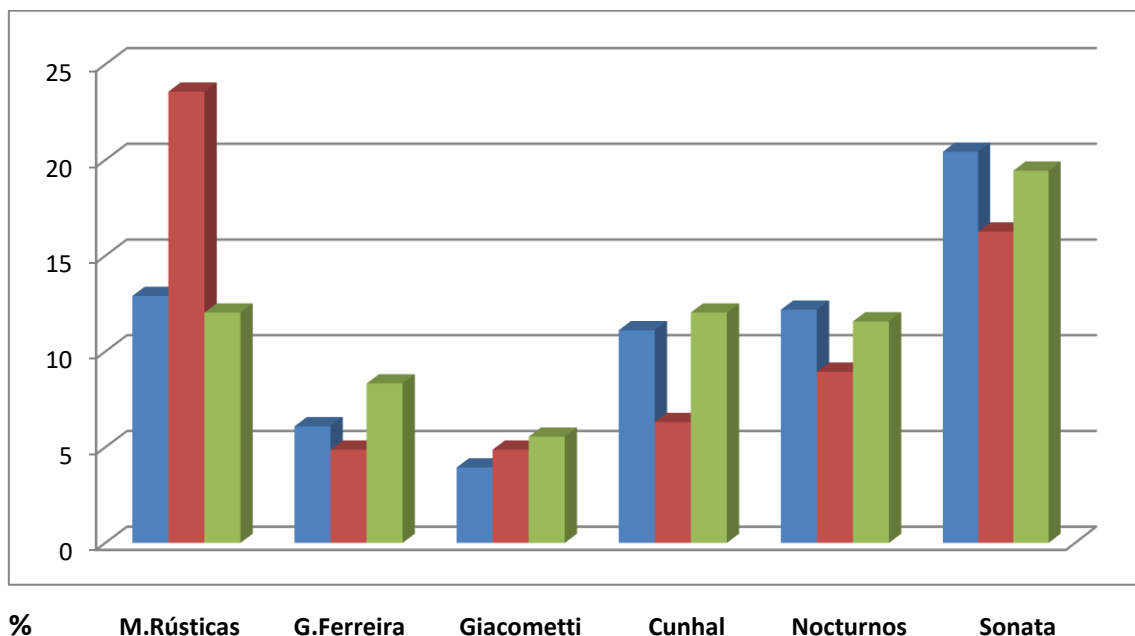
0.05 – nível de significância pré-estabelecido

O quadro 6 apresenta os resultados da comparação entre o grupo 1 (“**Público**”/”**Grupo de Controle**”) e o grupo 2 (“**Coralistas**”) no âmbito de um recital formal (Estudo I).

O quadro 7 apresenta os resultados da comparação entre o grupo 1 (“**Público**”/”**Grupo de Controle**”) e o grupo 2 (“**Público c/Comentários**”) no âmbito do Estudo II.

Em ambos os estudos o valor p^* é superior a 0,05 o que não dá estatisticamente significado relevante às diferenças surgidas, remetendo para o investigador a apreciação crítica das mesmas.

Gráfico 6: “Gosto +”



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”
Vermelho: “Coralistas”
Verde: “Público c/Comentários”

Na escolha das obras preferidas (“Gosto +”) ressalta desde logo no gráfico percentual o primeiro lugar isolado que **“Coralistas”** outorgaram a *Melodias Rústicas* (23,57%). **“Público”** e **“Público c/Comentários”** atribuíram a esta obra o segundo lugar das suas preferências, com 12,9% e 12,03%, reservando o primeiro para *Sonata*, escolhida por 20,43% dos elementos do primeiro grupo e por 19,44% dos do segundo. **“Coralistas”** mencionaram a *Sonata* como segunda escolha, assinalada por 16,26% dos seus membros.

A terceira escolha também não é unânime, embora sem a visibilidade espectacular dos resultados das *Rústicas*: enquanto **“Público”** e **“Coralistas”** distinguiram *Nocturnos* com o terceiro lugar nas suas predileções (12,18% e 8,94%, respectivamente), **“Público c/Comentários”** preferiu a *Festiva dedicada a Cunhal* para esse lugar, concedendo a esta obra a mesma percentagem de votos (12,03%) que atribuiu a *Rústicas*. Desempatámo-las, favorecendo o melhor rácio de *Rústicas*, entre escolhas exclusivas e múltiplas, do que a

referida *Festiva* (16-11 para aquelas e 12-14 para esta), ficando com os 2º e 3º lugares, respectivamente.

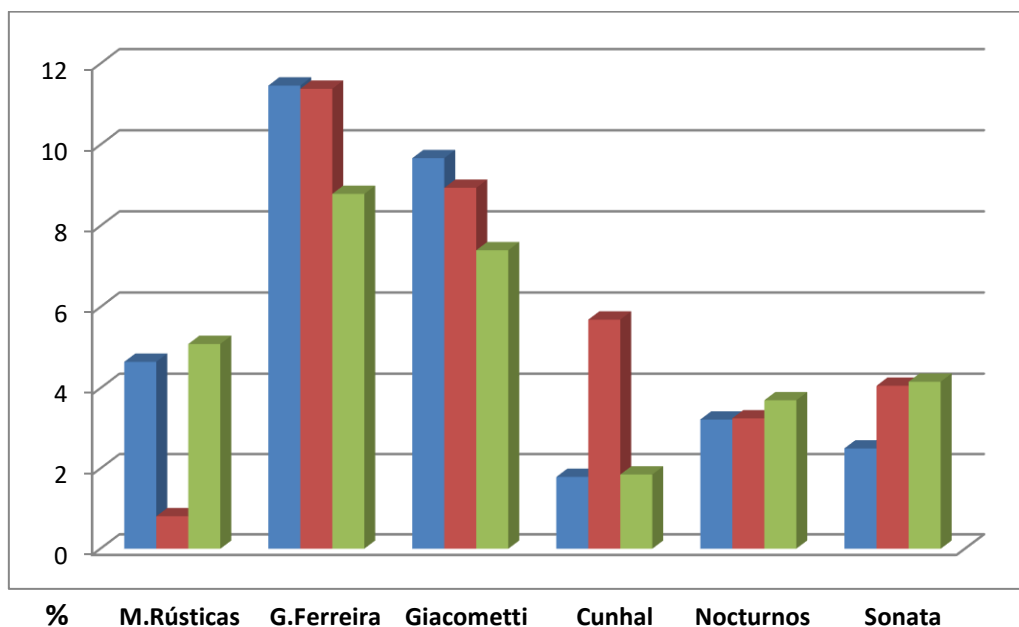
“**Público c/Comentários**” relegou *Nocturnos* para quarto lugar, com 11,57%, resultado ligeiramente inferior ao do ex-aequo referido, enquanto “**Público**” e “**Coralistas**” atribuíam esse lugar à *Festiva dedicada a Cunhal* com 11,11% e 6,31% das escolhas, respectivamente.

O último lugar das preferências foi alcançado pela *Fúnebre dedicada a Giacometti*, embora “**Coralistas**” a tenham empatado com a *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira*, atribuindo-lhes 4,87% das escolhas. “**Público**” atribuiu à primeira 3,94% das suas escolhas contra 6,09% para *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira*, enquanto “**Público c/Comentários**” definia a sua última classificada – *Fúnebre dedicada a Giacometti* – com 5,55% dos votos, enquanto contemplava a *dedicada a Gomes Ferreira* com 8,33%.

Todas as obras componentes do recital receberam menções de preferência. As escolhas mais radicais vieram de “**Coralistas**”, com o primeiro lugar destacadíssimo atribuído a *Melodias Rústicas* (23,57%) – acentuado pela unicidade da escolha em relação aos outros dois grupos – e de “**Público**”, que concedeu o resultado mínimo deste item à *Fúnebre a Giacometti* com 3,94% das suas escolhas.

Nos dados quantitativos relevaremos que todos os resultados das duas obras *Fúnebres* e da *Festiva* foram alcançados maioritariamente com resultados de escolha múltipla. Nenhuma das outras três obras teve resultados com maioria das opções exclusivas: a votação muito alta de “**Coralistas**” em relação à obra *Rústicas* teve como parcela maioritária a referente a escolhas múltiplas. A *Sonata*, nesse aspecto, esteve quase a conseguir os três resultados de maioria com origem exclusiva, facto impedido por “**Coralistas**” que compuseram o total das suas escolhas com um empate entre as respectivas origens exclusiva e múltipla (10+10).

Gráfico 7: “Gosto –”



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”

Vermelho: “Coralistas”

Verde: “Público c/Comentários”

De salientar desde já que a obra que constituiu a primeira opção para os três grupos em “Gosto –”, *Música Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira*, não coincidiu com a que teve menos referências em “Gosto +” (*Música Fúnebre dedicada a Giacometti*). A primeira recebeu neste item 11,46% das nomeações de “Público”, 11,38% de “Coralistas” e 8,79% de “Público c/Comentários”. A outra *Fúnebre* ficou com o segundo lugar, também por unanimidade dos três grupos que nela votaram com 9,67%, 8,94% e 7,40%, respectivamente.

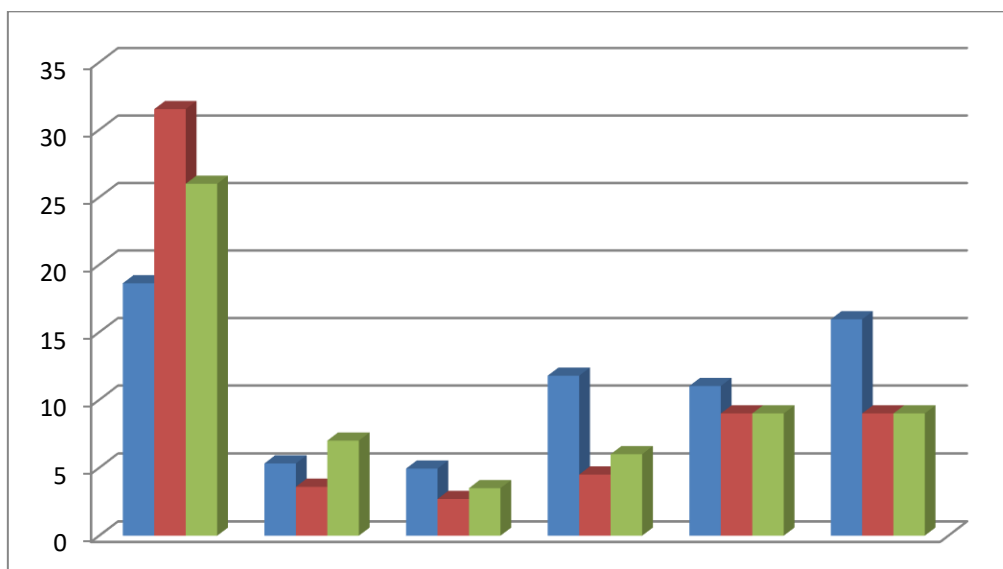
A terceira obra mais mencionada negativamente foi, para “Público” e para “Público c/Comentários”, *Rústicas*, com 4,65% e 5,09%, respectivamente, enquanto para “Coralistas” foi a *Música Festiva* dedicada a Álvaro Cunhal com 5,69% das escolhas. Em quarto lugar “Público” escolheu *Nocturnos* com 3,22%, com “Coralistas” e “Público c/Comentários” a inclinaram-se ambos para *Sonata*, com 4,06% e 4,16%,

respectivamente. O quinto lugar complementa o desacordo anterior: **“Público”** escolhe a *Sonata* com 2,50% de nomeações, **“Coralistas”** e **“Público c/Comentários”** optam por *Nocturnos*, através de 3,25% e 3,70 das escolhas respectivas. Se a obra com menos menções negativas pela parte de **“Coralistas”** – facto coerente com a classificação outorgada em **“Gosto +”** – foi *Rústicas* com 0,81% (percentagem correspondente a uma única menção!), a escolha idêntica que **“Público”** e **“Público c/Comentários”** fizeram, respectivamente com 1,79% e 1,85% das suas menções, recaiu na *Festiva dedicada a Cunhal*.

Neste item, ao contrário de **“Gosto +”**, as menções não exclusivas são escassas e apenas um resultado tem uma ligeira maioria da escolha de origem múltipla sobre a exclusiva: trata-se precisamente do resultado apresentado em último lugar por **“Coralistas”** que aí escolheram *Rústicas* com apenas um voto e de origem múltipla. Todos os outros têm a componente exclusiva altamente maioritária, sendo mesmo única em 6 resultados da totalidade das escolhas dos três grupos.

De salientar que este gráfico não constituiu o **“negativo”** do anterior, **“Gosto +”**. Visualmente salienta-se a **“originalidade”** das opções de **“Coralistas”** em *Rústicas* e *Festiva dedicada a Cunhal*, de sentidos opostos, ambas descolando completamente das colunas de **“Público”** e **“Público c/Comentários”**.

Gráfico 8: “Compreensão +”



% M.Rústicas G.Ferreira Giacometti Cunhal Nocturnos Sonata

Azul: "Público"/"Grupo de Controle"

Vermelho: "Coralistas"

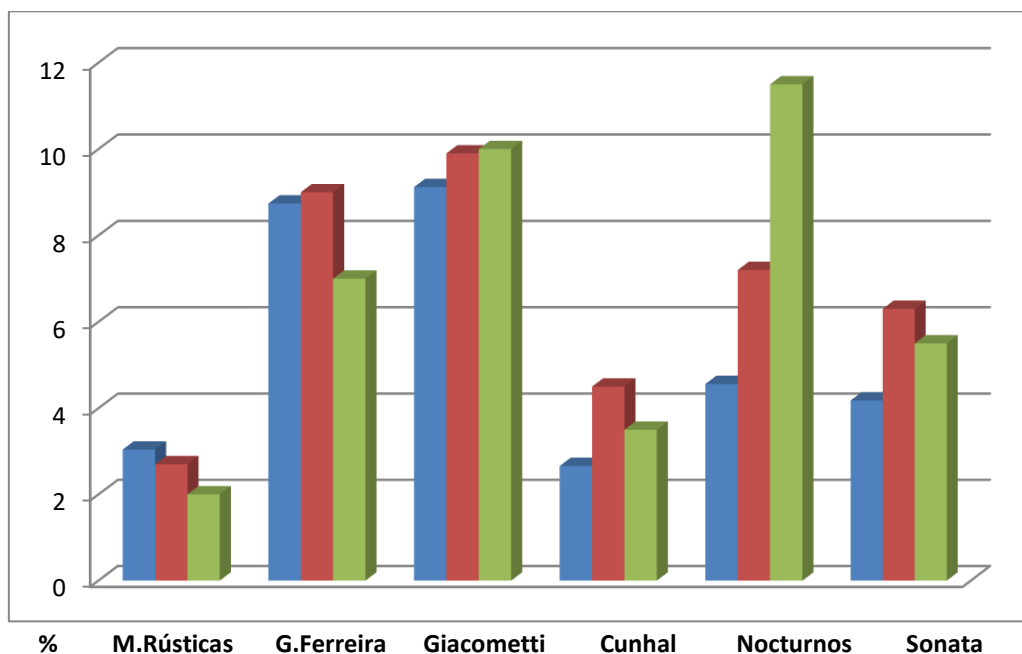
Verde: "Público c/Comentários"

"Coralistas" mantiveram a sua primeira opção de "Gosto +" (*Rústicas*) neste item, ao contrário de **"Público"** e de **"Público c/Comentários"** que deslocaram para *Rústicas* a preponderância que em "Gosto +" tinham ambos conferido a *Sonata*. A obra *Rústicas* teve assim a preponderância das escolhas com 18,63% (**"Público"**), 31,53% (**"Coralistas"**) e 26% (**"Público c/Comentários"**).

Como segunda obra julgada mais compreensível para **"Público"** surge claramente *Sonata* (15,96%), não sendo tão assertivos na mesma escolha **"Coralistas"** e **"Público c/Comentários"** que empatam a referida obra com *Nocturnos* (9%), igualdade essa que, no caso de **"Coralistas"**, nem a relação entre referências exclusivas e múltiplas consegue desempatar.

"Público" considera como terceira obra mais compreensível a *Festiva dedicada a Cunhal* com 11,78%, relegando para quarta escolha *Nocturnos* (11,02%). Esta posição é atribuída a *Festiva dedicada a Cunhal* por **"Coralistas"** (4,5%) e a *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira* por **"Público c/Comentários"** (7%). Em 5º lugar surge para **"Público"** e **"Coralistas"**, com 5,32% e 3,6%, respectivamente, a *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira* e em 6º, também para ambos, a obra homónima *dedicada a Giacometti* (4,94% e 2,7%). O grupo **"Público c/Comentários"** preferiu pôr no 5º lugar a *Festiva dedicada a Cunhal* (6%) e juntar-se aos outros dois, classificando também a *Fúnebre dedicada a Giacometti* com menos menções de compreensão (3,5%).

Gráfico 9: “Compreensão –“



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”

Vermelho: “Coralistas”

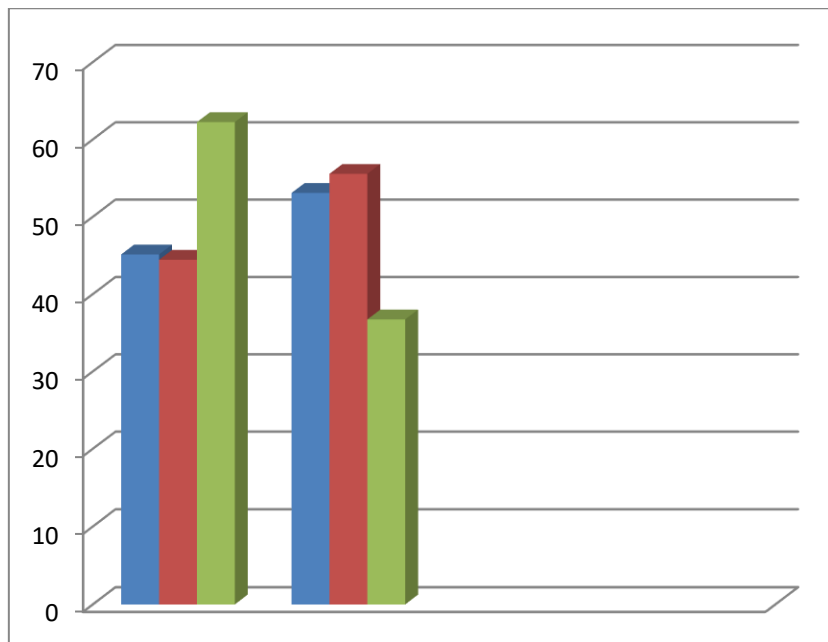
Verde: “Público c/Comentários”

Neste item constata-se desde logo divergência na escolha da obra de mais difícil compreensão: se para “**Público c/Comentários**” foi, com grande clareza, *Nocturnos* (11,5%), para “**Coralistas**” (9,9%) e para “**Público**” (9,12%) foi a *Música Fúnebre dedicada a Giacometti*, relegada por “**Público c/Comentários**” para segundo lugar (10%). A *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira* é a segunda obra de mais difícil compreensão para “**Público**” (8,74%) e para “**Coralistas**” (9%), terceira para “**Público c/Comentários**” (7%). Embora distanciando-se mais na percentagem atribuída por cada um, “**Público**” e “**Coralistas**” optam por coincidir ainda na atribuição do terceiro lugar a *Nocturnos* (4,56% e 7,2%, respectivamente).

Em quarto lugar os três grupos, pela primeira vez, colocam unanimemente *Sonata* (“Público” com 4,18%, “Coralistas” com 6,3% e “Público c/Comentários” com 5,5%). Se para “Coralistas” e “Público c/Comentários” o quinto lugar vai para *Música Festiva dedicada a Cunhal* (4,5% e 3,5%, respectivamente), para “Grupo de Controle” o quinto lugar é atribuído a *Rústicas* (3,04%), invertendo as escolhas no sexto lugar: *Festiva dedicada a Cunhal* para “Público”(2,66%) e *Rústicas* para “Coralistas” (2,7%) e para “Público c/Comentários” (2%).

Também aqui, a exemplo do que se passou entre os gráficos de “Gosto + e –”, não se desenhou um gráfico encaixável como negativo do gráfico “Compreensão +”. O resultado mais visível é aquele conferido a *Nocturnos* por “Público c/Comentários”, para além da sua hierarquização das obras em causa, bastante independente do percurso classificativo dos outros dois grupos.

Gráfico 10: “Reconhecimento das Canções propostas”

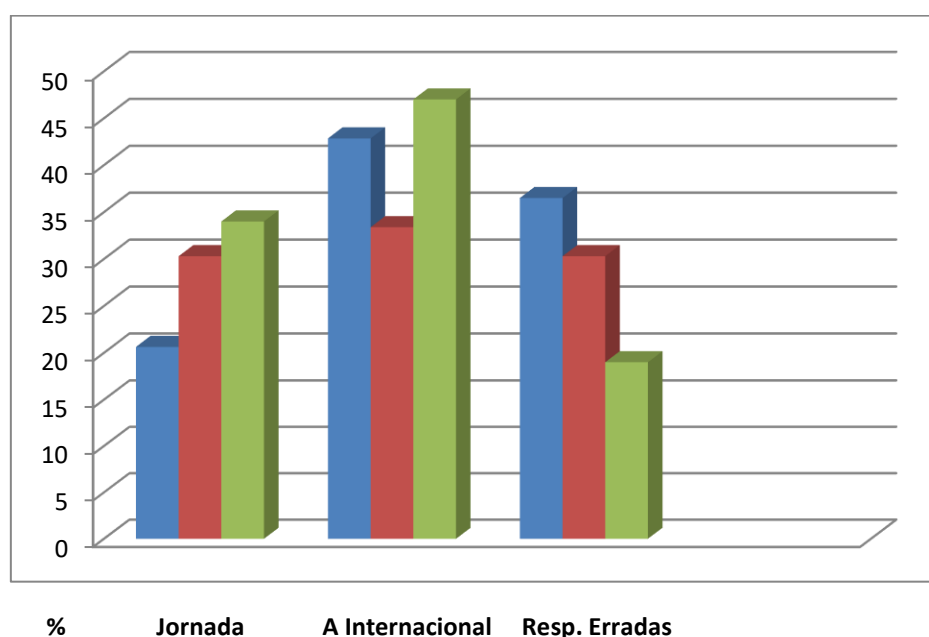


Azul: “Público”/”Grupo de Controle”
Vermelho: “Coralistas”
Verde: “Público c/Comentários”

Ao contrário dos outros dois grupos, “Público c/Comentários” reconheceu maioritariamente (62,24% contra 36,63%) uma ou a totalidade das duas canções propostas, ao contrário de “Público” e “Coralistas” cuja maioria (53,09% contra 45,13% e 55,55% contra 44,44%, respectivamente) não conhece as melodias propostas ou não reconheceu nas obras escutadas as canções *A Internacional* e *Jornada*.

Houve empates quantitativos entre o número de “Não”¹⁶³ e de Sim nos concertos de Matosinhos (23-23) e de Barcelos (27-27). O primeiro foi desempatado por Espinho / “Público” (28-37) em favor do “Não”. O segundo foi parcela de um total maioritário de “Sim”, arrastado por Lisboa (13-3) e Coimbra (21-6).

Gráfico 11: “Respostas Certas e Erradas”(Reconhecimento)



Azul: “Público”/”Grupo de Controle”
 Vermelho: “Coralistas”
 Verde: “Público c/Comentários”

Os resultados percentuais deste gráfico têm como referência (100%) o número total de respostas “Sim” do anterior.

¹⁶³ No inquérito havia dois itens assinaláveis com “Não” para a proposta de reconhecimento das canções “Jornada” e “A Internacional” nas obras escutadas: 1 - “Não conheço nenhuma das canções;” 2 - “Não reconheci nenhuma das canções durante o concerto”.

“Público c/Comentários” tem a melhor prestação dos três grupos no reconhecimento de *A Internacional* (47%) e da *Jornada* (34%), assim como a percentagem mais baixa de respostas erradas (19%).

“Público” tem o resultado mais baixo no reconhecimento da *Jornada* (20,63%), mas é segundo no reconhecimento de *A Internacional* (42,85%), sendo o grupo com mais respostas erradas (36,5%).

“Coralistas” é segundo no reconhecimento da *Jornada* (30,3%) e último (33,39%) na identificação de *A Internacional*, apresentando o segundo lugar em número de respostas erradas (30,3%).

Todos têm o seu melhor resultado na identificação de *A Internacional*, com percentagem mais baixa na identificação de *Jornada*.

Apenas **“Público c/Comentários”** tem como resultado percentual mais baixo o número de respostas erradas (19%). **“Coralistas”** tem a mesma percentagem para respostas erradas e para a identificação de *Jornada* (30,3%) – seu segundo melhor resultado ex-aequo. **“Público”** com 36,5% de respostas erradas, coloca este valor em segundo lugar das suas opções, entre as respostas certas para a identificação de *A Internacional*, em primeiro, e a percentagem na identificação de *Jornada*, em terceiro lugar.

A relação entre respostas exclusivas e múltiplas é completamente favorável às primeiras, sendo vários os casos de não existência de qualquer resposta de origem múltipla, dando carácter assertivo máximo ao resultado.

Por exemplo, o grupo **“Público”**, em Espinho, teve nas respostas à localização de *Jornada* 7 respostas exclusivas e 0 de carácter múltiplo; **“Público c/Comentários”** em Barcelos, em Coimbra e em Lisboa apresentou na mesma questão, idênticos rácios de 18-0, 5-0 e 11-0, respectivamente, dando-lhe um total de grupo de 34-0; **“Coralistas”** apresentou um rácio de 9-1 e de 13-0, respectivamente para a localização de *Jornada* e de *A Internacional*. Este resultado na identificação de *A Internacional* destaca-se, pois no geral houve mais dificuldade em situar esta canção.

O melhor rácio absoluto é mesmo o do **“Público c/Comentários”** de Lisboa que, para além do resultado atrás citado de 11-0 para *Jornada*, repetiu-o para *A Internacional*. Se pensarmos que 3 participantes responderam “Não” (ao conhecimento das canções ou ao seu reconhecimento nas obras de Lopes-Graça) e que, dos que optaram pelo “Sim”, apenas um falhou e outro não respondeu, teremos a tradução prática da caracterização do público de Lisboa apresentada em “Dados sobre os Concertos” (ver ponto 5.2.).

5. Conclusão

Poderemos descrever o público total dos estudos I e II atrás expostos como maioritariamente feminino (52,45% contra 47,54% masculino) e com uma média de idades avançada (78,48% situado entre os 31 e 70 anos, dos quais 43,39% entre os 51 e 70 anos).

Embora o grupo maioritário das três categorias propostas em “Estudos Musicais” seja aquele que não os efectuou (45,28%), se juntarmos aqueles que cumpriram estudos musicais elementares ou secundários (36,60%) com o grupo que completou estudos superiores (17,35%), concluiremos que a maioria do público abrangido pelos dois estudos efectuou estudos musicais ¹⁶⁴.

Os três grupos que compõem o público-amostra atrás descrito – “Público Indiferenciado para Concerto Formal” (**“Público”**), “Público com Experiência Coral Amadora” (**“Coralistas”**) e “Público Indiferenciado para Concerto Comentado” (**“Público c/Comentários”**) – têm algumas características próprias:

“Público” (“Grupo de Controle”) é maioritariamente masculino, de faixa etária intermédia em relação aos dois outros grupos, com o maior número de participantes sem qualquer educação musical oficial, nem actividade em coro, banda filarmónica ou tuna.

¹⁶⁴ Na discussão deste sub-parâmetro da “Identificação”, após o respectivo gráfico, dei conta das minhas dúvidas acerca destes dados.

“Coralistas” é o grupo com mais elementos femininos, com a média etária mais alta e com maior número de participantes com estudos elementares ou secundários musicais.

Por último **“Público c/Comentários”** é maioritariamente feminino, etariamente o mais jovem, possui um elevado número de elementos com estudos superiores de música, embora a maioria dos seus participantes não tenha estudos musicais, mas confirme participação em coro, banda filarmónica ou tuna.

Antes de tratarmos especificamente as questões ligadas à recepção musical dos concertos, devemos salientar que nas respostas aos inquéritos houve menções para todos os itens, de todos os sentidos, referentes às seis obras apresentadas no recital. E a primeira conclusão é que o público continua a ser um organismo muito eclético e democrático, com sensibilidades e critérios de subjectividade opostos, embora sendo sempre possível esboçar linhas de reacção.

Apesar dos gráficos de colunas nos poderem oferecer uma imagem apelativa da interacção triangular entre os grupos de público, centraremos estas conclusões nos pares **“Público”/“Coralistas”** e **“Público”/“Público c/ Comentários”**, seguindo a essência dos Estudos I e II.

Em **“Apreciação”** podemos pensar que **“Público”** tem a resposta mais generosa ao concerto, encabeçando em percentagem de respostas a apreciação máxima **“Muito Agradável”**. Quer a prática coral amadora de **“Coralistas”**, quer os comentários ao recital ouvidos por **“Público c/Comentários”** poderão ter criado Expectativas Musicais mais exigentes, com valorações gerais mais prudentes, embora mantendo a hierarquia de valorização de cada um dos quatro itens pelos três grupos.

A aplicação a este parâmetro do programa de análise SPSS não atribuiu significado estatístico relevante aos resultados apurados no Estudo I (comparação entre **“Público”** e **“Coralistas”**) e no Estudo II (comparação entre **“Público”** e **“Público c/Comentários”**), uma vez que os resultados de p , em ambos os casos, são superiores a 0,05.

Do item “Gosto +” retiraria conclusões da visível identificação de **Coralistas** com a obra *Rústicas*, possivelmente devido à proximidade/similitude dos temas recolhidos com as *Canções Regionais* que estes coralistas amadores frequentemente cantam, embora o tratamento que Lopes-Graça empregou nesta obra para piano a quatro mãos, difira daquele patente nas *Regionais*.

Salientaria também que “**Público**” e “**Público c/Comentários**” elegeram como obra preferida a *Sonata* – também muito votada por “**Coralistas**” (em 2º lugar) – que, sendo uma forma longa, talvez não fosse a escolha mais expectável.

A relevar ainda: o terceiro lugar, no conjunto dos três grupos, atribuído a *Nocturnos*, obra de carácter expressionista, abstracto e afórico; e a igualdade de preferência dada por “**Público c/Comentários**” às obras *Rústicas* e *Música Festiva dedicada a Álvaro Cunhal*.

Do item negativo “Gosto –” concluiria apenas que os seus resultados não constituem um expectável inverso do parâmetro homónimo positivo (“Gosto+”), não formando um exacto negativo do conjunto de resultados deste último. Menção ligeira para as diferenças dos resultados de “**Coralistas**”, em função dos outros dois grupos, em *Rústicas* (muito abaixo dos outros dois resultados) e em *Festiva dedicada a Cunhal* (muito acima dos outros).

Em “Compreensão +” demonstrou-se que “**Coralistas**”, ao contrário dos outros grupos, mantiveram a primeira escolha na obra, já destacadíssima em “Gosto +”, *Rústicas*. Conclui-se que este grupo prefere as obras que melhor compreende, ao contrário de “**Público**” e “**Público c/Comentários**” que autonomizam o gosto, da maior compreensão musical.

“**Público**” e “**Público c/Comentários**” que preferiram a obra *Sonata* (em **Gosto +**), transferiram o primeiro lugar das suas escolhas em “Compreensão +” para *Rústicas*.

Refere-se que o carácter naturalmente pesado das duas *Fúnebres* – envolto na linguagem da fase final da vida de Lopes-Graça, também patente na *Festiva dedicada a Cunhal* – situou-as na cauda das apreciações várias.

Entretanto, salienta-se o valor relativamente alto que *Nocturnos* e *Festiva dedicada a Cunhal* obtiveram perante o “**Grupo de Controle**” / “**Público**”, obras que os “iniciados” poderiam considerar mais árduas ou mesmo inacessíveis...

Também em “Compreensão – “ não se encontra um negativo do anterior item tratado. A relevar conclusivamente a influência que poderá ter tido nos comentários o caracterizar-se a obra *Nocturnos* como representante da fase mais hermética de Graça. Presume-se que seja essa a explicação para o resultado folgado e isolado de *Nocturnos* na classificação da obra menos compreensível por “**Público c/Comentários**”, noção nada confirmada pelos outros grupos em vários gráficos e quadros.

Só vemos como razão para explicar a exclusiva maioria de “Sim” de “**Público c/Comentários**” ao “**Reconhecimento**” das canções propostas como efeito do Concerto Comentado, onde as canções – entre outros excertos, foram tocadas ao piano. O mesmo argumento se utiliza para justificar o melhor resultado de “**Público c/Comentários**” na localização de *Jornada* e de *A Internacional* e no baixo número de respostas erradas.

6. Epílogo do capítulo III

Embora os dois estudos não tenham sido espectacularmente conclusivos quanto à dificuldade de recepção musical de obras de Lopes-Graça e, em especial, quanto à influência na Expectativa Musical, quer da actividade coral do ouvinte, quer dos comentários prévios ao recital em causa, vários dados foram recolhidos de muito interesse para esta investigação e para investigações futuras, a começar desde logo pela caracterização socio-cultural dos elementos do público de um recital de piano.

Omitindo pequenas tendências de significativa importância que se poderão extrair dos resultados e comentários, destacaria a relativa incorrecção da caracterização das capacidades do público pelos músicos instrumentistas, normalmente baseada em noções teóricas ou simples preconceitos, que não se verificam no âmbito dos ouvintes. Neste campo inseriria várias classificações de distinção na acessibilidade da obra, atribuídas por

quaisquer dos públicos tratados nos estudos a peças que os músicos rotulam de “mais difíceis”, não percebendo estes que essa “dificuldade” analisada musicalmente, não está ligada à recepção (como muito bem salientaram vários dos nossos entrevistados do capítulo anterior).

Por outro lado, a comunicação dessa noção, por muito discreta que possa ser, num comentário prévio ao concerto pode efectivamente condicionar o público para esse entendimento da obra. Este facto ficou claro com a classificação dada por **“Público c/ comentários”** à obra *Nocturnos* (apresentada nos comentários como oriunda do grupo/fase de obras mais herméticas de Lopes-Graça) no item “Compreensão – “, facto não replicado, quer em **“Público”**, quer em **“Coralistas”** (ideia já denunciada por Alexandre Weffort na sua entrevista em Anexos 3.1.).

Reteremos como lado positivo dos comentários prévios o melhor entendimento de temas presentes nas obras, nada fáceis de identificar para um leigo no âmbito musical de Lopes-Graça, e que foi claramente provado pelos resultados do **“Público c/comentários”** no item “Reconhecimento”.

Regressarei no capítulo seguinte à reflexão teórica, desta vez mergulhando na obra literária e na biografia de Fernando Lopes-Graça, com a bagagem de noções, testemunhos e dúvidas de âmbito teórico-prático recolhida nos capítulos anteriores. Debruçar-me-ei sobre o cotejamento das noções teóricas e do seu universo musical, e problemáticas envolventes – nos parâmetros versados no capítulo I – com o pensamento escrito do autor de *As Mãos e os Frutos*, tentando avaliar a sua questionável actualidade num tempo de aceleradas mudanças.

Seguidamente esboçarei uma releitura biográfica de Lopes-Graça com o intuito de realçar novos aspectos que possam melhorar a formação da Imagem Estética respeitante à Performance da sua música – seguindo uma das pistas deixadas pelas Entrevistas (cap. II) –, realçando a intensa ligação da praxis do compositor com as suas opções ideológicas e partidárias marxistas, publicamente assumidas.

CAPÍTULO IV – A actualidade do pensamento de Fernando Lopes-Graça. A presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça – contributos para o enriquecimento da Imagem Estética para *performance* das suas obras.

1. As propostas de Fernando Lopes-Graça

Será que as questões e as propostas que Lopes-Graça apurou e defendeu ao longo de mais de seis décadas de porfiada escrita mantêm a actualidade, 22 anos após o seu desaparecimento, e suportam o confronto com as noções científicas e neurocientíficas, mais as respectivas problemáticas inerentes, que expus no capítulo I deste trabalho?

Aí ficaram definidas Performance Musical, Imagem Estética e Expectativa Musical em termos que me parecem correctos face aos conhecimentos actuais e à funcionalidade prática que revestem, e foram lançadas algumas problemáticas inerentes à acessibilidade da Música pelo grande público e ao valor que esta Arte reveste, quer presumivelmente na evolução do Homem ao longo dos tempos, quer no indivíduo, do nascimento ao fim da sua vida. Revisitemos algumas noções similares defendidas por Fernando Lopes-Graça para avaliarmos da sua actualidade.

Grande parte da problemática avançada nos pontos constituintes do Capítulo I foi abordada criticamente por Fernando Lopes-Graça desde há muito, foi respondida com propostas concretas e, muitas delas, base de persistentes lutas. Algumas, poucas, viram o seu objectivo alcançado; outras que muitas, ainda hoje persistem actuais e prementes, mais ou menos lamentavelmente.

Não sendo Lopes-Graça um cientista e muito menos um estudioso da neurociência, por motivos vocacionais e cronológicos óbvios, é curioso que na sua ciclópica obra literária – conjunto de múltiplas abordagens e firmes propostas sobre a vida musical local e geral, sobre a vida cultural e os problemas humanísticos do seu dia-a-dia, no Estado Novo e mais tarde em Democracia – tenha já esboçado com competência o esquema psicológico da leitura/performance musical, muito similar ao proposto em 1967 por Kochevitsky (cf.

Capítulo I, ponto 1.1.) o que demonstra a modernidade dos seus conhecimentos em 1931¹⁶⁵.

Nesse ano, na sua dissertação apresentada no concurso para professor de Solfejo¹⁶⁶ do Conservatório Nacional – que não chegou a ser discutida dada a sua prisão “in loco”¹⁶⁷ – Fernando Lopes-Graça aborda o tema a propósito da leitura à primeira vista, mostrando estar ao corrente dos conhecimentos sobre fisiologia e neurologia da época:

A retina recebe a impressão dos sinais gráficos e retransmite-a ao cérebro; os centros de associação classificam-nos, dão-lhes os valores, “dividem a música”, para empregar a devida terminologia; e os centros coordenadores integram os movimentos dos órgãos (dedos, garganta, lábios, etc.) que hão-de dar expressão objectiva a esses sinais, no caso de se ter que executar a música (Lopes-Graça 1933, 132).

E se houvesse dúvidas quanto ao interesse pedagógico da instalação deste “circuito” na leitura musical da maneira mais perfeita possível, favorecendo a preparação mental da acção técnica, Lopes-Graça avisa: “Quem executa só com as mãos é melhor não executar” (ibid., 144).

Ao alinhar a sua proposta de esquema performativo – é disso que se trata – ao lado dos esquemas por mim confrontados no capítulo I, 1.3., da autoria de Kochevitsky, de Damásio e de Huron (ver Quadro 1 em Anexos 4.) constatei a sua precocidade, justeza e actualidade (ver Quadro 2 em Anexos 5.).

¹⁶⁵ A citação em causa é situada em 1933, data da edição, embora o texto base fosse o da referida dissertação de 1931.

¹⁶⁶ O jovem candidato apresentou-se às “provas de concurso para as vagas de professor de Piano e de Solfejo do Conservatório, ficando classificado em primeiro lugar” (Carvalho 2006, 141).

¹⁶⁷ Lopes-Graça foi preso pela sinistra polícia política de Salazar, perante o júri atónito. No primeiro dia de provas, Júlio Dantas – então director do Conservatório Nacional – conseguiu que os agentes não prendessem Lopes-Graça nas instalações da escola. Para escapar a uma prisão certa, Lopes-Graça foi dormir a casa de Pedro do Prado. No segundo e último dia de provas, o candidato apresentou-se já sob prisão, com os mais vivos protestos de Luís de Freitas Branco, presidente do júri, registados no seu diário a 27 de Outubro de 1931: “O júri protestou, impôs-se à polícia. O candidato prestou as suas provas, seguiu preso para Santarém e ficou classificado em primeiro lugar com 18 valores” (cf. Sousa 2006, 117).

Um fio condutor pedagógico perpassa pelas suas crónicas, críticas, ensaios e mesmo, passagens auto-biográficas, invadindo aqui e ali, de uma maneira muito cuidada a sua obra musical. E essa vertente pedagógica geral emanava directamente do seu humanismo exigente – desde logo consigo próprio –, sem concessões a quem quer que fosse, sem hesitações perante temáticas de tratamento muito delicado no regime salazarista do Estado Novo.

E os inícios das suas preocupações pedagógicas, gerais e musicais, revelaram-se desde logo na especial atenção devotada a Rousseau. Podendo hoje perceber-se a identificação de Graça para com “o filósofo que ousava proclamar afoitamente o seu pensamento inconformista, tanto em arte como em política [...] a ponto de fazer pagar ao autor o seu atrevimento com a cadeia ou com o exílio” (Lopes-Graça 1939, 53), o compositor debruça-se sobre Jean-Jacques Rousseau, num artigo escrito numa agitada Paris em Julho de 1937 no qual, para além de uma resenha biográfica do autor de *Le Contrat Social*, onde releva a importância de Rousseau como músico prático e teórico, mergulha, cúmplice, nas suas ideias pedagógicas – ainda hoje surpreendentes para muita gente –, onde a música estava longe de ser esquecida:

Lembremos ainda que Rousseau educador também não esquece a música. No “Émile” opina que se deve cantar ainda antes de se saber ler e aflora a questão de uma música específica para as crianças, problema que ainda hoje tem toda a actualidade; dá além disso certas indicações pedagógicas, que não são de todo destituídas de fundamento (Ibid., 55).

A partir do seu pensamento e da sua prática de músico e animador musical, Lopes-Graça produz reflexões e propostas desde logo para as crianças. Numa época de tantos projectos e serviços educativos, muitas das consignas elaboradas pelo compositor continuam actuais e à espera de cumprimento. Se não, vejamos:

Para que as crianças não cantassem “nada mais nada menos que as piores banalidades revisteiras de mistura com fados e outras canções de proveniência duvidosa, na sua generalidade providas de letras de gosto e moralidade ainda mais duvidosa” (Lopes-Graça

1949, 102) e porque “sobre as vantagens da educação musical expressam-se bem claramente e bem entusiasticamente os grandes pensadores de todos os tempos, desde Confúcio a Bergson, passando por um Platão, um Santo Agostinho, um Lutero, um Espinosa, um Leibniz, um Hegel, um Schopenhauer, um Nietzsche, etc.” (Lopes-Graça 1929, 74), para além de obras dedicadas aos pianistas mais jovens (*Música de Piano para as Crianças* op. 198 e *Álbum do Jovem Pianista* op. 155), compôs também para coro infantil a capella as *Canções e Rodas Populares Infantis* op. 54 e para coro infantil com acompanhamento de piano as *Canções e Rondas Infantis* op. 85, *As Cançõezinhas da Tila* op. 115, *Presente de Natal para as Crianças* op. 208¹⁶⁸ e, por último, *Aquela Nuvem e Outras* op. 238 para voz e piano. As palavras são de origem popular ou de autores consagrados (Matilde Rosa Araújo¹⁶⁹ – *As Cançõezinhas da Tila* – e Eugénio de Andrade¹⁷⁰ – *Aquela Nuvem e Outras*) e a música, bem adaptada ao desafio da extensão, do timbre e da compreensão infantis, possui toda a inventiva de Lopes-Graça sem as concessões de qualidade que tantos praticam ainda hoje para errada criação de maior acessibilidade...

Em 1937 entusiasma-se em Paris, na Conferência Internacional sobre as Audições Musicais para a Juventude, organizada pela Sociedade de Educação Musical de Praga e enquadrada no programa das manifestações da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, onde no meio de estudiosos, compositores, maestros e instrumentistas toma contacto com a prática musical de qualidade para a infância e pelas crianças:

Concertos por e para as crianças, orquestras e coros infantis, ópera e bailado nas escolas, cursos vários de iniciação e formação musical, experiências pedagógicas diversas, atinentes à reformação ou a um

¹⁶⁸ O Serviço Educativo da Casa da Música encomendou ao compositor Sérgio Azevedo uma orquestração desta obra, original para coro infantil e piano, que o pupilo de Lopes-Graça (entrevistado neste trabalho, ver Anexos 3.11.) realizou, acrescentando-lhe vários *intermezzi* de sua própria autoria. A obra foi estreada na sua nova forma num concerto de Natal em 21 de Dezembro de 2003, no Europarque, com um coro de uma centena de alunos das escolas do 1º ciclo do Porto, acompanhado pela Remix Orquestra, dirigida por Jean-Marc Burfin.

¹⁶⁹ Matilde Rosa Araújo (1921-2010), escritora especializada em Literatura infantil.

¹⁷⁰ Eugénio de Andrade, pseudónimo de José Fontinhas (1923-2005), notável poeta português, autor dos poemas de *As Mãos e os Frutos* op. 117, importante ciclo de canções para Canto e Piano, de *Mar de Setembro* op.149, de *Inscrição para o Túmulo de uma Donzela* op.71, para além da obra em questão.

melhor rendimento do ensino musical, e, sobretudo, um contacto vivo, permanente, directo, activo e estimulador entre a música e a criança (Lopes-Graça 1937^a, 165).

Admira também a acção esclarecidamente pedagógica de Pau Casals, à frente da sua *Asociación Obrera* ¹⁷¹ que fundou em Barcelona em 1925, precocemente terminada com a Guerra Civil de Espanha (1936), onde

[...] o seu público de operários e empregados mostrou uma maravilhosa compreensão e um entusiasmo crescente pelos concertos que lhe eram destinados e cuja elaboração técnica obedecia a normas do mais elevado critério estético. O princípio de que Casals partia era o único válido para qualquer obra séria de fomento artístico: a educação para o Belo só se faz através do Belo (Lopes-Graça 1947, 92).

E reforça, com certa pluma:

Se queremos chamar o povo à música e ensiná-lo a amar as grandes obras dos mestres da arte dos sons, só há uma maneira eficiente de o fazer: é pô-lo em contacto com essas obras, sem transigência nem compromissos, e sem receio de que o povo lhes volte as costas, porque o povo sente, por intuição, onde está a verdadeira grandeza, e nunca lhe volta as costas (loc. cit.).

E é esse princípio que, quanto a mim, os projectos educativos teimam em não inscrever nos seus ideários. Defende-se ainda hoje o uso do sucedâneo para se ascender ao original, a má qualidade como ponte para a excelência.

Ora, se se pretende que a criança ascenda à grande música através da música fácil, renega-se imediatamente tanto o próprio princípio que está na base do método educativo em questão como os resultados que dele se esperam (Lopes-Graça 1937^c, 78).

¹⁷¹ *Asociación Obrera de Concertos*, onde frequentemente surgia à frente da Orquestra Pau Casals.

Entendendo-se por “música fácil”, quer para adultos, quer para crianças, aquilo que, ainda hoje, muitos responsáveis julgam dever constar nos ditos “concertos populares”: “[...] que por “concertos populares” se não entenda manifestações de baixo nível artístico, com obrinhas fáceis e aliciadoras, com lugares-comuns requentados ou xaropadas intragáveis” (Lopes-Graça 1947, 92).

Porque de entre as obras musicais que pertencem ao património da Arte que o Homem soube construir “ [...] não há obras fáceis nem obras difíceis em si mesmas; a dificuldade ou a facilidade só existem em relação ao grau de cultura musical mais ou menos desenvolvido do auditor” (Lopes-Graça 1937^c, 78).

Se se quer ascender à Arte é pela Arte que se lá chega. Sem renegar uma apropriada escolha de repertório em função do indivíduo, é fazendo-o ouvir, ou bem melhor (se possível), executar boa música que à boa música ele chegará. A segunda hipótese referida, nem sempre fácil, é a desejável: destrói a famosa barreira social criada entre leigos e “iniciados” ¹⁷², oferece a mais intensa e marcante vivência musical (performativa instrumental ou vocal, com envolvimento corporal técnico, por muito incipiente que este possa ser) e tem, atrás de si, grandes sucessos experimentados. De rejeitar o subproduto “facilitado”, o arranjo “acessível”, a obra “resumida” como trampolim para níveis mais “difíceis”, teoria ainda tão frequente nos locais de maior responsabilidade.

Embora Lopes-Graça não tenha enjeitado o facto de considerar que

a música tem contra ela o grave inconveniente de não ser uma arte de comunicação directa: desde a sua fixação numa grafia, que é apenas uma notação mais ou menos criptogâmica, a qual tem, portanto, que ser interpretada, até ao seu “vocabulário” e à sua gramática, de uma natureza especialíssima, sem correspondência com o mundo ou os símbolos do mundo objectivo tudo na música interpõe entre o compositor e o público uma série de convenções, de “sinais”, de

¹⁷² Sendo os “leigos” aqueles que se encontram “condenados”, na melhor das hipóteses, a apenas consumir música, quando não mesmo arredados dos ambientes de concerto, em oposição aos músicos e melómanos “encartados”, “iniciados” de Euterpe...

fórmulas que até certo ponto é preciso saber vencer para chegar junto dela (Lopes-Graça 1942, 110) ¹⁷³.

A longa actividade à frente do “seu” Coro da Academia de Amadores de Música – hoje Coro Lopes-Graça – espelha bem, na prática, os seus princípios metodológicos de divulgação democrática da música: por um lado, na sua relação, como maestro, com uma esmagadora maioria de coralistas que não lia música, e com públicos das sociedades recreativas e culturais populares, sem acesso a salas de concerto; por outro, como compositor, compondo obras passíveis de serem interpretadas pelo seu coro e escutadas por tais públicos, adaptando a sua arte às características técnicas do coro, dos intérpretes em vista ou mesmo das condições que os enquadrariam. Mas nunca aligeirando conteúdos musicais ¹⁷⁴.

Se ela [cultura musical popular] significa cultura para o povo, cultura em benefício do povo, não é da sua utilidade que se poderá falar, porque ela é evidente: é sim do dever que se nos impõe de a promover sem sofismas e sem transigências de qualquer ordem, que só podem redundar em menosprezo das capacidades de assimilação, quantas vezes admiráveis, desse mesmo povo, e do direito humano que lhe assiste de participar dos bens da cultura (Lopes-Graça 1963, 262).

Quanto à actividade coral como poderoso e acessível meio de vivência musical de todos os períodos da História da Música Ocidental por parte de não-leitores de música, de amadores sem formação musical ou mesmo de simples curiosos, passíveis de ser ganhos para a Música no primeiro contacto com ela, o trabalho militante de Lopes-Graça na direcção musical do Coro da Academia de Amadores de Música já bastaria para defender a utilidade desta prática. Mas Lopes-Graça também escreveu muito acerca da natureza desta actividade, seus escolhos, critérios de escolha de repertório, etc.

¹⁷³ Parece-me que aqui Lopes-Graça subestima a capacidade de comunicação directa da Música com qualquer cidadão, ultrapassando as barreiras teóricas e prosseguindo a relação directa com o Homem que manteve ao longo da maior parte da sua História.

¹⁷⁴ Incluiria neste grupo as obras didácticas para crianças, atrás citadas, o acervo monumental das 24 Séries de “Canções Regionais Portuguesas” para coro a capella, mas também as chamadas “Canções Heróicas”, igualmente adaptadas aos intérpretes e aos possíveis enquadramentos onde seriam cantadas, sem sacrifício da integridade e exigência que Lopes-Graça sempre pôs no seu mister de compositor.

Iniciando a reflexão sobre a dificuldade e inibição que a generalidade dos portugueses, ainda actualmente, têm em cantar:

Povo que não canta espontânea ou concertadamente é povo que não oferece chão favorável ao florescimento de uma sólida e larga cultura musical, nos seus dois capitais aspectos: o da apreciação e o da criação; daí que por toda a parte, já ali onde a cultura musical é uma conquista histórica, já onde conscientemente se procura fomentá-la, se estimulem e acarinhem com tanta previdência todos os movimentos e manifestações corais populares (Lopes-Graça 1958, 155).

Considera assim que

a prática da música coral é, pelas sãs alegrias que proporciona, pelo que representa como factor de educação artística, pelos hábitos de sociabilidade que cria, pelos estímulos de nobre e pacífica cooperação que desperta, um dos índices mais seguros da vida civilizada dos povos e das nações” (Lopes-Graça 1955, 108).

Observando as vantagens da prática coral, alarga-as do âmbito musical também para o social:

O primeiro estímulo e o primeiro fruto da prática do canto em comum deve ser a satisfação íntima, a exaltação pessoal daqueles que a essa prática se dão; e a condição básica para que de qualquer agrupamento coral irradie o calor que arrasta os que o escutam é que cada qual dos seus componentes sinta o seu ser transfigurado no simples e espontâneo acto de juntar a sua voz à voz dos seus companheiros, numa convergência de propósitos que faz do concerto musical um símbolo vivo de harmonia humana (Ibid., 109).

Como material central de base para a construção de um repertório coral, exemplificado durante toda a sua vida à saciedade, releva:

[...] Depois, há outro aspecto da questão referente ao repertório que, tanto sob o ponto de vista patriótico como prático, e ainda pelo seu valor socialmente educativo, deverá colocar-se no primeiro plano: refiro-me ao culto da canção popular portuguesa, entendendo-se por canção popular portuguesa [...] aqueles expressivos e autênticos documentos do sentir do nosso povo, que, em adequadas harmonizações, respeitadoras da sua pureza étnica, tenho defendido deverem constituir o ponto de partida, se é que não o programa essencial da actividade artística dos nossos agrupamentos corais populares, que assim chamariam a si a bela e urgente tarefa de levarem os portugueses a reconhecerem-se em si próprios através de uma das mais eloquentes manifestações do nosso génio natural (Lopes-Graça 1955, 109-110).

Este movimento coral amador, dirigido com critério técnico e com repertório que teria como base a canção popular “em adequadas harmonizações”, para além de aproximar um grande número de pessoas da música activa – desmistificando o seu iniciatismo e promovendo a sua democratização – pode simultaneamente despertar na IE a raiz musical tradicional que lá se encontra, por muito inconsciente e abafada que esteja na memória das pessoas, e também ajudar ao trabalho de redescoberta e promoção da música tradicional, no caso português, verdadeiro tesouro em perigo de desaparecimento.

Porque Lopes-Graça também denuncia o gosto do povo quando “[...] se acha pervertido por quase um século de música comercialística, pelas potreias que lhe fornecem os compositores de décima ordem, essa famosa “música ligeira”, que impudicamente se intitula, ou intitulam alguns, de música popular” (Lopes-Graça 1946, 124).

Essas “potreias” com que nos bombardeiam sem descanso nas rádios e tv’s, nos restaurantes e bares, nos elevadores e na via pública. A sua abundância – bem mais expressiva e violenta hoje do que nos anos de vida do compositor... – é explicada por ele: “[...] a superprodução capitalista faz com que as companhias fabricantes de discos se

vejam obrigadas a lançar continuamente no mercado verdadeiras aluviões de gravações de música da pior qualidade, que subvertem o gosto do público” (Lopes-Graça 1942, 114).

Para além da canção tradicional portuguesa que vai integrar na sua arte de compositor, Lopes-Graça defende intransigentemente toda a música patrimonial que herdámos e, em especial, a sua dama: a música do nosso tempo. E previne nesse capítulo:

[...] os maiores inimigos da música moderna se encontram, quase sempre, entre o público de cultura musical cristalizada num determinado tipo. Existem preconceitos musicais como existem preconceitos morais ou religiosos, tão fortes e enraizados uns como outros. A não se possuir uma grande frescura e flexibilidade de espírito, um poder de assimilação muito rápido, uma capacidade de vibração muito pronta, é, na verdade, extraordinariamente difícil que um público saturado do idioma musical clássico aprenda espontaneamente uma arte que se serve de um idioma completamente diferente (Ibid., 110).

E aqui surge um ponto interessante: se por um lado há que defender a maioria da população arredada das salas de concerto e cada vez mais afastada auditivamente da música que lá se pratica pela música comercial de muito má qualidade, por outro lado, este grupo social poderá possuir em maior grau a “grande frescura e flexibilidade de espírito, um poder de assimilação muito rápido, uma capacidade de vibração muito pronta em relação ao público saturado do idioma musical clássico”. Esta dicotomia entre o público clássico dos concertos e aquele que, por exemplo, acorria às sessões que o Coro da Academia de Amadores de Música fazia em colectividades populares, muitas delas na margem sul do Tejo – numa altura em que o acesso aos concertos clássicos era muito mais difícil, de uma marcada característica classista – faz Lopes-Graça exclamar ainda, numa visão já mais sociológica e política, que analisaremos nesta tese mais à frente:

A nossa experiência pessoal tem-nos feito ver que um auditório de cultura musical não sistematizada, sem prejuízos musicais, portanto, aceita ingenuamente a música moderna, sem lhe opor as reacções que

de ordinário se observam num auditório considerado “cultivado”, mas cuja “cultura” não é, afinal, mais do que uma petrificação de noções, conhecimentos e sentimentos adquiridos (Lopes-Graça 1942, 110).

Na contracapa da 2ª edição de “Nossa Companheira Música”, o compositor explica o seu objectivo na publicação daquela antologia de textos seus

[...] mais ou menos solidários numa preocupação: a de conceber a música para o homem, a de tornar este o centro da arte dos sons, que não é apenas uma demonstração acústica, não é apenas uma pura construção intelectual, não é apenas um ofício e uma técnica, mas sim também, e acaso para além de tudo isso, um alimento espiritual, uma presença e uma mensagem vivas [...] (Lopes-Graça 1992).

Toda a problemática levantada anteriormente, em redor das definições de P, IE e EM, é respondida por Lopes-Graça, ao polemizar e opinar acerca de questões atinentes àquelas definições: a atenção ao desenvolvimento musical da criança e do adulto arredado da vida musical, os conselhos práticos pedagógicos que desenvolve, os perigos da música comercial de má qualidade na aproximação do cidadão à sua música tradicional e à música erudita, estreitando-lhe a EM, esclerosando a IE. Para a melhor sensibilização das populações à música-património da nossa civilização ocidental – e não só – advoga a performance musical de obras de qualidade: quer na acessível performance coral amadora, quer na auditiva. E que as obras tenham uma escolha judiciosa, adaptável ao iniciado, mas nunca má qualidade, alegadamente acessível...

Mesmo sem a “premência” das descobertas da Neurociência acerca dos efeitos da Música no funcionamento do nosso cérebro, Lopes-Graça é um incansável lutador pela aproximação das populações à música – quer à tradicional, quer à erudita –, mas também da arte dos sons aos povos, para que estes tenham à disposição das suas vidas “uma língua cuja gramática é para o espírito a melhor das disciplinas, porque não há nenhuma em que a lógica tenha maior lugar, e o seu objectivo é a própria vida” (Laloy, apud Lopes-Graça 1929, 75).

Esclarecida a actualidade do pensamento de Lopes-Graça, quer no levantamento pormenorizado dos problemas musicais (e não só), quer nas soluções que preconiza para a sua resolução, abordarei de seguida a sua biografia, numa aproximação ao seu pensamento e praxis marxista.

2 . Preâmbulo marxista

Num balanço muito rápido da figura e da obra de Fernando Lopes-Graça, não será de mais dizer que, pela grandeza da sua humanidade, da sua visão política e artística, tão intimamente fundidas, pela constância na defesa dos seus ideais, foi uma figura exemplar no nosso século XX (Urbano Tavares Rodrigues 2007, s/pag.).

Seria estultícia da minha parte elaborar uma nova biografia de Fernando Lopes-Graça, quando estudiosos e íntimos do compositor o fizeram, parcial ou totalmente – com a autoridade testemunhal e científica que se lhes reconhece ¹⁷⁵ –, incluindo o próprio Partido Comunista Português que, no centenário do seu militante, elaborou e promoveu notas biográficas do autor do *Requiem à memória das vítimas do fascismo*, conjuntamente com uma exposição sobre a sua vida e obra, e várias outras manifestações artísticas celebrativas.

Buscando novas projecções biográficas que possam renovar a Imagem Estética da Performance da sua obra, tentarei aprofundar a intensa interligação da vida de Lopes-Graça com o marxismo, ideologia que abraçou, como é público, mas cuja intensidade de influência no magistério do compositor poderá ainda, ou não ter sido desvelada em toda a sua dimensão, ou mesmo, em alguns casos, ter sofrido tentativas de “branqueamento” (sic) (ver entrevista com José Luís Borges Coelho em Anexos 3.6.).

¹⁷⁵ Falo nomeadamente de Mário Vieira de Carvalho, Romeu Pinto da Silva, Teresa Cascudo e, acerca dos primeiros tempos de Lopes-Graça, António Sousa (ver Bibliografia).

Confiava-me Carlos Aboim Inglês¹⁷⁶ em 1998, em Espinho, num fugaz jantar momentos antes de uma conferência sua sobre os 150 anos do “Manifesto Comunista”, que nunca a teoria marxista fora tão vilipendiada como nos tempos correntes, mas, ao mesmo tempo, tão estudada, sobretudo como poderoso instrumento de análise económica, pelos grandes centros de saber ocidentais, referindo ele em concreto a Universidade de Harvard.

Sérgio Ribeiro¹⁷⁷ relatou-me, em conversa, que num dos muitos debates em que participara, um jovem economista tinha atacado e apoucado de forma arrogante uma sua intervenção inicial, em conteúdo e forma que o ex-eurodeputado e estudioso de Marx não considerara correctos. Teve então que lembrar ao entusiasta opositor um facto surpreendente, que justificava a sua ignorância sobre marxismo: é que ele próprio, enquanto aluno do curso de Economia em pleno regime fascista português, estudara dentro do seu currículo a cadeira de Economia Marxista, ao contrário do jovem que, licenciado após a Revolução de Abril, não encontrou no currículo do seu curso qualquer disciplina correspondente...

Karl Marx (1818-1883) iniciou os seus trabalhos de investigação pelo estudo da realidade nas suas mais variadas vertentes (filosofia, história, política, economia, etc.). Por muito brilhante que os seus trabalhos tenham sido, a sua originalidade em relação aos filósofos contemporâneos surge no objectivo final que traçou para essa investigação e para o próprio instrumento de análise que criou: a transformação da própria realidade estudada. O que implicaria, segundo ele, uma nova troca de classe social no poder: à estafada burguesia – que fora revolucionária na Idade Moderna e na Revolução Francesa ao promover o Progresso, substituindo a decadente nobreza – suceder-se-iam as classes trabalhadoras, o proletariado.

¹⁷⁶ Carlos Aboim Inglês (1930-2002) destacado dirigente do PCP, intelectual, poeta, responsável durante muito tempo pelas relações internacionais do partido.

¹⁷⁷ Sérgio Ribeiro (1935), economista e professor catedrático jubilado, militante e ex-deputado europeu pelo PCP.

Se o conjunto da teoria marxista – na profundidade das suas três partes constitutivas (filosofia, economia política e socialismo científico ¹⁷⁸) e no seu objectivo de derrubar a classe dominante – assustou e assusta o poder capitalista instituído, as experiências socialistas levadas a cabo durante o século XX até hoje – pese embora o fim da prática socialista no Leste europeu –, sobretudo através do marxismo-leninismo ¹⁷⁹, fizeram com que este passasse a inimigo ideológico principal.

Nos dias de hoje, Barata-Moura sintetiza assim a questão:

A investida desenfreada da parte de *diferenciados* sectores e quadrantes contra um marxismo-leninismo que não conhecem, nem querem conhecer – e por isso com ele lidam como se de uma poção mágica, de uma fórmula miraculosa, ou de uma proposição inanalísável, se tratasse – corresponde, na realidade, a um ataque cada vez menos disfarçado contra o *socialismo*.

Entendamo-nos.

Não apenas contra o socialismo enquanto conjunto *historicamente limitado* de experiências, de realizações, de processos organizativos e institucionais, que se plasmaram em formais tentativas (que para memória futura se não desvanecem) de montar a existência colectiva sobre uma estrutura económica não assente na exploração, nem por ela comandada;

mas contra o socialismo enquanto *crítica* radical do, e *alternativa* prospectiva ao, modo *capitalista* estabelecido e hegemónico de produzir e de reproduzir o viver social,

e enquanto projecto emancipador de intervenção transformadora na materialidade dialéctica do ser – um projecto e um programa fundados nas próprias possibilidades reais que a contraditoriedade intrínseca do

¹⁷⁸ A base filosófica era predominantemente alemã – Marx foi aluno de Hegel; a base de economia política provinha da Inglaterra da Revolução Industrial, relatada, em parte, pelo seu amigo e colaborador Friedrich Engels (1820-1895); o “socialismo científico”, etapa no caminho para a sociedade comunista, diferenciava-se dos diferentes “socialismos utópicos” então existentes e que foram estudados em França.

¹⁷⁹ Teoria política elaborada por Vladimir Ilitch Oulianov (Lenine) (1870-1924) com a aplicação do marxismo à realidade russa do início do século, donde resultou a Revolução de Outubro de 1917 e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), primeiro estado socialista. O maoísmo, desenvolvido por Mao Tsé-Tung (1893-1976) surgiu mais tarde na Revolução Chinesa (1949).

real rasga ao porvir da inscrição (com a-fazer) do cunho de uma humanidade enriquecida no corpo deveniente das realidades.

Este é o verdadeiro *contexto* da ofensiva de que o marxismo-leninismo é alvo; é isto aquilo que verdadeiramente se encontra em causa – por detrás, a pretexto, e através, das diferentes exéquias antecipadas que ao marxismo-leninismo se vão prodigalizando. Aqui reside, efectivamente, na sua nudez desvendada, o *nó* das questões (Barata-Moura 2010^b, 10-11; passagens em itálico no original).

“Anda um espectro pela Europa [...]” (Marx e Engels 1848, 35) há mais de século e meio, tendo-se alastrado por todo o Mundo...

Deste facto se infere a luta ideológica sem quartel do actual sistema contra a ideologia rival, que propõe outra organização económica, social e política, caboucos de uma nova sociedade, alegadamente mais justa, mais fraterna, mais livre.

Essa luta ideológica intensa, num tempo em que supostamente as ideologias tenderiam a acabar¹⁸⁰, tem como importante campo de batalha a comunicação social nacional e internacional. Se podemos suspeitar dessa tão violenta quanto surda contenda do nosso dia-a-dia mediático, uns duma maneira mais indignada, outros mais conformados, a tese de doutoramento de Rui Pereira, *O anticomunismo na imprensa portuguesa de referência durante o período de 'normalização' (1980-2005) — Os casos do Diário de Notícias, Expresso e Público*, desperta-nos para uma realidade portuguesa, não diferente da de outras paragens forasteiras, dificilmente adivinhada em toda a sua extensão quantitativa e qualitativa, coligindo “mais de um milhar de itens impressos entre 1980 e 2005” (Pereira 2013, VII).

[...] este material configura uma densa construção anticomunista que é aqui analisada à luz das Teorias do Enquadramento (Framing) e da Construção Social da Realidade. Este estudo de natureza qualitativa, embora quantitativamente controlado, detecta um volume considerável de matéria tendenciosamente orientada na cobertura do comunismo e

¹⁸⁰ Teoria do “Fim da História” (Fukuyama 1989, passim), retomando ideias de Hegel.

do Partido Comunista Português, um dos poucos que permanecem, ainda hoje, identificados com o ideal marxista-leninista (Pereira 2013,VII).

Das conclusões deste trabalho citamos as passagens seguintes:

[...] quer o material empírico, quer a sua aplicação à luz dos feixes teóricos explicitados sugerem a resposta afirmativa sobre a adoção pela imprensa estudada, no período considerado, de um padrão fortemente discriminatório, de natureza ideológica e política, que com frequência transgrediu largamente os imperativos éticos e deontológicos do jornalismo e dos princípios dos quais este se reivindica, em favor de uma operação geral de legitimação de uma ordem política constituída. [...]

O trabalho explicativo em torno da adoção pela imprensa estudada de um tal padrão ideológico de comportamento assenta na história social dos objetos indagados, quanto ao seu passado, como na adesão, filiação, adoção por essa mesma imprensa às, nas e das soluções encontradas para a morfologia da forma política que mais adequadamente lhe permitissem realizar a sua vocação eidética. A imprensa estudada fez parte desse projeto político triunfante, por oposição a outros que, no passado recente, se haviam jogado no “momento crítico” aberto a 25 de Abril de 1974 e encerrado a 25 de Novembro de 1975. [...]

Como consequência, o lugar da imprensa, dos media, nas sociedades de opinião amplamente aberta, desinveste-se enquanto espaço de cruzamento dessa abertura para se constituir como dispositivo de tutela e de delimitação da mesma, ao serviço quer objetivo quer subjetivo da corrente predominante. [...]

Mesclando ideologia e axiologia para além dos valores deontológicos que lhe são imputados e por ela reivindicados, a imprensa estudada construiu, relativamente à questão (anti)comunista um lugar que fere o seu próprio estatuto ontológico, nos termos que lhe são

convencionados. Isso é demonstrável e, tanto quanto se afigura a partir do prisma desta investigação, fica demonstrado (Pereira, 2013, 671).

Para além da atitude ideológica anticomunista no geral que enferma todo o processo revelado, podemos considerar alguns alvos parciais da imagem negativa do comunismo ou do PCP, no caso português, que se quer criar na opinião pública. Um desses alvos tem em vista a imagem de separação dos intelectuais da ideologia a combater, ou do tal partido que é, como escreve Pereira, “um dos poucos que permanecem, ainda hoje, identificados com o ideal marxista-leninista” (Ibid. VII).

Entrevistado acerca das relações de Lopes-Graça com o PCP, José Casanova comentou:

[...] em relação ao Graça e em relação a uma série de outros intelectuais do Partido, há um desejo sempre presente nesta gente de tentar separá-los do Partido, de encontrar momentos das suas vidas em que estiveram separados dele ou de citar aqueles que foram afastados do PCP. [...] Aliás a gente vê no Museu do Neo-Realismo a exposição sobre os escritores e artistas neo-realistas [...] que tinha aquela gente toda! Um tipo passava por aquelas fotografias, sabia que 99% deles eram militantes do Partido e as referências que lá vinham eram apenas para o fulano de tal, que saiu do PCP em tantos do tal... [risos]. É o costume! Os que tinham sido sempre militantes não tinham essa qualidade referida, só os que saíram! Faz parte desta necessidade que eles têm – e sabem bem porquê... – de atacar o Partido (José Casanova, entrevista em Anexos 3.13. deste trabalho).

Esta influência da luta das ideias não pode ficar fora da visão dum investigador, inconsciente ou conscientemente, ingénua ou inconfessavelmente. O campo da Investigação-Ação em que esta tese se coloca, longe de desculpar falhas metodológicas, assume abertamente a importância da ideologia marxista no pensamento e ação do compositor – mesmo que em contra-corrente –, na compreensão da obra de Fernando Lopes-Graça. Musical e política. Num só todo como não poderia deixar de ser.

Lopes-Graça abraçou a ideologia comunista, sendo militante do PCP muito antes do 25 de Abril de 1974.

3 . Três gestos para um só movimento de resistência

3.1. No *Parker & Smith* com a Revolução de Outubro, até à *Maison de la Culture*

Quando meu pai tomou de trespasse o hotel do padrinho Duarte, havia entre os trastes que mobilavam a casa um velho piano, um piano de uma marca a modos que pré-histórica, um Parker & Smith, se a memória me não atraiçoa ¹⁸¹ [...] (Lopes-Graça 1940/45/47, 18).

Fernando Lopes-Graça sempre foi claro nas suas opções: desde as simpatias infantis do momento, à mais firme oposição ao golpe militar de Gomes da Costa em 1926; desde o desassombro dos seus artigos jornalísticos, à resistência ao rol de perseguições de que foi vítima.

“Sou comunista desde nascença” (Carvalho 2006, 138), frase relatada por Vieira de Carvalho, corrente em Fernando Lopes-Graça após o 25 de Abril de 1974. Outra ainda, recolhida em gravação, pouco antes do seu falecimento, segundo a qual em criança “havia o Jogo das Nações e eu já aí tendia para a Rússia...” (Sousa 2006, 93).

Ambas traduzirão, num tom anedótico, o entusiasmo que a Revolução de Outubro de 1917 certamente inspirara à criança de 11 anos, ao seu meio familiar envolvente e aos meios nabantinos de esquerda, onde pontificavam os republicanos e os sindicalistas, de forte tendência anarquista e socialista.

Na linha de vincada personalidade que manteria por toda a sua vida, convidado apenas a fingir que cantava pelo “prudente” maestro do seu coro escolar ¹⁸², Lopes-Graça

¹⁸¹ A memória de Lopes-Graça não o atraiçou: encontrei na internet referência à marca Parker & Smith – e não Park & Smith como por lapso António Sousa escreveu na obra citada –, sediada em Plymouth, Inglaterra, e que produziu pianos durante cerca de um século, limitado pelos anos cinquenta dos séculos XIX e XX.

¹⁸² Lopes-Graça citou sempre a opinião do amigo e *seareiro* Manuel Mendes para descrever os seus dotes canoros: tinha “uma voz de vaca” (Entrevista na RTP com Mário Vieira de Carvalho).

desobedeceu-lhe, discorrendo mais tarde: “já então detestava desempenhar papéis de comparsa e não tolerava facilmente que quisessem tapar-me a boca...” (Lopes-Graça 1940/45/47, 21).

Falava assim uma criança, sempre recordada mais tarde com bonomia ¹⁸³ pelo compositor e escritor, com o sinete social humilde ¹⁸⁴ e obscuro ¹⁸⁵ da família Lopes da Graça, numa Tomar dividida entre a sua ancestral ruralidade e moderna polaridade industrial, com o ambiente das tradições republicanas e socialistas do pai a sobrepor-se à formação católica do lado feminino da família ¹⁸⁶. O seu talento musical nato ¹⁸⁷ foi-se revelando por um acaso, aos onze anos, no velho piano do Hotel Nabão, comprado pelo pai ¹⁸⁸.

Um posicionamento político mais sério é relatado pelo compositor, em Janeiro de 1974, prefaciando o seu livro “Um artista intervém / Cartas com alguma moral” num texto preambular intitulado “Memória”, onde pormenoriza como o Golpe Militar de 28 de Maio de 1926 (que iria introduzir a ditadura do Estado Novo) o surpreendeu, já instalado em Lisboa, no 7º e último ano do liceu Passos Manuel – “atrasadote, atrasadote, culpa da certidão de idade e do piano...” (Lopes-Graça 1974, 12) ¹⁸⁹. Algumas das expressões usadas, apesar de “prudentes” – escritas em 1974, mas antes de Abril! –, e o conhecimento que temos do grupo dos seus “camaradas” mais próximos de então,

¹⁸³ Ver os textos de cariz autobiográfico de Lopes-Graça em *Disto e Daquilo* (1973^a).

¹⁸⁴[...] “rebento da baixa classe burguesa nabantina” (Lopes-Graça 1940/45/47, 29).

¹⁸⁵ Quer o pai, quer a mãe do compositor, herdaram o nome Graça pela sua qualidade de “expostos”: bebés abandonados na “roda”, que originalmente se encontrava no Hospital de Nossa Senhora da Graça, e mais tarde dados para adopção. Ao apelido “forçado” Graça, o pai do compositor juntou Lopes, em homenagem ao seu próprio pai adoptivo. (cf. Sousa 2006, 15 e segs.)

¹⁸⁶ Baptizado com dois anos, praguejou audivelmente ao sentir o frio da água benta. Mais tarde a “tia Helena” tentou ensinar-lhe a rezar à hora de deitar, mas sem resultados... (cf. *Ibid.*, 28 e 29)

¹⁸⁷ “A coisa devia parecer extraordinária à minha família, na qual não existia tradição nem ambiente musical de espécie alguma. Minto: havia a viola de meu pai. [...] Mas eu não me lembro de jamais o ter ouvido desferir os seus harpejos no instrumento” (Lopes-Graça 1940/45/47, 19). O pai de Lopes-Graça tocava na “Tuna Comercial e Industrial Tomarense, organização musical democrática e republicana, [...]” (Sousa 2006, 37).

¹⁸⁸ A sua primeira professora foi Maria da Imaculada Conceição de Oliveira Guimarães, filha do General Oliveira Guimarães que fora comandante da 7ª Divisão Militar de Tomar, terra natal de Lopes-Graça (ver nota de roda-pé 28). À transferência do General para fora de Tomar, sucedeu-lhe Rita de Lemos Lopes que o preparou externamente para os exames no Conservatório Nacional (Sousa 2006, 61).

¹⁸⁹ Lopes-Graça foi baptizado com 2 anos de idade, mas registado como recém-nascido, facto que lhe provocou um erro de dois anos a menos na certidão de nascimento, impedindo-o de se matricular logo no curso complementar do liceu Passos Manuel em Lisboa. (cf. Lopes-Graça 1974, 12)

constituído maioritariamente por jovens comunistas, donde Graça destaca com emoção o nome de Alberto Araújo, pode indiciar uma adesão ao Partido Comunista Português (fundado cinco anos antes), provavelmente ao seu organismo juvenil:

Instaura-se a Ditadura Militar. [...] Na realidade, eu até então, entregue como me achava à “paixão” da música, não sentira a “paixão” da política, ou só a sentira sem empenhamento de maior. Habitavam em mim certamente sentimentos liberais, mas propriamente da política, seus meandros e implicações, havia-me conservado de todo arredado. O 28 de Maio, a Ditadura, as repercussões que os acontecimentos tiveram no meio escolar em que me achava, a agitação que lhes foi subsequente, tudo isto, ferindo aqueles sentimentos liberais que me eram conformes, produziu em mim também a sua “revolução” e levou-me a tomar partido ao lado da pequena falange dos meus camaradas sem dúvida de formação política mais amadurecida do que a minha (e aqui não posso deixar de recordar o saudoso Alberto Emílio de Araújo¹⁹⁰). Era o partido da liberdade contra a opressão, dos princípios democráticos contra os princípios autocráticos, da defesa dos interesses do povo contra a defesa dos interesses oligárquicos. Assim, com a Ditadura, me surgiu adversário irredutível da Ditadura (Lopes-Graça 1974, 13).

Tomar, na altura, constituía um significativo centro republicano e sindical, onde se realizavam muitos encontros nacionais operários e sindicais. O recém-nascido Partido Comunista Português, criado apenas quatro anos após a Revolução de Outubro e cinco antes do início da ditadura do Estado Novo, foi caso único no movimento comunista internacional na sua génese sindical com uma forte tendência anarco-sindicalista, ao

¹⁹⁰ Alberto Emílio de Araújo (1909-1955) destacado intelectual, licenciado em Filologia Clássica pela Universidade de Lisboa, dirigente comunista e mártir da luta anti-fascista. Trabalhou nas primeiras edições do “Avante!” e pertenceu a um Secretariado “de emergência” do PCP, após a prisão de Bento Gonçalves, seu primeiro secretário-geral, juntamente com o restante secretariado original. Ficou mesmo sozinho nesse cargo, após a prisão dos outros dois elementos que o acompanhavam. Possuindo graves problemas de saúde, foi-lhe fatal a prisão e cumprimento de pena no Campo da Morte do Tarrafal, de onde regressou para falecer (cf. www.pcp.pt).

contrário de outras formações congéneres noutros países, saídas de partidos socialistas já existentes:

A 6 de Março de 1921, na sede da Associação dos Empregados de Escritório, em Lisboa, realiza-se a Assembleia que elege a direcção do PCP. Estava fundado o Partido Comunista Português. Nele confluem décadas de sofrimento e luta da classe operária portuguesa, as lições das grandes vitórias da classe operária internacional, os ensinamentos de Marx, Engels e Lenine. Com a fundação do PCP a classe operária portuguesa encontra a sua firme e segura vanguarda. [...] É aberta uma inscrição para o recrutamento de novos membros, atingindo-se em breve o milhar de filiados. Num Manifesto em que faz a sua apresentação pública, o Partido Comunista Português publica os 21 pontos da Internacional Comunista, que constituem a sua base política, afirmando assim também a sua adesão ao Movimento Comunista Internacional. Pouco depois forma-se também a Juventude Comunista. Em fins de 1921, numa reunião conjunta do Partido e da Juventude, assenta-se no início da edição dos primeiros órgãos comunistas em Portugal. Ainda em 1921, inicia-se a publicação de O Comunista, órgão do Partido, e de O Jovem Comunista, órgão da Juventude. Uma das mais importantes frentes de acção dos comunistas neste período é a sua luta dentro das organizações sindicais para dar uma justa orientação à luta dos trabalhadores e para a adesão do movimento sindical português à Internacional Sindical Vermelha. Com a criação e acção do PCP acelera-se a necessária clarificação das tendências do movimento operário. [...] Mas as dificuldades desta luta são grandes. O nível de preparação política, teórica e prática dos militantes é ainda baixo. Falta ainda ao Partido uma formação marxista-leninista e uma direcção de militantes politicamente experientes (in “60 anos de Luta” 1982, 24 e 26).

É neste ambiente de entusiasmo revolucionário que Lopes-Graça se vai integrar. Em 1928 inscreve-se no Curso de Históricas e Filosóficas da Faculdade de Letras da Universidade de

Lisboa, entra para a “Aula de Virtuosiidade” de Vianna da Motta, apresenta em público o seu opus 1, *Variações sobre um Tema Popular Português*, e funda e dirige em Tomar o semanário *A Acção* onde assume, desde o número um, uma corajosa oposição à ditadura do Estado Novo e um cada vez mais perigoso albergue a ideias republicanas, anticlericais, anarco-sindicalista, socialistas e comunistas (cf. Carvalho 2006, 139).

O próprio Graça assume que foi essa desassomburada clareza dos artigos de *A Acção* que, para além do encerramento compulsivo do jornal em 1930 e da prisão de todo o seu corpo redactorial, mais influenciaria, quer a forte vigilância de que seria alvo durante toda a ditadura, quer as chamadas constantes à PVDE/PIDE/DGS ¹⁹¹, para além das duas prisões e o desterro para Alpiarça:

Os mandantes de 1926 a 1974 não precisavam de pretexto, bastava uma simples conversa. Fui preso em Coimbra nas vésperas da Guerra Civil [de Espanha; 1936]. Porquê? Porque recebia 4-5 pessoas em casa. Achavam isto uma conspiração. Verdade que havia um bocado de política nisso... Mas não havia manifestação concreta [pública] de actividade política. Em Tomar fomos nuns “distúrbios” que houve, duma certa ordem política, evidentemente: quando houve a República Espanhola fizeram-se umas manifestações de que fiz parte. Eu tinha um jornal anti-situacionista de que era director – isto já em 1928 – com posição tomada como adversário do fascismo. Tudo isso contribuiu para as duas prisões e o desterro para Alpiarça. Por nada! Toda a gente sabe que prendiam... Bastava dizer “Viva a República!” para a gente ser presa (Entrevista na RTP com Mário Vieira de Carvalho).

Com o golpe de 1926 os partidos foram intimados a acabarem com a sua actividade. Dois casos opostos foram excepção ao acatamento normal da ordem: o Partido Socialista Português, que convocou mesmo um congresso para se auto-dissolver (1931 ¹⁹²) e o

¹⁹¹ Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, Polícia Internacional de Defesa do Estado, Direcção-Geral de Segurança (ver nota de roda-pé 97).

¹⁹² Ano segundo o site do actual Partido Socialista. Vieira de Carvalho situa a auto-dissolução em 1933 (cf. Carvalho 2006, 146)

Partido Comunista Português que, apesar de surpreendido ainda na sua primeira década de vida, decidiu resistir e passar à clandestinidade.

Com ainda deficiente formação ideológica e experiência política, os quadros do PCP são alvo dos mais severos ataques que vitimaram inúmeros dirigentes, de entre os quais o seu primeiro secretário-geral, Bento Gonçalves (1902-1942), morto no Tarrafal. Várias vezes o Secretariado, órgão principal de direcção, ficou parcial ou mesmo totalmente decapitado (ver nota de rodapé 189 sobre Alberto Araújo).

Diversificando as suas actividades políticas e associativas por Lisboa e por Tomar, Lopes-Graça divide-se entre os estudos musicais (em piano e composição) e os universitários, entre *A Acção* (até ao seu encerramento) e a revista oposicionista *Seara Nova*, frequentando e animando tertúlias oposicionistas e musicais (*Grupo dos Quatro*, por exemplo; ver nota de roda-pé 138). Toma parte numa greve académica e na contestação ao Conselho Directivo da Faculdade de Letras, abandonando-a com outros colegas, em protesto. Em 1931 é “acusado de pertencer à Organização Comunista de Tomar (“150 comunistas inscritos e a pagar cotas”) (sic) cuja “célula” fora reorganizada por Manuel Alpedrinha¹⁹³ e se mantinha em ligação com o Comité Executivo do Partido Comunista Português” (informação do processo judicial cit. Carvalho 2006, 141).

A sua detenção na prisão do Aljube (1931), com posterior desterro para Alpiarça (1932),¹⁹⁴ foi realizada durante as provas para professor do Conservatório Nacional, como foi relatado em 1. deste capítulo. Fixa-se em Coimbra ainda em 1932, como professor do Instituto de Música local e activista político e cultural no rico associativismo coimbrão, destacando-se os grupos da Presença e do Manifesto e a pouco discreta presidência da Assembleia-Geral do Centro Republicano Académico (c.f. loc. cit.). Em 1934 vence as provas públicas para bolsa no estrangeiro, que não lhe é entregue por razões políticas.

¹⁹³ Manuel Alpedrinha, jornalista, dirigente do PCP. Preso pela PVDE, foi condenado a 2 anos de prisão correcional, foi enclausurado no Forte de Peniche, em 20 de Novembro de 1933 foi transferido para a fortaleza de S. João Baptista em Angra do Heroísmo, e em 29 de Outubro de 1936 seguiu para o recém-criado Campo do Tarrafal, em Cabo Verde, perfazendo 12 anos e 6 meses de detenção em condições sub-humanas. Que entretanto não impediram que um voto de pesar fosse exarado pela sua morte já em plena Assembleia da República (acta de 3 de Janeiro de 1985).

¹⁹⁴ Ver comentários de José Casanova na sua entrevista em Anexos 3.13.

O Frentismo, triunfante em Espanha (1931) e em França (1936) chega a Portugal pela única mão partidária ainda activa, o PCP, como antídoto ao cada vez mais consolidado fascismo português ¹⁹⁵. Lopes-Graça, pela sua origem social e actividade profissional, pela sua generosa intervenção associativa e intelectual pluritendencial ¹⁹⁶ é um activista de eleição para a unidade das forças oposicionistas, com base socialista e comunista.

A vitória democrática do Governo Republicano em Espanha foi tão saudada pelos meios oposicionistas portugueses, como perseguida pela ditadura. Com o início da Guerra Civil de Espanha (1936-1939) multiplicam-se movimentos de solidariedade. Lopes-Graça esteve envolvido nos peditórios para o Socorro Vermelho Internacional (SVI), coordenados pelo PCP (cf. Sousa 2006, 112).

Voltará a ser preso em 1936, cumprindo pena em Caxias. Em 1937 exila-se em Paris, a expensas suas e na iminência, segundo Vieira de Carvalho, de nova prisão (Carvalho 2006, 147).

“Naquele magma que era a Paris do Front Populaire [...]” (entrevista RTP citada), apoiado por Vieira da Silva e outros amigos portugueses, trabalha directamente com o Partido Comunista Francês na Maison de la Culture, tem aulas na Sorbonne com Paul-Marie Masson (Musicologia) e trabalha Composição e Orquestração com Charles Koechlin, antigo professor do primeiro, espírito livre e alternativo, figura original avessa a mediatismos. Sobre Koechlin lembra Teresa Cascudo “a sua proximidade ao Partido Comunista Francês” e as linhas de acção públicas que passaram “pela defesa da necessidade de escrever para o *povo* ou pela participação, após a Segunda Guerra Mundial, na Associação Francesa de Músicos Progressistas [...]” (Cascudo 2006, 36).

¹⁹⁵ A Constituição fascista foi aprovada em 1933, definindo um Estado totalitário e reaccionário através de uma estrutura legal e ideológica, que, muito frequentemente, não era sequer cumprida pelo governo de Salazar.

¹⁹⁶ Em Coimbra, por exemplo, colaborou simultaneamente com as revistas rivais *Presença* e o *Manifesto*. Esta tendência abrangente, no campo oposicionista, iria ser repetida mais tarde.

Compõe *La Fièvre du Temps*, revista-bailado encomendada pela *Maison de la Culture* e estreada no Théâtre Pigale¹⁹⁷, a dois pianos e com a *Compagnie des Ballets Internationaux*, num conceito expressionista de moderna dança-teatro, influenciado por Kurt Jooss (1901-1979), criador alemão da *Tanztheater*. O espectáculo foi concebido por Jean Weinfeld, arquitecto amigo de Lopes-Graça, que tinha tido contactos com a Bauhaus e com Stanislavsky¹⁹⁸ (cf. entrevista RTP citada).

Nesse “magma” Lopes-Graça ainda conheceu Bartok e ouviu a sua *Música para Percussão, Celeste e Cordas*, e recebeu o famoso desafio da cantora Lucie Dewinsky para harmonizar cantos nacionais. O seu discípulo e grande amigo Louis Sager¹⁹⁹, partilhando a postura discreta do mestre comum, Koechlin, tinha trabalhado nas bandas sonoras de filmes soviéticos, assistido Hans Eisler (1898-1962) na Universidade Operária e no Coral Popular de Berlim, antes de se fixar em Paris. A “Conférence Internationale des Auditions Musicales” contou com a presença do autor português, em época de Exposição Internacional²⁰⁰. No meio deste banho de cultura, necessidades económicas levaram-no também a ir “a Bruxelas servir de intérprete a um comerciante português que ali tinha afazeres [...]” ou a “passar um mês na Alsácia, nas montanhas, em casa da família de uma aluna que era tão só uma ex-princesa russa” (Sousa 2006, 146).²⁰¹

Em 1939 eclode a Segunda Guerra Mundial. Ainda em Paris, o compositor alista-se no Corpo de Voluntários dos *Amis de la République Française*. Dada a neutralidade portuguesa, oferecem a Lopes-Graça a naturalização francesa como via para a sua

¹⁹⁷ “A obra chegou a ir à cena, mal preparada. Teve críticas muito favoráveis, mas não continuou: não havia dinheiro” (entrevista RTP citada).

¹⁹⁸ Teresa Cascudo fala de Max Reinhardt em vez de Stanislavsky. (Cascudo s/d, 106) Poderá ter havido um lapso de memória na entrevista, quase cinquenta anos após os factos narrados?

¹⁹⁹ Louis Sager (1907-1991). Ver nota de roda-pé 118.

²⁰⁰ Onde “a música não teve o lugar que lhe devia competir, antes foi tratada como parente pobre [...]” (Lopes-Graça 1937-1939, 149).

²⁰¹ Viriato Camilo no seu desprezioso livro *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música* informa-nos de que mesmo com todas as dificuldades financeiras, Lopes-Graça “realizou espectáculos – nomeadamente nas “Maisons de la Culture” (Casas da Cultura) e nas festas do jornal “L’Humanité” – com uma dançarina de sangue espanhol, tendo por finalidade a angariação de fundos destinados a apoiar a luta dos defensores do regime legal republicano contra a revolta dos fascistas encabeçada por Franco” (Camilo 1990, 9).

continuação em França. Graça abdica da “cidade do magma”, recusando a nacionalidade gaulesa. “Pais e irmãos colectaram-se e enviaram-lhe um vale de 1600 francos, a 23 de Setembro de 1939” (Sousa 2006, 148). Regressa ao regime de basalto do seu país a que já devia duas prisões, um desterro e várias perseguições.

Parece-me concluir-se aqui um período de maturação musical, política e ideológica que se iniciara a partir do seu talento musical juvenil e da envolvimento política nabantina, imediatamente alastrada além-Tomar nos meios estudantis comunistas lisboetas por um espírito irrequieto e permanentemente em acção musical e política. Esta última, nas duas vertentes referidas, suprimindo inicialmente necessidades pragmáticas – o acompanhamento do cinema mudo, a resistência a um golpe militar fascista, os artigos jornalísticos com prazo certo, etc. –, tenta extravasar este âmbito mais restrito, participando na discussão do progresso da arte e do pensamento, na luta tenaz contra a reacção e o autoritarismo. Progressivamente a sua acção foi sendo mais orientada, quer pela correcção de alguns gestos ditada pela experiência, quer pelo enquadramento ideológico e político que muitas leituras, contactos e reflexões lhe iam certamente proporcionando, assim como o convívio político próximo do PCP ou mesmo a própria adesão àquele partido.

“Com o Graça era uma conversa [...] literária e de alto nível porque ele tinha lido muito” (Álvaro Salazar, ver entrevista em Anexos 3.2. deste trabalho). Suponho que a “Paris frentista” e os meios socialistas e comunistas que frequentou o ajudaram no enquadramento ideológico da sua acção como compositor e intérprete, como jornalista e crítico, como animador musical. As grandes questões artísticas da actualidade para um resistente de esquerda ao fascismo português também foram certamente objecto de “debate parisiense”, quer suscitados pela prática, quer fruto de obrigatórias conversas e contactos.

O conhecido pedido da cantora Lucie Dewinsky terá sido a causa próxima da busca de material musical tradicional a que o compositor se entregou após o regresso a

Portugal²⁰². No entanto, a reflexão que já estaria a germinar no seu espírito, expressa nas suas “Crónicas Musicais Parisienses”, foi escrita aquando da audição de *Música para Cordas, Percussão e Celesta* na cidade-luz, elogiando Béla Bartok:

[...] tendo-se mesmo libertado do [...] *nacionalismo* musical húngaro, a que se sacrificara no começo da sua carreira, para, sem deixar de ser profundamente húngaro, isto é, sem deixar de mergulhar as raízes da sua arte na realidade do país, do seu povo, se erguer, contudo, acima de um pitoresco meramente local e atingir uma soberba universalidade [...] (Lopes-Graça 1937-1939, 167).

Sabemos que esta ideia, fixada no papel, marcará muito do futuro musical de Lopes-Graça. A sua velada identificação metodológica com Bartok²⁰³ abrange mesmo a etapa prévia a essa evolução: a libertação do “nacionalismo” e do seu “pitoresco meramente local”.

Efectivamente Lopes-Graça, na prática juvenil oposicionista à ditadura – atrás documentada –, sedimentada na tradição local e familiar republicana e na sua personalidade pouco dada a que lhe “tapassem a boca”, transporta esse seu desejo de democracia para a música e para a composição na opção dita nacionalista: reacção às formas musicais clássicas e românticas eruditas com uma aproximação à música nacional, ao sabor português.

Mas, se nesse movimento nacionalista os materiais musicais “portugueses” não ofereciam ainda grande unanimidade quanto à definição/necessidade de genuinidade, as personalidades que sobre o assunto se debruçavam eram ainda mais díspares politicamente. Lopes-Graça tinha seguro espaço de discussão com o seu mestre Vianna da Motta (1868-1948), talvez um dos grandes responsáveis pelo entusiasmo inicial do seu aluno da “Aula de Virtuosidade” para com a música popular portuguesa:

²⁰² Na sequência desse pedido descobriu em 1937 os “Cantares do Povo Português” de Rodney Gallop, publicado em 1934 pelo Instituto de Alta Cultura (cf. Graça 1937^b, 197).

²⁰³ Que Lopes-Graça, por modéstia, sempre foi muito renitente a admitir em futuras entrevistas.

Estimei muito ver o seu interesse pelas minhas composições de carácter nacional [...] depois de passar alguns meses aqui é que comecei a escrever peças originais no carácter popular: a Cantiga de Amor, a 1ª Chula, a Valsa Caprichosa, o Vito. Todos os motivos d'estas peças são originais, mas há muita gente que os julga populares (Mota 1933, 63).

Alfredo Keil (1850-1907) também já pertencera a este pensamento musical e artístico que tentava recuperar Portugal de uma alegada decadência em que tinha caído. Neste movimento de recuperação do fulgor perdido surgem também “as ideias da *Action Française* e de Charles Maurras que seriam abraçadas por um bloco político, o chamado *Integralismo Lusitano*, unindo Católicos, Monárquicos e Dissidentes dos partidos republicanos” (cf. Carvalho 2012, 1).

Estas ideias foram plasmadas na prática pela ditadura de Sidónio Pais (1917) e no *milagre de Fátima* do mesmo ano, eventos que patrocinaram espiritual e perenemente, após o assassinato do ditador, o futuro deste movimento – o já referido “Integralismo Lusitano” (cf. Carvalho 2002, 2).

Claro que se a ideia da música de “sabor nacional” era passível de ser discutida entre colegas do Conservatório de Lisboa – o “Grupo dos Quatro”, atrás citado²⁰⁴ –, sob a égide de mestres respeitados como Vianna da Motta ou mesmo Luís de Freitas Branco, mais complicado se tornava – mesmo com a prática associativa heterogénea de Graça (sempre no campo oposicionista, no entanto) – co-existir nesse movimento com defensores de tais ideias políticas e/ou de consequentes aplicações práticas das mesmas na música, como aquelas feitas por Ruy Coelho²⁰⁵, Ivo Cruz ou Sampaio Ribeiro²⁰⁶. Este grupo, donde

²⁰⁴ Ver nota de roda-pé 138. Lopes-Graça entrou em ruptura com cada um dos três, sendo a mais violenta aquela com Pedro do Prado (cf. “Carta Oitava” 1944, 231). As relações com os outros dois, Armando José Fernandes e Cronner de Vasconcelos, esfriaram drasticamente aquando do impedimento político imposto a Lopes-Graça de usufruto da bolsa de estudo para ir para Paris, dada a falta de solidariedade daqueles – igualmente contemplados com a mesma bolsa – que partiram para Paris sem uma palavra de solidariedade. Pedro do Prado não concorrera (cf. Sousa 2006, 133-135).

²⁰⁵ Conhecida a longa polémica de Lopes-Graça com Ruy Coelho (ler de Lopes-Graça *A Caça aos Coelho e Outros Escritos Polémicos*), lembro aqui que numa menos clarividente fase de juventude do compositor, este recebeu entusiasticamente a ópera “Inês de Castro”(1926) de Ruy Coelho.

emergiu António Ferro²⁰⁷, futuro responsável pela “política do espírito” de Salazar, foi sendo paulatinamente capturado ideológica e/ou pragmaticamente pelo Estado Novo, após o golpe de 1926.

É este o momento para afirmar que o op. 1 de Lopes-Graça, *Variações sobre um Tema Popular Português*, obra estreada em 1928, embora revelando já muito da técnica moderna e pessoal do compositor, não significa, na minha opinião, o alicerce de construção do seu catálogo de compositor, mas, isso sim, a *despedida* deste período inicial *nacionalista* de um jovem de 20 anos apenas, como justamente salienta Vieira de Carvalho, reorientando-se também para esta posição: “Quando olhamos para o que se passa nos dez anos subsequentes, verificamos que Lopes-Graça não escreve praticamente música relacionada com as fontes tradicionais” (Carvalho 2006, 115).

Esclarece Lopes-Graça:

Tenho de confessar que o meu interesse pela canção popular e pelos problemas do folclore ligados à formação de uma linguagem musical erudita autónoma, isto é, individualizada sob o ponto de vista nacional, é relativamente recente. É certo que uma das minhas primeiras composições para piano (a primeira, em todo o caso, que foi executada publicamente) constava, precisamente, de umas *Variações sobre um tema popular português*. [...] não me lembro hoje se isso representava

²⁰⁶ Ainda hoje as obras corais de Graça e de Sampaio Ribeiro são como de discórdia nos repertórios corais. À rusticidade das Canções Regionais do primeiro, contrasta a “correção” do material musical popular recolhido pelo segundo – nem sempre genuíno –, que não lhe encontrava qualidade mínima: “[...] Ótimo documento subsidiário para o estudo da arqueologia musical e péssimo elemento-base de um *nacionalismo musical* [...]” (Ribeiro 1934, 14 apud Sousa 2006, 178)

²⁰⁷ António Ferro (1895-1956), jornalista, inicialmente republicano, defendeu o poder dos ditadores, que admirava: Sidónio Pais, Primo de Rivera, Mussolini, Hitler e... Salazar. Que lhe deu a Secretaria de Propaganda Nacional (SPN) (1933) e, mais tarde, o transformou no Secretariado Nacional de Informação, Turismo e Cultura Popular (SNI) (1944). Dirigindo ainda a Emissora Nacional, criou a Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio e o Museu de Arte Popular. Ferro dirigia toda a vida cultural do Estado Novo, tentando captar para a esfera do regime os artistas, e teve o seu momento alto na Exposição do Mundo Colonial Português. Autor da imagem “pobrezinho, mas feliz” que plasmou no “rancho folclórico”, foi responsável pela “política do espírito”. Para Graça foi “o mais dúplice, o mais astuto, o mais atrevido, o mais cabotino e o mais nocivo dos charlatães que em Portugal vegetam sugando a inépcia das multidões e explorando a candidez dos parvos e dos incautos por meio do seu malabarismo verbal e da sua prosa acéfala [...]” (Lopes-Graça 1931^b, 205)

para mim algum propósito sistemático, ou se foi uma circunstância puramente fortuita. Pendo a crer que a segunda hipótese é mais verosimilhante. Seja como for, o certo é que as minhas *experiências* com a matéria musical popular não tiveram então continuação (Lopes-Graça s/d, 137).

Do convívio com os ideais socialistas e comunistas, quer no jornal “A Acção”, quer nos meios estudantis lisboetas ou na chamada Organização Comunista de Tomar, donde a ideia de internacionalismo certamente emergia, a contradição com o pendor nacionalista, mesmo que autónomo de correntes políticas adversas, surge. Fá-lo sacudir, numa primeira reacção, o convívio político com aqueles que possuem “o sentir e compreender as *coisas portuguesas*,” tais como, ironizando, “versejar, gostar de toiros e amar o fado” (Lopes-Graça 1931^a, 149).

No comentário pretextado por Bartok, atrás citado, Lopes-Graça teoriza um dos seus eixos vitais para o seu trabalho futuro: a resolução da contradição universal/local, defendendo que no “mergulhar as raízes da sua arte na realidade do país, do seu povo” não há incompatibilidade com a aspiração a “uma soberba universalidade”.

Tudo parece indicar que as “explosões” político-associativas e musicais de Lopes-Graça, plenas de generosidade e energia, se apuraram e se refinaram ideologicamente na modernidade do exílio francês, em contacto com todas essas personalidades da Paris dos anos 30 que com ele se cruzaram, na discussão, assimilação e depuração pessoal de factores ideológicos que sedimentariam, a partir daqui, as linhas mestras da obra do compositor, nos seus vectores musicais, interventivos e teóricos.

3.2. Regresso à longa luta

[Na PIDE, sobre as “Heróicas”] Ai querem canções? Ai hei-de lhas espetar nas bentas, hei-de lhas cantar nas bentas! [...] É agora!... (Lopes-Graça, entrevista na RTP citada).

É mais perigoso um mi bemol de Lopes-Graça do que mil panfletos subversivos (ministro da Educação salazarista, cit. Carvalho 1978, 200).

Em Portugal endurecem-se discursos e práticas. O fascismo português tinha-se estruturado em torno da Constituição de 1933²⁰⁸, da corporativização dos sindicatos (Estatuto do Trabalho Nacional – 1934 – sob a influência da “Carta del Lavoro” de Benito Mussolini) e de Oliveira Salazar que, se necessário, não respeitava nem uma, nem outra. O Exército é expurgado de elementos oposicionistas republicanos, monárquicos e progressistas, terminando-se com uma série de pequenas revoltas.

Tudo pela Nação. Nada contra a Nação: o nacionalismo mascara a institucionalização do fascismo. A fascização do Estado avança passo a passo, tomando como modelo o fascismo de Mussolini e, mais tarde, o nazismo de Hitler. [...] É progressivamente abolido o horário de trabalho de 8 horas. O direito à greve é suprimido. As lutas reivindicativas são brutalmente reprimidas. Fecham as cooperativas camponesas. Não há liberdade de Imprensa, de reunião, de organização, de expressão e pensamento. Os que discordam da ditadura são perseguidos nos empregos, frequentemente despedidos, muitas vezes presos e torturados. [...] Em Julho de 1930 é criado o partido único, a *União Nacional*. *Nós temos uma doutrina e somos uma força. Nestas condições não há acordos, nem transacções, nem transigências possíveis*, afirma Salazar (60 anos de Luta 1982, 34).

A polícia política do fascismo é criada (PVDE - 1932) a partir da polícia secreta existente, alargada com uma temível rede de informadores e numeroso corpo de agentes e inspectores. Recebe formação da Gestapo e de Mussolini, e inflige às forças da oposição

²⁰⁸ “Depois de um “plebiscito” em que é reprimida qualquer propaganda de oposição e em que as abstenções são contadas como votos a favor” (60 Anos de Luta 1982, 35).

brutais baixas, em especial, ao seu único partido existente, o PCP, que resiste e começa a organizar-se melhor na clandestinidade. São criadas prisões políticas no Continente (Forte de Caxias, Aljube e Forte de Peniche, além de outras provisórias), a Fortaleza de Angra do Heroísmo (Terceira, Açores) e o Campo do Tarrafal (Ilha de S. Vicente em Cabo Verde), este último a exemplo dos campos de concentração nazis. A Censura – o famoso “lápiz azul” – controla todos os livros, a imprensa escrita, a literatura, o teatro, a revista, o cinema, o índice de autores proibidos. Ou mal vistos, com consequências mais ou menos graves para quem os promovesse. Lopes-Graça tinha esse ferrete nas suas obras, conferências, artigos jornalísticos, nas associações em que o seu nome constasse dos órgãos sociais.

A União Nacional, partido único de Salazar, entusiasmada pela ascensão e vitórias dos partidos e ideologias irmãos da Itália fascista e da Alemanha nazi, vibrando com e apoiando o levantamento franquista contra o governo republicano espanhol legitimamente eleito, espalha os seus braços pelas “forças vivas” de cada localidade, ganha de novo o clericalismo mais retrógrado como aliado ²⁰⁹, chantageando opositores e familiares, instilando o medo e a denúncia, criando “espontâneas” manifestações de apoio ao regime, tentando oferecer benesses a opositores de coluna vertebral mais frágil, de ambição venal ou derrotados pelo medo e desânimo:

[...] tu desceste das altas regiões do teu idealismo absoluto e, reconhecendo os imperativos da *realidade*, com ela transigiste; eu, eu agora certamente parecerei a teus olhos um *puritano* fora do tempo e do espaço, agarrado a princípios rígidos e que não sabe ver nem escolher o momento de *adaptar* o seu credo às circunstâncias. Pactuaste com o inimigo [...] (Lopes-Graça 1944, 233).

Para além da acusação feita, ressalta já do texto de Graça uma sensação de solidão, apesar da feroz resistência de sempre à tentação de ceder, processo que se repetirá

²⁰⁹ Na base dessa aliança, a dupla Salazar/cardeal Cerejeira, contemporâneos e colegas de universidade em Coimbra, já aí, companheiros nas organizações juvenis-estudantis mais retrógradas. O segundo será satiricamente referido por José Gomes Ferreira numa *Heróica*: “Ó Pastor que choras / o teu rebanho onde está? / Deita as mágoas fora / carneiros é o que mais há!”. (Graça op. 44, 2º caderno, nº 3).

estoicamente com dolorosas provações materiais e mesmo humanas, dada a perda de vários amigos.

Surgem em 1936 os paramilitares Mocidade Portuguesa (masculina e feminina) e Legião Portuguesa.

Em 1935 os funcionários públicos passam a ser obrigados a assinar uma declaração anticomunista e o governo é autorizado a suspender e a demitir das suas funções aqueles que não derem provas da aceitação dos princípios da Constituição fascista. São demitidos milhares de funcionários públicos (60 Anos de Luta 1982, 35).

Regressado a Portugal em 1939, Fernando Lopes-Graça sabia claramente onde se encontrava nesta luta – que não deixou de seguir pela correspondência com os familiares e com o amigo João José Cochofel ²¹⁰, antigo discípulo de Coimbra – e, sobretudo, como ligar a actividade musical de compositor, de crítico e de animador musical à actividade política de oposição ao Estado Novo, tudo sob uma mesma coerência ideológica. Fixa-se em Lisboa. Retoma a crítica musical, a que junta a teatral e mesmo referências a alguns bailados ²¹¹. Em 1945 editará estes textos de 30, mas sobretudo de 40, em *Tália, Euterpe e Terpsicorde*, livro que “alcançou diminuta expressão” (Lopes-Graça, 1990, 11).

Na nota de edição de 1990, com Abril de 1974 já “longínquo”, interroga-se: “Não poderá o passado, com todos os seus possíveis acertos e todos os seus inapeláveis erros, fornecer-nos alguma luz para construirmos um futuro mais resplendente?” (Lopes-Graça 1990, 11).

A partir de 1939, ano do seu regresso, tudo parece perdido com a vitória de Franco sobre uma Espanha banhada em sangue, com o avanço, que surgia como imparável, das tropas nazi-fascistas na Europa e, pouco mais tarde, do imperialismo nipónico no Oriente.

²¹⁰ João José Cochofel (1919 - 1982), poeta, ensaísta e crítico literário e musical português. Colaborou com Lopes-Graça nas *Heróicas*, cuja primeira série foi composta na sua casa de férias do Senhor da Serra, perto de Coimbra.

²¹¹ A primeira crítica de bailado, ainda anterior à estadia parisiense, tem o promissor (!) título de “Bailados do Sr. Rui Coelho no Politeama” e reza assim o seu início: “Retardei as minhas férias de Natal só para poder ir também dar um tirinho à *Feira* do Sr. Rui Coelho, ontem realizada no Politeama. [...] Aquilo foi uma autêntica e divertidíssima feira” (Lopes-Graça 1930, 241).

O primeiro confronto, inevitável e de consequências pesadas, entre o pujante fascismo português e o corajoso e clarividente recém-chegado oposicionista surgiu: em 1940, após ter alcançado o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o *Concerto nº 1 para piano e orquestra*, Lopes-Graça é convidado para um lugar de chefia no Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional, sector que o ministro Duarte Pacheco e o responsável da Rádio, capitão Henrique Galvão (mais tarde mediático oposicionista, implicado no desvio do paquete “Santa Maria”), geriam com alguma liberalidade em relação a algumas figuras não gratas ao regime. Fosse a entrada em cena de António Ferro – que substituiu Henrique Galvão, acumulando com as suas funções de director do SNI, onde levava à prática a sua “política do espírito” –, fosse a férrea peneira do regime para funcionários públicos, o certo é que entusiasmos e empenhos dos familiares e amigos feneceram perante a recusa determinada de Graça em assinar a obrigatória declaração, referida em citação da página anterior ²¹².

Pedro do Prado, que teria intercedido pelo amigo recém-chegado de França, ocupou o lugar almejado, o que levou ao corte de relações entre Lopes-Graça e o ex-condiscípulo (cf. Sousa 2006, 152 e 153).

Em 1941 Fernando Lopes-Graça, para além de não ser integrado na lista de compositores portugueses passíveis de serem difundidos na Rádio Alemã – lista solicitada ao director do Conservatório Nacional, Ivo Cruz –, é denunciado como “perigoso comunista”.

Em 1942 obtém novo Prémio de Composição, do Círculo de Cultura Musical, com a *História Trágico-Marítima* op. 36, para tenor (ou soprano) e orquestra ²¹³, sobre poemas de Torga, obra que não será então estreada por duplo boicote político, atendendo às más

²¹² Que rezava assim: “Declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição política de 1933, com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas” (Carvalho 2006, 149). Também aqui Viriato Camilo acrescenta outro episódio: “Na entrevista decisiva, interrogaram Lopes-Graça sobre o seu passado, ao que este respondeu: *O passado é meu; tratemos do presente e do futuro*. Não foi aceito...” (Camilo 1990, 10).

²¹³ Graça faria uma segunda versão em 1959 para barítono, coro de contraltos e orquestra, estreada em Lisboa em 1960 (Silva e Graça, 2009, 81)

relações que também Miguel Torga²¹⁴ tinha com o fascismo (cf. Carvalho 2006, 150 e também Silva e Graça 2009, 81).

Com todas estas perseguições políticas que abrangiam também o meio musical oficial, Lopes-Graça luta pela sua sobrevivência. Impedido de leccionar no ensino oficial, ingressa no corpo docente da Academia de Amadores de Música – onde vem a estabelecer uma bela e profícua relação com Tomás Borba²¹⁵ – como professor de Piano, Harmonia e Contraponto. Mais tarde, também, como co-director artístico, ainda com Borba. Mantém as suas multifacetadas críticas nos jornais da oposição *Seara Nova* e *O Diabo*²¹⁶. Com a sua apreciável cultura e com o seu fino trato da língua portuguesa traduz obras de grande importância, tais como *Contos Russos* (obra confiscada pela PVDE), *Tristão*, de Thomas Mann, *Os Factos Fazem os Homens*, de Keller, *A Viagem de Mozart a Praga*, de Mörike e, sobretudo, *Confissões*, de João Jaques Rousseau (sic). Até aos monumentais 3 volumes de *Beethoven* (1960-62) do nobel Romain Rolland, muitos outros se sucederam, incluindo o precioso livro de Andor Foldes (1913-1992) – pianista de origem húngara, intérprete e dedicatário de Graça –, *Segredos do Teclado*. Em comum, o carácter progressista das obras e/ou a modernidade de conceitos técnicos em causa.

Começa também a publicar em volumes os seus vários acervos de ensaios e artigos (*Seara Nova*) e inicia mais tarde uma frutuosa colaboração com o matemático e humanista Bento de Jesus Caraça²¹⁷ e com o editor Manuel Rodrigues de Oliveira na famosa

²¹⁴ Miguel Torga (1907-1995). Pseudónimo literário do médico Adolfo Correia da Rocha. Um dos maiores poetas e escritores portugueses do século XX. Várias vezes proposto para o prémio Nobel.

²¹⁵ Tomás Borba (1867-1950). Religioso, licenciado em Letras, Composição e Piano com altas classificações. Reformou o ensino da Música com o advento da República, foi professor de grandes vultos da música portuguesa, dentre os quais, Lopes-Graça, com quem partilhou a autoria do Dicionário da Música. Foi professor no Conservatório Nacional e na Academia de Amadores de Música onde exerceu o cargo de director artístico.

²¹⁶ “O velho”, como se apressava a esclarecer o compositor após o 25 de Abril, dado o aparecimento de um jornal homónimo de cariz ideológico completamente oposto... (Graça 1990, 11)

²¹⁷ Bento de Jesus Caraça (1901-1948). Matemático, investigador e pensador português, anti-fascista e militante do Partido Comunista Português. Professor universitário. Presidente da Sociedade Portuguesa de Matemática, director do Centro de Estudos de Matemáticas aplicadas à Economia, impulsionador e presidente de direcção da Universidade Popular Portuguesa e delegado português aos Congressos da Associação Luso-Espanhola para o Progresso das Ciências. Em 1941, juntamente com o editor Manuel Rodrigues de Oliveira, funda a famosa “Biblioteca Cosmos”, de que foi director, que veio pôr ao alcance popular livros sobre as mais variadas temáticas científico-artísticas. A 7 de Outubro de 1946 foi demitido do cargo de professor catedrático, mediante processo disciplinar, de cuja decisão recorreu. Esta expulsão

“Biblioteca Cosmos” que tinha como objectivo a promoção da acessibilidade da *cultura integral do indivíduo*, defendida por Jesus Caraça ²¹⁸. O eminente intelectual e resistente antifascista já tinha criado a Universidade Popular e iria ter um importante papel na dinamização do futuro MUNAF, na clandestinidade, e depois no MUD, expressão pública do primeiro ²¹⁹, fazendo a ligação entre o PCP e os intelectuais e cientistas antifascistas.

O que é o homem culto? É aquele que:

1.º – Tem consciência da sua posição no cosmos e, em particular, na sociedade a que pertence;

2.º – Tem consciência da sua personalidade e da dignidade que é inerente à existência como ser humano;

3.º – Faz do aperfeiçoamento do seu ser interior preocupação máxima e fim último da vida.

Ser-se culto não implica ser-se sábio; há sábios que não são homens cultos e homens cultos que não são sábios; mas o que o ser culto implica, é um certo grau de saber, aquele precisamente que fornece uma base mínima para a satisfação das três condições enunciadas.

A aquisição da cultura significa uma elevação constante, servida por um florescimento do que há de melhor no homem e por um desenvolvimento sempre crescente de todas as suas qualidades potenciais, consideradas do quádruplo ponto de vista físico, intelectual, moral e artístico; significa, numa palavra, a conquista da liberdade.

(Caraça 1933, 51)

apressou o seu falecimento precoce dois anos mais tarde. Ainda acerca de Bento de Jesus Caraça ver a entrevista de José Casanova, publicada em Anexos 3.13. deste trabalho, assim como outras referências neste capítulo da tese.

²¹⁸ A criação duma editora orientada para a cultura das massas populares e a entrega da sua direcção a Bento de Jesus Caraça teriam sido sugeridas por Bento Gonçalves, primeiro secretário-geral do PCP, ao editor Manuel Rodrigues de Oliveira na fortaleza de Angra do Heroísmo, onde ambos se encontraram presos por pertencerem ao Partido Comunista, com o primeiro numa etapa de transição para o campo do Terrafal onde acabaria os seus dias. Bento Caraça e Bento Gonçalves já se conheciam dos cursos organizados para os operários pelo último, no seu local de trabalho, o Arsenal da Marinha no Alfeite, para os quais convidou o primeiro (Dias Lourenço, depoimento. Ver site em Bibliografia).

²¹⁹ Movimento de Unidade Nacional Antifascista e Movimento de Unidade Democrática, respectivamente, tratados mais à frente.

A colaboração de Graça com a “Cosmos” foi imensa. Foi lá que publicou toda a sua obra literária – mais tarde reeditada e revista na editorial Caminho pela mão do próprio compositor, após o 25 de Abril de 1974.

Um dos pontos altos da sua actividade literária, pela originalidade, pelo volume de conteúdo e pela qualidade (e actualidade!) de que se reveste é a publicação do *Dicionário de Música*, elaborado com base num primeiro esquiço de Tomás Borba, alargado e sistematizado por Fernando Lopes-Graça. Para além do Padre Borba ter sido professor, director e colega muito apreciado por Fernando Lopes-Graça, este religioso de simpatias republicanas²²⁰, oferecia-lhe alguma protecção tutelar das perseguições do regime fascista, sempre timorato nas relações com a Igreja de quem tanto dependia.

Em 1942 Lopes-Graça idealiza um veículo alternativo de propagação de arte, contemporaneidade e progresso com a criação da “Sonata”, organização de concertos dedicada à Música Contemporânea.

No Outono desse ano, ou já no princípio de 1942, o Graça faz-me este desafio: sabendo que os meus pais tinham uma moradia situada no Lumiar com algumas salas de grandes dimensões, propunha ele que eu convencesse a minha família a consentir que nos reuníssemos regularmente para fazer sessões de música moderna, nós e o punhado de amigos e curiosos que nisso estivessem interessados. A proposta era absolutamente inviável por todos os motivos [...] até ao do conservadorismo tanto político como artístico da dita família. “Mas”... mas, respondo eu, porque havemos de ter aspirações tão modestas? Porque não temos vintém, respondeu-me o meu futuro compadre. [...] A sala foi a da Academia de Amadores de Música, onde a generosidade, a inteligência e a amizade do Padre Tomás Borba nos acolheu – ou antes, acolheu uma “organização de concertos” chamada Sonata. Não se chamou “Sociedade” porque tal implicava burocracias e

²²⁰ Tomás Borba (1867-1950) foi aluno de Teófilo Braga no Curso Superior de Letras, e dele recebeu provas de estima e de estímulo para a continuação dos estudos literários (cf. Borba e Graça 1996, 213). Ver também a nota de rodapé 215.

exigências legais que teriam morto à nascença uma “Sociedade” que tivesse como director o nome de Lopes-Graça (Cunha 1994, 364).

Também aqui a “capa situacionista” proporcionada de novo por Borba e pela família da pianista, amiga e intérprete destacada de Lopes-Graça – Maria da Graça Amado da Cunha²²¹ – funcionou razoavelmente nos primeiros tempos. Os sócios pagavam uma “contribuição” e eram inúmeros os artistas que colaboravam graciosamente. A clarividência resiliente de mecenas como Pierre Hourcade, à frente do Instituto Francês, ou Elisa de Sousa Pedroso, trouxe alguns ilustres artistas internacionais à “Sonata”. Ainda na primeira década de vida deste organismo o fascismo atacou: a “alinhada” Sociedade de Autores denunciou a “Sonata” à Inspeção-Geral de Espectáculos. O pretexto era óbvio: não tinham sido pagos os direitos de autor²²². É confiado à dedicatária das *Glosas* que tudo se resolveria desde que “nem o nome, nem a pessoa” de Lopes-Graça surgisse a partir de então associado à “Sonata” (cf. Cunha 1994, 365-366).

Tentando refazer-se do impasse, a “Sonata” retoma a sua actividade com Lopes-Graça “dissolvido” numa equipa responsável de quatro pessoas: Francine Benoît, Santiago Kastner (mais tarde substituído por Silva Pereira), a pianista e o próprio compositor. “O trabalho continuou como o do início: o Graça decidia, escolhia, convidava, e eu fazia as tarefas menores, além de tocar quando fosse preciso” (Cunha 1994, 366).

[...] a acção mais decisiva e conseqüente no conhecimento da música contemporânea foi a que SONATA desenvolveu. Criada apenas com este fim e num espírito afastado de toda e qualquer ideia de ordem comercial, esforçou-se desde os seus começos por actualizar tanto quanto possível os seus programas, revelando sobretudo compositores mais novos e as tendências mais discutidas, sem nenhum “partipris” estético ou ideológico. [...] conseguiu formar um público consciente – recrutado sobretudo entre os jovens: estudantes, empregados e

²²¹ Maria da Graça Amado da Cunha (Angola 1919 – Lisboa 2001). Pianista, aluna de Viana da Mota (piano) e de Luís de Freitas Branco (composição), amiga de Lopes-Graça, dedicatária e intérprete de várias das suas obras.

²²² Mais tarde a mesma Sociedade de Autores apressou-se a usar o mesmo argumento de boicote – direitos de autor por pagar - só que para um concerto comemorativo de...Bach! (cf. Cunha 1994, 366)

mesmo operários (os artistas e intelectuais eram em menor número) – um público cujo sentido crítico despertava progressivamente e que era já capaz de fazer a sua “escolha”, raramente se enganando sobre o valor, necessariamente desigual, das obras que se lhe ofereciam (Lopes-Graça 1952^b, 162 e 163).

Com uma avantajada lista de autores divulgados, muito para além dos mais célebres já então – Stravinsky, Bartok, Schönberg, Falla, etc. –, saliente-se o grande número de obras tocadas e estreadas do próprio compositor, o grande sucesso que foi a integral dos Quartetos de Bartok pelo Quarteto Húngaro ou a estreia portuguesa da famosa *Sonata para 2 Pianos e Percussão* de Bartok, tocada pelas pianistas Helena Costa e Marie Antoinette Lévêque Freitas Branco, escassos anos após a sua estreia absoluta, por Béla Bartok e Ditta Pasztory²²³.

Nos começos de 1947, logo que foi possível restabelecer entre os povos os laços pacíficos da cooperação intelectual e artística, SONATA teve a satisfação de ver a sua acção reconhecida fora das fronteiras pátrias com a sua admissão no seio da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (Lopes-Graça 1952^b, 164).

Informa-nos o compositor, na obra citada, da saída da mesma Sociedade em 1951, devido aos inoportáveis encargos impostos e divergências de critérios (cf. loc. cit.).

Dentro deste importantíssimo veículo de sensibilização para com a música contemporânea, Lopes-Graça deixa ainda uma reflexão suplementar, retirada da prática da “Sonata” (que também abrangia a audição de música gravada), para a juntar ao seu “manual da agitação musical”: “Algumas obras sinfónicas e dramáticas dadas a conhecer através do disco [...] não obtiveram devido a isso um grande eco por parte do público, que assim mostrou a sua preferência pelas audições vivas (Ibid. 165).

A “Sonata” terminou a sua actividade em 1960.

²²³ Confiou-me Helena Costa que o fizeram sob a batuta de Pedro de Freitas Branco (1896-1963), marido da pianista francesa Marie Antoinette Lévêque Freitas Branco (1903-1986).

Entretanto, neste período iniciado pelo regresso de França de um Lopes-Graça municiado de vontade e ideias claras para empreender toda esta panóplia de frentes de luta musicais e culturais, primeiro, num período de dúvidas e angústias quanto ao terrível avanço das forças nazi-fascistas, depois, num clima de esperança na queda do regime português face ao triunfo da Democracia com a vitória dos Aliados²²⁴, o Partido Comunista Português implementava grandes mudanças na sua funcionalidade e solidez ideológica, após as terríveis razias sofridas nos anos 30:

Em 1940, com a libertação de um grande número de militantes, entre os quais Álvaro Cunhal [...] inicia-se a *reorganização de 1940-41*, que permitiu que o PCP desse rapidamente grandes passos em frente na sua actividade, transformando-se num grande partido nacional, organizador da luta popular e impulsionador da unidade antifascista [...] Em Julho/Agosto de 1943 o movimento grevista atinge grandes proporções. Sob a direcção do Partido participam no movimento 50.000 trabalhadores, a quase totalidade dos operários industriais de Lisboa e Margem Sul do Tejo. [...] No período de 1941-1944, a classe operária surge em força na cena política nacional, ocupando a vanguarda da luta política antifascista” (60 Anos de Luta 1982, 64).

A alegria pessoal pela obtenção do terceiro “Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical” com a *Sinfonia per Orchestra*²²⁵ antecedeu de um ano a euforia geral dos círculos oposicionistas com a vitória dos Aliados de 1945 e o papel relevante da jovem URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) na derrota de Hitler. As manifestações de júbilo sucederam-se com as bandeiras das potências vencedoras e muitos mastros de bandeira vazios, entusiasticamente brandidos: substituíam as bandeiras da URSS, proibidas pelo regime de Salazar que vivia em ansiosa expectativa, alvo dos protestos lançados entre os vivas.

Isto é que vai uma Primavera, hein! Mussolini executado como qualquer reles bandoleiro, Hitler e a sua camarilha liquidada, Berlim nas mãos dos

²²⁴ Inglaterra, França, URSS e Estados Unidos.

²²⁵ Ver comentários sobre a obra na entrevista a Sérgio de Azevedo em Anexos 3.11. deste trabalho.

russos, o fim da guerra à vista, as esquerdas triunfantes em França – não se pode exigir muito mais dos Deuses e parece-me que eles não vão deixar de gozar um Verão tranquilo, sem os sobressaltos, as interrogações com que nos envenenaram a vida há perto de seis anos. Há certamente muita coisa ainda na sombra – mas isto é já o começo do Grande Dia, por que todos suspiramos há tanto tempo. (Lopes-Graça 1945^b – carta a João José Cochofel – apud Coro “Amigos da Música” 2015)

Aproveitando o novo ânimo que se respirava, a “reorganização de 1940-41”²²⁶ encetada no PCP e a hesitação estratégica do poder após a derrota dos regimes “irmãos”, forma-se o Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF) – em que colaboravam comunistas, socialistas, republicanos, católicos, monárquicos, maçons, liberais e outras tendências ainda. O MUD (1945) – Movimento de Unidade Democrática – será a expressão pública do MUNAF e do seu Conselho Nacional, ambos na clandestinidade, aproveitando a tão forçada como falsa abertura do regime. Lopes-Graça ocupa lugar como dirigente da Distrital de Lisboa, de novo com funções “frentistas”, numa ligação entre o Partido Comunista e os demais oposicionistas. Como sempre na corajosa posição de “dar a cara” pela oposição.

Com a euforia da possibilidade da queda de Salazar e da criação do MUD, Lopes-Graça antevê nova arma para a luta cultural e política: uma espécie de Cancioneiro Revolucionário – a exemplo dos seguramente seus conhecidos *Arbeitlieder* e outras canções de luta de Hanns Eisler (1898-1962), compostos na sua fase berlinense, de 1926 a 1933, anteriores à estada parisiense do autor das futuras *Heróicas*. Lembremos que o seu grande amigo e discípulo na cidade-luz, Louis Saguer, trabalhou com Eisler em Berlim, na Universidade Operária e Coro Popular de Berlim, depois de ter assistido Edmund

²²⁶ Que se concentrava na melhor preparação dos quadros para a resistência ao fascismo, reforçando os cuidados conspirativos clandestinos; na mobilização da classe operária para a luta reivindicativa e política; e para a formação de um organismo unitário que juntasse todas as forças da oposição. São apresentados à Nação os “9 Pontos como Programa para a Unidade Nacional” (cf. 60 Anos de Luta 1982, 66).

Meisel (1894-1930) na sonorização musical dos filmes de Eisenstein, “O Couraçado de Potenkin” e “Dez Dias que abalaram o Mundo”²²⁷.

[...] com tantos poetas às ordens, ensejou-se a Fernando Lopes-Graça realizar um velho sonho que expôs em meia dúzia de frases sóbrias aos circunstantes. Queria letras para canções. Marchas, danças, rondas infantis, hinos... O que nos apetecesse. Contanto que não nos demorássemos muito pois a inspiração já ardia! Nenhum de nós se fez rogado, os versos choveram e o Fernando, de papel de música e lápis em punho, isolou-se na varanda do Pingue-Pongue para que não o ouvíssemos rosnar as melodias [...] E daí a momentos, sob a sábia regência do nosso maestro, o coro que se formara espontaneamente na Casa do Pinhal, com todas as vozes possíveis, arremessava ao céu a cantiga nova: “Mãe Pobre de gente pobre!” (Ferreira 1965, 189 e 190).

Nesta “coincidência” – como ironiza José Luís Borges Coelho (ver entrevista em Anexos 3.6. deste trabalho) – de se encontrar tanto poeta-militante com um músico-militante para fabricarem matéria musical “explosiva” debaixo da têmpera do neo-realismo, nasceram as *Heróicas*, na Casa do Pinhal de João José Cochofel, no Senhor da Serra (Semide), no concelho de Miranda do Corvo, a 12 km de Coimbra. Ainda presentes Carlos de Oliveira²²⁸ e o autor da descrição atrás citada, o poeta José Gomes Ferreira, logo reforçados com os “conimbricenses” Joaquim Namorado, Arquimedes Silva Santos e Ferreira Monte, e com os “lisboetas” Mário Dionísio, Armindo Rodrigues e Edmundo Bettencourt (cf. loc. cit.).

Porque [Lopes-Graça] foi dos que aprenderam cedo que ao mundo, mais do que tentar explicá-lo, importa é mudá-lo. [...] Se, de umas vezes, aproveita, desenvolvendo-os como mais lhe convém, os recursos que a modernidade musical põe ao seu alcance, não erguendo à sua imaginação criadora mais barreiras que a daquela sua pessoalíssima sensibilidade, guia e arrimo seguro no delicado capítulo das opções estéticas, de outras, cultiva um estilo chão, de imediata acessibilidade,

²²⁷ Louis Saguer (1907-1991). Ver nota de roda-pé 118.

²²⁸ Carlos Oliveira (1921-1981), escritor neo-realista. Colaborou com Lopes-Graça nas *Heróicas*.

mas de um gosto, de uma exigência e de um rigor formal em absoluto sem condescendências. [...] Sólida, directa, vertebrada, rija – erigida que é a música, donde sobressai poderosamente o elemento melódico, à condição de arma pronta a disparar a metralha do poema (Coelho 1999, s/pag).

Havendo “Cancioneiro”, impõe-se a existência de quem o cante e leve ao público. Em 1945, intimamente ligado ao MUD, é criado por Lopes-Graça um coro que mais tarde será apelidado de acordo com uma das muitas associações que o recebeu nas suas instalações – Coro do Grupo Dramático Lisbonense – e que finalmente se transformará no Coro da Academia de Amadores de Música, a eterna anfitriã das actividades musicais do compositor ²²⁹. Como repertório base, as *Heróicas*, nome popularmente encontrado para as *Marchas, Danças e Canções – próprias para grupos vocais ou instrumentais populares*, iniciadas no Senhor da Serra e editadas pela *Seara Nova* (rapidamente apreendidas e interditadas pela PIDE ²³⁰), reforçadas mais tarde com *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras – compostas em estilo singelo para a recreação da gente nova portuguesa*, publicadas em edição de autor, para celebração dos 50 anos da República. Sempre perseguidas e proibidas, as *Heróicas* foram-se reproduzindo, caderno a caderno, seis deles até 25 de Abril de 1974. Com o sétimo e oitavo cadernos, Graça compõe já em Liberdade, relembrando as duras lutas anteriores, homenageando as vítimas do fascismo, comentando e tomando partido na fervilhante situação política, reflectindo. Harmoniza *a capella* a canção *Grândola, Vila Morena* de José Afonso.

Entretanto compila, em dois únicos cadernos, *Heróicas* escolhidas de entre todos os outros, melhora polifonicamente a parte coral e, sobretudo, dá-lhes um tratamento pianístico mais elaborado, atribuindo ao piano muito da “procuração” da personalidade

²²⁹ Segundo Viriato Camilo, após o nascimento do Coro na própria sede do MUD – onde se ensaiava também – e fazendo a sua primeira aparição no quadro da apresentação pública do MUD (Teatro Taborda), o Coro foi assentando arraiais no Lusitano Clube, na rádio Continental, na Sociedade Filarmónica João Rodrigues Cordeiro (1946/48) e no Grupo Dramático Lisbonense (1948/50), que denominou o coro até este se fixar definitivamente na Academia de Amadores de Música (cf. Camilo, 1990, 13). Ver também a nota de roda-pé 98.

²³⁰ PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Ver nota de roda-pé 97.

sonora do compositor – em detrimento do “apoio prudente” à linha vocal –, cristalizada harmónica e ritmicamente em modelos mais complexos do que a parte coral.

Como frequente intérprete da parte pianística das *Heróicas*²³¹, penso que estas, com este último tratamento de Lopes-Graça, longe de perderem o que quer que seja do objectivo confessado no prefácio da primeira série, de que

estas canções passassem ao anonimato das verdadeiras canções populares. [...] como são para toda a gente, toda a gente pode utilizá-las como mais convenha: cantá-las a solo ou em câoro, adaptá-las para o orfeão, arranjá-las para os mais diversos conjuntos instrumentais, introduzir-lhes quaisquer modificações que se julguem convenientes, sem curar por demais em respeitar ou desrespeitar as intenções dos autores, porque as intenções dos autores são, pode dizer-se, as de fornecer apenas um esquema poético-musical, que se desenvolverá ou completará consoante as necessidades ou os meios de quem das canções se servir (Lopes-Graça 1945^a, 9),

ganharam direito a acesso a salas de concerto, dentro do reportório coral²³².

Para além da renovada actualidade da maior parte dos seus poemas, as *Heróicas*, após a sua última refacção²³³, estão aptas a ombrear brilhantemente com qualquer outro repertório coral, com piano ou *a capella*, executadas, é claro, com o rigor e a justeza necessários ao palco e ao público.

Mas regressando ainda à sua importante função política de resistência:

²³¹ Com o Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música (nova designação, após o falecimento do seu criador e mentor), sob a direcção de José Robert, com o Coral de Letras da Universidade do Porto, sob a direcção de José Luís Borges Coelho ou com o meu próprio coro “Amigos da Música” de Espinho.

²³² Sinto-me à vontade para o afirmar, pois já participei num coro que cantava algumas das “Heróicas” em cima de camioneta de caixa aberta e acompanhadas por guitarras (!), logo após o 25 de Abril, mas também em palcos portugueses, onde avultam vários teatros por todo o país, o palácio Foz e a própria Casa da Música. O conhecido “Acordai” tem sido utilizado frequentemente em protesto de rua – mantendo actual a funcionalidade poética da sua letra e o espírito original do autor – mas, ao mesmo tempo, já foi executado por grandes coros internacionais em palcos especializados, para além de pertencer ao repertório de quase todos os coros nacionais.

²³³ Mesmo muitas das *Heróicas* que não couberam na selecção final em dois cadernos têm sido apresentadas pelo Coro Lopes-Graça ou pelo Coral de Letras com muito agrado de quem canta, de quem toca e, sobretudo, de quem ouve.

Toda a intervenção do Coro nesse tempo, nesses anos 60, aqui nas colectividades de Sacavém, de Almada, da Cova da Piedade, é organizada pelo Partido. Os coralistas eram quase todos militantes, sobretudo os que mais contribuíam para a organização do Coro, [...] As *Heróicas!*... Quem viveu aquele tempo... Para mim, cada *Heróica* era um instrumento de luta. De facto, instrumentos de luta antifascista! Lembro-me delas desde que conheci o Graça, quando vim para a Academia. Depois em Caxias²³⁴, na prisão do Porto e na prisão de Peniche em que a malta cantava as *Heróicas* – fazia parte dos nossos momentos *higiénicos*. E aprendemo-las todos. Nas colectividades populares o Coro cantava as *Canções Regionais*²³⁵, a PIDE ia embora – estavam sempre dois gajos da PIDE a assistir... – e no final ficava-se a beber um copo, a comer umas coisas e começava-se a cantar as *Heróicas* noite fora!... Elas estão muito ligadas à luta antifascista, são parte integrante dela, e percebo que a PIDE temesse o *Graça* também por isso, não é? Ele pegou de facto nos grandes poetas do neo-realismo e fez coisas espantosas. Hoje, se calhar, não se tem a ideia da dimensão que aquilo adquiria na altura. É que cantar a *Jornada*²³⁶, no tempo do fascismo, era uma coisa!!... Depois de um Encontro Nacional da Juventude, em 1958, numa colectividade de Sacavém, lembro-me de irmos a pé de lá até Moscavide, num grupo grande, para apanharmos o autocarro para Lisboa. E vínhamos a cantar a *Jornada*. [risos].[...] A determinada altura, a menos de meio do caminho, estava uma carga da PSP²³⁷ à nossa espera, uma coisa brutal, entraram logo *a matar* (José Casanova, ver entrevista em Anexos 3.13.).

A seguir, vários rapazes e raparigas, idos de Lisboa, formaram *Orfeon* e cantaram canções da autoria de alguns dos componentes do dito *Orfeon* entre as quais mais se destacaram *A Papoila*, *Ronda*, *Marcha* e *Canção*

²³⁴ Forte de Caxias, prisão política do Estado Novo.

²³⁵ *Canções Regionais Portuguesas* op. 39 (1943-1988). Editadas em 24 séries, ultrapassam as duas centenas no seu total.

²³⁶ Uma das *Canções Heróicas* mais conhecidas e difundidas nos meios antifascistas.

²³⁷ Pode haver lapso de memória: uma vez que a PSP – Polícia de Segurança Pública – só foi criada em 1959, deveria tratar-se da Guarda Nacional Republicana (GNR).

do Camponez... Na *Canção do Camponez* a letra aludia a que se passava fome e a que o trigo era cortado mas não mais era visto; a *Canção da Papoila* foi repetida por três vezes, por muito ter agradado a letra respectiva, que se baseava na côr do sangue a correr pela lâmina do sabre, côr que era igual à que as suas ideias aspiravam, com as quais devia romper a Aurora no dia em que deviam triunfar as suas almas. Terminado o espectáculo, e depois da direcção da Incrível Almadense ter oferecido flores vermelhas ao ensaiador e ao Dr. Armindo Rodrigues, o *Orfeon* seguiu em grupo até ao vapor, atravessando as ruas a cantar a *Canção da Papoila* (relatório de um agente da PIDE - Proc. 2585/SR, PIDE/DGS cit. Cartaxo 1996, 75)²³⁸.

Efectivamente com a proibição das *Heróicas* o Coro da Academia de Amadores de Música ficou com problemas de repertório. O fim do MUD deixou o coro (e Lopes-Graça) livre para repensar os seus objectivos. Sem perder o inicial – combate político à ditadura, canto clandestino de *Heróicas* fora dos palcos e longe dos ouvidos da PIDE, em contextos de convívio posteriores aos concertos –, a perseguição da PIDE e da Censura criaram condições para que o Coro passasse a ser integralmente um verdadeiro instrumento bi-dimensional do pensamento de Graça:

- 1) aproximar o povo da música pela sua prática coral, sem necessidade de preparação teórica, através de obras de qualidade, sem concessões ao sub-produto, ao “sucédâneo”²³⁹;
- 2) usar nessa sua prática o tal material que Graça “roubara” ao povo, “restituindo-lho” com os “juros” da sua arte e engenho, dando a conhecer a intérpretes e ouvintes os tesouros da nossa música popular (cf. Lopes-Graça 1959, 117 e segs.) sobre os quais já iniciara trabalho, ainda em França, mas que a partir de agora,

²³⁸ Na sequência deste concerto e respectivo relatório, Lopes-Graça é chamado à PIDE. Perante a morna reacção da direcção do MUD, desvincula o coro daquela organização oposicionista (cf. Carvalho 2006, 156).

²³⁹ “O Coro do Grupo Dramático Lisbonense, que ides ouvir em meia dúzia de canções arranjadas à medida das suas modestas possibilidades (repito que se trata de pessoas que, com uma ou duas excepções, não sabem música), desejaria eu que pudesse constituir um prelúdio (se outros não existem já) a esta urgente obra de ensinar os portugueses a cantar e de lhes dar a conhecer as belas canções que formam uma das mais ricas e expressivas partes do seu património artístico comum” (Lopes-Graça 1949, 115).

Nota a nota, lançada laboriosamente, persistentemente inquebrantavelmente, sobre milhares e milhares de *vegetais*, prontos a revelar-se em heliocópias, naquela sua escrita meticulosamente legível – com a qual buscaria, quiçá, substituir-se ao vazio de actividade editorial –, erigiu Fernando Lopes-Graça uma obra monumental da qual emana, intenso, um clarão de sensibilidade, de inteligência e de rigor, sobre nada menos que três quartos do século que precedeu o nosso e ainda sentimos quente. [...] Por mor dela [a nossa canção rústica], como é sobejamente conhecido, haveria de calcorrear Portugal de lés a lés, na companhia de Michel Giacometti (Coelho 1996, 7).

Só com a proibição do Caderno e a sua apreensão pela PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, futura PIDE), viria a colocar-se ao Compositor a necessidade de alimentar o dito Coro com obras que lhe permitissem prosseguir os fins para que fora criado. Aí começa, verdadeiramente, a grande aventura das Canções Regionais Portuguesas. [...] Donde, bem se poderá dizer que se esta parte da obra de Fernando Lopes Graça se fica a dever ao heróico episódio das *Heróicas*, também se deve – as voltas que o Mundo dá! – aos *bons ofícios* da repressão salazarenta... (Id. 2006, 6).

E esse monumento – composto e difundido – do binómio Lopes-Graça / Coro da Academia de Amadores de Música iria desenvolver-se ao longo de quatro dezenas de anos, atingindo os 24 cadernos e as 222 canções, tendo sido publicado, finalmente, em 2013 na sua íntegra, graças à Associação Lopes-Graça²⁴⁰. Para Lopes-Graça o coro deveria funcionar como duplo laboratório experimental: espaço experimental de manuseamento do material musical tradicional e, ao mesmo tempo, de adaptação e apuramento das suas composições à voz colectiva e amadora; por outro lado, com os seus “Amadores” calcorreará um número elevado de associações e de salas de espectáculo, criando formas de comunicação e de intervenção alternativas, mais eficazes e subtis, sob o ponto de vista

²⁴⁰ Convém não esquecer o valor e a inovação de que as edições heliográficas de Lopes-Graça se revestiram, assegurando, à medida das necessidades, o fornecimento de exemplares das suas obras aos interessados. Constituíram mais um engenhoso veículo alternativo inventado por Graça para chegar ao público.

musical e político, deixando exemplo e repertório que germinaria no movimento coral português.

Apesar das *Heróicas* terem passado à clandestinidade dos convívios após os concertos ou dos regressos tardios, as “oficiais” *Regionais* não se colocaram em posição completamente a salvo da sanha da PIDE e da Censura: *Os Homens que vão para a Guerra*, de quadra original replicada por outra adrede acrescentada, em perfeita similitude popular ²⁴¹, e *Canta, camarada, canta*, com letra adaptada do Cancioneiro Popular de Jaime Cortesão ²⁴² no lugar de um desinteressante texto original “Vira-te p’r’aqui ó rosa / ó Cravo já estou virado (...)” (cf. Lopes-Graça 1953, 129 e 142) sofreram perseguição e proibição de serem cantadas ²⁴³.

O Coro – hoje Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, sob a direcção de José Robert ²⁴⁴ que assistiu Lopes-Graça nas últimas duas décadas de sua vida – continua a exercer a mesma acção pedagógica em favor da música, da nossa canção tradicional.

Em 1946, reconhecendo a valia literária, a reputação no meio intelectual e a dura têmpera oposicionista de Fernando Lopes-Graça, a revista *Seara Nova* convida-o para ser secretário da sua redacção (cf. Carvalho 2006, 157).

Apesar da dedução que propus atrás acerca da possível adesão do compositor ao Partido Comunista Português (ou à sua organização juvenil) aquando da vida estudantil lisboeta na altura da instauração da ditadura do chamado Estado Novo, António Sousa defende o ano de 1948 como data da entrada de Lopes-Graça para o PCP (Sousa 2006, 161), participando, clandestino, no 1º Congresso dos Intelectuais para a Paz e Progresso, realizado em Wroclaw, na Polónia, e no 2º Congresso de Compositores e Musicólogos progressistas, que teve lugar em Praga, Checoslováquia, ao qual já aludimos atrás. (A biografia de Lopes-Graça proposta pelo Museu da Música Portuguesa, patente no seu

²⁴¹ Ler acerca da repressão sobre esta obra a entrevista de José Robert em Anexos 3.7., neste trabalho.

²⁴² Em Alcoutim, no Monumento ao Contrabandista, junto ao Guadiana, surge este poema popular – “Hino do Contrabandista” – gravado na base da estátua.

²⁴³ Sobre a actividade do Coro ver ainda as entrevistas de José Casanova e de José Robert (ambas em Anexos 3.13. e 3.7., respectivamente, deste trabalho).

²⁴⁴ José Robert, director coral português. Biografia e entrevista em Anexos 3.7. desta tese.

site, corrige Sousa, invertendo os locais dos dois congressos citados). As conclusões de Lopes-Graça sobre este encontro, passadas a escrito e publicadas em 1952, foram estas:

As questões estéticas, pedagógicas e de organização musical ali debatidas eram, na verdade, de grande importância; mas, embora os trabalhos apresentados e as discussões à sua volta se tivessem revestido de um alto interesse, creio que, no fundo, não fizeram mais do que reforçar em mim convicções e posições anteriores, tais como a da maior acessibilidade e comunicabilidade humana da música contemporânea, presa por vezes nas malhas de experimentalismos por demais áridos e estiolantes, a da afirmação e defesa do carácter nacional das diferentes culturas musicais, a da necessidade de estender os benefícios da música a largas camadas populacionais. (Lopes-Graça 1952^a, 225)

Seguindo a hipótese de Sousa, que Partido Comunista foi encontrar como militante, este músico e escritor de 42 anos, longe, portanto, de decisões juvenis de fátuos entusiasmos, mas de grande experiência da prática antifascista, sempre convivendo e corporizando a própria acção revolucionária do PCP?

Um partido saído do seu IV Congresso (II na clandestinidade) realizado em 1946, francamente em grande expansão, após a solidificação ideológica feita por Bento Gonçalves (1902-1942) dentro do campo marxista-leninista e, sobretudo, na sequência da reorganização de 1940-41 – já atrás citada – em que um grupo de jovens comunistas de entre os quais, Álvaro Cunhal, veio dar-lhe processos mais sofisticados de protecção do aparelho clandestino do partido, dos seus militantes e quadros – não esquecendo mesmo a preparação psicológica para eventual prisão ²⁴⁵ –; uma maior ligação aos operários e camponeses na sua mobilização para a luta; uma permanente preocupação de unidade com as forças oposicionistas, em simultâneo com o combate permanente a teorias oportunistas e atentistas acerca da “morte natural” do regime fascista. Neste campo

²⁴⁵ Sobre o assunto ler “Se fores preso, Camarada...” de Álvaro Cunhal, que teve a sua primeira edição em 1947. Sobre a necessidade de protecção do Partido na clandestinidade basta citar a lista enorme de mártires caídos às mãos da sofisticada polícia política de Salazar – preparada pela Gestapo – ou o facto de o próprio primeiro secretário-geral do PCP, Bento Gonçalves, ter sido preso (1935), regressado do VII Congresso da Internacional Comunista, o que o conduziu à morte no Tarrafal.

unitário abriu-se uma ampla frente junto dos intelectuais, classe onde o partido exercia grande atracção.

O IV Congresso [...] realiza-se em Julho de 1946, num momento de grande ascenso das lutas da classe operária e das massas trabalhadoras, de grandes progressos no desenvolvimento das organizações e lutas unitárias. [...] No período decorrido entre o III e o IV congressos (menos de três anos), o número de militantes comunistas aumentou seis vezes, e o número de organizações locais cinco vezes. Aumentou o número de organizações de empresas. A tiragem do *Avante!* quadruplicou. No IV Congresso, o PCP define as linhas fundamentais da *via para o derrubamento do fascismo*. Dá expressão política à rica experiência das lutas deste período e faz uma análise consequente da situação política nacional. [...] Com este Congresso o PCP reafirma a sua política de *unidade nacional antifascista*. [...] define também [...] os *princípios orgânicos* do centralismo democrático, que orientam a sua organização e estão na base dos seus Estatutos. No seu Secretariado estão Álvaro Cunhal, José Gregório, Manuel Guedes e Militão Ribeiro. No Comité Central, para além dos membros do seu secretariado contam-se Pires Jorge, Sérgio Vilarigues, Dias Lourenço, Júlio Fogaça ²⁴⁶, Francisco Miguel ²⁴⁷, Manuel Rodrigues da Silva (60 Anos de Luta 1982, 76).

Os relatórios da PVDE sobre as primeiras actividades “comunistas” de Lopes-Graça em Tomar, embora difíceis de documentar pelo PCP nesses primeiros tempos anteriores à 1ª reorganização de Bento Gonçalves (1902-1942), são compatíveis com a descrição feita pelo próprio compositor da sua reacção estudantil lisboeta ao golpe de 28 de Maio de 1926, atrás citada. Erro do relatório policial e dedução falhada sobre as palavras do compositor? O certo é que Lopes-Graça, com o seu passado brilhante de lutador antifascista em todas as frentes que assumia – e não eram escassas... –, tendo passado já por duas prisões e um desterro com a coragem que lhe era peculiar ²⁴⁸, era candidato

²⁴⁶ Citado na entrevista de José Casanova, ver em Anexos 3.13..

²⁴⁷ Dedicatário de uma das *Músicas Fúnebres* de Lopes-Graça (ver entrevista José Casanova em Anexos).

²⁴⁸ “O Graça era um tipo corajoso, com coragem física. A PIDE tinha muito medo do trabalho dele.” (José Casanova – entrevista em Anexos 3.13. deste trabalho).

natural ao convite do PCP para aderir às suas fileiras. Toda a prática e evolução ideológica do compositor apontavam para a militância no Partido Comunista Português, único partido da oposição organizado durante os 48 anos de fascismo.

Não será por acaso que compõe nesse ano (1948) *Cinco Estelas Funerárias – Para companheiros mortos*. Não havendo a informação dos dedicatários na partitura, Vieira de Carvalho avança dois nomes (Carvalho 2006, 158): Manuela Porto ²⁴⁹ e Bento de Jesus Caraça ^{250 251}.

Para além de Bento de Jesus Caraça e do importante papel cultural e político que assumiu no sentido da defesa de uma cultura popular dentro do conceito da “cultura integral do indivíduo” já atrás referidos, e de toda a fervilhação política em torno dos organismos oposicionistas citados, bem representada na cena descrita por José Gomes Ferreira em torno de Graça no Senhor da Serra – “maternidade” das *Heróicas* –, forçoso será abordar o tema do neo-realismo e da sua figura literária de proa, Alves Redol ²⁵².

Reagindo contra o academismo e a mediocridade na crise tanto do realismo como do romantismo, surgem novas correntes na literatura – e é o caso da *Presença* – em que o artista toma o seu próprio *ego* como objecto fundamental e determinante da obra de arte. Nesse sentido é positivo o significado da *Presença*.

²⁴⁹ Manuela Porto (1908-1950). Actriz, encenadora, ensaísta e declamadora. Activista política anti-fascista, lutadora pelos direitos das mulheres. A partir de 1948 dirigiu o Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense, onde levou à cena várias peças de teatro com elementos comuns ao Coro da mesma associação, dirigido por Lopes-Graça, futuro Coro da Academia de Amadores de Música. Como declamadora participou também em vários espectáculos do referido Coro (ver http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/manuela-porto.html#.V5hbo_krKM8).

²⁵⁰ Bento de Jesus Caraça (1901-1948). Ver nota de roda-pé 217.

²⁵¹ Romeu Pinto da Silva põe a hipótese de serem “companheiros mortos” em abstracto, homenagem ao colectivo de mártires da Liberdade (cf. Graça e Silva 2009, 116). Quanto aos dois nomes avançados por Mário Vieira de Carvalho: o de Bento Caraça surge plausível no ano do seu falecimento precoce (1948), precipitado pela feroz perseguição de Salazar a este matemático, intelectual e professor catedrático de alto gabarito; quanto a Manuela Porto já não possui a mesma opinião, porque a data em que pôs termo à vida foi posterior: 1950. Nesse ano Graça compõe, aí sim, em sua homenagem, *Im Memoriam (Manuela Porto)* op. 59 para coro a capella, com letra de João José Cochofel, cujo manuscrito se desconhece o paradeiro (cf. Graça e Silva 2009, 122).

²⁵² Alves Redol foi também autor de textos sobre a Música Popular Portuguesa (ainda em 1938), onde exprime ideias consentâneas com as de Lopes-Graça, embora com outra terminologia (cf. Alves Redol 1938 e sobretudo Alves Redol 1939)

Mas surge também uma nova atitude: a arte voltada para o povo, traduzindo, expressando, os seus problemas e aspirações e revitalizando e renovando o realismo. As determinantes essenciais encontram-se na própria realidade social e política da época em Portugal.

O surto da corrente literária que ficou conhecida por neo-realismo está indissolivelmente ligado à luta pela liberdade e a democracia contra a ditadura fascista em Portugal, pela construção do socialismo na URSS e a força, a luta e a perspectiva do movimento operário contra o avanço avassalador do fascismo no mundo e a guerra mundial desencadeada pela Alemanha hitleriana (Cunhal 1996, 98).

Neste dinâmico movimento neo-realista, com forte influência do Partido Comunista, estavam sobretudo escritores e poetas²⁵³. Nele se inseriu o músico Fernando Lopes-Graça que, para além da cumplicidade política assumida nas jornadas de luta do MUD e das raras campanhas eleitorais que se seguiriam, hipocritamente aceites pelo fascismo português, tinha também grandes amigos neste grupo (ver o episódio da génese das *Heróicas*).

Para além da feroz repressão feita pelo Governo à oposição – onde, a nível partidário, apenas existia o PCP, na clandestinidade – surge também o pesado anátema do anti-comunismo que é lançado para a opinião pública por poderosos aparelhos, donde o menos eficaz não será certamente o meio clerical, para além de todas as entidades oficiais, situacionistas por vocação ou obrigação, estimuladas, vigiadas ou chantageadas pela polícia política, pela legião portuguesa, pela União Nacional. E a perseguição social podia ser muito intensa. No caso de Lopes-Graça assumia foros de brutalidade nos meios musicais, dadas as suplementares e óbvias inimizades que a desassomburada pluma do músico-escriba criara nas críticas e ensaios polémicos, sem qualquer contenção timorata. Deniz Silva assinala, também neste aspecto, a solidão de Lopes-Graça:

²⁵³ Na Pintura e Desenho podemos nomear, no contexto neo-realista, Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar, Júlio Resende, Rogério Ribeiro e Abel Salazar (cf. Cunhal 1996, 103-104). Esses nomes congregaram-se nas perseguidas Exposições Gerais de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, juntamente com outros nomes como Querubim Lapa, Cipriano Dourado, Alice Jorge, Marcelino Vespeira, Maria Barreira, António Domingues, Keil do Amaral (60 anos de luta 1982, 129). Acrescentaria ainda o nome do próprio Cunhal, quer como pintor e desenhador, quer como escritor (sob o pseudónimo de Manuel Tiago).

A Música tem ocupado um lugar marginal nos estudos sobre o neo-realismo português. Antes de mais por uma razão óbvia: a sua quase inexistência na órbita do movimento, se exceptuarmos, claro, a vasta produção de Fernando Lopes-Graça, única personalidade musical a ele associada de forma coerente. Mas mesmo o percurso do autor das *Marchas, Danças e Canções* não deixou de ser uma aventura solitária, num meio musical em que praticamente não encontrou interlocutores e em que a música erudita de intervenção política sempre foi um fenómeno raro e mal considerado. Não existiu em Portugal, por isso, nada que se assemelhasse a um *corpus* musical colectivo, a uma corrente estilística, a um debate técnico e estético entre músicos progressistas, como os que existiram em diferentes momentos na União Soviética, na Alemanha ou em França. De tal forma que a figura de Fernando Lopes-Graça acabou por dominar, absorver e mesmo resolver por completo a questão, aparecendo invariavelmente como o compositor do neo-realismo português (Silva, legenda pública do Museu do Neo-Realismo – Vila Franca de Xira)

Vários eram os intelectuais entusiasmados com o plasmar das ideias socialistas e comunistas na existência da URSS, que queriam lutar pela Liberdade e pela Democracia em Portugal e que sentiam cada vez mais que a luta não poderia ser travada individualmente. Por outro lado não era fácil encontrar uma teorização progressista que sustentasse as suas ideias quanto à arte e à política e, sobretudo, quanto à função social e política que a Arte poderia revestir nos anos 40 do salazarismo português.

Era o caso do escritor Alves Redol. Há muito que a miséria da vida à beira-Tejo o impressionava, atraía e revoltava. Uma passagem profissional por Angola adensou mais a revolta contra as classes exploradoras. De regresso à sua Vila Franca de Xira e como militante trabalha com o aparelho do Partido Comunista, muito forte e ramificado naquela zona²⁵⁴. Nomes como Dias Lourenço (1915-2010), Soeiro Pereira Gomes²⁵⁵,

²⁵⁴ Sobre a ligação de Alves Redol ao PCP ver a entrevista de José Casanova em Anexos 3.13..

²⁵⁵ Joaquim Soeiro Pereira Gomes (1909-1949), escritor neo-realista português, Autor de “Esteiros” e de outros títulos, foi obrigado a “mergulhar” na clandestinidade o que contribuiu para a morte prematura, por falta de assistência à sua frágil saúde. O seu funeral foi uma enorme manifestação de massas anti-regime,

Garcez da Silva ou Carlos Pato (1920-1950) envolvem-se em projectos culturais nas associações e clubes desportivos, para além da dinamização das massas trabalhadoras da zona. Como vimos atrás, o PCP tinha como uma das suas prioridades a criação de uma frente unitária anti-fascista, onde os intelectuais tinham papel de relevo. Aproveitando o bom trabalho do aparelho comunista na zona ribeirinha ribatejana e os quadros lá sediados – todos eles ligados à cultura – organizaram-se então os famosos “Passeios do Tejo” (1933 a 1941 ²⁵⁶).

Organizados por Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol e Dias Lourenço os “passeios do Tejo” foram excursões de fragata no Tejo onde, a pretexto da confraternização revolucionária, se aglutinavam intelectuais e se estabelecia o contacto político fora das vistas do inimigo. A fragata e a bateira transformaram-se então em verdadeiras casas de apoio no trabalho conspirativo e constituíram uma autêntica esquadra vermelha para a navegação política nas duras condições da luta clandestina (Comissão Centenário Cunhal 2013, 50-51).

Para além dos quadros do PCP atrás citados, nesses “passeios” estiveram presentes o próprio Álvaro Cunhal e intelectuais como Fernando Lopes-Graça, Piteira Santos, Mário Dionísio, Bento de Jesus Caraça, Manuel da Fonseca, Carlos Oliveira, Alexandre Cabral, Sidónio Muralha, Arquimedes da Silva Santos, entre muitos outros. Na “fragata do PCP” embarcaram muitas ilusões e ingenuidades que de lá saíram esclarecidas e sustentadas teoricamente à luz de Marx e Lenine e, sobretudo, corporizadas num colectivo revolucionário que pudesse dar mais eficácia política aos anseios e à obra de cada um.

Na música, Fernando Lopes-Graça, musicólogo e compositor, a par das suas obras sinfónicas, intervém com as belíssimas *Canções Heróicas* que pela sua beleza formal e pela sua mensagem, foram tomadas pelas massas populares e pelas forças democráticas (até hoje) como valor

apesar das tentativas da PIDE em desviar e alterar o percurso do funeral, evitando a passagem por Alhandra, vila onde estava fortemente inserido nos movimentos sociais. Foi propositadamente sepultado em Espinho, longe da terra que o queria homenagear.

²⁵⁶ Datas de limitação da actividade dos “passeios do Tejo”, segundo António Dias Lourenço, “Depoimento sobre Bento de Jesus Caraça”.

próprio de intervenção, de convicção, coragem e confiança no futuro.
(Cunhal 1996, 104-105)

Em 1949, sentindo em volta da *Seara Nova*, onde exercia o cargo de secretário de redacção, “uma espécie de cabala”, que

utiliza precisamente a arma e os pretextos de que o Governo, seguindo a táctica da reacção mundial, se serve para inutilizar e comprometer o movimento e as actividades da Oposição: assim como para ele, Governo, esta estaria absolutamente dominada pelos comunistas, assim para os envenenadores da *Seara Nova* esta teria caído irremediavelmente nas mãos dos mesmos comunistas (Lopes-Graça 1948, 243),

solicita a demissão do cargo no final da carta – de que esta citação faz parte e que constitui testemunho da difícil missão de manter a unidade das forças antifascistas. Nota-se na escrita restante da carta citada o ressentimento pelo ataque a que foi sujeito, oriundo do que julgava ser o mesmo lado da barricada oposicionista...

O Estado nega-lhe a saída do País para aceder a um convite de Budapeste para integrar o júri do Concurso Internacional Béla Bartok. Em homenagem a Vianna da Motta, falecido em 1948, Fernando Lopes-Graça publica *Viana da Mota, Subsídios para uma Biografia incluindo 22 cartas ao autor*, actualmente inserido nos *Opúsculos (3)* em *Obras Literárias*.

O lado internacionalista que Lopes-Graça irá sempre manter²⁵⁷ é alimentado pela nova composição *Neuf Chansons Populaires Russes* op. 66 (1950-51), que se vem juntar a *Sept Vieilles Chansons Grècques* op. 58 (1950), *Six Old English Songs* op. 52 (1949) e *Six Vieilles Chansons françaises* op. 50 (1948), e que no futuro será acompanhada por *Dix Chansons Populaires Tchèques et Slovaques* op. 47 (1950), *Seven Negro-American Folksongs* op. 75 (1952), *Dez Canções Populares Húngaras* op. 87 (1954) e *Sete Canções Populares Brasileiras* op. 89 (1954), entre outras.

²⁵⁷ Quer opondo-se ferozmente ao “nacionalismo castanholeiro” (Lopes-Graça 1930 cit. Carvalho 2012, 3), mesmo vindo de Manuel de Falla, nome que apreciará muito até ao final da sua vida, quer fazendo-o coexistir, num momento posterior, em perfeita dialéctica marxista, com a defesa do povo real e da sua música. Esta posição fica nos antípodas da contrafacção feita pelo regime fascista ou do desprezo pela música popular do “Integralismo Lusitano”.

Compõe no mesmo ano (1950) duas obras importantes na produção pianística: as *Glosas* op. 57 e o início dos *Vinte e Quatro Prelúdios* op. 93. Se o opus 57 tem como material primeiro temas tradicionais portugueses – embora com uma “cenografia” musical complexa, que envolve largos momentos de pura improvisação pelo autor, assim como um tratamento sofisticado acerca do envolvimento idiossincrático dos temas recolhidos e das próprias paisagens onde foram gerados –, o opus 93, em oposição, enfileira na tradição pianística dos prelúdios, comum a grandes autores, numa escrita erudita onde aqui ou ali surge alguma rusticidade típica do autor, que não denuncia, no entanto, qualquer génese temática folclórica.

Tendo abandonado a *Seara Nova*, Lopes-Graça encontra novo poiso para a sua actividade jornalística e ensaística: com a velha amiga Francine Benoît, Maria Vitória Quintas e o habitual cúmplice João José Cochofel funda a *Gazeta Musical* (1951), mais tarde rebaptizada de *Gazeta Musical e de todas as Artes* (1958) (Carvalho 2006, 160). A sua *Sonata nº 3* para piano (1952, rev. 1959) vence o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical e é estreada (1954) pela dedicatária: a insigne pianista e pedagoga franco-suíça Helène Boschi (Lausanne 1917 – Estrasburgo 1990), com carreira internacional e vasta produção discográfica, professora na École Normale de Paris e no Conservatório de Estrasburgo. Em 1953 Graça compõe a *Elegia à Memória de D. Herculana de Carvalho* (mãe do dirigente comunista Guilherme da Costa Carvalho, a qual, em vida, após visita ao filho, preso no Campo do Tarrafal, Cabo Verde, passou longos tempos a percorrer o País, tentando levar notícias não censuradas e fotografias às famílias de muitos outros presos políticos) (cf. Silva e Graça 2009, 139). Inicia-se nesta obra o recurso à citação da *Jornada*, talvez a *Canção Heróica* mais célebre, cantada nos meios oposicionistas e mesmo nas prisões²⁵⁸. Quer o tema da copla, quer o do refrão, vão constituir referência “codificada” da actividade de resistência de vários antifascistas dedicatários de outras tantas das *Músicas Festivas* op. 153 ou das *Músicas Fúnebres* op. 225.

Para além destas obras o ano de 1953 é ainda mais profícuo: estreia-se a sua *Sinfonia per Orchestra* op. 38 no Porto – “a sua cidade musical” (Carvalho 2006, 128) – e o seu *Concerto*

²⁵⁸ Ver entrevista com José Casanova em Anexos 3.13. Serviu também de material para a *Música Fúnebre* dedicada a José Gomes Ferreira, autor da sua letra (ver capítulo III, 3.2.).

nº 1 para Piano e Orquestra op. 31 “passeia-se” pela Europa pelos dedos de Georges Bernand, “seu amigo e correligionário” (Carvalho 2006, 162), que lhe fala das possibilidades de o tocar em Gera e Berlim, e de o gravar na República Democrática Alemã (RDA) (cf. loc. cit.). De entre as inúmeras composições deste ano destaca-se o início de *O Álbum do Jovem Pianista* op. 155, obra de cariz pedagógico a que se seguirão mais algumas outras de idêntico teor.

Entretanto a teorização de alguns princípios que amadurecera são vertidos ao papel nesse mesmo ano de 1953: não será coincidência que a edição da obra *Béla Bartok, Três Apontamentos sobre a sua Personalidade e a sua Obra*, tenha sido imediatamente seguida do livrinho *A Canção Popular Portuguesa*, peça-chave da obra teórica de Lopes-Graça. O seu pensamento acerca da canção tradicional portuguesa e do seu papel na génese de materiais eruditos, a clara oposição do folclore / povo “reais” ao folclore / povo “contrafeitos” de António Ferro²⁵⁹, e os critérios de escolha do material recolhido no terreno surgem aqui explanados, para além de outras questões relacionadas com a recolha e utilização do material musical tradicional²⁶⁰. Na denúncia da contrafacção, apoiada pelo regime, do folclore “real” convém frizar que não foi o único. Vergílio Pereira escreve, corajosamente:

A minha curiosidade e interesse levaram-me a ir ouvir o nóvel grupo “folclórico”, [...] Fui e... fiquei desolado, para não dizer indignado com o que ouvi! “Cramóis”, nem um, para amostra! E “Cantas”, poucas ouvi, mas de tal forma deturpadas que me foi difícil reconhecê-las! Que coisa triste e pouco séria! O patrocínio que certo organismo, com responsabilidades, deu a esta exibição mentirosa, só serviu para desprestigiar o nosso rico, verdadeiro e tão ignorado folclore musical (Pereira 1957, 16)!

Lopes-Graça ainda nesta fase da sua vida homenageia Lorca em *Cuatro Canciones de Federico Garcia Lorca* op. 86 e dele fixa o ideal do espectáculo artístico total, de cariz

²⁵⁹ António Ferro (1895-1956). Ver nota de roda-pé 207.

²⁶⁰ Para aplicação no terreno das suas teorias ainda arranja tempo para ir, de magnetofone na mão, realizar recolhas etno-musicais na zona do Fundão (S. Miguel de Acha, Donas e Paúl) (cf. Sousa 2006, 168).

popular e ambulante, que inspirou também o Coro da Academia de Amadores de Música em muitas das suas actuações:

[...] o sonho de alargar a acção e, acrescentarei, a missão artística, pedagógica e cívica do grupo, dotando-o com um núcleo teatral, chamando a nós outros artistas que connosco quisessem sonhar o nosso sonho e constituindo por fim (como vêem, o sonho ia longe) uma como que *Barraca* portuguesa em que não haveria porventura um Lorca com o seu génio a operar milagres, mas em que havia certamente o mesmo propósito e o mesmo amor de servir a arte e o povo ou, por outra, de pôr a arte ao serviço do povo (Lopes-Graça 1952^c, 170).

Este frenesim trabalhador é feito com múltiplas e longas estadias em Tomar, onde o estado de saúde dos pais se agrava, em especial o da mãe que acaba por falecer em Junho desse ano (Sousa 2006, 165 ed seq.).

Ainda no final de 1953 surge o primeiro contratempo na sua proverbial circulação entre revistas da oposição: o Partido Comunista desaprova a sua colaboração, como militante, na revista *Ler* (cf. Sousa 2006, 170 e Carvalho 2006, 162), controlada por Lyon de Carvalho e Piteira Santos, personalidades há muito em rota de colisão com o PCP. Mário Dionísio e João José Cochofel são mesmo expulsos neste episódio.

Não há provas da saída de Graça do PCP – ou por expulsão ou por auto-afastamento:

O Álvaro ²⁶¹ várias vezes me relatou as conversas que teve com o Fernando Lopes-Graça, falámos repetidamente sobre isso: que o Graça ²⁶² nunca tinha saído do Partido ²⁶³. Esteve afastado, em determinada altura e na sequência dessas polémicas ²⁶⁴, mas apenas da militância, não do Partido. [...] Não tenho qualquer dado sobre o Graça ter saído do Partido ou ter sido afastado. Afastado nunca foi, de certeza. Se houve um afastamento da militância da parte dele? É capaz de haver,

²⁶¹ Álvaro Cunhal (1913-2005).

²⁶² Nome pelo qual era tratado Fernando Lopes-Graça pelos seus amigos e mais próximos.

²⁶³ Referência ao PCP, habitual em qualquer seu militante.

²⁶⁴ O entrevistador tinha abordado a polémica entre o PCP e a revista “Ler”, na sequência da qual Mário Dionísio e José João Cochofel foram afastados do PCP.

como houve na maior parte dos militantes intelectuais do Partido no tempo da clandestinidade. Por razões várias das suas vidas tiveram uma ligação menos forte ao Partido (José Casanova, ver entrevista em Anexos 3.13. deste trabalho).

1954 traz o maior golpe que o regime fascista poderia desfechar sobre Lopes-Graça: a proibição de leccionar no ensino particular com a cassação do seu diploma de ensino. De imediato Lopes-Graça abandona compulsivamente a leccionação na Academia de Amadores de Música e a co-direcção daquela instituição com Tomás Borba. O prestígio que possuía e a situação financeira catastrófica que, obviamente, se calcula que daí adviesse revoltou muitos amigos que o tentaram ajudar, o que nem sempre era fácil dada a personalidade de Lopes-Graça. Olga Prats fala mesmo de uma ajuda da Marquesa do Cadaval, mecenas das artes, disfarçada de avença para “futuras encomendas” (cf. Prats 2007, 134) ²⁶⁵. Continuando a sua intensa actividade de compositor, completa o *Concertino para Piano, Cordas, Metais e Percussão* op. 91 “cuja atmosfera”, segundo Vieira de Carvalho, “não raro irónica e sarcástica parece atirada à cara do ministro que lhe mandara cassar o diploma” (Carvalho 2006, 163).

Nesse mesmo ano reage em carta para a revista “Vértice” contra um tal António Vale que publicara anteriormente um artigo intitulado “Cinco notas sobre forma e conteúdo” (cf. Lopes-Graça 1954, 281) onde se discorre sobre a “arte pela arte”, considerada burguesa e reaccionária, e a “arte de tendência”, sobre a opção do artista em cenários de crise ou de progresso e as consequências que cada posição artística poderá assumir. Lopes-Graça é criticado na parte destinada à música pela pouca clareza com que terá teorizado em artigos anteriores sobre “música pura” e defendido que na música “a oposição forma-fundo, forma-conteúdo tem menos razão de ser” (Cunhal 1954, 243 ed seq.). Graça, depois de nas entrelinhas deixar perceber que não sabe quem é o subscritor nem “a *quê* nem a *quem* serve” afia a habitual verve cerrada de ataque e acusa o autor do artigo de “cerzir mal umas frases soltas desse meu escrito, isolando-as do contexto, de tudo”

²⁶⁵ Entretanto refere por lapso como uma das “futuras encomendas” da marquesa a *Suite Rústica nº 3*, op. 203 para Banda Filarmónica que, efectivamente, foi encomendada já após o 25 de Abril pela Secretaria de Estado da Cultura.

(Lopes-Graça 1954, 1). O autor do escrito era o próprio Cunhal, preso na altura na Penitenciária de Lisboa, antes da transferência para o forte de Peniche, de onde se evadiria no início do ano de 1960. Graça só o soube após o 25 de Abril ²⁶⁶. As questões esgrimidas pelos dois contendores são interessantes e ainda actuais, embora citadas frequentemente na agitação de vários estereótipos ²⁶⁷. O conhecimento de uma segunda réplica à resposta de Lopes-Graça poderia ajudar a perceber e a enquadrar melhor a polémica. Na realidade Álvaro Cunhal redigiu ainda uma segunda resposta para a “Vértice” que se encontra publicada no volume IV das Obras Escolhidas de Álvaro Cunhal, recentemente editado. Trata-se de um volumoso artigo com cinco subtítulos – “1. A verdade na arte e a verdade na vida”, “2. Da maneira de traduzir a verdade”, “3. Tipicidades de figuras e situações”, “4. Saber do seu ofício”, “5. Influências da estética decadente”. Nele Cunhal cita em quantidade e diversidade exemplos de todas as artes, com reflexões já muito próximas daquelas que fará em “A Arte, o Artista e a Sociedade”. Apenas citarei o diplomático e pacificador final, escrito por quem, certamente, apesar da manutenção do estilo habitual de discussão ferosa entre militantes do PCP, apesar da importância assumida da contenda para a frente intelectual de luta numa situação muito difícil para a oposição e para o PCP, por quem, certamente – dizia – conhecia bem Lopes-Graça, a sua personalidade forte e a sua escrita afiada:

E como nas ideologias sucede como no tiro – o desvio que a princípio é de um só milímetro, a um quilómetro de distância é já de muitos metros –, seria de desejar que ninguém se contentasse com o que diz e faz de acertado e cada qual procurasse ver as implicações ideológicas das pequenas faltas. Seria de desejar que cada qual, considerando o próprio esforço no conjunto de outros esforços, apurasse o ouvido para as vozes mais humildes, ganhando forças para rectificar quanto de errado haja

²⁶⁶ Contaram-me militantes do PCP que, segundo o próprio compositor, a revelação foi feita em Moscovo, onde uma guia turística mostrava ao grupo português – onde se encontrava Lopes-Graça – o apartamento onde vivera Cunhal, referindo em seguida todos os seus pseudónimos, usados na clandestinidade, de entre os quais “António Vale”, o que causou a maior perplexidade ao compositor. António Sousa alude também a este episódio na entrevista presente em Anexos 3.5.

²⁶⁷ Já li mesmo lamentos indignados acerca do uso pouco corajoso do pseudónimo pelo autor... Estranho que, sabendo-se que se tratava de Cunhal, não se tenha verificado as condições em que pode escrever e transmitir para o exterior da rigorosa prisão o volumoso artigo em causa...

feito e sentindo-se “ferido e alegre” ao ver na crítica alheia a “pedrada amiga que vem e que acorda”. Mesmo nos casos de maior afastamento duma posição inicial, poder-se-ia então dizer como disse magnificamente, num livro magnífico, o poeta Mário Dionísio:

quebra as arestas pessoais/ abre outra vez o rosto à rua/ e vem e aquece as mãos geladas/ no grande fogo acolhedor/ das esperanças comuns.
(Cunhal 1954?, 785)

Esta segunda resposta de Cunhal ficou em rascunho, sem ser enviada para a *Vértice*. Tudo indica que foi essa a indicação da direcção do PCP, no sentido de parar a discussão pública entre os dois militantes.

Entretanto a questão da forma e do conteúdo não ficou datada e ancorada nesta época. Em 1996 Anne Ubersfeld, por exemplo, relança-a para o dia-a-dia dos agentes teatrais e para a reflexão de todos os artistas:

A teoria do teatro que se poderia extrair deste dicionário dá oportunidade às formas mais opostas, mas nos adverte: as formas não são inocentes; as formas justamente não são formais ou formalistas. As formas falam: elas dizem a relação do artista com o mundo (Ubersfeld 1996, Prefácio do *Dicionário de Teatro*).

Em 1955 Fernando Lopes-Graça homenageia a violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950), que falecera cinco anos antes no Porto, transformando em *Página Esquecida* op. 95 para violoncelo e piano, um andamento lento destinado a um concerto que estaria a ser pensado para a violoncelista portuense ainda nos anos 40 (Silva e Graça 2006, 149) (Mário Vieira de Carvalho, na entrevista em Anexos 3.8. desta tese, alude igualmente a este episódio).

O início da publicação nas edições Cosmos do “Dicionário da Música” em fascículos (1956), administrando e alargando as entradas criadas pelo padre Tomás Borba e coordenando uma equipa mais numerosa, serve-lhe de precioso, embora parco sustento neste momento de aflicção financeira.

Da larga produção desse ano destaca-se a obra coral *Jubilate Deo* op. 101 (musicando o Salmo XCIX ²⁶⁸). Sendo a primeira obra original que compõe sobre um texto religioso, levanta a questão da religião na obra de Lopes-Graça. Anteriormente o compositor tinha apenas trabalhado recolhidas etnomusicais de carácter litúrgico popular, como as *Encomendações das Almas* (inseridas num dos cadernos das *Canções Regionais Portuguesas* op. 39) ou a *Primeira Cantata do Natal* op. 61, sobre melodias populares portuguesas alusivas à época, prática que manterá. Ao *Jubilate Deo* seguir-se-ão na mesma génese musical original com suporte da palavra litúrgica *Concordiae Fratrum lucunditas* op. 191 (salmo 132) e *Dois Coros do Cântico dos Cânticos de Salomão* op. 201. Finalmente em 1976-79 abalança-se a compor o *Requiem – pelas vítimas do fascismo em Portugal* op. 210, grandiosa obra para solistas, coro e orquestra.

Embora agnóstico (por temperamento mais do que por *atitude* intelectual), coloco, contudo a religiosidade num plano idêntico ao da filosofia e da arte quando ela é criadora de valores positivos; entendendo por valores positivos aqueles valores, quer éticos, quer estéticos, que representam um alargamento ou um aprofundamento da cultura, ou um benefício para a ordem social (Lopes-Graça 1935, 115).

A propósito do seu *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* op. 210, interrogado por Mário Vieira de Carvalho mais de 40 anos depois do texto atrás citado, Fernando Lopes-Graça respondia assim:

Que poderá haver de religioso no meu Requiem? Pergunta você. Eu não faço grande distinção entre música “religiosa” e música “profana”, como a não fizeram tantos dos compositores mais ilustres da História da Música. Eu não sou religioso (em que medida o eram um Monteverdi, um Mozart, um Beethoven, um Berlioz, um Verdi?), mas posso aceitar um texto religioso (e, sobretudo, religioso-dramático, como é o Requiem) desde que ele estimule as minhas capacidades criadoras (grandes ou pequenas, não importa agora). Não sou religioso, (repito), mas posso situar-me, como artista, numa posição religiosa (“o poeta é

²⁶⁸ Erradamente referido no título da partitura heliogravada, devido a “gralha”, como Salmo CXIX.

um fingidor”), logo que ela me não vincule a um determinado credo, a uma determinada ortodoxia, a uma determinada igreja. Profana ou religiosa, a música do meu Requiem foi escrita com a sinceridade que ponho em tudo o me sai da mão – e do espírito – e tanto mais quanto a obra é dedicada às “vítimas do fascismo em Portugal”, coisa de respeito que não briga, ao que julgo, com a minha militância comunista (carta a M. V. de Carvalho 27.05.81 apud Carvalho 2006, 45).

Alexandre Weffort no seu trabalho de investigação “A Religião em Lopes-Graça”, depois de traçar algumas das posições de Graça acerca do assunto – desde os primeiros artigos de *A Acção* até entrevistas dos últimos anos da vida do compositor – esclarece alguns mal-entendidos acerca das suas obras de carácter religioso e traça um curioso paralelismo na evolução da posição de Lopes-Graça e a do PCP que, embora mantendo a coerência filosófica implícita à filosofia marxista, se debatia contra toda uma herança do ambiente republicano e anarquista ferozmente anticlerical. Em “A mão estendida aos Católicos” Cunhal tomava pela primeira vez posição sobre o assunto:

Num país onde, entre os antifascistas, reina um acentuado espírito anticlerical, e num Partido, como o nosso, em que ainda não se eliminaram totalmente as tradições sectárias, uma tal atitude nossa [o apelo do Comité Central de 1942 a que “estendemos lealmente a mão aos católicos”] de nós, comunistas, guiados pelo materialismo dialéctico de Marx-Engels, não pôde deixar de causar estranheza. É necessário dizer-se que, mais que os nossos camaradas de Partido, a crítica veio de sectores antifascistas estranhos ao Partido, acusando-nos, inclusivamente, de faltarmos aos nossos princípios. [...] torna-se necessário acrescentar aqui alguma coisa mais. A) – Quase não seria necessário dizer que nós sempre fomos e continuamos sendo ateus consequentes, que a nossa doutrina é o materialismo dialéctico – única que permite explicar cientificamente tanto o mundo natural e a sua evolução como sociedade humana e a sua evolução (materialismo histórico). Nós defendemos que a vida material dos homens encaminha a sua vida espiritual, que as religiões têm as suas raízes nas forças

produtivas materiais. [...] Nós encaramos as religiões como reflexos celestiais da vida dos homens na terra. [...] B) – Mas, precisamente porque assim pensamos, opomo-nos à fórmula anarquizante *guerra à religião*. [...] Nós opomo-nos à concentração das atenções e das armas de combate *contra a religião* e *contra o clero*, como pretendem certos sectores antifascistas (Cunhal 1935-47, 204).

A questão seria ainda teorizada por Cunhal num pequeno livro “O Partido Comunista, os Católicos e a Igreja” onde, depois de reiterar que o PCP, mesmo

tendo como base teórica o materialismo dialéctico, entende que as convicções religiosas, por si só, não são susceptíveis de afastar os homens na realização de um programa social e político e que, desta forma, comunistas e católicos podem e devem unir-se em defesa dos seus anseios comuns, em defesa dos seus interesses e aspirações dos deserdados e ofendidos, do povo e do país (Ibid. 791)

De seguida resume as respostas recebidas a esta posição de abertura aos católicos na luta antifascista. E aqui divide claramente os trabalhadores católicos e os católicos progressistas que “têm compreendido a necessidade desta união”, da Igreja Católica e dos seus altos dignatários que “pela boca dos seus mais autorizados representantes, como o cardeal Cerejeira, [...] têm tomado uma posição política clara, pregando o ódio aos comunistas e outros democratas e aconselhando o apoio ao salazarismo (loc. cit).

Weffort defende mesmo que a “moderação” das posições religiosas de Graça – em função do anticlericalismo republicano presente nos primeiros tempos de “A Acção” – terá antecedido aquelas do PCP (cf. Weffort s/d). O certo é que Lopes-Graça, apesar da “língua afiada” e da “pluma certa”, sempre soube conviver entre várias posições e grupos oposicionistas, sendo um entusiasta do frentismo nacional e internacional. Por outro lado, o Partido Comunista trouxe para o centro das suas preocupações, a partir do IV Congresso (como vimos atrás) a criação de amplas alianças com todos os oposicionistas a Salazar para uma maior eficácia na luta antifascista. E a facção católica progressista esteve ao lado de muitas lutas do PCP.

Onde Fernando Lopes-Graça não “transige” é mesmo no que respeita a Música: “além de uma Arte a considero uma Religião, a minha única religião” (Graça 1941 cit. Weffort s/d, 1).

Os seus *Cinco Nocturnos* op. 105 para Piano²⁶⁹ surgem em 1957 e já não escondem o surgimento de uma transformação no estilo do compositor. O discurso escurece, toma estilo afórico expressionista, despe-se de colorido e volumes, aprofunda-se. A função intervalar adquire cada vez mais importância, o esforço na evolução é maior e mais sofrido. Começa a preparar-se o terreno musical (e psicológico) do próximo *Canto de Amor e de Morte* op. 140.

Em 1949 o governo de Salazar é admitido na NATO. O clima de guerra fria e de conseqüente anti-comunismo é-lhe favorável e vem apoiá-lo num momento em que se esperava o seu colapso. As eleições para a Presidência da República de 1949 foram apenas uma encenação de abertura da ditadura²⁷⁰. As condições de actividade da Oposição e do PCP pioram cada vez mais. A campanha de Rui Luís Gomes (1951) decorre sob brutal repressão, sendo o próprio candidato espancado. Em 1947 realiza-se o primeiro grande julgamento político do pós-guerra: o processo dos 109, dos quais Francisco Miguel²⁷¹, sobrevivente do Tarrafal, que para lá regressa. Em 1949 são presos no Luso Álvaro Cunhal, Militão Ribeiro e Sofia Ferreira assim como outros militantes comunistas noutras buscas policiais. Militão vai morrer na prisão em condições bárbaras e Cunhal ficará preso até à fuga de Peniche (1960), grande parte do tempo em incomunicabilidade.

São assassinados nos anos 40-50 os militantes comunistas Ferreira Soares, Germano Vidigal, Catarina Eufémia, José Moreira, Alfredo Lima, entre outros. Para além dos assassinados, outros, como o escritor Soeiro Pereira Gomes ou Carlos Pato morrem por

²⁶⁹ Obra que fez parte do programa de recital de piano com obras de Lopes-Graça que foi testado nesta tese, analisada no capítulo III, 3.6. e tocada no DVD existente em Anexos 14.

²⁷⁰ Norton de Matos, candidato da Oposição, acaba por desistir dadas as gritantes faltas de condições democráticas para a realização do acto eleitoral.

²⁷¹ Dedicatário do nº 5 de *Músicas Fúnebres* op. 225, obra cuja estreia pretextou a última aparição pública de Lopes-Graça no Centro Vitória do PCP em Lisboa (ver entrevista a José Casanova em Anexos 3.13. deste trabalho).

falta de assistência na clandestinidade e na prisão, respectivamente, e muitos, com a saúde abalada, regressaram dos cárceres para terminar os seus dias em casa.

O regime de Salazar estava mais forte do que nunca na sua adaptação aos tempos do pós-guerra. As ilusões de muitas das forças oposicionistas caíam por terra. O facto de a maioria dos dirigentes máximos do PCP estarem presos cria desânimo e alguns problemas ideológicos com as direcções de emergência que foram formadas (ver entrevista com José Casanova em Anexos 3.13. deste trabalho).

Sabemos que Lopes-Graça dedicou vária da sua Música aos “companheiros caídos na luta”: *Estelas Funerárias, Elegia, Requem*, várias das *Músicas Fúnebres e Heróicas*. Mostrando sempre uma grande emoção na sua lembrança.

Para além da degradação das condições políticas para todos os democratas expectantes de uma mudança de regime, toda a vida de Lopes-Graça é de intensa luta, muitas e muitas vezes só – o facto de saltitar entre instituições culturais e associativas de diferente cariz no campo da oposição também fez com que tivesse sempre um pouco de forasteiro para cada uma delas. A morte da mãe nos anos 50 e o arrastamento da degradação da saúde do pai – que o faz passar longas temporadas em Tomar, a seu lado (cf. Sousa 2006, 186) –, os seus problemas financeiros agravados com a proibição total de docência, as inimizades e cabalas contra si e contra a sua obra – proibida de ser executada –, a sua própria necessidade pessoal de reagir a cada recusa, boicote, acusação ou calúnia com a inevitável carta de resposta – ver a propósito “Cartas com Alguma Moral”, por exemplo – fizeram acumular sobre si um grande cansaço físico, naturalmente, mas também psíquico.

Lopes-Graça visita o Brasil em 1958 – a convite do governo, para recitais e conferências –, onde tinha vários contactos entre músicos progressistas. Dez anos antes, no seu regresso do 2º Congresso de Compositores e Musicólogos Progressistas, em Praga, ao visitar Paris, o seu velho amigo Louis Sagner²⁷² apresentou-o a Cláudio Santoro, Luís Heitor e Arnaldo Estrela, compositores brasileiros também envolvidos no referido congresso (cf.

²⁷² Louis Sagner (1907-1991). Ver a nota de roda-pé 118.

Cascudo 2006, 52). É um Brasil em explosão económica, com a presidência de Juscelino Kubitschek que o compositor vai conhecer ²⁷³.

Não sendo caso único, poderemos especular se a recente morte do pai, que se somou à perda da mãe na mesma década, não o terá sensibilizado para composições de índole infantil ²⁷⁴. O certo é que após a perda materna (1953), especialmente dolorosa para o compositor (cf. Sousa 2006, 165-167), compôs, entre outras obras, as *Canções e Rondas Infantis* op. 85. Desta vez com o falecimento paterno, último ascendente familiar, Graça compõe duas obras extraordinárias para a assumpção prática da sua concepção educativa: *As Cançõezinhas da Tila* op. 115, para vozes infantis e piano, com texto de Matilde Rosa Araújo (1958-59), e a famosa *Menina do Mar* op. 121 (1959), para recitação e conjunto instrumental, seguindo a história de Sophia de Mello Breyner Andresen. As suas permanentes incursões pelos poetas portugueses, de Gil Vicente aos seus contemporâneos, continuam nestes anos de intenso labor, assim como obras tradicionais de outras paragens que lhe suscitam tratamentos sempre personalizados.

Se metade de 1958 foi passada no Brasil, o ano seguinte é consagrado a Angola, também para recitais e conferências. Surge então a versão definitiva da *História Trágico-Marítima* op. 36 para barítono, coro de contraltos e orquestra, com texto de Miguel Torga (inutilizando o compositor a versão de 1942-43) e é composto o ciclo *As Mãos e os Frutos* op. 117, para Canto e Piano, com poesia de Eugénio de Andrade.

Ainda no mesmo ano dá-se o encontro com Michel Giacometti (1929 – 1990), etnógrafo corso que tinha chegado a Portugal para fazer levantamentos folclóricos. Dada a recusa de apoio pela parte da Fundação Gulbenkian, Giacometti cria os Arquivos Sonoros Portugueses, com apoios estrangeiros ²⁷⁵ e convida Lopes-Graça para se lhe juntar. Uma

²⁷³ Onde Brasília se ergue pela mão do comunista Óscar Niemeyer (1907-2012), onde a Bossa Nova dá os seus primeiros passos e onde a economia se moderniza (cf. Os Presidentes e a República – portal Brasil).

²⁷⁴ A exemplo de Mozart que compôs as variações “Ah, vous dirai-je, Maman” após a morte da mãe, que o acompanhava em Paris, e que não resistiu às longas esperas pelo filho, no frio do quarto da hospedaria.

²⁷⁵ Num programa dedicado aos 25 anos da morte de Michel Giacometti, na RDP, com autoria de David Ferreira, ouvi que Giacometti surgiu na Gulbenkian com um cartão de apresentação passado por Madalena Farinha (esposa de João Farinha, antigo companheiro de Lopes-Graça em Coimbra; futura Madalena Perdigão), recomendando-o a Lopes-Graça, então membro da Comissão de Etnomusicologia daquela fundação. Dada a recusa no apoio, por parte desta, ao plano de reatar as já iniciadas recolhas

amizade sólida e uma complementaridade funcional iriam cimentar uma parilha a quem Portugal tanto deve e que apenas se dissolverá à morte de Giacometti ²⁷⁶. A osmose entre o etnógrafo melómano e o músico “folclorista” iria produzir o que de mais rico Portugal possui no domínio da etnomusicologia. A salientar ainda que Michel Giacometti, fixando-se em Portugal, aderiu também ao PCP, juntando mais esta a várias outras cumplicidades com Lopes-Graça.

Apesar dos problemas de índole psicológica já citados, a produção do compositor não abranda: reteremos de 1960 – cujo quarto dia foi marcado pela fuga de Álvaro Cunhal, com mais 7 colegas do Comité Central, do Forte de Peniche, facto que deverá ter alentado Lopes-Graça – a já referida segunda série de *Heróicas* ²⁷⁷, composta e editada em celebração do cinquentenário da República Portuguesa ²⁷⁸, e a inauguração da série votada a Béla Bartok : *In Memoriam Béla Bartok* op. 126 – oito suites para piano solo, em dificuldade progressiva, a concluir em 1975. Saliento ainda a “herança” brasileira nas seguintes obras: *Dezassete Canções Tradicionais brasileiras* op. 136 para coro misto a capella e *Gabriela, Cravo e Canela* op. 156, abertura para uma ópera cómica, segundo o romance de Jorge Amado ²⁷⁹, para além de algumas canções para voz e piano. Em 1961,

Já com 53 anos, Lopes-Graça continuava a viver só e num quarto acanhado, na Rua da Infancia 16, a Campo de Ourique, onde dispunha de um piano vertical. Em Lisboa sempre vivera, aliás, em quartos alugados. Agravada pela morte do pai, uma crise pessoal, que sempre o comovia quando a rememorava, coloca-o então à beira do suicídio (Carvalho 2006, 169).

etnomusicológicas em Trás-os-Montes feitas pelo etnólogo corso, Graça demitiu-se daquela comissão, juntando-se a Giacometti nos Arquivos Sonoros Portugueses.

²⁷⁶ Em sua intenção comporá Lopes-Graça a *Música Fúnebre* op. 225 nº 8 – À memória de Michel Giacometti, por tudo o que o povo português e a sua bela música tradicional lhe ficaram devendo, que faz parte do recital de piano registado em DVD em Anexos 14. e analisada no capítulo III 3.3., ambas as localizações nesta tese.

²⁷⁷ *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras – Compostas em estilo singelo para a recreação da gente nova portuguesa*. Ver também nota de roda-pé 95.

²⁷⁸ Sobre o assunto ler a entrevista de Mário Vieira de Carvalho em Anexos 3.8. deste trabalho.

²⁷⁹ “Mas, garantia o próprio compositor, nunca terá sido intenção sua escrever essa ópera” (Silva e Graça 2009, 193).

Antolha-se-me como muito lógico que Lopes-Graça, sujeito a uma luta incessante para sobreviver e manter o seu mister de compositor e músico – função que não separa da assunção na prática das convicções ideológicas e humanistas, da sua visão do mundo e da humanidade –, tendo passado por tantas privações, sem uma cedência ao regime mesmo que leve, insignificante ou discreta, tenha atingido o limite da resistência psíquica, sobrecarregado ainda com a perda dos últimos e únicos familiares ascendentes.

Sendo conhecida esta crise intensa que revolveu a vida pessoal e musical do compositor, menos conhecidas são outras facetas que se poderiam ligar a uma fragilidade de âmbito patológico neste campo. Confiou-me Romeu Pinto da Silva que Lopes-Graça lhe contara que, à recuada data da composição da obra *Três Epitáfios* op. 8 (1930) – cujos títulos individuais são: *Para um céptico; Para uma donzela; Para o autor;* –, teria passado por uma crise similar. O que pode dar um outro significado à terceira peça desta suite, normalmente entendida num sentido humorístico...

Na entrevista para a RTP, dada a Mário Vieira de Carvalho, Lopes-Graça, a propósito da presença do mar em algumas das suas obras, dispara de imediato:

Não sou muito amante de mar, aliás não posso tomar banhos de mar, há muitos, muitos anos. O mar deprime-me, não aguento. Estou proibido medicamente de tomar banhos de mar há muitos, muitos anos (Lopes-Graça, Arquivo RTP, entrevista).

Tratar-se-ia de maleita relacionada com as outras duas? Seria a personalidade de Lopes-Graça bem mais frágil, psicologicamente, do que a sua aparência e eloquência sugeriam a todos os que com ele conviviam? Ou a “carga” que assumiu sobre os seus ombros, sem hesitar, terá sido demasiada?

O amigo Louis Sager, que veio a Portugal várias vezes nos anos sessenta para dar cursos de Análise Musical, chegou a ensaiar o Coro da Academia de Amadores de Música durante o período mais crítico da saúde do maestro titular (cf. Camilo 1989, 86).

Em Lisboa os amigos tentam preencher-lhe almoços e jantares, ocupar-se dele. Não chega. É mesmo alojado em casa de Maria da Graça Amado da Cunha. Finalmente internado em repouso terapêutico, prossegue a convalescença em casa do irmão José, em Mafra (cf. Sousa 2006, 188).

É na saída desta crise que Graça, na projecção de novas experiências e matizes que emprestava já há algum tempo a obras suas – donde destacámos os *Cinco Nocturnos* para piano – compõe aquela que é considerada a sua obra-prima: *Canto de Amor e de Morte* op. 140 para quarteto de arcos e piano. Nunca ninguém tinha ido tão longe na perscrutação das profundezas humanas, na sua dicotomia mais radical, talvez por isso, próxima. Olhando o seu catálogo neste seu período tão frágil de saúde, não se nota qualquer hiato na sua produção – as obras continuam a sair da sua modesta escrivania

280.

Fruto de uma certa recuperação ou factor de melhoria psíquica, “Il mio paraíso” surge em 1962 – Lopes-Graça obtém finalmente um lar: “apartamento alugado, parcialmente águas-furtadas, na Parede, onde fixa residência até à morte” (Carvalho 2006, 171). Nome mais apropriado não se poderia encontrar para quem vivera até então de quarto em quarto, em refúgios de amigos ou de familiares.

Compõe o exigente *Concertino para violeta e orquestra* op. 150 e inicia a série das *Músicas Festivas* op. 153 que se concluirão com a peça nº 23, dedicada a Álvaro Cunhal, alguns meses antes da morte do compositor.

Ainda em 1962 procede-se à gravação das suas obras *Sonata nº 4* para piano e *Menina do Mar*, a primeira a cargo do seu dedicatário, o pianista Georges Bernand, a segunda sob a direcção de Artur Ramos, ambos seus camaradas.

Em 1963 a velha ideia do internacionalismo regressa de novo com uma obra muito especial: *Cosmorama* op. 158 para piano, reunindo várias peças sobre árias de vários

²⁸⁰ Mantida na Casa-Museu Lopes-Graça, em Tomar, local de residência paterna e de nascimento do compositor.

países e *dedicada à fraternidade dos povos*. Nos 21 países presentes está Moçambique, tratado como país independente, em plena guerra colonial!

Trata-se, então, de um regresso à estética “folclorista”, como talvez se seja levado a concluir, atento o carácter tão diferente de outras obras de minha lavra mais ou menos contemporâneos do Cosmorama? Este “regresso” significaria que eu alguma vez houvesse posto de parte a matéria popular, em obediência a qualquer princípio, programa ou credo estético, e que, novamente dela me socorrendo, o faria movido por um outro princípio, programa ou credo oposto ao que teria motivado o seu abandono. Nada disso (Lopes-Graça 1963, Texto para o disco de Cosmorama apud Silva e Graça 2009, 195).

Em 1964 o *Concertino para Piano, Cordas, Metais e Percussão* é estreado no Porto pelos dedos da dedicatária, a pianista Helena Costa, incluído no programa de um concerto exclusivamente com obras de Lopes-Graça, em homenagem promovida pela Juventude Musical Portuense (delegação do Porto). Lopes-Graça encontra-se também em Lisboa com o violoncelista Mstislav Rostropovitch, tendo ficado acordado que ele seria o dedicatário da sua próxima obra concertante encomendada: o *Concerto da cammera col violoncelo obligatto* (ver entrevista de José Casanova em Anexos 3.13. deste trabalho).

Em 1965 recebe o prémio de Composição “Príncipe Rainier III do Mónaco” com o seu *Quarteto de Cordas* nº 1 op. 160. Tendo a sua forja criativa ainda quente do concerto dedicado ao violoncelista soviético, publica também para violoncelo, acompanhado ao piano, *Adagio ed alla Danza*, feliz transcrição de dois prelúdios contrastantes para piano.

Entretanto, quando menos se esperava, o regime é abalado com a campanha do General Humberto Delgado (1958) que obriga Salazar a autorizar 60 sessões públicas e a realizar a maior fraude eleitoral de sempre para evitar a vitória do General ²⁸¹. Há manifestações de rua com dezenas de milhares de populares, corajosamente apoiando a oposição e investivando o regime opressor. O candidato comunista Arlindo Vicente, abdica da sua candidatura para unir a oposição. A luta de massas avança também: em Maio desse ano

²⁸¹ Mesmo assim é obrigado a atribuir 22,5% dos votos à oposição (cf. 60 anos de luta 1982, 135).

50 000 trabalhadores entram em greve. Em Lisboa são presos 700 operários. A polícia dispara contra as manifestações. A burla eleitoral levanta uma vaga de protesto, reclamando a demissão de Salazar – 60 000 trabalhadores fazem greve e milhares de pessoas protestam pelas mais variadas formas. Salazar contra-ataca: acaba com as eleições para a presidência da república, prende democratas, reprime duramente o movimento operário. O desânimo regressa a círculos oposicionistas: “às ilusões legalistas, seguem-se as ilusões “putchistas”, também goradas com a prisão de dezenas de oficiais” (60 anos de lutas 1982, 136).

O PCP tenta convencer a oposição da justeza das suas orientações e em 1961-62 a luta retoma o seu fulgor: o início da Guerra Colonial em Angola enfraquece o regime. Soldados resistem à incorporação, milhares de trabalhadores fazem greve, abrangendo sectores dos serviços também (bancários, telefones, etc.). No Porto o 31 de Janeiro de 1962 põe 50 000 pessoas na rua clamando por liberdade. Em Coimbra realiza-se o Encontro Nacional de Estudantes com concentrações, greves e “luto académico” (Ibid., 137). O 1º de Maio desse ano seria de grandes mobilizações, com enorme violência exercida pela polícia sobre os manifestantes em Lisboa. Na sequência de feroz luta os trabalhadores agrícolas conquistam a jornada de oito horas de trabalho.

Neste último período do estertor do fascismo português, a liberdade foi duramente conquistada. Acossado nas colónias pelos movimentos patrióticos de libertação e na “metrópole” por uma cada vez maior mobilização popular da oposição e do Partido Comunista, o poder contra-ataca em desespero: sucessivas vagas de prisão abalam quadros e dirigentes comunistas, cruelmente torturados. O pintor Dias Coelho é assassinado em plena rua de Lisboa. Em 1965 o PCP faz o seu último congresso ilegal, o VI. Analisando as forças do regime e as potencialidades da luta da oposição conclui que “O fascismo mantém-se no poder pela força, só pela força poderá ser derrotado” e propõe 8 pontos como programa para a Revolução Democrática e Nacional que influenciariam mais tarde a Revolução de Abril de 1974 (cf. Ibid. 138-145 e 176).

Fernando Lopes-Graça, com outras condições de conforto, com influentes nichos musicais e intelectuais que começam a apreciar e promover a sua obra, com alguma projecção no

estrangeiro começa a recuperar a sua saúde e a preparar-se para passar do seu sonho doméstico concretizado para o sonho colectivo a concretizar em Abril 74.

Em 1966 é gravado o primeiro disco com obras suas pela Orquestra Sinfónica do Porto, sob a direcção de Silva Pereira, logo seguido de um outro de Música de Câmara. Vieira de Carvalho, então estudante de Direito em Lisboa e elemento associativo estudantil, organiza em homenagem aos 60 anos do compositor, uma “Tábua” das suas obras musicais (elaborada pelo próprio Lopes-Graça), com apoio da Associação Académica da Faculdade de Direito e da Fundação Gulbenkian (ver entrevista com Mário Vieira de Carvalho em Anexos 3.8. deste trabalho). Em paralelo são organizados concertos e conferências em sua honra (cf. Carvalho 2006, 175). Nesse ano destaca a composição de *Catorze Anotações* op. 170, obra dedicada ao Quarteto de Cordas do Porto, que, segundo Romeu Pinto da Silva, corporiza “na produção do compositor, o início do afloramento de um culto por microestruturas não inteiramente estranho à obra de Anton Webern” (Silva e Graça 2009, 204). Segundo Vieira de Carvalho, quer na obra atrás referida, quer nas *Sete lembranças para Vieira da Silva* op. 171, para quinteto de sopros, “radicaliza o gesto fragmentário de pesquisa que é uma das constantes da sua obra” (Carvalho 2006, 176).

No ano seguinte estreia-se em Moscovo, pelo arco de Mstislav Rostropovitch, o *Concerto da Cammera*. Lopes-Graça obviamente está ausente. A PIDE – nas vésperas marcelistas de se chamar DGS – continua a exercer sobre ele apertada vigilância que inclui violação descarada e desvio da sua correspondência – “como no caso dos contactos com Rostropovitch” (loc. cit.).

Em 1968 regressa de novo à pedagogia pianística, que tão bem conhece e da qual possui sólidas bases adquiridas com Viana da Mota. O nível de acesso à sua *Música de Piano para as crianças* op. 198, terminada apenas em 1976, é antecedente em requisitos ao *Álbum para o Jovem Pianista*. Junta ainda às *Heróicas*, oito *Canções das Barcas Novas* op. 44, verdadeira denúncia da guerra colonial, que comporão o 4º caderno da sua obra mais popular, desta vez destinada só a voz e piano. Também desse ano surgem os *Quatro Cantos de Sophia* op. 179 onde aos vigorosos poemas da poetisa – 1. *Pranto pelo dia de hoje*; 2. *Carta aos amigos mortos*; 3. *Pátria*; 4. *Ressurgiremos*. – Graça faz corresponder

uma intensidade musical dramática e expressionista, numa linguagem muito próxima da atonalidade. Continua a seguir com emoção o calvário de Guilherme da Costa Carvalho, militante comunista a cuja família se ligou de dedicada amizade, e que permanece em prisão há 30 anos. Estreia na RTP, a dois pianos com Louis Sagner a obra *Paris 1937* op. 176, recordação comum, retirada ainda dos materiais de *La Fièvre du Temps*.

Em 1969 surge a Cantata-melodrama *D. Duardos e Flérida* op. 177, obra esboçada e redimensionada desde há muito tempo, numa aproximação tímida à música cénica. A estreia foi conturbada com Lopes-Graça igual a si mesmo:

Verificando o incumprimento de algumas das indicações cénicas que considerava importantes e transmitira a Tomaz Ribas, e tendo-se incompatibilizado com Silva Pereira, que em seu entender não se debruçara devidamente sobre a partitura antes de se iniciarem os ensaios, FLG decidiu alhear-se da representação. Retirou-se e fez saber que não tencionava assistir aos espectáculos. Instado telefonicamente por vários amigos e sobretudo pelo próprio director do Teatro, acabou por reconsiderar a sua decisão [...] *por consideração pelo João de Freitas Branco* (palavras suas) (Silva e Graça 2009, 210).

“Recarrega” as *Heróicas* e a luta política sem quartel com *Três Heróicas* op. 216 com textos de José Gomes Ferreira, e compõe *Duas Canções* op. 182 com texto de Guilherme de Carvalho que dedica ao 70º aniversário do pai daquele mártir do fascismo, mantendo o preito de homenagem à família sacrificada.

A crise do regime agrava-se economicamente, no impasse da Guerra Colonial, no crescente isolamento internacional e também interno. Surgem atritos nas Forças Armadas, na Assembleia Nacional, na própria Igreja, habituais feudos do regime. O Papa recebe os movimentos de libertação das colónias. A emigração cria a terceira cidade portuguesa em Paris.

Um acidente vascular-cerebral acomete Salazar na queda de uma cadeira e, em consequência, também do poder. Caetano tenta modernizar a economia, mantendo as

rédeas do poder firmes na estrutura fascista, apesar de uma renovada imagem pública, o que provoca de novo nos habituais sectores da oposição ideologicamente menos sólidos as perigosas esperanças legalistas. As lutas operárias, nomeadamente na cintura industrial de Lisboa e noutros locais, fazem cair a máscara democrata de Caetano. Os sindicatos são recuperados paulatinamente para a democracia, através da infiltração de democratas nas suas direcções, e em 1970 cria-se a Intersindical. A Oposição tenta não se desunir entre legalismo e radicalismos e organiza Congressos e acções de luta.

São as Forças Armadas, fustigadas pela Guerra e pelo seu impasse militar, que vão ter uma acção fundamental na queda do regime – nomeadamente os oficiais de baixa patente que formarão o Movimento das Forças Armadas (MFA) –, logo apoiadas pelas massas populares, sequiosas de liberdade.

Lopes-Graça não suspeitava, certamente, que a Revolução de Abril de 1974 estaria a aproximar-se a passos largos. Sabendo como ela o rejuvenesceu e revigorou em entusiasmo, pode-se supor, pelo pessimismo desta carta para um amigo brasileiro, que a recuperação do período de crise ainda não estaria completa e que os pequenos sinais que já se iam captando, de que algo iria mudar, não tinham sido detectados.

[...] o fazer música é que é para mim o essencial e o fazer *musicografia* o secundário. Dirão que a música não é boa, não adianta nada. É possível, é talvez certo. Mas se a música não é boa, será, ou foi-o alguma vez, a prosa *musicográfica* melhor? Será ilusão de artista que se considera criador, mas eu tenho a impressão de que no meu catálogo de compositor ainda se poderão salvar uma meia dúzia de páginas, ao passo que na obra do musicógrafo não há mais do que banalidade e lugar comum [...] o fazer e o refazer a minha música, ainda que pobre, ocupa-me agora todo o meu tempo, todas as minhas forças e todas as minhas apetências, numa quase que corrida contra o relógio, com o espectro da Maldita sempre à vista. [...] na *conspiração* de silêncio, de desconhecimento, que aqui se cerra cada vez mais à minha volta... Não me estou a queixar, nunca me queixei, mas isto é triste (carta a Mozart de Araújo cit. Carvalho 2006, 180).

3.3. “ [...] O dia inicial inteiro e limpo [...] ” (Sophia de Mello Breyner Andresen)

A música é património de todos, não é um mundo pertencente apenas a alguns. (Lopes-Graça 1956^a, 231)

Podemos especular, numa margem de boa segurança, sobre o tipo de lenitivo que os 68 anos de durezas e resiliências do futuro autor do *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* – ultimamente “com o espectro da Maldita sempre à vista” – terão recebido da Revolução de Abril de 1974 e de todos os primeiros tempos de encantamento e sonho do dia-a-dia da reconquistada Liberdade. Vemos em fotografia um Lopes-Graça nas ruas de Lisboa, em manifestações de júbilo, cercado por amigos, celebrado por populares. A sua militância comunista é pública, juntamente com as *Heróicas* que regressam ao palco, no Coliseu de Lisboa, após três décadas de clandestinidade. Envolve-se em múltiplas actividades políticas e partidárias, assim como o seu Coro da Academia de Amadores de Música que se desdobra em concertos públicos, recebendo convites de todo o país.

Preside a concursos, fazem-lhe encomendas, vê as suas obras editadas em discos, com relevo especial para Olga Prats, sua vizinha e intérprete pianística principal nas três derradeiras décadas da vida do compositor, e a quem dedica a sua *Sonata nº 5* op. 204 (1977) (ver entrevista com Olga Prats em Anexos 3.10. deste trabalho). Encerrará este ciclo pianístico com a derradeira *Sonata nº 6* op. 221 (1980-81), dedicada à pianista Nella Maissa ²⁸². Compõe e estreia, como solista, a *Fantasia (sobre um canto religioso da Beira Baixa)* op. 195, com a Orquestra Sinfónica da RDP, dirigida por Silva Pereira, encomenda do Concurso de Piano “Cidade da Covilhã”, a cujo júri preside na edição de 1975 ²⁸³.

É nomeado presidente da Comissão de Reforma do Ensino da Música, retoma a composição das *Heróicas*, num novo sentido político, e participa nas primeiras campanhas

²⁸² Nella Maissa (1914-2014), pianista portuguesa, de origem italiana, de família sefardita, grande divulgadora dos compositores portugueses.

²⁸³ Foi esse momento que proporcionou o primeiro encontro e conhecimento de Fernando Lopes-Graça com o autor deste trabalho, episódio referido na Introdução desta tese.

eleitorais em liberdade, como membro das listas do PCP à Assembleia Constituinte e da FEPU e APU ²⁸⁴ à Assembleia da República.

São celebrados os seus 70 anos em vários locais, para além dos jantares festivos habituais (ver entrevista com José Casanova em Anexos 3.13. deste trabalho). Recebe a Ordem da Amizade dos Povos na URSS (desta vez *in loco*) (1976), é agraciado com a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique (1981) e recebe o grau de Doutor *honoris causa* pela Universidade de Aveiro (1989). As homenagens de amigos, associações e círculos musicais sucedem-se, sobretudo nas datas mais marcantes dos 70, 75, 80 e 85 anos.

Publica o livro *A caça aos Coelhos e outros escritos polémicos*. Regressa à URSS para concertos. Em 1978 volta à temática infantil com o *Presente de Natal para as crianças* op. 208, cuja canção, “O Menino da Bandeirinha Vermelha”, lhe iria trazer alguns anedóticos dissabores... (ver entrevista com Sérgio Azevedo em Anexos 3.11. deste trabalho).

Os refluxos da Revolução dos Cravos na década de 80 absorvem-no com a luta política de resistência. Vieira de Carvalho, ausente em Berlim, não teve muita sorte na resposta que recebeu acerca de notas por si escritas para a gravação da obra *Viagens na Minha Terra*:

[...] só posso dizer-lhe (o tempo neste momento é-me muito curto) que não sei responder às suas interrogações [...] no meu foro interior, entendo não valerem um esforço de análise assim tão empenhado, assim tão longe levado. [...] Perdoe-me a rapidez com que lhe escrevo, mas Você próprio compreenderá que, neste momento, vivo, vivemos tantíssimos de nós, em brasas, a bem dizer sobre um vulcão, e não temos cabeça para as *metafísicas* em que Você fala, não sem uma pontinha de ironia amiga para mim” (Carvalho 2006, 46).

A Secretaria de Estado da Cultura decidiu associar-se à comemoração dos setenta anos do compositor (1976) e encomendou-lhe obra de vulto, à sua escolha. Resmungando sempre que “a cepa já deu o que tinha a dar...” (Silva e Graça 2009, 230) a tortuosa linha de escolha acabou por se fixar num Requiem, clássico na forma e no texto. Mas um

²⁸⁴ Frente Eleitoral Povo Unido e Aliança Povo Unido, coligações eleitorais unitárias promovidas pelo PCP que antecederam a actual CDU.

Requiem à memória da tragédia portuguesa, que tão bem conheceu e sofreu de perto: *Requiem pelas vítimas do fascismo* a que a tábua feita por si e continuada por Romeu Pinto da Silva deu o número de obra 210. Estreia em 1981 na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, rerepresentado em Moscovo em 1984.

Às *Músicas Festivas* op. 153, iniciadas na sociabilização proporcionada pela fixação em “El mio paraíso”, entre outros motivos, junta agora o reverso da medalha dos afectos: as *Músicas Fúnebres* op. 225 (1981-1991) através das quais se despede musicalmente de grandes amigos ou personalidades admiradas: Carlos Oliveira, Maria Lamas, José Gomes Ferreira, Samora Machel, Francisco Miguel, Francine Benoît, Ernesto de Castro e Silva, Michel Giacometti e, finalmente, Louis Sagner. Escreve ainda nestes anos a *Sinfonietta (Homenagem a Haydn)* op. 220, onde um estilo bonómico parece fazer esquecer velhas querelas com a entidade patrocinadora da obra, a Fundação Gulbenkian.

Escreve o importante *Quarteto de Arcos nº 2* op. 227, dedica a Ana Bela Chaves as *Quatro Peças em Forma de Suite* op. 207 para violeta e piano, e com o Opus Ensemble adapta muito bem algumas experiência tímbricas e estruturais à original formação camerística (piano, viola de arco, oboé e contrabaixo). Ainda para as crianças compõe *Aquela Nuvem e outras* op. 238, para canto e piano, com texto de Eugénio de Andrade num tardio 1987.

Termina o seu catálogo com a última das *Músicas Festivas* (nº 23), dedicada a Álvaro Cunhal, que compõe para os oitenta anos do líder comunista (10 de Novembro de 1993) e que retoca até 25 de Abril de 1994. Falece sete meses mais tarde.

Cada um é para o que nasce – diz o povo na sua filosofia fatalista. Eu, mais realista, direi: cada qual tem o que o destino – um destino talhado por nossas próprias mãos e de que se não pode abdicar, sob pena de traição ao nosso anjo ou demónio íntimo – lhe pode propiciar ou negar (Lopes-Graça 1952^a, 222).

4 . Fernando Lopes-Graça e o marxismo

A solidariedade social será o único processo de concórdia humana quando no mundo não houver quem perca e quem ganhe, quem explore

e seja explorado. Entre senhores e servos nenhuma espécie de solidariedade pode existir. O senhor só se solidariza com os outros senhores para melhor usufruir dos seus privilégios; por outro lado, o servo só se pode solidarizar com o seu semelhante para protestar com mais veemência. Quanto à política, não tem ela sido no fundo, até aqui, outra coisa senão o esforço dos primeiros para reduzir os segundos, ou a tentativa frustrada de alguns para conciliar uns com os outros, para obter a tal solidariedade, conservando embora o *statu quo* (Lopes-Graça 1935, 113).

Não estando no escopo desta investigação o questionamento filosófico, afluirei apenas algumas noções que claramente imbuíram o pensamento e a acção de Fernando Lopes-Graça no âmbito do marxismo, como vimos, uma vez que o conhecimento dessa dimensão ontológica do compositor, da sua obra e do seu magistério poderá prover uma maior riqueza nos registos evocáveis como Imagem Estética potenciadora da sua Performance. Revi no ponto 3. deste capítulo a sùmula biográfica do compositor, num tentado permanente cruzamento do seu percurso individual multifacetado com enquadramentos histórico-sociais e com a vida e a luta política do Partido Comunista Português. Neste resumo biográfico musical, atento à sua acção simultânea de resistente antifascista e exemplar agente cultural, buscarei a identificação do dado que poderá concorrer para o melhoramento da Imagem Estética dos *performers* da música de Lopes-Graça.

No cabeçalho desta secção podemos ler uma resposta de Lopes-Graça, em 1935, a um inquérito que lhe foi proposto. Numa linguagem muito clara da sua visão marxista do mundo, embora evitando alguns *clichés*, dá-nos já conta da amplitude dos seus conceitos marxistas, com a noção clara do ideário de sociedade socialista e comunista, assim como também da luta e consciência de classes e do seu papel determinante na História.

Tentando abordar alguns temas de tratamento marxista que digam respeito à vida e obra de Lopes-Graça, começarei desde logo pela noção de alienação à qual outras se seguirão.

4.1. A alienação

Que fez correr Lopes-Graça em toda a sua vida, naquela luta (atrás descrita e comentada) permanente e inflexível, desgastante, mas sempre generosa e pronta a recomeçar – mesmo após prisões e desterro, ou após crises tão graves como a dos anos 50-60? Um alvitre é-nos dado num pequeno parêntesis e “arrancado”, como em tantas outras vezes, por Vieira de Carvalho em entrevista:

Confesso-lhe com inteira sinceridade que prefiro, no ponto de vista da comunicação artística, deslocar-me com o Coro da Academia de Amadores de Música à mais esquecida vila alentejana ou beirã, ou à mais popular (e não-alienada) colectividade filarmónica-recreativa da Outra Banda, a receber os aplausos medidos e convencionais que na generalidade se dignam dispensar à minha música os frequentadores habituais das salas de concerto da capital (Entrevista a F. L. Graça conduzida por M. V. Carvalho 1974 apud Silva e Graça 2009, 367).

Para além da consideração das suas duas vias para chegar ao público – a formal e tradicional, nas salas de concerto; a alternativa e democrática, nas salas dos clubes e associações populares; cada qual com o seu veículo diferente: solista ou conjunto instrumental clássico, no primeiro caso; Coro da Academia de Amadores de Música, acompanhado ou não por declamadores, no segundo – limita-se a bondade da “mais popular colectividade” com o adjectivo “não-alienada”.

Ora a alienação é um dos conceitos mais importantes definidos pelo marxismo em oposição à emancipação, que *liberta* o homem, combatendo a primeira. Tema inicial de Karl Marx (1818-1883), abordado nas obras de juventude.

Segundo Assunção Barros:

O jovem Marx encantara-se desde cedo com a percepção de que o homem [...] transformara e continuava transformando o mundo através de seu trabalho e de sua praxis, e que em um mesmo movimento transformara e continuava a transformar a si mesmo. A natureza,

transformada pelo homem, *humanizara-se*, incorporara a sua face humana. [...] Mas, ao mesmo tempo, ao lado deste comovente encantamento diante da capacidade humana de *transformar o mundo e de transformar a si mesmo*, Marx também encontrara a sua terrível sombra: a percepção de que este mesmo homem, neste ponto de sua análise multiplicado pela infinidade de indivíduos, também se perdera na história, se *desumanizara* e se *desnaturalizara*; em uma palavra, se *alienara* (da natureza, de si mesmo e de suas próprias criações). A *alienação* (que tem em Marx o duplo sentido de *estranhamento* e perda de consciência) logo se tornaria o primeiro tema importante do jovem Marx – o seu objecto mais sistemático de reflexão na primeira fase dos seus escritos (Barros 2010, 236).

Recorremos então a Lápine que nos faz uma leitura comentada do filósofo em *O jovem Marx*:

Na sociedade capitalista, o homem só pode assimilar um objecto quando é seu proprietário. É por isso que, no lugar de todos os sentidos físicos e intelectuais, surgiu a simples alienação de todos estes sentidos, o sentido do ter. O ser humano é reduzido à pobreza dos sentidos (Lápine 1981, 287).

[...] o comunismo desenvolvido, o comunismo como abolição *positiva* da propriedade privada, “é, pois, a *emancipação* completa de todos os sentidos e qualidades humanos” (loc.cit.; entre aspas citação de Marx & Engels pelo autor).

Na obra *Manuscrito de 1843* Marx, comentado por Lápine, constata que

a tarefa histórica consiste hoje em fazer regressar o Estado político à realidade [...] isto é, em primeiro lugar, em eliminar a alienação no interior da sociedade, em reconstituir a unidade essencial do Estado e do povo, do estado e da sociedade civil, em fazer do homem livre o princípio dessa unidade (Marx 1843 apud Lapine 1981, 167).

O homem livre, o homem socializado é o objectivo de Marx para a sociedade do futuro:

[...] não são as qualidades biológicas mas as qualidades sociais que constituem a sua essência. Todas as sociedades anteriores, cada uma à sua maneira, alteraram esta essência. A tarefa consiste agora em reconstituí-la no seu conteúdo autenticamente humano, no seu valor e na sua forma. Esta reconstituição significa, precisamente, a socialização do homem (Lápine 1981, 167).

Sendo a alienação a razão do entorpecimento dos nossos sentidos na apreensão do mundo real, objectivo, a emancipação – “configuração humanamente enriquecida dos nossos destinos” (Barata-Moura 1990^a, 17) – estará na

abolição de todas as formas materiais da alienação e a transformação dos objectos dos sentidos em objectos humanos, isto é, em objectos sociais, criados pelo homem para o homem e que incorporam imediatamente as forças essenciais do homem. A partir do momento em que estas diferentes forças essenciais estão ligadas aos diferentes sentidos do homem, o homem, pela objectivação da sua individualidade, afirma-se com *todos os sentidos* no mundo objectivo, e não apenas no pensamento. Isto contribui, por seu turno, para o desenvolvimento dos próprios sentidos. Pelo próprio facto de o mundo objectivo se ter tornado posse universal, todos podem agora apropriar-se deste mundo como homens, isto é, desenvolvendo e descobrindo para si a riqueza da sua própria sensibilidade humana (por exemplo, despertando o seu sentido musical) (Lápine 1981, 287 e 288).

E conclui Lápine, nesta sua leitura de Marx, tão apropriada ao caso de Lopes-Graça:

Existem, além disso, diversos órgãos sociais (uniões de criação artística, círculos que reúnem homens unidos por interesses idênticos, etc.), através dos quais os homens descobrem os sentimentos e os prazeres dos outros e fazem deles uma conquista sua (Ibid. 288).

No meio de uma teoria nem sempre de fácil leitura, “encontramos” Lopes-Graça, as “suas” colectividades populares – o seu próprio grupo, o Coro da Academia de Amadores de Música – e percebemos a adversativa implícita no parêntesis de Graça: “não-alienadas”.

Ainda aproximando-nos da sua prática de sempre e, simultaneamente, da teoria de Bento de Jesus Caraça, “a cultura integral do indivíduo” (ver ponto 3.2 deste capítulo), citemos uma vez mais Lápine:

Assim, a sociedade nova, nascida da abolição positiva da propriedade privada, traz em si a abolição de todas as formas de alienação e a solução das contradições entre a objectivação e a afirmação de si, entre o homem e o homem, entre o homem e a natureza, entre o indivíduo e o género. É graças a um homem novo, rico, harmonioso, profundo em toda a sua actividade, em todos os seus sentidos e sentimentos, numa palavra, um *homem total* (Lápine 1981, 288).

Claro que, quer a prática de Lopes-Graça coerente com a *cultura integral do indivíduo*, quer a do próprio Caraça, escolheram o mais difícil – lutar contra a alienação nesta “sociedade alienante” com as armas da cultura e da educação, promovendo “novos” cidadãos – as pessoas com quem trabalhavam e contactavam nas actividades culturais –, mais aptos e mais esclarecidos para a revolução, qualquer que ela seja.

Claro que o “jovem Marx” ainda não tratara o problema geral da alienação, teorizando apenas a partir das partes:

[...] (religião como alienação do homem na esfera espiritual, o Estado como alienação do homem na esfera política, o dinheiro como alienação na esfera material), mas sem revelar ainda o seu carácter *universal*. O problema da alienação ficou *fragmentado* em problemas isolados até ao momento em que Marx compreendeu que o trabalho era a principal esfera da alienação. Uma vez estabelecido esta noção, o problema da alienação tornou-se universal e surgiu, poder-se-ia dizer, no primeiro plano (Ibid., 322).

Assunção Barros lembra o papel de Friederich Engels (1820-1895) no apuramento superior da *alienação* por Marx, que o conheceu em 1842:

A influência de Engels será um divisor de águas na produção intelectual de Marx. Até àquela altura, [...] ocupara-se essencialmente do problema da alienação humana nas suas diversas formas (inclusive no trabalho, mas também na religião, na política, nas próprias relações ecológicas do homem com a natureza). [...] Ao entrar em contacto intelectual com o livro *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845) [escrito por Engels], Marx perceberia [...] que a alienação produzida no mundo do trabalho era o ventre materno de todas as alienações – a raiz do *estranhamento* que lançava no sofrimento e na inconsciência o homem comum do mundo moderno (Barros 2010, 229).

A alienação, tudo aquilo que “tapa os olhos aos homens”, não lhes deixando ver a realidade, o mundo, o património e a lógica históricos, que lhes entorpece a sensibilidade (nomeadamente a musical) para fruição da Arte e apuramento mais sofisticado dos sentidos, convenhamos que foi realmente o inimigo número um de Lopes-Graça pelos dissabores que permanentemente lhe causava e também pela intensidade de trabalho que lhe provocava o seu combate: nas palestras, nos escritos, nos ensaios do coro, nos concertos – sobretudo em salas... “alienadas” –, até na repressão brutal de que foi vítima, por um estado alienado e alienante ²⁸⁵.

Para além de todo o rol de violências usado pelo fascismo português sobre a quase totalidade da população portuguesa – brutalmente, sobre uma minoria activamente revolucionária; indirectamente sobre a restante população, pelo exemplo da acção levada a cabo sobre a anterior minoria e pela ameaça, velada ou explícita, do seu uso – para protecção de uma estreitíssima classe monopolista na sobre-exploração de toda a restante população, é ainda a alienação, certamente, explicação parceira da violência para a manutenção durante 48 sofridos anos de um tal regime de ditadura e opróbio.

²⁸⁵ Também pela literatura citada se compreende a génese marxista de Bento de Jesus Caraça – outro lutador pela emancipação – pelo seu papel de preponderância na cultura popular, pela exacta formulação da “cultura integral do indivíduo”. Em suma, a emancipação libertadora da mente e do corpo.

Basta recordarmos a acção ideológica de António Ferro, por exemplo, ou a popular e anedoticamente célebre “política dos três F’s” com que o certo humor português visava o regime ditatorial de Salazar e Caetano ²⁸⁶. É ainda pela alienação que a esquerda política, num regime democrático burguês, explica os desaires eleitorais, o contra-senso de a maioria da população – trabalhadora – votar em partidos que defendem os interesses de uma minoria exploradora, ligada ao grande capital, aos grandes interesses especulativos financeiros, nacionais e internacionais. Podemos integrar neste moderno método alienante – sem desdenharmos ainda hoje dos três F’s... – a atrás referida música comercial de nula qualidade (ver capítulo I, 2.2.).

4.2. O papel da Arte na luta política

[...] A poesia de alta qualidade, mesmo quando não parece directamente ligada ao processo revolucionário, é sempre progressista. Porque a beleza em si é uma forma de progresso, de aperfeiçoamento do ser humano, disse-lhe.

O Guevara deu-me esta resposta de que nunca me esqueci:

Talvez tu tenhas razão. Mas se puderem dar um jeitinho para o nosso lado, agradeço!.

Isto era o Che.

(Rodrigues apud in Clemente 2013)

O diálogo presente no início deste novo tema, resume bastante a polémica que chegou a ser agudíssima entre os militantes comunistas internacionais, em especial em meados do século passado.

Nos agitados anos seguintes à 1ª Guerra Mundial (1914-1918) da Europa do século XX, a Revolução Soviética tentava, na imensidão das suas fronteiras, elevar e ganhar para as suas fileiras, sob terrível pressão bélica, um povo que ainda vivia em estruturas quase feudais. Ao mesmo tempo, com o seu prestígio e exemplo na passagem à prática da

²⁸⁶ “Fado, Futebol e Fátima”.

teoria marxista, animava as forças progressistas de todo o mundo nas lutas sociais e políticas.

Nesta mesma Europa, mal refeita deste primeiro conflito mundial, com graves crises económicas e sociais, em simultaneidade com os avanços das forças progressistas – movimentos sindicais, frentes eleitorais de esquerda, partidos socialistas, comunistas e anarquistas –, os movimentos fascista e nazi, cães de fila de um capitalismo acochado e sem soluções para as crises financeiras europeias e americanas, ganham fortes apoios e conquistam importantes posições políticas, avançando para uma Segunda Guerra Mundial (escassos vinte anos depois da primeira). Lançam-se de imediato – soprados pelo ocidente – para as estepes russas, numa cruzada paralela de violentas purgas nacionais – contra todas as forças de cariz progressista – e internacional, contra a jovem URSS.

A cultura era uma das armas da luta contra a alienação e o obscurantismo. Era ela que poderia ganhar os povos para a revolução. Soa ainda hoje tão terrível como significativa a frase atribuída, mais ou menos anedoticamente a um dos oficiais mais próximos de Hitler: “Quando ouço falar de Cultura, saco do meu revólver!”²⁸⁷.

Acesíssimas discussões se travaram entre grandes vultos marxistas da cultura, como Bertolt Brecht (1898-1956), György Lukacs (1885-1971), Ernst Bloch (1885-1877) ou Walter Benjamin (1892-1940), na premência da Revolução, no terror da ascensão nazi-fascista.

Naquele diálogo entre Urbano Tavares Rodrigues e Che Guevara, em plena Cuba revolucionária, o reputado escritor defende a posição de que a arte e toda a arte, desde que com qualidade, é revolucionária, eleva o homem, promove a sua emancipação, portanto. Che Guevara, guerrilheiro no activo – iria em breve partir para a guerrilha boliviana, onde seria abatido – numa pausa institucional como ministro de uma Cuba ainda a consolidar na sua posição socialista, a escassas milhas dos Estados Unidos da

²⁸⁷ Já foi atribuída a Goebbels (ministro da propaganda de Hitler) e a Göring (chefe da Gestapo).

Tudo indica que tenha surgido numa peça de teatro de um autor antifascista, Hanns Jost, que a levou à cena em 1933, ano da ascensão eleitoral de Hitler (Niskier 2004). Real ou fantasiosa, o seu conteúdo foi bem confirmado pelas práticas de Hitler ou de Mussolini.

América, dá-lhe o beneplácito da razão, sim, mas lembra ao seu interlocutor escritor e intelectual, que não se “esquecesse” dos revolucionários que estão no terreno, por vezes em situação muito difícil, quantas vezes em perigo de vida. Onde um assomo de arte interventiva poderá fazer a diferença no ânimo dos revolucionários, na sua coesão e na coragem necessária para arrostar com todos os perigos daí decorrentes.

Transpondo a situação e o diálogo para as discussões feitas em torno de Lopes-Graça acerca da “arte de intervenção ou de tendência” (aquela que se propõe levar uma mensagem à sociedade) *versus* “arte pura, abstracta” ou pelo menos “arte sem expressão” – questões muito ligadas à forma e ao conteúdo, que tanta tinta fizeram correr na revista “Vértice” no episódio já atrás citado²⁸⁸ –, pensemos no caso das *Heróicas*. Vimos a importância que elas tiveram na resistência ao fascismo, no ânimo dado aos oposicionistas nas decisões e momentos de alto risco, no conforto e coragem nas situações de prisão ou mesmo de interrogatório (ver entrevista a José Casanova em Anexos 3. 13. deste trabalho). Porventura poderia a *Jornada* ser substituída, no cantar colectivo dos corredores da prisão, no murmurar individual, na audição interior em violentos momentos de desânimo, por uma passagem de uma sonata para piano, pela fugaz passagem melódica de uma parte do *Canto de Amor e de Morte*, por um risonho extracto que seja, mesmo de uma *Suite Rústica*? Podemos perceber então a reserva subtil de Che Guevara, a segura de um Cunhal então em prisão incomunicável ou outras fontes de defesa do conteúdo, da arte de tendência, do neo-realismo como enfrentamento da realidade portuguesa dos anos 40-50 do século passado, de um Brecht obrigado a fugir do nazismo ou de um Benjamin que, tragicamente, falhou essa intenção²⁸⁹? Por outro lado uma Revolução de Outubro que tentava sobreviver e defender-se, forçando sem alternativa o avanço das mentalidades, do progresso, da cultura. Era difícil nestes momentos de dificuldades para o movimento comunista internacional prescindir de uma “arte imediata de intervenção” que, sabemos hoje, teve um papel decisivo no ânimo das populações, dos militantes de esquerda.

²⁸⁸ Ver neste capítulo no ponto 3.2. a discussão entre Lopes-Graça e António Vale (Álvaro Cunhal).

²⁸⁹ Benjamin recorreu ao suicídio para escapar à perseguição nazi.

Por outro lado, ao contrário da caricatura e do estereótipo difundidos, o espaço de discussão num “partido de novo tipo”²⁹⁰ é grande e intenso. E essa intensidade de discussão, a que também não é alheia a identidade de classe dum partido comunista, poderá, vista de fora, passar por violenta, por fratricida mesmo, imagens que, com um pouco de má intenção na observação, poderão dar azo a interpretações muito deturpadas da realidade. As discussões na “Vértice” (e noutras revistas culturais da época, onde intelectuais comunistas ou ideologicamente próximos, se batiam pelas suas ideias) assumiam essas características – muitas das refregas teóricas ali travadas não possuíam local partidário para a sua mais adequada realização devido à dura clandestinidade do partido; eram feitas nas revistas culturais, no calor da resistência ao fascismo, na premência de não serem dados falsos passos na luta, na aproximação ou reaproximação de uma oposição com divergências ideológicas. Por último, citaria o “carácter burguês” da maioria dos intelectuais intervenientes, cada um tentando ouvir-se (ou ler-se) melhor do que o seu opositor, orgulhoso dos seus argumentos que, sendo dirigidos a um polémico destinatário, eram escrutinados por todos os leitores do periódico. A frieza objectiva de António Vale (Álvaro Cunhal²⁹¹), por exemplo, pode resultar numa resposta antipática para a maioria dos leitores da “Vértice”, habituados a uma escrita mais pomposa e gongórica.

Suponho que neste caso, a leitura objectiva dos textos em causa, já escritos anteriormente por Graça e escrutinados por Cunhal (especificados na carta do primeiro “à redacção da revista *Vértice* a propósito de uma crítica mal intencionada” – ver Carta décima sétima in *Um Artista Intervém e Cartas com alguma Moral*) –, dos textos da própria contenda na *Vértice*, e da frustrada segunda resposta de Cunhal (com a sua “pedrada amiga”), publicada recentemente em adenda ao volume IV das suas *Obras Literárias*, dará certamente uma visão extraordinária do pensamento de ambos, das suas imensas culturas e da evolução que, na própria discussão, vão fazendo sobre o assunto. Como desfecho da difícil questão, tão

²⁹⁰ Expressão de Lenine para designar o Partido Bolchevique (mais tarde Partido Comunista), saído do Partido Social-Democrata (“bolcheviques” eram os maioritários, “mencheviques” os minoritários). Partido Bolchevique que, por representar os trabalhadores, se diferenciava pela sua orgânica dos partidos burgueses existentes e que influenciou a criação de partidos comunistas em todos os países, também de “novo tipo”.

²⁹¹ Que se dizia “filho adoptivo da classe operária”.

apaixonadamente discutida por muitos pensadores, cito cada um dos interlocutores, em tempos diferentes, mas fazendo um caminho convergente para o outro:

Se alguns compositores modernos têm procurado, na “especialização” das suas experiências de ordem técnica ou no culto de uma arte demasiado ensimesmada e aristocratizada, uma fuga a um mundo que os choca pelo que tem de brutal, de desordenado, de caótico e de problemático (e em todos os tempos houve destes delicados) – outros, porém, não hesitam em fazer-lhe frente, em imiscuir-se na “confusão” ou, quando não participantes na luta, ao menos conservando bem viva e desperta a sua personalidade humana, para que nas suas obras sempre se traduza fatalmente um que outro aspecto do drama (ou da comédia), que se desenrola no tablado da nossa época (Lopes-Graça 1942, 104-105).

A defesa da intervenção do artista com a sua arte na vida social não constitui uma recusa a reconhecer o direito do artista a dedicar o seu talento ao que considera a *pureza* da arte. Não constitui qualquer ideia de limitação à liberdade de criação artística. Não constitui qualquer condenação de qualquer estilo ou escola. Constitui sim um estímulo à criatividade, um incitamento à opção e à descoberta dos meios formais adequados e capazes de levar a mensagem pretendida (Cunhal 1996, 146).

4.3. O “estranhamento”

Conceito nuclear nesta tese, ligada a um dos seus objectivos primeiros, a dificuldade da recepção musical. Foi utilizada, na forma “estranheza” por António Sousa na entrevista transcrita em Anexos 3.5. deste trabalho:

[...] o efeito de *estranheza* que o Graça sempre perseguiu, já desde 1928 com as *Variações sobre um Tema Popular Português*²⁹², tinha a preocupação de se demarcar do Nacionalismo Musical, de que era opositor. [...] essa busca de um certo efeito de *estranheza*, dos anti-clímaxes, dos intervalos de segunda, tudo isso muito conscientemente (António Sousa, Anexos 3. 5. deste trabalho).

Entretanto usa de novo o vocábulo, um pouco mais à frente:

Portanto acho que é, primeiro que tudo, um preconceito contra este efeito de *estranheza*. Tal como o Pessoa dizia, a música do Graça “primeiro estranha-se e depois entranha-se”. [...] Da parte do público e com o andar do tempo esse efeito de *estranheza* atenua-se (loc. cit.).

Vieira de Carvalho, a propósito da obra de Lopes-Graça *O Menino de sua Mãe* op. 21 (1936), para canto e piano, sobre poema de Fernando Pessoa, e das técnicas empregues para “esvaziamento de *pathos*”, escreve:

[...] as palavras *Malhas que o império tece! / Jaz morto e apodrece*, são ditas ou declamadas (*parlato*) por sobre a ressonância de um acorde, e desse modo esvaziadas de *pathos*. O efeito de estranhamento (*Verfremdung*) assim criado, confere-lhes o carácter de um apelo à reflexão, que precede o retorno conclusivo da canção de embalar na voz [...]. Neste sentido, a música de Lopes-Graça potencia a ambiguidade do poema, se é que não o transforma numa canção antimilitarista” (Carvalho 1999, 186).

²⁹² *Variações sobre um Tema Popular Português* op. 1 (1927) para piano.

Percebemos assim que o *estranhamento* (*estranheza* na versão de António Sousa, que incluiremos no primeiro vocábulo) seria um dos objectivos de Lopes-Graça a imprimir à sua linguagem musical, quer no primeiro exemplo de Sousa (que sugere ainda algumas características técnicas que o promovem), quer no de Carvalho.

Sousa fala ainda no preconceito do público contra esse *estranhamento* que se atenua com “o andar do tempo”. Resumindo, teríamos Graça a querer imprimir *estranhamento* à sua mensagem, *estranhamento* esse que constituiria uma das causas de alguma alegada e preconceituosa dificuldade na recepção da sua música por parte do público, o qual, pela insistência, se lhe poderia habituar, o que não soa muito claro...

Numa das citações anteriores de Barros, acerca da *alienação*, se diz que Marx teria percebido “que a alienação produzida no mundo do trabalho era o ventre materno de todas as alienações – a raiz do *estranhamento* que lançava no sofrimento e na inconsciência o homem comum do mundo moderno”. O conceito de *estranhamento* partirá então de uma alienação da realidade. Que pode produzir “sofrimento e inconsciência”. É um conceito marxista, como vimos atrás.

Dentro de uma concepção de “arte de tendência” o *estranhamento* está muito ligado ao *distanciamento* da acção, que pode potencializar a força da mensagem, por muito “sofrimento” que ela nos possa causar. Brecht, que, dos autores marxistas atrás citados na discussão da função da arte na revolução das mentalidades, era o mais radical, aquele que achava que a arte deveria ter uma acção interventiva como “arte de tendência” – daria a mesma resposta de Guevara a Urbano? – praticava no seu teatro o chamado *distanciamento*²⁹³ para vincular uma mensagem clara. Este processo normalmente implicava uma paragem da trama dramática²⁹⁴ para a entrada, por exemplo, de um comentador alheio à paralisada acção, ou de uma canção cantada por todos ou por um solista (momentos destinados ao génio de Hans Eisler ou de Kurt Weil, entre outros), em que o *estranhamento* do espectador, a sua *alienação* forçada da acção dramática da peça de teatro, se destinava a fazê-lo reflectir sobre o que tinha visto até então, era

²⁹³ Mais tarde nomeado “distanciamento brechtiano”.

²⁹⁴ Que poderá mesmo passar pela “paralisação” dos actores em cena (“freeze”).

aproveitada para melhor lhe fazer chegar uma reflexão ou uma observação pedagógica que o autor queria veicular sobre a própria acção da peça. A música, quando existente, também tinha características muito especiais, solicitadas por Brecht, longe da forma burguesa da melodia clássico-romântica, mas de características contemporâneas (“Não repartas das antigas coisas boas, mas sim das novas más” – Brecht cit. Mitchell 1972, XI) e, sobretudo, ao serviço das palavras (cf. Brecht. *Escritos sobre el Teatro*).

[...] há que salientar pelo menos duas orientações evidenciadas já na década de 20. Por um lado, a teoria realista de Lukács, de recortes clássicos e fiéis aos escritos de Marx. Por outro, a teoria da montagem e da distanciação desenvolvida por Bertold Brecht e, em certa medida, também por Ernst Bloch ²⁹⁵. A questão de fundo que afasta Brecht de Lukács prende-se, *grosso modo*, com a necessidade por si reclamada da realização de uma adequação funcional das formas artísticas tradicionais aos tempos de revolucionamentos e metamorfoses culturais que se viviam na época. [...] Brecht alerta inclusivamente para o proveito a tirar da apropriação artística de todas as novas conquistas dos povos (algo que aponta como falha ao marxismo): *não se pode proibir à literatura o uso das capacidades recém-adquiridas do homem contemporâneo, como a capacidade de registar em simultâneo, abstrair com audácia, ou de combinar rapidamente* ²⁹⁶ (Tomé 2013, 110).

Lopes-Graça conhecia certamente esta discussão e estes valores. A sua proximidade com Sagner ²⁹⁷ – discípulo de Eisler –, o seu contínuo convívio com o teatro – através de Manuela Porto ²⁹⁸ e de outros declamadores que com ele colaboraram –, o esforço de actualização que certamente fazia para poder ser crítico também de teatro (ver livro *Tália, Euterpe & Terpsicore*), mas, sobretudo, a sua enorme cultura geral, em especial bebida nos autores marxistas e com atenção redobrada às questões da função social da

²⁹⁵ A importância da noção de montagem, reclamada por ambos, recebe, todavia, duas significações algo distintas. Para Brecht, trata-se de uma técnica de ruptura com a tradição. Para Bloch, uma condição fundamental para a criação da arte moderna (nota incluída na citação).

²⁹⁶ B. Brecht. 1938. Formalismo e Realismo. Cit. in Realismo, Materialismo, Utopia – uma polémica 1935-1940. Selecção de textos: João Barrento. 1978. Lisboa: Moraes Editores, pag 95 (nota incluída na citação).

²⁹⁷ Louis Sagner (1907-1991). Ver nota de roda-pé 118.

²⁹⁸ Manuela Porto (1908-1950). Ver nota de roda-pé 249.

arte, asseguram-nos o seu conhecimento do assunto. Embora a data da composição de *O Menino de Sua Mãe* seja anterior à estada parisiense (1936) – o que deitaria por terra, pelo menos as influências de Eisler via Sagner... –, a obra, que teve a sua estreia, tudo leva a crer, proibida pela Censura do regime, em 1943, foi revista em 1944, tendo a sua primeira audição nesse mesmo ano (cf. Graça e Silva 2009, 67), facto que permite assim pensar numa influência “parisiense” nas suas técnicas de “distanciamento”.

A música de Lopes-Graça pratica efectivamente esta dialéctica entre a acção concreta e o seu distanciamento. São vários os momentos de “comentário” do autor, muito claros por exemplo em finais surpreendentes de várias das “Canções Populares Portuguesas”, onde o autor se demarca do discurso/ambiente da recolha etnomusical de base, muitas vezes, diríamos, com uma “sonora gargalhada musical”, outras vezes, adensando alguma obscuridade ou dúvida que o texto original lhe inspire, replicando e relevando algum motivo do material original especialmente característico...

Esse momento também pode acontecer no início da canção, onde “cenografa” a entrada iminente da melodia. É o distanciamento da “acção vivida”, é a introdução do “juro” no material popular “roubado”²⁹⁹, é o surgimento na partitura de uma figura de estilização ou abstracção à realidade nua da melodia.

Nas *Glosas* op. 57 a libertação do compositor em relação ao material original popular é maior, realizando Lopes-Graça longos e por vezes complexos comentários, inspirados na melodia original, situando-a geográfica e climaticamente, por exemplo, comentando-a, criando-lhe um cenário psicológico subjectivo, na interpretação idiosincrática do texto.

O caso mais aparente neste processo de composição é o habitual corte no discurso musical (marca de Lopes-Graça, presente em quase todas as suas obras e acessível a qualquer ouvinte) – discurso esse já de si tortuoso, esforçado, ziguezagueante ou gaguejante – através da fixação num motivo exposto e, com ele, na criação de uma zona de tensão pela sua repetição obsessiva, com diminuição dos valores rítmicos, acentuada por *accelerando* ou *stretto*. Depois da implosão habitual desse motivo em “fogo-fátuo”, a

²⁹⁹ Referências ao célebre texto de Graça: “As canções que ides ouvir roubei-as eu ao nosso povo (...) com o propósito de lhas restituir, possivelmente com juro do roubo” (Lopes-Graça 1956^b, 117).

acção retoma, normalmente com novidade temática, eventualmente numa direcção nova, com energias renovadas. Este característico avanço do discurso de Lopes-Graça coincide com a visão materialista do avanço histórico: entre contradições, na formação dialéctica de tensões entre forças opostas, nas revoluções libertadoras e no novo retomar do sempre difícil caminho do progresso.

Constitui também um direito à liberdade que um artista parta à descoberta de novos valores formais (da cor, do volume, da musicalidade, da linguagem) com o propósito de os tornar adequados e capazes de levar à sociedade, ao ser humano em geral, uma mensagem de alegria ou de tristeza, de solidariedade ou de protesto, de sofrimento ou de revolta, em qualquer caso, como é de desejar, de optimismo e de confiança no ser humano e no seu futuro (Cunhal 1996, 21).

4.4. Contradição e dialéctica

Foi de Hegel que Marx retirou o conceito de dialéctica, embora se opusesse ao sentido da direcção ideia-matéria defendido pelo seu antigo mestre³⁰⁰, através do materialismo marxista, com sentido contrário (matéria-ideia). A acção, a vida, a história do Homem na Terra são frutos, segundo Marx, das contradições que dialecticamente produzem movimento, acção, progresso. O “motor” da luta de classes é o exemplo mais popular.

Aquilo que parece, e aparece como, descoordenado, desligado, aleatório, ou até mesmo como irracional, acaba, no fundo, por constituir uma *unidade*. Não uma unidade simples, linear, idêntica; mas uma unidade em concreto determinada, no seu teor e na sua devenida, segundo uma multiplicidade de instâncias, uma complexidade de relações, e uma contraditoriedade de elementos. Deste modo, é em virtude da sua unidade ontológica fundamental que podemos afirmar que – apesar de tudo aquilo que no campo da experiência imediata se

³⁰⁰ Marx pertenceu à chamada “Juventude Hegeliana”, conjunto de importantes filósofos ex-alunos de Hegel.

nos revela (ou é apercebido) como descontínuo, fragmentário e *independente* – o real forma uma *totalidade*. [...] Marx não deixa de estabelecer como princípio metodológico a observar a necessidade de *se ter o todo diante dos olhos* (Barata-Moura 1983, 9).

A noção expressa por Lopes-Graça, inspirada pela reflexão sobre Bartok (ver final de 3.1. deste capítulo) segundo a qual, um compositor quanto mais mergulhar as suas raízes criadoras no ambiente popular que o rodeia, mais poderá aspirar a uma universalidade, é a conjugação de duas ideias que, à partida, são opostas, que o observador soube apreendê-las e juntá-las, produzindo essa aproximação “pouco provável” movimento: neste caso a estabilidade filosófica de criação do compositor marxista, a abertura de rumos seguros na sua navegação de vida. Este tipo de “contradição produtiva” encontra-se num dos princípios do PCP, muito repetido por Cunhal, segundo o qual o seu partido é internacionalista pela sua doutrina filosófica³⁰¹, mas simultaneamente, patriótico ao constituir em Portugal o “partido da classe operária e de todos os trabalhadores”, ou seja, defender os interesses da maioria da população nacional.

[...] Lukács afirma, evocando os nomes dos realistas Zweig³⁰² e Beck³⁰³, que *é através da narrativa de uma acção individual que estes dois escritores, com bastante poder, elevaram destinos pessoais ao nível de destinos típicos, e é descrevendo, nas suas mútuas relações, personagens concretas, típicas, que eles atingem uma visão global*” (Lukács. *Significado Presente do Realismo Crítico*, apud Tomé 2013³, 48).

Sobre o *Canto de Amor e de Morte* op. 140, obra que se reveste da importância já atrás referida no catálogo e na vida de Fernando Lopes-Graça, lembra Vieira de Carvalho, a contradição – neste caso de sentido contrário à comumente referida na obra de Graça – entre a aproximação às técnicas atonais da modernidade de então nesta obra (e noutras do mesmo período) e a preocupação clara, nos anos que antecedem a obra em questão, nas obras compostas e veiculada nos seus escritos contemporâneos, quanto ao abandono

³⁰¹ O chamado “internacionalismo proletário”, bem expresso na conhecida divisa “Proletários de todo o Mundo, uni-vos!”

³⁰² Stefan Zweig, escritor (1881-1942).

³⁰³ Stefan Zweig (1881-1942), escritor, e Kurt Beck que foi seu editor para a língua alemã.

da raiz popular como alicerce de construção musical: “O que está em causa não é abandonar a *identidade* para aderir a um *universalismo* ilusório, mas tão-só entendê-la como uma sondagem crucial às profundezas da subjectividade” (Carvalho 2006, 28).

Na entrevista inserida em Anexos 3.8. deste trabalho, Vieira de Carvalho descreve, por instantes, o discurso musical do autor, num tipo de obra como *o Canto de Amor e de Morte*:

uma obra em que a música tropeça, afinal não avança para ali, recua, e acaba por não chegar a esse final – portanto não tem o *telos*, é uma música sem *telos*, temos como a sensação de que ficou pelo caminho – e isso acontece muito no Lopes-Graça. E frequentemente, creio eu. [...] De facto, quando se está muitas vezes quase a atingir um clímax, há uma interrupção e é como se o caminho tivesse que ser feito outra vez de novo. Há uma pausa, há um colapso, mais um corte e depois recomeça e muitas vezes fica interrogativo (Carvalho, entrevista em Anexos 3.8. deste trabalho).

Numa abordagem adorniana Carvalho considera a obra citada como

um dos melhores exemplos da dialéctica sujeito-objecto: objectivação, em formas musicais, da subjectividade dinâmica do autor. Daí não se segue que a obra suscite necessariamente, do lado do receptor, um movimento simultâneo de identificação ou empatia. [...] aqui, como em toda ou quase toda a música de Lopes-Graça, o potencial comunicativo emancipatório reside – dialecticamente – na não concretização nela do acto de emancipação (Carvalho 2006, 28).

Lembra também uma passagem de entrevista com Lopes-Graça, organizada por ele próprio, com uma importante situação ideológica por parte do compositor:

Aquilo em que aposto é na liberdade (liberdade na responsabilidade) da criação, na possibilidade infinita de renovação da música, sim, mas à margem de dogmas e de falazes *imperativos históricos*, que não podem deixar de desembocar no absurdo determinismo mecanicista, contrário

à verdadeira lei do devir da arte (e da mesma história), que é a contingência (Graça 1974, entrevista com M. V. Carvalho cit. Carvalho 1989, 35).

Não incompatível com o que Cunhal escreveu sobre arte em *A Arte, o Artista e a Sociedade*:

Um apelo à arte que intervém na vida social é intrinsecamente um apelo à liberdade, à imaginação, à fantasia, à descoberta e ao sonho. Ou seja: a não obediência a quaisquer *regras* obrigatórias, antes a consideração de que a criatividade artística, mesmo quando parte de certas *regras*, acaba por modificá-las, ultrapassá-las e superá-las (Cunhal 1996, 203).

Outros binómios dialécticos são citados pelo mesmo especialista de Lopes-Graça para além da *acção vivida / acção imaginada*:

Modernidade / raízes, nacional / universal, unidade (pensamento e acção) / diversidade (das formas de existência social da sua obra), texto/música e sujeito/objecto [...]

mas

[...] é sobretudo nesse plano da não prefiguração metafórica da síntese, do reservar à acção vivida a resolução do conflito deixado em aberto pelo gesto da suspensão, que ela se torna porventura mais consubstancial à identidade *musical* do autor (Carvalho 1989, 29).

A visão objectiva de Lopes-Graça, munida das ferramentas marxistas, perscrutou os genuínos povo e folclore portugueses, denunciando a “contrafacção” architectada por António Ferro. Sem se deixar “guetizar”, apresentou – sempre que o autorizaram – as suas obras nos ambientes tradicionais das salas de concerto, mas soube criar veículos alternativos para comunicação de arte-alternativa: a “Sonata”, que com um público (associados) interclassista, abriu novas fronteiras da música num meio extremamente conservador e reaccionário à música contemporânea, ou o Coro da Academia de Amadores de Música que levava consigo uma nova música alternativa, a música

tradicional portuguesa genuína, arranjada dentro da técnica do século XX, com um agrupamento vocal também alternativo ao empolado e conservador panorama orfeónico nacional, pondo a público um novo e extenso repertório coral, mais aberto à música do século XX e, ao mesmo tempo, que preservava velhas modas e canções das nossas avós.

4.5. Outras considerações

Uma das imagens mais correntes de Lopes-Graça, aparente numa das suas mais conhecidas (e últimas fotos), mostra o compositor debruçado sobre a sua escrivaninha, em cujo tampo se revela a partitura do “Requiem”. Em pleno trabalho.

António Sousa, na entrevista transcrita em Anexos 3.5. deste trabalho, fala também dos horários rigorosos do compositor, quando vinha passar algum tempo a sua casa em Tomar. A “fonte de inspiração” de Lopes-Graça, existindo, foi sempre o trabalho. E o trabalho, ao contrário do que nos é transmitido no nosso dia-a-dia e de mil e uma maneiras, mais claras umas ou sub-reptícias outras³⁰⁴, é um conceito do maior respeito na hierarquia de valores marxistas, factor de emancipação do Homem. O tipo de evolução musical linear de Graça, já atrás descrito, reveste de um outro significado cada frase, cada progresso melódico, cada gesto agregador ou disruptivo. O *tiroliro*³⁰⁵ popularucho e pitoresco, o efeito demagógico e fácil para o público, tudo isso eram ideias a que o compositor se opunha ferozmente, que não faziam parte, nem do seu léxico musical, nem do seu pensamento.

Na postura de defesa do povo e confiança nas suas capacidades e, por outro lado, vituperando o que, sob a capa de popular, lhe é servido para o alienar da realidade e da sua elevação, Lopes-Graça dispara:

Para muita gente, *popular* é sinónimo de fácil, de imediatamente acessível, de trivial, se é que não de superficial e inferior. Pensa-se que o

³⁰⁴ Basta pensarmos nos votos que nos são endereçados pela rádio e pela televisão no início e no final da semana; basta ver a maneira perigosa com que nos fazem encarar férias ou aposentações.

³⁰⁵ Adjectivo pejorativo de eleição para Lopes-Graça, quando se queria referir a música de má qualidade.

povo é, por condição e fatalidade, incapaz de compreender e sentir as grandes obras do pensamento e da arte, que não pode deixar de haver um divórcio entre ele e as supremas manifestações do génio humano no campo da literatura, da música, do teatro, etc. [...] porque o povo – pobre dele! – só é capaz de apreciar os subprodutos do espírito; e, ainda quando se empreenda uma caridosa obra de educação, será preciso ter cuidado e dar-lhe os grandes autores em pequenas doses, temperados com coisas mais fáceis e aliciadoras, não vá ele, povo, ter uma indigestão e desgostar-se irremediavelmente dos belos manjares civilizados. [...] Não. Popular não é o mesmo que ordinário e vulgarucho. Quem assim pensa ofende o povo nas suas capacidades de criação e compreensão, que as tem, e grandes, nas suas reservas de emoção, que também as tem, e muitas vezes mais profundas do que se julga, na sua sede de cultura, na contribuição que a sua atormentada história tem dado às grandes obras do pensamento e da arte. Estas são, por definição, essência e destino, populares (Lopes-Graça 1947, 86-87).

Parece-me que a relação de Lopes-Graça com o marxismo se construiu desde cedo no ambiente republicano e socialista de Tomar (já na concepção marxista-leninista do PCP ou não ³⁰⁶), a qual, com algum eventual distanciamento temporário, se manteve muito sólida até ao falecimento do compositor. A sua obra escrita, os seus depoimentos e a entrevista de José Casanova apoiam esta ideia. Não me parece que desabaços orais testemunhados (sobre o “excesso” de *Heróicas*, por exemplo) ou epistolares recolhidos nas correspondências de pessoas muito próximas do compositor, durante determinado período de vida, ponham em causa essa sua posição. Nem sempre é fácil para um músico, para um intelectual de origem pequeno-burguesa, o dia-a-dia de um partido, cuja identidade é operária e que, embora tendo a cultura em alto apreço, viva situações de resistência na clandestinidade ou períodos de forte pressão ideológica contrária ³⁰⁷.

³⁰⁶ As únicas referências conhecidas são as acusações da PIDE acerca da Organização Comunista de Tomar, consentâneas com a citada descrição de Graça da sua resistência estudantil lisboeta ao fascismo português.

³⁰⁷ Por experiência própria posso testemunhar o facto na segunda situação, e estimá-lo por operação de multiplicação, na primeira.

Em 1978, encerrando a 1ª Assembleia de Artes e Letras do PCP, que decorreu em Lisboa e a que certamente Lopes-Graça não ficou alheio, Álvaro Cunhal mobilizava o seu partido:

[...] A defesa dos valores culturais e artísticos é tarefa dos artistas mas é também tarefa comum da classe operária, dos trabalhadores, de todos os democratas. [...] Os comunistas defendem a cultura e a arte com a mesma firmeza, a mesma convicção, a mesma paixão com que defendem as liberdades, [...] e as outras grandes realizações e objectivos da Revolução Portuguesa” (Projecto de Resolução Política do Encontro Nacional do PCP sobre Cultura, 2007, 13)

Para concluir, a confirmar-se a alegada falta de *telos*, sugerida por Vieira de Carvalho, na música mais erudita de Lopes-Graça – expressão sem qualquer espécie de menosprezo para com as *Heróicas* ou as *Regionais*, obviamente as primeiras com outra funcionalidade e as segundas não controladas na totalidade pelos “juros do compositor a devolver ao povo” –, ela, a não existir, não me parece afastar a música de uma raiz marxista: podemos considerar o *telos* projectado no futuro, apesar das durezas (e muitas sentiu Lopes-Graça) do presente e do caminho futuro que se faz... andando. Esta ideia conciliar-se-ia na perfeição com uma das frases que o compositor muito repetia ³⁰⁸: “Não tenho saudades do passado; tenho saudades do futuro!”.

³⁰⁸ Também repetida por José Gomes Ferreira, grande amigo de Lopes-Graça até aos últimos momentos daquele, dedicatário de uma das *Músicas Fúnebres* op. 225, a nº 3.

CAPÍTULO V – Conclusões

1. Conclusão prévia metodológica

Há uma conclusão prévia que me apraz expressar desde já acerca da metodologia seguida neste trabalho, que obrigou a um árduo e heterogéneo percurso investigativo. Que circulou pelos domínios artísticos da criação musical e respectiva performance, mas também pela intersecção de dois percursos de vida; pelos objectos “composição musical” e “performance instrumental”, mas também pela estrutura social, ideológica e filosófica que os sustém; pela investigação experimental no terreno, precedida e procedida também pelo enquadramento bibliográfico crítico, respectivamente enformador teórico exógeno da pesquisa prática e anfitrião endógeno dos resultados recolhidos, potenciando-os dinamicamente para novos passos; pela procura ou construção de estruturas lapidares concatenadoras de acções e trajectos, mas também de elementos soltos ou mesmo incongruentes, não desdenháveis para caracterizações artísticas e sociais.

Assim revelou-se acertado o recurso a um tandem metodológico, retirado dos paradigmas Sócio-Crítico (Investigação-Acção) e Fenomenológico (escolha explicada e sustentada em Introdução 4. deste trabalho).

2. Conclusões respeitantes ao capítulo I – A performance musical e a sua importância para o Homem e para o indivíduo: do testemunho clássico dos mestres à actualidade científica

O primeiro capítulo desta tese veio revelar-me o acerto da inclusão, quer do instrumentista (ou cantor), quer do ouvinte na prática da Performance, assim como me mostrou também que existe coincidência entre a Performance e a Expectativa Musical, nomes diferentes de uma mesma acção, com graduações distintas, ditadas por motivos funcionais e técnicos, na atenção e na complexidade dos gestos que compõem ambas. Proponho a introdução na Expectativa Musical de David Huron de um parâmetro original

de variação – a *Profundidade de Campo* –, a juntar ao único preconizado – “Largueza / Estreiteza” do seu leque de expectativas.

A figura do maestro (ou director coral) sobressai à minha atenção como única, na trama de estudo Performance - Imagem Estética - Expectativa Musical. Na sua dupla função de executante e ouvinte ideal, o maestro revela a sua originalidade de funções técnicas na posição privilegiada de usufruidor simultâneo e equilibrado dos gestos de Imagem Estética, de Performance e de Expectativa Musical.

O perigo da tendência de desdém pelos estudiosos do passado – que perpassou pelo próprio Kochevitsky, apesar de eu o ter revestido de representante qualificado dessa mesma geração – ficou desvanecido pela linha contínua que surge durante o confronto entre os testemunhos do passado e o presente, aqueles construídos ao longo de séculos pelas práticas e reflexões dos performers, estes com a sustentação crítica trazida pela Neurociência. O quadro 1 (Anexos 4.), que criei, dá visibilidade, quer à continuidade de conceitos, quer ao seu progressivo alargamento científico até aos dias de hoje.

Concluí também deste capítulo a importância da Música no desenvolvimento do Homem e do Cidadão, como estímulo de progresso e marca patrimonial cultural de cada época, mas também os riscos que esse processo possa vir a correr com a exponencial generalização actual da música comercial de baixa qualidade, agente de promoção da passividade e facilitismo da escuta musical, generalizável à actividade social, e de duplo isolamento do cidadão, seja em relação ao seu património musical erudito, seja em relação ao tradicional. Essa influência pode ser especulada para uma situação de desequilíbrio na comunicação compositor-intérprete-ouvinte ao promover uma diminuição de amplitude e de “profundidade de campo” da Expectativa Musical no público, em contraste com a tendência de progresso técnico do intérprete (Imagem Estética incluída) e do compositor. Se o usufruidor mais requintado do trinómio Performance-Imagem Estética-Expectativa Musical é o maestro, o retrato-robot do músico ideal seria um personagem com Imagem Estética ampla e sensível, com uma capacidade técnica virtuosa e com o leque de Expectativa Musical do recém-nascido (M.A.D. de Levitin/Chomsky).

Por último expressa-se a convicção de que o melhor veículo de aproximação à Música é a própria prática musical, constituindo a actividade coral a sua modalidade mais acessível ao cidadão sem formação musical teórica.

3. Conclusões respeitantes ao capítulo II – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: análise de doze entrevistas a personalidades próximas do compositor; análise de uma entrevista com José Casanova.

3.1. Das doze entrevistas a personalidades

As primeiras conclusões do capítulo II são directamente oriundas das entrevistas. A esmagadora maioria aceita que a música de Lopes-Graça, em si, pode apresentar dificuldades técnicas apreciáveis ao intérprete que a quer executar, mas não na abordagem estética da recepção. A eventual existência de dificuldade de recepção por parte do público é atribuída ao desempenho do intérprete, dados os seguintes factores: capacidades técnicas exíguas e má preparação da obra, factores agravados pela verbalização da dificuldade e pelo “transporte” da mesma para a rudeza do discurso musical; más condições técnicas das gravações e abordagens interpretativas da obra de Lopes-Graça “falsamente modernas” (secura e violência sonoras exageradas, recusa de lirismo e de expressividade), somadas ao peso da influência de Vianna da Motta (mestre de Lopes-Graça) e da sua geração em geral, no pudor e na contenção estóica da expressividade (ambas influências sentidas na própria abordagem performativa pelo próprio compositor). Faltou uma “escola” de intérpretes em redor de Fernando Lopes-Graça que então normalizasse e difundisse sustentadamente o seu repertório.

Corroborou-se na actualidade dois problemas já abordados explicitamente pelo próprio compositor-ensaísta:

a) a ignorância geral instalada na intelectualidade portuguesa – certamente com honrosas excepções –, quer em relação à música, quer em relação à diversidade de exigência de tipos de escuta;

b) o facto de a adesão à música de Lopes-Graça apresentar menos resistência por parte de públicos populares e sem tradição de frequência de concertos do que por públicos de melómanos tradicionais.

3.2. Da entrevista a José Casanova

José Casanova assegurou que Fernando Lopes-Graça nunca foi afastado do Partido Comunista Português. Aceitando que poderá ter havido algum distanciamento da militância por parte do compositor nos anos 50 – mas não por parte do PCP – garantiu que não existem evidências de que, na mesma época, Lopes-Graça se tenha mantido no partido, nem do contrário.

A entrevista com José Casanova completou o seu retrato de músico-cidadão e comunista, esclarecendo pontos mais recentes de controvérsia, levantados após o falecimento do compositor.

4. Conclusões respeitantes ao capítulo III – Investigação da performance da música de Fernando Lopes-Graça: dois estudos sobre a Expectativa Musical de um recital de piano com obras do compositor.

Não se encontraram evidências nestes estudos de que a Prática Coral Amadora (“**Coralistas**”) ou um Concerto comentado (“**Público c/ Comentários**”) potencializem a Expectativa Musical em relação a um Público Indiferenciado num recital formal (“**Público**” que se constituiu em ambos os estudos como “Grupo de Controle”).

Retivemos ainda a grande dificuldade na plena realização destes dois estudos, dada a existência de diversos elementos não-controláveis e aleatórios, presentes nos vários espaços da sala de concerto.

A análise estatística informática que foi possível aplicar aos resultados do parâmetro “Apreciação”, presente no inquérito, confirma a inexistência de relevância

estatisticamente significativa nas diferenças encontradas, deixando a sua interpretação ao critério do investigador.

Algumas linhas de força mereceram, no entanto, a atenção destas conclusões:

- a) a maioria do total dos participantes possuir formação musical, desde o nível elementar ao superior, e um eclectismo de variadas sensibilidades e gostos, bem expresso no completo preenchimento de todas as opções propostas no inquérito a cada parâmetro, de sinal positivo ou negativo, que englobou as próprias obras tocadas.
- b) Os três grupos – “Público”, “Coralistas” e “Público c/Comentários” – apreciaram o concerto maioritariamente com a nota máxima do primeiro parâmetro, “Apreciação”, com maior ênfase dada por “Público” e com mais moderação por parte de “Coralistas” e “Público c/Comentários”.
- c) Dos três grupos considerados, algumas tendências se revelam, como por exemplo “Coralistas” que, de maneira muito destacada, fizeram coincidir a obra preferida com a obra julgada como mais compreensível, *Melodias Rústicas* – talvez pela proximidade desta às *Canções Regionais Portuguesas*, profusamente praticadas pelos dois grupos corais que colaboraram nesta experiência.
- d) “Público” e “Público c/Comentários” elegerem como obra preferida a *Sonata*, a obra de forma longa presente no programa – facto que poderá surpreender os músicos em geral –, tendo a obra *Sonata* constituído ainda a segunda escolha de “Coralistas”.
- e) Também poderá ser surpreendente para o olhar de um músico, o bom resultado de *Nocturnos* e da *Festiva dedicada a Cunhal* neste parâmetro, “Gosto +”.
- f) Apesar de terem recebido menções em todos os sentidos, as duas *Músicas Fúnebres* ficaram claramente no fim das preferências e no primeiro lugar das “aversões”, como obras menos compreensíveis e mais difíceis.
- g) As escolhas atrás referenciadas, algumas pouco ortodoxas em relação às expectativas de aquilo que os músicos crêem como “difícil” ou “fácil” para um leigo, podem conduzir-nos à conclusão que o carácter depressivo e amargo de ambas as obras, não terá simplesmente agradado ao público em geral.

h) No entanto, “Público c/Comentários” cria uma exceção à hegemonia negativa das duas *Fúnebres*, atribuindo o primeiro lugar do parâmetro “Compreensão –” a *Nocturnos*. Este resultado, proeminente e díspar, não é confirmado pelo resultado do parâmetro inverso “Compreensão +”. A única explicação encontrada é a influência dos comentários que, involuntariamente, possam ter “estigmatizado” a obra, ao apresentá-la, na descrição do programa e dos critérios que o enformaram, como representante do grupo de obras mais herméticas de Lopes-Graça.

i) Ainda se pode reflectir acerca da influência da presença numerosa neste grupo de músicos, de docentes e discentes de escola de música (ver notas sobre os locais de concerto em Capítulo III, 5.2.).

j) “Público” surpreende (?) na apreciação dada a *Sonata* (forma grande), *Nocturnos* (obra de carácter “expressionista”, próxima do atonalismo) e *Festiva a Cunhal* no parâmetro “Compreensão +”, apreciação confirmada pelo inverso em “Compreensão –”.

k) As características de “Público c/Comentários” e o seu próprio estatuto³⁰⁹ neste estudo explicam também a sua melhor classificação no parâmetro “Reconhecimento”: o melhor resultado da canção *A Internacional sobre Jornada* – quando esta tem maior clareza nas citações feitas em *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira* do que aquela, apenas esboçada e imediatamente distorcida em *Festiva dedicada a Cunhal* – poderá dever-se à tentadora associação da melodia com o dedicatário da *Festiva*.

O aspecto mais relevante dos dois estudos foi a evidente má avaliação da recepção musical do público por parte do pianista (músicos em geral). Escolhas que implicam gosto e compreensão, direccionadas ou para obra de forma grande (sonata) ou para obras mais estilizadas ou herméticas do compositor por parte do público, surpreendem sempre os profissionais, que continuam a confundir análise musical e estudo teórico da obra com recepção musical natural.

³⁰⁹ Para além dos comentários que abrangeram a génese proporcionada pelas canções *A Internacional* e *Jornada* às obras *Fúnebre dedicada a Gomes Ferreira* e *Festiva dedicada a Cunhal*, “Público c/Comentários” ouviu ainda as referidas linhas melódicas tocadas sumariamente ao piano, para além de um Canto Alentejano e diversos temas referentes a outras obras.

Do mesmo teor surgem as disparidades de julgamento dos elementos que usufruíram de comentários prévios que, sem enquadramento coerente noutros parâmetros, julgaram a obra *Nocturnos* como a menos compreensível, ao contrário dos outros dois grupos. A única explicação para o facto foi a fugaz apresentação da obra como representante do *período mais árduo* do compositor! O poder do comentário também se fez sentir no acerto superior da pontuação deste mesmo grupo no item Reconhecimento.

5. Conclusões respeitantes ao Capítulo IV – A actualidade do pensamento de Fernando Lopes-Graça. A presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça – contributos para o enriquecimento da Imagem Estética para *performance* das suas obras.

5.1. Da actualidade do pensamento de Lopes-Graça

Relevaremos desde logo a actualidade de Lopes-Graça na sua proposta de esquema de Performance, feita em 1931, passível de confrontação no esquema similar comparativo das propostas de Kochevitsky (1967), de Damásio (1999) e de Huron (2006) (ver Quadro 1 e 2 em Anexos 4. e 5. deste trabalho).

A grande atenção dada por Lopes-Graça às questões pedagógicas musicais, orientadas para as crianças ou para os sectores sociais arredados da vida musical, com propostas concretas de enquadramento conceptual e de acção, também segue toda a teoria neurocientífica de desenvolvimento da criança e do cidadão através do contacto com a Música.

As influências duplamente negativas da profusão de música comercial de baixa qualidade – isolamento do cidadão em relação, quer à música tradicional, quer à música erudita – são também denunciadas na convicção da teoria e na evidência da prática.

Para a melhor sensibilização das populações à música advoga a performance musical de obras de qualidade, sem transigências: quer na acessível performance coral amadora, quer na auditiva, sempre “ascendendo à Arte pela Arte”, concebendo a Música para o Homem e tornando-o no centro da Arte dos Sons.

Lopes-Graça elogia a actividade coral, o movimento coral amador, o culto da Canção Popular Portuguesa e pratica um duplo papel na sua actividade com o Coro da Academia de Amadores de Música: possibilita a performance vocal aos seus elementos e a performance auditiva às colectividades e associações populares onde actuavam; compõe repertório coral para ambos, cultivando e promovendo a canção popular portuguesa, usando a sua técnica de compositor do século XX dentro dos limites técnicos do coro-intérprete, sem concessões de qualidade, sem cedências de facilitismo.

Este papel pretendeu alargar-se mesmo a outras formas de Arte – a que não foi alheio a inspiração de Garcia Lorca e da sua “La Barraca” e a competência cúmplice de Manuela Porto – com inclusão de Teatro, de outros géneros musicais e, mais frequentemente, de declamação poética.

Mesmo sem conhecimento das evidências reveladas pela Neurociência, Lopes-Graça mostra-se um incansável lutador pela aproximação das populações à música – quer à tradicional, quer à erudita – mas também da arte dos sons aos povos como factor de progresso e de elevação, de emancipação.

5.2. Da presença marxista na obra, pensamento, praxis e magistério de Fernando Lopes-Graça

Referindo as três fases, que me parecem coerentes, propostas nesta tese para o percurso biográfico de Fernando Lopes-Graça, balizadas respectivamente pelo regresso de Paris e pelo 25 de Abril de 1974, saliento a importância que a estadia em França revestiu para a formação musical, ideológica e humanística do compositor. Paris foi sedimentadora das experiências, convicções e dúvidas que certamente o compositor levou para lá consigo, mas ao mesmo tempo, muniadora de modernidade e de exemplo marxista recebido através dos meios frentistas e comunistas frequentados. As pequenas biografias de mestres e contactos havidos sugerem um âmbito ideológico marxista, com predominância do Partido Comunista Francês. A salientar a revelação dos antecedentes

do discípulo e amigo Louis Saguer que poderão ter tido influência no alargamento dos conhecimentos estéticos de Graça.

Os dados autobiográficos de Lopes-Graça revelam a presença permanente das ideias republicanas, operárias, socialistas e comunistas na sua vida, desde a infância nabantina até ao seu falecimento. Só a consciência e a base teórica marxistas podem explicar o trajecto resistente, heróico e altruísta da vida de Lopes-Graça, a sua luta pela emancipação humana, contra todas as formas de alienação e contra o obscurantismo, a sua confiança na sabedoria popular, a divulgação do povo “real” e da sua cultura genuína.

Releva-se a sua ligação ao PCP, a sua identificação com as teorias do marxismo-leninismo, uma especial proximidade com as teorias de Bento de Jesus Caraça (“teoria da cultura integral do indivíduo”) e uma correspondência entre o seu entendimento da Arte com aquele preconizado mais tarde por Álvaro Cunhal, plasmado no livro “A Arte, o Artista e a Sociedade”, publicado já depois do falecimento do compositor.

Vários foram os momentos importantes de formação e tomada de posição de Graça, coincidentes com a acção do PCP: presença activa na Organização Comunista de Tomar; duas prisões, um desterro, várias chamadas à PIDE para interrogatório, vigilância policial apertada sobre si, sobre toda a sua correspondência, sobre as suas actividades públicas (com especial atenção aos concertos do Coro da Academia de Amadores de Música), sobre as instituições onde tinha assento; presença nos “passeios do Tejo” com muitos intelectuais militantes ou próximos do Partido, numa época em que Jesus Caraça fazia a intermediação entre o Partido Comunista e os intelectuais; representação de Portugal em alguns encontros internacionais de músicos e de artistas progressistas; presença como único músico no colectivo neo-realista; funções políticas activas no MUD e nas campanhas eleitorais autorizadas à oposição.

Destaca-se o engenho de Lopes-Graça no aproveitamento táctico de todos os espaços de comunicação que soube criar/conquistar, em simultâneo com a criação visionária de espaços, organismos e veículos alternativos para a sua acção cultural: Coro da Academia

de Amadores de Música, “Sonata”, diversos jornais e revistas, reprodução das suas partituras em heliocópias feitas a partir de uma matriz ³¹⁰.

Fernando Lopes-Graça foi pioneiro em várias aplicações do pensamento marxista na sociedade em geral e na Arte em especial: na teorização acerca da tolerância e unidade com o campo católico progressista – tudo indica que anterior a idênticas posições defendidas por Cunhal; na defesa da função emancipadora da Arte abstracta, “não-comprometida”, ao lado da Arte de Tendência, coincidente com aquela exposta mais tarde por Cunhal em “A Arte, o Artista e a Sociedade”; na convicção dialéctica do acesso ao destaque universal de um compositor, através do mergulhar das suas raízes na sua cultura local; na aplicação de princípios de distanciação brechtiana da acção, por exemplo, em *O Menino de sua Mãe* (1936-1944), revisto e estreado após a sua estadia em Paris onde conheceu Louis Saguer, assistente de Hans Eisler em Berlim (“Universidade Operária e Coral Popular de Berlim”).

Os contactos de Graça na sua estadia em Paris apontam para um conhecimento precoce dos princípios do teatro brechtiano. E *O Menino de sua Mãe*, embora seja uma obra composta antes da ida para Paris, foi revista e estreada após o regresso de Graça a Portugal. A estada em Paris também foi importante na constituição de uma opinião avalizada acerca do papel social da Arte, questão que irá abordar ao nível da reflexão teórica.

A sua ligação ao PCP alicerçou momentos importantes da sua vida. Apesar de, por ela, ter sido perseguido implacavelmente por parte das autoridades do Estado Novo, permitiu-lhe um contacto vantajoso com a intelectualidade oposicionista (“Passeios do Tejo”, revistas, jornais e tertúlias), o contacto com Rostropovitch, por exemplo, e uma sedimentação teórica da sua prática artística, pedagógica e de cidadania.

³¹⁰ Sistema de capital importância para a fácil divulgação da sua interdita música, precocemente similar às edições informáticas de partituras musicais de hoje.

6. Conclusões finais

6.1. É actual o pensamento de Lopes-Graça, 22 anos após a sua morte e com os desenvolvimentos posteriores da Ciência e da Neurociência?

Claramente sim. Para além de ser surpreendente a sua proposta de esquema da performance, que cotejei com os esquemas similares muito posteriores nas discussões apresentadas em capítulo I, 1.1. e 1.3. e capítulo IV, 1. (ver Anexos 4. e 5.) – o esquema correspondente ao seu é o de Kochevitsky que foi publicado 36 anos depois –, Fernando Lopes-Graça, sem o conhecimento da Neurociência, nem das últimas descobertas actuais da Ciência em geral, demonstra a importância da Música na vida do Homem, do Cidadão e das Sociedades, faz propostas teóricas e leva-as ao terreno prático para o alargamento do usufruto da Música a um mais alargado número de cidadãos. Sempre procurando levar as pessoas à Arte através da Arte de máxima qualidade, sempre confiando no gosto e na sabedoria populares, sempre defendendo a qualidade sem transigência nas propostas pedagógicas.

Aos problemas levantados no capítulo I, acerca da importância da Música no desenvolvimento humano, corresponde plenamente o pensamento de Lopes-Graça e, ainda com mais acuidade, as suas propostas de acção. A salientar a sua profética definição e alerta para os efeitos da música comercial de baixa qualidade.

6.2. É difícil a música de Fernando Lopes-Graça?

Ficou claro que a música de Fernando Lopes-Graça pode pôr bastantes dificuldades técnicas aos seus intérpretes.

Na abordagem estética e apesar de nenhuma das personalidades próximas de Lopes-Graça encontrar na essência da obra algo que a torne inacessível à habitual escuta musical, vejo alguns factores externos à sua música que deverão ser tidos em conta e que a podem dificultar:

- a) Constituindo a música erudita e, simultaneamente, a música tradicional os campos sonoros de onde o cidadão é isolado pela audição em crescente disseminação da música comercial de baixa qualidade; sofrendo ainda a música do século XX de fraca cultura e pouca promoção em salas de concerto e nas escolas, pode-se compreender que Fernando Lopes-Graça, edificando parte substancial do seu sistema musical sobre elementos musicais tradicionais, estando a sua arte colocada inequivocamente na área da chamada música erudita e sendo um compositor imbuído das técnicas do século XX, possa ver acumulado sobre a sua arte as dificuldades específicas de cada um dos vectores assinalados.
- b) A concepção marxista do mundo, que pauta a evolução do seu pensamento (claramente expresso nos seus escritos e manifestos), da sua acção pedagógica incansável ou das suas tomadas de posição, enforma-lhe a metodologia da própria criação musical na dureza e rusticidade da imagem sonora, no estilo árduo do avanço do discurso musical, nas rupturas provocadas por acumulação de tensões e contradições, na interrogação final. Das várias dialécticas que presidiram à sua vida de músico, cidadão e comunista – um triângulo difícil de separar – destacaria o famoso “roubo” do material musical tradicional para devolução posterior com os “juros” do seu trabalho erudito, assim como o princípio, já também enunciado, da proporção directa entre o mergulhar as raízes da sua técnica de compositor nas tradições populares locais e a aspiração à universalidade. Constituindo o marxismo para Lopes-Graça a única teoria filosófica e política alternativa ao sistema capitalista vigente e sendo constatável a violenta luta ideológica levada a cabo por este contra aquele, a utilização de procedimentos e metodologias marxistas – pouco difundidos e muito diabolizados – na criação artística terá forçosamente que criar objectos de difícil compreensão lógica para quem está arredado deste pensamento alternativo. Além do preconceito acirrado, do passado e ainda presente.
- c) A linguagem de Lopes-Graça é exigente. Excluindo as obras de carácter pedagógico ou as de carácter interventivo, Lopes-Graça escreve sem concessões, colocando na sua arte toda a honestidade e genuinidade de procedimentos

artísticos e deontológicos. Sem nunca esquecer o público, não transige com limitações à sua criatividade, lutando e confiando na inevitável aproximação de todos à arte, numa posição marxista de optimismo histórico, contudo, nunca determinista.

7. Comentários finais

Tenho forçosamente que regressar ao pianista-professor apresentado na Introdução desta tese que iniciou este trabalho de investigação científica. Que escolheu como tema a abordar uma personalidade e várias temáticas que se entrecruzaram na sua sombra. Que o obrigaram a aprofundar conhecimentos, apurar noções, aderir a outros pontos de vista, descobrir relações, considerar novas realidades, corrigir outras.

Todas elas enriquecedoras para o “regresso” ao piano, para novas articulações da arte com a sociedade, renovadas reflexões, gestos mais eficazes, depurações de energia. No piano, na Música e na Vida.

Fixei o momento em que vi, pela primeira vez, o quadro que imaginei com os esquemas de performance de Kochevitsky, de reacção neurocientífica a um estímulo de Damásio e de Expectativa Musical de Huron, alinhados e revelando as suas semelhanças. O entusiasmo aumentou com a entrada para o mesmo quadro da inopinada proposta similar de Lopes-Graça, feita décadas antes (Anexos 4. e 5.).

Do mesmo teor se revestiu a noção complementar de “profundidade de campo” que se me impôs ao reflectir e comparar a noção de Expectativa Musical de Meyer e de Huron.

Ainda no mesmo gesto colocaria o receio de não corresponder plenamente à riqueza de conteúdos que as personalidades próximas de Lopes-Graça, plenas de generosidade, me confiaram em entrevista, ou o entusiasmo de obter dados muito concretos acerca de dúvidas generalizadas sobre algumas passagens biográficas do compositor da *História Trágico-Marítima*.

Esta investigação ofereceu-me ainda a descoberta de um paralelismo estreito e interactivo entre a biografia de Lopes-Graça e a história do Partido Comunista Português, assim como também com as grandes temáticas culturais internacionais de esquerda. Nesse aspecto creio ter trazido alguma renovação da imagem biográfica do compositor e pensador, salientando a incidência que dei à sua última obra e o relevo emprestado a alguns dos seus escritos, publicados em vida, em desfavor de omissões ou sobrevalorização de discursos privados, da intimidade do compositor.

O entrecruzar de revisões e de explorações bibliográficas sobre neurociência, sobre escolas pianísticas, sobre antropologia; o estado de arte sobre Lopes-Graça, ensaios sobre a Arte e o seu papel na transformação da sociedade, para além de muitas outras leituras ainda derivadas do material atrás citado, trouxe-me um conhecimento alargado, obrigou-me a metodologias de pensamento e de acção novos, consolidou-me convicções, abriu-me novos conhecimentos.

No âmbito fenomenológico de muitos e muitos elementos concretos deste trabalho de pesquisa, que se juntou às grandes linhas já existentes ou surgidas no decurso desta investigação, encontra-se o núcleo mais palpável de conclusões desta tese.

Que abre pistas para novas experiências, no piano, na revisão bibliográfica e mesmo na experimentação prática.

Sobre esta última e ainda pensando nos dois estudos inseridos nesta tese, antevemos já novos formatos de experimentação com diminuição de elementos não controláveis. Poder-se-á fazer novas pesquisas práticas, considerando outros enfoques, tentando limitar o concerto ao mesmo local e introduzindo no programa de recital obras de outros compositores, por exemplo, lado-a-lado com Lopes-Graça.

A encerrar fica a homenagem e a dedicação à figura ímpar de Fernando Lopes-Graça, núcleo central desta tese e fonte de inspiração segura para artistas, músicos e cidadãos do mundo.

(...) Não. As ilusões nunca são perdidas. Elas significam o que há de melhor na vida dos homens e dos povos. Perdidos são os cépticos que escondem sob uma ironia fácil a sua impotência para compreender e agir; perdidos são aqueles períodos da história em que os melhores, gastos e cansados, se retiram da luta, sem enxergarem no horizonte nada a que se entreguem, caída uma sombra uniforme sobre o pântano estéril da vida sem formas.

Benditas as ilusões, a adesão firme e total a qualquer coisa de grande, que nos ultrapassa e nos requer. Sem ilusão, nada de sublime teria sido realizado, nem a catedral de Estrasburgo, nem as sinfonias de Beethoven. Nem a obra imortal de Galileo.

(Caraça 1939, 31 e 32)

REFERÊNCIAS DAS CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

Actas da Assembleia da República Portuguesa, Sessão de 3 de Janeiro de 1985, Voto de pesar sobre Manuel Alpedrinha. Disponível em:

<http://demo.cratice.org/sessoes/1985/01/03/>

Altenmüller, Eckart O. How many music centres are in the brain? In Peretz, Isabelle, and Zatorre, Robert (editors). *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.

Alves Redol. 1938. *A Arte no Povo do Ribatejo*. Cópia do texto dactilografado da Conferência realizada no Cinema-Teatro de Vila Franca de Xira na noite de 10 de Julho de 1938.

Alves Redol. 1939. *Música Popular*. Cópia do texto dactilografado da Palestra proferida no Segundo Serão de Arte, organizado pela Secção Cultural do Sport Lisboa e Vila Franca, na Sociedade União Musical, na noite de 29 de Março de 1939.

Araújo, Alberto Emílio de. Biografia. Disponível em:

http://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/exposicao_alberto_araujo.pdf

Acesso em 18 nov 2015.

Attali, Jacques. 2002. On Musical Reproduction. In Scott, Derek B. (ed.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.

Barata-Moura, José. 1983. *Dialética Marxista*. 2010. Lisboa: Editorial “Avante!”.

Barata-Moura, José. 1990^a. *Do Ideal Comunista*. 2010. Lisboa: Editorial “Avante!”.

Barata-Moura, José. 1990^b. *Marxismo-Leninismo em Debate*. 2010. Lisboa: Editorial “Avante!”.

Barros, José d’Assunção. 2010. O conceito de alienação no jovem Marx. In *Tempo Social, revista de Sociologia da USP*. 2011. V.23, nº1. Pgs. 223 – 245. São Paulo: Edições da USP.

- Benjamin, Walter. 1936-39. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução portuguesa de ensaios escritos de 1916 a 1940. 1992. Lisboa: Relógio d'Água – Antropos.
- Bento de Jesus Caraça. 1933. Excertos de “A Cultura Integral do Indivíduo”. In *Despertar a Alma Colectiva*. Textos do PCP para o centenário de Bento de Jesus Caraça. Disponível em: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/100-bento-jesus-caraca/despertar-a-alma-colectiva.html> Acesso em 20 nov 2015.
- Benson, W. L. 2001. *Beethoven's anvil: Music in mind and culture*. New York: Basic Books.
- Bernstein, Leonard. 2000. Music, Culture, and Society. In Scott, Derek B. (editor): *On Musical Semantics*. Oxford: Oxford University Press.
- Blacking, John. 1976. *How Musical is Man?* London: Faber.
- Bonpensiere, Luigi. 1934. *New Pathways to Piano Technique*. New York: Philosophical Library.
- Boschi, Helène. Biografia acessível em:
<http://www.notrehistoire.ch/article/view/814/>
- Brasil – Os Presidentes e a República – portal Brasil. Acessível em:
https://www.portalbrasil.net/politica_presidentes_juscelino.htm
Acesso em 10 out 2015.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el Teatro*. 3 vols. 1970, 1973, 1976. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Camilo, Viriato. 1990. *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa: Seara Nova.
- Caraça, Bento de Jesus. 1933. A Cultura Integral do Indivíduo – Problema Central do Nosso Tempo. Nota explicativa inserta na 2ª edição desta conferência em cadernos da “Seara

Nova”, 1939. In Caraça, Bento de Jesus. 1970. *Conferências e outros Escritos*. J.M.C. (org). 2ª edição. 1978. Lisboa.

Cartaxo, António. 1996. *Ao Sabor da Música*. Lisboa: Editorial Caminho.

Carvalho, Mário Vieira de. 1978. *Estes sons, esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

Carvalho, Mário Vieira de. 1989. *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio D’Água editores.

Carvalho, Mário Vieira de. 2006. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras editores.

Carvalho, Mário Vieira de. 2007. *A Tragédia da Escuta – Luigi Nono e a Música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Carvalho, Mário Vieira de. 2012. Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of “National Music”. In *Music & Politics* 6. Number 1. University of Michigan: peer-reviewed electronic jornal (artigo gentilmente cedido pelo autor).

Cascudo, Teresa. 1997. *Fernando Lopes-Graça – Catálogo do espólio musical*. Coleção Museu da Música Portuguesa 2. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

Cascudo, Teresa. 2006. Fernando Lopes-Graça e a Configuração do Modernismo em Portugal. In Maia, Pedro Junqueira (org.). 2010. *Fernando Lopes-Graça*. Porto: edições Atelier de Composição.

Cascudo, Teresa. s/d. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*. Sevilla: Editorial Doble J.

- Coelho, José Luís Borges. 1996. Nota Introdutória à 1ª edição (corrigida e actualizada). In Lopes-Graça, Fernando. *Canções Regionais Portuguesas*. 2ª edição. 2006. Porto: fermata editora.
- Coelho, José Luís Borges. 1999. Texto de apresentação da 1ª edição do CD “Marchas, Danças e Canções”. In Lopes-Graça, Fernando. *Marchas, Danças e Canções*. 3ª edição. Lisboa: edição da Intersindical/ Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses.
- Coelho, José Luís Borges. 2006. Fernando Lopes-Graça e a canção regional portuguesa. In Lopes-Graça, Fernando. *Canções Regionais Portuguesas*. 2ª edição. 2006. Porto: Fermata editora.
- Colectivo do PCP. 1982. *60 anos de Luta ao Serviço do Povo e da Pátria*. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Comissão das Comemorações do Centenário de Álvaro Cunhal. 2013. *Álvaro Cunhal – Fotobiografia*. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cook, Nicholas. 1990. *Music Imagination & Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Copland, Aaron. 1952. *Music and Imagination*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Coro “Amigos da Música” de Espinho. 2015. *Programa do espectáculo “C@ntar Abril com Lopes-Graça”*. Espectáculo coral com declamação feita pelo actor António Capelo. Concertos em 2014 (Espinho e S. João da Madeira) e 2015 (Espinho e Lousada).
- Correia, J. S. 2007. Um Modelo Teórico para a Compreensão e o Estudo da Performance Musical. In Monteiro, Francisco, e Martingo, Ângelo (coordenação): *Interpretação Musical: Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

- Correia, Jorge Salgado. 2002. *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. University of Sheffield – Music Department: Tese de Doutoramento.
- Cross, Ian. Music and Meaning, Ambiguity and Evolution. In Miell, Dorothy, Macdonald, Raymond, and Hargreaves, David J.. 2005. *Musical Communication*. New York: Oxford University Press.
- Cunha, Maria da Graça Amado da. 1994. Sobre a Sociedade Sonata (excerto de uma carta da pianista enviada, em Dezembro de 1994, a Romeu Pinto da Silva). In Silva, Romeu Pinto da e Graça, Fernando Lopes. 2009. *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes Graça – iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Cunhal, Álvaro. 1935-1947. A “mão estendida” aos católicos. In *Obras Escolhidas I volume (1935-1947)*. 2007. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cunhal, Álvaro. 1947. Se fores preso, Camarada... In *Obras Escolhidas II volume (1947-1964)*. 2008. Coordenação, prefácio e notas de Francisco Melo. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cunhal, Álvaro. 1948. Algumas observações à autocrítica do camarada Ramiro “Breve análise de alguns erros e desvios políticos surgidos no Terrafal”. In *Obras Escolhidas II volume (1947-1964)*. 2008. Coordenação, prefácio e notas de Francisco Melo. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cunhal, Álvaro. 1954. Cinco Notas Sobre Forma e Conteúdo. In *Obras Escolhidas II volume (1947-1964)*. 2008. Coordenação, prefácio e notas de Francisco Melo. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cunhal, Álvaro. 1954?. [Problemas do realismo]. Adenda. In *Obras Escolhidas IV volume (1967-1974)*. 2013. Coordenação, prefácio e notas de Francisco Melo. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- Cunhal, Álvaro. 1996. *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho.

- Damásio, António. 1999. *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. 2000. Lisboa: Publicações Europa-América, 1ª edição.
- Diniz, Filipe. 2006. Sobre Fernando Lopes-Graça. In *As Palavras Resistentes – homenagem do PCP a Fernando Lopes-Graça por ocasião do Centenário do seu nascimento*. Lisboa. Edição: Direcção da Organização Regional de Lisboa do PCP.
- Dowling, W. Jay e Harwood, Dane. 1986. *Music Cognition*. San Diego: Academic Press.
- Esteves, António Joaquim. 1986. A Investigação-Acção. In Silva, A. Santos e Pinto, J. Madureira (orgs). *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- Ferreira, José Gomes. 1965. *A Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Moraes Editores.
- Ferreira, José Gomes. 2003. *MÚSICA minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*. Antologia – recolha e selecção de Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva. Porto: Campo das Letras.
- Ferry, Luc. 1990. *Homo Aestheticus – A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Edição portuguesa 2012. Lisboa: Edições 70.
- Foldes, Andor. 1949. *Segredos do Teclado – Livro dos Pianistas*. Tradução do inglês por Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Valentim de Carvalho, editores.
- Foucault, Michel and Boulez, Pierre. 2002. On Music and its Reception. In Scott, Derek B. (ed.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Fukuyama, Francis. 1989. *O Fim da História e o Último Homem*. Edição portuguesa. 1999. Lisboa: edições Gradiva.
- Gasset, José Ortega y. *A Desumanização da Arte e outros ensaios de Estética*. 2003. Lisboa: Livraria Almedina.

- Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books.
- Gat, Jozsef. 1964. *The Technique of Piano Playing*. London and Wellingborough: Collet's (publisher).
- Gerig, Reginald R. 1974. *Famous Pianists & Their Technique*. Bloomington (USA): Indiana University Press.
- Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gordon, Edwin E. 1986. *The Nature, Description, Measurement, and Evaluation of Music Aptitudes*. Edição inglesa 1987. Chicago: G.I.A. Publications, Inc.
- Green, Lucy. 2000. On Musical Experience. In Scott, Derek B. (ed.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Halpern, Andrea R.. Cerebral Substrates of Musical Imagery. In Peretz, Isabelle, and Zatorre, Robert (editors). *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1982. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma Nova Compreensão*. 2ª edição brasileira, 1990. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Huron, David. 2007. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Massachusetts: MIT Press.
- Jooss, Kurt. Biografia. Disponível em:
<http://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss> Acesso em 11 nov 2015.
- Kochevitsky, George. 1967. *The Art of Piano Playing – a scientific approach*. U.S.A.: Summy-Birchard Music; Alfred Publishing Co., Inc.

- Lápine, Nicolai. 1981. *O Jovem Marx*. Tradução portuguesa de Zeferino Coelho e de José Batata-Moura. 1983. Lisboa: Editorial Caminho.
- Leimer, Karl. 1931. *Le Jeu Moderne du Piano, d'après Leimer-Giesecking*. Tradução francesa de Olga Cara. Paris: Edições Max Eschig.
- Levitin, Daniel J. 2006. *Uma paixão Humana. O seu Cérebro e a Música*. 2007. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Levitin, Daniel J. e Tirovolas, Anna K. 2009. Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music. The Year in Cognitive Neurosciences. In *Annals of New York Academy of Sciences* no. 1156, 211-231. New York.
- Lopes-Graça, Fernando. 1929. A Música na Educação Moderna. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1930. Bailados do Sr. Rui Coelho no Politiema. In *Obras Literárias – Tália, Euterpe e Terpsicore*. 1990. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1931^a. A Severa não morreu... . In *Disto e Daquilo*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1931^b. Carta Segunda. In *Um Artista Intervém e Cartas com Alguma Moral*. 1974. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1933. Refutação de alguns errados princípios que pretendem invalidar a eficiência pedagógica do solfejo entoado. In *Pedagogia e Anti-Pedagogia Cultura e Anti-Cultura*. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1935. Cultura, educação, arte, etc. In *Disto e Daquilo*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1937^a. Em Pró da Educação Musical da Criança. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.

- Lopes-Graça, Fernando. 1937^b. Folclore Musical Português. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*. Apêndice V. 1989. Lisboa: Editorial Caminho
- Lopes-Graça, Fernando. 1937^c. Que Música se deve dar às Crianças e à Mocidade?. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1937-1939. Crónicas Musicais Parisienses. In *Obras Literárias – Música e Músicos Modernos. Aspectos, obras, personalidades*. 1986. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1939. Jean-Jacques Rousseau, Músico Teórico e Prático. In *Obras Literárias – Musicália*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1940/45/47. Recordações em Dó maior. In *Memórias Incompletas*. In *Disto e Daquilo*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1942. Introdução à Música Moderna. In *Obras Literárias – Opúsculos (2)*. 1984. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1944. Carta Oitava (A um amigo e antigo companheiro que traiu a sua fé artística). In *Um Artista Intervém e Cartas com Alguma Moral*. 1974. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1945^a. Prefácio à primeira edição. In *Marchas, Danças e Canções*. 3^a edição. 2007. Lisboa: edição da Intersindical / Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses.
- Lopes-Graça, Fernando. 1945^b. Carta a João José Cochofel, Lisboa, 3 de Maio de 1945. In Coro “Amigos da Música” de Espinho. 2015. *Guião do Espectáculo “C@ntar Abril”*. Concertos feitos com a colaboração do actor António Capelo em Espinho (Cine-teatro do Casino) e Lousada (Escola Secundária local).
- Lopes-Graça, Fernando. 1946. Diálogo sobre a Música. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.

- Lopes-Graça, Fernando. 1947. Sobre o Conceito de “Popular” na Música. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1948. Carta Undécima. In *Um Artista Intervém e Cartas com Alguma Moral*. 1974. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1949. Valor Estético, Pedagógico e Patriótico da Canção Popular Portuguesa. In *Obras Literárias - A Música Portuguesa e os seus Problemas II*. 1989. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1952^a. Fala Segunda. In Considerações e Desconsiderações (através de algumas falas jornalísticas). In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1952^b. “Sonata” e a Música Contemporânea em Portugal. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1952^c. Recordando Manuela Porto. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1953. *A Canção Popular Portuguesa*. 3^a edição. Lisboa: Livros Europa-América 1973.
- Lopes-Graça, Fernando. 1954. Carta décima sétima. In *Um Artista Intervém e Cartas com Alguma Moral*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1955. Duas Palavras sobre a Prática da Música Coral. In *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. 1992. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1956^a. Fala Terceira. In Considerações e Desconsiderações (através de algumas falas jornalísticas). In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.

- Lopes-Graça, Fernando. 1956^b. Sobre os Arranjos Corais das Canções Folclóricas Portuguesas. In *Obras Literárias – A Música Portuguesa e os Seus Problemas (II)*. 1989. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1958. Pedagogia e Anti-Pedagogia Cultura e Anti-Cultura. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1959. Cinco Notas sobre Música Folclórica. In *Disto e Daquilo*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1962. Fala Sétima. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1963. Fala Oitava. In Considerações e Desconsiderações (através de algumas falas jornalísticas). In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. 1973. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1973^a. *Disto e Daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1973^b. Nota 10 à página 160. In *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1974. Memória. In *Um Artista Intervém e Cartas com Alguma Moral*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 198? (ilegível na emissão). *Fernando Lopes-Graça comenta... o Estado Novo*. Excerto de entrevista com Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Arquivo da RTP.
- Lopes-Graça, Fernando. 1990. *Obras Literárias – Tália, Euterpe e Terpsicore*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1992. *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. Lisboa: Editorial Caminho.

- Lopes-Graça, Fernando. s/d. Sobre a Canção Popular Portuguesa e o seu Tratamento Erudito. In *Obras Literárias – A Música Portuguesa e os seus Problemas I*. 1989. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lourenço, António Dias. Testemunho: Bento de Jesus Caraça era uma Pessoa Admirável. Disponível em: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/100-bento-jesus-caraca/testemunho-dias-lourenco.html> Acesso em 11 nov 2015.
- Madeira, João. 1996. *Os Engenheiros de Almas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Marques, C., Moreno, S., Castro, S.L., et al. 2007. Musicians detect pitch violation in foreign language better than non musicians: Behavioral and electrophysiological evidence. In *Journal of Cognitive Neuroscience*, 19: 1453-1463. Cambridge: MIT Press.
- Marx, K. e Engel, F. 1848. *Manifesto do Partido Comunista*. 1997. 2ª Edição, dirigida por José Barata-Moura e Francisco Melo. Lisboa: editorial Avante.
- Marx, Karl. 1890. *O Capital – Crítica da Economia Política. Primeiro volume, livro I: O Processo de Produção do Capital*. Trad. portuguesa 1990. Edição dirigida por José Barata-Moura e Francisco Melo. Moscovo-Lisboa: Edições Progresso-Editorial Avante.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard B. 1967. *Music, the Arts, and Ideas*. 2ª ed. 1994. Chicago : The University of Chicago Press.
- Meyer-Josten, Juergen. 1989. *Conversations Propos Recueillis*. Paris: edições Van de Velde.
- Mitchell, Stanley. 1972. Introdução. In Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. 1998. London and New York: Verso.
- Mota, Viana da. 1933. Carta I a Lopes-Graça. In Lopes-Graça, Fernando. Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor. In *Obras Literárias – Opúsculos (3)*. 1985. Lisboa : Editorial Caminho.

- Neuhaus, Heinrich. s/d. *L'Art du Piano - notes d'un professeur*. 1971. Luynes: edições Van de Velde.
- Neves, Fausto. 2006. *Brundibár: Uma Ópera de Sucesso para Crianças, um Projecto Educativo Inesquecível*. Comunicação em “Unesco World Conference on Arts and Education”, Lisboa. Site: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/arts-education/world-conferences/2006-lisbon/written-contributions/contributions-from-panelists/>
- New York Times. 13 de Agosto de 1993. *Obituário*. New York. Disponível em: <https://myaccount.nytimes.com/auth/login?URI=http://www.nytimes.com/1993/08/13/obituaries/george-kochevitsky-concert-pianist-90.html%3fsrc=pm>
Acesso em 30 dez 2014.
- Niskier, Arnaldo. 2004. Cultura e Violência. In *Folha de S. Paulo – Opinião*. 13 de Fevereiro de 2004. S. Paulo.
- Parncutt, Richard & Malcolm Troup. 2002. Piano. In Parncutt, Richard & McPherson, Gary (editors). 2002. *The Science & Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Parsons, Lawrence M. Exploring the functional neuroanatomy of music performance, perception, and comprehension. In Peretz, Isabelle, and Zatorre, Robert (editors). *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.
- Paysant, Geoffrey. 1978. *Glenn Gould, un homme du futur*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dicionário do Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 1999. S. Paulo : edição Perspectiva.
- PCP. 2007. *A vertente cultural da democracia Emancipação, Transformação, Liberdade*. Projecto de Resolução Política do Encontro Nacional do PCP sobre Cultura. Lisboa: Comissão Nacional do PCP para a Área da Cultura.

Pedroso, Elisa de Sousa. Biografia disponível em :

http://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/13318

Peixinho, Jorge. 1993. Lopes-Graça : uma figura ímpar da cultura portuguesa. Conferência lida na Homenagem prestada pela Câmara de Matosinhos, no 87º aniversário, em 17 de Dezembro de 1993. In *Uma Homenagem a Fernando Lopes-Graça*. 1995. Porto : Câmara Municipal de Matosinhos/ Edições Afrontamento.

Pereira, Rui Alberto Mateus. 2013. *O anticomunismo na imprensa portuguesa de referência durante o período de 'normalização' (1980-2005) — Os casos do Diário de Notícias, Expresso e Público*. Universidade do Minho – Instituto de Ciências Sociais: Tese de Doutoramento.

Pereira, Vergílio. 1957. *Corais Cinfanenses*. Edição de autor póstuma. 1972. Porto.

Porto, Manuela. Biografia. Disponível em:

http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/manuela-porto.html#.V5hbo_krKM8

Prats, Olga. 2007. *Um Piano Singular*. Conversas com Sérgio Azevedo. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Quivy, Raymond e Campenhoudt, Luc van. 1995. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Trad. Marques, João Minhoto et al. 2008. Lisboa: Gradiva.

Redol, Alves. 1938. *A Arte no Povo do Ribatejo*. Conferência realizada no cinema-teatro de Vila Franca de Xira, na noite de dez de Julho de mil novecentos e trinta e oito. Cópia do texto original dactilografado.

Redol, Alves. 1939. *Música Popular*. Palestra proferida no segundo serão de arte, organizado pela secção cultural do Sport Lisboa e Vila Franca, na sociedade união musical, na noite de vinte e nove de março de mil novecentos e trinta e nove. Cópia do texto original dactilografado.

- Rodrigues, Urbano Tavares. 2007. Fernando Lopes Graça, músico genial e combatente da liberdade. Texto inédito. In Lopes-Graça, Fernando. *Marchas, Danças e Canções*. 3ª edição. Lisboa: edição da Intersindical/ Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses.
- Rodrigues, Urbano Tavares. s/d. (Diálogo com Che Guevara). In Clemente, Manuel Duran. 2013. *Urbano Tavares Rodrigues... Até já, amigo!*. Associação “Conquistas da Revolução” – Folha Informativa. 10 de Agosto de 2013. S/l: s/e.
- Rosas, Fernando. 1994. O Estado Novo (1926-1974). In Mattoso, José (dir.). *História de Portugal*. Sétimo Volume. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sá, Vanda de. S/d. Conversas com... In Lima, Paulo (coord.). *Michel Giacometti – filmografia completa*. Vol. 07. S/l : Tradisom Produções Culturais, Lda.
- Saguer, Louis. Biografia. Disponível em:
http://www.chantdumonde.com/fr/editions/fiche_compositeur.php?compositeurid=62
Acesso em 5 set 2015.
- Saiote, António. Entrevista. Xpressing Music – portal do conhecimento musical. 11 de Agosto de 2015. Disponível em: <http://www.xpressingmusic.com/entrevista/1939-antonio-saiote> Acesso em 17 ago 2015.
- Sawyer, R. Keith. Music and conversation. In Miell, Dorothy, Macdonald, Raymond, and Hargreaves, David J. 2005. *Musical Communication*. New York: Oxford University Press.
- Schellenberg, E. Glenn. Does exposure to music have beneficial side effects?. In Peretz, I. & Zatorre, R. (editors). *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.
- Schlaug, Gottfried. 2003. The brain of musicians. In Peretz, I. & Zatorre, R. (editors). *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.

- Schnabel, Artur. 1988. *My life and Music*. New York: Dover Publications, inc. e Gerrards Cross. England: Colin Smythe Ltd.
- Schumann, Robert. 1895. *Conselhos de Schumann. Para casa e para a sociedade*. Publicação de Fonseca, Eduardo da, e de Botelho, F. de Paula. Porto: Eduardo da Fonseca, editor.
- Schütz, Alfred. 1951. Making Music Together: A Study in Social Relationship. In *Social Research*. Vol. 18, nº 1 (March 1951), pp 76-97. S/l: The New School Stable.
- Silva, António Deniz. s/d. Legenda pública do Museu do Neo-realismo. Vila Franca de Xira.
- Silva, Romeu Pinto da e Graça, Fernando Lopes. 2009. *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes Graça – iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Silva, Romeu Pinto da. 2007. Preâmbulo. In Silva, Romeu Pinto da e Graça, Fernando Lopes. 2009. *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes Graça – iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Sousa, António de. 2006. *A Construção de uma Identidade – Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Thao, Trân Dúc. 1946. Marxisme & Phénoménologie. In *Revue Internationale*. Nº 2, 1946, p. 168-174. Disponível em:
http://www.viet-studies.info/TDThao/TDThao_marxisme_phenomenologie.htm
Acesso em 5 mar 2016.
- Tomé, João. 2013. A Estética Marxista: fundamentos e apropriações de uma teoria da arte e da literatura de base dialéctico-materialista. In *Vértice*. Janeiro-Fevereiro-Março 2013 II Série. Lisboa: editora Página a Página – Divulgação do Livro.
- Tomé, João. 2013^a. A Estética Marxista de Lukács. In *Vértice*. Abril-Maio-Junho 2013 II Série. Lisboa: editora Página a Página – Divulgação do Livro.

- Torres, Rosa Maria. 1998. *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Trehub, Sandra E. Musical Predispositions in Infancy: an Update. In Peretz, I. & Zatorre, R. (editors): *The Cognitive Neuroscience of Music*. 2009. Oxford: Oxford University Press.
- Ubersfeld, Anne. 1996. Prefácio. In Pavis, Patrice. *Dicionário do Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 1999. S. Paulo : edição Perspectiva.
- Vulliamy, Graham. 2002. On Music and the Idea of Mass Culture. In Scott, Derek B. (ed.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Weffort, Alexandre Branco (org). 2006. *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Weffort, Alexandre Branco. S/d. *A Religião em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: n/ed. Texto adaptado de um trabalho realizado no âmbito do mestrado em Ciência das Religiões, realizado na Universidade Lusófona, na cadeira de Fenómeno Religioso no Mundo Contemporâneo, orientada pelo Prof. Dr. José Eduardo Franco, gentilmente cedido pelo autor.
- Zumthor, Paul. 1997. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Ferreira, Jerusa Pires e Fenerich, Suely. S. Paulo: edições Cosac Naify, 2ª ed. 2007.

CD – booklet citado:

- Lopes-Graça, Fernando. *Músicas Festivas. Nove Danças Breves*. António Rosado, piano. 2 volumes. Gravação no auditório CGD do ISEG de 23 a 26 de Novembro de 2012. Lisboa.

Vídeo citado:

- Resende, Eduardo. 1994. *Vianna da Motta e seus Discípulos*. Gravações em vídeo com depoimentos acerca de Vianna da Motta pelos seus alunos Fernando Lopes-Graça, Helena Costa, Manuela Araújo e Sequeira Costa. Trabalho feito no âmbito da disciplina de “Pedagogia do Instrumento” do Curso de Estudos Superiores Especializados no

Ensino da Música (Piano) da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Adagio* – Revista do Centro Dramático de Évora. N.ºs 21 e 22 – Junho de 1998 e Janeiro de 1999. Director: Mário Barradas. Évora: edição Cendrev.
- Araújo, Manuel Augusto. 2006. Fernando Lopes-Graça, um artista militante. In *Caderno Vermelho 14*. Revista do Sector Intelectual de Lisboa do PCP. Setembro 2006: Editorial avante.
- Araújo, Manuel Augusto. 2006. Um militante da vida e da arte. Um militante comunista. Lopes Graça, um artista militante. In *Avante, órgão central do Partido Comunista Português*. 2 de Fevereiro de 2006. Lisboa: editorial Avante.
- As Palavras Resistentes – Homenagem do PCP a Fernando Lopes-Graça por ocasião do Centenário do seu nascimento*. 2006. Lisboa: edição da Direcção da Organização Regional de Lisboa do PCP.
- Barthes, Roland. 1964. *Ensaaios Críticos*. Tradução portuguesa de António Massano e Isabel Pascoal. 2009. Lisboa: edições 70.
- Brecht, Bertolt. 1957. *Estudos sobre Teatro*. Org. Siegfried Unseld. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália Editora
- Carvalho, Mário Vieira de. 1976. *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: editorial Estampa.
- Carvalho, Mário Vieira de. 2012. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Fernando Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. In *Twentieth-century music*. 8/2, 175-202. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carvalho, Mário Vieira de. 2012. Buscar a Identidade na Alteridade: Lopes-Graça e o Conceito de "Povo" na Música Tradicional. In *Nova Síntese*. 7. 157-166. Lisboa: edições Colibri.

- Cascudo, Teresa. 1993. Uma interpretação do ciclo “As Mãos e os Frutos” de Fernando Lopes-Graça. In Ferreira, Manuel Pedro (coord.). 2007. *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: publicações D. Quixote.
- Chomsky, N. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpretating Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jauss, H. R. 1975. *Rezeptionsästhetik*. Munique: W. Fink.
- Lopes-Graça, Fernando. 1973. *Obras Literárias – A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. Lisboa: edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1974. *Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça – Um artista intervém e Cartas com alguma moral*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1976. *Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça – A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. 1984. *Obras Literárias – Opúsculos (2)*. Lisboa: editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1985. *Obras Literárias – Opúsculos (3)*. Lisboa: editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1986. *Obras Literárias – Música e Músicos Modernos. Aspectos, obras, personalidades*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1989. *Obras Literárias – A Música Portuguesa e os seus Problemas (I)*. Lisboa: editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1989. *Obras Literárias - A Música Portuguesa e os seus Problemas II*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1992. *Obras Literárias – Musicália*. Lisboa: Editorial Caminho.

- Lopes-Graça, Fernando. 1992. *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lukács, Georg, Bloch, Ernst, Eisler, Hanns e Brecht, Bertolt. *Realismo, Materialismo, Utopia – Uma Polémica 1935-1940*. Selecção, Introdução e Notas aos Textos de João Barrento. 1978. Lisboa: Moraes Editores.
- Marx, Karl. 1843. *A Questão Judaica*. Tradução de Artur Mourão. 1989. LusoSofia press. www.lusosofia.net
- Mark, Thomas. 2003. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago: GIA Publications, Inc.
- Mendoza, J.-L. Juan de (1995/1998). *Cérebro Esquerdo Cérebro Direito*. Lisboa: Instituto Piaget – Biblioteca Básica de Ciências e Cultura.
- Morgadinho, Maria da Piedade. 2015. Há 50 anos: VI Congresso do PCP – Um congresso para a história. In *O Militante* Setembro/Outubro 2015, nº338: 15 – 20. Lisboa: editorial avante.
- Moura, José Barata. 1977. *Estética da Canção Política (alguns problemas)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Narmour, E. 1990. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Néry, Rui Vieira. 2006. “Uma única e crispada alegria: a obra para Canto e Piano de Fernando Lopes-Graça. In *Relâmpago Revista de Poesia*. Nº 19, 10/2006. Porto: edição da Fundação Luís Miguel Nava.
- Neves, Fausto. 2014. Da Música, das Paredes e do Vidro... . In *Caderno Vermelho* Número 22. (Lisboa): 42-45.
- Neves, José. 2007. O comunismo mágico-científico de Alves Redol. In *Etnográfica*. Maio de 2007. 11 (1): 91-114

- Parncutt, Richard & McPherson, Gary (editors). 2002. *The Science & Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Peixinho, Jorge. 1966. O Canto de Amor e de Morte. Introdução a um Ensaio de Interpretação Morfológica. In Ferreira, Manuel Pedro (coord.). 2007. *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: publicações D. Quixote.
- Pereira, Alexandre. 2006. *Guia Prático de Utilização do SPSS – Análise de Dados para Ciências Sociais e Psicologia*. Lisboa: Edições Sílabo, Ida.
- Pinker, S. 1997. *How the minds works*. London: Allen Lane.
- Rink, John (ed.). 2002. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Semanário Avante, órgão central do Partido Comunista Português. Artigos vários sobre o centenário de Fernando Lopes-Graça. 1 de Junho e 21 de Dezembro de 2006. Lisboa: editorial Avante.

Para a elaboração do Capítulo I baseei-me nos seguintes trabalhos, realizados no ano curricular do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro:

- Neves, Fausto. 2011. *A Importância da Cultura da “Imagem Estética”, Prévía à Execução Musical*. Trabalho apresentado na disciplina de Seminário Temático I (Estudos em Performance) leccionada pela Professora Doutora Helena Marinho no Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro.
- Neves, Fausto. 2011. *A Importância da Cultura da “Imagem Estética”, Prévía à Execução Musical II*. Trabalho apresentado na disciplina de Seminário Temático I (Estudos em Performance) leccionada pela Professora Doutora Helena Marinho no Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro.

Neves, Fausto. 2012. *A Formação da “Imagem Estética” Musical do Ouvinte*. Trabalho apresentado na disciplina de Seminário Temático II (Estudos em Performance) leccionada pelo Professor Doutor Jorge Salgado Correia no Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro.

Neves, Fausto. 2012. *Audição Musical: Imagem Estética e Expectativa*. Trabalho apresentado na disciplina de Seminário Temático II (Estudos em Performance) leccionada pelo Professor Doutor Jorge Salgado Correia no Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro.

Para a elaboração das Notas de Rodapé, da Introdução, Corpus da Tese e Anexos, para além respectivas citações e de conhecimentos pessoais, recorri ainda a:

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes. 1956. *Dicionário de Música*. 2 Volumes. Porto: Mário Figueirinhas editor, 2ª edição, 3ª tiragem, 1996.

Michel, François (dir.). 1958. *Encyclopédie de la Musique*. Paris: Fasquelle Éditeurs.

ANEXOS

1 . Programa do recital 1 no ano curricular do PDM-UA

UNIVERSIDADE DE AVEIRO - DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE
PRODOMUS - PROGRAMA DOUTORAL EM MÚSICA

ESTÚDIO DE SOM - SEGUNDA-FEIRA, 30 DE JANEIRO DE 2012, 12 HORAS

Recital de Piano

por

FAUSTO NEVES

Programa

I Parte

MAURICE RAVEL

(1875 – 1937)

Valses Nobles & Sentimentales

I. Modéré - très franc

II. Assez lent

III. Modéré

IV. Assez animé

V. Presque lent - dans un sentiment intime

VI. Vif

VII. Moins vif - Un peu plus animé - 1er Mouvement

VIII. Épilogue - Lent

Alborada del Gracioso

II Parte

CLAUDE DEBUSSY

(1862 – 1918)

Six Images

I. Reflets dans l'Eau

II. Hommage à Rameau

III. Mouvement

IV. Cloches à travers les Feuilles

V. Et la Lune descend sur le Temple qui fut

VI. Poissons d'Or

2. Programa do recital 2 no ano curricular do PDM-UA

Universidade de Aveiro
Departamento de Comunicação e Arte (DECA)
Prodomus - Programa Doutoral em Música

Sexta-feira, 13 de Julho de 2012 – 15 horas – Auditório do DECA

Recital de Piano

Programa

I Parte

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Sonata op. 28 em Ré Maior (Pastoral)

Allegro

Andante

Allegro Vivace (Scherzo)

Allegro ma non troppo (Rondo)

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Variações sobre um Tema Original op. 21 nº1

II Parte

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Kreisleriana op. 16

1. Äusserst bewegt

2. Sehr innig und nicht zu rasch

– Intermezzo I (Sehr lebhaft)

– Intermezzo II (Etwas bewegter)

3. Sehr aufgeregt

4. Sehr langsam

5. Sehr lebhaft

6. Sehr langsam

7. Sehr rasch

8. Schnell und spielend

Fausto Neves, *piano*

3. Entrevistas a personalidades ligadas a Fernando Lopes-Graça

3.1. Alexandre Branco Weffort

Entrevista ³¹¹ feita no Seixal (Quinta da Atalaia), durante a Festa do Avante, pelas 15 horas do dia 7 de Setembro de 2013.

Respostas:

a) Alexandre Branco Weffort nasceu em São Paulo, Brasil.

Radicado em Portugal desde 1976, estudou flauta transversal com Carlos Franco e Ricardo Ramalho, música de câmara com Olga Prats, composição com Fernando Lopes Graça, direcção coral com José Robert e, mais recentemente, direcção de orquestra com Jean-Sébastien Béreau.

Formado pela Escola Superior de Música de Lisboa, é professor na Escola de Música do Conservatório Nacional desde 1991.

Mestrando em Ciência das Religiões na Universidade Lusófona, tem-se dedicado à pesquisa em torno da música tradicional portuguesa, sendo autor de textos sobre Lopes-Graça e Michel Giacometti.

Autor de “A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça”, editado por ocasião do centenário do nascimento do compositor e de “Caminhos do Choro”, trabalho multimédia sobre a música popular brasileira.

Colabora com a Antena 2 desde 1996, como co-autor e apresentador do programa *Cosmorama*.

³¹¹ Para maior comodidade do leitor repetimos aqui o explicitado no capítulo II, 1.3. acerca das entrevistas – uma estrutura de entrevista aberta, com um esquema condutor elástico, composto pelas seguintes questões: a) Nota Biográfica, fornecida pelo entrevistado; b) Circunstâncias e ordem em que ocorreu o conhecimento da obra musical de Fernando Lopes-Graça e/ou do próprio compositor; c) Comentários à “dificuldade” da interpretação/recepção da música de Lopes-Graça e argumentação da posição tomada; confrontação com um episódio passado com o entrevistador que, indagado à boca de cena sobre que obra iria estrear, ouviu o comentário à sua breve resposta: “Lopes-Graça? Isso é música que não se pode ouvir!”

b) Cheguei a Portugal com 13 anos, logo a seguir ao 25 de Abril. Na altura travei amizade com o José Carlos Calazans que cantava no coro Lopes-Graça³¹². Éramos muito amigos e por volta de 1977 ele levou-me a um ensaio do coro, onde o Graça me perguntou se eu queria ver que voz é que tinha.

A minha entrada na Música é tardia, deu-se nessa altura, com 16 anos. A entrada na música do Graça deu-se em primeiro lugar: fiz o meu teste de voz, calhou-me ser barítono e lá me remeteram para o naipe respectivo, para os ensaios. A técnica do Graça passava por um processo de ambientação: o elemento novo que entrava, ouvia. Às vezes, meses antes de cantar. E lá vem o momento em que se começava a puxar por ele. Como eu naquela altura me tornei também aluno da Academia de Amadores de Música – comecei a estudar flauta, o meu instrumento –, o Graça então fez uma abordagem diferente, que é também normal em coros desta natureza, coros amadores. Consiste em que os elementos que vão ganhando algumas luzes de solfejo vão sendo captados para trabalho de ensaiador de naipe. Logo, a minha entrada na Música e na Música do Graça foi feita aí, através da função de ensaio, dentro da orgânica do coro.

E esse foi o primeiro contacto, enquanto amadurecia como instrumentista. Nessa altura Fernando Lopes-Graça começou também a aproveitar os tais elementos conhecidos músicos. Não pela minha pessoa, pela minha função, mas por outros – no caso estou a pensar no João e André Barroso, dois irmãos que tocavam flauta e guitarra –: o Graça compôs *Três Pequenos Duos*³¹³ para eles. Nessa mesma altura realizavam-se também uns Cursos no Estoril³¹⁴ com o Sanchez e a Marianne Clément³¹⁵, e ele compôs os *Tre*

³¹² Tratava-se do Coro da Academia de Amadores de Música. Ver nota de roda-pé 98.

³¹³ *Três Pequenos Duos* Op. 222 (1980), dedicados a André e João Barroso. 1 – Gracioso; 2 – Balouçado; 3 – Folião.

³¹⁴ Cursos Internacionais de Música do Estoril, originalmente da Costa do Sol, que levaram gerações de jovens músicos a passar parte do Verão com mestres como Helena Costa, Sandor Vegh, Paul Tortelier, Sequeira Costa, Ré Coster, Yvonne Léfébure, David Epstein, Joaquin Rodrigo, Jacques Stehman, Adrian Aeschbacher, Joseph Palenicek, Antonio Janigro, Raul Sanchez, Hopkinson Smith, René Stricker, Lopes-Graça, Mário Mateus, Filipe de Sousa, etc.

³¹⁵ Raul Sanchez, guitarrista sul-americano, radicado na Suíça, docente nos Cursos Internacionais do Estoril. Marianne Clément, flautista suíça. Mantinham um duo que se apresentou diversas vezes no Festival do Estoril, tendo estreado e gravado obras de Lopes-Graça.

*Capriccetti*³¹⁶ e outras obras³¹⁷, que foram gravadas na altura. Sendo que havia também aquela relação com o Piñeiro Nagy³¹⁸ que justificou toda esta dinâmica em torno desta prática instrumental. Começo então a procurar o repertório de Flauta e Guitarra – porque tinha este amigo guitarrista e, depois, outros guitarristas com quem comecei a trabalhar – e repertório de Câmara. Naturalmente que fui à procura das peças do Graça sempre que possível.

c) A escrita do Graça, para instrumento, tem vários níveis. Lembro-me que na altura, numa daquelas efemérides – creio que nos setenta e cinco anos do Graça –, calhou escrever, em colaboração com um colaborador de *O Diário*³¹⁹ na altura, de que já não me lembro o nome, um artigo sobre a música do Graça que assinámos em conjunto e em que eu colocava esta perspectiva que mantenho, quer no repertório do meu instrumento, quer no geral: ele tem três abordagens independentes – uma música didáctica, composta a pensar no processo de aprendizagem / formação do músico (*Música de Piano para as Crianças*³²⁰, *Os Três Pequenos Duos*, *Presente de Natal para as Crianças*³²¹, etc.); depois, uma música baseada na temática tradicional (*as Canções Rústicas*³²² para flauta e guitarra, que é o quarto caderno daquela série), como tem para todas as outras abordagens e que é uma constante nele; por fim, uma proposta de música de concerto que ele tem, que, no caso da Flauta e Guitarra são os *Tre Capriccetti* ou os *Dois Movimentos*³²³ e as *Duas Árias*³²⁴ para flauta solo. E aí se esgota em certa medida aquilo que existe do Graça para o meu instrumento. A minha capacidade de abordagem é restrita a este âmbito da obra do Graça, até esta altura.

³¹⁶ *Tre Capriccetti* op. 187 (1971) para Flauta e Guitarra, dedicado ao Duo Marianne Clément e Raul Sanchez.

³¹⁷ Há ainda *Deux Airs* op. 199 (1976) 1 - Air tendre; 2 - Air de Bravure, para Flauta solo, obra dedicada e estreada por Marianne Clément, e *Quatro Peças* op. 214 (1979) 1 - Prelúdio; 2 - Fantasia; 3 - Pastorela; 4 - Folia, para Guitarra, obra dedicada a Raul Sanchez.

³¹⁸ José Piñeiro Nagy, guitarrista e professor, aluno de Emilio Pujol, director dos Cursos Internacionais de Música do Estoril e do seu Festival de Música.

³¹⁹ Jornal surgido após a revolução, próximo do PCP.

³²⁰ *Música de Piano para as Crianças* op. 198 (1968-76).

³²¹ *Presente de Natal para as Crianças* op. 208 (1978) para vozes infantis a capella ou com piano.

³²² *Melodias Rústicas Portuguesas (4º caderno)* op. 213 (1979) para Flauta e Guitarra.

³²³ *Dois Movimentos* op. 205 (1977) para Flauta solo.

³²⁴ *Deux Airs*, título original em francês, obra já referenciada .

Então os *Tre Capriccetti* podem mostrar-nos o quê? Uma música em que o Graça não se detém perante a possibilidade do intérprete sofrer um bocadinho na descodificação. A música é muito orgânica, mas num sentido – rítmico, harmónico e melódico – muito próprio de Lopes-Graça. E quem não estiver desperto para essa linguagem vai enfrentá-la com dificuldades. Essa é a perspectiva que eu tenho. A música do Graça é uma música que para o intérprete é difícil, porque exige uma ambientação em termos de linguagem para se perceber como é que deve ser descodificada, como é que deve ser lida. Porque em termos de solfejo ele é como os grandes compositores do seu tempo (Stravinsky e outros): é difícil, ele não facilita a vida, ele escreve as suas ideias. Penso que a resposta a uma parcela da pergunta se pode encontrar nestes parâmetros.

Entretanto formei-me, não no plano escolar, mas no plano prático, e também numa aprendizagem paralela em Direcção Coral, com o José Robert³²⁵ e fazendo os cursos que ele dava em Torres Novas. Depois peguei no *métier*, com o Grupo Coral de Queluz que dirigi durante uma década, e formei-me nessa área de direcção, trabalhando naturalmente um repertório que está na minha génese musical, que é uma parte do repertório do Graça numa linguagem que eu assimilei no plano coral com bastante facilidade. Nos oitenta anos do Graça, em que participei já como intérprete nas comemorações, tive o privilégio de fazer a estreia da integral das *Canções Rústicas* e também de uma peça para Flauta e Piano³²⁶, com o Nuno Barroso³²⁷, que Lopes-Graça tinha dedicado ao Nuno Barroso e ao Nuno Ivo Cruz³²⁸, mas que eles não pegaram, por razões de cada um. Deixei passar três anos e não perdoei: foi uma obra que aproveitei no meu exame final, na mesma altura dos oitenta anos do Lopes-Graça.

Já como intérprete na altura confrontei-me com uma questão para a qual já tinha uma convicção que é a seguinte: a música do Graça é difícil para o público não porque seja difícil, mas porque o conhecimento que o público tem tido sempre da música do Graça

³²⁵ José Robert, director coral português. Biografia e entrevista em Anexos 3.7. desta tese.

³²⁶ Trata-se de *Andante e Allegro* op. 232 (1984) para Flauta e Piano.

³²⁷ Nuno Barroso, pianista, professor, acompanhador e correpetidor português. Afilhado e dedicatário de obras de Lopes-Graça. Cf. pg. 90 desta tese.

³²⁸ Nuno Ivo Cruz, flautista e docente português, filho do maestro Manuel Ivo Cruz (1935-2010) e neto do compositor, maestro e director do Conservatório Nacional, Manuel Ivo Cruz (1901-1985).

(este *sempre* ressalva-se que é até ao centenário, que é quando eu acho que se dá uma viragem) através de intérpretes em dificuldades. Isto é, intérpretes que abraçam a música por sentido de camaradagem, por identidade ideológica ou afectiva, mais do que por preparação. E têm que fazer a preparação na *batalha da música*. Ora isso transparece no produto: o público quando ouve, ouve toda a carga que o Graça põe, das dissonâncias, dos ritmos, etc., mais a *carga* das dificuldades do intérprete a querer executar uma coisa que está uns passos à frente do que ele pode. E isso foi uma constante do Graça: um autor perseguido que só contou – raras as excepções, de louvar, excelentes, não é? – com intérpretes que o abordavam sempre com problemas. E temos muitos. Muito poucos são aqueles que conseguiram fazer ao primeiro contacto a proposta de interpretação da obra do Lopes-Graça, sem as *nossas* dificuldades. E eu penso que isso marcou o público. Se ouvirmos, por exemplo, as gravações da Emissora e as que se fizeram depois na Hungria das mesmas obras, é água e vinho, coisas completamente diversas. Se virmos as peças de Música de Câmara e as peças hoje colocadas a público após o centenário ou no bojo do centenário... Ou mesmo as corais... Se nós virmos as *Heróicas*³²⁹ na interpretação dos *Ricercare*³³⁰ pelo Pedro Teixeira – que tem momentos de ingenuidade, de não chegar ainda ao âmago do texto e à força que ele deve ter – tem a clareza harmónica que, apesar de toda aquela qualidade e *patine* própria, falta ao Coro da Academia. Quer dizer faltam aquelas indicações mais subtis que o autor pôs, mas que o intérprete não conseguiu. E o Graça ia pedagogicamente levando lá, mas tolerando em todos estes quadrantes muita insuficiência. E o público naturalmente ganhou este enquadramento.

Diga-se ainda, para fechar esta questão, que esta noção da dificuldade começou, acho eu, a passar e a cristalizar-se na consciência do público através da verbalização dos intérpretes, mais do que do próprio público. Aí é preciso vermos em que medida é que o sentido que nos é dado pelo público em massa, que ouve e que cria uma opinião, não é fabricado – sem intenção – previamente pelo intérprete que confessa as dificuldades. Não acho que seja uma música mais difícil do que outras do mesmo gabarito, acho que é uma música de um autor que tinha uma preocupação específica que era construir uma

³²⁹ *Canções Heróicas*. Ver nota de roda-pé 95.

³³⁰ Grupo coral de Lisboa que já teve como maestros Carlos Caires, Paulo Lourenço e, actualmente, Pedro Teixeira.

linguagem de vínculo nacionalista – nacionalismo no sentido que Lopes-Graça dava – e que dentro dessa preocupação é um autor que compõe a música que pensa, não compõe a pensar se vai agradar ao público. Excepto quando está no território das *Heróicas* em que ele toma um extremo cuidado e aí a gente vê que a linguagem dele está muito recuada e se preocupa em criar uma abordagem esteticamente digna de textos que tenham um conteúdo, que é o que mais lhe importa.

Sobre a frase “Isso é música que não se pode ouvir!”... Aí temos que dar uma volta complicada na questão. Nós estamos na Festa ³³¹ nesta conversa. Se olharmos para a história da Festa e do tipo de música que se produz cá dentro, nós temos música urbana de cariz interventivo, revolucionária, histórica, que se apresenta ciclicamente; temos a música tradicional portuguesa nas versões reconfiguradas do folclore pré e pós 25 de Abril (com ainda alguns laivozinhos de SNI... o que é normal, porque toda a nossa consciência do folclore está formatada e sobreviveu aí); temos algumas tentativas muito interessantes de recriação das sonoridades numa memória que escapou ao SNI e que alguns músicos, socorrendo-se da pesquisa de Giacometti e de outros, tentam dar-lhes um novo corpo sonoro; temos a música ligeira de qualidade, que tem sido sempre o prato forte do palco principal; temos uma presença fortíssima do jazz; e razoável do rock.

O que eu vejo é o seguinte: há músicas que têm qualidade, mas, por exemplo no caso do jazz, é uma boa música para se ouvir sentado, com um copinho de whisky ou de outra coisa na mão. Estar sentado com um copinho de whisky a ouvir uma música que nos está a tocar a consciência, não é fácil. E eu creio que uma grande parte dos nossos camaradas, mesmo aqui na Festa, que organizam a Festa, têm uma visão musical – embora tenha havido um trabalho notável de construção da abordagem da noite da música sinfónica e da presença da música acústica que é muito difícil aqui, neste ambiente – onde tem havido uma subordinação aos critérios de gosto do tempo que nos envolve e não uma procura de criar na multidão que é atraída à Festa condições de desenvolver um gosto que não esteja submetido ao do mercado discográfico. E esse é um pecado da Festa Grande. Porque vem desde a origem e na medida em que a gente se afasta da origem da

³³¹ Festa do Avante 2013.

Festa, ele aumenta. E a indústria do concerto, a indústria discográfica vão criando regras que vão passando e vão cristalizando à nossa volta. E nesse aspecto isto molda estes discursos: “Ai, Lopes-Graça é música que não se pode ouvir!” (Estraga o whisky!)

Também reparei que, no centenário do Graça, na primeira vez que nós nos encontramos³³², fui buscar ao Museu³³³ algumas partituras que te fizeram chegar e nas quais ia uma que eu interesseiramente (risos) pus na tua mão: foi a do Giacometti³³⁴. Confesso e assumo o meu absoluto interesse de circunstância (risos). Qual era o interesse de circunstância? Estava a preparar o livro³³⁵ e pedi autorização à organização, por um lado, e a ti, por outro, para gravar – levei a minha aparelhagem, os meus microfones para fazer uma boa gravação –, porque não havia nenhuma gravação capaz e aquela era uma obra paradigmática, além de ser lindíssima e muito a propósito, quer para aquele momento do centenário do Lopes-Graça, quer para a abordagem que eu estava a fazer da música popular. Era muito interessante poder dispor dela.

E nessa altura – eu não sei se foi a primeira vez... não, creio que o Nuno Barroso tinha tocado uma primeira versão, que depois foi refeita – foi a primeira vez que eu senti da parte do Partido³³⁶ a inclusão, no momento político, isto é, no momento ritual que é o comício ou a assembleia política, da música como elemento interventivo. É evidente que aquilo era o evento, mas era o momento de abertura das cerimónias de homenagem ao Lopes-Graça no centenário, pelo Partido, onde digo que foi a primeira vez. Senti mesmo que o discurso do secretário-geral teve a justa medida de colocar a música no centro e não capitalizar nas palavras o discurso que o momento impusesse. Foi a primeira vez que eu senti isso de forma clara.

E depois foi algo que começou a acontecer pouco a pouco: na cerimónia de abertura de

³³² Referência ao conhecimento do entrevistado com o entrevistador.

³³³ Museu da Música Portuguesa, da Câmara Municipal de Oeiras, onde está depositado o espólio de Fernando Lopes-Graça.

³³⁴ Referência a um recital que o entrevistador deu no centenário de Lopes-Graça, apenas com obras deste autor. A obra em questão era a *Música Fúnebre* op. 225 nº 8 *À memória de Michel Giacometti, por tudo o que o povo português e a sua bela música tradicional lhe ficaram devendo* (1990, rev. 1991), gravada nessa ocasião. A obra foi englobada no recital estudado nesta tese e cujo registo se encontra em Anexos 14..

³³⁵ Weffort, 2006. Em anexo, o livro contém um CD com várias gravações de obras de Lopes-Graça, entre as quais a *Fúnebre* dedicada a Giacometti, referida na nota anterior.

³³⁶ Partido Comunista Português; tratamento habitual feito pelos seus militantes.

anúncio do centenário do *Álvaro*³³⁷ tiveste também a tocar³³⁸. Aí a música já teve uma presença diversificada, mas a música instrumental é uma música que exige de um público vencer uma dificuldade que é o falatório... É predispor-se a ouvir, e essa dificuldade é um terreno que pouco a pouco, se vai ganhando. No centenário do Graça, a nível da direcção política, afirmou-se essa consciência e que me pareceu assumida com clareza. Com noção clara de que é preciso dar aquele espaço e aquele foco à música instrumental ou à música em geral, porque é *música* e não porque é o momento da intervenção política *através da música*.

Foi um momento de crescimento e que vai fazendo com que estas opiniões de circunstância também vão mudando. Mas isto só lá vai insistindo-se, fazendo, discutindo e contrapondo. É evidente que nem toda a partitura composta pelo Graça se pode prestar a todo o palco. Há música que para ser entendida exige um ambiente: condições de audição que a maior parte dos momentos destes que estamos a referir (da Festa do Avante, de Comícios ou de sessões) não têm. Creio que essa opinião negativa acerca da música do Graça tem o valor que tem, algo limitado.

Houve uma vez que alguém me pôs um problema diferente: perguntaram-me o que é que eu pensava duma opinião, segundo a qual o Lopes-Graça, como compositor, seria, de certa forma, um compositor no seu tempo, reaccionário, retrógrado. Foi uma pergunta feita de uma maneira séria, não foi uma provocação. E eu acho que aí é preciso olhar para um outro lado da questão. Quem põe esta pergunta – e ela é posta dos anos 90 em diante – tem que olhar para um autor, cuja linguagem se constrói nos anos trinta. E que depois produz, com transformação do seu instrumental técnico, de compositor, da sua paleta técnica. Vai agregando elementos, não nos modismos, mas nas técnicas, e se produz durante seis décadas! E quando ele compõe as últimas obras continua a ser o mesmo homem, com a mesma linguagem, isto é, a mesma maneira de *falar música* com que faz as *Variações sobre um Tema Popular Português*³³⁹ ao início. Portanto, julgar a

³³⁷ Álvaro Cunhal, cujo centenário se celebrou em 2013. Ver nota de roda-pé 95.

³³⁸ Neste evento antecedi a Música Festiva op. 153 nº 23 de Lopes-Graça, dedicada ao homenageado, com obras de Prokofiev e de Debussy.

³³⁹ *Variações sobre um Tema Popular Português* op. 1 (1927) para piano.

linguagem de 1930 em 1990 é fácil. É dizer que ela não está adequada ao momento. Claro! Ela foi gerada 60 anos antes...

Ontem citava aqui na Festa às minhas filhas uma coisa que o Graça dizia (e acho que chegou a escrever) quando tinha as suas invectivas contra o fado e a música ligeira em geral, não é? (risos) É que então dizia ser um tipo de música cuja melodia mais se assemelha a ânsias do estômago... (risos). Claro que com quem opina assim, não há discussão possível. Se formos ver a personalidade dele – eu já o conheci com mais de setenta anos e ele ainda se zangava, tinha a sua birra com o Brahms, se zangou muito quando, depois do impulso dado pela Olga Prats³⁴⁰ se começou (eu também) a tocar Piazzola. Ele tinha evidentemente posições que nós temos que saber ler, temos o privilégio de as conhecer porque privámos com ele, e privámos com um homem de setenta e tal anos quando eu tinha menos de vinte. Não se pode ler anacronicamente, é preciso pôr a coisa no seu tempo.

Portanto essas opiniões sobre a dificuldade ou sobre o reaccionarismo da linguagem, eu penso que pecam ambas por uma falta de contextualização. Como posição-base essas opiniões descontextualizam o discurso e portanto tornam-se gratuitas. Não deixam de revelar algo que ocorre no senso comum que nem sempre é – a maior parte das vezes não é – o senso correcto. É o senso que me impõem...

Quando abordamos a música do Graça, dentro daquela linha, primeiro tocam aqueles que estão próximos dele e portanto tocam a música interventiva; depois tocam a música que é dele, e que basta ser dele para ser interventiva, no senso comum, mas tocam-na com dificuldade e, portanto transpõem a sua dificuldade. O próprio intérprete ainda vai à procura de um universo que tem a ver com o momento em que eles intervêm, que é da necessidade de dar impulsos, de força. Não vão à procura do Lopes Graça sensível, lírico ou jocoso. Quando começam a ir – e começamos a encontrar propostas interpretativas novas – é quando se dá uma rotura epistemológica, no sentido que os intérpretes que o abordam o desconhecem como pessoa, desconhecem o tempo dele. Não necessariamente como pessoa no seu todo, mas estou a lembrar-me, por exemplo, que

³⁴⁰ Olga Prats, pianista e docente portuguesa. Biografia e entrevista em Anexos 3.10. desta tese.

no centenário de Lopes-Graça, João Paulo Santos ³⁴¹ tocou em música de câmara, sobretudo voz e piano, e declara pela primeira vez que o descobriu ali, que nunca tinha tocado Lopes-Graça. E que é um território de descoberta com o qual ele se maravilha. Coloca uma versão sonora de quem foi com essa perspectiva que é o do maravilhamento sobre um novo universo.

A mesma coisa acontece com a obra coral, sobretudo nas mãos do Pedro Teixeira. Nas gravações que surgiram nessa altura, tanto das *Regionais* ³⁴², como das *Heróicas*, há alguma abordagem sinfónica... Tive uma experiência pessoal, quando Lopes-Graça, não podendo ir à Polónia, enviou uma obra: *Em Louvor da Paz* ³⁴³. E depois sim, ele foi à Polónia, a Cracóvia, onde assistiu à interpretação da obra e trouxe uma gravação, uma bobine. Que depois me lembro de se ter passado para uma cassete e ele ter ido lá ouvir a casa, porque não tinha uma aparelhagem capaz naquela altura. No fundo eram momentos em que a música sinfónica dele acontecia. Porque até então era muito raro. Lembro-me que dessa vez estávamos em minha casa num jantar e ele pôs-nos a ouvir a obra e a contar um pouco da viagem, de ele olhar para a partitura do maestro, sem uma única marca, e perguntar-lhe “Não há marcas aí?” E ele responder-lhe: “Não. Tem de estar tudo aqui!” (apontando a cabeça). Ele estava maravilhado com aquilo, com a qualidade dos solistas, etc. E nós ouvíamos. (Foi nessa altura, mais ou menos, que o Eurico Carrapatoso lhe ofereceu uma aparelhagem de leitura de CD’s que ele não tinha. Foi quando apareceram os primeiros CD’s, com o CD do Borges Coelho com o *Coral de Letras* ³⁴⁴ nas *Encomendações das Almas* ³⁴⁵ e *Canções de Romaria* ³⁴⁶. E ele ouvia aquilo “non stop”, maravilhado com a qualidade do som!)

Nessa altura eu fiquei com uma impressão da obra *Em Louvor da Paz*. Quando foi o centenário, no Teatro S. Carlos, a orquestra do próprio teatro – ou foi lá uma outra

³⁴¹ João Paulo Santos, pianista, acompanhador, correpetidor e maestro português, tem exercido grande parte da sua actividade no âmbito do Teatro de S. Carlos em Lisboa.

³⁴² *Canções Regionais Portuguesas* Op. 39. Ver nota de roda-pé 235.

³⁴³ *Em Louvor da Paz* op. 234 (1986) para orquestra sinfónica.

³⁴⁴ Coral de Letras da Universidade do Porto. Ver nota de roda-pé 146.

³⁴⁵ *Onze Encomendações das Almas* op. 56 (1950-53) para coro a capella, obra integrada nas *Canções Regionais Portuguesas* op. 39, preenchendo na totalidade a sua série XIV.

³⁴⁶ Trata-se de uma selecção de doze canções com esta temática, extraídas das *Canções Regionais Portuguesas* Op. 39. Ver nota de roda-pé 235.

orquestra... – fez a apresentação do *Em Louvor da Paz*. Eu saí com uma sensação de frustração enorme, porque não ouvi aquilo que a minha memória guardava. Falando com um dos instrumentistas, meu colega, e dizendo-lhe isso, ele respondeu-me: “Mas é natural, porque havia sítios em que nós não estávamos com o maestro.” A escrita do Graça às vezes, no manuscrito, tem aquele problema de a grafia da nota calhar na linha ou no espaço dubiamente, havia zonas para resolver e... tanto fazia, se era um ré ou se era um mi! E portanto a qualidade sonora não era a que o autor propôs. Logo a obra não saiu. De facto não a reconheci, mais tarde um colega do Conservatório encontrou no *eBay*³⁴⁷ um disco polaco da gravação da estreia do *Em Louvor da Paz*. Um vinil antigo que então se digitalizou, e eu então tinha um programa na rádio e até o passei. E aí a obra “estava lá”.

Portanto o empenho do intérprete em chegar profundamente àquilo que o autor pensou, nos intérpretes com verdadeiras condições, também é raro. E portanto, é fácil também perceber para o público em geral ou até para um ouvinte treinado, que uma música soa *difícil* de ouvir se não for tocada com empenho ou, mesmo com as notas certas, mas sem empenho interpretativo. E portanto o preconceito... Porque é que um intérprete se permite tocar mais ou menos um autor, não é?

Uma das razões, além dos problemas deontológicos que tem à roda, é porque sendo uma música tida por difícil e de uma linguagem desconhecida, mais ou menos tanto faz. E portanto não gastam o tempo que tinham que gastar para corrigir a partitura. Há um outro problema, que já está muito esbatido, que tem a ver com o preconceito ideológico. Muito esbatido, porque, por um lado, o centenário ajudou a dar o enquadramento humano da figura, além do histórico. Por outro, em termos de percepção do público musical e, sobretudo, daquele com quem me relaciono – o das escolas –, começou-se a ter uma perspectiva do autor como um ser humano do nosso tempo ou do tempo que nos precede, e que nos lega algo, que tem a ver com a vida, com ele próprio. Toda essa humanização da figura começou a abrir caminho a que os intérpretes se aventurassem na obra, despidos desse preconceito.

³⁴⁷ Site de compras na internet.

Aconteceu-me uma vez uma coisa muito engraçada: nós estávamos envolvidos, no tempo da Maria de Lurdes Rodrigues³⁴⁸, com o *Conservatório*³⁴⁹ que fez uma coisa muito bonita: organizou uma manifestação de protesto em frente da Assembleia da República, em que havia um piano de cauda lá colocado na exclusiva responsabilidade e vontade de um comerciante da área dos pianos, que lá o pôs, com o risco que isso envolvia. O Conservatório juntou duas pequenas orquestras, uma de sopros, outra de cordas, para tocarem alternadamente o *Hino Nacional* e o *Acordai*³⁵⁰ e os manifestantes, na sua grande maioria professores e alunos, que lá estiveram horas, com algumas figuras cabeças-de-cartaz – Ana Paula Russo³⁵¹, António Vitorino de Almeida³⁵², e outros, que fizeram o seu momento. E a coisa foi bem organizada: sabíamos a que horas actuaria cada um, como aquilo era inusitado as televisões lá apareceram e foi-lhes dado um cardápio com as horas a que acontecia o quê. E eles lá aguentaram quatro horas.

Houve um momento absolutamente fantástico em que a Ana Paula Russo conquistou o silêncio, sem amplificação, em voz acústica, a cantar Rossini. Houve momentos de empolgação com o Vitorino de Almeida, houve momentos de participação de todos a cantarem alternadamente o *Hino Nacional* e o *Acordai* no meio dos discursos, e muitos dos que lá estavam e um colega meu, em especial, diziam que o *Acordai* é uma canção incrível: devia ser o Hino Nacional! Porque tem uma força, tem isto, tem aquilo... E nós estivemos a contar-lhes a história do *Acordai* – ele não fazia a mínima ideia –: composto nos anos 40, com a 2ª Guerra Mundial, com este sentido, etc. Toda a noção que todo um pequeno mundo já passou, de afastamento temporal, já permitiu que indivíduos que não têm nem vão ter intenção de criar uma proximidade ideológica com Lopes-Graça, o possam absorver mesmo na mensagem explícita que a música transporta e recorrer a ela

³⁴⁸ Maria de Lurdes Rodrigues, ministra da Educação do Governo PS, cujo Primeiro-Ministro foi José Sócrates.

³⁴⁹ Conservatório Nacional, em Lisboa.

³⁵⁰ Pertencente ao ciclo das denominadas *Canções Heróicas*, mais propriamente ao 1º caderno das *Canções heróicas dramáticas, bucólicas e outras – compostas em estilo singelo para a recreação da gente nova portuguesa* op. 44 (1946-85) para canto e piano. A canção *Acordai* é excepcionalmente destinada a coro a capella, embora permita também uma versão alternativa com acompanhamento de piano. Poesia de José Gomes Ferreira. É muito cantada pelos coros actuais e tem reaparecido em várias acções de protesto dos nossos dias.

³⁵¹ Ana Paula Russo, cantora e docente portuguesa.

³⁵² António Vitorino de Almeida, compositor, pianista, maestro, animador, escritor e realizador português, vulto popular da cultura nacional.

quando necessário. Que esse é um aspecto que eu acho do tempo actual: começa com as *Canções Heróicas*, mas transpõe-se para toda a obra.

Portanto acho que o preconceito apaga-se. O *nosso* preconceito – aquele do dizer que não é música para beber com um copo de whisky – é verdade. Mas há muita coisa que não se faz com um copo de whisky...

3.2. Álvaro Salazar

Entrevista feita na residência do entrevistado (Av. Dr. Antunes Guimarães, Porto) pelas 18 horas do dia 10 de Outubro de 2013.

Respostas

a) Compositor, maestro, professor e crítico musical, Álvaro Salazar nasceu no Porto (1938), onde iniciou os estudos musicais que prosseguiu no Conservatório Nacional de Lisboa. Em 1962, licenciou-se em Direito pela Universidade de Lisboa (curso jurídico de 1957/1962), ingressando mais tarde na carreira diplomática que veio a abandonar em 1972. Desde então, dedica-se exclusivamente à música.

Foi professor de Composição (ATC) e de Música de Conjunto (Séc. XX) na Escola de Música do Conservatório Nacional e leccionou nas Escolas Superiores de Música do Porto e de Lisboa as disciplinas de Introdução à Música Electroacústica, História de Música do Séc. XX e Estética. Teve como mestres, no estrangeiro, Gilbert Amy (Análise) e Hans Swarowsky e Pierre Dervaux (Direcção de Orquestra) e, na qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou em Paris o Estágio de Música Electroacústica do GRM.

Nas provas finais do curso de direcção na École Normale de Paris foi-lhe concedida, por unanimidade, a mais alta classificação. Em 1978, fundou a Oficina Musical, grupo dedicado ao estudo e divulgação da música do séc. XX, do qual é director artístico.

Como chefe de orquestra, actuou à frente das principais orquestras portuguesas e ainda em Espanha, Colômbia, França, Alemanha e Itália. Devem-se-lhe primeiras audições mundiais e portuguesas de autores tão significativos como Janáček, Ives, Webern, Villa-Lobos, Varèse, Eisler, Dessau, Kurt Weill, Feldman, Ligeti, Georgescu, Láng, Finnissy, Acilú, Barce, Olavide, Marco, etc.

Tem participado, como compositor e membro de júri em concursos de composição, e, como conferencista, em vários cursos e festivais internacionais (Brasil, Chile, Colômbia,

Alemanha, Espanha, Itália e Polónia). Esteve também presente, como crítico convidado, nos festivais de Royan, Berlim Leste e Varsóvia.

Colaborador habitual dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, desempenhou as funções de maestro titular do Grupo de Câmara do Festival do Estoril desde 1979 até 1985.

Pelos serviços prestados à cultura musical foi agraciado com a Medalha de Mérito (ouro) da Câmara Municipal do Porto. É actualmente Presidente do Conselho Português da Música e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Autores.

Entre as suas principais obras contam-se as peças de câmara *Palimpsestos*, *Ludi Officinales*, *Périplos*, *Quadrivium*, *Intermezzi* e *Taleae*, e as partituras para orquestra *Glosa e Fanfarra sobre uma Fantasia de António Carreira* e *Tropos I*.

b) Não tenho aqui datas absolutamente certas, mas ainda no final da década de cinquenta entrei em contacto com o Graça. Lembro-me de estar com ele, pela primeira vez, num café que há na rua 1º de Dezembro ³⁵³ – não me ocorre como se chama – onde no fim dos ensaios do *Coro* ³⁵⁴, vinha tomar qualquer coisa com os *muchachos* e *muchachas* do grupo. Fui lá ter com ele. A partir daí, durante um tempo, digamos até 1958 ou 59, mais ano menos ano, estive pouco com o Graça. Tive um reatar dessa ligação por volta de 1969-70 quando o Graça foi ao Rio de Janeiro participar num concurso de composição da Guanabara e eu recebi-o na minha casa e acompanhei-o muito ³⁵⁵.

Pouco depois, em 1972, voltei para Portugal e fiz crítica musical (nessa ocasião no jornal “República”) durante uns meses. E um dia recebi em casa – na Parede, onde vivia – uma carta do Graça que tenho guardada, extremamente elogiosa e simpática em relação a uma crítica que tinha feito a uma ópera de Britten, *The Turn of the Screw* ³⁵⁶. A partir de

³⁵³ Em Lisboa, perto da estação do Rossio.

³⁵⁴ Coro da Academia de Amadores de Música. Ver nota de roda-pé 98.

³⁵⁵ À data Álvaro Salazar vivia no Brasil.

³⁵⁶ Ópera de Benjamin Britten (1913-1976).

então, vivendo na Parede, a poucas dezenas de metros da sua casa, era minha visita constante. Até à sua morte em 94, nesses 22 anos, tivemos um contacto não diário, mas semanal. Ele ia a minha casa, se passava e via luz, subia, ficava até às tantas e depois eu levava-o a casa. Houve hiatos, intermitências, mas tive uma relação íntima com o Graça desde 1960, por aí.

O que é que resultava dessa relação, para além de um convívio muito agradável? O Graça era uma pessoa culta e gostava muito de ir lá passar o serão e ficar a conversar até às 2 ou 3 h da manhã sobre variadíssimos assuntos, que passavam em grande parte pela política e pela literatura, e pouquíssimas vezes pela música, porque o Graça não gostava de falar sobre música, não só comigo como com toda a gente. Com o Graça era uma conversa... por exemplo, literária de alto nível porque ele tinha lido muito. No fim da sua vida, estava relativamente desactualizado quanto às coisas mais avançadas, mais modernas, mas poesia, literatura, ensaísmo, ou as personalidades artísticas que tinha conhecido ou que ainda estavam vivas e com quem colaborava, eram constantes pontos da conversa. Política também, música raras vezes e num plano não da essência da música ou da composição, mas de *faits divers* à volta da actividade musical em Portugal e no estrangeiro. Contava coisas da vida de A e de B, não por ser *ditalheiro*, que não era, mas porque conhecia muitos factos curiosos dos bastidores da nossa Arte e de outras actividades e contava-mos. Fiquei dentro de muitas “estórias” através dele. (risos)

c) Bom, isto são aspectos exteriores do nosso convívio. Sigamos para matérias mais importantes. Neste ponto devo dizer que, ido para Lisboa, em 1957, tive um contacto alargado com a música tocada nos concertos, que frequentava constantemente: da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e dos espectáculos da Juventude Musical Portuguesa. A vida musical era muito mais activa que no Porto nesses anos.

Em relação aos programas não se passava muito do lugar-comum: durante um ano corria-se o risco de ouvir os mesmos Nocturnos ou Prelúdios de Chopin várias vezes, por pianistas de altíssimo gabarito, e na Orquestra Sinfónica era natural ouvir quatro ou cinco

vezes a 5ª Sinfonia durante a temporada. Nos grandes momentos solenes, lá vinha a *Nona* – como continua hoje a ser regra – a programação estava muito pouco virada para a música contemporânea. Lembro-me de concertos memoráveis, mas poucos e raros: quando Stockhausen ³⁵⁷ veio a Lisboa ou Dallapiccola ³⁵⁸, a estreia em Portugal do *Wozzek* ³⁵⁹ no S. Carlos, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco ³⁶⁰ e tudo isso era um pasmo. Recordo ainda um recital do David Tudor ³⁶¹ na Sociedade de Belas Artes onde a risota era mais do que a música... Mas refiro momentos de excepção. O grande público escutava deleitado no Porto a orquestração das *Dolorosas* do Óscar da Silva ³⁶²... A música portuguesa para orquestra: ouvi umas variações, suponho que para piano e orquestra, de Armando José Fernandes ³⁶³, também no Porto.

Graça dizia sempre que o Porto era a cidade musical dele, porque foi aqui que apresentou obras fundamentais. Assisti a algumas dessas primeiras audições portuenses. Assisti e fiquei deslumbrado! Porquê? Porque o meu ouvido estava habituado à música tonalíssima, a certos neoclassicismos acessíveis e, portanto, quando Graça apresentava qualquer coisa com mais choques de segundas, eu achava aquilo de uma grande modernidade. Já em Lisboa, lembro-me do meu entusiasmo no cinema Monumental, em plena segunda fila, a faltar-me de dar bravos em pé à D. Helena Costa ³⁶⁴ que tocou os *Prelúdios* ou os *Nocturnos* (suponho que os *Nocturnos*) do Graça ³⁶⁵.

Bom, a idade foi passando e comecei a ter contacto com aquilo que de facto o Conservatório omitia. O Conservatório omitia tudo que achava avançado. (risos) A classe de composição era catastrófica e as classes instrumentais também! Ainda hoje, quando

³⁵⁷ Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

³⁵⁸ Luigi Dallapiccola (1904-1975).

³⁵⁹ *Wozzek*, ópera de Alban Berg (1885-1935).

³⁶⁰ Pedro de Freitas Branco (1896-1963), maestro português de carreira internacional.

³⁶¹ David Tudor (1926-1996), pianista americano especializado em música contemporânea e experimental.

³⁶² Óscar da Silva (1870-1958), compositor portuense, autor das “*Dolorosas*” para piano.

³⁶³ Armando José Fernandes (1906-1983). Suponho que se trate da *Fantasia sobre Temas Populares Portugueses* (2ª Versão para Piano e Orquestra, 1945). Sobre Armando José Fernandes ver também Grupo dos Quatro, nota de roda-pé 138.

³⁶⁴ Helena Moreira de Sá e Costa (1913-2006). Ver nota de roda-pé 17.

³⁶⁵ Suponho que tenham sido os *Vinte e Quatro Prelúdios op. 93* (1950-55) para Piano, de Fernando Lopes Graça, num concerto assinalando os dez anos da morte de Luís de Freitas Branco (1890-1955), portanto em 1965 (ver entrevista com Mário Vieira de Carvalho em Anexos 3.8. deste trabalho).

vamos ao Conservatório Nacional – e suponho que também possa dizer o mesmo de todos os conservatórios e escolas, praticamente –, passamos nos corredores e... lá está a Sonatina em Dó de Mozart, lá está o Seixas, o Rachmaninov, etc., e não se ouve mais nada. E não se ouve porquê? Gostos? Está bem, há gostos. Mas um professor tem de ir para além dos gostos pessoais. E para ensinar, por exemplo, a um aluno adiantado, algo de Stockhausen, é preciso saber tocar Stockhausen! O problema é que não sabem ou a grande maioria não sabe. E isto é que é o fulcro da questão, porque há obras – as Sonatas do Boulez³⁶⁶, os *Klavierstücke* de Stockhausen, etc. – que apresentam uma grande dificuldade e, ou o pianista tem um contacto muito precoce, ainda como estudante, com as técnicas mais avançadas, ou nem sequer consegue uma independência rítmica das mãos que lhe permita sobrepor polifonias complexas (risos) (Falei de peças pianísticas porque estou a falar para um pianista, mas o raciocínio serve para todos os instrumentos).

Mais tarde – continuamos a avançar no tempo – cheguei a uma fase em que estava mais informado, comprava então muitos discos e partituras com esse objectivo. Tive quatro anos de serviço militar ainda antes de ir para o Brasil, perdi muito tempo nesse período malvado... E quando chegou a altura de seguir como bolseiro da Gulbenkian para Paris com o fito de estudar com Pierre Dervaux³⁶⁷, com Gilbert Amy³⁶⁸ e no Groupe de Recherches Musicales (GRM) de Pierre Schaeffer³⁶⁹, já tinha uma bagagem de música contemporânea muito grande, quer como ouvinte, quer como pessoa interessada em analisar as partituras, ou até como chefe de orquestra quase em início de carreira. Aliás sempre subordinei a direcção de orquestra à composição – as pessoas não sabem isto, porque também não me convinha dizê-lo com frequência... Mas foi o meu melhor caminho para conhecer bem as obras que ia dirigir. Por isso há uma presença muito significativa da música contemporânea nos programas dos meus concertos. E não há muito mais porque – e isso também se aplica aos intérpretes dessas alturas – era preciso alugar os materiais, o que ficava caro e as orquestras retraíam-se, não podiam arcar com

³⁶⁶ Pierre Boulez (1925-2016), compositor, maestro, pedagogo e pensador.

³⁶⁷ Pierre Dervaux (1917-1992), maestro, compositor e pedagogo.

³⁶⁸ Gilbert Amy (1936), compositor e maestro.

³⁶⁹ Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor francês.

tais despesas. Quantas lutas não tive para apresentar a obra x ou y, porque, (no caso da Emissora Nacional, por exemplo), custava muito dinheiro o aluguer das partes e então... mudava-se o programa...

Quando fui para Paris, em 1972... 73, já obtivera uma informação vasta e, pelo menos, dez anos de actividade de chefe de orquestra. Não tive assim grandes surpresas em termos de obras ou das estéticas vigentes mais avançadas. Inclusivamente – e digo isto não para me evidenciar – uma prova que fiz no GRM tal como os colegas candidatos a frequentar o curso, consistia em ouvir fragmentos de música muito curtos, que não chegavam a um minuto cada, e que tínhamos de identificar. Ora nessa prova/eliminatória, fui dos bem classificados porque conhecia a maior parte das obras e não cometi grandes erros de identificação. Quem não tivesse essa informação estava mal. Impunha-se, sobretudo, um conhecimento do que se estava a passar, daquilo que imprópria e militarmente se chama vanguarda (risos).

Como consequência, comecei a olhar um bocado criticamente para certas coisas que outrora me tinham parecido extremamente avançadas – como certas obras do Graça – e a ver que eram de uma modernidade muito reduzida. Não esqueçamos que a primeira obra do catálogo do Graça é de 1927, as *Variações sobre um Tema Popular Português* para piano. Em 1927 já Schönberg³⁷⁰ tinha entrado no dodecafonismo serial e os seus discípulos mais dilectos (e mesmo os menos dilectos!) também. (risos)

Digamos para já, que o dodecafonismo era a *gramática* contestada pelos compositores latinos, especialmente em França e Itália, punham-lhe muitas reservas, e essas reservas passaram através do ensino. O Graça estava em Paris em 37 e precisamente alguns tipos de música ficaram alheios à sua sensibilidade e formação mental, assim como dos seus amigos e colegas.

Mas voltando ao cerne da questão: o que se passou comigo, passou-se com toda a gente ou quase toda, da mesma geração: o Peixinho³⁷¹, saiu do país para reagir ao marasmo

³⁷⁰ Arnold Schönberg (1874-1951), compositor, inventor do dodecafonismo, fundador da Segunda Escola de Viena, seguida pelos seus discípulos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945).

³⁷¹ Jorge Peixinho (1940-1995). Ver nota de roda-pé 130.

lusitano, o Emmanuel Nunes ³⁷², fez o mesmo mais tarde um pouco. Todos nós procurámos beber a sabedoria possível no estrangeiro, por presença directa ou pela obtenção de informação de toda a espécie. Esse conhecimento chegava tardiamente a Portugal. É natural que tenha afectado, não só o gosto de muitos melómanos, como também dos próprios intérpretes e autores – (que também são melómanos)

E isso permite-me saltar com alguma lógica para a terceira parte da nossa conversa. Quando se fala hoje da dificuldade da obra de Lopes Graça, sorrio. A dificuldade era para aqueles que desconheciam, por exemplo, o que é um ritmo irracional, como é que se toca com a mão esquerda dezassete notas e treze com a mão direita, para intérpretes incapazes de decifrar certas grafias (e ainda hoje são...). É muito mais fácil dizer que não se gosta ou que aquilo não tem pés nem cabeça, do que assumir as nossas responsabilidades pedagógicas e outras.

Um dia, Armando José Fernandes, para me dar um exemplo de coisas de uma complexidade absurda, contava que fulana de tal – não digo o nome, pianista, hoje muito idosa, artista com grande capacidade técnica, decidiu estudar uma das Sonatas do Boulez. Então, dizia-me ele: “Ó Álvaro, repare que disparate! Ela, que toca tudo e até à primeira vista, esteve muitos dias para desenvencilhar-se dos primeiros compassos da Sonata. E desistiu, porque precisava de quase uma semana para decifrar três ou quatro compassos, quando acabasse já não saberia o primeiro!” (risos). Ora conhecemos pianistas que fazem essa obra com um total domínio e facilidade. E exactidão!

Não estou a dizer que a obra do Graça seja um B-A-BA elementar, que não é: há coisas bem difíceis, por exemplo nas últimas Sonatas para piano. E o Graça, que tinha uma boa formação pianística, foi nessas obras que mais inovou, que mais avançou por dificuldades técnicas. Mas, enfim, sabemos que a rítmica do Graça é bastante regular. Dinâmicas, bem... não são transcendentais! A música desenvolve-se geralmente sem grandes sobressaltos e os registos ocorrem sem as crispações frequentes na música dodecafónica, para dar um exemplo. Em todos esses aspectos qualquer obra verdadeiramente do século

³⁷² Emmanuel Nunes (1941-2012), compositor e professor português, radicado em França.

XX, para não falar do século XXI, tem uma agitação muito maior do que toda a obra do Graça.

As dificuldades que os intérpretes apontam derivam do facto de não serem propriamente intérpretes de música contemporânea. Os ouvintes, esses também não estão habituados a peças de tal calibre. Suponho que não haverá mais nada a dizer.

Quanto à actualização ou desactualização de uma determinada gramática ou linguagem de um autor, seja músico, pintor ou poeta, claro que as opiniões divergem. Mas na verdade, por mais que puxe pela cabeça e pelos exemplos históricos, não vejo que nenhum dos grandes criadores da Humanidade, em qualquer ramo da Arte, tenha vingado em “movimentos de caranguejo”. Arte é para a frente, com maior ou menor rapidez. O neoclassicismo de Stravinsky³⁷³ tem obras extraordinárias, mas o Stravinsky era um génio. Quando escreveu as obras do neoclassicismo (a partir da *Pulcinella*, em 1918, até ao *Septeto*, em mil novecentos e cinquenta e tal) essa fase foi copiada por muita gente, com a diferença que se tratava de autores medíocres e epigonais.

Mas o melhor do Stravinsky não está nessa fase, está antes na fase da *Sagração da Primavera*, da *Petrushka*... Houve também uma influência grande que era impossível evitar, nessa altura, do Impressionismo, como vemos em algumas passagens do *Pássaro de Fogo*. Depois dos anos 50, quando se vai inclinar para o dodecafonismo e escreve algumas obras segundo a técnica dodecafónica, é muito curioso, e digo ainda a mesma coisa: Stravinsky era genial, e continuou a compor páginas extraordinárias. Consegue seguir a técnica dodecafónica algo mecanizada. O discurso é muito nos mesmos registos de cada voz, não anda aos saltos, não há pontilhismos, não há coisas dessas que estavam fora da sua mentalidade e práticas anteriores.

Não vou agora citar declarações de pessoas que já morreram e que, enfim, disseram os disparates que podiam dizer. Não sei se conhece um livro, ou melhor um dossier com fichas – foi uma boa intenção do Humberto d’Ávila³⁷⁴ que chegou a conseguir as fichas da

³⁷³ Igor Stravinsky (1882-1971). Grande nome russo da composição do século XX, autor, entre outras obras, de *O Pássaro de Fogo*, *A Sagração da Primavera* e *Petrushka*.

³⁷⁴ Humberto d’Ávila (1922-2006), musicólogo e crítico musical.

obra completa de vários compositores. Um dos catálogos é de Armando José Fernandes. Se folhear essa obra verá que o mais jovem autor que lá figura é o Cassuto³⁷⁵, mas nem encontra Peixinho, nem Emmanuel, etc. E dos antigos faltam-lhe alguns. Mas Armando José Fernandes numa auto-citação impressa no início, na 1ª página do seu catálogo, manifesta a ideia de que virá o tempo em que voltaremos ao bom senso. Por outras palavras mais corriqueiras: Nós estamos parvos, mas há-de regressar o equilíbrio de antigamente, o ser humano tornará a andar a quatro patas como muito antes do Homem de Neandertal ... Cada um convence-se do que lhe agrada. Costumo dizer como *boutade* minha, mas tenho também o direito de dizer o que quero: “Ainda me sinto muito novo para ser tão velho.”

Bem, creio que respondi aos assuntos focados nas suas perguntas. Falta apenas um comentário à afirmação infeliz de um *zé quitolis* que se propunha assistir a um recital do Fausto. “A música de Lopes Graça não se pode ouvir” ... É tremendo dizer-se isto em 2006! Há aqui um preconceito em relação a toda a música contemporânea e aos compositores do século XX. Lopes Graça teve muita coisa contra si: a música de que o comum dos mortais não gostava, a atitude cívica que muitos não apreciavam, a ligação partidária, uma vida muito atenta a acontecimentos relevantes do País, etc. Mas não é tudo. A escola francesa dominou a formação intelectual de muita gente. Citemos alguns nomes além do Graça: Cronner de Vasconcelos³⁷⁶, Armando José Fernandes, David de Sousa³⁷⁷, Lacerda³⁷⁸, Fragoso³⁷⁹, todos eles passaram por uma estética francesa que os afastou dos caminhos mais prospectivos da música do século XX. Esta circunstância teve necessariamente os seus ecos em intérpretes e no público melómano.

Haverá volta a dar a esta situação, que em parte se vai mantendo, ou a única via do nosso País terá de conduzir-nos à música e à cultura “pimba”? É lícito julgar que muitos dos altos responsáveis desses sectores, que reinaram desde Abril dos cravos até hoje, assim desejaram e programaram a bem da nossa felicidade terrena...

³⁷⁵ Álvaro Cassuto (1938), maestro e compositor.

³⁷⁶ Jorge Cronner de Vasconcelos (1910-1974), compositor português. Ver também nota de roda-pé 138.

³⁷⁷ David de Sousa (1880-1918), violoncelista, maestro e compositor português.

³⁷⁸ Francisco Lacerda (1869-1934), maestro e compositor português.

³⁷⁹ António Fragoso (1897-1918), compositor e pianista português.

3.3. Ana Bela Chaves

Entrevista feita na residência da rua Cândido Figueiredo (Lisboa) pelas 18 horas e 30 minutos do dia 19 de Setembro de 2013.

Respostas

a) Natural de Lisboa, Ana Bela Chaves foi discípula de François Broos no Conservatório Nacional da mesma cidade, onde em 1969 obteve o 1º Prémio de violeta.

Laureada em Portugal com o 1º Prémio Guilhermina Suggia de violeta em 1971, de música de câmara em 1972 e com os Prémios da Imprensa em 1974 e 1981. Em Espanha, ganhou o Prémio de violeta no Concurso Internacional de Orense 1974 e na Suíça, o 1º Prémio – por unanimidade – no Concurso Internacional de Genebra 1977.

Em 1992, foi Membro do Júri do mesmo Concurso e, em 1993 do Concurso Internacional da Radio de Munique.

Apresenta-se como solista com a grande maioria das orquestras portuguesas e também com algumas das mais prestigiadas orquestras internacionais, tais como a Orquestra de Paris, Suisse Romande, Shanghai, Osnabrück, Promenade de Amsterdão, as Orquestras das Rádios de Viena, Estugarda e Madrid, Ensemble La Folia, Orquestra de Câmara de Toulouse... sob a direcção de nomeadamente: Manuel Ivo Cruz, Sir Colin Davis, Erich Bergel, Sir Roger Norrington, Bruno Pizzamiglio, Werner Torkanowsky, Claus Peter Flor, Andras Schiff, Claudio Scimone, Gyula Németh, Daniel Barenboïm e Christoph Eschenbach, entre outros.

Ana Bela Chaves actuou como concertista e em música de câmara no Japão, China, Coreia do Sul, Tailândia, Brasil, Argentina, Uruguai, Cabo Verde, Hungria e Estados Unidos, para além das grandes cidades europeias.

De citar também os concertos em duo e em música de câmara com D. Barenboïm, O. Prats, P. Zukermann, W. Sawallisch e C. Eschenbach.

Dirige “masterclasses” em Portugal de Norte a Sul, em Espanha e em França.

A B Chaves dispõe duma importante discografia: dois concertos para violeta de J. Braga Santos e F. Lopes Graça, a Serenata Italiana de H. Wolf e a Sinfonia Concertante de W.A. Mozart. Três discos com os Solistas da Orquestra de Paris, um dos quais com a presença de V. Postnikova e G. Rojdestvenski. Onze discos com o grupo de câmara Opus Ensemble, do qual é membro fundador e o disco «Carta Branca a A.B. Chaves», que lhe é inteiramente consagrado. Este projeto foi apresentado em concertos em Portugal e na Bélgica.

Primeira violeta solista nas Orquestras Filarmónica e Gulbenkian de Lisboa, A. B. Chaves é desde 1980, 1a Solista da Orquestra de Paris.

Em Março de 1997, recebe do Presidente da República Portuguesa a condecoração de «Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique».

Em Maio de 2001 é-lhe outorgada em Paris, a medalha de «Cavaleiro das Artes e das Letras».

Em Fevereiro 2005, Ana Bela Chaves faz a 1a audição mundial do concerto para viola e orquestra de E. Canat de Chisy com a Orquestra de Paris, sob a direcção de C. Eschenbach. Este concerto foi gravado ao vivo e editado em CD no mesmo ano.

b) Comecei por tomar contacto com a música de Fernando Lopes-Graça e só depois com a personalidade.

Com a música, já não me consigo lembrar qual a primeira obra que toquei. Mas foi de certeza no quadro da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional para onde entrei cedíssimo – hoje não seria autorizado! – com 14 anos! E foi lá que a música de Lopes-Graça me apareceu. Tocava-se Lopes-Graça muito pouco antes do 25 de Abril, mas lembro-me de ter tocado algumas obras dele.

Mais tarde conheci o compositor Fernando Lopes-Graça através de amigos comuns, de entre os quais, Olga Prats ³⁸⁰. Foi sempre para mim um privilégio poder conviver com aquele homem que, além do compositor fantástico que era, possuía o conhecimento e a cultura que todos sabemos.

Como penso que a cada dia devo fazer um sorriso e aprender sempre qualquer coisa, eram muito proveitosos os momentos em que convivi com Lopes-Graça. Embora não tenha tido uma grande intimidade como outros colegas tiveram, como a Olga Prats, por exemplo, convivi mais com ele na altura da gravação do *Concertino* para viola ³⁸¹ – obra dedicada ao meu professor ³⁸² – quando viajei com o *Graça* e com Helena Sá e Costa ³⁸³ até Budapeste para esse efeito.

Depois de eu ter vencido o Concurso Internacional de Genève (em 1977), ele dedicou-me como uma espécie de prémio, as *Quatro Peças em Suite* ³⁸⁴, que me fartei de tocar e que tenho gravado com a *Olga*.

Depois, no âmbito do *Opus Ensemble* ³⁸⁵ convivi também muito com ele, que nos dedicou os *Sete Apotegmas* ³⁸⁶ e as *Geórgicas* ³⁸⁷. Foi muito interessante como ele nos confiou que a primeira obra “era um grande desafio”, devido à nossa formação muito heterodoxa, embora o oboé, a viola, o contrabaixo e o piano representassem uma espécie de “resumo” da orquestra.

³⁸⁰ Pianista Olga Prats, cuja biografia e entrevista constam de Anexos 3.10. desta tese, com quem Ana Bela Chaves mantém um duo, sendo ambas elementos do *Opus Ensemble*.

³⁸¹ *Concertino* op. 150 (1962) para Violeta e Orquestra.

³⁸² François Broos (1903-2002). Violetista e pedagogo belga, radicado em Portugal na sequência da Segunda Guerra Mundial, primeiro no Porto e depois em Lisboa, onde terminou os seus dias. Foi primeiro viola das Orquestras Sinfónicas do Porto e de Lisboa e professor no Conservatório Nacional.

³⁸³ Helena Costa (1913-2006) gravou na mesma ocasião o *Concertino para Piano, Metais, Cordas e Percussão* op. 91 (1954), de que foi dedicatária e criadora, e que ficou acoplado em disco ao *Concertino* para violeta. Ver nota de roda-pé 17.

³⁸⁴ *Quatro Peças em Suite* op. 207 (1978) para Violeta e Piano.

³⁸⁵ *Opus Ensemble*, grupo de Câmara fundado e constituído em 1980 por Ana Bela Chaves (viola), Olga Prats (piano), Bruno Pizzamiglio (oboé) e Alexandre Erlich Oliva (contrabaixo). Após o falecimento de Bruno Pizzamiglio ingressou no agrupamento o oboísta Pedro Ribeiro.

³⁸⁶ *Sete Apotegmas* Op. 223 (1981). Primeira obra de Lopes-graça dedicada ao Opus Ensemble. *Apotegma* – expressão de origem helénica que significa sentença aforística, normalmente de autor célebre

³⁸⁷ *Geórgicas* Op. 244 (1989), segunda obra de Lopes-Graça dedicada ao Opus Ensemble. *Geórgicas* é o título de um conjunto de quatro livros escritos pelo poeta romano Virgílio.

E depois tudo nele era conhecimento e rigor: sabia exactamente o que cada instrumento podia ou não fazer. Por vezes escrevia *ossia's*, prevenindo-nos de que se a passagem prevista não resultasse, poderíamos recorrer à alternativa.

c) A música de Fernando Lopes-Graça, para um intérprete que conheça bem as suas intenções, o seu pensamento e a sua estética, não é difícil. E tudo é muito claro na sua escrita e nas suas intenções. Agora não estou a dizer que a parte técnica não seja difícil: é difícil!

Não me recordo de nenhuma obra do Graça que não tivesse que trabalhar muito, ou a solo, ou no *Opus*. São sempre desafios, mas apaixonantes porque a música resulta sempre muito bem. Ele costumava dizer que escrevia para *músicos*...

Para o público as reacções têm sido boas, embora se reconheça que em Lopes-Graça há vários tipos de obras com diferentes graus de exigência na sua audição. Por exemplo, nos Estados Unidos, quando acabámos os *Sete Apotegmas*, ouviram-se aquelas exclamações muito americanas, tipo “uau!” ou “yes!”, e fomos muito aplaudidos, o que nos deu imenso prazer.

Quer nas actuações do *Opus*, quer nas minhas a solo, não me lembro de ver público a aplaudir a sua música friamente ou por obrigação. Normalmente reage muito bem. Mais nas *Geórgicas* do que nos *Sete Apotegmas*, mas porque a primeira obra tem muito mais força, os *Apotegmas* são diferentes, são... apotegmas, como o título indica.

Algumas das dificuldades que o público pode ter devem-se à pouca audição das suas obras que, antes do 25 de Abril, eram raramente ouvidas porque vivíamos em ditadura à qual o Graça se opunha. Esteve até preso. De maneira que se tocava muito pouco as suas obras. Na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional – dirigida pelo “meu amigo” Silva Pereira ³⁸⁸, que fez o favor de me denunciar à PIDE ³⁸⁹... – tocava-se pouco Lopes-Graça e

³⁸⁸ Silva Pereira (1912-1992), violinista, violetista e maestro português.

³⁸⁹ PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Ver nota de roda-pé 97.

apenas as obras que não incomodassem o regime. O *Requiem*³⁹⁰, por exemplo, nunca se poderia ter feito ouvir antes de 1974, pois como se sabe é dedicado às vítimas do fascismo.

Se as pessoas tivessem a possibilidade de o irem ouvindo frequentemente, o acesso à música do Graça seria mais fácil. Costumo dizer que é uma música que se deve escutar duas vezes. À primeira, nem sempre se compreende toda a sua mensagem. A uma segunda audição apercebemo-nos de mais coisas e gostamos dela.

É evidente que também não há grande incentivo, grande promoção da nossa cultura, da nossa música, dos nossos compositores. Os franceses (e também na América do Sul se nota isso) tocam os seus Debussy³⁹¹, Ravel³⁹², Fauré³⁹³, Chausson³⁹⁴ com todo o orgulho e reverência. Nós cá não. E não se vê publicidade, incentivo a que as pessoas vão a concertos, vão ouvir este ou aquele compositor, leiam os seus escritores, vejam os seus pintores e escultores. É triste.

Quanto a protecção aos compositores nacionais, os franceses fazem-na muito bem. Ainda há pouco tempo tive um concerto com o Eschenbach³⁹⁵ em que executei um concerto para viola da compositora Canat de Chizy, uma espécie de homenagem à Mulher³⁹⁶. O maestro Eschenbach, inteligentemente, pôs duas Sinfonias de Beethoven a ladear a obra e nos dois concertos a sala estava cheia. E as pessoas gostaram muito da obra contemporânea, mesmo aquelas que vieram só pelo Beethoven. E que não viriam se só se tocassem obras da compositora.

³⁹⁰ *Requiem – Pelas Vítimas do fascismo em Portugal* op. 210 (1979) para soprano, mezzo-soprano, tenor, barítono, baixo, orquestra e coro.

³⁹¹ Claude Debussy (1862-1918). Compositor francês pioneiro da música moderna do século XX.

³⁹² Maurice Ravel (1875 – 1937). Compositor e pianista francês.

³⁹³ Gabriel Fauré (1845-1924). Compositor, pianista e organista francês.

³⁹⁴ Ernest Chausson (1855-1899). Compositor francês.

³⁹⁵ Christoph Eschenbach (1940), pianista e maestro alemão. Actualmente maestro titular da Orquestra Nacional de Paris e da Orquestra de Filadélfia.

³⁹⁶ Edith Canat de Chizy (1950), *Les Rayons du Jour* para Viola de Arco e Orquestra. Ana Bela Chaves estreou a obra e gravou-a em CD com a Orquestra Nacional de França, sob a direcção de Cristoph Eschenbach.

A música de Lopes-Graça é muito pessoal, tem a sua marca especial. Joly Braga Santos ³⁹⁷ também – de que eu gosto igualmente muito –, mas Lopes-Graça é diferente: para além de escrever muito bem, aquela partitura dele – que eu tenho aí – tem tudo muito bem explicado, muito claro, tudo tão bem escrito à mão... E até com as queimadelas do cigarro...

³⁹⁷ Joly Braga Santos (1924- 1988). Compositor, maestro e professor português.

3.4. António Rosado

Entrevista feita num café da Arrábida (Sesimbra) pelas 16 horas do dia 22 de Agosto de 2013.

Respostas

a)Dele disse a revista francesa Diapason que é um "intérprete que domina o que faz. Tem tanto de emoção e de poesia, como de cor e de bom gosto."

António Rosado tem uma carreira reconhecida nacional e internacionalmente, corolário do seu talento e do gosto pela diversidade, expressos num extenso repertório pianístico que integra obras de compositores tão diferentes como Georges Gershwin, Aaron Copland, Albeniz ou Liszt. Esta versatilidade permitiu-lhe apresentar, pela primeira vez em Portugal, destacadas obras como as Sonatas de Enescu ou paráfrases de Liszt, sendo o primeiro pianista português a realizar as integrais dos Prelúdios e também dos Estudos de Claude Debussy. No registo dos recitais pode incluir-se também a interpretação da integral das sonatas de Mozart.

Actuou em palco, pela primeira vez, aos quatro anos de idade. Os estudos musicais iniciados com o pai tiveram continuidade no Conservatório Nacional de Música de Lisboa, onde terminou o curso Superior de Piano, com vinte valores. Aos dezasseis anos parte para Paris, e aí vem a ser discípulo de Aldo Ciccolini no Conservatório Superior de Música e nos cursos de aperfeiçoamento em Siena e Biella (Itália).

Em 1980, estreou-se em concerto com a Orchestre National de Toulouse, sob a direcção de Michel Plasson e desde essa data tem tocado com inúmeras orquestras internacionais e notáveis maestros como: Georg Alexander Albrecht, Moshe Atzmon, Franco Caracciolo, Pierre Dervaux, Arthur Fagen, Léon Fleischer, Silva Pereira, Claudio Scimone, David Stahl, Marc Tardue e Ronald Zollman.

Também na música de câmara tem actuado com prestigiados músicos como Aldo Ciccolini, Maurice Gendron, Margarita Zimmermann, Gerardo Ribeiro ou Paulo Gaio Lima, com o qual apresentou a integral da obra de Beethoven para violoncelo e piano.

Laureado pela Academia Internacional Maurice Ravel e pela Academia Internacional Perosi, António Rosado foi distinguido pelo Concurso Internacional Vianna da Motta e pelo Concurso Internacional Alfredo Casella de Nápoles. Estes prémios constituem o reconhecimento internacional do seu virtuosismo e o impulso para uma brilhante carreira, com a realização de recitais e concertos por todo o Mundo, e a participação em diversos festivais. Na década de 90, foi o pianista escolhido pela TF1 para a gravação e transmissão de três programas - música espanhola e portuguesa, Liszt e, por fim, um recital preenchido com Beethoven, Prokofiev, Wagner-Liszt. Desde a década de 80, participou inúmeras vezes no Festival de Macau, nomeadamente com a Orquestra Gulbenkian, Orquestra M. L., Orquestra Nacional da China - no concerto inaugural do Centro Cultural de Macau - Orquestra Xangai, Orquestra de Câmara de Macau e ainda com o clarinetista António Saiote. Em 2007 foi distinguido pelo Governo Francês com o grau de Chevalier des Arts et des Lettres.

O seu primeiro disco gravado na década de 80, em Paris, é dedicado a **Enescu**. Outros discos se seguiram, nomeadamente: as obras para piano de **Vianna da Motta**; um cd comemorativo dos 150 anos da passagem de **Liszt** por Lisboa; a Fantasia de **Schumann** e a Sonata de **Liszt**. Com o violinista Gerardo Ribeiro gravou as Sonatas para piano e violino de **Brahms** e com o pianista Artur Pizarro, um disco intitulado **Mozart in Norway**. Com a NDR Sinfonieorchestra de Hamburgo, gravou o Concerto nº 2 e Rapsódia sobre um tema de Paganini de **Rachmaninov**. Recentemente, gravou os dois **Concertos de Brahms** com a Orquestra Nacional do Porto. Em 2004 gravou a integral das Sonatas para piano de Fernando Lopes-Graça, em 2006 as oito suites “In Memoriam Bela Bartók” do mesmo compositor e mais recentemente os Prelúdios de Armando José Fernandes e Luís de Freitas Branco e ainda as Músicas Festivas de F. Lopes-Graça.

b) Eu conheci primeiro o homem, depois a música. E o Graça conheci-o ainda nos anos 70, isto porque era aluno do Conservatório e estava na altura a acumular anos no piano, porque a minha professora de então achou por bem eu fazer rapidamente o curso para ir para o estrangeiro. Portanto havia algumas disciplinas que iam atrás, algumas das quais

eu não estava tão à-vontade como no piano, e portanto ela pediu-lhe para me ajudar, acho eu, durante um Verão inteiro. Durante um Verão fui a casa dele, à Parede, inúmeras vezes, e a memória que eu guardo é de uma pessoa muito amável, muito prestável – mesmo para um jovem como eu, jovem imberbe – e que falava de música e de tudo o que estava à volta de música com visível paixão, e era muito agradável.

Eu pela minha parte só tenho pena de ser tão novo então e não ter aproveitado quanto teria sido possível num tempo mais tardio. O único ponto mais assustador era que ele dizia as coisas com uma tal paixão que ia buscar partituras à direita à esquerda, da sala, e ia deixando beatas em cima das mesas o que me deixava um bocadinho assustado... (risos). Ainda pensei em tirar o número dos bombeiros, mas pronto – nunca foi necessário! (risos)

Depois bastante mais tarde, conheci realmente e de mais perto a música dele curiosamente muito graças a um seu grande admirador, que é o Manuel Dias da Fonseca³⁹⁸, que me começou a pedir coisas. Antes disso, obviamente, abordei algumas peças de música de câmara, mas coisas bastante superficiais. A primeira coisa que toquei de Fernando Lopes-Graça e que apresentei em Matosinhos foram as *Nove Danças Breves*³⁹⁹ que ele, aliás, era para ter ido ouvir, mas estando já bastante adoentado e com alguma idade, não conseguiu estar presente. E depois começou a saga das integrais: primeiro as *Seis Sonatas*⁴⁰⁰, depois as *Oito Suites*⁴⁰¹, e por último, um derradeiro projecto, a pedido de alguns dos seus dedicatários, que foram as *Músicas Festivas*⁴⁰². E portanto foram estes os meus contactos mais directos com a obra pianística dele.

Sem ser por mim provocado, digamos que foi uma evolução bastante boa, porque as *Danças Breves* são... breves, conforme o nome indica, e bastante acessíveis em relação às *Sonatas* que são muito mais densas. O que me parece fundamental da minha relação com

³⁹⁸ Manuel Dias da Fonseca (1923-2015). Ver nota de roda-pé 25.

³⁹⁹ *Nove Danças Breves* Op. 24 (1938-48).

⁴⁰⁰ *Seis Sonatas* para Piano, respectivamente, Op.14 (1934), op. 28 (1939), op.72 (1952), op.141 (1961), op. 204 (1977) e op. 221 (1980-81).

⁴⁰¹ *In Memoriam Béla Bartók – Oito Suites Progressivas* op. 126 (1960-75)

⁴⁰² *Músicas Festivas* op. 153. Trata-se de 23 peças dedicadas a vários amigos e familiares.

a obra de Lopes-Graça é que, como Beethoven, ela constitui um universo em que por vezes é difícil entrar, mas depois de entrar sentimo-nos... seguros, sentimos que é um universo muito sólido, que queremos descobrir mais e por aí adiante. E aliás, não é só sólido, também percebemos que há uma evolução no tempo e também em função de a quem ele dedica a obra, por exemplo. E nesse aspecto são muito interessantes as *Suites* que são progressivas. Portanto para além do tempo, também há uma vontade de ir complicando sempre e adensando mais a linguagem.

Destes três grandes projectos, ou seja, *Sonatas*, *Suites* e *Músicas Festivas*, digamos que todos eles me impressionaram bastante como obra total. Há uma dimensão que não estava muito clara nos dois primeiros, mas que aqui, nas *Músicas Festivas*, se revelou e que contraria um bocado a imagem que nós temos da personalidade e da música de Fernando Lopes-Graça: o aspecto afectivo, nomeadamente pelas crianças que ele conhecia, pelos amigos – amigos, entre parêntesis, eventualmente camaradas – até familiares, o próprio irmão, e tudo isso, e isto é uma dimensão que me agradou muito e que gostei muito de verificar.

c) Acho que obviamente que para determinadas obras – e estou a pensar naquelas mais densas – a primeira dificuldade é a leitura. Não só por ser densa a escrita, como também por inicialmente não estarmos habituados ao discurso dele, às suas harmonias, tanto mais que grande parte senão toda a obra que toquei e gravei foi a partir de manuscritos (risos) o que constituiu mais uma dificuldade acrescida.

Relativamente ao aspecto pianístico propriamente dito, é bastante difícil. Obviamente que com o tempo e com a familiarização da escrita torna-se um pouco menos difícil, no entanto parece-me ser um compositor que não contemplava, digamos assim, o intérprete nesse aspecto: se tinha que ser difícil era mesmo horrível. Portanto não facilitava, não pensava propriamente nisso, sendo ele um bom pianista. Mas penso que ele punha em primeiro lugar e sem dúvida nenhuma, a harmonia necessária, o ritmo necessário e, portanto, a cada um depois o tentar tocar o que estava escrito... (risos)

Por último em relação à aceitação do público, penso que é mais fácil do que pensamos, desde que a execução seja boa. Antes de mais, porque muita da música dele – e é um dos seus pontos fortes, quanto a mim – tem um ritmo muito forte e muito definitivo e portanto há também aí uma grande solidez. Depende muito das obras: das que toquei em público – também foram escolhidas para esse fim – não me lembro de ter havido qualquer diferença com outras obras eventualmente mais tocadas e mais conhecidas, não me lembro de nenhum estigma por ser português, antes pelo contrário, foram sempre muito bem aceites. Como disse foi uma escolha, mas tenho para mim que obras como a 2ª ou a 3ª *Sonata*, a 5ª ou a 8ª *Suite*, ou as *Danças Breves*, para não falar em mais algumas outras, são obras que eu não teria nenhum temor em apresentar em qualquer parte do mundo, para qualquer público, que tenho a certeza que, desde que bem tocadas, seriam muito bem aceites e que são interessantes do princípio ao fim. Mais do que interessantes, bastante mais do que interessantes: são obras apaixonantes.

Para as pessoas que dizem que a “música de Lopes-Graça não se pode ouvir”, direi que para a aceitar, para a conhecer é preciso alguma curiosidade e muitas vezes a ignorância não permite isso. Se as pessoas não querem, não querem... mas não conhecem realmente, não é? Claro que não conhecem. Porque mesmo nas *Músicas Festivas* – que eventualmente eram feitas por vezes para uma ocasião que ele provavelmente nem tinha pensado, o Graça ia buscar material repescado – há muita coisa muitíssimo interessante: por exemplo, o facto de ele ter inserido batimentos na madeira do piano ou fazer exclamar o nome do dedicatário no meio da música! Se as pessoas acham isso uma coisa isotérica, o problema será delas, não sei o que é que há a dizer sobre isso... Quando as pessoas dizem “é música que não se pode ouvir”, será que ouviram já alguma vez mesmo com vontade? O problema é esse. Obviamente que não vou dizer nem jurar que, para algumas destas obras, qualquer pessoa ouve a primeira vez e fica espantado com ela. Por vezes há coisas em que é necessário ir um bocadinho mais fundo, estudar um bocadinho, ouvir algumas vezes... Há coisas que toquei à primeira vez – por exemplo as *Danças Breves*: é uma coisa perfeitamente acessível e penso que à primeira vez as pessoas aderem. Por um lado, respondendo a isso, nós da nossa parte o esforço que temos que fazer é fazer a escolha o melhor possível para o auditório para que vamos tocar.

Obviamente que tem que haver um bocadinho esse cuidado. Mas se do outro lado não há vontade, é impossível discutir.

3.5. António Sousa

Entrevista feita em Tomar, na residência do entrevistado, pelas 18 horas e 30 minutos do dia 22 de Agosto de 2013.

Respostas

a) António Linhares Curvelo de Sousa nasceu em Moimenta da Beira, em 1950, licenciado em Ciências Musicais na FCSH da UN, mestre em Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa com uma tese sobre Lopes-Graça.

Estudou Regência Coral com o maestro búlgaro Arnaldoff e os portugueses José Robert e Jorge Mata.

Foi professor de Educação Musical na escola Gualdim Pais de Tomar, delegado para a profissionalização em exercício de professores de Educação Musical e responsável nacional pela formação na área da Música para a Juventude (FAOJ).

Tem escrito regularmente música para teatro, actividade de onde se destaca o “Auto da Alma” de Gil Vicente e “Viriato Rei” de Osório de Castro, ambas com dramaturgia e encenação de João Mota, assim como o prémio que recebeu para melhor compositor e director musical do Festival Internacional de Teatro de Toyama, no Japão (1991).

No âmbito da investigação musicológica é autor de várias publicações sobre Fernando Lopes-Graça e sobre a música no Convento de Cristo.

É Director Artístico do Coro Canto Firme de Tomar desde a sua fundação (1980) e, actualmente, Director Pedagógico e Professor de Formação Musical e História da Música da Escola de Música Canto Firme.

b) Começou-se a falar de Fernando Lopes-Graça em minha casa desde que eu me

conheço, basicamente porque ele era amigo de infância de um colega do meu pai ⁴⁰³. Sempre se foi falando do Lopes-Graça porque esse amigo, desde trazer-nos álbuns para a gente ouvir, até contar as histórias do seu convívio com ele... Foi acontecendo! Mas, enfim, era um conhecimento a este nível, o mais superficial possível.

Comecei a conhecer mais de perto o Graça precisamente quando eu iniciei a *Filarmónica Fraude* ⁴⁰⁴: estava em Lisboa, tocava piano no Casino Estoril, tinha a *Filarmónica* e encontrava-me matriculado em História. Fui ver um filme ao “Estúdio” que tinha uns documentários antes, que eram portugueses, e que tinham como banda sonora um tema musical, que era o *Toque de Peditório* e que foi uma coisa logo usada na *Filarmónica Fraude*. Eu esperei pelo fim daquele documentário curioso para descobrir os autores da música e lá li: recolha de Michel Giacometti ⁴⁰⁵ e de Fernando Lopes-Graça. Fiquei com aquilo no ouvido. De facto desconhecia em absoluto o que fosse o trabalho do Graça mesmo a este nível.

Cheguei cá a casa do meu pai, num fim-de-semana qualquer, e solicitei-lhe: “Ó pai, há-de perguntar ao Antunes da Silva se ele tem álbuns de recolhas do Graça.” E tive acesso aos famosos de serapilheira ⁴⁰⁶! Aí, sim: entrei no assunto e li aquilo tudo, ouvi aquilo tudo! E o próprio desenvolvimento da *Filarmónica* foi muito à base daquele material, de recolhas que se iam arranjando à *rock*.

A história curiosa foi que eu pedi ao Antunes da Silva, ao *tal amigo*: “Escreva lá ao Lopes-Graça: já que estou em Lisboa, veja se ele me recebe...”. Levei a morada do Graça comigo e, passados uns tempos, o amigo do meu pai lá me informou: “O Lopes-Graça disse-me que não percebe nada de música ligeira, portanto acha que não há interesse nenhum em falar contigo...” (risos). E isto foi, digamos, a minha primeira abordagem para falar com o Lopes-Graça...

⁴⁰³ Supomos tratar-se do Dr. António Antunes da Silva, advogado (cf. Sousa 2006, *passim*). De relevar que António Sousa vivia e vive na cidade de Tomar, terra-natal de Fernando Lopes-Graça.

⁴⁰⁴ *Filarmónica Fraude* (1968 – 1970), banda portuguesa, pioneira em Portugal do chamado rock progressivo. Editou um álbum e dois EP’s.

⁴⁰⁵ Michel Giacometti (Ajaccio, Córsega, 1929 – Faro, 1990). Ver nota de roda-pé 107.

⁴⁰⁶ A primeira edição das recolhas gravadas e comentadas por Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça tinham efectivamente uma cobertura de serapilheira vermelha.

Entretanto desisti de História e continuei o Conservatório em Lisboa, depois passei para Coimbra, onde o concluí. Nessa altura vim para Tomar dar aulas no ciclo⁴⁰⁷ e aqui comecei um coro numa colectividade de cá. Por esse coro soube que o Lopes-Graça tinha um texto nas *Obras Literárias* que, no fundo, é uma espécie de carta aberta ao movimento coral. Amigos seus de Tomar pediram-lhe conselhos para fazer um coro, isto nos anos 50. Aquilo é um texto sobre a música coral amadora e o interesse formativo e social da própria actividade⁴⁰⁸... Por esse texto, fui fazendo perguntas e percebi que sempre que houve uma tentativa de criar um coro em Tomar, o Graça apoiava e estava presente. Ele vinha muito a Tomar e colaborou amiúde com o Orfeão. Mesmo há muito em Lisboa, continuava a fazer acompanhamentos com o Orfeão, o que durou sete ou oito anos, digamos. E a partir daí, sempre que cá diziam “A gente vai fazer um coro!”, ele vinha cá, isto ainda antes da criação do *Coro da Academia de Amadores de Música* em Lisboa.

Curiosamente já tinha uma outra história dele: houve cá um Coro que era da *Gualdim Pais*⁴⁰⁹ a cujo concerto ele veio assistir, comigo também presente. O Lopes-Graça no final do concerto disse *cobras e lagartos*... no final, não: foi logo a meio! Disse para um amigo: “Vamos mas é beber um copo que isto não dá nada...”. Fiquei até ao fim e vi toda a gente escandalizadíssima: “O homem é isto, é aquilo...”.

Moral da história: quando fiz o tal coro⁴¹⁰, ao fim de um ano de actividade, rapei da esferográfica e, como já conhecia o José Robert⁴¹¹ com quem tinha já feito vários cursos de regência, escrevi uma carta e, através dele, fi-la chegar ao Lopes-Graça⁴¹². Dizia-lhe que era um pacífico ex-aluno do Conservatório, que tinha começado agora a dar aulas, a quem a rapaziada tinha chateado para fazer um coro que, “como você imagina, não é nada de especial, mas já cantámos três músicas suas, e pensei que eventualmente gostaria de nos vir ouvir”... O Graça respondeu-me que lá gostaria de voltar a Tomar, mas

⁴⁰⁷ O chamado Ciclo Preparatório, que fazia a transição entre a Escola Primária e o Liceu de então. Corresponde hoje ao Ensino Básico nível 2 (5º e 6º anos).

⁴⁰⁸ Supomos tratar-se de um dos textos de Lopes-Graça 1992, 108, 109, 110, 124 ou 125.

⁴⁰⁹ Uma das sociedades filarmónicas nabantinas, hoje com escola de música.

⁴¹⁰ Trata-se do Coro Canto Firme, de Tomar, fundado e dirigido até hoje por António Sousa.

⁴¹¹ José Robert, director coral português. Biografia e entrevista em Anexos 3.7. desta tese.

⁴¹² José Robert era então assistente de Lopes-Graça na direcção artística do Coro da Academia de Amadores de Música.

enfim, teria que dormir lá uma noite... Logo nesse fim-de-semana, veio. À Graça! Durante o concerto ele não nos deixou cantar duas músicas seguidas, porque intervinha sempre, não é? (risos) Logo nesse fim-de-semana foi um banho, com ele a explicar “Ó rapaz, assim, ó rapaz assado!...”. Começou aí o meu contacto com ele.

Depois tivemos um encontro de coros no Convento de Cristo com o Chico d’Orey ⁴¹³, o José Robert, o José Luís Borges Coelho ⁴¹⁴, enfim tudo gente que tinha trabalhado com ele, e então é que ele ficou *pedrinha* do coro: começou a acompanhar aquilo, perguntava-nos quando eram os ensaios e aparecia ao fim de semana, participava, ensaiava... O meu conhecimento do Graça foi assim sempre a partir de Tomar.

Depois fui para Lisboa fazer o mestrado e comecei a ser visita assídua de casa dele, naquela fase em que ele começou com a Teresa Cascudo ⁴¹⁵ e com o Romeu Pinto da Silva ⁴¹⁶ a organizar as coisas e eu lá ia também de vez em quando para colaborar e para ficar a falar com ele até o Graça dizer: “Então, rapaz? Não tem que fazer em Lisboa?” Ou seja, ele aguentava duas horas de convívio, mas depois rapidamente... rua! (risos)

Depois era o vir a Tomar, que eu percebi que para ele era sagrado. Às tantas já ele me telefonava: “Olhe que agora tenho uns dias livres...Gostava muito de ir aí...” “Está bem, Graça. Vou buscá-lo.” E ia buscá-lo e ele vinha para aqui. Trabalhava muito, sempre: levantava-se para aí às nove horas, sentava-se ao piano e só se ia chamar para almoçar. Almoçava e depois normalmente continuava até às seis da tarde... A partir daí era conversa até à uma ou duas da manhã. Isto é mais ou menos o meu conhecimento com ele.

Artisticamente houve sempre nas nossas conversas a música coral por trás. Pouco a pouco ele falava-me muito de interpretação e doutras coisas sempre a propósito. Foi um tipo de contacto extensivo, digamos assim, à ligação ao próprio coro. Acabámos por fazer

⁴¹³ Francisco d’Orey, director coral português, professor e produtor musical. Dirigiu entre outros os coros Arsis, da Universidade de Lisboa, de Letras da Universidade de Coimbra, do Centro Cultural Escalabitano, da Juventude Musical Portuguesa, etc.

⁴¹⁴ Maestro José Luís Borges Coelho. Ver nota de roda-pé 147.

⁴¹⁵ Teresa Cascudo, estudiosa de Lopes-Graça. Ver biografia e entrevista em Anexos 3.12. desta tese.

⁴¹⁶ Arq. Romeu Pinto da Silva. Ver nota de roda-pé 89.

várias primeiras audições de obras dele, desde a famosa obra, com o Alexandre Branco ⁴¹⁷, que foi a carta escrita de Ceuta pelo Camões, o *Avisamento* ⁴¹⁸, que é para doze vezes, que fizemos em conjunto com o coro da Academia, o Coro de Queluz e o Phydellius, até uma outra que tinha sido dedicada ao *Sintagma Musicum* ⁴¹⁹. Como eles nunca mais a faziam o Graça disse-me: “Eh pá! Faça-a que aqueles gajos nunca mais cantam isso!” E assim fizemos. O texto era do Rodrigues Lobo ⁴²⁰.

Depois ofereceu-nos as *Três Canções Corais* ⁴²¹, exemplar número um, que também fizemos em primeira audição no pós 25 de Abril. Acho que o Coro da Academia já tinha cantado aquilo, mas assim as três juntas em público e à-vontade, não. Depois em 92, dois anos antes de morrer, fez o *Díptico de Tomar* ⁴²², também oferecido ao Coro Canto Firme. Portanto foi este o quadro artístico da relação com Lopes-Graça.

c) Ultimamente tenho achado que o efeito de *estranheza* que o Graça sempre perseguiu, já desde de 1928 com as *Variações sobre um Tema Popular Português* ⁴²³, tinha a preocupação de se demarcar do Nacionalismo Musical, de que era opositor. Essa preocupação dele que vai até aos anos 50, de se demarcar, de atacar, de criticar, a favor daquilo que ele chamava música nacional, provocou exactamente essa busca de um certo efeito de *estranheza*, dos anticlímaxes, dos intervalos de segunda, tudo isso muito conscientemente. No fundo ele andou sempre nas margens do chamado *povo da nação em alternativa*, teoria que, depois das *frentes populares* ⁴²⁴, ficou muito construída, onde ele mergulhou e que assumiu completamente. Dizia que preferia mil vezes ir a qualquer

⁴¹⁷ Alexandre Branco Weffort, flautista, maestro e investigador português. Ver biografia e entrevista em Anexos 3.1.

⁴¹⁸ *Avisamento* op. 190 (1972) para coro a capella.

⁴¹⁹ Coro de Câmara fundado em 1985 em Lisboa.

⁴²⁰ Trata-se da obra *Cantiga às Serranas* op. 236 (1986) para coro a capella, com texto de Rodrigues Lobo (1580-1621), efectivamente dedicada ao *Syntagma Musicum* e estreada pelo Coro Canto Firme de Tomar.

⁴²¹ *Três Canções Corais* op. 46 a capella, obra constituída por *Rústica* (José Gomes Ferreira), *Epitáfio* (João José Cochofel) e *Ode* (Carlos de Oliveira), estreadas sucessivamente pelo Coro Canto Firme de Tomar.

⁴²² *Tomar – Díptico Coral* op. 250 (1991), obra para coro a capella, constituída por 1 - *Minha terra* (frag.); 2 - *Festa dos Tabuleiros*.

⁴²³ *Variações sobre um Tema Popular Português* op. 1 (1927) para piano.

⁴²⁴ Frentes constituídas pelos partidos de esquerda, de inspiração operária, que tiveram muita força em França e na Espanha dos anos trinta. A espanhola ganhou democraticamente as eleições, dando origem a um governo republicano, contra o qual se sublevou o general Franco, com o apoio de Hitler e de Mussolini, dando origem à sangrenta Guerra Civil de Espanha e à sequente longa ditadura franquista.

colectividade da margem Sul, do que tocar numa sala de concertos. Porque aí sentia algum cinismo das pessoas: até nem perceberam, e não gostaram, mas pronto, como é cosmopolita e parece bem, batem palmas; enquanto numa colectividade da outra margem era mais claro o que as pessoas sentiam ou não sentiam, mas eram muito verdadeiras e muito genuínas.

Isso é de facto o outro povo duma nação alternativa, das frentes populares e dos MUD's⁴²⁵, etc. Por outro lado o constante rigor provocou sempre nele exigência atrás de exigência com ele próprio, para não ser confundido, para não ser misturado. Tudo isto é que contribui para que haja uma certa alergia de grande parte... (Eu ia quase dizer de *toda* a intelectualidade portuguesa, mas não vou tão longe...).

Porque de facto aquilo que eu tenho sentido e provado, é que com um público menos conhecedor a música de Lopes-Graça *entra* com muito mais facilidade. E isso agora prova-se com os jovens, entra-se na juventude com uma facilidade do arco-da-velha. Ou com os coros amadores: com o meu coro, é muito mais fácil cantarem Lopes-Graça neste momento, do que qualquer outro contemporâneo que, por vezes, é mais fácil do que Lopes-Graça e as suas frases cromáticas, o seu *roçar* da dissolução de tonalidades. Isto é muito mais complicado para um leitor, mas para este coro já é muito mais fácil. Portanto acho que é, primeiro que tudo, um preconceito contra este efeito de *estranheza*. Tal como o Pessoa dizia, a música do Graça “primeiro estranha-se e depois entranha-se”.

Por outro lado é também o aspecto ideológico que faz com que toda a gente fique de pé atrás. Toda a gente não: no fundo o público mais cosmopolita. Porque agora e dissociando o intérprete do público, mesmo nos intérpretes, mesmo nos músicos, há muito preconceito. Não cito nomes, mas há cantores que, enquanto o Graça foi vivo, nunca cantaram uma coisa dele, porque ele ia a todas e cortava a direito... Depois dele morrer, lá metem no programa duas ou três obras do Graça. Porque fica bem, parece bem. Acho que isso da parte dos intérpretes é mais ou menos claro.

⁴²⁵ Movimento de Unidade Democrática e MUD Juvenil, organismos unitários que tentavam organizar os oposicionistas ao regime de Salazar, animados pela recente vitória dos Aliados sobre o fascismo italiano e o nazismo alemão.

Da parte do público e com o andar do tempo esse efeito de *estranheza* atenua-se. Mas quanto mais cosmopolita, mesmo quanto mais melómano o público é, mais preconceituoso. Quer a gente queira, quer não, a música do Graça é rude. E ele dizia sempre que, se o Povo é rude e ele queria fazer música nacional, não podia deixar de pensar rudemente. Ou seja se queria estar próximo, comungar com eles, tinha também que ser rude naquilo que compunha. Isto é traduzível pelo cosmopolita que fica chocado: “Ai Jesus! Mas o que é isto? Nem pensar!” Basicamente do lado do público há este aspecto.

Com o distanciamento – por isso é que eu também acho que era muito um complexo ideológico – a pouco e pouco isto vai-se esbatendo.

Deixa-me dizer-te outra, que eu acho que existe: o Graça tinha desgosto, depois do 25 de Abril, de ser apenas o compositor das *Heróicas*⁴²⁶. Várias vezes ele comentou comigo que “Ninguém liga nenhuma ao que eu faço. É só *Heróicas*...”

Para a maioria das pessoas isto ainda é um estigma: o Lopes-Graça é das *Heróicas*, o resto é tudo muito, muito esquisito... Agora há o movimento *Acordai*⁴²⁷, e não sei quê, é o exemplo típico das massas que vão pelas *Heróicas*, e das elites que acham que “ele para *Heróicas* serve, mais do que isso é que já não”...

Há também um preconceito ideológico e social que, por exemplo, posso retirar da *internet* onde alguém me fez uma entrevista onde eu disse que o Lopes-Graça, de facto, no meio disto tudo tem o grande epíteto de comunista e toda a gente o vê como o *comunista*, mas ele em termos de militante foi-o apenas de 1948 a 1952! Depois claramente saiu. Voltou depois do 25 de Abril, convidado e convencido pelo Aboim Inglês⁴²⁸. Isto de se dizer que ele era, primeiro que tudo, o compositor do povo porque era comunista é um bocado castrador para o artista. Curiosamente o PCP é que não aceita isto. Tive um diálogo difícil com o Comité Central, para onde enviei uma carta a pedir

⁴²⁶ *Canções Heróicas*. Ver nota de roda-pé 95.

⁴²⁷ *Acordai*, uma das canções *Heróicas*. Ver nota de roda-pé 350. É a primeira obra dos dois cadernos das *Canções Heróicas*, com letra de José Gomes Ferreira, para coro a capella (ver também sobre o assunto a entrevista com Alexandre Weffort em Anexos 3.1.).

⁴²⁸ Carlos Aboim Inglês (1930-2002). Ver nota de roda-pé 176.

informações, cuja resposta foi: “Você até diz que ele só foi comunista três anos!...” Depois li na *internet* que “o António de Sousa, o fulano da Casa-Memória Fernando Lopes-Graça em Tomar, anda a dizer que o nosso camarada, etc., etc.”. Enviei-lhes uma carta afirmando que até era um assunto que eu gostaria de debater.

É que mesmo Cunhal, sempre que refere Lopes-Graça, é como o compositor das *Heróicas* e ponto final. Ele teve debates estéticos com ele sob o pseudónimo de *António Vale*⁴²⁹. Como curiosidade posso-te contar que o Graça disse-me que, durante muito tempo não soube quem era o António Vale. Quando após o 25 de Abril se deslocou à União Soviética em passeio, estava com o Mário Dionísio⁴³⁰, quando uma guia que falava português lhes mostrou a casa onde vivera “o líder do vosso partido comunista, que vocês conhecem bem, o António Vale”. Ficou tudo com um ar parvo e só o Graça e o Dionísio é que olharam um para o outro e perceberam. Disse-me o Graça que só naquele momento ficou a saber quem era o António Vale!

Mas o Cunhal mesmo naquele livro que tenho para aí, bastante interessante, de *Estética*⁴³¹, que ele fez agora, as referências que tem ao Graça continuam a ser... *en passant*. Quer dizer, não há um segundo compositor comunista, por muito mau que ele fosse...é aquele.

Há quem diga que o afastamento do Graça terá sido por problemas de homossexualidade... Não faço a menor ideia. Não me parece que o Graça o fosse. O Graça teve a grande paixão da vida dele aqui em Tomar, a irmã do Dr. Tamagnini⁴³², e depois teve outros casos estranhos, a Maria da Graça⁴³³, não sei...

Também já me disseram que se virmos o Partido Comunista, tudo o que é homossexual, começando no Fogaça⁴³⁴... É um assunto tabu. A Teresa Cascudo diz que é óbvio que o Graça é homossexual. É óbvio?! Mas porquê? Que provas? “Ah, porque teve cá o Sagner

⁴²⁹ António Vale foi pseudónimo de Álvaro Cunhal, então preso, para poder publicar na revista *Vértice*, nº 131-132, de Agosto-Setembro de 1954 o artigo *Cinco Notas sobre Forma e Conteúdo*, em que Cunhal, teorizando sobre a Arte, polemiza com vários artistas, de entre os quais Lopes-Graça.

⁴³⁰ Mário Dionísio (1916-1993), crítico, escritor, pintor e professor, opositor ao Estado Novo. Integrou o movimento neo-realista.

⁴³¹ Cunhal, 1996.

⁴³² Supomos que Manuela Tamagnini (Sousa 2006, *passim*).

⁴³³ Maria da Graça Amado da Cunha (1919-2001). Ver nota de roda-pé 221.

⁴³⁴ Júlio Fogaça (1907-1980), dirigente do PCP. Ver nota de roda-pé 99.

⁴³⁵que era homossexual assumido e esteve em casa dele...” Então ele veio para cá sozinho, esteve a dar aulas na Academia de Amadores e ficou em casa do Graça. Por causa disso o Graça é homossexual?!?

Mas mete-me impressão que o PC reduza o Graça a quatro ou cinco linhas em dois escritos, ao contrário do que acontece com os escritores e poetas militantes, não é? Quando foi o centenário do Graça por acaso fizeram uma exposição e textos e não sei quê... Acho que um bocado rebocados... Se eles não fizessem nada, então é que era o escândalo! Mas foi a única vez que eu vi assim eles assumidamente abrirem...

Mas isto para dizer que a questão ideológica dá para os dois lados, ou seja, o Graça nisso acabou por ser bastante prejudicado. Por um lado ser sempre um frentista que se dava com toda a gente. Sei lá, os amigos dele aqui de Tomar – tirando o tal advogado Antunes da Silva que esteve preso com ele em 31, que era obviamente comunista – mas os outros todos, não... o Fernando Araújo Ferreira, que era o grande amigo dele, que foi o que morreu mais tarde, era amigo do Cavaco, era PSD... O Graça fez vários concertos aqui *pro bono* para muitas organizações da Igreja, nada civil. As respostas dele a alguns convites civis que lhe fizeram antes do 25 de Abril, nomeadamente da Câmara, eram muito esclarecedoras da sua posição coerente de opositorista ao regime... Aos amigos dele ligados à Igreja, a Lares, à beneficência, etc., ele lá vinha e colaborava sempre em concertos *pro bono*. Imagino que em termos de PCP isso também não fosse bem visto...

Para os outros, o facto dele no fim ser... *caninamente* comunista, obviamente também provocou reacções.

A vida do Graça, de facto, vive dessas contradições todas. Esteticamente, acaba por ser visto por uns como atrasado em termos de linguagem, e por outros, que avançou de mais, foi moderno demais... Tanto esteticamente como socialmente acabou por ser mal visto por todas as facções, por causa destas suas contradições, entre aspas: por ser um livre-pensador que ia actuando segundo o seu próprio pensamento.

Mas ainda sobre a juventude e a música de Lopes-Graça:

⁴³⁵ Louis Sagner (1907-1991). Ver nota de roda-pé 118.

Fiz aqui há pouco as *Sete Lembranças para Vieira da Silva* ⁴³⁶ e *O Túmulo de Villa-Lobos* ⁴³⁷, ambas as obras para quinteto de sopros (metais), por cinco jovens professores, no âmbito da *Casa-Memória*. O concerto era didáctico: a primeira parte teve uma análise da obra em *PowerPoint*, que eu fiz para público genérico, e com exemplos; depois eles tocaram as obras na íntegra – foi um concerto de quase duas horas. A sala estava muito cheia, umas cento e tal pessoas. E de facto o interesse das pessoas foi muito genuíno. E estavam desde jovens a pessoas adultas, obviamente interessadas.

Tive a noção de que aquilo há uns anos era impossível. Eram obras de facto muito densas e já muito elaboradas no sentido de linguagem. Descobri claramente que a recepção foi completamente diferente do que seria há tempos atrás. E mais: os jovens músicos fizeram vários ensaios juntos – a que assisti – com todos os vícios do “filarmónico” (como eu costumo dizer, para grande ofensa deles...), que é ler as notas de enfiada e com pouco rigor. No último ensaio, pedi-lhes para *dizerem* alguma coisa e aproveitei para lhes explicar algumas ideias e com alguns exemplos. A primeira reacção deles foi de desconfiança, mas rapidamente perceberam o que se pretendia e no fim disseram-me que tinham adorado conhecer o rigor da interpretação do Graça.

Outra experiência com jovens foi o *Doppio Ensemble* ⁴³⁸ do Porto. Fizeram a integral das obras do Graça para Piano e Violino. Nas suas roupagens muito especiais, tocam muito bem. E isto há trinta anos era impossível, porque os músicos feitos, ou não tocavam Graça, ou quando tocavam era... à sua maneira. Agora com este rigor, em gente de vinte e poucos anos, nunca tinha visto. Isto é um outro mundo, de facto. Há um outro meio musical português que começa a ver o Graça de maneira diferente.

Mas vai demorar anos: ainda há muito preconceito. A pouco e pouco as coisas vão de facto mudando. Disso aí não tenho a menor dúvida.

⁴³⁶ *Sete Lembranças para Vieira da Silva* Op. 171 (1966) para quinteto de sopros.

⁴³⁷ *O Túmulo de Villa-Lobos* Op. 184 (1970) para quinteto de sopros.

⁴³⁸ Duo constituído pela violinista Evandra Gonçalves e pela pianista Ana Queirós.

3.6. José Luís Borges Coelho

Entrevista feita na residência do entrevistado (rua do Revilão, Porto) pelas 15 horas e 30 minutos do dia 26 de Julho de 2013.

Respostas

a) Nasceu a 16 de Outubro de 1940, em Murça. É licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e diplomado com o Curso Superior de Canto do Conservatório de Música do Porto (Classe da Prof.^a Fernanda Correia), tendo estudado Composição com Jorge Peixinho (Harmonia) e Filipe Pires (Contraponto e Fuga).

Leccionou História da Música, Composição, Canto, Técnica Vocal, Direcção Coral e Prática Coral, em diversas instituições dedicadas ao ensino especializado da música e do teatro, tendo sido também professor de Português, História, Introdução à Sociologia, Introdução à Política, em diversas escolas preparatórias e secundárias do Grande Porto.

Foi Presidente do Conselho Directivo do Liceu Alexandre Herculano, do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Director Pedagógico da Academia de Música de Viana do Castelo e da Cooperativa de Ensino Superior Artístico Árvore e presidiu ao Conselho Científico da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto.

Integrou, entre 1975 e 1980, o primeiro Núcleo de Inspeção da Zona Norte do Ensino Secundário e desempenhou, mais tarde, as funções de técnico do Ministério da Educação para a área da música no Gabinete de Ensino Técnico, Artístico e Profissional, responsável pela criação das escolas profissionais de música a cuja configuração curricular esteve intimamente ligado.

Foi, durante alguns anos, Director Artístico do Orfeão do Porto e do Coral Misto Sacro de S. Tarcísio. Dirigiu também, entre 1983 e 1994, o Coro do Círculo Portuense de Ópera, que preparou para a representação de algumas das grandes obras do repertório operístico, coral e coral sinfónico. Dirige o Coral de Letras da Universidade do Porto desde a sua fundação (1966). Orientou ainda ateliers de música de autores portugueses, na

Semana Coral Internacional de Lisboa, na II Semana Coral Internacional de Évora, no Festival Internacional Costa Azul, nas Jornadas Eborae Mvsica.

Colaborou com o TEP - Teatro Experimental do Porto, criando música original para espectáculos como *Morgado de Fafe Amoroso* (1958), *Frei Luís de Sousa* (1978) e para *Os Amores de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim* (1985). Colaborou também com a Seiva Trupe na concepção musical do espectáculo *A Queda d'um Anjo* (1978). É o autor do arranjo para piano do tema mais recorrente da película *Inquietude*, de Manoel de Oliveira, bem como da música original de *Cristóvão Colombo*, *o Enigma*.

Prestou colaboração, durante vários anos, ao Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim e a outras entidades, designadamente, Centro Cultural de Belém, Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos, Auditório de Serralves, Festival dos Capuchos, bem como a edições discográficas, escrevendo as notas de programa. Em curso, tem a revisão da edição das vinte e quatro séries de Canções Regionais Portuguesas de Fernando Lopes-Graça. Traduziu *Erasmus*, de Huizinga, para a Portugália Editora; *Autómatos*, *Automatismo*, *Automatização*, de Pierre Devaux; e *Didáctica da Escola Activa*, de Francesco da Bartolomeis, ambos para a editora Livros Horizonte.

José Luís Borges Coelho destaca-se ainda por ser um cidadão activo, politicamente envolvido em vários sectores da vida nacional. Entre outras coisas, foi membro fundador do Sindicato dos Professores do Norte e do Sindicato dos Professores da Zona Norte; membro fundador e 1º Vice-Presidente da Associação dos Profissionais do Ensino da Música; várias vezes candidato a deputado pelas listas da APU e da CDU, por proposta do PCP; membro da Assembleia Municipal de Murça, pela APU (início dos anos 80); membro do Sector Intelectual da Direcção da Organização Regional do Porto do PCP e, por várias vezes, também da sua direcção; membro do Conselho Regional do PCP e membro da Assembleia Municipal do Porto, na bancada da CDU. Foi ainda Membro dos Conselhos Gerais da extinta Culturporto, da Fundação para o Desenvolvimento Social do Porto e também do Instituto Politécnico do Porto, em representação da Fundação Casa da Música. Integrou o Conselho de Administração da Sociedade Porto 2001 e fez parte do Conselho de Administração da Fundação Casa da Música.

A Associação das Colectividades do Concelho do Porto atribuiu-lhe o Galardão de Mérito Associativo e a Câmara Municipal do Porto a Medalha de Mérito, Grau Ouro.

b) Eu acho que já não é a primeira vez que conto essa história, mas vou contá-la de novo:

Não sei se teria ouvido falar de Fernando Lopes-Graça antes dos meus doze/treze anos. Mas lembro-me de que, no dia em que fazia os treze, recebi, no Seminário de Vila Real, onde me encontrava, uma encomenda vinda de um lugar absolutamente impensável: de Peniche, do Forte/Prisão de Peniche, enviada pelo meu irmão António ⁴³⁹. E o que vinha lá dentro? *A Canção Popular Portuguesa* ⁴⁴⁰ de Fernando Lopes-Graça. Estranhamente, numa casa que detestava livros, entregaram-mo! Depois de o terem esquadrinhado muito bem – é mais que certo – e de terem verificado que aquilo não atentava contra a moral e os bons costumes... (risos).

Esse o meu primeiro contacto.

Passaram anos. Eu saí daquela casa. O meu irmão também, daquela outra... daquelas outras – porque conheceu todas as prisões políticas do regime, não é ⁴⁴¹? E foi na voz dele (do meu irmão) que pela primeira vez ouvi Lopes-Graça. Lembro-me de ter aprendido com ele a *Mãe Pobre* — uma das mais vibrantes *Heróicas* ⁴⁴² —, mas também *Ó que janela tão alta, feita de cal e areia...* — que figura na primeira série das *Canções Regionais Portuguesas* ⁴⁴³.

De modo que, quando se fez o Coral de Letras ⁴⁴⁴ – andava eu no terceiro ano da Faculdade ⁴⁴⁵ –, cantou-se Lopes-Graça, logo no programa inaugural. Praticamente, não

⁴³⁹ António Borges Coelho (Murça, 1928). Historiador, poeta e teatrólogo, catedrático jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Preso político, encontrava-se na Prisão-Fortaleza de Peniche à data da célebre fuga de Álvaro Cunhal (3 de Janeiro de 1960). O elogio fúnebre de Lopes-Graça ficou a seu cargo.

⁴⁴⁰ Lopes-Graça 1953.

⁴⁴¹ Prisões de Caxias e Aljube, que albergaram também, no Continente, presos políticos.

⁴⁴² *Canções Heróicas*. Ver nota de roda-pé 95.

⁴⁴³ *Canções Regionais Portuguesas* op.39 (1943-1988). *Ó que janela tão alta* é a nº 2 da I série. Ver nota de roda-pé 235.

⁴⁴⁴ Coral da Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Coral de Letras. Ver nota de roda-pé 146.

mais deixou de se cantar. Acho que só quando o *Coral* aborda um programa muito específico — uma obra coral-sinfónica, por exemplo —, é que não há Lopes-Graça. (Mas, quando fizemos, com a Orquestra do Porto, na igreja da Lapa, as duas primeiras cantatas do *Oratório de Natal* de João Sebastião Bach, começámos o concerto com algumas peças extraídas das duas *Cantatas do Natal*⁴⁴⁶ de Fernando Lopes-Graça... Portanto, nem sempre é assim!). Aliás, houve anos e anos do percurso do *Coral de Letras* em que o seu repertório era só mesmo Fernando Lopes-Graça.

Como é que eu vim ao conhecimento dele, ao conhecimento da pessoa? Quando o *Coral* fez cinco anos⁴⁴⁷, organizou-se uma espécie de encontro de coros, de festival, para os comemorar, e convidou-se o *Coro da Academia*⁴⁴⁸. Veio o Graça e, curiosamente, também o Giacometti⁴⁴⁹. De modo que, numa assentada conheci os dois. O contacto, pela via musical ou pela *outra*, não mais se perdeu. O Graça vinha muitas vezes ao Porto pela *outra via*, a convite do PCP, não é? A páginas tantas — já nem sei como isso começou — era eu que lhe servia de motorista, nas suas sacramentais digressões pelo Porto e arredores.

Alojava-se em casa dos *Losa*⁴⁵⁰. Amizade antiga. E eu ia lá buscá-lo. Levava-o a Espinho — onde vivia ainda a sua primeira professora de Piano⁴⁵¹ — e a muitos outros sítios. A Braga, por exemplo, a casa do *tio Graça*⁴⁵², que era médico. Aqui, no Porto, tinha vários primos: o dr. Emílio Peres (ia sempre a casa do Emílio Peres e à dos pais dele)⁴⁵³; mas também à do dr. Rocha Melo — a esposa do eminente cirurgião era sua prima; como o era

⁴⁴⁵ Curso de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁴⁴⁶ Lopes-Graça, *Primeira Cantata do Natal* op. 61 (1945-50) e *Segunda Cantata do Natal* op. 135 (1960-61) sobre melodias e textos tradicionais de Natal, Reis e Janeiras.

⁴⁴⁷ Em 1971.

⁴⁴⁸ Coro da Academia de Amadores de Música (Lisboa), ver nota de roda-pé 98.

Para além deste coro e do Coral de Letras participaram ainda o Orfeon Universitário do Porto e cinco coros pertencentes a outras tantas escolas secundárias da cidade (cf. Lopes-Graça 1973^o, 313).

⁴⁴⁹ Michel Giacometti (Ajaccio, Córsega, 1929 — Faro, 1990). Ver a nota de roda-pé 107.

⁴⁵⁰ Casal constituído pela escritora alemã, de origem judaica, Ilse Losa (1913 — 2006) e pelo arquitecto Arménio Taveira Losa (1908 — 1988).

⁴⁵¹ D. Maria da Imaculada Conceição de Oliveira Guimarães. Ver nota de roda-pé 28.

⁴⁵² Dr. José da Graça, filho do avô paterno de Fernando Lopes-Graça, Elisiário da Graça (1813), e meio-irmão do pai do compositor, Silvério da Graça (cf. Sousa 2006).

⁴⁵³ Emílio Peres (1932-2003). Médico endocrinologista portuense, considerado o “pai do nutricionismo”. Era neto materno de Sofia da Graça, filha de Elisiário da Graça e ainda meia-irmã do pai do compositor, Silvério da Graça (Sousa 2006).

também a ex-mulher do Rui Feijó, que vivia na Rua de Gondarém. Visitava sempre uma sobrinha, que trabalhava muito perto daqui, nas tintas Valentine, ou qualquer coisa assim ⁴⁵⁴. As idas a casa do Manuel Dias da Fonseca ⁴⁵⁵ eram sacramentais. E visitava também o Eugénio de Andrade ⁴⁵⁶, ainda no nº 111 da Rua Duque de Palmela. De maneira que, a páginas tantas, me disse: “Ó Zé Luís, isto para si é uma maçada! Porque é que eu não venho logo para sua casa?” (risos) E passou a vir.

Uns tempos depois, eu não sei se ia com o Graça..., à saída do Teatro Carlos Alberto, encontro os *Losa*. E diz o arquitecto: “Roubou-nos o amigo!” (risos).

Pronto. Aí tens.

c) Essa é complicada... É assim: ...digamos que podemos pegar na obra do Graça e agrupá-la por blocos. Num deles ficarão as coisas mais difíceis. Mais difíceis, para o intérprete. Não sei se tão difíceis assim para quem ouve, sobretudo nos tempos que correm. Não serão difíceis, de qualquer modo, para quem ouve, se o intérprete fez bem o trabalho de casa. Se bem interpretada, penso que não há dificuldade nenhuma em recepcionar qualquer obra de Fernando Lopes-Graça.

Mas, para os intérpretes, há coisas bem ensarilhadas, não é? Eu creio que, para o teu instrumento (para o piano), tem coisas bem difíceis. Para as vozes, para coro, designadamente... compôs algumas que ele mesmo reconheceu, à partida, duras de roer. Dessas, das terríveis, o Coral de Letras já fez, por exemplo, a *Balada duma Heroína* ⁴⁵⁷. E também a primeira das *Três Heróicas* ⁴⁵⁸ de José Gomes Ferreira, para quatro vozes mistas. Tu, aliás, ouviste-a, em estreia, no Palácio Foz. Creio que ainda mais ninguém a fez. Nem o Coral repetiu a façanha. As outras duas permanecem por estrear. Há, portanto, realmente, obras de difícil abordagem. Mas eu estou a falar de um grupo

⁴⁵⁴ Acerca destes dois primos e sobrinha não conseguimos mais pormenores genealógicos na obra citada de António de Sousa.

⁴⁵⁵ Manuel Dias da Fonseca (1923-2015). Ver nota de roda-pé 25.

⁴⁵⁶ Eugénio de Andrade (1923-2005). Ver nota de roda-pé 170.

⁴⁵⁷ *Balada de uma Heroína* op.78 (1953) para coro a capella.

⁴⁵⁸ *Três Heróicas* op. 216 (1969-79) para coro a capella. Texto de José Gomes Ferreira.

amador. Decerto, um grupo profissional não teria tanta dificuldade assim em sair-se da empresa. Imagino que, no Porto, estaremos a caminho de dispor de um grupo capaz de abordar esse repertório sem problemas de maior. Estou a falar, é claro, do Coro da Casa da Música. Que, de resto, já fez dois programas centrados na obra do nosso Compositor.

Agora há muitas outras obras — e, entre essas, o caso mais flagrante será o das *Heróicas* — que têm, objectivamente, a preocupação de se fazerem acessíveis às grandes massas. Aliás — como bem sabes —, no prefácio das *Marchas, Danças e Canções*⁴⁵⁹, o Compositor manifestou mesmo o desejo de que um dia esse repertório se fundisse inextricavelmente com a música popular, alcançando o anonimato. Esse o seu mais fundo desígnio.

Algures, a meio — apesar de sempre desafiante, quer quanto à dificuldade de abordagem, quer em termos estéticos — há o que eu suponho que seja o maior quinhão da produção de Fernando Lopes-Graça: assim a modos que nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Isto é, tenho para mim que o grosso da obra de Fernando Lopes-Graça, para todas as formações, nunca perdeu de vista a questão da receptividade. Sem concessões, em termos de gosto, é claro... Diga-se, aliás, que mesmo as suas peças mais simples são sempre de um gosto requintado.

“A música de Lopes-Graça não se pode ouvir!”... Tenho um comentário a fazer a isso e é mauzinho para os intérpretes! É assim: o compositor é vivo? ...Toca-se ou canta-se por especial favor e não se acha importante gastar com ele a mesma cera que se gasta com os compositores defuntos. Resultado: prestações pouco interessantes. A música pode não ter nenhuma culpa no cartório. Ultimamente, contudo, em relação à música do Graça, as coisas já se vão encarando de outro modo — como bem sabes. Agora mesmo acabou de sair daqui o Augusto Pacheco⁴⁶⁰ que me veio trazer a maquete de um disco que ele vai fazer com obras para guitarra, com flauta ou com voz, e... não tem nada a ver!... Portanto, as jovens gerações já encaram o Compositor como um dos grandes, como alguém com

⁴⁵⁹ Sobre *Heróicas* e *Marchas, Danças e Canções* ver nota de roda-pé 95.

⁴⁶⁰ Augusto Pacheco, guitarrista e docente português.

quem vale a pena gastar tempo. E a verdade é que gastando o tempinho, trabalhando mesmo, aquela música nunca nos deixa ficar mal.

Lembro-me sempre de uma história que se passou comigo, quando o Porto se geminou com Liège ⁴⁶¹. O presidente da Câmara da altura – o Eng. Aureliano Veloso, pai do Rui Veloso –, convidou o *Coral* para ser a delegação cultural da cidade do Porto, quando se deslocou a Liège a formalizar a gemação. Nós estávamos numa daquelas fases em que só cantávamos Lopes-Graça, portanto foi isso o que levámos. Num dos concertos, realizado no auditório de uma empresa discográfica que só fazia gravações ao vivo, havia convidados especiais. Entre eles, o crítico musical de um dos principais jornais de Liège, tido localmente como especialmente verrinoso. Era membro da orquestra da cidade, uma das melhores do país. Depois da nossa actuação, veio-me dizer esta coisa (estou a lembrar-me da cara do Rui Néry ⁴⁶², a quem eu contei a história): “Ah! Então vocês têm desta música e exportam... Amália Rodrigues?!?!” (risos) ⁴⁶³

Portanto essa treta de que a música do Graça é uma chatice, depende. Longe de mim pensar que nós a fazíamos de um modo exemplar. Mas esforçávamo-nos por a fazer bem ou de um modo minimamente aceitável e, pelos vistos, a mensagem passava.

Características da Música de Lopes-Graça... Essa é outra difícil! Porque é assim: há uma parte da obra que reflecte aquilo a que podemos chamar folclore imaginário. Uma ideia que vem de Bartok ⁴⁶⁴: o compositor de tal modo se apoderou da linguagem musical do seu povo que depois é capaz de se exprimir nela a um nível muito elevado. Podemos dizer que boa parte da obra do Graça radica aí, e não apenas aquela que explicitamente pega

⁴⁶¹ Em 1977.

⁴⁶² Rui Vieira Néry, musicólogo, professor universitário, ex-Secretário de Estado da Cultura. Filho de Raul Néry, célebre guitarrista de fado, desempenha importante papel na defesa daquele género musical, recentemente elevado a Património da Humanidade.

⁴⁶³ A propósito do assunto: Em 1954, André Brailiou, folclorista romeno, fundador dos “Archives Internationales de Musique Populaire anexos ao Museu de Etnografia de Genève, comunicou o seu desgosto a Lopes-Graça em obter de Portugal apenas material “ordinário (...), na maior parte dos casos o famoso e desacreditador fado (ou produtos afins), a que ele naturalmente não poupou os seus doestos” (Lopes-Graça 1959, 214).

⁴⁶⁴ Béla Bartok (1881-1945), compositor e pianista húngaro (nascido na Transilvânia) que Lopes-Graça conheceu pessoalmente em Paris.

em temas populares. Obras há – e eu estou a lembrar-me por exemplo das *Trovas*⁴⁶⁵ – que não são nada disso, isto é, não partem de recolhas populares, mas todas as melodias que as integram — espantosas! — transportam, em minha opinião, qualquer coisa do tal folclore imaginário. Aliás, as quadras todas, as estâncias, os poemas todos musicados nas *Trovas*, podes encontrá-los numa publicação de Jaime Cortesão⁴⁶⁶: *O que o Povo Canta em Portugal*. Aí, provavelmente os colheu. Digamos, então, que o Compositor, ‘tocado’ pela poética popular, achou por bem revesti-la com um canto que se não afastasse muito dela. E toda a obra — texto e música — paira a grande altura.

Mas há muitas outras obras que nós não podemos meter aí de modo nenhum, que são construídas de raiz. Estou a lembrar-me, por exemplo, do *Canto de Amor e de Morte*. Vê-se a obra a crescer a partir de quase nada, não é?

Olha, há uns anos, em Coimbra – no ano do centenário –, houve um colóquio em torno de Fernando Lopes-Graça. Numa das sessões, fui convidado para a mesa. Então, houve alguém, também da mesa, que emitiu a opinião de que era preciso branquear Lopes-Graça. Atirei-me ao ar, não é? Branquear? Mas porquê? Ele cometeu algum crime? Queria ele ser branqueado do que o queriam branquear? Branquear?! (risos) A coisa ficou por ali.

Se tu considerares que é ideológica aquela preocupação de escrever numa linguagem sempre acessível a quem escuta, então há ali uma ideologia. Essa preocupação ele expressava-a mesmo. Porque a tinha. Agora isso não quer dizer que embarcasse em cedências, em facilitismos. Era sempre muito exigente. Isto é, achava que não tinha que *descer até*, tinha era que *fazer subir*. Depois é assim: Fernando Lopes-Graça é um Homem Português. Tinha claramente as suas opções. Tinha claramente o *seu lado*. Aí, nunca vacilou. De que modo é que isso passava para a sua Música? Pois... Tens a história das *Heróicas* – coincidentemente (há destas coincidências!...) há uma data de poetas que vão a férias, em 1945, para o *Senhor da Serra*⁴⁶⁷, e há um compositor que também vai... E de

⁴⁶⁵ *Trovas* op. 48 (1947) para canto e piano.

⁴⁶⁶ Jaime Cortesão (1884-1960). Médico, político, escritor e historiador português.

⁴⁶⁷ Residência de férias de João José Cochofel, autor também de letras para as *Canções Heróicas*.

repente uns desataram a escrever poesias e o outro a escrever música... Bem! Há destas coincidências!...⁴⁶⁸

Agora a Música ela própria não tem como ser o que quer que seja: é música e pronto. Para lhe dares um sentido extramusical, tens que lhe pôr palavras. E aí não falta matéria a atestar abundantemente de que lado é que o Graça estava.

Estou a lembrar-me de que, quando o Coral gravou as *Encomendações*⁴⁶⁹, o Romeu Pinto da Silva me *encomendou* o sermão de escrever as *notas*. E como o disco ainda estava para sair em vinil, eu achava que tinha espaço, e estava a escrever uma notinha para cada peça. Um dia, aproveitando o facto de o Graça estar cá, abordei-o: “Olhe, sabe, estou para aqui com isto assim e assim, quer ouvir para ver se estou a dizer muitos disparates?” E li-lhe. Ele ficou um momento calado e depois disse-me: “Ó Zé Luís, eu não sei como lhe agradecer tudo o que faz pela minha música... mas agora deixe-me dizer-lhe: eu não imaginava que lá tinha posto tanta coisa!!...” (risos) Aí tens!

De maneira que acabaram por não ser essas as *notas* publicadas... Aliás, para uma *pochetezinha* assim pequenina, tinha mesmo que reduzir⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Em 1945 a oposição ao regime de Salazar tentava aproveitar a dinâmica dada pela recente derrota do nazi-fascismo para a luta contra o regime, nomeadamente com a criação do MUD (Movimento de Unidade Democrática), organização de oposição a Salazar onde militava a grande maioria dos artistas presentes no “Senhor da Serra” (ver capítulo IV, 3.2. desta tese).

⁴⁶⁹ *Onze Encomendações das Almas* op. 56 (1950-53) para coro a capella.

⁴⁷⁰ A gravação acabou por ser editada em CD.

3.7. José Robert

Entrevista feita na residência do entrevistado (Rua Cardoso Oliveira, Lisboa) pelas 12 horas e 15 minutos do dia 30 de Julho de 2013.

Respostas

a) José Robert nasceu em 1940, de uma família naturalmente dotada para a música. Aos oito anos começou a dar os primeiros passos como cantor, solista e iniciação à Regência coral na Escola Primária. Aos onze anos iniciou a sua formação musical – que manteve ao longo da sua vida - e fez parte activa e regular de vários agrupamentos corais infantis e juvenis, com especial incidência em polifonias do Séc. XVI ao Séc. XX "a capella" e em obras corais sinfónicas.

Após ter concluído o Curso de Canto Gregoriano, estudou harmonia e composição com o Dr. Manuel Luís, praticou Direcção Coral e Música de Câmara com Viçoso Freire, dirigindo a Schola Cantorum do Seminário Maior Patriarcal dos Olivais durante vários anos.

Frequentou diversos cursos e seminários de Direcção Coral e Orquestral no País e no Estrangeiro. Nomeadamente trabalhou com Pierre Kaellin, Heinz Hennig, Arnaudof, da Bulgária, Herbert Joris e, em Berlim, frequentou o Curso Internacional para Directores de Coros Mistos, sob a orientação de Gertrichmuth, de Leipzig, tendo sido o único estrangeiro escolhido para dirigir uma das obras finais do curso.

Foi co-fundador do Coro da Fundação Calouste Gulbenkian – onde antes estudou Direcção Coral com Pierre Kaellin - e onde permaneceu cerca de oito anos. Posteriormente, depois de dirigir o Orfeão Scalabitano, hoje Coro do Círculo Cultural Scalabitano, assumiu a Direcção Artística do Choral Phydellius, cargo que ocupou de 1971 a 2008. Após a fundação de uma Escola de Música (agregada a este Coro) em 1974, tornou-se Professor e Director Pedagógico até à década de 1990, tendo fundado um Coro Infantil, depois Infanto-Juvenil, que dirigiu até terminar a sua colaboração no Choral Phydellius.

Dirige - desde 1974 como Adjunto de Fernando Lopes-Graça, e a partir de 1988 como Maestro titular - o Coro da Academia de Amadores de Música, presentemente designado Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, cargo que ainda hoje desempenha.

Desde 1979, e com regularidade, dedica parte da sua actividade à formação técnica e artística de directores corais, orientando, a convite da Secretaria de Estado da Cultura e de outros organismos oficiais e particulares, como a Escola Superior de Música de Lisboa, Academias de Música e Conservatórios, diversos cursos e workshops de direcção coral em várias zonas do país de norte a sul. Com frequência tem sido convidado para membro de Júri de diversos concursos de composição coral e, também, para a direcção de ateliers corais em workshops especializados.

Diplomado com o Curso Superior de Formação de Professores de Educação pela Arte, do Conservatório Nacional de Lisboa, foi, desde 1981, o Director Artístico e Maestro do Coro da Universidade de Lisboa até à sua aposentação em 2010, tendo também desde Março de 1997, fundado e dirigido o Coro de Câmara da mesma Universidade até 2010.

Desempenhou o cargo de professor de Direcção Coral e Aula de Conjunto na Academia de Amadores de Música de Lisboa de 1991 a 2008.

Foi agraciado com a Medalha de Mérito Cultural pela Câmara Municipal de Torres Novas e também pela Câmara Municipal de Cascais, neste caso pelo trabalho desenvolvido na divulgação da obra do Compositor Fernando Lopes-Graça no concelho que detém o seu espólio.

b) Tive conhecimento da Música de Lopes-Graça em 1968 ou 69 – já não me recordo – através da audição do *Coro*⁴⁷¹, que me impressionou bastante nessa altura. O Lopes-Graça não me conhecia então. Impressionou-me muito a qualidade da música em si, independentemente da interpretação (a interpretação também, porque era o próprio

⁴⁷¹ Coro da Academia de Amadores de Música (Lisboa). Ver nota de roda-pé 98.

compositor que dirigia, obviamente). Senti de facto uma apetência muito grande pela música de Lopes-Graça, o que tem a ver também com o meu passado: desde bastante novo me interessei muito pela música do século XX. Não só ouvi, como fiz e analisei a música de Stravinsky⁴⁷², de Honegger⁴⁷³, de Béla Bartok⁴⁷⁴ e dos grandes compositores, juntamente com o Barroco (Bach): foram as minhas áreas desde que, com 11 anos, comecei a aprender mesmo a sério música. A partir daí essa relação aumentou com a audição de concertos – Pedro de Freitas Branco apresentava obras contemporâneas, tinha essa característica interessante.

A minha empatia com a música do século XX, de certa maneira, abriu-me o espírito para a compreensão da música de Lopes-Graça e vi que aquilo era algo de realmente excepcional de facto: embora canções tradicionais portuguesas originais, tinham um arranjo que era mais do que um arranjo – era uma *recriação*. Naquela altura eu já tinha estado no Coro da Gulbenkian, onde tive contactos com vários tipos de música, coral-sinfónica e não só. Isso tudo se juntou para eu compreender Lopes-Graça que, sendo algo de novo, de facto estava perfeitamente num contexto de século XX, da música contemporânea na altura.

Depois disso, por *portas travessas*, acabo por conhecer um bocadinho mais a música de Lopes-Graça através do Coro da Gulbenkian, onde estive juntamente com Francisco d’Orey. Mais tarde ele saiu, eu também abandonei o coro, e muito depois, em 71, ele pediu-me para lhe dar uma ajuda para um Festival em Graz (na Áustria, perto da fronteira com a ex-Jugoslávia), o chamado “Europa Cantat”, em que ele iria participar com o Coro da Universidade, que dirigia, e com o Coro da Juventude Musical Portuguesa, que era um coro muito jovem. E que tinha dois elementos que tinham estado no coro do Lopes-Graça, para além do próprio Francisco que também chegou a estar algum tempo lá.

O Francisco d’Orey escolheu um pacote bastante interessante de *Canções Regionais Portuguesas*⁴⁷⁵, de Lopes-Graça, para levar a Graz com o Coro da Juventude, que era um

⁴⁷² Igor Stravinsky (1882-1971). Ver nota de roda-pé 373.

⁴⁷³ Arthur Honegger (1892-1955). Compositor suíço, membro do “Grupo dos Cinco”.

⁴⁷⁴ Béla Bartok (1881-1945). Ver nota de roda-pé 463.

⁴⁷⁵ *Canções Regionais Portuguesas Op. 39*. Ver nota de roda-pé 235.

coro muito aberto. Pediu-me ajuda para os tenores, que escasseavam – eu era tenor na Gulbenkian –, fiz alguns ensaios e depois fui realmente com eles a Graz. Lá, foi um sucesso as obras de Lopes-Graça, de tal maneira que o Coro da Universidade até teve ciúmes do Coro da Juventude, que foi gravado e retransmitido pela rádio. As pessoas ficaram parvas a ouvir as *Canções* de Lopes-Graça!

Em 69 fui assumir o coro do Orfeão Scalabitano ⁴⁷⁶, que tinha desaparecido, pois o maestro tinha ido para Coimbra. Tinha havido lá também um outro coro de homens, muito bom, o *Alfredo Keil*, que também desaparecera. Então já não havia coro, vieram ter comigo – não sei por que carga de água! –, aceitei e fui dirigir o agora denominado Coro do Círculo de Cultura Scalabitano ⁴⁷⁷, com gente nova, alguns que tinham pertencido ao *Keil*, um ou outro ao Orfeão, e com eles comecei a fazer música de Lopes-Graça, como já tinha esse espírito e esse interesse. Foi realmente extraordinário a aceitação, por parte dos coralistas e por parte do público, das *Canções* ⁴⁷⁸ do Lopes Graça. O único contra era a questão, digamos, política, ou seja, a conotação que se fazia da música de Lopes-Graça com a sua postura de cidadão, de comunista. Havia preconceito, mas não por parte do Coro que o aceitou perfeitamente: achou lindíssimas as *Canções*! Fiz até uma gravação para a então Emissora Nacional em que eles, por engano, deixaram ir para o ar *Os Homens que vão para a Guerra* ⁴⁷⁹ (risos). Gravei assim uma série de *Canções* de Lopes-Graça e o próprio chefe daquela equipa itinerante da Emissora Nacional que foi lá gravar disse: “Eh pá! Eu não sabia que a Música de Lopes-Graça era tão linda!”. Isto foi em 70 e eu ainda não conhecia Lopes-Graça.

Em 71 sou convidado pelo Coral Phydellius ⁴⁸⁰ para o ir dirigir, aceito e fico com os dois coros, saindo da Gulbenkian. Começo a dirigir o Coral Phydellius a partir do zero: *remendo novo em pano velho* não interessa... E de facto o programa deles era um bocado fraco, em termos de repertório, embora cantassem muito bem, tivessem uma grande energia.

⁴⁷⁶ Coro de Santarém.

⁴⁷⁷ Herdeiro dos extintos Orfeão Scalabitano e Coro *Alfredo Keil*, todos de Santarém.

⁴⁷⁸ *Canções Regionais Portuguesas* op. 39. Ver nota de roda-pé 235.

⁴⁷⁹ *Os Homens que vão para a Guerra*, canção publicada na II série das *Canções Regionais Portuguesas* op. 39, proibida pelo regime fascista devido às alusões pacifistas que o seu texto fazia, numa altura em que o Governo, então chefiado por Marcelo Caetano, sustentava uma guerra colonial.

⁴⁸⁰ Coro de Torres Novas.

Havia muita gente de esquerda ali, embora também houvesse *gajos infiltrados*, não é? Comecei logo a fazer um programa eclético, evidentemente, mas, obviamente, também com Lopes-Graça. De tal maneira que fui a um Festival Internacional em Évora em 71 – 4 meses depois de ter entrado no coro – e levei música de Lopes-Graça: *Os Homens que vão para a Guerra*. A PIDE ⁴⁸¹ soube e o Estado cortou relações com o Coral Phydellius, a nível de gravações, a nível de tudo, e a Censura ⁴⁸² incluiu-nos no livro das instituições censuradas por termos cantado lá essa canção. Isto em Outubro de 71, eu tinha entrado em Maio.

Em 1972, como eles celebram sempre o aniversário em Maio que é a data da fundação do coro, organizámos um concerto bastante interessante. As pessoas estavam então galvanizadas pela ligação com a poesia. Foi um espectáculo assistido por mil pessoas, o recinto estava cheio como um ovo e o espectáculo tinha 3 componentes: Guerra, Paz, Amor. Havia iluminação, declamação em *off* de poemas de Neruda e de outros poetas, e convidámos Lopes-Graça para vir assistir – ideia deles. O Lopes-Graça apareceu – já conhecia o *Phydellius* –, assistiu no primeiro balcão, fiz-lhe uma referência do palco e foi uma ovação tremenda. Foi aí que o conheci. No final veio ter comigo e conversámos um bocadinho. Disse-me isto e aqueloutro – cantámos muitas canções dele (*Mirandum* ⁴⁸³, *Acordai* ⁴⁸⁴, *Os Homens que Vão para a Guerra*, claro, cada uma inserida no seu tema) – sei lá, cantámos muitas coisas, e ele disse-me a sua opinião – que tinha gostado – e apontou-me muitas coisas: “Ali... aquele andamento... ”. Portanto o rigor em relação ao metrónimo, digamos assim, é fundamental! (risos).

Já tinha essa noção, mas aí comecei a crescer com o seu conhecimento. Tudo terminou num restauantezinho, com um convívio do coro com ele, que gostou imenso do espectáculo, de tal maneira que dirigiu nesse convívio o *Acordai*. Foi uma coisa lindíssima, quando ele disse: “Olhem: é como o nascer do dia, o nascer duma criança, é como um embalo!” Nunca mais me esqueci disso.

⁴⁸¹ PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Ver nota de roda-pé 97.

⁴⁸² Outro “esteio” do Estado Novo que cortava ou aprovava tudo o que fossem espectáculos públicos e possuía uma lista de obras e/ou autores proibidos.

⁴⁸³ *Romance de Mirandum* (série IV das *Canções Regionais Portuguesas* op. 39). Ver nota de roda-pé 235.

⁴⁸⁴ Canção *Heróica*. Ver nota de roda-pé 349.

E disse-nos logo, ali mesmo: “Olhe! Estou com uma ideia na cabeça: realizar um Festival a que eu chamaria “Festival dos Três Coros”. Tem a ver com o célebre “Three Choirs Festival” inglês, pelo nome, mas não pela realidade”. O Graça sabia diferenciar. Não era uma cópia! “Então e quem são os Coros?” – perguntámos. “É o coro da Academia, são vocês, Coral Phydellius, e é o Coro D. Pedro de Cristo, de Coimbra.” Portanto, três coros com características completamente diferentes: o Coro da Academia, música de Lopes-Graça; o Coral Phydellius, com repertório eclético e fazendo muita música de Lopes-Graça (em primeira audição fizemos várias peças dele) e o Coro D. Pedro de Cristo, um coro que cantava muito bem, dirigido pelo Francisco Faria, que já tinha feito Lopes-Graça quando estava à frente do Coro da Faculdade de Letras ⁴⁸⁵, mas depois saiu com aquelas lutas estudantis em 69 e fundou o Coro D. Pedro de Cristo, mais vocacionado para a música do irmão, Manuel Faria, e para a Música Polifónica Portuguesa (D. Pedro de Cristo e outros). A música de Lopes-Graça passava-lhe ao lado. Não fazia com aquele coro, isto devido à constituição do coro, às pessoas que estavam no coro. Porque ele gostava muito de Lopes-Graça, aliás foi ele que fez a primeira audição de *Em Louvor do Sol* ⁴⁸⁶, em 1968, salvo erro, em Coimbra. Ele tinha uma admiração extraordinária pela música de Lopes-Graça, uma grande amizade, embora pessoa de quadrante diferente.

Foi assim que nasceu a relação, o Festival realizou-se durante cinco anos: primeiro em 1973 no S. Luiz ⁴⁸⁷. Esse Festival levava os outros coros a assistir, foi um *boom* realmente no movimento coral português, quanto a mim o primeiro *boom*! Portanto, S. Luiz, depois Torres Novas em 74 – depois do 25 de Abril –, em 75 foi em Coimbra. Percorremos as três localidades. A ideia era agregar algum outro coro que aparecesse. Mas como não apareceu, fomos para Évora que na altura tinha um teatro em grande desenvolvimento com o Mário Barradas ⁴⁸⁸ que nos convidou. Fomos a Évora e fizemos o Festival, mas lá não havia coro, não havia nada nesse aspecto. O de Évora já foi em 76 – o último festival –, embora em 77 chegasse a estar previsto um outro para Aveiro. Mas em 77... aquilo

⁴⁸⁵ Da Universidade de Coimbra.

⁴⁸⁶ *Em Louvor do Sol* Op. 104 para coro a capella.

⁴⁸⁷ Teatro S. Luiz, em Lisboa.

⁴⁸⁸ Mário Barradas (1931 – 2009). Actor e encenador, fundador e director do Centro Dramático de Évora (CENDREV), figura e instituição marcantes no panorama teatral após o 25 de Abril.

ardeu! O Mário Mateus ⁴⁸⁹ estava em Aveiro e foi ele que ia organizar, mas *cortaram-lhe as pernas* e pronto... E terminou o Festival dos Três Coros.

Entretanto vou para a *Academia* ⁴⁹⁰ em 1973 e começo a dar umas aulas, porque a minha relação com o Graça começou a ser muito estreita a partir justamente de 72. É que no Festival dos Três Coros realizavam-se obras em comum, preparadas durante o ano, que eram feitas nos ensaios. Mas previamente eram analisadas por nós os três, com o Lopes-Graça, como é óbvio, à frente. Os três maestros reuniam-se, por exemplo, em casa do Cochofel ⁴⁹¹ – lembro-me de termos lá tido uma primeira reunião – para dividir por uma massa muito grande de 120 coralistas uma obra como *Em Louvor do Sol*, ou outras da Polifonia Portuguesa, proposta por Lopes-Graça: Duarte Lobo ⁴⁹², o Ave Maria de D. Pedro de Cristo ⁴⁹³, que é lindíssimo... Eram obras que se prestavam para ser montadas, utilizando aquela massa coral em determinados momentos, em *tuttis* e em *não tuttis*. Havia um trabalho prévio feito por nós. O Graça ouvia sempre a nossa opinião e perguntava: “O que é que acha que devo fazer?” – a mim e ao Francisco Faria. Esta parte, aquela do *Em Louvor do Sol*, do *Ave-Maria* ou do *Gloria* de Duarte Lobo ou da Missa *Ductus est Jesus*. E assim o meu conhecimento com ele aprofundou-se, até porque tinha os meus sogros a viver em S. Pedro do Estoril e ia lá passar férias a partir de 75 ⁴⁹⁴. Encontrando-me com o Graça na Academia, ele disse-me: “Eu preciso imenso de um auxiliar para ensaiar os naipes e para dirigir o coro...” Respondi-lhe logo: “Ó Graça, com certeza, terei todo o prazer. Para além disso, também vou cantar, obviamente, terei todo o prazer.” (Defendo que quem dirige deve cantar e não ser apenas um intérprete que está *fora*, mas sim *lá dentro*, não é?) E assim foi: sem dar por isso, em 74, antes do 25 de Abril, dava umas aulas, depois deixei de dar essas aulas e comecei a colaborar com Graça, quer nos ensaios de naipe, quer a dirigir o coro. E o Graça sempre extremamente atencioso e amável, muito meu amigo logo desde o início. Foi uma amizade que nasceu assim, não é,

⁴⁸⁹ Mário Mateus, cantor, director coral e orquestral, pedagogo. Ver nota de roda-pé 29.

⁴⁹⁰ Academia de Amadores de Música, em Lisboa.

⁴⁹¹ João José Cochofel (1919 - 1982). Ver nota de roda-pé 210.

⁴⁹² Duarte Lobo (?1565 -1646). Compositor português.

⁴⁹³ D. Pedro de Cristo (1550?-1618). Compositor português cujo nome foi adoptado pelo coro de Coimbra referenciado.

⁴⁹⁴ Uma vez que Lopes-Graça morava nesta altura na Parede, presume-se que havia uma facilidade de encontros/visitas entre os dois.

nasceu através da música, digo eu, nasceu de uma empatia, a tal empatia que eu tinha no fundo já de trás – contei há pouco – que vinha do gosto da música contemporânea e depois, da reacção à música dele. É engraçado como estas coisas se conjugam.

Depois tornei-me assíduo do Graça, ia a casa dele, ele mostrava-me o que estava a fazer e falávamos sobre a música, sobre a música que o coro iria fazer, sobretudo sobre o que tinha e o que não tinha sido feito... “O que é que acha? O que é que vamos agora fazer?” “Então o Graça tem aquela e aquela...” – eu sabia que tinha; ele mostrava-me os vegetais... “Mas isto não sei... É um bocado difícil para o coro...” “Oh Graça, vamos experimentar. Se der, deu; se não der...” E assim comecei por mim mesmo a trabalhar algumas peças, até bastantes, a trabalhar com ele *mano a mano*... E isso manteve-se até ele sair do coro em 87, 88... e eu fiquei como titular. Mas comecei logo como assistente dele.

c) É difícil de resumir a resposta. Engloba muitas coordenadas, muitos aspectos. Acho que a Música de Lopes-Graça sofreu bastante da conotação da música dele com uma forma de expressão que sobre o ponto de vista estético era provocatória para muita gente. As pessoas tinham essa ideia. Veja-se o caso da Gulbenkian que raramente fez obras de Lopes-Graça, só em 1967 ou 68 tornaram a fazer o *Em Louvor do Sol* – primeiro foi o *D. Pedro de Cristo*, como disse há pouco, e depois a Gulbenkian gravou e gravou muito mal aquilo.

Isto põe o problema seguinte. Faz-me lembrar aquilo que aconteceu também com Wagner, quando ele descreve nas suas memórias que, ao ouvir pela primeira vez a Nona Sinfonia, enquanto a transcrevia para piano – estava interessado na obra e pediu a Beethoven, deves saber disso... Foi ouvir o primeiro concerto e ficou desanimado: “Afinal de contas não era aquilo que eu pensava!” E o Wagner – que a estava a transcrever, não era qualquer pessoa, apesar de jovem ainda – deixou-a, fechou. Mas descreve, nas suas palavras, a segunda audição da obra – não sei se foi o Bülow que dirigiu –: “Caíram-me as viseiras dos olhos!...Isto é uma obra extraordinária!” Ou seja, a boa música, mal

interpretada, contribui obviamente para mostrar, digamos, desenvolver no ouvinte a sensação de que de facto é difícil, de facto é incompreensível, de facto não se percebe no fundo, por isso é áspera, há qualquer coisa... Nós sabemos como a música contemporânea extra-Lopes-Graça demorou tempo a entrar, mesmo a música da primeira metade do século, não é, os Poulenc, os Milhaud, e todos esses, já não falo na Música dodecafónica, a escola de Viena, Stockhausen. Tirando os ditos “impressionistas” – que não é muito próprio dizer, como sabes o próprio Debussy⁴⁹⁵ não gostava nada, não se considerava, *ia aos arames* – a música contemporânea do século XX demorou muito tempo a chegar à compreensão. Então as pessoas refugiavam a sua mentalidade como ouvintes na música tonal até Wagner. Digamos que Wolf, Bruckner, até post-wagnerianos, Mahler, não eram obras que apetecesse ouvir. Aconteceu justamente que passámos um século muito estranho. A não ser as elites, uma elite conhecedora... Voltamos a Beethoven, quando fez o *Fidelio*⁴⁹⁶, a primeira versão do *Fidelio*, como se sabe, foi criticadíssima pelo editor: “Não, não! Isto é muito complicado, isto é muito complexo!” E Beethoven ficou irritadíssimo, furioso: “Eu faço música para entendedores!” Com isto não estava a dizer que a Música erudita só podia ser compreendida por entendedores, não é? Mas no fundo para pessoas de espírito aberto, conhecedores, obviamente, abertos à inovação. Depois mais tarde ele refez de facto o *Fidélío* em forma definitiva, mas porque quis.

O que estou a dizer, acho que se aplica também à música contemporânea e nomeadamente à música de Lopes-Graça, pondo de lado o ponto de vista político das pessoas. Mas lembro-me de colegas meus, alunos meus de cursos de direcção – fiz muitos, intensivos, pelo país fora a partir de 80 – de me dizerem “Eh pá, Lopes-Graça... Isto vê-se mesmo que é dum comunista...” Nunca mais me esqueço de um maestro que me disse isto! Até que ponto é que depois as coisas se enraízam, se mesclam. Se isto acontece numa pessoa que já tem alguma formação musical, muito mais para o público. Obviamente se a interpretação é feita um bocado assim por *forcing* – porque agora está na moda fazer Lopes-Graça, vamos fazer Lopes-Graça... Fazer Lopes-Graça era sempre um

⁴⁹⁵ Claude Debussy (1862-1918). Ver nota de roda-pé 391.

⁴⁹⁶ Única ópera composta por Beethoven.

tiro: não sabemos como o público vai reagir, portanto vamos cantar mal, vamos executar mal...

Tudo parte do intérprete. Os intérpretes devem, de facto, ter não só bagagem, conhecimentos, etc., mas têm de gostar, perceber o que está na música dele. E nesse aspecto a resposta para mim é que o público gosta! E eu tenho tantos exemplos disso, em Portugal e no estrangeiro, através do *Phydellius* – já não falo do Coro da Academia – a música de Lopes-Graça era a que as pessoas mais gostavam de ouvir. E nós tínhamos um repertório eclético que ia das Renascenças, Barroco, Romantismo, século XX também... No Coro da Universidade também a mesma coisa, anos 80, as pessoas ficaram centradas e quem ouvia ficava siderado. O estranho da questão está aí, não é? A Música de Lopes-Graça tem uma força, uma beleza, um lirismo tal, que se o intérprete conseguir transmitir aos seus músicos – no caso de um maestro – se for executante, quer instrumentista, quer cantor, se conseguir transmitir esse conteúdo... Digamos, o máximo que pode haver é: “...Não percebi! Esta obra eu não percebi bem!”... Um exemplo: com o Coro da Universidade que eu dirigi desde 80/81 e de que me reformei, fiz muita música de Lopes-Graça, quer com o Coro principal, quer com o Coro de Câmara. O exemplo que eu queria dar é que o Coro resolveu fazer (porque não fazer?) o *Requiem pelas Vítimas do Fascismo*⁴⁹⁷. A primeira audição, que não foi só portuguesa – era uma orquestra creio que jugoslava ou eslovena, não era grande coisa... – foi em 1981, na Aula Magna (e eu assisti) e o coro era formado por elementos voluntários da Gulbenkian. O coro da Gulbenkian não quis fazer. Eram voluntários, o Jorge Mata lá os preparou (O Jorge Mata estava ligado à música de Lopes-Graça, porque trabalhou com coros amadores a música de Lopes-Graça, portanto estava um bocadinho *naquela onda*...) e enfim, o Graça...⁴⁹⁸ (Depois foi gravada pelo coro de Budapeste, como tu sabes, e está bem, mas é uma gravação que

⁴⁹⁷ *Requiem – pelas vítimas do fascismo em Portugal* op. 210 para solistas, coro e orquestra.

⁴⁹⁸ A 1ª audição, segundo a *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça* de Romeu Pinto da Silva, foi dada em Lisboa, na Aula Magna da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa, a 27 de Julho de 1981, sendo intérpretes: Fernanda Correia, soprano, Dulce Cabrita, mezzo-soprano, Attila Fülöp, tenor, István Gáti, barítono, Álvaro Malta, baixo, Coro Gulbenkian, Orquestra Filarmónica de Kosice, direcção de Bystrík Resucha.

não é portuguesa ⁴⁹⁹. Nesta gravação os solistas, à última hora, disseram que não, acho que o Malta... não sei, já não me recordo.) Mas pronto: fez-se a primeira audição, mas não foi só com portugueses. Então nós resolvemos: vamos fazer! Organizámos tudo no sentido de fazer com o Coro da Faculdade de Letras ⁵⁰⁰ e realizámos realmente no Porto (Vila da Feira – Europarque), em primeiro lugar, a primeira audição feita só por portugueses, não é? A orquestra excelente, a do Porto, dirigida pelo maestro Marc Tardue ⁵⁰¹. Já agora, a *talhe de foice*: fui o primeiro a chegar ao primeiro ensaio e estivemos a conversar um bocado; o maestro disse-me: “Pois! Isto é uma peça muito interessante... Acho que tem qualquer coisa a ver com Mozart...” E eu ri-me cá para dentro, não é? Eu conhecia bem a partitura, já tinha ouvido... Ele mudou de opinião completamente a partir do momento em que começámos a cantar, a ensaiar com orquestra e ficou apaixonado pela obra. Queria repeti-la. Fizemos 3 ou 4 concertos. Aquilo que falhou, quanto a mim, foram os solistas. Não estavam à altura, tirando talvez o soprano. Mas os outros não tinham arcaboço, nós não temos solistas para obras daquelas!

Um elemento paradigmático do Coro da Academia, que acompanhou Lopes-Graça desde 1960 em diante e que era uma cantora fabulosa – fez interpretações, mesmo a solo, de Lopes-Graça e gravou para ele, tinha uma voz excelente e inesquecível, pessoa muito simples, extraordinária, podia dar uma cantora lírica fantástica, mas nunca quis, falecida há quatro anos – era a Celeste Amorim ⁵⁰². Eu, na altura de organizar os dois coros para o *Requiem*, achei que era interessante também meter aqui pessoas do Coro da Academia,

⁴⁹⁹ CD 870010/PS PORTUGALSOM. Intérpretes: Magda Kálma, soprano, Tamara Takács, mezzo-soprano, Attila Fülöp, tenor, Istvan Gáti, barítono, Kolos Kováts, baixo, Coro da Ópera de Budapeste, direcção de Andras Korody.

⁵⁰⁰ Coral de Letras da Universidade do Porto. Ver nota de roda-pé 146.

⁵⁰¹ Intérpretes: Ana Paula Russo, soprano, Liliana Bizineche, mezzo-soprano, Rui Taveira, tenor, Armando Possante, barítono, João Miranda, baixo, Coro de Câmara da Universidade de Lisboa (direcção de José Robert), Coral da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (direcção de José Luís Borges Coelho), Orquestra Nacional do Porto, direcção Marc Tardue.

⁵⁰² Celeste Amorim (1938-2009), solista do Coro da Academia dos Amadores de Música, antifascista e quadro do PCP, autarca depois de 1974. Com excelentes dotes vocais, responsável por muitos solos do repertório do coro, entre vários registos a solo a que emprestou a sua voz, conta-se o CD “Canções do 25 de Abril / 13 Canções Heróicas”, com música para Canto e Piano de Lopes-Graça, com a pianista Madalena Sá Pessoa. Assistiu Michel Giacometti em campanhas de recolhas etno-musicais.

onde havia poucos elementos que soubessem música e que o pudessem fazer. Mas falei à Celeste, que sabia um bocado de música, e falei a mais dois ou três. A Celeste disse-me: “Ó Zé! Eu não consigo compreender!”. (Ela não dizia “Eu não gosto!”.) “Aliás há músicas de Lopes-Graça que eu não sinto...” E com isso, ela não queria dizer que não estivessem bem compostas, bem estruturadas, e não fossem obras notáveis. Mas quando começou a fazer!... É que a diferença entre a atitude do público, do ouvinte, por disco ou ao vivo, e a atitude de quem faz, a mesma pessoa, não é?... “Caem-lhe as viseiras dos olhos”, como o Wagner dizia, não é? Destapa-se-lhe os ouvidos, deixa-se impregnar... E ela apaixonou-se de uma forma fantástica, extraordinária pela obra, pelo *Requiem*... Foi cantá-lo e era das mais assíduas sempre, estudava em casa, percebia... Espantoso! Pegamos na partitura e não é assim uma obra propriamente fácil, não é? Uma obra monumental, realmente extraordinária: é preciso ver os conteúdos, como tu sabes, o que está por trás... Como Stravinsky dizia, há partituras de que não se pode sair: temos que fazer o que está lá; mas temos que ver o que está por trás. Isso tem a ver até com o conhecimento da personalidade do compositor, do sentir do compositor. Portanto o gosto das pessoas em ouvir – ou o desgosto, ou a antipatia ou simpatia – tem muito a ver com esses elementos todos.

A música de Lopes-Graça tem de ser ouvida uma vez, duas vezes, ou três ou mais para se poder perceber, para algumas pessoas a poderem entender; para se despojarem dos preconceitos subconscientes que têm relativamente a um determinado tipo de música, seja ela contemporânea ou, neste caso, de Lopes-Graça. Esse despojamento vem através da concentração, da abertura, duma segunda audição, se necessário. Há pessoas que à primeira conseguem entender, não é? E às vezes são os mais simples que entendem melhor do que as pessoas que têm a dita formação musical, mas que, como se sabe, valorizam muito pouco os contemporâneos do século XX. Todo o sistema de ensino pouco se baseava, na Análise nos nossos conservatórios, nessas obras. E a nível de concertos, também, tirando alguns casos notáveis, mas que não era o suficiente para as pessoas poderem ouvir várias vezes, para entenderem à primeira. Daí que quando se pergunta se a música de Lopes-Graça é fácil ou difícil, é difícil responder: é fácil e difícil! Penso que a música, mesmo a obra mais simples de Lopes-Graça, às vezes é mais difícil do que uma

obra complexa. E porquê? Porque mais facilmente nós não nos despojamos dos nossos preconceitos e achamos que esta melodia, tratada desta forma, com esta polifonia e estrutura fantásticas, não de acompanhamento, mas de recreação de atmosferas, etc., era melhor se fosse assim: com um acompanhamentozinho tonal, não é, *bonitinho!*... A pessoa não se despojou dos preconceitos ou dos maus hábitos de ouvir a música do século XIX! E daí a antipatia de muitos músicos contemporâneos. (O próprio Graça não apreciava assim especialmente Brahms, mas já, por exemplo, Schubert para ele era uma coisa excepcional. No entanto para o fim da vida o Graça fez as pazes. Isto tem a ver com a História, com a evolução, etc.)

Daí que a Música de Lopes-Graça é difícil. É difícil porque é exigente. É difícil, seja a mais fácil de todas – estou agora a usar as duas palavras simultaneamente –, seja a mais complexa. Ela é difícil para o intérprete na medida em que o obriga a entrar a fundo dentro dela, e não só nas notas musicais. E se vamos a notas musicais, também a música de Wolf é difícil, com as enarmonias, com a escrita, etc. Se houve alguém que tentou simplificar a escrita foi Stravinsky. Tentou e conseguiu tornar a escrita (embora com aquelas mudanças de compasso...) mais acessível para o regente, porque o regente é que transmite algo. Os instrumentos transpositores, ele eliminou isso tudo para o regente. Com Lopes-Graça também aconteceu um bocado disso, mas claro numa linguagem diferente – embora com influências óbvias de Stravinsky e de Falla ⁵⁰³, como a gente sabe, Debussy ⁵⁰⁴, Bartok, enfim. Lopes-Graça acabou por fazer um tipo de música difícil, mas se analisarmos bem, não é tão difícil como isso, uma vez que há uma corrente melódica – como em Bach no mais simples dos corais –, uma corrente lírica, melódica intrínseca de cada instrumento ou voz que o Graça sentia e conseguia acoplar tematicamente...

Nunca mais me esqueço quando ouvi há muitos anos, muito novo, a 41ª de Mozart ⁵⁰⁵ em que no último andamento ele junta os temas, sobrepõe os temas anteriores. Fantástico! É extraordinário! Não é por acaso que Lopes-Graça tinha em apreço Mozart e Beethoven sobre o ponto de vista construtivo, de lógica.

⁵⁰³ Manuel de Falla (1876-1946). Compositor espanhol.

⁵⁰⁴ Claude Debussy (1862-1918). Ver nota de roda-pé 391.

⁵⁰⁵ Sinfonia nº 41 “Júpiter” em Dó K. 551 (1788) de Wolfgang Amadeus Mozart.

Se o trabalho dos intérpretes não for razoável ou bom ou muito bom, for mediano ou mau – mas há obras que não suportam o *suficiente*, só se for muito bem executado – a pessoa diz: “Prefiro ouvir o original, como o povo cantava.” (isto relacionando com aquilo que me está mais na mão, a música regional portuguesa.) Por exemplo as canções baseadas em polifonias primitivas (como se canta no Gerês, em Cinfães...): a pessoa pode dizer “Prefiro cantar aquelas harmonias!” – que é lindíssimo, aliás, mas de qualquer maneira, não digo que seja museológico, mas é uma realidade diferente daquilo que Lopes-Graça fez da obra. Agora se a obra for mal executada – estou a lembrar-me da *Passarinha Trigueira*⁵⁰⁶, por exemplo – quem ouve, não gosta. Quem ouve pela primeira vez, até pode não perceber, mas que deixe em aberto uma segunda vez. Quem ouve e diz logo “Há ali notas que estão a mais!”. Lembro-me duma colega minha, que conheci em Berlim, num curso que fui lá fazer, a quem mandei a *Segunda Cantata do Natal*⁵⁰⁷, por correio – ela era húngara e é uma grande especialista na metodologia Kodaly, dirige coros, de câmara, etc., uma pessoa extraordinária. E mandei-lhe Lopes Graça, porque falei-lhe muito da Música Tradicional Portuguesa, enquanto lá estivemos. E ela respondeu-me: “O que eu acho é que há aqui notas a mais!”. Fiquei super-decepcionado, mas depois percebi: ela estava muito formatada pela Música de Kodaly, de quem o Bartok dizia que era o músico mais húngaro que conheceu durante toda a vida. A gente faz Bartok e sente. É como fazer Lopes-Graça. Uma obra de Bartok sobre cantos eslovacos, como eu fiz com o coro da Universidade, e de facto obras muito simples a duas vozes, de Bartok, para coros sobre cantos tradicionais: aquilo é obra do compositor, mas o canto tradicional está lá! Em Kodaly é diferente: embora escrevesse muito bem, tivesse uma facilidade enorme, era um homem cultíssimo e tem algumas coisas notáveis, mais notáveis que outras, pronto é mesmo assim!

O que eu acho entre o fácil e o difícil... O que é fácil? Fazer uma obra da renascença é difícil, nós temos que medir bem os conteúdos, quer a época em que foi feita, quer o número de pessoas que temos para a fazer – isso altera muita coisa! Portanto a constituição do grupo de músicos que a vai fazer é muito importante e a indução que o

⁵⁰⁶ Das *Canções Regionais Portuguesas* op. 39, série X, nº 8.

⁵⁰⁷ *Segunda Cantata do Natal sobre cantos tradicionais portugueses da Natividade* op. 135 (1960-61) para coro a capella.

inculca neles para recriar aquele contexto, de forma a que o público perceba melhor, também. Ora bem, essa é a componente difícil, seja música com uma escrita não muito arrevesada, digamos assim, seja mais complexa. Lopes-Graça escreveu que considerava superior em termos musicais uma simples canção tradicional portuguesa a muitas das suas grandes obras. Isto revela de facto um conhecimento do fácil e do difícil; da beleza. Por outro lado também revela que a música mais complexa não é frequentemente muito bem-feita. Ele ouviu várias primeiras audições desse tipo de obras e assim escreveu para agrupamentos a partir de 75 – já antes tinha começado a escrever música mais complexa, quer para voz solista e piano, quer para trios, quartetos, etc. – onde se via bem que ele escrevia para alguém que percebesse de música. Mas o perceber de música não significa só saber tocar, ou saber cantar as notas... O problema está aí! Ele já tinha começado tantas e tantas obras complexas, mesmo para Coro – o Coro da Academia e etc. Mas a partir de 75, sobretudo, o Lopes-Graça começou a ver aparecerem grupos, por exemplo, o Grupo Vocal de Música Contemporânea, com pessoas que sabiam música, todos solistas... O Graça embandeirou em arco! Tinha quem lhe fizesse as obras, quer as que já estavam feitas, quer obras que ele dedicou ao próprio grupo. Estou a lembrar-me de dois Cânticos dos Cânticos, duas partes do “Cântico dos Cânticos”⁵⁰⁸. Depois houve aquela célebre gravação do Mário Mateus que escreveu nas notas – e eu não concordei nada – que aquilo não era bem música regional portuguesa. Como quem diz: as obras do Graça sobre música regional portuguesa não têm nada a ver uma coisa com outra!

Fiz muitas das obras dele neste estilo e de facto... encontrei outra coisa! Talvez isso tenha a ver com aquilo que contei há pouco, a minha ligação com o Graça, com a obra dele, com a análise, com o sentido polifónico e não meramente harmónico, com o sentir a música não espartilhada na vertical e na horizontal, mas de facto por estratos, ou seja, composta de maneira a que cada elemento seja importante e decisivo: seja uma nota que nos parece a mais ou a menos, seja outra que podia ser meio-tom acima ou meio-tom abaixo, nós vamos ver que há uma razão para isso. Para isso obviamente que temos que fazer uma análise da obra.

⁵⁰⁸ *Dois Coros do Cântico dos Cânticos de Salomão* op. 201 para coro a capella.

A forma de ensinar um público a gostar da música de Lopes-Graça, em primeiro lugar, é fazê-la e fazê-la bem. Segundo, fazer uma desconstrução da obra. Penso que há determinadas obras que só serão perceptíveis se forem desconstruídas, se forem explicadas – com isto não quero dizer que se deva estar a fazer uma grande explicação da obra, mas demonstrar por A mais B, a um público, o valor de uma parte que nos parece secundária. E no entanto nós ouvimo-la e pensamos: “Espera aí! Isto é fantástico! Isto é de facto uma outra melodia que nos parece superior!”

Acontece nas obras da Renascença – Lopes-Graça conhecia-as e tinha uma relação muito especial com elas –, sobretudo na Pré-Renascença (séculos XIV/XV), que as obras fossem acompanhadas por alaúdes, etc., e cantadas por uma ou duas pessoas. No entanto eram escritas a quatro vozes! Portanto eles executavam qualquer das vozes: aparecia uma voz a fazer uma parte e o resto era acompanhado, depois aparecia outra voz, etc., depois a melodia, depois fazia-se tudo em conjunto, etc. Na música de Lopes-Graça isso também é audível e possível de ser exemplificado, e o público normalmente gosta, gosta sempre, não é? O Lopes-Graça fazia-o e eu também já o fazia no *Phydellius*. Houve uma relação muito grande entre ele e mim, de processos e de objectivos. Ao sair de um coro para profissional, enveredando por uma carreira profissional com amadores, acho que nos juntamos aí, foi assim como um acaso.

Portanto a resposta à pergunta que tu puseste não sei se foi muito atabalhoada... De facto a Música de Lopes-Graça é difícil! Porque é que não devemos aceitar as coisas como elas são? É difícil, porque é exigente e obriga uma pessoa – um intérprete ou um ouvinte – a um esforço de compreensão. Cada um no seu sector: intérprete e ouvinte, este último especialmente. Mas de facto se a “amostra” não é boa, a execução não é boa... E o ser difícil não significa que não seja, sob o ponto de vista de construção, simples, muitas das obras. Mesmo em obras complexas, vamos encontrar uma grande simplicidade interior, por exemplo, no próprio *Requiem*.

Uma obra que o Lopes-Graça compôs foi o *Hino ao Sol*⁵⁰⁹ (não é o *Em louvor do Sol!*) e dedicou-a ao *Phydellius*, por ocasião do 800º aniversário da concessão do Foral por D. Sancho I à Vila de Torres Novas, encomendada pela Câmara, para flauta, guitarra e quatro coros. Nós fizemo-la em primeira audição e depois nunca mais foi feita. Juntámos o coro do Zé Luís⁵¹⁰, que também está na dedicatória, na própria partitura, o Coro da Faculdade de Letras, o Coro de Queluz (na altura estava a cantar muito bem, não sei se era com o Alexandre⁵¹¹, fazia muita música de Lopes-Graça) e não sei se era também o *Canto Firme*⁵¹²... Não, talvez não. Depois o Zé Luís disse-me que não iriam ter tempo para preparar a obra. Não cheguei a perceber se ele queria dizer “Esta obra é muito difícil!...”, que era! Ele é super-exigente, não é? – não quer dizer que eu não seja também (risos), mas sou um bocadinho mais “atiradiço”, pronto! (risos). Por outro lado ele tinha e tem um Coro verdadeiramente sensacional! Havia falta de tempo, também... Bom, nós lá a fizemos, não saiu mal, saiu razoável... Foi com o Coro da Academia também... Não fiquei completamente satisfeito, obviamente, mas quem é que fica? Depois de fazermos uma obra, sentimos que podíamos ter transmitido melhor essa obra ao público. E aí está o aspecto da desconstrução, que tem a ver com tudo, também na música coral: poemas, textos etc. a interligação é extremamente importante de se valorizar. Na música orquestral não há texto, mas há de facto linhas importantíssimas que, mesmo um grupo que toque muito bem – lembro a música que o Lopes-Graça fez para Banda⁵¹³ e foi a da GNR, que são tipos que tocam tudo e mais alguma coisa, que a executou – e... aquilo não saiu! Eu assisti à estreia, no Teatro da Trindade, e eu próprio não gostei! Do *D. Duardos e D. Flérida*⁵¹⁴, que ouvi no Teatro S. Carlos, nem o próprio Lopes-Graça gostou: não foi bem feito! Eu estava no público: não gostei, mas não disse que não estava bem feito – senti que eram obras que estavam a ser *debitadas*.

⁵⁰⁹ *Hino ao Sol* op. 247, para coro misto, declamador, flauta e violoncelo, sob texto de Gomes Leal.

⁵¹⁰ Maestro José Luís Borges Coelho. Ver nota de roda-pé 147.

⁵¹¹ Alexandre Branco Weffort, flautista e professor, estudioso da obra de Lopes-Graça, também entrevistado para este trabalho (Anexos 3.1.).

⁵¹² *Canto Firme*, coro de Tomar, dirigido por António Sousa, muito acarinhado por Lopes-Graça, também tomarense. Ver a entrevista com António Sousa em Anexos 3.5..

⁵¹³ *Suite Rústica* nº 3 op. 203.

⁵¹⁴ *D. Duardos e Flérida* op. 177, cantata melodramática para recitante, solistas, coro e orquestra.

3.8. Mário Vieira de Carvalho

Entrevista feita na Universidade Nova de Lisboa (CESEM) (avenida de Berna), onde o entrevistado é docente e investigador, pelas 11 horas e 30 minutos do dia 22 de Agosto de 2013.

Respostas

a) Mário António Pinto Vieira de Carvalho (Coimbra, 7 de Outubro 1943) é um musicólogo e autor português, com especial incidência nos seguintes campos de investigação: Sociologia da Música, Estética Musical, Ópera, Música Contemporânea, Música e Literatura, Estudos do século XVIII, Wagner, Luigi Nono, Música Portuguesa dos séculos XVIII a XX.

Mário Vieira de Carvalho é professor Catedrático de Sociologia da Música na Universidade Nova de Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Fundou em 1997 e é presidente da Direcção do CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (UNL-FCSH). É sócio Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa, na 7ª Secção (Sociologia e outras Ciências Humanas e Sociais), eleito na sessão plenária de 19 de Março de 2008. É membro da Direcção da Academia Europeia do Teatro Lírico (Europäische Musiktheaterakademie - Viena), cargo para que foi eleito em Setembro de 2001.

Exerceu as funções de presidente do Conselho Científico da FCSH (1998-2003) e Vice-Reitor da UNL (2003-2004), tendo ainda exercido dois mandatos como Presidente da Comissão Científica do Departamento de Ciências Musicais (1987-1990 e 1996-1998). Foi secretário de Estado da Cultura do XVII Governo Constitucional, de 14 de Março de 2005 a 30 de Janeiro de 2008.

É membro, entre outros organismos, do *Research Committee 37 - Sociology of Arts e do Research Committee 51 – Sociocybernetics* da Associação Internacional de Sociologia, do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queirós e do PEN Clube Português. É consultor científico da revista 'Theory, Culture & Society'. Foi bolseiro da Fundação Calouste

Gulbenkian, do DAAD e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Como assistente de Joachim Herz colaborou na dramaturgia e encenação da ópera *Wozzeck* de Alban Berg (Dresden, 1984). Como professor convidado regeu cursos de Sociologia da Música nas universidades Humboldt de Berlim (2000), Innsbruck (2001), São Paulo (2002) e Minho (2004).

Licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa (1968) e Doutor em Ciências Musicais pela Universidade Humboldt de Berlim (1985). Exerceu intensa atividade como crítico musical entre 1967 e meados dos anos 90. Em 1986, recebeu a Medalha Liszt, atribuída pela República da Hungria. É autor de mais de uma centena de publicações científicas sobre história, estética e sociologia da música, além de um milhar de textos de crítica musical publicados na imprensa.

b) Acho que os meus primeiros contactos com a música de Lopes-Graça foram, de certeza, pela Rádio. Eu ouvia a chamada *Emissora 2*⁵¹⁵ e, embora Lopes-Graça não fosse muito habitual, havia de vez em quando transmissões: da *Academia de Instrumentistas de Câmara*⁵¹⁶ ou do *Trio de Lisboa*⁵¹⁷... Tenho a impressão de ter ouvido o *Quarteto com piano*⁵¹⁸ dele pela primeira vez na Rádio. Simplesmente não sei as datas exactamente. Penso que terão sido esses os primeiros contactos com a música de Lopes-Graça: através da Rádio.

Ainda antes da *Faculdade*⁵¹⁹, comecei a ter aulas de Piano e de elementos de Composição e Harmonia na Academia de Amadores de Música. Mas tenho a impressão que foi

⁵¹⁵ Antes da Revolução de 25 de Abril de 1974, a Rádio Estatal – Emissora Nacional – possuía duas estações: Emissora Nacional – Programa Um e Emissora Nacional – Programa Dois. Correspondiam às actuais Antena Um e Antena Dois, sendo a referida “Emissora 2” dedicada à chamada Música Clássica.

⁵¹⁶ A Academia de Instrumentistas de Câmara da Emissora Nacional era uma orquestra de cordas formada com elementos da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, que se manteve no activo entre 1949 e 1975 e que tinha como concertino a violinista Leonor de Souza Prado (1916-2006).

⁵¹⁷ O Trio de Lisboa era constituído por Leonor de Souza Prado (violino), Pedro Corostola (violoncelo) e Nella Maissa (piano), e exerceu a sua actividade nos anos 60 – 70 do século passado.

⁵¹⁸ *Quarteto para Piano* op. 26 (1938-63) para Violino, Violeta, Violoncelo e Piano.

⁵¹⁹ Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

sobretudo já no contexto da minha entrada na Universidade que ouvi pela primeira vez ao vivo a música de Lopes-Graça pelo *Coro da Academia de Amadores de Música*⁵²⁰, acho que foi aí o primeiro contacto directo. As outras dimensões da música dele – de concerto – foram mais na Rádio.

A partir de 1960 eu frequentava habitualmente os concertos da Emissora e a partir de 61 tinha uma assinatura no Tivoli. Também aí me lembro de ter ouvido algumas coisas de Lopes-Graça. Por exemplo, a *Suite Rústica nº 1*⁵²¹, acho que foi uma vez tocada lá. Também o *Concertino para piano*⁵²², mais tarde... Portanto, os primeiros contactos de que me recordo são estes.

Depois eu próprio, já na Faculdade, estava muito ligado à organização de eventos musicais e, por isso, tive bons contactos com ele. Conheci-o pessoalmente, suponho que em 1962, numa ocasião qualquer de um desses concertos do *Coro da Academia*, e depois tive um contacto mais frequente a partir de 1965, porque organizei, como director da Secção Cultural da Faculdade, um ciclo sobre *Luís de Freitas Branco*⁵²³, nos dez anos da sua morte, que incluiu um concerto e uma publicação com depoimentos vários, alguns inéditos. Lembro-me de ter falado nessa altura com Lopes-Graça e, inclusivamente, de uma das suas obras ter sido tocada: os *Vinte e Quatro Prelúdios*⁵²⁴, por *Helena Costa*⁵²⁵, por serem dedicados ao Luís de Freitas Branco.

Em 1966 houve a comemoração dos 60 anos do Lopes-Graça, que organizámos lá na Faculdade, onde eu, apesar de já estar na direcção da Associação de Estudantes⁵²⁶, me mantive na organização do evento, dando continuidade ao trabalho que lá vinha fazendo. Foi nessa ocasião em que fui muitas vezes a sua casa, em 1966, porque ele começou a produzir a *Primeira Tábua* das suas obras musicais e que foi publicada nessa altura pela

⁵²⁰ Ver nota de roda-pé 98.

⁵²¹ *Suite Rústica nº 1* op. 64 (1950-51) para Orquestra Sinfónica.

⁵²² *Concertino para Piano, Metais, Cordas e Percussão* op. 91 (1954).

⁵²³ Luís de Freitas Branco (1890-1955), compositor e pedagogo português, professor de uma plêiade de compositores, de entre os quais, Fernando Lopes-Graça.

⁵²⁴ *Vinte e Quatro Prelúdios* op. 93 (1950-55) para Piano.

⁵²⁵ A pianista e pedagoga Helena Moreira de Sá e Costa (1913 – 2006). Ver nota de roda-pé 17.

⁵²⁶ Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

Associação de Estudantes. Eu é que coordenei essa edição toda – o meu nome não está lá, mas fui eu realmente que coordenei; consta só a Associação Académica, com o apoio da Fundação Gulbenkian ⁵²⁷. É o princípio da tábua das suas obras musicais, que ele fazia com a sua letra muito bem desenhada. Eu levava e trazia as provas que Lopes-Graça revia, e ele até dizia, por graça, que “já não havia compositores em Portugal!”. Referia-se aos compositores... tipográficos, que tinham mais lapsos do que seria habitual. (risos)

Portanto, eu ia corrigir as provas e tratar de outras coisas a casa dele na Parede ⁵²⁸. Assim, foi mais a partir de 1965/66 que eu tive um contacto mais directo com ele. Deu-me algumas partituras na altura, que eu guardo lá em casa. Lembro-me, por exemplo, de me ter dado com uma dedicatória as *Canções Heróicas, Bucólicas, Dramáticas e Outras, compostas em estilo singelo para a recreação da gente nova portuguesa* (agora não me lembro exactamente do título, mas é mais ou menos isto) 1960 ⁵²⁹. E foi assim que eu conheci Lopes-Graça. Esta foi a segunda série das *Heróicas*, publicada para comemorar o cinquentenário da República.

Eu entretanto conhecia do Coro, precisamente, essa ligação: por um lado, cantavam as *Canções Tradicionais* ⁵³⁰ no espectáculo público, mas depois, quando havia um convívio a seguir, as *Heróicas* eram cantadas informalmente pelas pessoas – foi aí que eu as aprendi ⁵³¹. Até uma vez saímos todos a cantar essas canções, depois de termos oferecido uma ceia ao Coro. Tenho a impressão que isso já foi em 66. Mas ouvia muito o coro do Lopes-Graça nas semanas de recepção aos caloiros. Ele costumava deslocar-se com o coro

⁵²⁷ Segundo Romeu Pinto da Silva, 2009, a Tábua referida pelo entrevistado – a primeira –, abrangendo as obras de Lopes-Graça desde 1927 até 1966, foi publicada em *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, uma brochura com a coordenação geral de Mário Vieira de Carvalho e editada pela Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e Juventude Musical Portuguesa, com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian em 1966, ano do sexagésimo aniversário do compositor.

⁵²⁸ Vivenda denominada *Il mio Paraíso*.

⁵²⁹ Ver nota de roda-pé 95.

⁵³⁰ *Canções Regionais Portuguesas op. 39* (1943-1988). Ver nota de roda-pé 235.

⁵³¹ As *Heróicas* foram proibidas pela Censura e Polícia Política de Salazar pouco depois da publicação de cada um dos cadernos em que estavam compiladas. Isso levou Lopes-Graça a compor os programas de concerto do seu coro – o Coro da Academia de Amadores de Música – com as *Canções Regionais Portuguesas op. 39*, sendo as *Heróicas* cantadas em privado, em encontros da Oposição ou mesmo nas prisões políticas de Caxias, Aljube, Peniche ou Tarrafal.

praticamente a todas as associações de estudantes na altura: Ciências, Letras, Direito, Medicina. Fazia esse *tour*.

c) Eu não sei, tudo depende da escuta que é pressuposta, o que é que nós escutamos na música, o que é que nós procuramos na escrita musical. Acho que depende muito da atitude do receptor, o que é que ele procura na escuta musical. Toda a música supõe uma escuta difícil, se se trata realmente de uma atitude de escuta profunda, a sério, que não seja superficial. Há sempre coisas novas que descobrimos, quando estamos a escutar de uma forma concentrada. Isso aplica-se a toda a música, até à chamada música ligeira ou tradicional. Creio que a questão “ O que é a escuta?” é determinante.

Há muita música que se ouve e até que se diz gostar – e aí podemos estar a falar mesmo daquilo que são consideradas grandes obras-primas da música. E a pessoa tem uma visão, tem uma ideia daquilo que se está a dizer – de que gosta muito – que é aquela parte que se pode trautear! Aquilo que se pode trautear!... Aliás há quem já tenha escrito isso, lembro-me de alguém o dizer... Já não sei se foi a propósito de uma crítica acerca do *Wozzek*⁵³²: “que é uma música que não se pode trautear!” (risos)

Portanto, se de facto consideramos que a música “que não se pode trautear” é difícil, então podemos admitir que há muitas peças de Lopes-Graça que se inscrevem nessa categoria. Quer dizer que têm um tipo de construção, de desenvolvimento, de expressão onde é mais difícil encontrar uma linha melódica – embora me pareça que talvez não se possa dizer que Lopes-Graça é desprovido de melodia, até porque trabalhou sobre melodias tradicionais em larga escala. Portanto essa presença de células melódicas – pelo menos isso – acho que é frequente na música dele, não é?

Mas há talvez na forma de trabalhar de Lopes-Graça, na maneira como ele aborda a composição, um acentuar, acho eu... – não sei o que acha a esse respeito... – um compor a partir de intervalos que têm depois expressão melódica, harmónica; enfim, que são

⁵³² *Wozzek*, primeira e mais famosa ópera do compositor austríaco Alban Berg (1885-1935), aluno de Schönberg.

submetidos a diferentes formas de variação: aquilo a que se chama variação envolvente ou também amplificadora; em que a partir dessas variações intervalares – eu acho que o *Canto de Amor e de Morte*⁵³³ é muito isso – se exige também uma escuta em que a pessoa esteja disponível para ouvir com atenção e com concentração.

Tenho um pouco de relutância em dizer se é difícil ou não é difícil. Porque ler um poema ou um soneto de Camões também não é fácil. Nós para lermos o soneto – e estou a falar de Camões, nem sequer estou a falar de Fernando Pessoa ou de outros poetas mais modernos como o Herberto Helder, por exemplo – temos que ler três, quatro, cinco vezes e de cada vez que lemos, encontramos novos sentidos, não é? Também o soneto de Camões é preciso ler bem e voltar a lê-lo: há sempre qualquer coisa mais que está lá. Isso vale igualmente para as obras literárias ou mesmo para um quadro. Contemplar um quadro... O que é contemplar um quadro?

Se nós vamos procurar na música esse contacto rápido e mais ou menos superficial, podemos ser confrontados – não só no Lopes-Graça, como em muitos outros compositores e não só contemporâneos, como de todas as épocas – com um tipo de apelo à nossa capacidade de atenção e à nossa abertura para a escuta que é exigente, porque de facto isso também parte da atitude do compositor. Penso que o Lopes-Graça tem uma atitude de pesquisa sobre o material e procurou encontrar o seu caminho. Arduamente ou não, procurou encontrá-lo nessa perspectiva.

Acho que há uma divisão clara na obra dele, tenho-o escrito e o Fausto Neves com certeza que conhece isso, não é? Na obra dele há três ou quatro níveis que são diferentes e em que creio que conserva sempre essa atitude de uma certa exigência com ele próprio e de fazer qualquer coisa que, em primeiro lugar, seja aprovada por ele. (Não sei se posso dizer assim...)

E, portanto, há o envolvimento político e ele sente aquele apelo de intervir imediatamente, de poder participar no processo, até revolucionário, de protesto, etc. E essas *Canções Heróicas* são canções que são muito fáceis, podem ser cantadas por toda a

⁵³³ *Canto de Amor e de Morte* op. 140 (1961). Ver nota de roda-pé 34.

gente e, aliás, ele próprio o diz, que são livremente adaptadas. Uma música que até é muito fácil, porque qualquer pessoa a pode cantar, não é? É *ad libitum*.

No entanto, é curioso que, sendo uma música *ad libitum*, ele, no entanto, tenha que a pôr em partitura. E quando a põe em partitura, vai utilizar contextos e linguagem de acompanhamento harmónico que muitas vezes está em contradição com a simplicidade da melodia. Porque nós encontramos nele alguns elementos característicos: dissonâncias não resolvidas e outras características da sua linguagem harmónica que estão coladas àquela melodia. Mas simplesmente como é *ad libitum*, aquilo é apenas o suporte para depois a música circular, e pode circular – como ele diz no prefácio. Portanto não é para ser dada em concerto, é uma música para as pessoas, para elas próprias cantarem. Penso que para Lopes-Graça não tem propriamente o estatuto de uma obra de arte para ser contemplada: é qualquer coisa que faz parte da vida real, não é?

Mas quando, por exemplo, ele pega nas *Canções Tradicionais Portuguesas* para o Coro (funda o Coro da Academia de Amadores de Música, que é um coro de amadores), aí já há um tipo de exigência artística na escrita e na abordagem dos elementos tradicionais. São peças para serem apresentadas a um público, que têm também como missão divulgar e preservar a Cultura Tradicional Portuguesa. Mas acho que têm um valor pedagógico, não só para os amadores exercitarem a sua capacidade de escuta e de interpretação de música que não é orfeónica, portanto, que tem uma exigência artística, digamos assim, mas também para um público que é heterogéneo, que na maior parte dos casos nem sequer frequentava (ou frequenta, ainda hoje) as salas de concertos. Mas que também é chamado a essa escuta mais exigente, porque é confrontado com estruturas rítmicas e harmónicas complexas – que o são, não pela vontade só de o serem: são complexas porque se trata, para o compositor, de extrair densidade dramática, expressiva, lírica, colorística daquele material, muitas vezes em ligação com as origens culturais, locais, geográficas de onde ele vinha. Quer dizer, uma canção alentejana tem um tipo de tratamento diferente duma do Minho, etc. Portanto todo esse contexto cultural, muitas vezes, para o Lopes-Graça, é um motivo para explorar esse filão quando está a trabalhar na transformação, no arranjo, não é? E nesse sentido estamos num sistema artístico,

digamos assim, numa comunicação, e isto, evidentemente por maioria de razão, vale para toda a música que ele escreve, mais directamente para ser apresentada por profissionais da música, artistas profissionais, orquestras, quartetos, pianistas, etc., nas salas de concertos e que implica um *savoir-faire* altamente elaborado. (O Fausto Neves sabe falar disso muito melhor do que eu, porque como pianista, desde logo, quando está perante uma partitura de Lopes-Graça que é de um grande profissionalismo na escrita para o piano... sabe exactamente não é?) Ambos – o compositor e o intérprete – sabem exactamente do que é que estão a falar quando partilham aquele texto que ali está. Quer dizer, não é amadorístico, pode ser mais ou menos inspirado, pode agradar mais ou menos, mais ou menos difícil, mas está a fazer um trabalho sério, creio eu, e acho que isso se impõe aos profissionais como ele, que vão trabalhar sobre a sua música.

Isto é muito típico também da forma como ele se insere. O que é afinal a Arte? A Arte é este campo, é um campo que de certa maneira se especializa. Embora a Arte seja para toda a gente, ela também existe como um campo especializado, com muitos interlocutores, não é, que é o compositor – neste caso da Música –, é o intérprete, são as agências de concerto, são os críticos, são os musicólogos, que produzem discursos à volta disto, que estabelecem hierarquias, estabelecem graus de qualidade ou perspectivas estéticas diferentes. E, evidentemente, esse campo artístico tem fronteiras com a vida social.

Mas quando falamos em fronteiras, lembremo-nos que as dos estados não só separam, mas também unem. Portanto, essas fronteiras significam que esse sistema artístico recebe elementos que vêm de fora e envia elementos que vão para fora. Mas tem sempre uma certa consistência interna, uma certa auto-regulação, como se diz em teorias de sistemas. E o Lopes-Graça está completamente inserido, acho eu, nesse campo auto-regulado do sistema artístico: não é um cometa que veio de fora. Ele fala uma linguagem complexa, mas que é familiar aos profissionais dessa área, aos artistas profissionais da música, independentemente de serem considerados artistas mais ou menos inspirados, melhores ou piores.

Nesse sentido há dimensões do trabalho do Lopes-Graça que são dimensões também de certa maneira iniciáticas, ou seja, quem está fora do sistema, quem está mais ingenuamente fora, só a *ouvir música*, está muitas vezes menos atento ou menos capaz de captar determinados pormenores, determinados detalhes, determinadas dimensões que, às pessoas que estão dentro, saltam muito mais à vista: sei lá, a própria forma como ele desfaz uma escala e usa todas aquelas relações de encontros de segunda que podem ter a ver, por exemplo, com a escala octatónica e outras coisas assim, e que fazem parte da sua linguagem. Ouve-se o Prokofiev ⁵³⁴ e estão lá as escalas modificadas dele que dão logo aquele carácter. Ouvimos dois ou três compassos de Lopes-Graça e há ali uma *impressão digital*, não é, que vem dum sistema que ele foi criando, uma linguagem que também tem a ver com essa arrumação que ele faz dos intervalos, com esse espaço que ele define como impressão digital sua, não é? E que com esse constante jogo de dissonâncias que deixam – para falar uma linguagem mais simples – uma impressão de algo não conclusivo: há uma tensão, mas que por vezes fica por resolver.

Isso encontra-se noutros compositores, não só nele, certamente. Mas também é um gesto dele, um gesto suspensivo... Talvez tenha a ver com dimensões psicológicas, filosóficas, visão do mundo e da vida, da sua experiência pessoal, não é? Muitas vezes penso que – não sei se tem essa sensação... – há na música do Lopes-Graça, algo que pode ser uma forma... Nós estamos habituados a uma forma, sobretudo quando gostamos muito, habituados ou educados numa tradição clássico-romântica, a uma experiência teleológica ⁵³⁵ da Música, em que a Música caminha para uma finalidade. E estamos constantemente à espera que ela se desenvolva nesse sentido.

E, portanto, quando nos aparece um compositor ou uma obra em que a música tropeça, afinal não avança para ali, recua, e acaba por não chegar a esse final – portanto não tem o *telos*, é uma música sem *telos*, temos como a sensação de que ficou pelo caminho – e isso acontece muito no Lopes-Graça. E frequentemente, creio eu. (Fausto com certeza

⁵³⁴ Serguei Prokofiev (1891-1953). Compositor e pianista soviético.

⁵³⁵ Referente a *telos*, expressão grega que significa objectivo, propósito, finalidade. No sentido musical refere-se a um clímax da obra, com o conseqüente apaziguamento, resolução.

conhece muitos exemplos, ainda mais do que eu, e é capaz de os analisar com um detalhe adequado.)

De facto, quando se está muitas vezes quase a atingir um clímax, há uma interrupção e é como se o caminho tivesse que ser feito outra vez de novo. Há uma pausa, há um colapso, mais um corte e depois recomeça e muitas vezes fica interrogativo. Portanto, para ouvidos que estão realmente à espera desse desenvolvimento, numa linha que vai decorrendo sem grandes problemas e que até se pode fixar facilmente no ouvido, na memória, trautear, etc., isto pode ser um elemento que torna mais complexa a audição.

Sobre a pessoa que diz que “a música de Lopes-Graça é música que não se pode ouvir”... (risos!) O que é que eu hei-de dizer? Se calhar essa pessoa diria o mesmo de música do Schönberg... Uma daquelas peças dodecafónicas do Schönberg⁵³⁶ dos anos 20, já para não falar de Emmanuel Nunes⁵³⁷ ou do Jorge Peixinho⁵³⁸ e de outros compositores contemporâneos, não é? Penso eu que é um pouco no mesmo plano, isto sem estar a fazer comparações de categorias entre compositores... Ou de um Nono⁵³⁹ talvez, que é uma estética completamente diferente...

Mas não há muitas vezes essa disponibilidade... Agora, é curioso ele dizer isso: “É uma música que não se pode ouvir!”... Provavelmente também se poderia tentar saber que tipo de música é que a pessoa que disse isso ouve?

Acho que o Lopes-Graça, de facto – e isso é uma contradição curiosa, devido até às posições políticas e ideológicas dele –, é a negação de um compositor de massas, não é? Porque aquilo que ele compõe como música de massas – as *Canções Heróicas* – aí as pessoas não dizem que não se pode ouvir, porque até as cantam, se calhar (ou cantaram), porque é música de rua. Mas, quando ele vai para a sala de concerto, não quer ser um compositor popular, nem um compositor de massas. Sobretudo na música tradicional para o coro, o próprio género – que é a canção tradicional harmonizada –, o material que

⁵³⁶ Arnold Schönberg (1874-1951). Ver nota de roda-pé 370.

⁵³⁷ Emmanuel Nunes (1941-2012). Ver nota de roda-pé 371.

⁵³⁸ Jorge Peixinho (1940 – 1995). Ver nota de roda-pé 130.

⁵³⁹ Luigi Nono (1924-1990), compositor italiano.

ele utiliza – que é material tradicional – torna essas canções menos sujeitas a esse tipo de abordagem, embora sejam muito exigentes, tanto para o público, como sobretudo para o coro de amadores que tem que cantar muito afinado, ter essa capacidade de, sendo amador, manter a afinação em situações mais complexas.

Mas, quando vai para a sala de concertos, o Lopes-Graça não está nada preocupado com o público: está de facto voltado sobre um problema, sobre uma experiência, sobre uma preocupação que o próprio material lhe suscita e que ele procura resolver. Claro que há obras que são, pelo seu carácter, podemos dizer, mais comunicativas que outras: sei lá, o *Concertino para Piano, Cordas, Metais e Percussão* é uma obra cheia de humor e que penso que resulta muito bem para um público comum das salas de concertos, não é? Mas se for o *Concerto da Cammera com Violoncello Obligato*⁵⁴⁰ para o *Rostropovitch*⁵⁴¹ – que é uma obra de uma grande coesão, com uma construção e um trabalho a todos os níveis de orquestração, de construção intervalar, enfim, expressivo, etc., é uma obra muito sentida em que ele pôs muito dele, dos seus anseios e das suas preocupações e frustrações e tudo o que quisermos. Já é uma obra que não é assim tão fácil, exige uma disponibilidade maior.

Mas creio que uma das coisas que a música de Lopes-Graça tem é que se as pessoas se interessam pela música e estão disponíveis para a ouvir e para regressar a ela – não estou a falar sequer de um ouvido profissional, mais ou menos já condicionado como crítico ou como intérprete, mas do público comum –, se a pessoa está realmente disponível para o ouvir, uma, duas, três vezes, tem um efeito curioso: é que resiste à audição, ou seja, quanto mais se ouve, não se tem a sensação de... parece que escapa ao banal! Há música que entra logo no ouvido, mas precisamente por entrar logo no ouvido e ser logo muito facilmente assimilável, acaba por cansar, porque às tantas a pessoa já não quer voltar a ela. Eu próprio tenho essa experiência: por vezes, em obras do Lopes-Graça que à primeira audição parecem..., volta-se a ouvir e ganha-se mais interesse em voltar a

⁵⁴⁰ *Concerto da Cammera col Violoncello Obligato* op. 167 (1965). Ver sobre a obra o capítulo IV, 3.2. desta tese, a entrevista com José Casanova em Anexos 3.13. e a nota de roda-pé 723.

⁵⁴¹ O grande violoncelista e maestro soviético Mstislav Rostropovich (1927-2007) foi o dedicatário e criador desta obra de Fernando Lopes-Graça.

escutar as obras. Pode ter também esse efeito: uma primeira abordagem ser uma abordagem relutante, e depois uma segunda abordagem ou uma terceira começar-se a entrar... a *entranhar*. “Estranha-se e depois entranha-se”, como se costuma dizer.

Para os intérpretes também se passa isso. E o próprio Filipe de Sousa⁵⁴² me dizia que a primeira abordagem, por vezes, era precisamente algo... Parece que ele ainda não tinha descoberto o que lá estava de interessante. Era preciso ir descobrindo... Lembro-me que o Filipe de Sousa dizia (como é que ele dizia?...) “descobrir o filão, explorar o filão”. É um filão que está ainda por encontrar, por descobrir.

Não sei o que é que acha, mas eu sinto que em Lopes-Graça, no fundo, há sempre uma forte dimensão expressiva ou expressionista, acho que há um expressionismo nele. Não é o construtivismo pelo construtivismo. Há ali uma matéria que tem a ver com a sua vivência, com a sua subjectividade, com o seu sofrimento, com as suas frustrações, não é? Um lirismo nunca demagógico, nunca patético, digamos assim – tem *pathos*, mas não é patético! Porque o *Canto de Amor e de Morte* é isso, e o *Concerto da Cammera* tem essa dimensão do lirismo profundo e denso, e belíssimo – quando ouvimos e reouvimos o *Concerto da Cammera* nós percebemos que não são ideias banais, não há ali nada de banal... Veja aquele andamento que era para o concerto para a *Guilhermina Suggia*⁵⁴³ – *Página Esquecida*⁵⁴⁴ – também é de um lirismo! Era para um concerto para ela, entretanto ela morreu e ele não o acabou. Acho que fez mal em não ter concluído o concerto para violoncelo. Era mais um que ele teria composto. E aquele andamento é lindíssimo! Deve ter começado pelo Adagio... Se não é Adagio, é um andamento lento.

⁵⁴² Filipe de Sousa (1927-2006), compositor, maestro, pianista e musicólogo português.

⁵⁴³ Guilhermina Suggia (1885-1950), violoncelista portuense com carreira internacional.

⁵⁴⁴ *Página Esquecida* op. 95 (1955) para Violoncelo e Piano.

3.9. Miguel Henriques

Entrevista feita na Escola Superior de Música de Lisboa – onde o entrevistado é professor – pelas 15 horas do dia 30 de Julho de 2013.

Respostas

a) Natural do Porto, formou-se nos Conservatórios de Lisboa e do Porto, e no Conservatório Tchaikovsky de Moscovo. Obteve o grau de Mestre na Universidade do Kansas, nos Estados Unidos da América. Complementarmente desenvolve pesquisas nas áreas de Musicologia, Estética, Composição, Direcção coral e instrumental, Expressão Dramática, e Metodologia da execução pianística.

Professor de piano da Escola Superior de Música de Lisboa, Miguel Henriques dirige regularmente masterclasses em Portugal e no estrangeiro.

Repertório: Barroco, Clássico, Romântico, Moderno e Contemporâneo, incluindo compositores Portugueses

Discografia:

Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

PARIS 1937 (a 2 pianos com ANA VALENTE)

SONATA N. 4

ELEGIA

TOCATA, ANDANTE E FUGATO

SP 4352 PORTUGALSOM/STRAUSS - Maio 2000

"Lopes Graça as the percussively stark Stravinskian of the piano...piano music which is well worth hearing." (Classical CD Reviews - March 2002)

Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

VINTE E QUATRO PRELÚDIOS

SP 4216 PORTUGALSOM/STRAUSS - Fevereiro 1998

"Miguel Henriques brinda, neste CD, uma prestação sólida, tecnicamente inobjectável e musicalmente rigorosa." («A Capital» - Julho 1999)

"A fine issue which all lovers of good music should add to their collection." («Classical CD Reviews» - Agosto 1999)

"A leitura de Miguel Henriques é extremamente sólida do ponto de vista técnico (nomeadamente ao nível da enorme pesquisa tímbrica e de sonoridades que realiza), sem perder de vista os ambientes dominantes em cada um dos prelúdios." («Diário de Notícias» - Janeiro 2000)

António Frago (1897-1918)

PETITE SUITE

7 PRELÚDIOS

SONATA EM MI MENOR

TRÊS PEÇAS DO SÉCULO XVIII

2 NOCTURNOS

PRELÚDIO

PENSÉES EXTATIQUES

DANÇA POPULAR

CANÇÃO E DANÇA PORTUGUESAS

NUM 1043 NUMÉRICA - Dezembro 1994

"Miguel Henriques assume neste disco o mais meritório posicionamento interpretativo... Uma produção com grande importância documental mas, sobretudo, um disco irremediavelmente belo". («A Capital» - Novembro 1996)

Óscar da Silva (1870-1958)

DOLOROSAS

IMAGES

SCHERZO À LA VALSE

BAGATELLES

PÁGINAS PORTUGUESAS nos. 9 e 11

CD 870037/PS PORTUGALSOM - Novembro 1989

A interpretação e execução de Miguel Henriques são de excelente qualidade" («Arte Musical n.º 15 - Junho 1999)

"Miguel Henriques faz viver esta música com fineza e equilíbrio". («A Capital» - Novembro 1996)

b) Nos anos 70, o Álvaro Salazar⁵⁴⁵ começou a dar aulas de Análise Musical no Porto. Nessa altura eu estava também na Escola de Música do Campo Alegre⁵⁴⁶, onde dava aulas. O Álvaro falava muito da música de Lopes-Graça e avançou com um projecto de fazer ouvir no Porto uma panorâmica da sua música. Recrutou-se alguns alunos, como eu, para a interpretarem. Na altura fiz o *Paris 1937*⁵⁴⁷, com o Jorge Martins⁵⁴⁸, e o concerto de apresentação teve como intérpretes, para além de outros alunos, Olga Prats⁵⁴⁹ e Madalena Soveral⁵⁵⁰. Lembro-me de que Lopes-Graça estava presente, nós tínhamos sido, digamos que... avisados da exigência do Mestre; de que, eventualmente, se não respeitássemos a partitura, iríamos ouvir *das boas!* (risos) Mas, enfim, com a irreverência própria da idade, tentámos mergulhar naquela partitura com uma certa... *informalidade*, sobretudo porque tínhamos ouvido a mesma obra, tocada no ano anterior pelo Sequeira Costa⁵⁵¹ e pela Tânia Achot⁵⁵². Para ser muito sincero, aquela interpretação do *Sequeira* e da *Tânia* – profissionalmente inquestionável, não é? – não nos tinha entusiasmado muito e, de facto, apercebemo-nos de um lado muito sensual daquela partitura, que

⁵⁴⁵ Álvaro Salazar (Porto, 1938). Ver biografia e entrevista em Anexos 3.2. desta tese. Iniciou na Escola de Música do Porto – fundada e dirigida por Hélia Soveral Torres – um curso livre de Análise Musical, que teve grande impacto na geração de estudantes portuenses de música onde se inseria o entrevistado.

⁵⁴⁶ Escola de Música do Porto, que tinha as suas instalações na rua do Campo Alegre.

⁵⁴⁷ *Paris 1937* op. 176 (1937-68) para dois pianos, extraído do bailado *La Fièvre du Temps*.

⁵⁴⁸ Jorge Martins, pianista portuense, discípulo de Hélia Soveral Torres, docente na Escola de Música do Porto e no Conservatório de Viseu, onde tem responsabilidades de direcção pedagógica. Na altura era aluno, como o pianista Miguel Henriques.

⁵⁴⁹ Olga Prats, pianista portuguesa. Biografia e entrevista em Anexos 3.10. desta tese.

⁵⁵⁰ Madalena Soveral, pianista e pedagoga portuguesa, filha de Hélia de Soveral Torres.

⁵⁵¹ José Carlos Sequeira Costa (Angola, 1930). Pianista português com carreira internacional, radicado nos Estados Unidos, discípulo de Viana da Mota, Mark Hambourg, Marguerite Long, Jacques Février e Edwin Fischer, formador de várias gerações de pianistas portugueses.

⁵⁵² Tânia Achot, pianista e professora de origem e formação russas, radicada em Portugal, formadora de muitas gerações de pianistas portugueses.

poderia ser explorado de outra forma. Isto numa abordagem completamente intuitiva, sem referências nenhuma.

Pegámos na partitura com essa tal *flexibilidade* de juventude e apresentámo-la assim mesmo. A reacção – foi a primeira vez que estive com Lopes-Graça! – foi inesquecível: o compositor, no fim, veio ter connosco e só falava “dos rapazes, dos rapazes, dos rapazes...”, porque, de facto, estava entusiasmadíssimo com aquilo que ouvira. Eu sabia... nós sabíamos, que muito do que ele tinha posto na partitura, nós tínhamos *dado a volta...* E, no entanto, ele não se tinha escandalizado minimamente, pelo contrário: tinha sentido que aquilo era possível. Isto foi marcante, porque estávamos ali, a par com intérpretes profissionais, e o Mestre estava a sinalizar-nos. Isso deu-me, de facto, uma confiança em abordar a música dele, que ficou para o resto da vida. E desde logo foi notório que havia um discurso muito corporal, muito físico na sua escrita.

Normalmente costumo dizer que há uma grande predominância de discurso vocal na música de Lopes-Graça, mas, neste caso, diria mesmo de bailado (a própria obra foi escrita originalmente para um bailado!). E tudo isso implica uma gestão métrica, como sabes, muito mais orgânica: não pode ser a metróno, tem que ser muito mais coreográfica a gestão do tempo. E funcionou: houve esse capital de confiança.

A seguir tive o privilégio de estar com o Lopes-Graça aqui, na casa da Parede de Álvaro Salazar (localidade onde Lopes-Graça vivia também). De vez em quando, a seguir ao jantar, aparecia-lhe o Lopes-Graça para ouvir uns discos. E pronto, assisti àqueles episódios em que ele já estava um bocadinho mais bebido, e em que se lhe metia uma obra de Brahms – que ele não sabia que era Brahms... – e lá depois, quando descobria, pedia logo para tirar o disco! Mas durante uns minutos, ele apreciava, deleitado, a música⁵⁵³. (risos) Percebi que ele era uma pessoa de ideias muito fundamentadas, por um lado, mas por outro, aberto à conversa, não é? Lembro-me de que eu era um miúdo, mas a dada altura, estávamos a ouvir uma interpretação dos *Quadros de uma Exposição*⁵⁵⁴ pelo

⁵⁵³ Lopes-Graça, até pouco antes de terminar os seus dias, manifestava sempre uma repulsa pela música de Brahms.

⁵⁵⁴ Obra monumental de Modeste Mussorgsky (1839-1881) para piano, mais tarde orquestrada por Maurice Ravel (1875 – 1937).

Ashkenazy⁵⁵⁵, o Álvaro Salazar e o Lopes-Graça estavam a admirar imenso e eu, de repente, saí-me assim com um comentário absolutamente peregrino em que disse que, se não tivesse havido a orquestração do Ravel⁵⁵⁶, esta interpretação nunca teria sido possível. E de repente, o Lopes-Graça achou bem aquela afirmação... “Eh, pá, fantástico! Tem toda a razão.” (risos) Porque de facto, o Ashkenazy ia beber muitas ideias à orquestração, não do Rimsky⁵⁵⁷, mas do Ravel. Portanto era uma personalidade muito aberta que, de repente, recebia ali um palpite idiota de um miúdo e integrava-o completamente, levava-o a sério. Nesse sentido eu não pertencia à geração dele, mas era fascinante poder conviver com ele. Do ponto de vista intelectual, acho das pessoas mais marcantes daquela geração. Depois, claro, vim a conhecer a obra escrita dele – não só a musical, mas também a literária – e apercebi-me da envergadura intelectual que ele tinha.

c) Eu acho que o Lopes-Graça é um criador musical de enorme riqueza de expressão, portanto tem muitas cambiantes diferentes. É verdade que no início toda a gente falava de Lopes-Graça: “Ui! Que música horrível! Tu vais fazer Lopes-Graça?!?” Em miúdo, pegava nas partituras dele e, de facto, para mim aquilo não era nada... um bicho-de-sete-cabeças! Era uma música rítmica – o lado que me era mais visível na altura –, que tinha obviamente as suas dissonâncias, perfeitamente integradas na própria retórica do discurso. Nada daquilo me era estranho e não sentia que aquele discurso fosse, digamos.... *repulsivo*, de alguma maneira. Por outro lado, apercebi-me, quando comecei a interpretá-lo em público, que aquilo funcionava, o público rapidamente integrava-o como um discurso lógico e, portanto, nunca me apercebi da *dificuldade* nessa idade, quando era jovem. Depois, pouco a pouco, percebi que havia, de facto, a carga toda ideológica do anticomunismo que estava associado a isso, tive vários episódios francamente desagradáveis, em que pessoas, alegadamente melómanas, me vinham desaconselhar

⁵⁵⁵ Vladimir Ashkenazy, pianista e maestro russo, actualmente de nacionalidade islandesa.

⁵⁵⁶ Maurice Ravel (1875-1937). Ver nota de rodapé 392.

⁵⁵⁷ Rimsky-Korsakof (1844 – 1908), compositor russo, professor de várias gerações, membro do Grupo dos Cinco, com Balakiref, Borodin, Mussorsky e Cui.

vivamente a interpretar aquele repertório (risos). Preconceito completo e de uma maneira muito básica, muito anti musical. Portanto, pessoas que o ignoravam simplesmente por razões ideológicas. Do mais básico que há...

Fui aprofundando o meu conhecimento da música dele assim por acidentes: de repente vinham-me parar à mão desafios enormes – o primeiro foi os *Vinte e Quatro Prelúdios*⁵⁵⁸ que não eram tocados desde os anos 60, tinham sido tocados uma vez só pela D. Helena⁵⁵⁹, na sua íntegra, e de repente propuseram-me fazer a interpretação também integral. E aí apercebi-me, de facto, da sua monumentalidade extraordinária. Os *Vinte e Quatro Prelúdios*, para mim, é das obras mais representativas da diversidade, por um lado, e da capacidade de coesão, por outro, como perfil idiomático de uma determinada personalidade musical. E mais uma vez aí estamos confrontados com momentos mais profundos, mais problemáticos, do ponto de vista do discurso, e outros momentos mais leves. Eu faço muito a comparação entre os *Vinte e Quatro* do Graça e os *Vinte e Quatro* do Chopin⁵⁶⁰, porque há ali uma influência clara, não é, e acho que as duas personalidades têm coisas em comum. Cheguei a fazer um recital com Chopin e Lopes-Graça, exactamente para o ilustrar. É que, de facto, as coincidências não são só da escrita – alguma escrita é muito comparável –, mas para mim é também a questão do nacionalismo: o facto de Chopin viver a questão política, naquele caso, do nacionalismo polaco, de uma maneira muito sofrida até, e o Lopes-Graça também – todo o seu trajecto é de grande sofrimento, não tanto por uma questão nacionalista, mas por uma questão de liberdade e de possibilidade de se afirmar um projecto intelectual, um projecto cultural no país, debaixo de uma ditadura. Também aí estabeleço um paralelo grande. E depois, todo o lado lírico de Lopes-Graça, que eu acho que é dos lados mais fortes da sua personalidade artística.

⁵⁵⁸ *Vinte e Quatro Prelúdios* op. 93 (1950-55) para piano.

⁵⁵⁹ Helena Moreira de Sá e Costa (1913-2006). Ver nota de roda-pé 17. Sobre a estreia dos *Prelúdios* ver também a entrevista de Mário Vieira de Carvalho em Anexos 3.8..

⁵⁶⁰ *Vinte e Quatro Prelúdios* op. 28 de Frédéric Chopin (1810 – 1849).

Portanto, temos uma cultura dos anos 60 em que, mais por razões históricas da escola de Darmstadt ⁵⁶¹, é valorizado o aspecto do cromatismo, o aspecto da dissonância, o aspecto da irreverência do ponto de vista das texturas musicais. Essa cultura não deixa de ter influência na escrita de Lopes-Graça – a dada altura ele começa a traçar caminhos que fazem lembrar um bocadinho, não direi Schönberg, mas digo mais Ligeti ⁵⁶² e por aí. Mas, por outro lado, ele nunca abandona o seu núcleo central, que eu classificaria como um humanismo musical: em que ele vai buscar também, sobretudo ao nível da escala diatónica, dos temas diatónicos relativamente simples, um reflexo de uma semântica popular, uma ingenuidade, um lirismo que nele é muito puro. Acaba por ser extremamente forte pela sua simplicidade.

Isso levou-me um pouco a tentar desconstruir o problema da opacidade da dissonância em Lopes-Graça. E de repente cheguei a um método que me pareceu, modéstia à parte, um bocadinho... bem *na mouche*, que é: as texturas politonais, que no fundo ele utiliza muito, podem ser de facto decompostas em consonâncias, exactamente porque são... politonais. Ao nível pianístico (costumo dizer aos meus alunos), se nós *afinarmos* bem – *afinarmos* do ponto de vista do equilíbrio dos *voicings* – a consonância da quinta ou da quarta em paralelo e depois, a seguir, as executarmos sobrepostas, o resultado é muito mais consonante, é muito mais poético, é muito mais equilibrado e tem o *cantabile* lá dentro. Apesar de ser uma massa à partida opaca, deixa de o ser, passa a ser transparente. Isso para mim foi um veio que explorei muito nas minhas interpretações: tentar encontrar a transparência na dissonância de Lopes-Graça. Senti que aquilo era um veio muito rico de explorar, porque se estabelecem, de facto, hierarquias de coloridos que de outra forma não se encontram. Se chegarmos ali e metermos a mão em cima daquela massa de acordes, não resulta nada. É preciso de facto decompor aquilo e pintar a coisa de maneira a ser mais ao nosso gosto.

⁵⁶¹ A escola de Darmstadt e mais precisamente o seu Festival, reuniam naquela cidade alemã estudantes de música a partir de 1946, no contexto do pós-guerra. Alunos como Adorno, Berio, Boulez, Cage, Feldman, Haba, Henze, Kagel, Ligeti, Maderna, Messiaen, Nono, Stockhausen, Varèse ou Xenakis, entre outros, contactaram lá com a Segunda Escola de Viena, através de cursos ministrados, por exemplo, por René Leibowitz.

⁵⁶² György Ligeti (1923-2006), compositor judeu-húngaro.

Mas infelizmente havia na altura em que o Graça era vivo aquela ideologia de que o que é importante é ser irreverente, portanto o que interessa é atirar a mão para aquelas segundas e fazê-las bem percussivas, aliás o próprio Lopes-Graça reagia também um bocado assim e tal... Mas para mim esse é o lado mais superficial da música do Lopes-Graça. Que existe, não é, mas que não é aquilo que mais me entusiasma e talvez seja a razão pela qual ele, por vezes, é visto como um compositor de música agressiva, de música menos agradável. Portanto acho que aí há um grande equívoco, aliás, agora que conhecemos melhor a sua obra e que podemos olhar para o todo, podemos ver o enorme tesouro que é a canção acompanhada, em que, mais uma vez, estamos num universo de lirismo, de poesia, não estamos de maneira nenhuma numa escrita panfletária, de tipo chocante, de moda... Não: é uma escrita muito genuína, muito funda. Também vamos para o próprio repertório coral: a forma como ele harmoniza é duma mestria absolutamente extraordinária e aí nós vemos a riqueza do colorido harmónico dele, a maneira como ele faz os câmbios daquilo que seria hipoteticamente simples e de repente complica, mas aquela complicação continua a ser, não só coerente, como também extremamente transparente.

Acho que o Lopes-Graça teve o azar de viver numa época em que teve como mestre Viana da Mota, que é uma personalidade extraordinária, também do ponto de vista intelectual, que defendeu e interpretou a música de Lopes-Graça – e que deve ter sido muito interessante a sua interpretação –, mas o ensino do Viana da Mota era um ensino muito conservador. O que tem um lado positivo fantástico, porque, de facto, em Bach e Beethoven, e mesmo nos Impressionistas ele era fortíssimo, conhecia aquilo muito bem. Mas depois, digamos que a possibilidade de gerir outro tipo de discursos, mais programáticos, mais românticos, aí eu acho que a visão do Viana da Mota era muito conservadora. Não digo que ele interpretasse mal Chopin ou Liszt – acho que deve ter sido brilhante –, simplesmente os valores que ele defendia eram muito agarrados ao idioma clássico e não estavam libertos daquelas questões formais que o idioma clássico instala. Digo isto porque Lopes-Graça, quando interpreta a sua música, está muito agarrado ao espírito clássico da interpretação, o que é perfeitamente possível e legítimo, não estou a criticar. Digo é que é uma via que não é propriamente muito adequada. Eu

senti isso, como te disse, quando era jovem: que havia campo para flexibilizar o discurso do ponto de vista métrico e do ponto de vista da organização da forma, senti que aquilo que era determinante não era de facto os valores e a proporção entre os valores rítmicos: era a própria produção do gesto melódico que determinava a duração dos valores rítmicos. Senti isso e depois fui claramente desaguar na gestão vocal do processo e percebi que, por ali, de facto, conseguia-se instalar, digamos, toda uma substância que, de outra forma, não é que não esteja lá, mas está, digamos que encriptada, não é, e a pessoa precisa de ouvir melhor para perceber. Só que, num ouvinte que não conhece a obra, é evidente que ele não a vai ouvir segunda vez para a descobrir melhor... Eu e tu descobrimos e facilmente percebemos que mesmo numa interpretação a metróno, está lá tudo. Mas um ouvinte menos avisado, menos informado, não vai captar isso. Portanto senti que a coisa podia ser manipulada de outra forma e, mesmo com ele em vida, senti que isso era possível e que ele a legitimava pela maneira como reagia depois.

Lembro-me do episódio da *Quarta Sonata*⁵⁶³, que me foi encomendada porque... ninguém lhe queria pegar! (risos), e eu disse logo que sim, sem saber o que estava à minha frente. Aquilo era um chamado *calhau* e quando fiz a estreia – porque aquilo realmente foi a estreia, pois ela só tinha sido tocada em estúdio pelo George Bernard⁵⁶⁴, nunca tinha sido tocada em público – lá em Matosinhos com o Lopes-Graça presente, este, quando se chegou ao fim das seis sonatas (fizemos as seis sonatas entre vários pianistas), só falava só da quarta – o que para mim foi outro dos momentos inesquecíveis: “Porque afinal a quarta é uma das melhores, não é uma das mais fracas...” Ele achava que a *Quarta Sonata* era mais fraca que as outras e não apostava nela; no fim desse recital, não falava de mais nenhuma a não ser da *Quarta*! Quer dizer, eu não podia ter um sinal mais legitimador da minha abordagem. E isto não é uma questão de vaidade – claro que tenho orgulho nisso –, mas é uma questão de legitimação do *métier* profissional que eu utilizei e que pode ser importante para outras gerações, para outros colegas.

⁵⁶³ *Sonata n.º 4* op. 141 (1961) para Piano.

⁵⁶⁴ George Bernard, pianista suíço que executou no seu país, em variadas ocasiões, o *Concerto n.º 1 para piano e orquestra* op. 31 (1940) de Lopes-Graça e gravou a *Sonata n.º 4* op. 141 – de que é dedicatário –, a *Elegia* op. 80 (1953) e a obra *Cosmorama* op. 158 (1963).

Lembro-me que nesse processo da *Quarta Sonata*, um dia vinha de carro e comecei a ouvir uma gravação da Antena 2 e pensei: “Isto é Lopes-Graça, só pode ser!” Porque de facto a música de Lopes-Graça é completamente única, personalizada. Mas de repente fui surpreendido por uma abordagem interpretativa que não tinha nada a ver com aquilo que eu estaria habituado a ouvir da parte dos colegas que a tocavam. Comecei a achar aquilo fantástico – eram as *Glosas*⁵⁶⁵ –, comecei a perceber que aquilo era o que eu faria, era por ali que eu iria. Quando chegou ao fim, era a Maria da Graça Amado da Cunha⁵⁶⁶, a quem ele as dedicou e de quem gostava particularmente como intérprete da sua música! E de repente aquilo confirmou-me mais uma vez – nessa altura eu já não ia falar com ele sobre isso –, era claro como água que aquilo que nós estávamos a fazer fazia sentido.

Acho que do objecto musical, as pessoas retirarão, cada uma, aquilo que lhes é mais apetecível. Todos nós temos sensores predominantes diversificados: uns gostam mais do lado rítmico da música, outros gostam mais do lado melódico, enfim, outros gostam mais do plano intelectual, da construção arquitectónica da obra, etc. Eu acho que Lopes-Graça oferece isso tudo. Portanto, quando eu fiz os dois concertos para piano e orquestra, lembro-me que quando toquei o primeiro – que tinha sido perdido e que eu me encarreguei de desenterrar e de reescrever (enfim, repor a correcção do texto, que estava tudo *engatilhado*) – o Pinamonte⁵⁶⁷, que não conhecia Lopes-Graça de todo (a não ser das vozes que lhe diziam que aquilo era uma chatice de uma música e não sei quê), chegou atrás do palco, delirante: “Mas o Lopes-Graça estava apaixonado, estava apaixonado!...” E eu disse na altura ao Romeu Pinto da Silva que, tanto o primeiro como o segundo concerto, eram exemplo de obras muito eficazes do ponto de vista do grande público. Elegeu-se o *Canto de Amor e de Morte*⁵⁶⁸ como obra máxima de Lopes-Graça e eu acho que é uma das mais extraordinárias dele. Mas corresponde, digamos, a um momento muito específico da sua vida, em que o próprio cromatismo era uma matéria que ele queria explorar claramente, é cheio de meios-tons, é cheio de indefinição tonal.

⁵⁶⁵ *Glosas (Sobre canções tradicionais portuguesas)* Op. 57 para piano solo.

⁵⁶⁶ Maria da Graça Amado da Cunha (Angola 1919 – Lisboa 2001). Ver nota de roda-pé 221.

⁵⁶⁷ Paolo Pinamonte, musicólogo italiano, director do Teatro Nacional de S. Carlos de 2000 a 2006.

⁵⁶⁸ *Canto de Amor e de Morte* Op. 140 (1961). Ver nota de roda-pé 34.

Por isso para o Jorge Peixinho, claramente para o ponto de vista da sua ideologia, aquilo era o máximo, não é? Porquê? Porque não era tonal, pronto! E eu acho que esse tipo de apreciações não deixam de ser um bocado superficiais, acho que o *Canto de Amor e de Morte* não vive pela atonalidade, acho que vive pela extraordinária expressão daquilo que eu chamaria o horrível, o belo-horrível. Que em vários momentos da música dele se sente... por exemplo, na *Terceira Sonata*⁵⁶⁹, quando ele cai no 2º andamento com aqueles acordes que se repetem em pianíssimo, eu acho aquilo completamente sufocante; sufocante do ponto de vista mesmo... emocional. Há aspectos de grande depressão, de grande treva no discurso dele e isso talvez não seja muito acessível... Pouco me importa: acho que aquilo é das coisas mais sublimes que há, porque tu não vês ninguém a conseguir chegar àquele sufoco, em música. Vamos à procura de alguém... e não encontro! Vais para os russos e tens uma exuberância enorme de estados de alma, mas até àquele ponto, de sufoco, de não ter ar, não há!... A única obra que consigo comparar a esse segundo andamento é a *Sexta Peça* das *op. 19* do Schönberg, em que, de repente, também há ali um mundo de rarefacção total. São assim momentos únicos na História da Música que Lopes-Graça protagoniza. Mas a par disso, tens o tal “homem apaixonado”, como dizia o Pinamonte, não é? Cheio de humor, cheio de vida...

Depois há aquele *cliché* muito recorrente da música dele que é a hesitação que, do ponto de vista dos momentos mais escuros, eu diria que reforça e sublinha o sentido da inconsequência, o sentido da frustração. E sobretudo do sufoco, da pessoa ser amordaçada pela ditadura, pela falta de meios para se exprimir. Nesse sentido, tudo bem. Noutros contextos, essa hesitação, para mim, já tem uma conotação diferente, muito próxima de um certo lado feminino em Lopes-Graça. Mais uma vez, aí se não utilizares uma métrica orgânica, aquilo não funciona. Lembro-me de quando era miúdo e ouvia algumas vezes as pessoas a tocarem trechos em que tinham aquelas hesitações – “ta-ta... ta; ta-ta... ta” – eu pensava: “Ena! Está-se a enganar!” (risos) “Aquilo não é assim de certeza! O texto não é aquele!” (risos) Quando peguei naquilo disse: “Não pode ser! Não se pode dar a ideia de que se está a enganar!” Tenho que enfatizar a síncopa, tenho que enfatizar a hesitação, do ponto de vista físico.

⁵⁶⁹ *Sonata nº 3* op. 72 (1952) para piano.

Nós em 2006 ⁵⁷⁰ tivemos uma boa oportunidade de quebrarmos essas amarras, esses preconceitos, mas de alguma forma não conseguimos. Enfim, a música de Lopes-Graça foi ouvida, fez-se muita coisa, mas infelizmente neste país as coisas passam por outro lado. Quer dizer, eu não estou muito pessimista em relação a isso porque, por exemplo, este ano ouvi um CD que foi gravado pelo *Lisboa Cantat* ⁵⁷¹, o grupo coral, e aquilo está absolutamente sublime. Portanto há novos agrupamentos, há novos intérpretes, hoje em dia as coisas gravam-se com facilidade, acho que isto vai passar, esta ideia idiota de que “a música de Lopes-Graça não se pode ouvir!” Mas na altura, lembro-me que pedi ao Secretário de Estado para falar com antecedência sobre o centenário e uma das coisas que eu achava fundamental era estabelecer-se um *task force* que fizesse a internacionalização da música de Lopes-Graça. Evidentemente que isto envolvia dinheiro, era preciso ir falar com empresários, mobilizar as principais orquestras, as principais salas de concerto, e enfiar Lopes-Graça na programação. Isso daria alguns frutos, não aqueles que a gente desejaria, mas de certeza alguns. Na altura não se fez nada disso, absolutamente nada.

Depois houve aqui outro episódio nesse sentido, da internacionalização, que foi convidar o Nebolsin ⁵⁷² para fazer os concertos do Lopes-Graça. Infelizmente não pude estar presente, mas já ouvi o CD e, uma vez mais, digo que não se percebe nada do que se está a fazer, porque de facto o Nebolsin está completamente *fora*, não era possível, não era expectável sequer que o Nebolsin rapidamente passasse a conhecer o idioma do compositor, o estilo do compositor. De facto o Nebolsin faz uma abordagem muito brilhante, muito competente do ponto de vista pianístico, mas o discurso passa completamente ao lado. Aliás, o Nebolsin e o director da orquestra: aquela orquestra está transparente, ouve-se tudo, mas aquilo não tem nada a ver com Lopes-Graça, do ponto de vista da força retórica. O CD está na internet. E porque eu sou muito curioso e, por outro lado, estou muito aberto a aprender, não é, porque foram obras que eu estudei e que estreei, estava à espera de ouvir coisas novas para eu poder pensar e repensar.

⁵⁷⁰ Centenário do compositor.

⁵⁷¹ *Lisboa Cantat*, agrupamento coral de Lisboa, dirigido por Jorge Alves.

⁵⁷² Eldar Nebosin (1974), pianista uzbeque de carreira internacional, convidado pela Casa da Música para tocar e gravar os concertos de Lopes-Graça, num ciclo denominado “Um Virtuoso para Lopes-Graça”.

Infelizmente não fiquei nada entusiasmado. Lembro-me que estava com um aluno meu de Mestrado a ouvir e, quando chegamos ao 3º andamento do *Primeiro Concerto*, o meu aluno só se ria do ridículo. Porque o tema do 3º andamento é um tema popular, muito simples, e que é tratado com o sentido de humor de Lopes-Graça. O Nebolsin leva aquilo a sério!... E fica uma coisa que não chega a ser pirosa, fica uma coisa *kitsch*, que não tem pés nem cabeça. Enfim, talvez possa ser interpretado como um certo azedume pelo facto de não terem gravado a *minha interpretação*. (risos) Mas é evidente que isso também pesa, mas não na apreciação: eu estava de facto curioso e o mais aberto possível a aprender qualquer coisa com uma pessoa que é competente, que é um grande profissional. Mas esse também é um episódio muito característico da nossa praça: um intérprete português é de desconfiar; o tipo lá de fora é que é melhor. E do ponto de vista da internacionalização os resultados foram nulos: o Nebolsin nunca mais vai tocar aquilo na vida!

Acho que esta questão da dificuldade de recepção da música de Lopes-Graça, apontada mesmo por intelectuais, vai-se dissipando com o tempo, de certeza. O nosso país, do ponto de vista da afirmação da sua cultura, tem meios sobretudo muito virados para a área da Literatura, não é, hoje em dia também há Artes Plásticas, o novo-riquismo nas Artes Plásticas está a vender muito – eles exportam, fazem coisas em Paris, mais não sei quantos... Na Música fomos sempre os parentes pobres das Artes em Portugal. Apesar dos relacionamentos que o próprio Lopes-Graça teve com esse universo⁵⁷³, e sendo ele próprio um escritor notável, escritores e não só, desconfiam da Música, desconfiam dos músicos, não sabem muito bem lidar com isto. Aliás, um dos problemas que eu entendo que está por trás disto, é que os próprios músicos não falam. Quer dizer, Lopes-Graça falava, mas Lopes-Graça nunca se defendeu: ele defendia os outros, defendia ideias, mas teve sempre imenso pudor em defender a sua música. E os herdeiros – os músicos que nós somos – também o defendem mal: podemos tentar defendê-lo bem no palco, mas do ponto de vista da articulação verbal, da funcionalidade da troca de ideias através da verbalização, não há ainda corpo académico e inteligente que permita pôr o Lopes-Graça no sítio onde ele deve estar. Felizmente que agora vai começando a haver, com esta coisa

⁵⁷³ O “universo” dos intelectuais.

dos doutoramentos que está a puxar nos músicos pela sua capacidade de traduzir em verbo aquilo que são as suas opções, os seus paradigmas, as suas discussões, as suas especulações. É uma coisa que fez imensa falta durante estes anos todos, estas décadas. Isso também acho que vai favorecer, esse desmistificar da figura de Lopes-Graça como um *rebelde*, um *revolucionário*.

3.10. Olga Prats

Entrevista feita no domicílio da entrevistada (Parede), pelas 18 horas do dia 30 de Julho de 2013.

Respostas

a) Pianista e pedagoga. Iniciou a sua formação aos cinco anos de idade com sua mãe (professora de piano), e aos seis anos com o professor e pedagogo João Maria Abreu e Motta, a título particular, tendo realizado o seu primeiro recital no Teatro Municipal de São Luiz, em 1952.

Em 1957 concluiu o Curso de Piano no Conservatório Nacional, ainda com o professor Abreu e Motta. Com o auxílio de duas bolsas do Instituto de Alta Cultura e do governo alemão, frequentou cursos de aperfeiçoamento em Colónia (na Escola Superior de Música, entre 1957-58, com Gaspar Cassadó e Karl Pillney) e, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, em Freiburg (com Carl Seeman e Sándor Végh, em 1959). Nessa estadia alemã ganhou o prémio para melhor estudante estrangeira (1958), entre outros, para além de ter tocado frequentemente com orquestras e a solo, tendo obtido as melhores críticas da imprensa. De regresso a Portugal, continuou a sua formação com Helena Moreira de Sá e Costa, tendo ganho, como sua aluna, o prémio Luís Costa para melhor intérprete de música espanhola (1965). Frequentou os Cursos do Estoril com Rudolf Baumgartner, Jean François e Karl Engel, tendo mais tarde sido convidada como pianista nas classes de música de câmara de Paul Tortelier, Ludwig Streicher e Karen Georgian.

Tocou com a Orquestra de Câmara do Festival de Pommersfelden, a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica de Buenos Aires, a Orquestra do Porto, e a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, entre muitas outras, tendo interpretado um grande leque de compositores, desde Bach até Xenakis, passando por Schumann, Brahms e Stravinsky⁵⁷⁴. Não obstante este vasto repertório, ao longo da sua actividade, Olga Prats privilegiou sobretudo a música de câmara, com especial relevo para a produção contemporânea,

⁵⁷⁴ Igor Stravinsky (1882-1971). Ver nota de roda-pé 373.

desde a música de compositores portugueses dos séculos XIX (música de salão) e XX (Fernando Lopes-Graça), até à música de Astor Piazzola, tendo sido o primeiro intérprete português a interpretá-la e a gravá-la em Portugal.

Foi membro fundador do duo de piano e violão com Ana Bela Chaves (1969), do Opus Ensemble (1980), e ainda do ensemble de teatro musical Grupo Coleciva (1975), tendo colaborado intimamente com diversos compositores de relevo, com destaque para Fernando Lopes-Graça, Constança Capdeville e António Victorino d'Almeida, que lhe dedicaram várias obras e dos quais estreou e gravou muitas outras.

Foi professora do Conservatório Nacional (entre 1970 e 1984), e integra desde 1983 o corpo docente da Escola Superior de Música de Lisboa, sendo coordenadora da classe de Música de Câmara, para além de prosseguir uma intensa actividade como jurada em concursos de interpretação (Concurso de Música de Câmara da Rádio da Baviera, Concurso Internacional de Piano Viana da Motta, Prémio Jovens Músicos, entre outros) e como orientadora de cursos dedicados à música portuguesa do século XX e à música de câmara.

Em 10 de Junho de 2008 foi condecorada pelo Presidente da República com as insígnias de Comendadora da Ordem Militar de Santiago da Espada.

DISCOGRAFIA (selecção):

- a) Prats, Olga (pf) (LP 1979, reedição CD em 1994) obras de Fernando Lopes-Graça: Glosas sobre Canções Tradicionais Portuguesas, Prelúdio Canção e Dança, 3 Epitáfios, Variações sobre um Tema Popular Português EMI-VC 7243 5 55109 2 1
- b) Prats, Olga (pf); Chaves, Ana Bela (vla) (1989) Carta Branca a Ana Bela Chaves EMI-VC
- c) Prats, Olga (pf) (LP 1987, reedição CD em 1996) Olga Prats interpreta Astor Piazzola Polygram/Philips 832321-2
- d) Prats, Olga (pf) (LP 1987, reedição CD em 1994) obras de Fernando Lopes-Graça: Sonata nº5, Ao Fio dos Anos e das Horas Strauss/Portugalsom SP 4034
- e) Prats, Olga (pf) (LP 1973, reedição CD em 1995) obras de Fernando Lopes-Graça: Sonata nº 1, Sonata nº3, Três Velhos Fandangos Portugueses Strauss ST 2037

- f) Prats, Olga (pf) (2000) obras de Fernando Lopes-Graça: Álbum do Jovem Pianista, Mornas Caboverdianas, In Memoriam Béla Bartók - suite nº 8 Strauss/Portugalsom SP 4355

YouTube

- a) <http://youtu.be/XYsR1Nwu2WY>
b) <http://youtu.be/IVCs09ipeVk>

b) Foi através dos *Fandangos*⁵⁷⁵ que eu conheci o Graça. Sobretudo através dos *Fandangos*! E depois, claro, com o *Coro da Academia*⁵⁷⁶, através de todas as *Heróicas*⁵⁷⁷. Quando travei conhecimento com ele, pessoalmente, já conhecia os *Três Velhos Fandangos*: foi a primeira obra que ouvi e de que gostei muito. Nem foi em concerto – escutei-os ao Filipe de Sousa⁵⁷⁸, que mos tocou em privado, entusiasmado com eles, e que me arranjou a partitura. (Mais tarde o Graça ofereceu-mos.) Foi a primeira coisa que toquei do Graça, ainda na Alemanha, antes de regressar. Por volta dos anos 59-60. (Conheci o Graça em 63.)

Em seguida toquei-os num concerto para o Graça ouvir. Quem me contactou, penso que foi um dos directores do *Coro da Academia*, que o organizou. O concerto foi no *Charles Lepierre*⁵⁷⁹ – eu já estava com uma grande barriga, à espera da minha filha –, pediram-me uma primeira parte e eu executei os *Três Velhos Fandangos* e os *Papillons* de Schumann. Eles depois fizeram a segunda parte. A partir daí, quando eu informei o Graça de que vinha para a Parede, ele concluiu logo: “Vamos passar a encontrar-nos!”. Já cá estava a viver...

Quem me deu outra peça, foi o Romeu⁵⁸⁰, que estava com muita vontade que eu tocasse as *Glosas*⁵⁸¹. Estreei-as já no Festival do Estoril, logo a seguir. Foi uma obra que estudei

⁵⁷⁵ *Três Velhos Fandangos* op. 82 para piano (1953).

⁵⁷⁶ Coro da Academia de Amadores de Música. Ver nota de roda-pé 98.

⁵⁷⁷ *Canções Heróicas*. Ver nota de roda-pé 95.

⁵⁷⁸ Filipe de Sousa (1927 - 2006). Ver nota de roda-pé 541.

⁵⁷⁹ Liceu Francês “Charles Lepierre” em Lisboa.

⁵⁸⁰ Arquitecto Romeu Pinto da Silva. Ver nota de roda-pé 89.

⁵⁸¹ *Glosas (Sobre canções tradicionais portuguesas)* Op. 57 para piano solo (1950).

com o Graça a palmo, completamente a palmo, e recordo-me que comecei aí o grande período em que nos víamos com muita, muita frequência. Foi quando eu vim para aqui – não para esta casa, mas lá para cima, um bocado mais longe – e o Graça era muito ligado aos seus amigos e aos filhos dos seus amigos – eu tinha dois filhos pequenitos!

Ele deu-me, imediatamente depois das *Glosas*, a *Primeira Sonata*⁵⁸² e aí entrei em pânico – foi quando eu tive o grande encontro com o Graça: veio lá casa para a escutar, eu toquei-a, ofereci-lhe o almoço e quase não dormi toda a noite... E ouvi aquela frase fantástica dele para o Romeu: “Afinal pode-se fazer!”. E contou-me a história, que é conhecida: a *Helena*⁵⁸³ pediu o que achava que era possível e ele fez⁵⁸⁴. Quando ele viu que afinal se podia tocar...! Eu trabalhei aquilo, sozinha, com metrónomo – truca, truca, truca... – até que cheguei ao andamento que lá estava escrito. E tu sabes isso muito bem, porque a tocaste!

Depois foi a coincidência de virmos para aqui e de me juntar a ele logo em 63, numa altura em que eu vinha com toda a vontade de fazer música nova e música portuguesa, que toquei sempre desde pequena: da Francine Benoît⁵⁸⁵ toquei os seus *Cantares de Cá*⁵⁸⁶, fui sua aluna de Canto Coral e ela pôs-me da sala para fora, porque eu era muito desafinada! (risos) Mas depois, quando soube que eu tocava piano, veio logo ter comigo, foi muito simpática e foi ao meu primeiro recital, que fiz em 52. E quando toquei a música dela, houve uma cena! Foi até com o Graça, de quem ela era muito amiga e o Graça gostava muito dela. Foi um concerto com as compositoras todas presentes: para além do Graça, estavam a Janine⁵⁸⁷, a Maria de Lourdes Martins⁵⁸⁸, a Constança⁵⁸⁹ e a Francine.

⁵⁸² *Sonata nº 1* op. 14 para piano (1934, rev. 60).

⁵⁸³ Helena Moreira de Sá e Costa (1913-2006). Ver nota de roda-pé 17.

⁵⁸⁴ Referência ao facto de Helena Costa, após ter visto a Sonata nº 1, ter pedido a Lopes-Graça uma versão mais fácil do seu terceiro e último andamento, solicitação a que Lopes-Graça acedeu e que a pianista interpretou (Tivoli, 1960). Olga Prats, no encontro citado, tocou para Lopes-Graça a Sonata nº 1, na versão original do 3º andamento.

⁵⁸⁵ Francine Benoît (1894 – 1990). Ver nota de roda-pé 119.

⁵⁸⁶ *Cantares de Cá*: obra para piano, dedicada a Georgina Nemésio, constituída por: *I - Ao Desafio*, *II - Dança e descante*, *III - Canção de embalar*.

⁵⁸⁷ Janine Moura, compositora, pianista e musicóloga, depositária do espólio de Constança Capdeville.

⁵⁸⁸ Maria de Lourdes Martins (1926-2009). Compositora, pedagoga e pianista portuguesa.

⁵⁸⁹ Constança Capdeville (1937-1992). Compositora, pianista e percussionista de origem catalã e radicada em Portugal, notabilizou-se como criadora no género designado por teatro musical.

A todas eu agradei no final e... esqueci-me da Francine! O Graça: “Então? E a Francine?” Eu: “Ai!... E agora? Já acabou!...” Graça: “Vá lá ao menos dar-lhe um beijinho, credo, então...” Eu: “Mas eu já dei!” Graça: “Agora vai dar outra vez!” Nunca mais me esqueci, na Sociedade Portuguesa de Autores, na SPA.

c) Vou começar pelo fim!

Talvez das maiores experiências que eu tive com o Graça acerca da *dificuldade* foi, pouco tempo antes de morrer, uma entrevista com ele para um grande documentário sobre o *Opus Ensemble*⁵⁹⁰ como intérprete de música portuguesa. Eram seis os compositores entrevistados: a Constança, o Joly⁵⁹¹, o Peixinho⁵⁹², o Graça, o António Pinho Vargas⁵⁹³ e o António Vitorino de Almeida⁵⁹⁴. Acontece que foi um período terrível, em que morreram vários: foi o Joly, depois foi a Constança e depois o Jorge Peixinho. E nós estávamos a ficar *naquela*: “Caramba, parece que cada vez que vem o *Opus Ensemble*, morre um!” Ainda o documentário não estava feito e já começavam a desaparecer, começámos a ficar aflitos. Soube pela médica assistente que o Graça estava muito fraquinho. Assim, de repente, não havia hipótese de ir lá ninguém. Fui eu.

E tenho essa vivência, que é impressionante e está nesse documentário – para minha grande surpresa, quando lhe comecei a falar nas *Geórgicas*⁵⁹⁵, o Graça respondeu-me: “Não me lembro.” Não se lembrava mesmo. E eu que tinha comigo essa gravação, não lhe mostrei a gravação vídeo, mas apenas o áudio. Levei-lhe a partitura e ele sentou-se naquele sofazinho que havia ao pé da janela da sala dele, com a aparelhagem em frente. De vez em quando, olhava para mim, como quem diz: “Eu não conheço isto!” Achei-o fraco, débil. Morreu dez dias depois.

⁵⁹⁰ Opus Ensemble. Ver nota de roda-pé 384.

⁵⁹¹ Joly Braga Santos (1924-1988). Ver nota de roda-pé 397.

⁵⁹² Jorge Peixinho (1940-1995). Ver nota de roda-pé 130.

⁵⁹³ António Pinho Vargas (1951). Compositor, pianista, ensaísta, investigador e pedagogo português.

⁵⁹⁴ António Vitorino de Almeida (1940). Ver nota de roda-pé 352.

⁵⁹⁵ *Geórgicas* op. 244. Ver nota de roda-pé 386.

O que era espantoso era ver a cara dele a ouvir as *Geórgicas*, que é uma grande obra, extraordinária, a que ele assistiu a primeira vez aqui nesta sala, sentado naquele cantinho com o *Opus* aqui a tocar. E punha sempre aquela frase fantástica à frente: “O que é que vocês não conseguem tocar? Quais são as dificuldades, sob o ponto de vista instrumental, que não estão conseguidas?” Eles lá disseram o que era e o que não era: nas *Geórgicas*, não tanto; nos *Apotegmas*⁵⁹⁶ havia umas quantas – foi a primeira obra que ele fez para nós. A segunda já praticamente não tinha dificuldades individuais – a dificuldade era muita, mas sobretudo de conjunto. Ele tinha feito uma espécie de ensaio sobre cada instrumento e depois a dualidade: juntou o piano com o oboé, e a viola com o contrabaixo para fazer o conjunto; e então fez as sete intervenções – que é o nome, *Sete Apotegmas* – em que explorou o poder desses quatro instrumentos, mas a duo, muito a duo⁵⁹⁷. As *Geórgicas* são canções de trabalho, gregas, vêm mesmo do filósofo⁵⁹⁸, com mais melodia, todas elas diferentes, todas elas com um título – idílico, pastoral, cada uma tem o seu espírito.

E foi aí que ele não reconheceu a sua forma de escrever! Porque eu acho que o Graça escreveu essa obra na sua grande plenitude – tenho uma carta guardada lá dentro, falando disso, exactamente. O Graça aí ouvia lindamente – está tão bem *ouvido!* –, as peças são tão bem escritas que se ultrapassa aquela dificuldade que há entre o intérprete e a música dele. Que é uma dificuldade muito especial – eu já vou entrar nela. Mas exactamente este episódio foi uma espécie de fim do ciclo do meu relacionamento com o Graça.

Já falámos da *Primeira Sonata* – aí está uma obra difícil! A *Terceira Sonata* é outro tipo de dificuldade: foi a primeira vez na minha vida, depois de ter feito grandes peças do repertório pianístico, em que me deparei com aquela grande dificuldade que é chegar até à partitura, através duma escrita que te parece quase impossível. Mas capaz de se fazer: não é impossível, é muito difícil de se fazer! Porque a escrita do Graça, em si, é difícil –

⁵⁹⁶ *Sete Apotegmas* op. 223. Ver nota de roda-pé 385.

⁵⁹⁷ Devemos acrescentar que não é tarefa fácil para um compositor criar uma obra para um conjunto instrumental tão pouco ortodoxo como o *Opus Ensemble*: oboé, viola de arco, piano e contrabaixo.

⁵⁹⁸ *Geórgicas* é o título de um conjunto de quatro livros escritos pelo poeta romano Virgílio.

olhas e vês que a escrita é difícil. Tens que arranjar uma maneira de te chegares a ela. Acho que a maneira mais acessível é tentar analisá-la, ver como ele a construiu; desconstruí-la e depois construir outra vez, sobretudo harmonicamente. Tudo aquilo tem relação, umas coisas com as outras. Se fores por esse lado, pelo lado da inteligência, da reacção lógica, chegas lá com maior facilidade. Porque tanto a parte rítmica, como a parte harmónica, como a parte de estrutura da obra, tudo tem uma ligação, tudo se sabe porquê. E então na música de câmara, como, por exemplo, *a grande*, que para mim é o *Canto de Amor e de Morte*⁵⁹⁹, isso é de pôr a cabeça absolutamente em água, mas é uma maravilha como aquilo está feito. Só sou capaz de o olhar assim: no original do Graça. (mostrou-o ao entrevistador)

Para mim, a maneira como está escrito e como está entrelaçado é perfeita. O piano com os instrumentos de corda, de tal maneira bem feito... Já este quarteto que nós gravámos agora⁶⁰⁰ – que foi escrito em 38, ano em que eu nasci, e do qual ele fez a revisão em 63 – é o único que ele tem com piano (mais trio de cordas). Os outros dois são só para cordas, depois vem aquela maravilhosa obra que são as *Catorze Anotações*⁶⁰¹, em seguida a *Suite Rústica*⁶⁰² e depois estes quarteto e quinteto. As obras para quarteto de cordas são essas, foi o que o *Quarteto Lopes-Graça*⁶⁰³ gravou comigo. Nas obras de câmara, o piano é a alma (não digo o rei, que ele não era monárquico). (risos)

O Graça era um personagem muito especial, toda a gente lhe reconhece o seu lado político, mas ele não falava em política quando estava com músicos, e não gostava de discussões políticas. Naquilo a que assisti várias vezes, com outras pessoas, evitava sempre. Quando era com o *Coro*⁶⁰⁴, se havia alguém que ia para lá cantar... – então quando foi com o 25 de Abril, eles às vezes faziam aqueles gestos, no palco e não sei quê – ...que queria cantar coisas revolucionárias (não era preciso mais do que aquelas *Heróicas!*...), mas fosse como fosse, nunca quis manifestações panfletárias, nada disso. O

⁵⁹⁹ *Canto de Amor e de Morte* Op. 140 para quarteto de arcos e piano (1961). Ver nota de roda-pé 34.

⁶⁰⁰ *Quarteto para piano* op. 26 (1939, rev. 63).

⁶⁰¹ *Catorze Anotações* Op. 170 para quarteto de cordas (1966).

⁶⁰² *Suite Rústica nº 2* op. 166 para quarteto de cordas (1965).

⁶⁰³ Quarteto de Cordas, formado por Luís Cunha (violino), Anne Victorino d'Almeida (violino), Isabel Pimentel (viola) e Catherine Strynckx (violoncelo).

⁶⁰⁴ Coro da Academia de Amadores de Música. Ver nota de roda-pé 98.

Graça era um homem que privilegiava acima de tudo a qualidade da música, fosse ela que música fosse, desde que ele gostasse. Estive ao lado dele, no Estoril, quando ele recebeu um prémio, em que a Simone de Oliveira⁶⁰⁵ cantou um tango. E ele estava encantado, pela forma como ela puxava o público, aí sem grande voz já, e eu nunca esperei vê-lo assim. Quando eram realmente coisas boas... Mas tinham que ter muita qualidade!

Mas isto jamais aconteceria para o fim da vida dele: o Graça aí estava muito metido na sua música. Fora esse elemento muito curioso do meu encontro com ele, pouco antes da sua morte, a música dele estava sempre muito presente, era para ele uma coisa muito importante, que ele precisava muito de ouvir e de falar sobre ela.

Uma coisa também que me ficou e que penso que nunca descrevi foram os anos dele, um dos últimos, que se festejaram na Academia. Foi quando estreei para ele e para os amigos dele o *Ao fio dos Anos e das Horas*⁶⁰⁶ antes de se gravar. Foi para aí em 83 ou 84, dez anos antes de ele morrer. E nesse dia de aniversário assisti a uma coisa que nunca tinha visto – foi o Graça chorar. Há uma das peças que é aquela luminosa, a nº 9, muito ibérica, daquele título maravilhoso *Ao fio dos Anos e das Horas, 16 peças dos cadernos de um compositor*, e que é mesmo isso: ele tinha lá aquele caderninho, onde escrevia apontamentos no seu *Ibach*⁶⁰⁷, não é, e aquilo foi... uma espécie de diário. Não se pode dizer que aquelas obras sejam de dificuldade extraordinária – algumas são muito complicadas – e eu lembro-me de as fazer, depois da morte dele, com o Jorge Peixinho a assistir (uma semana antes do seu falecimento!), que estava *maluco* com elas, nunca as tinha ouvido todas seguidas. “Isto realmente é de uma densidade! Aqui há de tudo, parece uma panorâmica, parecem quadros!...” Realmente a obra é muito boa e, talvez porque eu estava muito habituada a conhecer a música do Graça e a lê-la muito, a olhar muito para a partitura, a *decifrar* mesmo, não achei assim tão difícil chegar até elas como achei, por exemplo, a *Quinta Sonata*⁶⁰⁸ que foi uma obra que o Graça se esmerou em

⁶⁰⁵ Simone de Oliveira (1938), cançonetista e atriz portuguesa.

⁶⁰⁶ *Ao Fio dos Anos e das Horas (dos cadernos de um compositor)* op. 212 para piano (1979).

⁶⁰⁷ Marca do piano de Lopes-Graça.

⁶⁰⁸ *Sonata nº 5* op. 204 para piano (1977).

dificultar, ligou bastante ao *limite*. Chegou a telefonar-me e a dizer que estava tão difícil que era preciso lá ir ver... (Aquela passagem do primeiro andamento é uma coisa doida!).

Falar em dificuldade, para mim, é sempre difícil, porque eu, ao lado da dificuldade, ponho a qualidade. Só se justifica a dificuldade, quando há qualidade. Penso que se a gente quer tocar uma coisa daquela dificuldade, mas que sabe que a pode fazer e que é tudo uma questão de saber chegar até ela, e tendo conhecido como eu conheci as facetas tão diversas da vida daquele homem, entende-se que a aproximação da música do Graça tem muito a ver com aquela maneira de ele *vencer para viver*. Ou *vivendo, vencendo* – ultrapassou coisas que muita gente pensava que não se conseguiria ultrapassar. Tem muito a ver a música do Graça com a personagem que ele era. A complexidade nela era mais acessível, se nós fôssemos mais pelo lado da inteligência, pelo lado cerebral das coisas. Sempre pensando que tudo aquilo que ele fazia era uma confrontação – não gosto de dizer *luta* – com a vida e com as dificuldades que ele tinha para sobreviver, de sobrevivência. A gente pensava sempre que havia uma luz ao fundo do túnel, e que havia: essa luz existe na obra do Graça.

Sobre a frase “A Música de Fernando Lopes-Graça não se pode ouvir!”... Eu tive provas dessa *antecipação negativa* da música do Graça – antes mesmo de a ouvirem! – porque o Graça foi um homem catalogado como impossível, fosse como pessoa, fosse como compositor: “A do Graça, não!”

Não te esqueças que ele vem do tempo do Rui Coelho⁶⁰⁹. Que lhe lançou toda a espécie de porcaria – para não dizer nomes mais feios –, toda a espécie de *casca de banana*, para as pessoas caírem naquela coisa de que ele era um homem impossível, um homem muito difícil e que a música dele era muito difícil... Fizeram-lhe *a folha*, não há dúvida nenhuma! Também nessa altura se dizia que era muito difícil Luís de Freitas Branco. É preciso ver que a gente vem de década em década, encontrando as raízes do Graça. E para isso, para encontrar as raízes da sua música, precisamos de ir uns anos para trás.

⁶⁰⁹ Rui Coelho (1892-1986). Compositor, maestro e crítico musical, muito ligado ao regime salazarista. Ficaram célebres as querelas jornalísticas entre ele e Lopes-Graça.

Precisamos de ir aos anos 30 a Paris, para se poder entender o que foi aquele *boom* naquela época. Acima de tudo é preciso ouvir *A Sagração da Primavera* ⁶¹⁰!

Eu tive experiências com a música do Graça *explicada*, por mim, com o Graça a assistir e sem o Graça a assistir, e depois, mais tarde, já sem o Graça que já cá não estava... Agora já não toco nada do Graça, sobretudo sozinha, que não vá explicar. Porque as pessoas entendem. Das melhores experiências que tenho, uma foi com o Graça, e outra sem ele. Com ele, foi o *Ao fio dos Anos e das Horas*, comigo a dizer que não era capaz de explicar a música dele e acabei por explicar tudo lindamente; sem ele, sozinha, a fazer o *Álbum* ⁶¹¹, que não é nada fácil de explicar, porque são peças muito curtinhas, quase todas com uma história. Fiz num 1º de Maio, já depois do Graça ter morrido, e fiz em Cerveira. No meio de toda aquela explosão artística de Vila Nova de Cerveira, o *Álbum do Jovem Pianista* parecia assim uma coisa estudantil (não tem nada a ver!), música para amadores que queiram aprender a tocar piano (não tem nada que ver com a aprendizagem, são obras para pessoas que já tocam!). Pessoalizar as peças, contar a história das *Terceirinhas do Padre Inácio*, contar a história do *Passo Trocado*, contar a história do *Exercício de Harmonia*, dos *Pedintes pelos Santos*, todas essas historiazinhas voltam as pessoas ao contrário, elas ouvem depois de outra maneira, desentopem-lhes os ouvidos. Porque é que será? Tu não precisas de explicar as *Cenas Infantis* de Schumann, mas se falares sobre elas, ainda são mais bem ouvidas. Estou-te a dar um exemplo de *música de salão*, quase romântica, muito bem escrita, tudo isso. E que tem a ver com o *Álbum do Jovem Pianista*? Começa logo com a primeira peça, não é... E não há dúvida que aquela explicação....

Já fiz uma vez uma coisa muito curiosa que foi Lopes-Graça, misturado com fados do *Rey Colaço* ⁶¹² e misturados com tangos do *Piazzola* ⁶¹³, que era uma coisa que o Graça nunca poderia imaginar. (risos) Outra vez atrevi-me a fazer uma coisa terrível, que foi tocar num concerto aqui no Estoril, numa parte as *Glosas* e na outra parte... a *Sonata op. 5* de

⁶¹⁰ Bailado *A Sagração da Primavera (Le Sacre du Printemps)*, obra-prima de Igor Stravinsky (1882-1971), estreada em Paris em 1913 no que foi considerado o maior escândalo da História da Música.

⁶¹¹ *Álbum do Jovem Pianista* op. 155 (1953-63).

⁶¹² Alexandre Rey Colaço (1854 – 1928). Pianista, compositor e docente português.

⁶¹³ Astor Piazzolla (1921 -1992), compositor e bandoneonista argentino.

Brahms!⁶¹⁴ E ele assistiu! Foi mesmo para o picar, eu achava que o tinha que picar, porque ele também me picava a mim! E o Graça gostava imenso de ser picado, fazia por isso!

Para chegarmos a este ponto: porque é que a música do Graça foi mal recebida e mal compreendida? Uma das razões é essa, o preconceito. Mas a outra, foi... (lá estou eu a falar dos outros; não vou falar de nomes!)... É que, intérpretes do Graça, contam-se pelos dedos, infelizmente. Houve uma época em que não havia ninguém que tocasse Graça como devia ser. Depois começou a aparecer gente, apareceste tu, apareceu o Francisco Monteiro⁶¹⁵, o Miguel⁶¹⁶, gente já a tocar! E agora, ainda não saiu cá para fora o disco, só tenho a prova do Artur Pizarro⁶¹⁷ com *Ao Fio dos Anos e das Horas* e o *Epitalâmio*⁶¹⁸, uma coisa fantástica: como ele toca e como ele... gosta de tocar! Aí, lá está, a recepção da obra do Graça é completamente diferente. O Artur telefonava-me doido: “Mas como este homem é inteligente a escrever! Não há aqui uma nota que esteja mal escrita!”

É aí que eu acho que a dificuldade está em se conseguir transpor a forma como o Graça escreve. Assim que se consegue, chega-se muito mais depressa lá. Continua a ser muito difícil, mas, para quem gosta de desafios, é a música ideal. Também é preciso – como eu digo sempre aos meus alunos – conhecer o mais profundamente que se puder a pessoa, o compositor, o porquê da escrita dele ser daquela maneira, o que é que está por trás disso. Por exemplo, no Graça, a dificuldade e a possibilidade de se a poder vencer sempre através do estudo e da dedilhação, tem a ver, no piano, com o Viana da Mota, com a escola do Graça como aluno dele. O que te estou a dizer não é novidade nenhuma.

Eu cheguei talvez de uma forma que não foi fácil: ter o compositor ao pé de mim, a picar-me, a *dar-me* e a *chegar-me* e ao mesmo tempo a exigir-me. “Bom, mas você não era obrigada a fazê-lo...” Tive que fazer! Realmente ele naquela altura tinha muito pouca

⁶¹⁴ São conhecidas as antipatias que Lopes-Graça nutria contra o fado e contra Brahms.

⁶¹⁵ Francisco Monteiro, pianista, investigador e compositor português.

⁶¹⁶ Miguel Henriques, pianista, docente e maestro português. Ver biografia e entrevista em Anexos 3.9 desta tese.

⁶¹⁷ Artur Pizarro (1968), pianista português, com brilhante carreira internacional, radicado em Inglaterra.

⁶¹⁸ *Epitalâmio* op. 84 para piano (1953).

gente e precisava de alguém que o fizesse. Eu não o fiz por favor nenhum! Tudo aquilo que ganhei foi para mim! Agora, não é um caminho fácil, é preciso que as pessoas gostem e tenham muita vontade de se expor a trabalhar com um compositor. Toda a gente me diz “Ai que bom!”. Ai que bom... mas não é fácil! Mas está bem, pronto: que boa oportunidade que eu tive!

Devo agradecer, seja lá a quem for, sobretudo ao Graça e também à vontade que eu tinha de aprender com ele. Isso também é o destino que nos pôs perto um do outro, tudo isso, todas essas situações. Costumo dizer que, se hoje consegui ser alguém, foi porque tive muitas facilidades nos começos e também porque fui encontrando, ao longo da vida, pessoas que me foram ajudando. E tinha a vontade de o fazer, não é, porque isso é muito importante – estou a dizer-te o mais francamente possível. Eu não as procuro, mas aceito todas as oportunidades que vierem, mesmo quando sejam um desafio como foi este do *quarteto* e do *quinteto*: digo-te que fiquei com os cabelos em pé! O fim da segunda gravação foi de tal maneira, que eu fiquei uma semana *de ressaca*...

3.11. Sérgio Azevedo

Entrevista feita na residência do entrevistado (Rua Padres Martins, Minde) pelas 9 horas e 30 minutos do dia 30 de Julho de 2013.

Respostas

a)Sérgio Azevedo nasceu em Coimbra em 1968.

Estudou composição na Academia de Amadores de Música com Fernando Lopes-Graça e concluiu os estudos superiores de composição com 20 valores na Escola Superior de Música de Lisboa, onde trabalhou com Constança Capdeville e Christopher Bochmann. Em 2012 concluiu os estudos de Doutoramento no Instituto da Educação, especialidade em Educação Musical (Universidade do Minho), tendo tido por orientadores Elisa Lessa e Christopher Bochmann.

Ganhou diversos prémios de composição, e as suas obras têm sido encomendadas e tocadas em vários países pelos mais prestigiados intérpretes, como Artur Pizarro, António Rosado, Luca Pffaf, Álvaro Cassuto, Lorraine Vaillancourt, Brian Schembri, Fabian Panisello, Aline Czerny, Marc Foster, Ronald Corp, Remix Ensemble, Orchestrutópica, Galliard Ensemble, Proyecto Gerhard, Le Concert Impromptu, Ensemble Télémaque, Plural Ensemble ou Le Nouvel Ensemble Moderne.

Publicou em 1999 A Invenção dos Sons (Caminho), em 2007 Olga Prats - Um Piano Singular (Bizâncio), e colabora com The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

É professor na ESML e colaborador da RDP - Antena 2 desde 1993. É o responsável artístico da edição completa das obras de Fernando Lopes-Graça, iniciativa do Museu da Música Portuguesa (Cascais). Foi membro convidado do CESEM desde a sua fundação até 2007. Em 2011 ganhou o Prémio Autores, da SPA, na categoria de "Melhor trabalho de música erudita 2010" com o seu "Concerto para Piano e Orquestra".

b) O conhecimento da obra foi fácil, porque o meu pai tinha uma vasta colecção de vinis, de discos. Eu já ouvia música clássica desde miúdo por causa do meu pai também, basicamente, e dos concertos – ele levava-me aos concertos, estudava música. Dos vários discos que ele tinha lá em casa, de música portuguesa erudita, o único compositor que estava representado era Lopes-Graça (músicas de coro, havia a *Sinfonia per Orchestra...*). Não havia Joly⁶¹⁹, não havia Frederico de Freitas⁶²⁰, não havia Freitas Branco⁶²¹... Eu lembro-me de ouvir esses vinis e a obra que mais me impressionou na altura e que hoje em dia continuo a achar que é uma das obras-mestras do Graça era um disco que tinha a *Sinfonia per Orchestra* e a *Suite Rústica nº 1*⁶²². São duas grandes obras de orquestra. E no lado de trás do vinil, naquela altura, tinha um pequeno texto e tinha uma fotografia dele, tirada nos anos 40, quando ele escreveu a obra – 1944. Uma fotografia de estúdio, muito bonita, por acaso, que ele tirou para algum concerto, para alguma coisa e eles puseram-na no disco. Ela é muito pouco reproduzida, creio que nunca a encontrei sequer na internet. É uma fotografia muito bem tirada. Uma espécie de... *jovem turco*, se quisermos.

Essa obra sempre me impressionou muito. Quando comecei a estudar, muito cedo, na Academia⁶²³, onde ele também estava, com sete anos, nem sequer me passava pela cabeça que o Graça lá pudesse estar ou não pudesse estar... Era muito ingénuo, como é evidente, nesse tipo de coisas, sabia lá agora... Conhecia a fotografia dele, sabia que aquilo era uma obra dele, era uma obra bestial, mas não tinha noção sequer que ele pudesse lá estar a dar aulas, e aquela relação com a Academia, não sabia nada disso.

Só mais tarde – continuei os estudos intermitentemente na Academia, houve um ano ou dois que parei e depois voltei a entrar, enfim, aquelas indecisões de juventude –, em 86-87 entrei então para a turma dele, de Harmonia. Ou seja, decidi nessa altura – já tocava guitarra há muitos anos... e piano – que estava mais interessado na composição (eu já compunha intuitivamente). Então fui para a Harmonia e só nessa altura é que eu percebi

⁶¹⁹ Joly Braga Santos (1924-1988). Ver nota de roda-pé 397.

⁶²⁰ Frederico de Freitas (1902 – 1980). Compositor e maestro português.

⁶²¹ Luís de Freitas Branco (1890 – 1955). Ver nota de roda-pé 523.

⁶²² *Sinfonia per Orchestra* op. 38 (1944) e *Suite Rústica nº1* op. 64 (1950-51) para orquestra.

⁶²³ Academia de Amadores de Música, Lisboa.

que ia estudar com o Lopes-Graça, aquela pessoa que eu vi nos discos. Até aí não tinha noção de tentar procurar por ele lá na escola, ou coisa assim, nem nunca me cruzei com ele, curiosamente. Porque eu ia lá duas vezes por semana, de Almada, para a guitarra e para a Formação Musical que eram no mesmo dia e que não eram os dias em que ele lá ia – que acho que era só um até, já só ia dar Harmonia, já tinha setentas e tais... setenta e quatro! A primeira vez que encontrei o Graça foi precisamente na primeira aula de Harmonia em que, como toda a gente, estávamos lá no corredor com a D. Laurinda ⁶²⁴ e vimos o Graça a vir lentamente lá do fundo do corredor: demora a atravessá-lo, lentamente, fala com as pessoas, fala com a Laurinda e chega à sala.

Foi realmente uma emoção extraordinária, porque aquela pessoa que eu já venerava do ponto de vista musical – mas de que não tinha ideia que era uma pessoa de carne e osso que correspondia aos discos – apareceu-nos ali, não é, com o seu feitio idiossincrático e a sua maneira de ser muito engraçada. E eu que, já nessa altura, tinha um bocado de *lata* (para dizer assim de maneira popular), logo nessa primeira aula quis-lhe mostrar coisas e perguntar se lhe podia levar o que eu fazia fora das aulas... Porque a Harmonia era aquele programa de harmonia básico que ele dava excelentemente, mas era o baixo cifrado do tempo do Tomás Borba ⁶²⁵! Ele não podia sair dali. E mesmo assim ainda me lembro de ter analisado uma peça de Schubert e uma peça de Beethoven (uma das *Variações Diabelli*, a nº 20, estranha, quase sem tonalidade funcional) e levou essas duas peças fora do programa, que não correspondiam ao baixo cifrado “tipo Bach” que nós estávamos a dar, era harmonia muito mais avançada.

O que eu fiz foi, o mais cedo possível, mostrar-lhe peças, quis ir a casa dele e perguntei se ele tinha partituras para me emprestar, que não havia nada. Hoje em dia os miúdos vão à Escola Superior e têm tudo: internet, pdf, têm tudo e mais alguma coisa. Eu! Poder pôr as mãos na *Sagração da Primavera*!... Foi aí, a primeira vez: com 18 anos, em casa do Graça. Nunca tinha encontrado aquela partitura em lado nenhum. Já conhecia a obra desde os treze anos de idade, mas nunca tinha visto uma partitura de Stravinsky ⁶²⁶. Mesmo na

⁶²⁴ Laurinda Gomes, *histórica* funcionária administrativa da Academia de Amadores de Música.

⁶²⁵ Tomás Borba (1867-1950). Ver nota de roda-pé 215.

⁶²⁶ Igor Stravinsky (1882-1971). Ver nota de roda-pé 373.

Valentim de Carvalho – ia, como toda a gente, para lá ler partituras à tarde – as que havia, acabavam em Tchaikovsky! Essa colecção foi comprada pela Escola Superior de Música de Lisboa, indiscriminadamente, e aquelas que eu via estão todas lá, na escola.

Fui a casa do Graça muito rapidamente, ele foi muito simpático logo. O Graça era uma pessoa que, se via que nós tínhamos interesse e fazíamos coisas, ficava muito interessado. Levei-lhe as minhas primeiras peças para piano, o meu op. 1 que ainda existe no meu catálogo – depois foram um bocadinho remodeladas – que eram *Cinco Peças Rústicas* para piano. Levei-as a uma aula para ele ver lá em casa, dar uma opinião... Essas peças já tinham sido tocadas pelo Fernando Marinho, se não estou em erro, um aluno da Tânia ⁶²⁷, que as estreou em 86 em Coimbra. E portanto mostrei essas peças ao Graça, sem a gravação que não tinha ainda na época. O que acontece é que na semana seguinte, o Graça aparece-me na aula muito entusiasmado, meteu as minhas partituras na estante e passou a aula inteira a analisá-las comigo e com os outros colegas. Quer dizer, aquilo era uma aula de baixo cifrado, e ele entusiasmadíssimo a dar-me sugestões. A mais interessante e mais importante – que eu ainda hoje guardo e digo aos meus alunos – foi para não repetir da mesma forma, sem que haja alguma variante: dinâmica, de enriquecimento... Aquilo era uma peça ABA e eu repetia o A. Não era A', era A, exactamente igual! Claro, tinha dezoito ou dezassete anos, soava assim entre Lopes-Graça, Bartok, Falla ⁶²⁸, com influências do Stravinsky. E realmente esse conselho, do ponto de vista composicional foi muito importante e é uma coisa que tem muito a ver com a música dele. Ele nunca repete uma coisa integral. Nem ele nem os outros. Mas às vezes mesmo na música neoclássica do século XX, em Stravinsky, temos até às vezes a barra de repetição, da capo, exactamente igual. Ele detestava isso: variava sempre qualquer coisa, e é típico da música dele que nunca haja uma coisa exactamente igual, uma secção que se repete exactamente igual. Ainda o digo aos meus alunos como primeiros conselhos, porque realmente é uma das asneiras que fazemos quando somos jovens compositores.

⁶²⁷ Tânia Achot (1937). Ver nota de roda-pé 552.

⁶²⁸ Manuel de Falla (1876-1946). Ver nota de roda-pé 503.

A partir daí ele ficou muito entusiasmado com as minhas peças, eu revi-as de acordo com as indicações dele – foram pequenas coisas, mas importantes: ficaram bem melhores depois disso – e pedi para ir a casa dele, ver as partituras e, naturalmente, tornei-me seu aluno particular. Particular no sentido em que ia lá a casa, ele dava-me aulas, mas eram coisas tão informais que até hesitei em chamar-lhe aulas. Ia para lá a tarde toda! Lia livros, estava lá no sofá enquanto ele estava a compor uma coisa qualquer, depois ia ter com ele, ele mostrava-me umas coisas, depois ouvia umas peças dele, jantava lá, cheguei lá a dormir... No sofá-cama, onde, na primeira vez, lembro-me de ele me ter dito: “Olha aí dormiu o Louis Saguer ⁶²⁹ e gente muito importante...” E tinha que ficar com os pés em cima da aparelhagem que o sofá era muito pequenino! Depois mais tarde o Pedro Amaral ⁶³⁰, lá mais para o fim da vida do Graça, também chegou a lá ir, mas nunca teve uma relação tão próxima como eu, não ficou lá a dormir, nem nada disso, talvez tenha almoçado alguma vez. E o Eurico Carrapatoso ⁶³¹ também. Mas nos últimos anos eu era realmente das poucas pessoas que o visitava com mais regularidade, aliás ele estava muitas vezes sozinho. No final da vida do Graça, telefonava-se para marcar qualquer coisa e ele nunca tinha nada... Estava lá em casa e não tinha visitas! Cheguei a estar lá tardes inteiras, um sábado, um domingo inteiro e ele não tinha lá ninguém. Foi um bocadinho abandonado no final da vida, até por pessoas que o deviam ter visitado para ele não estar sozinho.

A relação foi desse tipo: mais de discípulo do que propriamente de aluno, nesse sentido, não eram *aulas*: ia lá para casa, basicamente, e o facto de estar lá em casa a ver coisas já era uma aula. Falares com ele de tudo e mais alguma coisa, estares a ver os livros dele, poderes levar as partituras que quisesse e isso tudo... De maneira que foi assim até à morte dele, tinha estado em casa dele para aí duas semanas antes, e ainda hoje me arrependo de não ter ido lá nos últimos dias...

⁶²⁹ Louis Saguer (1907 – 1991). Ver nota de roda-pé 118.

⁶³⁰ Pedro Amaral (1972). Compositor e maestro português. Aluno de Lopes-Graça, Bochmann, Nunes e Stockhausen.

⁶³¹ Eurico Carrapatoso (1962). Compositor e pedagogo português. Aluno de Borges Coelho, Fernando Lapa, Cândido Lima, Constança Capdeville e Jorge Peixinho.

Gostava do que eu fazia. Mas quando não gostava... Chegou a dizer-me para uma coisa bitonal, muito mal feita, numa altura em que eu andava muito entusiasmado com a bitonalidade, ainda antes de ter outros conhecimentos: “ Ó rapaz!... Isto é uma *m...*!” (risos). Foi mesmo assim! Mas quando ele gostava, gostava: “Isto é muito bom! Isto é a melhor coisa que já fizeste!”. Portanto, não tinha papas na língua. Dizia tudo de uma maneira simpática, não era agressivo. Percebi logo que aquilo não valia a pena e deitei fora. Realmente não era grande coisa...

c) Dizer-se que a Música de Fernando Lopes-Graça não se pode ouvir... Em 2006... já é mais grave!... Mas já houve mais: professores de escolas, directores de escolas, músicos, maestros... Já ouvi dizer de um maestro que a música do Graça era mal orquestrada!

Uma coisa será a dificuldade em tocar e outra a dificuldade eventualmente estética para um público... E o intérprete também é um público: se o intérprete não gosta da peça, não a toca. Uma pessoa até pode gostar muito do Graça e achar que ele é difícil e pouco prático. Talvez dividisse em duas questões: uma que é a questão da audição – o público em geral e também os intérpretes que dizem “ Eu não gosto daquela música, não toco!”; e depois a dificuldade, digamos, técnica, específica ou não da escrita. Podem ser duas coisas independentes.

O Graça detestava que lhe chamassem o Bartok português e realmente é óbvio: eu também não gostava que me chamassem, imagina, o Prokofiev⁶³² ou o Stravinsky português. É horrível, uma espécie de subalternidade estúpida: é o Lopes-Graça, é o Lopes-Graça, acabou! Ele respeitava demasiado o Bartok para se comparar, detestava comparações. Uma vez também lhe perguntei sobre o Bartok, e ele disse-me qualquer coisa do género: “Não digas disparates, rapaz! Isso é um disparate!”. É um disparate em todos os sentidos e até porque o Bartok... enfim, Lopes-Graça é um grande compositor, mas Bartok tem outra dimensão, seja como for. E ele tinha muito respeitinho por essas

⁶³² Serguei Prokofiev (1891-1953). Ver nota de roda-pé 534.

peessoas. Ele tinha muito orgulho no que fazia, mas Beethoven e isso, é... outra dimensão! Ele próprio o reconhecia.

Mas em relação ao público: creio que o Graça é difícil de tocar bem. Nisso está acompanhado por muitos compositores do século XX: Stravinsky, Bartok, todos eles são difíceis. Já ouvi versões péssimas de Bartok e de outros compositores. Ao contrário dos clássicos – em que o público até pode perceber que aquilo foi mal tocado, porque é linguagem muito simples, triádica, enfim –, a música do século XX, quando é mal tocada, soa mesmo muito mal, porque a linguagem já é mais complexa, tem mais subtileza nas coisas, as relações harmónicas são diferentes, e realmente Bartok, Stravinsky ou Lopes-Graça mal tocados, é inaudível. Beethoven mal tocado, enfim, não quer dizer que seja propriamente audível, mas digamos que não se perde tanto: já tenho ouvido más versões da peça, mas continua a perceber-se que é uma peça genial. No século XX não é tanto assim: uma peça mal tocada, por uma pessoa que não conheça o estilo, não for uma pessoa ligada àquela música ou um profissional que consiga passar para além disso, para o público vai ser uma salgalhada horrível. E eu penso que o Graça, nesse aspecto, funciona assim. Ou seja, a música se não é tocada a 100%, bem gravada, não passa.

Costumo citar Schönberg ⁶³³, a quem um jornalista perguntou se a sua música era antiga ou moderna. E a resposta do Schönberg que, ao contrário do que as pessoas pensam, era uma pessoa com muito humor, um humor cáustico, mais ou menos como Stravinsky, foi: “A minha música não é antiga nem moderna. A minha música é mal tocada.” Schönberg é daqueles compositores que mais se aproxima até do Graça, porque a música do Schönberg realmente tem que ser muito, muito bem tocada. Mesmo a orquestração parece opaca e parece feia. Aquilo tem que ser tocado realmente muito bem. E portanto o que se passa com o Graça foi muito isso: foi muito mal tocado – não só o Graça, a música portuguesa era mal tocada: as orquestras eram más, não eram renovadas, ainda havia muito amadorismo na música portuguesa mesmo em meados do século XX. Lembro-me de, sem citar nomes, uma pessoa com altas responsabilidades numa rádio portuguesa, que foi a um concerto do Graça por volta de 2006 – no Centenário, onde

⁶³³ Arnold Schönberg (1874-1951). Ver nota de roda-pé 370.

houve coisas muito bem tocadas. Ouviu uma coisa do Graça muito bem tocada, por uma orquestra portuguesa, e de repente vira-se para mim: “Eh pá, mas esta música é boa!! Eu não sabia que isto era tão bom!” E a minha resposta foi: “Eu já sabia! Ela tem sido é mal tocada!”.

Também havia outra questão que é a gravação. Às vezes era mal feita, para poupar dinheiro eram gravações feitas na Hungria, às vezes à pressa... Há algumas boas, por exemplo a *Sinfonia per Orchestra* foi bem gravada, mas há outras, enfim, francamente más. Eram concertos da orquestra da RDP ao vivo, quando ela já estava nas últimas, aquilo era uma cacofonia que ninguém se podia ouvir. Já havia lá pessoas que deviam estar na reforma há trinta anos... A culpa não era delas, mas as orquestras já eram *restos sinfónicos*, como dizia o Vitorino de Almeida ⁶³⁴. E isso não só para o Graça: o Frederico de Freitas ⁶³⁵ e outros compositores têm gravações comerciais que nunca deveriam ter saído cá para fora, gravações ao vivo da RDP antiga, que aquilo é uma coisa... Nem há palavras para o descrever!

De maneira que o Graça sofreu muito com isso, ou seja, mal tocado, mal compreendido, tudo junto em poucas gravações e às vezes mal feitas, e no meio disto, algumas pérolas, alguns oásis, como a *Sinfonia per Orchestra*, que, ainda hoje em dia, das várias versões que já existem a minha continua a ser a melhor, que é uma versão do ponto de vista musical extraordinária, tive essa sorte: percebi logo a grandeza do Graça. Se tenho tido o azar de apanhar algumas outras gravações, das piores, se calhar não tinha ligado àquilo. Portanto acho que o Graça sofreu também por causa disso, ele e todos os mais simples de tocar, consegue furar mais o bloqueio compositores portugueses. Talvez menos o Joly, que a linguagem do Joly é mais modal, da má interpretação. A música do Graça é uma música mais bartokiana, mais stravinskiana, difícil do ponto de vista rítmico, do ponto de vista das alturas, a própria linguagem em si, a própria estética. Realmente sofreu muito com isso. O Graça bem podia dizer o que o Schönberg disse.

⁶³⁴ António Vitorino de Almeida (1940). Ver nota de roda-pé 352.

⁶³⁵ Frederico de Freitas (1902-1980). Ver nota de roda-pé 620.

Para o público acho que isso foi logo um pequeno handicap. Até porque temos que ver o que era tocado em Portugal nos concertos. A música do século XX... o Pedro de Freitas Branco ⁶³⁶ lá tentou fazer algumas coisas, mas em geral como ainda hoje em dia, tu sabes, a música do século XX é pouco tocada. O público português tinha um hiato que acabava para aí entre Beethoven e Rossini, nem sequer Debussy ⁶³⁷ nem Ravel ⁶³⁸... E depois, de repente, ouvir uma peça do Graça! É como hoje em dia as pessoas que de música clássica só conhecem Tchaikovsky ⁶³⁹ ouvirem Xenakis ⁶⁴⁰! Não há ali um meio de ligação com aquela música. A linguagem torna-se esotérica, para muita gente, nem sequer é música. E nesse aspecto o Graça, mais uma vez, como digo, não é um caso particular: está acompanhado por grande parte da música do século XX, por certas obras do Frederico de Freitas, por certas obras do Peixinho ⁶⁴¹, por certas obras de, enfim, de muitos outros em Portugal e não só.

Acho que ainda há outra questão: para além de a sua música ser normalmente difícil e ter que ser muito bem tocada – e não o era –, é duma estética avançada do século XX. Com algumas excepções: por exemplo, a música de coro, que é feita para amadores, mais modal, mais simples, normalmente sempre agradou ao público. E hoje em dia tem sempre sucesso em todo o lado. Têm saído muitos discos e o Lopes-Graça continua a ser a base do repertório de coro em Portugal, de longe: todos os coros cantam Lopes-Graça. É uma música mais simples dentro da produção dele. A *Sinfonia per Orchestra*, a *Suite Rústica nº 1*... As peças dos anos sessenta são mais complexas, o *Canto de Amor e de Morte*, os *Nocturnos*, algumas peças para piano, *As Mãos e os Frutos*... Agora as peças mais folclóricas, dos anos 50, mais ligadas ao folclore e à Música Portuguesa, e as peças de coro são mais bem aceites.

Mas no caso do Graça – eu ainda noto isso! – há uma questão: um *parti pris* em relação à sua música – quer da parte do público, quer da parte dos intérpretes, – que não tem nada

⁶³⁶ Pedro de Freitas Branco (1896-1963). Ver nota de roda-pé 360.

⁶³⁷ Claude Debussy (1862-1918). Ver nota de roda-pé 391.

⁶³⁸ Maurice Ravel (1875 – 1937). Ver nota de roda-pé 392.

⁶³⁹ Piotr Illich Tchaikovsky (1840-1893). Compositor romântico russo.

⁶⁴⁰ Iannis Xenakis (1922-2001). Engenheiro, arquitecto, teórico musical e compositor grego, naturalizado francês, de grande influência sobre a vida musical do século XX.

⁶⁴¹ Jorge Peixinho (1940-1995). Ver nota de roda-pé 130.

a ver com a música, nem com a dificuldade, nem com a estética: que é a questão política. Há muita gente ainda que não gosta do Graça nem da música dele – e mete pessoa e música no mesmo campo – porque tem opções ideológicas diferentes. O Graça é um comunista assumido, tem uma posição ideológica assumida, e ouvi muita gente e ainda hoje em dia ouço – mais no passado... – mas ainda ouço isso: “Não me interessa essa música, do comunista!” A opção ideológica, o preconceito ideológico levou mesmo muita gente a não ter sequer uma abertura mínima de ouvido para a música, porque era logo posta de parte como qualquer coisa que ideologicamente não lhes interessava. Mesmo peças que nada tinham a ver com ideologia nenhuma. A *Sinfonia per orchestra*, por exemplo, um concerto... E esse lado ideológico foi muito feroz, muito feroz. As pessoas hoje em dia... talvez a geração mais nova não se dá conta disso e como já é menos politizada, esses tempos já passaram e muitos já nem sequer sabem, não conhecem a figura do Graça a esse ponto – o que é provavelmente bom – porque concentram-se só na Música e aquilo entra de outra maneira.

E o que eu estou a dizer para o Graça, funciona para outras pessoas. Posso dar um exemplo muito particular: o Vasco Graça Moura⁶⁴², que é do PSD, é um indivíduo de direita, um intelectual de direita, quando em Portugal a figura do intelectual ainda é muito de esquerda. Eu já ouvi muita gente dizer que não gosta da poesia dele, que é um fascista – aqueles epítetos estúpidos que se fazem porque a pessoa não tem a mesma opção ideológica. Para além de termos de distinguir homem e obra, são coisas diferentes. Para a direita e para a esquerda, não é... Eu acho que esse tipo de preconceito ideológico em Portugal é por causa de termos tido uma ditadura muito grande, termos tido uma guerra colonial longa e passaram apenas trinta e tal anos de Democracia: ainda não chega, ainda há muita gente que se agarra a isto. Ainda há muita gente que não ouve Lopes-Graça, porque não quer ouvir falar do Lopes-Graça, pura e simplesmente. Porque o Lopes-Graça era comunista e eles não são! E acho que é uma situação que quase não se pôs para mais nenhum compositor português. Talvez para o Frederico de Freitas um

⁶⁴² Vasco Graça Moura (1942-2014), prosador e poeta, tradutor e político português. Nota: personalidade falecida posteriormente a esta entrevista.

pouco... Aqui, o lado contrário: escreveu para o António Ferro ⁶⁴³, como se fosse compositor do regime... que também não era, enfim! Mas não há dúvida que a música do Frederico de Freitas está muito apagada, quando é uma música popularíssima e tem todo o merecimento para o ser, porque é um excelente compositor. Mas por questões ideológicas está muito mais apagado.

Portanto acho que no caso do Graça há a questão estética – é uma música do século XX, que chega às linguagens mais esotéricas, no bom sentido, para o século XX, para o grande público: cromatismo, expressionismo, dificuldade rítmica, etc., embora não em toda a obra dele. Depois, a própria dificuldade de execução, claro, que fazia com que fosse mal tocado e que afastava também provavelmente aqueles que tecnicamente não eram capazes de o tocar ou de o tocar bem. Depois o público que ouvia aquilo mal tocado e, mesmo com boa vontade... E depois a questão ideológica. O Graça concentra nele infelizmente três problemas, não é? Dificuldade técnica, dificuldade estética ou particularidade estética e um problema ideológico que em Portugal é muito forte.

Senti isso em relação ao Graça e como sempre me estive, passo a expressão, *borrifando* ou *nas tintas* para essa questão – se fosse assim não havia Wagner, que era anti-semita e desagradável... Estou agora ali para perder uma música maravilhosa?!... Agora, não queria ir almoçar com o Wagner, provavelmente, isso é outra coisa! E no caso do Graça nunca tive esse *parti pris*, porque ponho a música à frente. Se ele não fosse a pessoa simpática que era, não me interessava ir muito a casa dele e falar com ele. Mas o interessante é que o Graça, do ponto de vista ideológico, não era um prosélito, ou seja, nunca me falou de política: não houve uma única vez que eu tenha lá ido a casa que me tenha falado para tentar convencer-me de alguma coisa. Nada, nada, absolutamente nada. Ouvimos música, falamos de música, artes, coisas em geral... A única vez que falámos – fui eu que puxei a conversa – foi por causa da Perestroika. Ele estava muito triste, como é evidente: comunista convicto, a queda da União Soviética foi um golpe rude. Só me disse: “Não quero falar nisso, é muito triste.” Não quis falar daquilo, pelo menos comigo.

⁶⁴³ António Ferro (1895-1956). Ver nota de roda-pé 207.

De maneira que essa opção ideológica ele guardava para ele. Mas há uma frase dos anos 30 ou 40 talvez, em que diz num artigo ou numa entrevista que “a minha única religião é a música!” Portanto o próprio Graça punha a Música à frente de outra coisa qualquer. E é assim que eu também entendo a obra dele. Mas não há dúvida que, daquilo que eu conheço dele, da obra dele, do contacto com ele e com outras pessoas, daquilo que uma pessoa vai ouvindo e isso tudo, a opção ideológica prejudicou-o muito nesse aspecto particular. Bastante mesmo. Para além de ter os problemas que teve com o regime, intérpretes e público em geral, toda a gente que não fosse da mesma opção ideológica, pura e simplesmente não queria ouvir falar do Graça. Aliás contou-me uma história um bocado triste e estúpida ao mesmo tempo: ele tem aquela peça de Natal, que tu conheces, o *Presente Musical para as Crianças*⁶⁴⁴, entre cujas canções está *O Menino da Bandeirinha Vermelha*; aquilo é uma quadra popular alentejana e, antes do concerto na Parede pelo coro de miúdos que o Graça preparara, teve problemas com pais que achavam que aquilo era uma peça comunista, ideológica. Como se o Graça fosse alguma vez escrever alguma coisa panfletária!

Outra coisa que ele punha sempre muito à frente era a qualidade literária dos textos. Realmente não se está a ver o Graça a musicar um texto assim propagandístico. Ainda recentemente houve essa questão, a da *Bandeirinha Vermelha*... Só demonstra até que ponto a questão ideológica, no caso do Graça, o prejudicou muito para a compreensão e para a aceitação do seu universo musical. As pessoas não conseguem separar as duas coisas. E para além disso acham que a música dele é ideologicamente dominada, o que não é. Inclusivamente fez um requiem, tem salmos, tem música religiosa. Ele, que era um ateu, tem peças religiosas, sacras. Sacras mesmo, litúrgicas até. É evidente que nas *Músicas Festivas*⁶⁴⁵, se ele faz uma peça de homenagem ao Vasco Gonçalves ou ao Álvaro Cunhal, mostra aí que é amigo deles. Enfim, até posso compreender que alguém que não

⁶⁴⁴ *Presente Musical para as Crianças* Op. 208, para Coro Infantil a capella ou com Piano, sobre textos tradicionais portugueses da Natividade (1978). O compositor Sérgio Azevedo, aqui entrevistado, orquestrou-a e alargou-a, sob encomenda do Serviço Educativo da Casa da Música/Porto 2001.

⁶⁴⁵ *Músicas Festivas* Op. 153, para Piano (1962-94), obra composta por 23 peças, todas dedicadas a amigos, familiares e companheiros de luta. As *Festivas* dedicadas às duas personagens citadas já foram abordadas no corpus da tese, nomeadamente no capítulo III.

partilhe essa ideologia, não toque aquela peça específica. O problema é que também não toca as outras que não têm nada a ver com isso, não é? (risos)

Há uma questão de escrita orquestral que dificulta a música dele em termos de execução e que tem muito a ver com a escrita pianística. É um grande orquestrador, o Graça, e nota-se isso por exemplo no *Requiem*⁶⁴⁶, na *Suite Rústica nº 1*, em qualquer das peças orquestrais, bem tocadas, claro (porque há realmente uma grande diferença...). E percebe-se como aquilo basicamente funciona tudo bem, com o som típico dele. Mas há um problema, uma característica do estilo dele – que também encontramos em Prokofiev –, que é o lado pianístico da orquestração. E uma das características do piano do Graça, como tu sabes, são aqueles desenhos nos graves em tercinas, por exemplo, contra dois; a zona grave, com ou sem pedal, mas com figuras complexas ritmicamente e duas ou três vozes, todas condensadas na zona grave. Ou apanhas um bom piano, bem afinado, bem gravado – no caso de ser uma gravação – e o pianista sabe o que está a fazer e controla bem o pedal, ou fica uma zona opaca. Se é transposto para a orquestra da mesma forma, o problema também surge. Ou seja, há uma transposição de certos gestos pianísticos para a música orquestral que não são muito orquestrais, naquele sentido mais tradicional do termo. Ou são feitos exactamente da maneira adequada por uma orquestra afinadíssima, por uma orquestra ritmicamente precisa, ou facilmente cai numa espécie de som opaco, num ruído grave que retira clareza rítmica, de textura, etc. O que não acontece no *Concerto per Orchestra*, daí ser uma música tão clara. É das poucas peças para orquestra que ele tem mais neoclássica, mais *Bartok*, e menos influenciadas pela escrita pianística. Mas se pegas, por exemplo no *Em Louvor da Paz*⁶⁴⁷ ou mesmo no *Requiem*, ou no *Concerto para Violoncelo Obligato*⁶⁴⁸ – principalmente nas peças dos anos 60 –, olhas para a partitura de orquestra e para a partitura de piano e basicamente parece uma transposição orquestral da escrita de piano. E isso, não sendo um defeito

⁶⁴⁶ *Requiem – pelas vítimas do fascismo em Portugal* op. 210 (1976-79) para solistas, coro e orquestra.

⁶⁴⁷ *Em Louvor da Paz* op. 234, para orquestra sinfónica (1986).

⁶⁴⁸ *Concerto da Cammra col Violoncello Obligato* op. 167 (1965). Ver nota de roda-pé 539.

nem um mau cálculo, é o que o Pinho Vargas ⁶⁴⁹ uma vez disse da orquestração do Ligeti: “Uma orquestração na corda bamba”.

Eu também digo a mesma coisa do Ravel, embora por outra razão. O Ravel é um mestre da orquestração, mas tem uma orquestração que, se não tocas exactamente com as dinâmicas que lá estão, numa sala com uma acústica excelente, etc., etc., muitos daqueles pequenos solos lá no fundo não se ouvem, não funciona. Aquela harpa sozinha, o fagote... O Ravel, tal como o Lopes-Graça, ele próprio escrevia a música mais difícil, como ele dizia, “para os maus intérpretes não a estragarem”. Mas é verdade: se aquilo não é exactamente tocado como lá está – no caso do Ravel não é nem soar mal... – não se ouve! O Stravinsky ouve-se sempre, é mais sólido nesse aspecto. Imagina uma boa orquestra a tocar Ravel e a tocar Stravinsky, mas a sala é má, é seca: vais perder muito mais no Ravel do que no Stravinsky. Basta comparar a “Petroushka” com “Daphnes et Chloë”, por exemplo: tens pequenos solos, com harmónicos, ao formar um harmónico perde-se sempre... Já tive essa experiência no Teatro Camões – que tem uma péssima acústica – com a Sinfónica Portuguesa. Que depois, noutro sítio, tocou a mesma peça muito melhor. Muito melhor, não: ouviu-se melhor porque a sala era melhor, a acústica era melhor. E no Ravel perde-se muita coisa.

O Pinho Vargas fala da *corda bamba*, quer dizer: aquilo tem que ser *ali*. Se não é *ali*, a coisa não funciona. O Lopes-Graça é, noutro sentido, *na corda bamba*, porque se não é mesmo muito bem tocado, especialmente naquela zona média-grave, na orquestra sai empapado, sujo, e muitas vezes não funciona porque não é tocado realmente a 100%. E nesse aspecto é uma execução perigosa. Ele era mais idealista do que prático. Um Stravinsky, um Britten ⁶⁵⁰ são muito pragmáticos, aquilo é para funcionar, independentemente das circunstâncias: funciona mais ou menos. Até o “Petrushka” mal tocado ainda se ouve mais ou menos...

O Graça realmente tem muito essa dificuldade e está bem acompanhado: Schönberg e Bartok são dois casos também. Mais ainda o Schönberg que tem muito esse tipo de

⁶⁴⁹ António Pinho Vargas (1951). Ver nota de roda-pé 593.

⁶⁵⁰ Benjamin Britten (1913-1976). Compositor, maestro, violetista e pianista britânico.

coisas. Nas *5 Peças para Orquestra* por exemplo, nas *Variações para Orquestra*, os graves, os contrabaixos fazem imensa coisa. Se aquilo não é tocado exactamente, não se percebe nada. Fica empastelado, é um bom termo... menos técnico, mas é um bom termo! (risos) O Graça tem muito essa característica, da escrita de piano, a partir dos anos 60 principalmente, passar muito para a orquestra, principalmente desenhos de tercina sobre dois, e coisas assim desse tipo, contrabaixo com violoncelo, e realmente nos anos sessenta e até ao final da vida, com algumas excepções, nota-se um pouco essa característica que realmente não facilita uma interpretação clara na orquestra. Exige uma boa acústica, um bom maestro, uma boa orquestra, um bom pianista, um bom uso do pedal, uma boa sala, e às vezes essas condições, como nós sabemos da vida musical, nem sempre estão reunidas. Agora quando o Graça é bem tocado, num bom piano, bem gravado, não há dúvida que funciona. E transforma-se numa característica muito interessante do estilo dele. Mas é uma espécie de *bomba-relógio*, que está sempre à espera de explodir se as condições ideais... Facilmente descamba!

Não se nota tanto isso nas peças mais simples, na *Música para Crianças*⁶⁵¹, por exemplo, como tu sabes, na música dos anos 50, nas *Danças Breves*⁶⁵², nas *Bagatelas*⁶⁵³, isso não se nota tanto, é uma escrita mais neoclássica. Na *2ª sonata*, na *3ª sonata*... Mas tu comparas a *2ª sonata* ou a *3ª sonata*, por exemplo com a *6ª* ou com a *5ª*⁶⁵⁴ e é uma escrita realmente diferente. Sobre a própria dificuldade, ele chegou a dizer a alguém que se queixava dela: “Eu escrevo para músicos!” Escrevia para profissionais completos, para pessoas que conseguissem entender a música dele e tocá-la tecnicamente como deve ser. Mas quando ele ouvia uma peça bem tocada, entrava em euforia. Testemunhei que, quando o Miguel Henriques⁶⁵⁵ lhe estreou a *4ª Sonata* – que ele ouvira uma vez, não gostara e tencionava retirá-la do catálogo –, o Graça exultou: “Muito bem!! Muito bem!!” E outras pessoas também, aqueles grandes intérpretes que estão ligados a ele. Mas nem sempre isso acontecia. Ele próprio ficava admirado quando a obra era bem tocada: não

⁶⁵¹ *Música de Piano para as Crianças* op. 198 (1968-76).

⁶⁵² *Nove Danças Breves* op. 24 para piano (1938, rev.48)

⁶⁵³ *Oito Bagatelas* op. 25 (1938-1948/50) para piano.

⁶⁵⁴ Referência às 6 sonatas para piano, opus 14, 28, 72, 141, 204 e 221.

⁶⁵⁵ Miguel Henriques, pianista, intérprete destacado de Fernando Lopes-Graça, biografado e entrevistado em Anexos 3.9. desta tese. Este episódio também é relatado nessa entrevista.

estava habituado! (risos) As próprias expectativas dele já tinham baixado muito. Era muito exigente nas gravações, mas estas nem sempre ficavam bem, do ponto de vista técnico, e o piano que se usava nem sempre estava em boas condições.

O Graça em certos aspectos foi o homem errado, no sítio errado, na hora errada, que é o indivíduo com aquela opção ideológica, com aquela música com uma exigência artística muito grande, num país salazarista, pequenino, provinciano, atrasado em todos os campos... E ele cai ali de pára-quedas, não é, com a sua atitude muito frontal, ideológica e artística e de não compromisso. Eu não gosto de dizer que ele era *difícil*, eu acho que o Graça era *difícil* para o meio musical português. Mas em Portugal, o termo que era usado para o Graça – *que era um indivíduo difícil* – lá fora, seria simplesmente considerado um *bom profissional*. Ou seja num país mais avançado do ponto de vista político, social e profissional, ele não seria mais difícil que um Boulez de certeza! A exigência dele é que queria a coisa bem tocada! Ele só era *difícil* num país pequenino em que se achava que “ele quer a coisa bem afinada, que chatice, as notas todas!...”. Um país em que não havia exigência ou a exigência era muito pequena, como se pode verificar pela maior parte das gravações, com muito raras exceções.

Lembro-me perfeitamente que, quando tinha quinze anos e andava a estudar com o Graça na Academia, não se podia escrever uma peça para cordas em Portugal, porque já sabíamos que a peça – fosse quarteto de cordas, fosse violino solo, fosse violino com piano – não ia sair afinada! Talvez houvesse um violinista em Portugal que conseguisse afinar como deve ser... Tive essa experiência comigo próprio. Hoje em dia, não: se o Graça estivesse vivo, ia ficar doido, porque miúdos de uma escola – ainda há pouco tempo me tocaram uma peça na ESMAE, está bem que é uma escola superior, mas é uma orquestra de cordas – tocam com um profissionalismo fantástico. Nunca o Graça teve peças para cordas assim tocadas por profissionais na sua altura. E quando o Graça realmente apanhava alguém que tocava bem – estou-me a lembrar da Ana Bela Chaves⁶⁵⁶, por exemplo, e doutras pessoas, não vale a pena citar nomes –, escrevia-lhe peças, entusiasmava-se, escrevia sem nenhuma encomenda, tinha logo o prazer de escrever

⁶⁵⁶ Ana Bela Chaves, violetista, outra intérprete de referência de Lopes-Graça, biografada e entrevistada em Anexos 3.3. desta tese.

para aquelas pessoas, porque sabia que a iam tocar bem. Felizmente que teve honrosas excepções, pessoas que o tocaram bem, mas eram mais intérpretes-solistas. Agora grupos, grupos maiores, orquestras...

Mesmo o coro! O Coro da Academia era o que era: teve o papel histórico e pioneiro que teve, mas era um coro amador que fez o melhor que podia. Não são os coros que existem hoje em dia, que cantam aquilo de uma maneira absolutamente fantástica; são amadores, porque não fazem profissão daquilo, mas, como por exemplo, no Coro *Ricercare*, toda a gente estuda música, toda a gente tem uma preparação vocal; o *Lisboa Cantat*, por exemplo e tantos outros... O *Coral de Letras*, também. Havia excepções, mas quando se faz uma vida musical de quase oitenta anos, não são as excepções que têm que funcionar.

O Graça pela figura que era e pela importância que teve, condensou e nele afunilou todos os defeitos e todas as qualidades – que na altura eram menos que os defeitos – da vida musical do século XX, que ainda vinha com o amadorismo do século XIX, com aquele atavismo, provincianismo, pequeninho, não é, como o Eça tão bem descreve em *Os Maias*... O que as pessoas queriam era opereta, música ligeira e sobretudo vocal. Portanto a música de câmara, a música exigente do Graça, a música de orquestra, de piano, abstracta, isso tudo não era realmente o que as pessoas estavam habituadas. Ele condensou com a sua personalidade e com o seu tipo de Música, atraiu para ele todos os defeitos, todos os problemas, todos os atavismos da vida musical portuguesa, mas também as suas melhores qualidades: as pessoas com quem ele colaborou, os poetas, tudo isso. Mas mesmo aí se nota: as relações, por exemplo, dele com o Torga⁶⁵⁷... Os intelectuais portugueses e a relação que tinham com a música... Que ainda hoje é mesmo assim: muitos destes comentários negativos sobre a música do Graça vêm de intelectuais que, supostamente, deveriam ter uma abertura para a música – e que têm em relação a outras artes! E ainda hoje já ouvi esses comentários não só de músicos, de arquitectos, de escritores... A intelectualidade portuguesa não-musical nunca foi muito musical. Aliás e ao contrário do que muita gente diz, Portugal não é um país musical. E a música mais

⁶⁵⁷ Miguel Torga (1907-1995). Ver nota de roda-pé 214.

exigente, a música clássica – e dentro desta a música do século XX – não é realmente *a cup of tea* dos nossos intelectuais. Podem ir às exposições mais vanguardistas de pintura, e discutir o livro mais não sei quê, mas música: ficam-se pelo Tchaikovsky ou por Debussy. E portanto a música do século XX e a música do Graça não é o que eles compreendem. Houve exceções, mas mesmo o Eugénio de Andrade não compreendeu muito bem o que o Graça estava a fazer ⁶⁵⁸ – primeiro *estranhou* e depois talvez lá tenha *entranhado* um pouco...⁶⁵⁹ Comoveu-se na estreia, mas talvez mais por ver os seus poemas em música... O Torga! Aquelas célebres histórias com o Torga... Chegou a chamar aos músicos portugueses de chefes de banda, num sentido pejorativo! Eles quase que cortaram de relações, ainda por cima ele tinha feito a *História Trágico-Marítima* ⁶⁶⁰, não é, tem uma *Heróica* ⁶⁶¹... Bom, o Saramago talvez seja um bocado excepcional, ele colaborou com Azio Corghi⁶⁶² que tem uma música bastante vanguardista... Talvez tenha sido uma exceção, mas o Graça já não teve uma grande relação com o Saramago, seja como for... Foi mais para o fim da vida....

Portanto a intelectualidade portuguesa também não era muito propensa a gostar de música clássica e muito menos dentro da área dos compositores portugueses, especificamente da música mais difícil de todas que era a do Graça, em termos estéticos. O José Gomes Ferreira ⁶⁶³ era a músico, chegou a compor, e o Cochofel ⁶⁶⁴ era um esteta; enfim, seria difícil a um indivíduo que se dedica à filosofia e dentro dela à estética e à estética da música também, não ter uma abertura um bocado maior e ignorar a música do século XX!

O Graça reflecte todos estes defeitos e virtudes mais do que os outros simplesmente porque é maior, é uma figura incontornável. Mas se fores ver a carreira do Frederico de

⁶⁵⁸ Referência ao ciclo *As Mãos e os Frutos op. 117* para Piano e Canto, com poesia de Eugénio de Andrade (1923-2005). Ver nota de roda-pé 170.

⁶⁵⁹ Expressão de Pessoa, frequentemente associada à música de Lopes-Graça: *primeiro estranha-se, depois entranha-se*.

⁶⁶⁰ *História Trágico-Marítima Op. 36* para solista, coro e orquestra (1942-43/1959) com texto de Miguel Torga (1907 - 1995).

⁶⁶¹ *Exaltação, Canção Heróica* com letra de Miguel Torga.

⁶⁶² *Azio Corghi* (1937). Compositor italiano, autor da ópera “Blimunda” com libreto extraído de “Memorial do Convento”, em colaboração com José Saramago (1922-2010).

⁶⁶³ José Gomes Ferreira (1900-1985). Ver nota de roda-pé 117.

⁶⁶⁴ João José Cochofel (1919 - 1982). Ver nota de roda-pé 210.

Freitas, mesmo de um Joly que tem uma música relativamente mais acessível para o grande público, mesmo assim tiveram os seus problemas... Freitas Branco também... Serem mal tocados, mesmo em termos de público...

Além disso também o Graça, como todos os compositores portugueses, sofre do *parti pris* que é muito português, não sei porquê, de ser... português! Todos os países dizem mal de si, mas há um patriotismo evidente que aqui, na música e nas artes, é uma coisa estranhíssima: dá ideia que ser compositor português, logo de início, é sinal que és logo inferior a todos os outros. As pessoas preferem ouvir uma má peça do Bartok a uma boa peça do Lopes-Graça, porque o Lopes-Graça é um compositor português. Quem diz Bartok, diz Mozart ou diz outro compositor qualquer. Já tenho visto pessoas que não são da música ver uma peça de terceira categoria de Mozart – daquelas que ele tinha que escrever para o arcebispo⁶⁶⁵. “Aaah! Mozart!!...”. Ao lado, há um concerto com uma excelente peça portuguesa, que até pode ser do Bomtempo⁶⁶⁶, melhor do que aquela – não estou a dizer que o Bomtempo é melhor que Mozart, mas tem peças melhores do que o pior Mozart – mas não, como é Mozart é sempre bom, e o Bomtempo não é tão bom.

⁶⁶⁵ Arcebispo Coloredo, de Salzbourg, de quem Mozart e o seu pai dependiam.

⁶⁶⁶ João Domingos Bomtempo (1775-1842), compositor português.

3.12. Teresa Cascudo

Entrevista feita na Pastelaria Mexicana (Lisboa), pelas 17 horas do dia 31 de Julho de 2013.

Respostas

a) Teresa Cascudo nasceu em 1968 e é desde 1999, professora associada na Área de Música da Universidad de La Rioja (Espanha). Doutorou-se em Ciências Musicais Históricas na Universidade Nova de Lisboa.

Na década de 90, veio para Lisboa estudar, junto de Fernando Lopes-Graça, nos últimos anos de vida do compositor, a sua obra.

Colaborou com o Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS 20) da Universidade de Coimbra e foi investigadora no Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança (INT-MD) da Universidade Nova de Lisboa.

Colaborou no arquivo de Fernando Lopes-Graça no Museu da Música Portuguesa (Casa Verdades Faria), tutelado pela Câmara Municipal de Cascais.

É autora de diversos estudos sobre música portuguesa, entre os quais a monografia “A Tradição como Problema na Obra de Fernando Lopes-Graça”.

Colabora habitualmente nos diários Público e Mundoclasico.com, e é autora de estudos sobre música, publicados por diversas editoras e revistas especializadas em Portugal, Espanha e Inglaterra.

b) Eu conheci a música e os escritos de Lopes-Graça, através de um amigo galego que era e continua a ser um apaixonado por Portugal. Conhecia a música portuguesa, tinha a colecção completa da *Portugalsom*⁶⁶⁷, era admirador da Cremilde Rosado Fernandes⁶⁶⁸,

⁶⁶⁷ Etiqueta dedicada à música clássica portuguesa, sob a égide do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura.

⁶⁶⁸ Cremilde Rosado Fernandes (1940). Cravista e pedagoga portuguesa.

da Nella Maissa ⁶⁶⁹... Enfim, aquela lusofilia que se dá por vezes em Espanha: conhecimento e *paixão* também pela música portuguesa! E foi na altura em que eu estava no 4º ano da Faculdade, se me lembro bem, a fazer Letras (Filologia Românica) e na altura - estudava Música ao mesmo tempo – já tinha feito o Curso de Piano. Estava à procura de possíveis temas de investigação, pensando numa hipotética tese de doutoramento, assim um plano longínquo. E ele lembrou-me: “Então porque é que não escutas esta música e lêes estes livros?” Na altura eu estava em França com uma bolsa Erasmus e ele mandou-me uma caixa com praticamente as obras completas do Lopes-Graça, o que estava gravado na Portugalsom também. Foi para mim uma surpresa enorme, porque na realidade eu desconhecia praticamente tudo de Portugal. E quando digo tudo é mesmo tudo: até muito tarde pensava que Viriato tinha nascido em... Sória! Na realidade Viriato é um herói lusitano, mas...soriano! (risos) O único conhecimento que tinha de Portugal vinha do facto de ter vivido bastante tempo em Ceuta – que tem a ligação histórica que tem com Portugal: também tínhamos lá uma praça Camões e uma bandeira com as quinas... – ou seja, de Portugal: zero, nada!

Para mim foi uma coisa maravilhosa: descobrir Lopes-Graça e ler em Português – a primeira surpresa foi descobrir que era capaz de ler em português! (As Românicas ajudaram-me: Latim, Francês...) Na altura, do que mais gostei era qualquer coisa que me tinha faltado nos estudos de Letras: o facto de Lopes-Graça permitir uma ligação com o real, com o político, com o compromisso social, o que para mim era muito interessante. Por um lado, a hipótese longínqua de estudar Lopes-Graça permitia-me trabalhar a ligação música-poesia – porque a primeira ideia fora estudar a obra vocal do Lopes-Graça –, por outro lado, esta questão de ele ser tão atento às coisas que se passavam à sua volta.

Tem piada que eu, na altura, tinha a tal formação *standard* de conservatório de província – que é diferente de quem mora nas capitais e tem acesso a repertório contemporâneo – mas, apesar disso, não sei porquê, sempre tive afinidade com o repertório que

⁶⁶⁹ Nella Maissa (1914-2014). Ver nota de roda-pé 282.

contextualiza Lopes-Graça, Bartok⁶⁷⁰, Stravinsky⁶⁷¹ e Debussy⁶⁷². Não porque tivesse sido encorajada quando estudava piano, nem porque tivesse realmente um contexto favorável: simplesmente gosto e sempre gostei daquela música. E então foi relativamente fácil para mim, ao ouvi-lo e lê-lo: “Olha que coisa tão interessante, isto! Que homem tão... forte, que é isto?” Tudo completamente sem pensar nada, estou a falar de uma coisa absolutamente epidérmica!

Em parte graças ao apoio deste amigo, que se chama Juan Manuel Carreira e que me incentivou muito a vir para Lisboa – eu nunca tinha estado em Portugal –, vim a Lisboa para um Encontro da APEM⁶⁷³, que se realizou na Gulbenkian, com a veleidade de apresentar uma comunicação – não sei como me passou pela cabeça semelhante coisa! (risos) Eles foram muito simpáticos, aceitaram e eu tive que passar pela vergonha de lhes dizer que afinal não ia apresentar nada... Enfim, coisas de juventude! Mas descobri aí que, de facto, gostava muito de Lisboa.

A seguir vim a um congresso onde apresentei uma comunicação sobre umas canções de *João Pedro de Almeida Mota*⁶⁷⁴. Ele era autor de *Divertimenti* e eu na altura fiz a sua transcrição – século XVIII, gostava muito daquela música e daquela época também. Apresentei uma comunicação (aí, sim!) no tal congresso, realizado junto da fronteira, sobre temas galaico-portugueses, nos anos 90. Quem presidia à mesa era, nem mais nem menos, do que o Professor Joaquim Veríssimo Serrão⁶⁷⁵. Gostou muito de mim e da minha apresentação, achou o máximo que eu falasse só o tempo que tinha para falar (risos) e, ainda por cima, de um compositor português, tentando ligar aquelas questões do pré-romantismo e do classicismo. Achou tudo aquilo muito bem, eu pedi-lhe uma carta de recomendação – deu-ma! Obviamente que, com uma carta de recomendação do Presidente da Academia Portuguesa de História, eu solicitei uma bolsa... que me deram, não é? (risos) Já tinha terminado a minha licenciatura e vim para cá. Um bocado sem

⁶⁷⁰ Béla Bartok (1881-1945). Ver nota de roda-pé 463.

⁶⁷¹ Igor Stravinsky (1882-1971). Ver nota de roda-pé 373.

⁶⁷² Claude Debussy (1862-1918). Ver nota de roda-pé 391.

⁶⁷³ Associação Portuguesa de Educação Musical.

⁶⁷⁴ João Pedro de Almeida Mota (Lisboa 1744 - Madrid 1817). Compositor português.

⁶⁷⁵ Joaquim Veríssimo Serrão (1925). Historiador português.

saber bem para o que é que vinha, apenas com a ideia de trabalhar Lopes-Graça e a sua música vocal.

A partir daí, já tenho contado e escrito noutros sítios, não é? Vinha de França, onde as coisas estão disponíveis em arquivos – se calhar agora, já muito mais ainda do que na altura... – e descobri que a obra de Lopes-Graça, que para mim devia ser assim uma espécie de glória nacional, nem sequer estava editada, nem existia na Biblioteca Nacional! (risos) Bom, pelo menos agora já está acessível, não é? (risos) Há muita que já está editada e para além dessa, se a pessoa quiser, pede uma cópia... Na altura, supostamente estava na Academia de Amadores de Música, que abria quando abria, e que havia ali um senhor que fazia as heliogravuras... O Fausto sabe melhor do que eu!

A professora Cremilde Rosado Fernandes pôs-me em contacto com a professora Olga Prats, que, por sua vez, me pôs em contacto com Lopes-Graça. E então ele achou piada, achou graça à “menina que chega lá...” (risos) A história é conhecida! Sabendo o que sei agora, olho para aquilo e digo: “Como é que estive lá? Como é que foi possível? Como é que correu bem?” Completamente inconsciente, jovem...! Só depois é que reparei. E ele era tão aberto!... A imagem que eu guardo dele!...

Quando morreu, chorei como nunca tinha chorado na minha vida! Ainda hoje me ficou... (lágrimas). Há músicas de Lopes-Graça em que eu choro...e não sei porquê.

(Isto não sei se é para entrar ou não é para entrar na entrevista: é pouco...científico! Acontece-me, fico...não sei, não sei! Estabeleci com ele uma ligação...muito, muito pouco científica!) (risos)

Então era realmente “a menina que lá ia a casa” e pronto: lá me contava as coisas dele. As coisas dele, do dia! Nada de... Não sei se o Fausto tinha essa relação com ele, mas eu mal tentava... Na altura, eu era completamente inexperiente, agora se calhar seria capaz de dar a volta às coisas, até por causa do trabalho no jornal, não sei... Mas eu perguntava as coisas e ele... nunca foi muito dado, de facto, a conversar sobre as coisas do passado francamente, muito francamente. Mas respondia sempre, muito cortês comigo, foi sempre, sempre absolutamente impecável. As pessoas diziam coisas dele, do seu feitio,

mas ele foi sempre muito atencioso. Uma vez ou outra poderá ter ficado a olhar um pouco de lado para mim... (risos), mas... impecável, sempre, sempre.

O que se passou a seguir foi a parte complicada: o projecto inicial! Por um lado, como dizia antes, nunca me senti confortável no âmbito muito formalista da Filologia e de alguma Musicologia; por outro, não tenho propriamente militância política, quer dizer, a minha tentativa de ligar as coisas a questões ideológicas ou questões de contexto social ou cultural é sempre numa base que, se calhar... até pode ter... de facto *tem* o seu suporte ideológico, mas não aquele militante, partidário. E então isso ao mesmo tempo que dá uma abordagem em certa medida nova, também é um bocado complicado de situar, de convocar numa escola, numa abordagem mais ou menos sistemática, onde se entenda donde é que isto vem, para onde vai, estou a dizer isto porquê? Porque um dos problemas com que eu estive no início – ver quanta obra havia ou não havia, o que é que era e o que não era classificável, para além do que estava gravado ou então a obra literária –, o grande problema, a grande dificuldade para mim foi o definir o problema no qual, para mim, estudar Lopes-Graça fosse interessante. Começar a ver as canções todas, analisar a métrica, as imagens, fazer a análise do poema em comparação com a música... É óptimo, é um trabalho fantástico, eu acho muito bem que as pessoas até o façam e agora até há trabalhos recentes nessa linha que acho excelentes. Mas eu não me sentia aí bem! Quando leio trabalhos nessa óptica, são muitos úteis para outras coisas, mas também sinto a faltar aquela ligação com o real, na verdade, como é que se chega às pessoas, como é que as interpretamos... A realidade interessa-me! A partir daí, a tese alongou-se e passei, com o espólio, a trabalhar para o Museu ⁶⁷⁶.

c) Essa ideia de ser difícil ou fácil qualquer coisa e, em particular, a obra do Lopes-Graça depende, na realidade, daquilo que nós lemos e ouvimos. O nosso conhecimento artístico habitualmente é contextual. Posso calcular que um compositor possa optar por uma abordagem – como dizia há pouco – formalista. Mas vai sempre partir de referências que

⁶⁷⁶ Museu da Música Portuguesa da Câmara Municipal de Cascais, para onde foi transferido o espólio do compositor.

dão um significado positivo a determinada estrutura e negativo a outra, ou a determinada solução, etc., não vou divagar sobre isso.

E essa suposta dificuldade do Lopes-Graça? Para já, acho que é um estereótipo, um cliché, essa é a primeira questão. E um cliché que se prende, como digo, com questões que se podem explicar pelo contexto, que são de carácter histórico, há uma História que explica essa situação. Uma História que se prende com o próprio Lopes-Graça, que se prende com Portugal, mas que também se prende com, digamos, a forma como nós, Ocidente, recebemos a música desse período. Acho que é esse o ponto fundamental.

O que é que significa *dificuldade*? Há uma primeira dificuldade evidente que é a técnica, ou seja, é preciso ser um muito bom pianista para tocar todo Lopes-Graça. Ainda por cima há muitos *Lopes-Graça's*: essa é outra questão que por vezes não se toma em consideração. A própria etiqueta *Lopes-Graça* também se tornou num estereótipo – isto não estudei, sinto-o, segundo a minha experiência – aquela ideia do senhor muito velhinho que aparece lá no concerto do Coliseu e já está! “Diga lá uma peça de Lopes-Graça?” “Sei lá, não faço ideia!” – Lopes-Graça, como era modernista, tem de ser difícil e então as pessoas a seguir já não ouvem. Havia muito preconceito? Sei que uma parte da recepção da música de Lopes-Graça, inclusivamente a recepção crítica – não falo só das pessoas que vão aos concertos, os melómanos –, passa pelo estereótipo e pelo preconceito, completamente. A minha experiência às avessas – de ouvir comentários de pessoas que não fazem parte desse contexto e que ouvem a música de Lopes-Graça – sempre tem sido muito, muito positiva. Não só a música para piano, mas também peças para orquestra ou para coro. Aí há uma divergência qualquer, não é?

Portanto, Lopes-Graça não é um, há muitos *Lopes-Graça's*, essa é a primeira questão. É difícil? O quê? A última *Suite do Bela Bartok*⁶⁷⁷ ou as *Sonatinas para Piano*⁶⁷⁸ (que também são difíceis, ainda por cima!)?

Em segundo lugar, já do ponto de vista técnico, só pianistas de nível bem alto é que podem *entrar em diálogo* com alguém como Lopes-Graça, que tinha uma formação

⁶⁷⁷ *In Memoriam Béla Bartok (8 suites progressivas)* op. 126 para piano.

⁶⁷⁸ *Duas Sonatinas Recuperadas* op. 125 para piano.

pianística muito alta, muito alta ⁶⁷⁹. E apesar de peças com problemas como a *Música Festiva* em homenagem a Álvaro Cunhal ⁶⁸⁰ ou de outras peças que os possam também ter – como há sempre, em todos os espólios de todos os compositores, peças que dão problemas, porque é assim, porque é um trabalho em progresso – eu, que não sou grande pianista (antes pelo contrário), sempre tenho achado as coisas que vou lendo à primeira vista ou que vou estudando do Lopes-Graça super-idiomáticas, super-bem pensadas para o piano. Claro que quando começa a trabalhar mesmo a sério, já estamos a falar de um nível pianístico profissional muito alto, na minha muito modesta opinião. Não podemos perder de vista que ele foi outra coisa que não pianista profissional – nem tinha porque o ser – embora na altura em que saiu do conservatório, possuísse uma formação de Viana da Mota muito, muito razoável, muito boa. Ouvimos gravações do próprio Lopes-Graça dos anos sessenta e é evidente que, se ele não estudava – nunca se dedicou ao piano profissionalmente –, não vamos exigir dedos fantásticos, não é? Mas a influência de Viana da Mota está lá, toda a questão do controle do teclado, a mão, o som que tirava dos instrumentos, o fraseado, os planos todos...

Depois os problemas da dificuldade de receber essa música de forma limpa, não é? A música de Lopes-Graça tem também problemas que se unem aos da música deste período. Ele deixou de ser pianista. Se nós pensarmos qual é o repertório de compositores da sua época, um bocadinho anteriores, os melhores, que tem ficado? Por exemplo Shostakovich ⁶⁸¹ é mais ou menos o mesmo caso... Mas se falarmos de música cujos autores tinham formação e actividade pianísticas para a sua difusão: um Bartok, um Prokofiev ⁶⁸², inclusivamente o próprio Shostakovich? Ou que então tinham pianistas à sua roda que tocaram, regularam e normalizaram a presença daquela música nos repertórios de concerto? E aquilo é uma coisa que se retroalimenta, tipo bola de neve.

O que é que se passa no caso do Lopes-Graça? Que tendo havido pianistas óptimos que trabalharam com ele, que tocaram regularmente a música dele, na realidade, se reparar,

⁶⁷⁹ Em 1927 Lopes-Graça tinha concluído o Curso Superior de Piano, no Conservatório Nacional, e frequentava a aula de Virtuosidade de Viana da Mota.

⁶⁸⁰ *Músicas Festivas* op. 153 nº 23 *Para os 80 anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal*.

⁶⁸¹ Dmitri Shostakovitch (1906-1975). Compositor soviético.

⁶⁸² Serguei Prokofiev (1891-1953). Ver nota de roda-pé 534.

é aos soluços e com quebras. Para já ele próprio nunca entrou no conservatório, nunca chegou a ser professor de piano ⁶⁸³, a ter uma classe – problema grave! A seguir, alguém que começou a tocar a música dele – Maria da Graça Amado da Cunha ⁶⁸⁴ –, que tinha uma óptima formação pianística, nunca fez parte de nenhuma instituição e, entretanto, parou de tocar. Nova quebra. Das pianistas que tocaram a música dele, Nella Maissa também não estava ligada a nenhuma instituição e também era uma ligação com idas e vindas. Helena Sá e Costa ⁶⁸⁵ tocou Lopes-Graça, mas integrado num repertório muitíssimo mais amplo e não de forma continuada. E quando aparece Olga Prats ⁶⁸⁶, depois de um hiato, isso muda muito logo. Isto dificulta a integração de repertório a qualquer pessoa, inclusivamente... Chopin! (risos) A sua obra não teria entrado no repertório da maneira como a conhecemos hoje sem ele, sem os alunos dele, sem os alunos dos alunos...! Não seria ficção! A divulgação da música de Lopes-Graça teria sido completamente diferente se tivesse existido essa relação. Mas de facto o percurso foi complicado e a prova é que estamos a falar disso. A obra não se cria, não se normaliza, não entra no repertório, não faz tradição. Ponto. Então sempre que é tocada é norma de avaliação. É um problema gravíssimo, é um problema de toda a gente.

Depois vem o problema da recepção da música deste período. Todos os compositores da geração do Lopes-Graça à excepção talvez do Copland – Shostakovich poderia também ser uma excepção... – mas o Copland, que é um compositor que na altura tenta fazer aquela música para o *Homem Comum* ⁶⁸⁷ e aquelas coisas todas, são compositores que nós não temos claro, do ponto de vista do repertório. Um Hindemith ⁶⁸⁸... Quando falamos de fácil ou de difícil estamos a falar, na realidade, de uma avaliação que se faz num contexto determinado do ponto de vista do repertório, entendo eu.

⁶⁸³ Em 1931 Lopes-Graça prestou provas de concurso para as vagas de professor de Solfejo e de Piano no Conservatório Nacional. Obteve a primeira classificação em Piano mas, por motivos políticos, que lhe valem ser preso e em seguida desterrado para Alpiarça, não é nomeado para esse lugar.

⁶⁸⁴ Maria da Graça Amado da Cunha (1919-2001). Ver nota de roda-pé 221.

⁶⁸⁵ Helena Moreira de Sá e Costa (1913-2004). Ver nota de roda-pé 17.

⁶⁸⁶ Olga Prats. Pianista e intérprete de Lopes-Graça biografada e entrevistada em Anexos 3.10. desta tese.

⁶⁸⁷ Aaron Copland (1900/2 – 1990), compositor Americano de origem judaica, e a obra *Fanfare for the Common Man* para metais e percussão.

⁶⁸⁸ Paul Hindemith (1895-1963). Compositor, maestro, violinista, violoncelista e pedagogo alemão.

“A música de Lopes-Graça não se pode ouvir!”... Eu tenho uma história de sinal contrário! Quando trabalhei no museu, o espólio do Lopes-Graça não era assim tão *cómodo* para aquela instituição. E uma das minhas preocupações era fazer visitas guiadas para crianças do Ciclo, dos 5º e 6º anos, que são as que têm música. Tentava pô-las sempre a ouvir, porque acho que há sempre uma abordagem muito conceptual da música e a última coisa de que as pessoas se lembram é pôr os miúdos a ouvi-la! Mas ouvir mesmo, livres, sem incorporar nada. E uma das actividades que tínhamos era mostrar – agora não me lembro se foi com *A Menina do Mar*⁶⁸⁹ ou com essas *Danças Portuguesas*⁶⁹⁰ para orquestra, enfim repertório no mesmo estilo... –, mas foi uma das duas. A questão é que nós tínhamos sempre a preocupação de mostrar aos miúdos com metáforas, com comparações, com desenhos, de lhes dar um discurso qualquer de forma a que eles pudessem dizer qualquer coisa a seguir àquilo que tinham ouvido. Eu até acho que foram as *Três Danças Portuguesas*, que nós até fazíamos os desenhos com cores... Ou então foi a outra, porque o que se tratava era eles verem como é que Lopes-Graça traduzia determinadas coisas como a trovoada, a tormenta na praia... Depois de toda a actividade, depois de ouvir a professora me dizer “Ai, Lopes-Graça, que horror! Coitadas das criancinhas!”, ver uma vez e outra vez as crianças com os olhos maravilhados. Lembro-me de uma a olhar para mim: “Então o Lopes-Graça é que era mesmo muito bom compositor!” Porquê? Porque ela, ao seu nível, com aquela obra que era do Lopes-Graça, tinha sido capaz de agarrar qualquer coisa, de dizer: “Eu estou a entender o que é que ele queria fazer!” (Ou parte do que ele queria fazer... Ou se calhar nem sequer voltar a fazer aquilo...) (risos) E isto com a professora a fazer *propaganda*: “Ai! É muito difícil! É que Lopes-Graça é muito difícil!”. E eu a ouvir aquilo... Depois trabalhávamos com os miúdos – claro, tens de conhecer aquela obra, de a amar, de ser capaz de dizer: “Olha, repara aqui! Vê lá como é que aqui temos o tema que repete ali e depois...” ...Sei lá!... Ou então: “Olha, estás a ver a trovoada e o ritmo, como é que ele está a fazer com as cordas e o pizzicato... etc.” E aproveitávamos para mostrar as partituras e trabalhar... Claro que penso que eles não eram capazes de ler o que lá estava... (risos) Mas com os desenhos,

⁶⁸⁹ *A Menina do Mar* (Música para o conto de Sophia de Mello Breyner Andresen) op. 121 para orquestra de câmara e narração.

⁶⁹⁰ *Três Danças Portuguesas* op. 32 para orquestra.

eles estavam todos encantados. E não apenas encantados, lembro-me em particular de uma miúda: “Lopes-Graça é que era mesmo muito bom compositor!” Pois era! (risos)

Alguém diz: “A música de Lopes-Graça não se pode ouvir!”. Mas agora vamos lá ver: “O que é que o senhor ouve? O que é que acha que é fácil de ouvir? O que é que acha que é recompensador ouvir? Diga-me lá, o que é para eu o entender, não é? É que ainda por cima – é trágico ou talvez... irónico – quando Lopes-Graça tem problemas na década de 50 com a nomenclatura do Partido Comunista Português, também vem por aqui. Há uma espécie de desejo de dizer o que é que tem de ser ouvido, o que é que é sensível, partilhável, como é que tem de ser sensível para que verdadeiramente possa chegar às pessoas... E o modelo que se apresenta é o Rachmaninov! (Estou mesmo a ver o Lopes-Graça aos pulos a fazer música como Rachmaninov!) (risos) Até era capaz... E uma das coisas fascinante desta geração é a forma como eles tentam reconciliar o que é irreconciliável, de facto. Aquela herança da autonomia da Arte, da Arte pela Arte, dos problemas da música serem problemas estritamente musicais, a ideia que se poderia sintetizar com o conceito de autonomia da arte – a Música tem de ser... musical e tem de responder aos problemas da Música – técnicos e estéticos – e ao mesmo tempo, aquele desejo genuíno de dar resposta às pessoas e tentar dizer: “Mas vejam lá! Vejam, ouçam, abram as orelhas!” ...E tenha paciência para ouvir isto! (risos)

E isso são posturas que dão na realidade – no caso de Lopes-Graça isso acontece – uma espécie de mosaico de respostas, de soluções estilísticas a cada uma daquelas solicitações. E de facto, o que há de novo é que coloca esta questão de forma mais aguda. Na obra para piano do Lopes-Graça, esta tensão não está de facto resolvida. Porque o piano é o instrumento em que ele trabalha, o instrumento em que coloca questões, procura soluções... A tensão não resolvida é a tensão entre o que é um discurso musical – que tu tens que desenvolver com formas determinadas, determinados critérios técnicos composicionais – e o ter que dar resposta ao que resulta de olhares. “Eu vou fazer uma música de que possa gostar, para ser ouvida, ser retocada, repetida.” E acho que, justamente, é na música para piano de Lopes-Graça – não sei se é muito justo, mas eu

acho que sim – que está a música mais esotérica do Lopes-Graça, não é? Mais hermética, mais estilizada.

E ainda por cima nós esquecemos mais outra coisa: o repertório para piano e o recital, o próprio conceito de recital. Os géneros pianísticos nos quais Lopes-Graça compõe são muito difíceis! Que não me venham com histórias – as sonatas do Beethoven também são muito difíceis! Dos que dizem que Lopes-Graça é muito difícil, quem é que aguenta, sentadito, não é, a sonata op. 106 ⁶⁹¹, do princípio ao fim... que é uma das peças que, para Lopes-Graça, são ponto de referência? E quase devíamos dizer a mesma coisa em relação à música para voz e piano: aí então somamos a dificuldade da linguagem poética e da poesia que ele escolhe, com a dificuldade do piano também. O Lopes-Graça tem uma parte da música dele que... sim, é difícil! Mas tem que ser difícil. E o ser difícil não é um defeito de Lopes-Graça, é uma característica que também é característica do período, da época: da música de Bartok, da música de Stravinsky, inclusivamente de compositores que são contemporâneos do Lopes-Graça, em determinadas facetas do catálogo deles. Mas depois há outra coisa em relação ao Lopes-Graça, que é o reverso da dificuldade, que é um certo... menosprezo... Tem a ver com aquele bê-á-bá do mito do progresso, aquela ideia de que é preciso estar “ajornado”, o “modismo” de nos anos 50 ter que se ser serialista... Moda! Confundindo-se progresso e moda, lá está. E isso é como o reverso. Lopes-Graça também tem essa imagem, de não aderir às modas vanguardistas, também é mal-amado por aí.

Eu acredito que é possível tornarmos a música dele acessível – e dei o exemplo da visita dos alunos ao Museu –, há determinadas peças de Lopes-Graça, que são Lopes-Graça também: as *Três Danças Portuguesas* são peças que em concerto funcionam sempre bem. A minha experiência diz-me que é possível criar discursos que funcionam logo, que abrem portas para coisas mais complicadas.

E há a questão ideológica: quando uma pessoa consulta na internet o nome de Britten ⁶⁹², por exemplo, em lado nenhum aparece a questão da relação de Britten com

⁶⁹¹ A temível “Hammerklavier”, 29^a sonata para piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

⁶⁹² Benjamin Britten (1913-1976). Ver nota de roda-pé 650.

determinadas ideias políticas. Quando muito, a pessoa lê que era pacifista, etc. e tal, mas tenta-se criar um discurso abrangente, consensual... apolítico. No caso do Lopes-Graça, quando a recepção à sua música é feita num contexto apolítico, normalmente é positiva, na minha experiência. Muitas das suas obras são recebidas de forma positiva. Já outras não, obviamente. Tem muita obra, tem coisas que funcionam melhor do que outras, não é? Mas esta ligação tão estreita ao Partido Comunista, em particular, que ele sempre manifestou, sempre fez questão de publicar, a páginas tantas, também acaba por criar uma barreira na recepção da música dele. Que é bom, que é normal, não sei. Mas que existe, existe. Se compararmos com o caso de Shostakovich, grande parte da recepção à sua obra e da ampliação do público que poderia estar interessado nela, vem acompanhada de todos aqueles debates de se ele é extremista, se não é...

Se calhar grande parte do “Lopes-Graça não se pode ouvir!” tem a ver com isso: “não se pode ouvir”, não; não se *quer* ouvir! Porque se está a pensar noutras coisas que não têm nada a ver... (risos).

3.13. José Casanova

Entrevista feita no Centro de Trabalho do PCP, na rua Soeiro Pereira Gomes, em Lisboa, pelas 11 horas do dia 2 de Janeiro de 2014.

Tendo esta entrevista um enquadramento distinto das anteriores, explicitam-se aqui os temas abordados:

- a) Nota Biográfica, fornecida pelo entrevistado.
- b) Conhecimento pessoal e partidário de Fernando Lopes-Graça.
- c) Ligação de Fernando Lopes-Graça ao PCP, eventual saída/afastamento nos anos 50 (de 1952 a 1974, segundo Sousa 2006, 162).

Respostas

- a) José Nogueira da Silva Casanova.

Operário, escritor, 75 anos, membro do Partido Comunista Português (PCP) desde 1958 e funcionário do Partido desde 1975. Cerca de seis anos nas prisões fascistas. Foi membro da União da Juventude Portuguesa, de cuja direcção fez parte. Desempenhou tarefas partidárias em vários pontos do país, em 1958-59 e entre 1965 e 1971 (Couço, Venda Nova-Amadora e Lisboa). Perseguido pela PIDE, esteve exilado na Bélgica em 1971, prosseguindo aí as suas actividades partidárias, quer junto dos emigrantes portugueses – foi Presidente da Associação dos Portugueses Emigrados na Bélgica –, quer em contactos com os movimentos de libertação das ex-colónias: MPLA, PAIGC e FRELIMO.

Após o 25 de Abril foi membro da Comissão Concelhia de Oeiras do PCP e, em seguida, da Direcção da Organização Regional de Lisboa, da qual foi responsável. Foi responsável pelo trabalho do Partido junto da Juventude. Membro do Comité Central, desde o VIII Congresso até hoje, da Comissão Política do Comité Central, até ao XVIII Congresso, e do Conselho Nacional, de 1992 a 1996. Em 1991 ocupou o lugar de director do semanário “Avante!”, cargo que manteve até 2014.

Tem coordenado a área cultural do PCP e dedicado muito do seu tempo à história do Partido.

Publicações:

Editorial “Caminho”

“Três Histórias de Flores – no Jardim da Catarina” - literatura infantil (1975)

“Crónicas Lusitanas” – textos políticos (1996)

“O Caminho das Aves” – romance (2002)

“Aquela Noite de Natal” – romance (2005)

“O Tempo das Giestas” – romance (2007);

Participou na colectânea de poemas, “Os Poemas da Minha Vida” (2006), organizada pelo Jornal Público;

Edições “Avante”

“Evocação da obra de Álvaro Cunhal” (2006)

“5 Obras de Álvaro Cunhal” (2007)

Prefácio a “Cartas da Clandestinidade, de José Magro” (2007)

Prefácio à Reedição de “A Questão do Estado – Questão Central de Cada Revolução” de Álvaro Cunhal (2008);

Acaba de publicar “Catarina Eufémia – Militante Comunista – Mulher de Abril – Companheira de Luta” (2014).

b) e c) O *Álvaro*⁶⁹³ várias vezes me relatou as conversas que teve com o Fernando Lopes-Graça, falámos repetidamente sobre isso: que o *Graça*⁶⁹⁴ nunca tinha saído do *Partido*⁶⁹⁵. Esteve afastado, em determinada altura e na sequência dessas polémicas⁶⁹⁶, mas apenas da militância, não do Partido.

Conheci o Graça pessoalmente em 1958 na rua da Trindade, na Academia⁶⁹⁷. Depois falei muitas vezes com ele, em sua casa ou quando nos encontrávamos com outros amigos. Para mim o Graça sempre foi um militante do Partido e eu para ele também o era, sem nunca nenhum de nós ter dito ao outro “eu sou do Partido” e sem termos tido qualquer relacionamento de âmbito partidário. Foi um relacionamento de amizade, mas onde estava claro e implícito, em tudo o que dizíamos e que falávamos, que éramos ambos militantes do PCP.

É claro que depois do 25 de Abril ele passou a ter uma actividade mais intensa como militante, embora nunca tenha sido um daqueles militantes de reuniões semanais, muito organizado. Mas era uma pessoa muito ligada ao Partido e que teve, em momentos mais complicados da vida do PCP, atitudes muito positivas, muito boas, de defesa do Partido, como quando surgiu esse grupo aí dos Vitais e Zitas e companhia⁶⁹⁸. Apareceu publicamente a defender o Partido e a identidade do PCP. Uma pessoa claríssima, sem quaisquer dúvidas nesse sentido. E com um tipo de ligações ao Partido!...

Por exemplo, ele tinha uma ligação muito estreita e muito fraterna à organização do Partido na Parede⁶⁹⁹. Recordo-me que organizávamos todos os anos o seu jantar de aniversário que era a 17 de Dezembro. Ele tinha normalmente um jantar com o Coro no próprio dia e nós jantávamos com ele na Parede, ou a 16, ou a 18, ali num dos dias

⁶⁹³ Álvaro Cunhal. Ver nota de roda-pé 96.

⁶⁹⁴ Nome pelo qual era tratado Fernando Lopes-Graça pelos seus amigos e mais próximos.

⁶⁹⁵ Referência ao PCP, habitual em qualquer seu militante.

⁶⁹⁶ O entrevistador tinha abordado a polémica entre o PCP e a revista “Ler”, na sequência da qual Mário Dionísio e José João Cochofel foram afastados do PCP.

⁶⁹⁷ Academia dos Amadores de Música, ainda hoje na Rua Nova da Trindade, nº 18 em Lisboa.

⁶⁹⁸ Referência à saída do PCP de Vital Moreira e de Zita Seabra, com mais alguns militantes.

⁶⁹⁹ Em 1962 Fernando Lopes-Graça, até então saltitando de quarto em quarto, alugou o seu primeiro apartamento onde acabaria os seus dias: é o segundo andar de uma vivenda na Parede, por coincidência apelidada de “El Mio Paraiso”. É esta a razão de se encontrar organizado na Organização Concelhia da Parede do PCP.

próximos. Sempre jantares organizados pelo Partido, com a presença de muitos militantes e com o Graça a beber muito, terminando sempre com tudo a cantar e tal... (risos).

Ainda hoje os nossos camaradas da Parede vão à campa dele na data de falecimento, mantêm uma ligação de amizade e de fraternidade com o Graça. Depois – ao contrário de vários outros intelectuais – toda a actividade e todo o co-relacionamento dele com o Partido – que eu conheci – foi sem dúvidas, no que respeita à identidade do PCP, à sua natureza de classe, à sua ideologia, aos seus objectivos, às normas do seu funcionamento. A identidade do Partido para ele era uma coisa aceite e assumida. E, como te disse, em determinada altura interveio publicamente em defesa do PCP, criticando esse grupo que apareceu aí – o “grupo dos seis”⁷⁰⁰.

O aspecto da homossexualidade⁷⁰¹? Ouvi, isso era muito falado aí. Francamente nunca me interessei, foi uma coisa que não me preocupou minimamente. E tenho a certeza que é falsa essa questão de qualquer afastamento dele do Partido por causa disso. Não tenho dúvidas nenhuma de que é falso, não é possível! Aliás, quando o assunto é levantado, vão sempre buscar o exemplo do Fogaça⁷⁰². Mesmo este não foi afastado do Partido por ser homossexual; foi afastado do Partido por um conjunto de razões, entre as quais o facto de ter sido preso num encontro homossexual, com um indivíduo com quem ele se encontrava para os lados da Figueira da Foz, num quarto, ali, em qualquer sítio, e um dia a polícia apanhou-os, prendendo-os como homossexuais. Depois é que verificaram quem ele era e permaneceu preso⁷⁰³. É isso que está na razão das posições que o Partido tomou em relação ao Fogaça, não é o facto de ser homossexual: nós tivemos militantes homossexuais e muitos!^{704 705}

⁷⁰⁰ Grupo constituído por Vital Moreira, Silva Graça, Veiga de Oliveira, Sousa Marques, Vítor Louro e Dulce Martins, que em 1986 iniciam o seu processo de dissidência com o PCP.

⁷⁰¹ Questão inopinadamente levantada a público por Mário Viegas, no âmbito das eleições de 1995.

⁷⁰² Júlio de Melo Fogaça (1907-1980), destacado dirigente do PCP. Ver nota de rodapé 99.

⁷⁰³ Júlio Fogaça ficou preso até 1970! A severidade da pena revela o carácter político da mesma.

⁷⁰⁴ Não esqueçamos a dura repressão que então caía sobre os quadros e militantes do PCP, obrigando a rigorosas regras de segurança que cada militante devia adoptar para defesa da estrutura partidária, grosseiramente violadas por Fogaça.

Olha, estou agora a fazer um apanhado de intelectuais militantes já falecidos, uma coisa para que os jovens militantes conheçam aí umas 30-40 grandes personalidades portuguesas que militaram no Partido. E há, entre eles, vários homossexuais que já eram militantes antes do 25 de Abril. O Ary⁷⁰⁶ é posterior, entra para o Partido já depois de 74. Mas o Raul de Carvalho⁷⁰⁷ era um homossexual assumido e era militante: entrou para o Partido nos anos 50. Portanto não há razão nenhuma para se evocar a homossexualidade como motivo de afastamento do Partido. A não ser por más intenções!

Francamente, nunca me interessei em saber se o Graça era homossexual ou não, é uma coisa que nunca me preocupou. Convivi muito com o Graça nesses anos, depois de eu ter saído da prisão. Cerca de um ano antes da minha prisão estive com ele umas 4 ou 5 vezes e, depois de ser libertado, já em 65, encontrei-me com ele em vários momentos. Fui a sua casa com muita frequência, não notei minimamente... Quando comecei a ouvir aí fora que o Lopes-Graça era homossexual, achei que era gente que estava para ali a inventar.... Porque nada no comportamento dele – nada! – fazia pensar isso, imaginar qualquer coisa desse tipo. Mas como te digo, também não era uma coisa que me interessasse por aí além ou que tivesse qualquer importância. Fosse ou não fosse, eu não fui menos amigo do Zé Carlos Ary dos Santos pelo facto de ele ser ou não ser homossexual. E quando o conheci, quando nos tornámos amigos, ele já era um homossexual assumido e fizemos uma amizade muito grande, até à morte dele. Uma amizade muito sólida, muito bonita.

Portanto, em relação ao Graça e em relação a uma série de outros intelectuais do Partido, há um desejo sempre presente nesta gente de tentar separá-los do Partido, de encontrar momentos das suas vidas em que estiveram separados dele ou de citar aqueles que foram afastados do PCP. Alguns deles saíram: o Mário Dionísio⁷⁰⁸ saiu, o Carlos de

⁷⁰⁵ Já em Dezembro de 1948 Álvaro Cunhal escreve *Algumas Observações à autocritica do camarada Ramiro (Júlio Fogaça) “Breve Análise de alguns erros e desvios políticos surgidos no Tarrafal”*, onde se depreende que Júlio Fogaça se encontrou num outro desvio da orientação do PCP, desta vez surgido aquando da sua prisão no Tarrafal, em conjunto com os quadros do partido aí então encarcerados. Também aqui a “política de transição” que defendiam foi considerada como oportunismo político (cf. Cunhal 2008, 73).

⁷⁰⁶ José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), poeta.

⁷⁰⁷ Raul de Carvalho (1920-1984), poeta e ainda fotógrafo e pintor.

⁷⁰⁸ Mário Dionísio (1916-1993). Ver nota de roda-pé 429.

Oliveira ⁷⁰⁹ saiu, o Cochofel ⁷¹⁰ saiu, esses aí saíram. Aliás a gente vê no Museu do Neo-Realismo ⁷¹¹ a exposição sobre os escritores e artistas neo-realistas – não sei se ainda lá está... – que tinha aquela gente toda! Um tipo passava por aquelas fotografias, sabia que 99% deles eram militantes do Partido e as referências que lá vinham eram apenas para o fulano de tal, que saiu do PCP em tantos do tal... (risos). É o costume! Os que tinham sido sempre militantes não tinham essa qualidade referida, só os que saíram! Faz parte desta necessidade que eles têm – e sabem bem porquê... – de atacar o Partido.

Como te digo, o *Álvaro* falava muito com o *Graça* e tiveram aqui vários encontros: ele veio cá almoçar ao nosso refeitório algumas vezes ⁷¹², bebendo sempre os seus whiskies. Não tenho qualquer dado sobre o Graça ter saído do Partido ou ter sido afastado. Afastado nunca foi, de certeza. Se houve um afastamento da militância da parte dele? É capaz de haver, como houve na maior parte dos militantes intelectuais do Partido no tempo da clandestinidade. Por razões várias das suas vidas tiveram uma ligação menos forte ao Partido.

Do Redol ⁷¹³ diz-se também que, quando morreu, não era militante do Partido. Participei agora em várias iniciativas, quando foi o centenário do seu nascimento, e em algumas delas com o filho ⁷¹⁴, que andava por aí a dizer que o pai não era militante do PCP. Na primeira vez em que estive numa dessas iniciativas com ele presente, fiz questão de dizer que o Redol era militante do Partido e que, por acaso, tinha sido eu quem tinha estabelecido a ligação do PCP com ele nos últimos seis anos da sua vida: era eu que lhe entregava o “Avante!” ⁷¹⁵ e “O Militante” ⁷¹⁶, que recebia as quotas, que falava com ele. Já fiz questão de pôr isso no “Avante!” para ficar escrito. Porque se não o fizer, a mentira

⁷⁰⁹ Carlos Oliveira (1921-1981). Ver nota de roda-pé 228.

⁷¹⁰ João José Cochofel (1919 - 1982). Ver nota de roda-pé 210.

⁷¹¹ Situado em Vila Franca de Xira.

⁷¹² Refeitório da sede nacional do PCP na rua Soeiro Pereira Gomes em Lisboa.

⁷¹³ Alves Redol (1911-1969), escritor comunista, nome central da literatura neo-realista portuguesa. Ver capítulo IV, 3.2. desta tese.

⁷¹⁴ António Mota Redol.

⁷¹⁵ Órgão central do Partido Comunista Português, criado em 1931, editado sem interrupções a partir de 1941, na clandestinidade, até 1974 (caso único em todo o Mundo) – apesar da feroz perseguição de que foi sempre alvo – e em liberdade, desde Abril desse ano até hoje como semanário.

⁷¹⁶ Revista actualmente bimestral do PCP para formação de militantes e de quadros. Criada provavelmente em 1933, forma com o jornal “Avante!” o conjunto da imprensa do Partido Comunista Português.

é dita por um, os que vêm a seguir citam-na e a mentira transforma-se em verdade. Pelo menos ali fica já escrito. Como também o *Álvaro* fez questão de tornar público o mesmo em relação ao Bento de Jesus Caraça⁷¹⁷. A determinada altura andavam aí umas “histórias” acerca dele e ainda hoje persistem ideias desse tipo. É bom deixarmos escrito. Aliás ninguém pôs em dúvida o que eu tinha acabado de dizer sobre o Redol, incluindo o seu filho. É que era o próprio que estava ali a dizer: “fui eu que fiz os contactos!”. E com o conhecimento de várias pessoas. É que quando saí da prisão, tive a sorte de ir trabalhar para uma agência de publicidade em que o Redol era o director. De maneira que tínhamos longas reuniões no seu gabinete. De...“trabalho”! (risos!). E também criámos uma relação de amizade muito bonita, mesmo até à morte dele.

Demonstrar-te com factos concretos que o Lopes-Graça sempre foi militante do Partido? Não o posso fazer, não tenho dados para isso, aliás acho que ninguém tem. Mas se eu não tenho dados, também não os têm aqueles que dizem o contrário!

Quanto à biografia do Lopes-Graça feita pelo partido, não há. O que há, que fizemos no centenário foi um texto meu para uma exposição e depois vários outros que distribuámos por aí, pelas câmaras municipais, as da zona de Setúbal, que tiveram várias iniciativas. Na Moita, em Almada, em Setúbal também, no Seixal, no Barreiro, quer dizer, houve assim várias câmaras onde se celebrou o centenário. E para aí enviámos umas notas que eu fiz sobre o centenário do Graça.

Ainda como exemplo, lembro-me de discutir com ele a Checoslováquia, em 68⁷¹⁸. Estava totalmente identificado com o Partido. Antes mesmo da entrada das tropas soviéticas na Checoslováquia, lembro-me de uma conversa em que ele já defendia que se devia “lá ir” (risos)! Essa ligação ao Partido, estreita, não é só depois do 25 de Abril. Eu tenho exemplos disso, desta ligação fortíssima, precisamente nesse período que é focado, como estando o *Graça* fora do Partido.

⁷¹⁷ Bento de Jesus Caraça (1901-1948). Ver nota de roda-pé 217.

⁷¹⁸ Invasão da Checoslováquia pelas tropas soviéticas (1968).

Ele cria o Coro ⁷¹⁹ em 1945 e começa a cantar as *Heróicas* ⁷²⁰ a partir daí, inserido no MUD ⁷²¹. Quando o MUD foi proibido, o seu espaço passou a ser a sede do Coro, na rua da Trindade, já como Coro da Academia dos Amadores de Música. Tinha começado como Grupo Dramático de não sei quê... ⁷²²

Nos anos 60 o Graça manteve também contactos com músicos da ex-União Soviética, feitos através do Partido, a exemplo de vários outros intelectuais que contactavam com congéneres seus de lá. O Partido facilitava-lhes isso e dava indicações. O Graça compõe nesses anos uma obra encomendada por um grande músico soviético, Rostropovitch ⁷²³, para quem ele escreve um concerto para violoncelo ⁷²⁴. Lembro-me de na altura lhe ter falado sobre o assunto, e também dessa encomenda ter sido muito silenciada na Comunicação Social. Mas ele falava muito nisso, e no Partido era muito apontado: “ Ora aqui está, um camarada músico, tal e tal, Lopes-Graça...” ⁷²⁵

E a intervenção do Coro!? Toda a intervenção do Coro nesse tempo, nesses anos 60, aqui nas colectividades de Sacavém, de Almada, da Cova da Piedade, é organizada pelo Partido. Os coralistas eram quase todos militantes, sobretudo os que mais contribuíam para a organização do Coro, o Viriato Camilo ⁷²⁶ e essa gente toda. A Celeste Amorim

⁷¹⁹ Coro da Academia dos Amadores de Música. Ver nota de roda-pé 98.

⁷²⁰ *Heróicas* ou *Canções Heróicas*. Ver nota de roda-pé 95.

⁷²¹ Movimento de Unidade Democrática, organização de resistência a Salazar, criada em 1945, aproveitando a dinâmica da derrota do nazi-fascismo e preparando a oposição para a “abertura eleitoral” anunciada por Salazar. Obteve rápida adesão popular, principalmente de intelectuais e profissionais liberais. Salazar ilegalizou-o em 1948. Ver também o capítulo IV, 3.2. desta tese.

⁷²² Coro do Grupo Dramático Lisbonense. Integrado em 1950 no Coro da Academia dos Amadores de Música.

⁷²³ Mstislav Rostropovitch (1927-2007), violoncelista e maestro.

⁷²⁴ *Concerto da Cammra col Violoncello Obbligato* op. 167 (1965-66).

⁷²⁵ O relato da génese da obra por Romeu Pinto da Silva é perfeitamente compatível com as afirmações de Casanova. Não resistimos a transcrever: “Em Dezembro de 1964, Mstislav Rostropovitch que se encontrava em Lisboa a convite do Círculo de Cultura Musical, assistiu a uma audição de lançamento de novos discos com obras de Fernando Lopes-Graça, realizada no Cinema S. Jorge pela editora Valentim de Carvalho.

João de Freitas Branco fez o comentário às obras apresentadas em três discos (...). O famoso violoncelista não escondeu o seu grande interesse pela música de FLG e manifestou insistentemente o seu desejo de que o compositor lhe escrevesse uma obra concertante, para orquestra de câmara e violoncelo, destinada ao seu repertório de solista. Daqui resultou o “Concerto da camera col violoncelo obbligato” escrito entre inícios de 1965 e meados de 1966” (Silva 2009, 202).

⁷²⁶ Viriato Camilo, elemento do Coro da Academia de Amadores de Música já falecido, autor do livro “Fernando Lopes Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música”, presente na bibliografia desta tese.

⁷²⁷!... Foi sempre militante do Partido e coralista! É daqueles casos também em que, de certeza, a Celeste e o Lopes-Graça se viam como militantes do Partido, se calhar nunca tendo dito um ao outro que o eram. Era evidente, não era preciso: a identidade de opiniões sobre o que se passava no Mundo e em Portugal e sobre o que o Partido defendia era tão grande que era óbvio que estávamos a falar na mesma família...

Nunca tive dúvidas da qualidade de comunista do Graça. Eu conheci-o, como disse, em 58-59, talvez, durante... um ano afinal! Depois das eleições do Delgado ⁷²⁸, do Arlindo Vicente ⁷²⁹, Junho-Julho de 58 até finais de 59, quando fui preso. Estive aqueles seis anos na prisão e quando regresssei voltei a retomar esse contacto com o Graça. Não me veio... prestar contas de não-sei-quê, de nada: foi um contacto natural e normal que, como te disse, nunca foi assumido como partidário; mas era um contacto partidário de facto. Porque nós sempre nos tratámos como militantes do Partido. E ele tinha também em relação ao *Álvaro* uma grande admiração, já nessa altura! Não é apenas de quando lhe fez aquela peça ⁷³⁰... É muito sintomático o facto de o Graça ter escolhido a sede do Partido, o Centro de Trabalho “Vitória” ⁷³¹, para a sua última – ele sabia que o era! – aparição em público. Foi um mês antes de morrer, por aí. Foi ali tocar a peça dedicada ao Chico Miguel ⁷³², dizendo que “este é o espaço apropriado para estrear esta peça”. Quis ir ao Partido fazer a primeira audição da peça dedicada ao Chico Miguel. Quis que fosse ali. Foi ele que a tocou ⁷³³ e depois o Coro cantou “aquelas” *Heróicas* também, que todos nós cantámos.

⁷²⁷ Celeste Amorim (1938-2009). Ver nota de roda-pé 502.

⁷²⁸ Humberto Delgado (1906-1965) foi o candidato de toda a Oposição às segundas eleições para Presidente da República (1958) com que Salazar encenou uma democratização e a quem, fraudulentamente, foi negada a vitória. Para além de nunca mais convocar eleições para este cargo, Salazar mandou-o assassinar por agentes da PIDE em território espanhol.

⁷²⁹ Arlindo Vicente (1906-1977), advogado e pintor antifascista, foi candidato às eleições presidenciais de 1958, tendo desistido em favor da unidade da Oposição Democrática em torno da candidatura de Humberto Delgado.

⁷³⁰ A peça nº 23 das *Músicas Festivas* op. 153, com a dedicatória: *Para os oitenta anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal (1993-1994)*, última peça composta por Lopes-Graça e retocada até escassos meses antes da morte do compositor, estreada a 25 de Maio de 2006 pelo entrevistador.

⁷³¹ Centro de Trabalho do PCP em Lisboa, antigo hotel “Vitória”, na avenida da Liberdade.

⁷³² Francisco Miguel (1906-1988), sapateiro e poeta, histórico quadro dirigente do PCP, recordista de fugas das prisões políticas, onde passou um total de vinte e um anos, dos quais dez no Campo do Tarrafal, tendo sido o último preso a sair dele, aquando do seu primeiro encerramento.

⁷³³ Segundo Romeu Pinto da Silva e Teresa Cascudo foi Nuno Barroso que interpretou a obra em causa, o nº 5 das *Músicas Fúnebres* op. 225 *Preito à memória de Francisco Miguel, uma vida heróica*, em 1994, no local citado pelo entrevistado (Silva 2009, 242) (Cascudo 1997,147). Em contacto directo com o pianista Nuno

Foi uma coisa lindíssima, mas todos com a sensação – todos, não sei, pelo menos eu... – que era a última vez que víamos o Graça assim... Ele estava já muito próximo da morte, muito frágil ⁷³⁴.

No rés-do-chão da sua vivenda na Parede ⁷³⁵ vivia o João Honrado ⁷³⁶ e a Celeste ⁷³⁷, que foi sua companheira. Não tinham nenhuma tarefa do Partido no sentido de se ocuparem do *Graça*, mas faziam-no por uma questão de amizade. Houve sempre uma ligação muito estreita da organização do Partido na Parede – a organização estava sediada em Cascais; mas era especialmente a organização da Parede – nesse acompanhamento do Graça até aos seus últimos dias. Saber como é que estava, o que era preciso, se era necessário transportá-lo fosse onde fosse. Uma atenção muito grande dos camaradas, sem necessidade do Partido estar daqui a recomendar “ó pá, vocês acompanhem aí o *Graça*, e tal”. Não, aquilo era natural, estabeleceu-se uma relação de muita fraternidade entre os militantes do Partido dali. Ainda hoje falamos, quando nos vamos encontrando, dos nossos encontros com o *Graça*, dos tais jantares, que eram grandes farras, e de iniciativas várias em que ele participava. E nesses jantares o António Borges Coelho ⁷³⁸ estava quase sempre. Nessa altura era do Partido. Morava próximo do Graça, ali na Parede. E eram amigos. O Borges Coelho saiu do Partido em 1992 com o Graça a não gostar nada... (risos) ...embora ele tenha mantido relações de amizade com ele e com alguns outros que saíram do Partido. Mas normalmente ele era rígido com isso.

Nos arquivos da PIDE ⁷³⁹ a documentação que é dedicada ao Lopes-Graça é uma coisa descomunal. Fui lá vê-la, quando do centenário. As perseguições ao Graça são constantes

Barroso obtivemos essa confirmação e uma foto da sessão. Lopes-Graça, muito frágil, dirigiu apenas o Coro dos Amadores de Música no encerramento do concerto. A emoção da sessão e o distanciamento temporal terão confundido o entrevistado, cujo falecimento impediu esta pequena confrontação-correcção, certamente bem acolhida.

⁷³⁴ Fernando Lopes-Graça faleceria a 27 de Novembro de 1994.

⁷³⁵ *El mio paraíso*, na avenida da República. Segundo Mário Vieira de Carvalho, em 1962 “a parte que lhe cabe na herança paterna, permite-lhe mudar-se para um apartamento alugado, parcialmente águas-furtadas, na Parede, onde fixa residência até à morte” (Carvalho 2006, 171).

⁷³⁶ João Honrado (1929-2013), quadro antifascista e dirigente do PCP. Após a clandestinidade e os mais de doze anos em prisão política, com o 25 de Abril foi deputado à Assembleia Constituinte e activista da vida associativa e cultural de Beja.

⁷³⁷ Celeste Amorim (1938-2009). Ver nota de roda-pé 502.

⁷³⁸ António Borges Coelho (Murça, 1928). Ver nota de roda-pé 439.

⁷³⁹ PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Ver nota de roda-pé 97.

e minuciosas. Ele é vigiado... Até a caixa do correio! Eles chegavam a abrir-lhe a caixa do correio, ver o que lá estava e às vezes voltar a pôr! Era uma vigilância cerrada e ele tinha a noção disso. Toda a gente sabia que o Graça era vigiado! Depois, nos fins dos anos 50, a repressão sobre ele é muito violenta. É proibido de tudo, de tudo! Até a interpretação das obras dele aí pelas orquestras! É uma coisa terrível!

Em Tomar, creio que o Graça começa por ter uma actividade antifascista, na boa tradição republicana. Enquanto militante comunista, em Tomar, não conheço: vi sempre o Graça a actuar no âmbito daquele grupo de intelectuais comunistas: os “passeios do Tejo”⁷⁴⁰ que eram... reuniões! E onde lá passaram esses todos: o Mário Dionísio, o Piteira⁷⁴¹, o Bento de Jesus Caraça, o Redol, o Soeiro⁷⁴², essa gente toda que ali esteve. Agora em Tomar, não sei. Pichagens? Ah! Isso sim, até antes de ser militante do Partido. Fez pichagens lá em Tomar e foi preso a primeira vez por isso, antes de ser militante do Partido. E é desterrado para Alpiarça. [Nunca percebi porque é que ele para lá foi... (risos); desterrado para Alpiarça?!? Alpiarça já era um local de grandes tradições de luta antifascista. Quando ele é para lá desterrado, já os operários agrícolas de Alpiarça tinham tido lutas importantíssimas e Alpiarça era uma “fortaleza” do Partido. E eles sabiam...]

Começa a ter essa actividade de pichagens e outras logo a seguir à implantação do fascismo, ainda muito jovem⁷⁴³. Cria então o jornal “A Acção”⁷⁴⁴.

O Graça era um tipo corajoso, com coragem física. A PIDE tinha muito medo do trabalho dele. As *Heróicas!*... Quem viveu aquele tempo... Para mim, cada *Heróica* era um instrumento de luta. De facto, instrumentos de luta antifascista! Lembro-me delas desde

⁷⁴⁰ Os “passeios do Tejo” foram uma forma encontrada pelos comunistas de, no início dos anos 40, realizar encontros e reuniões de intelectuais, a salvo da vigilância policial. Organizados por Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e António Dias Lourenço, estes passeios reuniram nomes destacados da cultura e da resistência antifascista, como Álvaro Cunhal, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Sidónio Muralha, Bento de Jesus Caraça, Alexandre Cabral, Carlos de Oliveira, Carlos Pato ou Fernando Piteira Santos, para além dos organizadores, Redol e Soeiro, eles próprios nomes cimeiros do neo-realismo português. Ver capítulo IV, 3.2..

⁷⁴¹ Fernando Piteira Santos (1918-1992), professor, ensaísta e historiador. Activista da Oposição ao Estado Novo.

⁷⁴² Soeiro Pereira Gomes (1909-1949). Ver nota de roda-pé 255.

⁷⁴³ 1926, implantação do Estado Novo, Lopes-Graça tinha 20 anos.

⁷⁴⁴ Jornal de Tomar, fundado em 1928, tendo Lopes-Graça como director.

que conheci o Graça, quando vim para a Academia. Depois em Caxias ⁷⁴⁵, na prisão do Porto e na prisão de Peniche em que a malta cantava as *Heróicas* – fazia parte dos nossos momentos “higiénicos”. E aprendemo-las todos.

Nas colectividades populares o Coro cantava as *Canções Regionais* ⁷⁴⁶, a PIDE ia embora – estavam sempre dois gajos da PIDE a assistir... – e no final ficava-se a beber um copo, a comer umas coisas e começava-se a cantar as *Heróicas* noite fora!... Elas estão muito ligadas à luta antifascista, são parte integrante dela, e percebo que a PIDE temesse o Graça também por isso, não é? Ele pegou de facto nos grandes poetas do neo-realismo e fez coisas espantosas. Hoje, se calhar, não se tem a ideia da dimensão que aquilo adquiria na altura. É que cantar a *Jornada* ⁷⁴⁷, no tempo do fascismo, era uma coisa!!... Depois de um Encontro Nacional da Juventude, em 1958, numa colectividade de Sacavém, lembro-me de irmos a pé de lá até Moscavide, num grupo grande, para apanharmos o autocarro para Lisboa. E vínhamos a cantar a *Jornada*. (risos). Começámos a cantá-la ainda em Sacavém e vínhamos por aí fora, por aquela estrada abaixo. A determinada altura, a menos de meio do caminho, estava uma carga da PSP⁷⁴⁸ à nossa espera, uma coisa brutal, entraram logo “a matar”. Aquilo para eles... despertava-os logo: jovens a cantar Lopes-Graça, ui!...

Tenho uma memória muito rica da minha convivência com o Lopes-Graça de todo esse tempo e particularmente destes últimos anos da vida dele em que nos relacionámos muito e muito estreitamente. E falámos muito do Partido, numa identificação total. Aliás, raras vezes encontrei um intelectual militante do Partido com o qual me identificasse assim, naquelas questões essenciais. Porque os outros intelectuais, militantes comunistas, são outra coisa: o Urbano é diferente e o Saramago...ui!... muito mais diferente ainda. (risos). Agora com o Lopes-Graça... um tipo estava “em casa”! Era “o camarada”!

(Nota do entrevistador: José Casanova deixou-nos a 15 de Novembro de 2014)

⁷⁴⁵ Forte de Caxias, prisão política do Estado Novo.

⁷⁴⁶ *Canções Regionais Portuguesas* op. 39 (1943-1988). Ver nota de roda-pé 235.

⁷⁴⁷ Uma das *Canções Heróicas* mais conhecidas e difundidas nos meios antifascistas.

⁷⁴⁸ Pode haver lapso de memória: uma vez que a PSP – Polícia de Segurança Pública – só foi criada em 1959, deveria tratar-se da Guarda Nacional Republicana (GNR).

4. Quadro 1 – Comparativo dos esquemas de Kochevitsky, Damásio e Huron

Kochevitsky (1967)	Damásio (1999)	Huron (2006) - EM
	Estado de vigília (...)	Imagination Response
	Proto-si	Tension Response
Estímulo Visual(SINAL NOTA)!	OBJECTO!	SOUND!!
	Imagens do Objecto	
	Modificações no Proto-si	
Estím.Auditivo (audição interior)	Mapa2ªordem: rel.org.-objecto	
	Consciência nuclear (<i>si nuclear</i>)	
	Atenção realçada+Mem.trabalho	
Antecipação da Acção Motora	Memória convencional	Prediction Response
	Memória autobiográfica	
	<i>Si autobiogr.+consciência alarg^a.</i>	
	Linguagem	
AcçãoMotora:ProduçãoSomReal	Criatividade	Reaction Response
	Consciência	
Percepção Auditiva e Avaliação do Som Real	Outras criações	Appraisal Response

5. Quadro 2 – comparativo dos esquemas de Lopes-Graça, Kochevitsky, Damásio e Huron

Lopes-Graça (1931)	Kochevitsky (1967)	Damásio (1999)	Huron (2006) - EM
SINAL GRÁFICO! – Retina	Estímulo Visual(SINAL NOTA)!	OBJECTO!	SOUND!
Transmissão ao Cérebro	Estim.Auditivo (audição interior)	Imagens do Objecto Modificações no Proto-si Mapa2ºordem: rel.org.-objecto Consciência nuclear (<i>si nuclear</i>)	Imagination Response
Centros Assoc. <i>dividem a Música</i>	Antecipação da Acção Motora	Atenção realçada+Mem.trabalho Memória convencional Memória autobiográfica <i>Si autobiogr.+consciência alargª</i>	Tension Response
Centros Coord. Mov. Órgãos	Acção Motora.ProduçãoSomReal	Linguagem Criatividade	Prediction Response
Execução Musical	Percepção Auditiva e Avaliação do Som Real	Consciência Outras criações	Reaction Response
			Appraisal Response

6. Reprodução do manuscrito *Músicas Festivas* op. 153 nº 23 – *Nos oitenta anos do grande camarada e amigo Álvaro Cunhal*, última obra de Fernando Lopes-Graça

Pg.1

MÚSICA FESTIVA Nº 23

Nos 80 anos do grande camarada e amigo
Álvaro Cunhal

F. Lopes-Graça

♩ = 120

poco sf

sim.

cres.

sf.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piece with similar notation. The third system includes a tempo marking of $\text{♩} = 92$. The fourth system contains the instruction *Cres. ... con. ad.* and a dynamic marking of ff . The fifth system begins with the instruction *un poco leggiero* and a dynamic marking of ff . The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. There are various notes, rests, and dynamic markings. A '6' is written above the right staff in the second measure. A 'p' is written below the right staff in the fourth measure. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for piano, second system. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. There are various notes, rests, and dynamic markings. The word 'largo' is written above the right staff in the second measure. The word 'Mozzicato (Lento)' is written above the right staff in the fourth measure. The word 'mf' is written below the right staff in the fourth measure. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for piano, third system. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. There are various notes, rests, and dynamic markings. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for piano, fourth system. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. There are various notes, rests, and dynamic markings. The word 'piu sonoro' is written above the right staff in the fourth measure. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music includes a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. There are some markings like '3 2 1 4' at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, including dynamic markings like 'f marc.' and 'cres.'. The music continues with complex rhythmic patterns and some triplets. There are also some markings like 'd:132' and 'mf'.

Handwritten musical score for the third system, showing a continuation of the musical piece with various notes and rests. The music is dense with many notes and rests, including some triplets.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring the instruction 'Poco meno mosso (♩ = 112)'. The music includes a melodic line in the treble and a rhythmic line in the bass. There are also some markings like 'mf. cont.'.

Handwritten musical score for the fifth system, including the instruction 'un poco in fuori'. The music continues with complex rhythmic patterns and some triplets.

Poco più mosso (♩ = 132)

ruido

subito un poco ritardato (♩ = 60)

atrin... gen... do assai...

Grave (♩ = 58)

crec.

ff lunga

E snovo

cont.

poco crea...

stran - - - gen - - - do *Un poco agitato* (♩=96)

crescendo

Più mosso (♩=104)

p. leggiero

luc

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff contains a harmonic accompaniment. The music is marked with dynamics such as *poco a poco cres...*, *con...*, *du*, *ff un poco*, and *un poco sostenuto (desc)*. The tempo is indicated as *perante*.

Handwritten musical score for piano, second system. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The music is marked with dynamics including *pp*, *mp*, and *ten.*. The tempo is indicated as *poco a poco crescendo e stringendo*.

Handwritten musical score for piano, third system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The music is marked with dynamics including *pp*, *mp*, and *ten.*. The tempo is indicated as *al 4=108* and *piu sonoro*.

Handwritten musical score for piano, fourth system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The music is marked with dynamics including *pp*, *mp*, and *ten.*. The tempo is indicated as *f. non troppo*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several measures marked with *m.o.* (more oboe). The lower staff contains a piano accompaniment. A tempo marking of $\text{♩} = 120$ is present. The dynamic marking *forte* is written in the lower staff.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a section marked *l'cco* (likely *l'cco* or *l'cco*). The lower staff contains a piano accompaniment with various chordal textures.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with several measures. The lower staff contains a piano accompaniment. The system concludes with the instruction *un poco meno*.

Handwritten musical score for piano and voice. The score consists of several systems of staves. The first system shows piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a vocal line with lyrics: "a poco a poco af-fie-ri-tan-do e cre-". Performance markings include "picc f" (piano fortissimo), "Lento (♩=80)", and "poco a poco". The score is written on multiple staves, with some empty staves at the bottom.

con - - do $\text{♩} = 120$

f, non troppo

ff

Parade, 12. XI. 93 - 25. IV. 94

7. Partitura de "A Internacional"

A INTERNACIONAL



De- bout, les dam- nes de la ter- re, De- bout! les for- cat; de la faim! La



rai- son tonne en son cra- ter- re C'est l'e- rup- tion de la fin. Du pas- se fai- sons tab- le



ra- se Foule es- clave de- bout! de- bout! Le mon- de va chan- ger de ba- se: Nous ne som-



mes rien, so- yons tout! C'est la lut- te fi- na- le, Grou- pons nous, et de- main L'In-



ter- na- tio- na- le se- ra le genre hu- main, C'est la lut- te fi- na- le; Grou- pons



nous et de- main, L'In- ter na- tio- na- le se- ra le genre hu- main.

(Letra: Eugène Pottier, Música: Pierre Degeyter)

10. Quadro 4 – valores percentuais das rubricas do inquérito “Identificação e Apreciação”

		Identificação											Apreciação										
		♂	♀	A	B	C	D	E	n/r	1.	2.	3.	n/r	Nul	Sim	Não	n/r	A	B	C	D	n/r	Nul
P %	Total	61	52	4	12	27	61	8	1	60	37	15	1	0	46	63	4	60	38	12	2	0	1
	(i=7)	53,98%	46,01%	3,55%	10,61%	23,89%	53,98%	7,07%	0,88%	53,09%	32,74%	13,27%	0,88%	0%	40,70%	55,75%	3,53%	53,09%	33,62%	10,61%	1,76%	0%	0,88%
C %	Total	22	32	1	2	17	31	3	0	20	29	5	0	0				25	22	3	0	2	2
	(i=7)	40,74%	59,25%	1,85%	3,70%	31,48%	57,40%	5,55%	0%	37,03%	53,70%	9,25%	0%	0%				46,29%	40,74%	5,55%	0%	3,70%	3,70%
RC %	Total	43	55	4	17	49	23	5	0	40	31	26	1	0	52	44	2	46	39	7	0	1	5
	(i=7)	43,87%	56,12%	4,08%	17,34%	50,00%	23,46%	5,10%	0%	40,81%	31,63%	26,53%	1,02%	0%	53,06%	44,89%	2,04%	46,93%	39,79%	7,14%	0%	1,02%	5,10%
Total ^{a)}	c.	♂	♀	A	B	C	D	E	n/r														
	i.	126	139	9	31	93	115	16	1														
	P %	97,42%	2,57%	47,54%	52,45%	3,39%	11,69%	35,09%	6,03%	0,37%													

Legenda:

P - Público

C - Coralistas

RC - Recital Comentado

a) c. - respostas completas; i. - respostas incompletas (só preencheram 1 pag.).

11. Quadro 5 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Gosto”

Gosto												
	Total	R	GF	G	AC	NC	SON	n/f				
P %	113	+36(16+20) -13(12+1)	+17(6+11) -32(23+9)	+11(0+11) -27(18+9)	+31(12+19) -5(3+2)	+34(16-18) -9(6+3)	+57(36+21) -7(4+3)	1 0,88				
	i=7 ^{a)}	+12,9-4,65	+6,09-11,46	+3,94-9,67	+11,11-1,79	+12,18-3,22	+20,43-2,50	---				
C %	54	+29(19+10) -1(0+1)	+6(1+5) -14(11+3)	+6(1+5) -11(9+2)	+9(3+6) -7(7+0)	+11(3+8) -4(4+0)	+20(10+10) -5(5+0)	0				
		+23,57-9,81	+4,87-11,38	+4,87-8,94	+6,31-5,69	+8,94-3,25	+16,26-4,06	---				
RC %	98	+28(15+11) -11(11+0)	+18(7+11) -19(18+1)	+12(2+10) -16(14+2)	+26(12+14) -4(4+0)	+25(13+12) -8(8+0)	+42(30+12) -9(8+1)	0				
		+12,03-5,09	+8,33-8,79	+5,55-7,40	+12,03-1,85	+11,57-3,70	+19,44-4,16	---				
Total	c.	i.	σ	A	B	C	D	E	n/f			
	265	7	126	139	9	31	93	115	16	1		
	97,42%	2,57%	47,54%	52,45%	3,39%	11,69%	35,09%	43,39%	6,03%	0,37%		

Legenda:

P - Público R - Melodias Rústicas (4 mãos) AC - Música Festiva (Cunhal)

C - Coralistas GF - Música Fúnebre (Gomes Ferreira) NC - Nocturnos

RC - Recital Comentado G - Música Fúnebre (Giacometti) SON - Sonata nº 1

a) c. - respostas completas; i. - respostas incompletas (só preencheram 1 pag.).

12. Quadro 6 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Compreensão”

Compreensão														
	Total	R	GF	G	AC	NC	SON	n/r						
P %	113	+49(29+20)	+4(4+0)	+13(2+1)	+3(11+20)	+29(11+8)	+42(25+17)	1						
		-8(7+1)	-23(15+8)	-24(17+7)	-7(5+2)	-12(8+4)	-11(8+3)	4,42						
	i=7 ^{a)}	+18,63 -3,04	+5,32 -8,74	+4,94 -9,12	+11,78 -2,66	+11,02 -4,56	+15,96 -4,18	---						
C %	54	35(30+5)	+4(1+3)	+3(1+2)	+5(2+3)	+10(6+4)	+10(6+4)	1						
		-3(2+1)	-10(7+3)	-11(8+3)	-5(6+0)	-8(6+0)	+10(6+4)	185						
		+3,153 -2,70	+3,60 -9,00	+2,70 -9,90	+4,50 -4,50	+9,00 -7,20	+9,00 -6,30	---						
RC %	98	+52(45+7)	+4(8+6)	+7(2+5)	+2(4+8)	+18(13+5)	+18(14+4)	0						
		-4(4+0)	-14(13+1)	-20(19+1)	-7(7+0)	-23(22+1)	-11(10+1)	---						
		+26,00 -2,00	+7,00 -7,00	+3,50 -10,00	+6,00 -3,50	+9,00 -11,50	+9,00 -5,50	---						
Total	c.	♂	A	B	C	D	E	n/r						
		i.	7	9	31	93	115	16	1					
		47,54%	62,45%	3,39%	11,69%	35,09%	43,39%	6,03%	0,37%					
97,42%		2,57%												

Legenda:

P - Público

R - Melodias Rústicas (4 mãos)

AC - Música Festiva (Cunhal)

C - Coralistas

GF - Música Fúnebre (Gomes Ferreira)

NC - Nocturnos

RC - Recital Comentado

G - Música Fúnebre (Giacometti)

SON - Sonata nº 1

a) c. - respostas completas; i. - respostas incompletas (só preencheram 1 pag.).

13. Quadro 7 – valores percentuais da rubrica do inquérito “Reconhecimento”

Reconhecimento													
Total	S.	N.	n/r	J	I	falso	n/r	Total		i.		n/r	
								♂	♀	A	B	C	D
P %	51	60	2	13(142)	27(16+11)	23	11						
	45,18%	53,09%	1,76%	20,63%	42,85%	36,50%	(21,56%)						
				(17,46%+3,17%)	(25,39+7,46)								
C %	24	30	0	10(9+1)	13(13+0)	10	3						
	44,44%	55,55%	0%	30,30%	33,33%	30,30%	12,5%						
				27,27+3,03	33,33+0	---	---						
RC %	61	36	1	34(34+0)	47(43+4)	19	1						
	62,24%	36,73%	1,02%	34,00%	47,00%	19,00%	1,63%						
				34,00+0	43,00+4,00	---	---						
Total	c.												
	265												
	97,42%												
	7												
	2,57%												
	126												
	47,54%												
	52,45%												
	3,39%												
	11,69%												
	43,39%												
	6,03%												
	0,37%												
Legenda: P - Público C - Coralistas RC - Recital Comentado a) c. - respostas completas; i. - respostas incompletas (só preencheram 1 pag.). S. - Sim N. - Não J - Jornada I - A Internacional													

14. **DVD com registo do concerto comentado, integralmente preenchido com obras para piano de Fernando Lopes-Graça, realizado nos estúdios da RTP/RDP em Lisboa, a 2 de Abril de 2014.**

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro