

## FORAL da GUARDA

"Em nome do Pai, do filho e do Espírito Santo. Amen. Esta é a carta de foro que eu, D. Sancho, pela graça de Deus rei de Portugal (...) mandei fazer a vós, povoadores da cidade da Guarda, tanto aos presentes como aos que no futuro a vierem a povoar.

Primeiramente outorgamos a vós que não pagueis por homicídio senão 300 soldos e destes,  $1/7$  será para o Paço (...)

Todos os casos de justiça sejam julgados pelo juiz do vosso concelho. (...)  
A terça parte do vosso concelho faça fossado uma vez por ano. (...)

Clerigos e peões não façam fossado.

(...) Quem roubar filha alheia, pague ao Paço trezentos soldos.

(...) Quem fizer casa ou vinha ou lavar a sua herdade e nela viver um ano, se depois quiser ir morar para outra terra, pode ficar com elas. E se as quiser vender, venda-as a quem quiser (...).

Homens que de outras terras fugirem, por homicídio ou com mulher alheia, se se fizerem vassallos de algum homem da Guarda, sejam livres. (...)  
E se o seu inimigo lhe fizer algum mal, pague ao senhor da Guarda, 500 soldos (...).

Damos ainda a vós por foro que não tenhais outro senhor, senão a nós, ou quem o concelho quiser.

(...) Homem da Guarda que deixar a mulher, pague um dinheiro ao juiz. Se a mulher deixar o marido, pague 300 soldos, sendo metade para o seu marido.

Quem invadir casa alheia, pague 300 soldos, sendo metade para o dono e o resto para o Paço.

Quem ferir seu vizinho com espada, pague 40 soldos e  $1/7$  ao Paço.  
Quem ferir seu vizinho com lança, se esta o atravessar, pague 20 soldos e  $1/7$  ao Paço. Se não o atravessar, pague 10 soldos e  $1/7$  ao Paço. De feridas donde saiam ossos, pague por cada osso, 10 soldos e  $1/7$  ao Paço. Por outra ferida, 5 soldos e  $1/7$  ao Paço.

Nenhum homem da Guarda, pague montado pelos seus gados.

(...) De carga de peão que vier à Guarda pague de portagem 2 mealhas. Do cavalo pague 1 soldo, do macho e do asno pague 6 dinheiros (...).

Homens da Guarda não paguem portagem em todo o meu reino.

Feita em Coimbra, V dias antes das calendas de Dezembro, em 1199.

## Dois Mundos | Dois Destinos

### A tradição musical das beiras na obra de Fernando Lopes-Graça

Helena Santana & Rosário Santana

O Folclorismo, revelador de uma cultura própria, renasce na obra de Fernando Lopes-Graça, a diversos níveis, nomeadamente nos de tradição não oral. Os diversos aspectos que o caracterizam manifestam-se na utilização da música tradicional na elaboração de obras do repertório erudito, reflectindo-se igualmente na forma como o compositor trabalha a melodia e a harmonia, o ritmo e o tempo. Apresentando-os segundo uma forma única e original consegue, dessa forma, traços nacionalistas, identificando-se na cultura e no saber de um povo, nas suas formas de estar, pensar e conhecer. Por outro lado, a utilização de modos rítmicos e melódicos, bem como a sua formalização por forma a atingir obras de inquietante beleza e complexidade, assim como a harmonização de cantos tradicionais portugueses das beiras, são uma constante na sua obra. Reflectindo tanto a cultura e o simbolismo de um povo, como a criação de símbolos nacionais, deñem ainda estruturas musicais plenas de significado e tradição.

#### 1 - Introdução

Fernando Lopes-Graça marca indubitavelmente tanto a vida política como a vida social e musical portuguesas, não só pelas pesquisas que efectua com vista à procura da alma e do carácter do povo português, como pela sua intervenção enquanto homem de esquerda convicto das suas ideias e ideais, criticando fortemente o estado da música em Portugal. Na Universidade Popular de Bento de Jesus Caraça, no Movimento de Unidade Democrática (MUD), nas manifestações de rua, na prisão, no exílio, na organização de corais, nos agrupamentos de música e nos pequenos grupos de teatro, encontra-se sempre presente ensinando, agindo e transmitindo saber. Assim, e neste sentido, Fernando Lopes-Graça foi membro activo da acção que, a partir dos anos vinte, se travou

contra o obscurantismo escondido numa cultura elitista de expressão académica, lutando pela difusão da cultura pelo povo português. Esta luta incluía a criação de pequenas bibliotecas, a realização de conferências, debates e palestras por intelectuais progressistas, bem como a organização de sessões cinematográficas pelos diferentes Sindicatos de Trabalhadores. Depois de 1946, o Movimento de Unidade Democrática transforma-se num movimento cultural e político contra o Salazarismo. Por outro lado, as actividades junto do Coro de Amadores de Música possuíram, “[...] sempre, um denominador comum: o amor à liberdade, a resistência ao regime fascista através da actividade cultural (neste caso, da música coral) e também da actividade política que, não poucos dos seus componentes, desenvolveram de forma clandestina. [...] Rara foi a época em que o Coro não teve um ou mais companheiros privados da liberdade: presos por meses ou anos, [...] cantavam nas prisões, alimentando em todos a esperança e fortalecendo a resistência com o canto tradicional português e as célebres “heróicas”<sup>1</sup>.

Os ensaios eram um espaço de aprendizagem. Possuidor de um raro manancial de canções tradicionais harmonizadas para Coro a *capella* que são hoje, a par do seu trabalho de criação pura, um abundante, riquíssimo e original trabalho no mundo da música, Lopes-Graça partilhava ideias e ideias de liberdade para o povo português, sendo a música tradicional harmonizada, o meio de dar voz ao povo e às suas lutas. A actividade desenvolvida originou o coral amador que, e apesar de alguns desvios no entendimento da sua finalidade didáctico-pedagógica e patriótica, será a chave para o entendimento do trabalho do compositor. Portador de uma enorme multiplicidade de técnicas e estilos, Fernando Lopes-Graça, dominando tanto a tonalidade mais clássica como o atonalismo mais marcado, a simples harmonização de cantos populares ou o serialismo mais elaborado, imprime a todas estas linguagens a sua marca de forma reconhecível e indelével.

Quando Lopes-Graça chega a Coimbra em Outubro de 1932, está longe

1 - Vários, *Homenagem das Astúrgias e do Povo do Conselho de Almada ao Maestro Lopes-Graça, no âmbito da comemoração nacional do seu 75.º Aniversário*, Almada, Município de Almada, 1982, p. 17.

de imaginar que colaborará logo no número da revista *Presença* que sairá em Fevereiro de 1933. Nesta escreve: “[...] a música, toda a verdadeira e grande música, é movimento infável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão, seu triunfo e sua desesperação. O sensível não lhe opõe barreiras, é do domínio do psicológico e do inteligível, vasto, ilimitado e proteiforme [...] [Quer com isto dizer que, sendo o criador livre, compor resulta num exercício livre da razão, segundo preceitos técnicos e estéticos que definirão um estilo, uma estética, e demarcarão um período na vida de cada autor.] Profissão de fé de música pura, direis. Talvez, se por música pura entendermos a prevalência, o primado da sensação e da imagem sonora, digo mesmo. Da ideia musical, com todo o seu mecanismo interno, e até externo, de realização e na variabilidade e latência dos seus modos de percepção e assimilação, sobre sensações, imagens ou ideias de qualquer outra ordem, sejam elas imediatamente psicológicas, sejam de natureza estática ou filosófica”<sup>2</sup>. A ideia, origem do acto criador, presente em toda a obra e fonte de inspiração na realização de qualquer obra de arte, leva-nos a reflectir sobre a importância da ideia musical, elemento definidor de princípios orientadores da linguagem, da forma e até da orquestração. O “[...] primado da ideia musical sobre ideias de qualquer outra ordem, tinha já conduzido ou haveria de conduzir, no plano da criação, por um lado a um objectivismo de preferência preocupado com as experiências sonoras e estruturais, patente nas peças de câmara desse tempo, mais tarde inutilizadas ou refundidas, e em algumas canções sobre textos dos poetas da *Presença* [...]”<sup>3</sup>.

Regressado a Portugal, em 1939, depois de estudar em Paris, Lopes-Graça encontra um grupo de intelectuais, artistas e escritores que, em Lisboa e Coimbra, lançam os princípios do neo-realismo. Em simultâneo, a sua música ganha um imenso sentido do colectivo e do comunitário, a que não é alheia a teorização e prática artística dos anos quarenta, onde se tentou a renovação das bases filosóficas das letras e das artes em Portugal. Homem de invulgar

2 - *Ibidem*, p. 28.

3 - *Ibidem*.

saber, soube retirar da teorização dos intelectuais da época os valores estéticos, combatendo, assim, certos exageros simplistas, consequência do neo-realismo. Note-se que, já em 1933, Lopes-Graça alertava na *Presença* para o que se tornaria um dos fundamentos da moderna filosofia da arte. Escrevia ele o seguinte: “a essência estética da obra de arte [...] é em si, e em derradeiro termo, qualquer coisa específica, inalisável, irreduzível à lógica conceptual”<sup>14</sup>. Esta atitude, corrobora a postura de João Gaspar Simões que, dentro da razão, afirmara dez anos antes que: “[...] a deformação era a génese de toda a arte, porque transformação e transfiguração não são mais, em última análise, do que deformação”<sup>15</sup>. Para Louis Sagner, a música de Lopes-Graça contém uma pluralidade de técnicas e de estilos onde a tonalidade mais clássica e o atonalismo mais marcante se juntam, numa panóplia de técnicas e estéticas onde as polifonias presentes na música regional portuguesa aparecem e conduzem à síntese necessária à sua própria expressão enquanto músico e cidadão.

## 2 - A Linguagem de Lopes-Graça

Do isolamento de Lopes-Graça nasce uma linguagem e estilo únicos, limitados na transformação técnica e estética que conduzirá a uma evolução pessoal assente na música contemporânea de outros países ocidentais. Este isolamento permite a filtragem, a relativa constância de uma estética, de um estilo, de uma linguagem. A influência de Béla Bartók é visível na aprendizagem, pelo menos aparentemente de forma empírica ou intuitiva, de uma linguagem moderna. Ao nível da forma e do tratamento e desenvolvimento do material temático, é visível a influência de Beethoven, compositor de referência para Lopes-Graça, tanto a nível intelectual, como ideológico e emocional. Entretemos a escrita pianística de Debussy ou Ravel no paralelismo de acordes e na linguagem, no jogo de tensões, consequência das técnicas usadas nas relações intervalares que assumirão uma

função estrutural básica a partir de acordes simétricos. Metricamente, estabelece-se uma relação constante entre as pulsações binário-ternário, seja pela ambiguidade dos compassos simples e compostos, seja pela alternância sistemática entre compassos binários e ternários. A linguagem baseia-se, numa primeira fase, numa gramática tonal-modal, dilatando, em termos genéricos, o universo tonal clássico onde as funções harmónicas permanecem como elemento sintáctico e veículo retórico; os mecanismos modais abrindo o espaço sonoro pela utilização variável do cromatismo.

Alfredo Keil e Viana da Mota tinham já tentado, nos finais do século dezanove inícios do precedente, que a música portuguesa tivesse uma individualidade própria, nem sempre com resultados satisfatórios. O carácter nacional aplicado à obra de arte musical nascia assente na música popular, fazendo fé no regional para afirmar um nacionalismo latente que não podia constituir a última meta de uma tendência musical. Verificou-se então que, “[...] o “nacionalismo folclorizante” evoluiu, graças a vários factores, para o “nacionalismo essencial” - segundo a expressão também já corrente -, isto é: o “nacionalismo”, de recurso, método ou ideologia que era e passou a ser, ou tendeu a ser, o “nacional” mesmo, como definição de uma realidade étnico-cultural”<sup>16</sup>.

Esta forma de compor, com implicações profundas no processo de criação, “[...] parece opor-se, pela natureza mesma do seu ponto de partida, a uma arte nacional e, por maioria de razão, a uma arte “nacionalista”, afirmando mesmo os seus teóricos mais responsáveis que a linguagem dodecafónica é, por essência e por coerência lógica, uma linguagem “universal” ou “universalizante”, destinada, portanto, a abolir as culturas musicais particularizadas, os “nacionalismos” (no seu restrito e no seu lato sentido), o que certos desses teóricos põem mesmo como uma necessidade e como um ideal a perseguir, como remédio contra o enfraquecimento de uma arte pluralizada, em contradição com os caminhos do pensamento e da técnica modernos [...]”<sup>17</sup>. “Il n’y a rien la qui puisse choquer on ne sait pas quel amour-propre patriotique, au moment même où semblent

devoir disparaître, au profit d'un art synthétiquement occidental, les « écoles nationales », vestiges de crises internes qu'a subies notre civilisation depuis cent ans... Le temps n'est peut-être pas éloigné où l'on pourra parler d'une « musique européenne ». Le passé immédiat permettra-t-il d'apercevoir les prémices d'un art authentiquement international? »<sup>8</sup>.

Os conhecimentos teóricos e práticos aliados a uma enorme cultura humanista e a uma clara definição da sua posição dentro da sociedade portuguesa num momento único da sua história, são elementos que distinguem Lopes-Graça de outros compositores portugueses da época. Luís de Freitas Branco, muitas vezes referenciado devido ao seu interesse pelo impressionismo e neo-classicismo, e adversário do pensamento europeu vigente na época, influenciou de forma decisiva a música portuguesa contemporânea. No entanto, as correntes filosóficas positivistas que conduziram ao realismo crítico são, talvez, a chave que desvenda os segredos da música de Freitas Branco da última fase; o pedagogo Lopes-Graça reflecte da mesma forma o pensamento europeu. A sua linguagem não se compreende se não se perceber o materialismo dialéctico. Luís de Freitas Branco e Lopes-Graça apelaram a ideias extramusicais que influíram nos seus processos de composição; em Lopes-Graça a presença de ideologias próprias ao seguir o exemplo de Bartók aplicado ao povo português. No entanto, o compositor afirma que não teve muito contacto musical directo com a Hungria. Este só se realizou “através das recolhas feitas pelo Corpo da Música Húngara e pelo próprio Bartók. Quando vou à Hungria — e já é a quinta vez — nunca tenho tempo para estudar, “in loco”, as manifestações musicais tradicionais. Não tenho conhecimento profundo da música húngara, como não tenho conhecimento profundo da música de nenhum povo. “Cheirei” um pouco a música de vários povos. Como artista consciente, procurei integrar-me o mais possível nessa actividade, pelo conhecimento que devo ter dos povos, a nível histórico e cultural”<sup>9</sup>.

A articulação da linguagem bartokiana com outros elementos inerentes à composição musical, nomeadamente o sistema de eixos, os acordes simbólico-estruturais e a secção de ouro, não têm correlação com a linguagem e técnica de Lopes-Graça. Neste, a linguagem assenta em elementos “extramusicais”, a saber: o modelo de prospeção da música popular, a metodologia da interpretação dos valores essenciais dessa música e as suas transposição e sublimação na linguagem erudita. Estes elementos são, nos dois compositores, relativamente idênticos, excepção feita à utilização do sistema de eixos tonais em Bartók; essa destrição, uma consequência do material folclórico de base. Um outro aspecto que poderá contribuir para a aproximação dos dois compositores é o percurso comum que emana de um diatonismo pós-tonal que compreende a totalidade do espaço cromático, sendo em Lopes-Graça mais visível a dicotomia entre os factores diatónico-tonais e polarizadores, e os cromáticos, centrífugos e despolarizadores. Em Lopes-Graça, o processo de organização do tempo musical nos aspectos rítmico e métrico ilustra a relação dialéctica que se estabelece entre metros regulares e irregulares, ritmos racionais e irracionais, vinculação ou desvinculação a uma pulsação motora, tempos fixos ou variáveis, resultantes do estudo da prosódia da língua portuguesa.

Por outro lado, o folclorismo de Fernando Lopes-Graça não descende directamente do Oitocentos. Podemos mesmo afirmar que “[...] o fenómeno Lopes-Graça constitui, na sua totalidade poliédrica e de firma coerência, o exemplo mais radical de antítese do oitocentismo musical português. [...] As vigências ou validades ulteriores lançam-se primeiro no mesmo combate ao analfabetismo do intelecto, mas separam-se depois, e seguem o seu próprio caminho [...]”<sup>10</sup>. A verdadeira música, muitas vezes atribuição de raízes nacionais, descobre-se numa cultura musical autêntica. Às opções técnicas e estilísticas do compositor confluiram os movimentos e escolas contemporâneas, e a oposição de duas correntes literárias e artísticas de origem antagonica que, manifestas desde cedo no jovem compositor, de curiosidade e gosto apurado pelas coisas da arte e da

8 - André HOEIR, *La musique étrangère contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, s. d., p.9-10

9 - Vários, *op. cit.*, p.31.

10 - *Ibidem*, p.9.

literatura, o conduziram ao longo duma combatividade cívica, pouco vulgares nos músicos da época, mas nele presentes. Ambas as tendências que essas duas correntes pressupõem não tiveram que esperar pela doutrinação da *Presença* ou do *Sol Nascente*. O processo de amadurecimento de Lopes-Graça viria a efectuar-se com a determinação de um método geral de trabalho e a criação de uma linguagem individual fundada em raízes nacionais autênticas. Exemplo disso, é a música vocal que nos reenvia aos cantos populares, elemento dominante na elaboração estilística da sua música, sobretudo da linguagem, e à redescoberta da língua portuguesa desde a Idade Média aos nossos dias.

Considerando Lopes-Graça que o canto é essencialmente silábico, raros são os exemplos de escrita melismática. Esta surge sobretudo devido a incursões casuais noutras áreas culturais, nunca se afirmando em igualdade de circunstâncias com o estilo silábico, seja na relação música palavra, seja no plano formal-estrutural, sendo que a utilização de quílabras se manifesta como o resultado da adaptação da música aos valores rítmicos verbais da palavra, do verso, da linguagem em geral, e não de especulações matemáticas em abstracto. Outros processos técnicos de manipulação do tempo musical com base na raiz literária-poética são visíveis na dilatação métrica resultante da introdução de silêncios que quebram a continuidade rítmica numa espécie de interjeição virtual. Quanto à harmonia, não podemos falar verdadeiramente do uso de passagens atonais, mesmo se nos momentos de maior tensão cromática do discurso musical esta nos pareça a solução, mas sim, da utilização da escala de tons inteiros, que constitui, como sabemos, um factor de neutralidade, suspensão e ambiguidade.

Possuindo uma linguagem plena de rigor e rica em processos formais, verificamos ainda, através de um estudo analítico profundo, a existência de princípios de organização, mergulhados numa complexa rede de relações intervalares com funções específicas. A utilização de expansões cromáticas sobrepostas, a criação de espaços simétricos virtuais e a elaboração de uma técnica complexa de inter-relações entre elementos melódicos, através de processos múltiplos de transformação é uma constante, não sendo possível [...] falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo

e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas, pelo contrário, de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador<sup>21</sup>.

Em relação à rítmica e à métrica, verificamos o emprego de uma rigorosa técnica de variabilidade estrutural, base de todo o contexto discursivo, de aplicação móvel e flexível. A utilização do espaço recorrendo à mudança de oitava e às transposições de registo com diminuição rítmica são integrados num processo coerente de relações de tensão expressiva, de claro escuro, de flutuações do espaço sonoro vertical. Lopes-Graça recorre frequentemente ao emprego de notas adicionais, “falsos” baixos, permitindo uma dupla polarização, zonas de ostinato e processos de sobreposição politonal criando uma espécie de “filtragem” harmónica, nomeadamente nas situações de melodia com acompanhamento. Destacamos ainda, o emprego de técnicas de alargamento ou contração métrica e a aplicação da transposição de oitava como elemento propulsor do discurso, ou factor criador de novas dimensões e perspectivas. Outro aspecto a distinguir é a utilização do princípio da simetria aplicado livremente na organização formal, nas relações métrico-rítmicas e nos vários planos da linguagem, nomeadamente no tratamento dos motivos e na elaboração harmónica. Este princípio, aplicado às fórmulas clássicas do contraponto, origina espelhos reais e virtuais, e os respectivos centros de gravidade coordenadores dos “espaços reflectivos”.

### 3 - Considerações Estéticas

Confrontado com as várias opções estéticas, Fernando Lopes-Graça realça a alma portuguesa através do estudo sistemático do canto popular, recusando de forma sistemática as novas tendências musicais do pós-guerra que se expandiram na Europa a partir de Darmstadt. Lopes-Graça não aplica o folclore com base em programas ou questões demagógicas, utiliza-o tendo em conta a liberdade presente na linguagem da época em que se insere. Sem entrar em discussões quanto ao tonal e ao atonal, o compositor utiliza o “[...] material

folclórico enriquecido pela sua experiência técnica, até à simbiose resultante de uma intimidade profunda com a obra popular, até enfim ao que Béla Bartók exprime desta forma: "A influência da música popular pode manifestar-se de uma terceira maneira, não pela terceira maneira, não pela imitação da música camponesa nem pela elaboração de uma música cuja atmosfera se caracteriza na música do camponês"<sup>12</sup>.

Reflectindo estas ideias e ideais, Lopes-Graça utiliza processos e técnicas próprios, levando-nos a fruir de forma clara " [...] este substrato popular sem lesar em nada a sua integridade, salvo para, quando necessário, acentuar a sua contextura melódica e rítmica, depurá-lo e vivificá-lo, enfim, no sentido de confirmar-lhe a sua função como testemunho da presença e da marcha no tempo do homem português"<sup>13</sup>. A utilização de elementos do folclore nacional, revela um compositor preocupado com a necessidade de organizar e publicar um *Cancioneiro Popular Geral*. Relativamente a este assunto escreve: "[...] os nossos compositores poderiam dele, desse Cancioneiro, extrair o material, as sugestões ou premissas estilísticas necessárias e eficientes para a criação de uma música erudita que, pela linguagem e pelo conteúdo (e sem por isso se cair no puro folclorismo nem se iludirem as exigências do ofício), afirmasse o seu autêntico carácter nacional, coisa que até agora só como ideal se tem posto, sem que os meios de o realizar (e não vai nestas palavras menosprezo pelas generosas tentativas e realizações de alguns artistas nossos de reconhecido valor) se tenham afirmado com a força de um credo, de uma doutrina ou de um método"<sup>14</sup>.

A música portuguesa e, especialmente a música de Lopes-Graça, são profundamente nacionais aproximando o público e os intérpretes do espírito e alma portugueses. Neste sentido, vários são os artistas e intelectuais, tanto nacionais como estrangeiros, que se interessam pela música erudita portuguesa. Concomitante, Francine Benoit realiza um estudo sobre a música ibérica, nomeadamente a música portuguesa, pois: "[...] a musiqúe ibérique m'avait attiré et il était naturel que je saisisse avec empressement la chance que s'offrait

12 - *Ibidem*, p. 29.13 - *Ibidem*, p. 30.14 - *Ibidem*, p. 29.

d'approcher l'âme portugaise à travers les œuvres de Fernando Lopes-Graça; son intérêt profond pour le folklore authentique de son pays, sa profonde culture e ses vues originales sur les voies que s'ouvrent aux compositeurs de notre époque m'assuraient d'avance que je ne serais pas déçu. [...] Mais surtout, je n'ai trouvé dans cette musique nulle trace de cérébralité gratuite, fait assez rare dans l'art contemporain; on sent que Fernando Lopes-Graça, quand il compose, est mû par un besoin créateur et que les théories n'entravent pas son vigoureux talent"<sup>15</sup>. A obra deste compositor interessa-o de tal forma, que chega mesmo a trabalhá-la e a tocá-la em diversas ocasiões. Sobre o *Concerto para piano e orquestra* (1940) afirma: "[...] La rutilance de l'orchestration, le choix du matériau thématique et sa couleur spécifiques, ainsi que l'ingénieuse utilisation du piano dans le contexte orchestral, donnent à l'œuvre une éloquence directe que plait au public. Plus tard, j'ai retrouvé dans la *IV<sup>e</sup>ème Sonate* (1961) les qualités que m'avaient séduit dès d'abord: écriture brillante, variété des rythmes, inspiration toujours changeante mais reposant sur une construction solide. [...] Il use en effet avec beaucoup de saveur des rythmes changeants et caractéristiques - d'ailleurs pas faciles pour l'exécutant! - et, qualité suprême, ce langage direct, jamais abrupt, reste toujours accessible"<sup>16</sup>.

#### 4 - O Folclore Beirão na Obra do Compositor

Os aspectos nacionalistas na obra de Lopes-Graça desenvolvem-se desde cedo na sua obra. Assim, a partir de 1937, quando se encontra em Paris aproveita já todas as ocasiões para defender e enaltecer a música portuguesa. Lopes-Graça, primeiramente adverso à música popular, afirma que em conversa com o musicólogo Louis Laloy, este o tinha alertado para a importância da música portuguesa, uma música muito mais rica, interessante e intensa que a canção espanhola. Outros factores contribuíram ainda para esta mudança de atitude, como referencia o próprio compositor em alguns dos seus textos. Assim, afirma:

15 - *Ibidem*, p. 51.16 - *Ibidem*.

“Apraz-nos aqui reconhecer que duas pessoas foram em parte responsáveis por esta modificação de critério: Rodney Gallop, através da sua valiosa colectânea de “Cantores do Povo Português”, e António Joyce, graças às preciosas melodias por ele recolhidas na região que se me afigura o mais rico depósito da canção portuguesa: a Beira Baixa e, mais propriamente, a região que se costuma designar por Cova da Beira”<sup>17</sup>. Outros factores foram igualmente importantes, nomeadamente as digressões que efectua tanto a esta região, como à região de Serpa no Alentejo. Estes factores conduziram “gradualmente à convicção de que a canção popular portuguesa não é apenas o sol e dó que [...] escarnecia não sem razão, mas que, nos seus melhores espécimes, ela é capaz de se elevar a alturas em que nada tem que ficar à dever às suas parceiras de outros países, justamente afamados pela riqueza do seu folclore”<sup>18</sup>. Segundo Lopes-Graça a música que até então conhecera e que era divulgada nos meios artísticos e culturais da época como pertença da música popular era, depois destas digressões, considerada por si como a menos valiosa. Para o próprio, nem tudo o que pertence ao nosso folclore deve ser aproveitado pois existe o bom e o mau.

Estes episódios levaram a que cada vez mais se interessasse pela música e pela canção popular portuguesa, a verdadeira canção popular, a canção rústica. Segundo ele, esta designação deveria ser utilizada para designar o verdadeiro folclore, pertença das populações rurais, pois considera que as gentes do campo e das aldeias de Portugal cantam ainda, “com verdadeira frescura e espontaneidade, com autêntico sentido da beleza”<sup>19</sup>. É também por esta altura que lamenta o facto de não existirem registos acerca da origem, desenvolvimento e metamorfose da canção nacional. Não existindo nesta altura um repertório qualificado das canções nacionais ao qual pudesse aceder, Lopes-Graça comenta: “o rico manancial das nossas canções rústicas é desconhecido das populações urbanas; [...] os produtos do nosso folclore, aliás, nem sempre os melhores, os mais característicos, chegam

às cidades, e já através de adulterações dos fabricantes de música ligeira e das médiores “estilizações” das cantadeiras e cantadores do teatro e da rádio”<sup>20</sup>.

Sendo a canção folclórica o meio que revela a alma do povo português, ensinando-o a conhece-la melhor, e a procurar uma maior e profunda identificação com ela, as canções até aí divulgadas, portadoras de uma pobreza tonal e um rudimentarismo morfológico e banalidade expressiva marcantes, opõem-se a um outro tipo de canção possuidora de uma enorme variedade de formas, riqueza tonal, flexibilidade rítmica e possibilidades harmónicas e polifónicas capazes de enaltecer as nossa raízes populares e folclóricas. Para Lopes-Graça era agora possível substituir “a imagem-lugar comum de uma canção predominantemente ligeira, petulante, simplistamente alegre ou corriqueiramente amorosa, a imagem-realidade de uma canção capaz de nos dar, em ressonância de elevado conteúdo artístico, não isentas de grandiosidade, toda a intensa vida do povo, nos seus aspectos dramáticos, místicos, amorosos, satíricos, bucólicos ou dionisiacos”<sup>21</sup>.

No que concerne à região das Beiras, o trabalho realizado por Lopes-Graça na região da Beira Baixa encarrilha num folclore de raiz bartokiana onde, segundo Manuel Carlos de Brito e Luisa Cymbron, “o material recolhido é utilizado como impulso criador e fonte de inspiração, e sem abdicar totalmente da ideia de salvamento de um repertório em vias de extinção”<sup>22</sup>. A recolha de material folclórico conduziu Lopes-Graça à cidade de Pinhel onde recolheu e harmonizou a conhecida canção *As Pombinhas da Catrina*<sup>23</sup>. As canções populares recolhidas eram harmonizadas e cantadas por coros amadores, sendo devolvidas e restituídas ao povo através das digressões que efectuavam. Como o próprio

20 - *Ibidem*, pp. 113-114.

21 - *Ibidem*, p. 112.

22 - Manuel Carlos de BRITO, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 168.

23 - Segundo testemunho vivo, foi por volta de 1926 que o compositor esteve nesta cidade sentado na praça junto ao pelourinho, e onde escreveu o texto da referida canção. Segundo o mesmo testemunho, o pombal de S. João ainda hoje existe fixado na Quinta da Retora junto à Quinta Nova. Segundo a fonte citada: “Foi Lopes-Graça que indicou a Giacometti que Pinhel tinha vários monumentos históricos e muita tradição em canções populares, tendo o mesmo deslocado-se a esta cidade dado ser grande amigo do chefe da Banda do Regimento 34. Como sabe, aqui havia tropa, tendo passado por Pinhel os melhores mestres de Bandas Militares Portuguesas, sendo a Banda Militar de Pinhel, considerada uma das melhores a nível nacional. O Giacometti era coordenador dos serviços civicos”.

17 - Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas II*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p.

110.

18 - *Ibidem*.

19 - *Ibidem*, p. 113.

5 - Dois Mundos/Dois Destinos - Fernando Lopes-Graça versus Béla Bartók

Sabendo que o uso de elementos musicais provenientes da música popular e folclórica é uma constante em compositores do início do século precedente, tanto em Portugal como no resto do Mundo, verificamos a existência, ao longo de toda a História da Música, de testemunhos claros desta ligação entre música popular e música erudita<sup>26</sup>. Sendo Béla Bartók o grande impulsionador de todo este processo de recolha e análise de inúmeras melodias populares, verificamos que pretendé com isso a afirmação da arte nacional húngara no âmbito da experiência musical contemporânea. Por outro lado, em Lopes-Graça, o discurso musical manifesto da utilização do sistema tonal, apresenta esporádicas incursões nos campos atonal, politonal e dodecafónico, sendo raro o choque do maior-menor, a dissolução das funções harmónicas, a dissonância constante e uma linguagem adensada pela variedade e complexidade rítmicas, por uma agógica incessante, por uma dinâmica que, no caso particular do piano, o transforma frequentemente num instrumento percussivo. A liberdade tonal expressa nas suas obras é surpreendente, e o alargamento do espaço sonoro para além das categorias tonais clássicas, revela um conhecimento ilimitado das possibilidades de síntese do vertical e do horizontal.

O *Concerto para piano*, referido anteriormente, é o primeiro exemplo na obra do compositor onde podemos encontrar traços estilísticos importantes. Lopes-Graça reítou da canção popular portuguesa os elementos básicos da sua rítmica e organização sonoras, ultrapassando a fase expressionista. O compositor segue assim uma linha estética semelhante à de Béla Bartók e Igor Stravinsky, criando um estilo próprio fundado no ritmo, melodia e harmonia da canção popular portuguesa. A sua evolução dá-se, tendo em vista a depuração, a economia de meios e uma certa austeridade de linguagem. No entanto, verificamos que no seu *Concertino para viola e orquestra* (1962), conserva uma certa tendência para o combate expressivo através de uma exploração do material melódico, rítmico

26 - Nomeadamente, a Igreja e os trovadores da Idade Média, o coral protestante, os compositores românticos e os nacionalistas.

Lopes-Graça faz referência numa actuação do coro da Academia de Amadores de Música no Tivoli, "ao restitui-las ao povo, [...] quis apresentá-las num esconho, numa moldura que possivelmente as valorizasse, as enriquecesse do ponto de vista artístico, pondo-lhes em evidência todas as suas virtudes expressivas, revelando-lhes as suas mais preciosas facetas, acusando-lhes os contornos, aprofundando-lhes e prolongando-lhes a sua significação estética, psicológica e social"<sup>24</sup>. No entanto, o compositor afirma que não transforma a sua autenticidade induzindo-lhe características com intuítos comerciais, pretendendo unicamente que a canção se expresse num melhor português não traído a sua essência, significado e valores.

Na palestra proferida antes do referido concerto afirma ainda que "Vós não ouvireis as canções como o nosso povo as canta, mas sim através de arranjos, adaptações ou harmonizações [...], o que [...] pretendi (sem o afirmar que o haja alcançado cabalmente) foi tornar mais sensível a emoção dolorosa, o pungente dramatismo dessas maravilhas melódicas tão médulamente portuguesas, que são a canção de ceifa *Oh, que calma vai caindo* (de Casegas), e a canção da *Colha da Arçêtona* (do Paúl); foi tornar mais intensa a impressionante melopeia da *Encomendação das almas* (de S. Gens de Calvos), mais grandioso o puro misticismo da *Senhora d'Aires* (Alentejo), mais saborosa e álaçre, a alegria sã das monsanquinas, *Canção da Vindimia*, *Eu venho da Macela* e *Maria da Conceição*, de *A Rolimba da Calçada* (de Cercosa) ou de *Ao Passar em Vilarinho*. Pretendi tornar mais melancólica a melancólica vespéral de *São Horas de Emalar as Troxças*, mais veemente a veemência apaixonada de *Ó Ladrão que te Vais Embora*, mais terna a ternura cândida de *Ó Meu Amorzinho*, mais eloquente o adeus de *Os Homens que vão para a Guerra*. Pretendi tornar mais agreste a rudeza transmontana de *Ó que janela não Alta*, mais folgazã a ida para as romarias beirãs da *Senhora Santa Catrina* e da *Senhora da Atalaia*, mais graciososa e ao mesmo tempo mais indolente a alentejana *Moda da Rita*, mais ataneiro o garbo de *Ó Ladrão, Ladrão que vida é a tua*, mais aliciado o clamor de *Na estrada de Braga*, mais arrebatado o desafio heróico de *Canta, camarada cantá*"<sup>25</sup>.

24 - Fernando LOPES-GRAÇA, *Op. Cit.*, p. 120.

25 - *Ibidem*, pp. 118-121.



e harmónico, e um tratamento orquestrais únicos. Esta preocupação constante com o essencial melódico, rítmico e harmónico conduz, no caso de *Canto de Amor e de Morte* (1962), a uma ilustração fiel do carácter melódico da sua obra, mesmo que por vezes possa parecer deslegante pela sua facilidade. Numa linguagem tonal levada ao extremo, *Canto de Amor e de Morte* organiza os intervalos atingindo uma rara coerência e coesão dos seus constituintes nos vários níveis da forma. As passagens constituídas apenas por duas ou três notas, e libertas de um tema condutor e polarizante, caracterizam o autor, um sentido dramático e uma carga poética perpassam. Não sendo manifesto de desmedida sentimentalidade, testemunham a beleza única da emoção corporizada num enorme rigor de construção.

Se em *As mãos e os frutos* (1959), Lopes-Graça, sem rejeitar os processos próprios do impressionismo e expressionismo musicais, nos conduz a uma vitalidade própria e sempre actual, em *Canto de Amor e de Morte*, revela-nos, “[...] o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cromatismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências, e, por isso, expressão dramática da incapacidade de “síntese” que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir. [Esta obra é, simultaneamente] [...] a mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, terá alguma vez logrado. [...] O contexto prevalentemente em que se integra não é de forma alguma condicionante ou “informador”; não é legítimo falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador”<sup>27</sup>.

27 - Vários, *Op. Cit.*, p. 35. Na verdade, as obras corais do compositor proporcionam a cantores não profissionais o acesso a música contemporânea aos níveis da linguagem e conteúdo.

## 6 - Outras Considerações

Fernando Lopes-Graça revelaria entre nós uma necessidade ímpar de afirmar a alma nacional, tendo essa vontade ficado expressa no estudo e aplicação doutrinária dos elementos melódicos, harmónicos e rítmicos do folclore português. Das suas palavras transcorre uma enorme preocupação com o espólio oral português que trabalha de forma exemplar e sistemática com Michel Giacometti, amigo de longa data e companheiro de investigações. A partir de 1960, Fernando Lopes-Graça associa-se aos seus trabalhos, procedendo a uma vasta análise e selecção, fruto da sua vasta erudição. Em comum reúnem gravações, materiais que o compositor estuda e avalia procedendo à sua divulgação através de registos sonoros, conferências e estudos. Michel Giacometti e Lopes-Graça percorreram o País revolvendo arquivos e registando testemunhos orais numa recolha e dignificação da música popular portuguesa; o compositor afirmando “[...] não sou, pois, um compositor inspirado; sou um compositor que trabalha. Inspiração é uma palavra muito vaga sobre a qual têm corrido oceanos de tinta e que não resolve coisa nenhuma”<sup>28</sup>. Fernando Lopes-Graça afirma a propósito da Canção Popular Portuguesa: “Uma das nossas mais ricas províncias neste capítulo, o Alentejo, espera ainda quem dela se ocupe a fundo. Trás-os-Montes é, no seu todo, um mistério. As regiões interiores e alpestres da Beira Alta estão por explorar. A Beira Litoral, a Estremadura, o Ribatejo, reservam porventura ainda surpresa. Quanto ao Algarve, a nossa impressão de província musicalmente pobre precisa, evidentemente, de ser confirmada ou invalidada por investigações cremos; que até hoje, não empreendidas”<sup>29</sup>.

Como podemos discernir, toda a ocasião lhe é propícia para atacar esses subprodutos da cultura que são o fado e os ranchos folclóricos. Por outro lado, as palavras de Béla Bartók ganham uma profunda ressonância: “É preciso atacar a pseudocultura musical citadina, considerando que numa cidade de estrutura capitalista, chegam ao interior e ao campo não os frutos melhores dessa cultura, mas só os detritos dela, e que por isso mesmo não desenvolvem homogénea

28 - *Ibidem*, p. 29.

29 - *Ibidem*.

e organicamente a unidade cultural daquela comunidade camponesa, mas a rompem, a subvertem”<sup>30</sup>. Se, por um lado, Lopes-Graça se caracteriza por uma crítica constante e dura aos intelectuais da época que, segundo ele, não conheciam a verdadeira música popular desprezando tudo o que não fosse urbano, por outro, verifica-se “um certo complexo de superioridade de: que os nossos intelectuais geralmente se acham possuídos, e que os leva a menosprezar, por menos conforme o seu ideal de *homo sapiens*, tudo o que traz a marca de origem popular”<sup>31</sup>. No que concerne o fado, a canção nacional por excelência, Lopes-Graça não partilhava dessa opinião pois considerava que se tratava de uma ideia errada, “ideia não só muito espalhada entre nós como, pior do que isso, com largo curso no estrangeiro, onde o fado é tido como uma espécie de canto nacional [...]. O fado é, na verdade, apenas um produto daquilo a que impropriamente se chama por vezes o folclore urbano”<sup>32</sup>. As canções rústicas, as verdadeiras representantes da nossa cultura popular, não são comparáveis ao fado. O fado não pode de maneira alguma ser considerado canção nacional, pois não possui interesse nacional afirmando mesmo “que fado algum, autentico ou fabricado, do passado ou do presente, possui valor estético que possa sofrer confronto com a mais simples das nossas verdadeiras canções populares”<sup>33</sup>.

30 - *Idem*.31 - Fernando LOPES-GRANÇA, *Op. Cit.*, p. 106.32 - *Idem*, p. 106-107.33 - *Idem*, p. 107.

## Como Conclusão

Longe de se ficar por uma crítica às formas musicais da música popular portuguesa, Lopes-Graça não se inibe de atacar alguns colegas que considera fechados num círculo estreito segregando a música que mais lhes convém, não se apercebendo que a verdadeira música portuguesa não é, certamente, a que escrevem. Numa entrevista a Mário Vieira de Carvalho, de 1974 e publicada no *Seara Nova*, é da opinião que prefere do ponto de vista da comunicação artística, deslocar-se com o coro da Academia dos 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”<sup>34</sup>. Lopes-Graça luta para que a música portuguesa alcance um lugar de destaque e lhe seja dado o valor que merece. Considera ainda que teria de haver uma mudança de atitude, de mentalidade e de educação, referindo que, “num país em que a música, os seus benefícios e os seus problemas, o seu alcance cultural e o seu poder de comunicação humana ainda estão, pode dizer-se por descobrir; [...] num país em que a música é, quase no consenso geral, aceite como uma manifestação de snobismo mundano; [...] num país com estas ideias, estes preconceitos, estes equívocos sobre a música, [lhe parece] que a questão a pôr, não é a de progresso ou decadência, mas sim a de educação”<sup>35</sup>.

Se a música tradicional marca de forma indelével a sua obra, já o folclore urbano é, segundo o compositor, uma expressão que se usa e que não acha muito certa. “O folclore, na sua verdadeira acepção, é uma noção do povo. Ora, o povo, em geral, não existe na cidade”<sup>36</sup>. [...] O que se chama folclore urbano não tem assim uma expressão muito justa. Existe sobretudo em Lisboa. Nas outras

34 - *Idem*, p. 38.35 - *Idem*, p. 31.36 - A definição de povo usada por Bartók referia-se às populações campestres - são as que conservam as tradições mais puras e dinâmicas. Nas cidades, em geral, há a mistura, há alguma tradição, há espectáculos populares, mas é um folclore um bocadinho arrevesado. [Vários, *Op. Cit.*, p. 32.]

idades, não tanto. E acho mal que muitas dessas cidades não reconheçam que são campo e que estão ligadas a uma tradição campesina, e que a menosprezem.<sup>37</sup> A sua investigação leva ainda à descoberta de um romaneiro, da livre polifonia do Minho, das melopeias afectas ao trabalho e que medem o esforço e a rudeza das profissões, os cantos ligados aos cultos pagãos, e a dignidade de um folclore religioso liberto de qualquer ornamentação.

As suas obras, revelando uma beleza e magnitude de pensamento raras, transpõem para o domínio erudito as características e os sistemas de organização estruturais e discursivos da música tradicional. Sem rejeitar as origens, constroem mundos sonoros de uma complexidade e virtuosidade marcadas, revelando formas próprias de pensar e organizar o musical. A este facto não são alheios a investigação musicológica e etnomusicológica que realiza, fonte de inspiração na revelação de um mundo sonoro e íntimo excepcional. Escolhendo do mundo tradicional, as bases de uma escrita paradoxal, reflexo de um ser complexo, e em certa medida, irresistível, os elementos tradicionais aparecem na obra dos dois compositores, Fernando Lopes-Graça e Béla Bartók, de uma forma muito própria e que revela a forma de viver de um povo. Esta existência, portadora de características específicas traduz-se em realizações sonoras vastas e imprevisíveis, assim como nos exemplos retirados do folclore nacional, e nas realizações maiores da música erudita. Os dois, representando símbolos nacionais, formas de representação de uma existência humana viva e vivificadora, glorificam uma arte e uma existência nacional que, sendo por vezes maltratada e humilhada, se enaltece na obra de dois criadores maiores.

### Bibliografia

- André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, s. d.
- Elliott ANTOKOLETZ, *The Music of Béla Bartók, A study of tonality and progression in Twentieth-Century Music*, University of California Press, U.S.A., 1984.
- Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas II*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- John McCABE, *Bartók*, Música Orquestral, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.
- Manuel Carlos de BRITO, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- Pierre CITRON, *Bartók*, Editions du Seuil, Coleção Solfèges, Bourges, 1982.
- Vários, *Homenagem das Astúrias e do Povo do Concelho de Almada ao Maestro Lopes-Graça, no âmbito da comemoração nacional do seu 75.º Aniversário, Almada, Município de Almada, 1982.*