



## O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Guilhermina Lopes<sup>1</sup>

UNICAMP/CESEM-Universidade Nova de Lisboa - [lopes.guilhermina@gmail.com](mailto:lopes.guilhermina@gmail.com)

**Resumo:** Partindo da noção de “musicar”, como ação, processo e rede de relações (SMALL, 1998), trago um breve panorama biográfico do português Fernando Lopes-Graça, destacando seu envolvimento com a música em suas diferentes áreas de atuação. Segue-se uma discussão sobre a coexistência e articulação de diferentes paradigmas de prática musical. Por fim, aponto três concepções de “local” que podem ser consideradas na análise da trajetória do autor estudado.

**Palavras-chave:** Fernando Lopes-Graça. *Musicking*. Localidade

### Locality in Fernando Lopes-Graça's Musicking

**Abstract:** Parting from the concept of “musicking” as action, process and network (SMALL, 1998), I aim to bring in this paper a brief biographical panorama of Fernando Lopes-Graça, pointing out his engagement in several aspects of music making. Then I propose a discussion on the coexistence and articulation of different musical practice paradigms. Finally, I point out three distinct conceptions of “local” regarding Lopes-Graça's professional trajectory.

**Keywords:** Fernando Lopes-Graça. *Musicking*. Locality

Esta comunicação nasceu de questionamentos decorrentes de uma pesquisa de doutorado em andamento que tem como objeto de análise a obra musical de temática brasileira do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994)<sup>2</sup>. Apesar de ter sua trajetória e produção bastante documentadas em livros, teses, artigos, gravações documentários etc, Fernando Lopes-Graça é pouquíssimo conhecido fora de seu país natal, inclusive no meio musical profissional e acadêmico brasileiro, malgrado a língua em comum. Percebi, portanto, desde o início da pesquisa, a necessidade de trazer na tese um capítulo ou subcapítulo de contextualização.

Minha participação no projeto temático “O Musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” fez com que eu olhasse de uma nova forma para o meu trabalho, especialmente no que se refere à trajetória biográfica e profissional do sujeito da pesquisa. Iniciado oficialmente em 2016, o projeto reúne pesquisadores de diferentes níveis e áreas (notadamente etnomusicologia, antropologia e musicologia). O conceito de “musicar” é uma tradução de *musicking*, termo proposto por Christopher Small (1998). Tomando a música mais como processo que como produto e destacando as redes envolvidas em sua prática, a definição de *musicking* engloba todo e qualquer envolvimento com a música, seja em sua criação, interpretação, recepção ou viabilização. Por exemplo, estariam “musicando”, tanto o compositor quanto o vendedor de ingressos, embora de diferentes formas.

Com relação ao conceito de “local”, o termo é por nós tomado em sua mais ampla acepção, sendo discutidos não apenas o sentido físico, mas também o sentido de marca de especificidade em oposição ao global e nacional, os locais “virtuais”, encontros, o local nos discursos, nas “comunidades imaginadas” (ANDERSON, [1983] 2016) e na “invenção das tradições” (HOBSBAWN e RANGER, [1983] 2000). Baseamo-nos, em grande medida, na definição de localidade proposta por Arjun Appadurai (1996), como “estrutura de sentimentos”, um ideal de pertencimento, vivência e convivência em comunidade, cuja manutenção depende de sua produção, reprodução e incorporação por um grupo de pessoas que geralmente habitam um mesmo espaço físico. O projeto visa, portanto, discutir como os sujeitos, por meio do fazer musical, constroem a localidade e são por ela construídos.

Partindo desta perspectiva, trago, no primeiro item deste artigo, um breve panorama biográfico de Lopes-Graça, destacando seu envolvimento com a música em suas diferentes áreas de atuação. Na consideração de um “musicar” em determinado contexto sociocultural, observam-se diferentes paradigmas de prática e função da música, coexistindo, muitas vezes, aspectos tomados *a priori* como contrários. Essa questão será o foco do item 2 deste artigo, que toma como base os trabalhos de Mário Vieira de Carvalho (1999, 2012) e Thomas Turino (2008). Proponho, por fim, no terceiro item deste artigo, uma discussão sobre algumas concepções de e relações com o local nos diferentes musicares de Fernando Lopes-Graça.

### **1. Introdução à trajetória do autor: os musicares de Fernando Lopes-Graça**

Ao considerarmos a trajetória profissional de Fernando Lopes-Graça, ressalta-se imediatamente a multiplicidade de seu envolvimento com a música, desempenhando diferentes [e articuladas] atividades em diversos contextos. Conforme veremos neste item, esta atuação multifacetada deveu-se, em grande medida, a circunstâncias contingenciais.

Nasceu em Tomar, cidade a cerca de 150km de Lisboa, a 17 de dezembro de 1906. Seu pai era dono de um pequeno hotel e lá havia um piano, instrumento que Fernando, ainda criança, começou a explorar, tirando de ouvido algumas melodias. Seu talento logo foi percebido e os hóspedes começaram a sugerir a Silvério da Graça que seu filho estudasse música a sério. Começou então a ter lições com uma senhora da cidade. Ainda adolescente, atuaria como pianista e arranjador no Cine-Teatro Salão Paraíso, inicialmente como parte de um quinteto e posteriormente como solista. As tarefas dos músicos ali eram promover um fundo sonoro para as sessões de cinema, acompanhar artistas de variedades e tocar em festas (SOUSA, 2006, CARTAXO, [1986] 2006).

Transfere-se para Lisboa em 1924, dando seguimento aos seus estudos musicais no Conservatório Nacional até 1931. Em 1927, apresenta ao público a sua primeira obra, *Variações sobre um tema popular português*. Apesar do título, isto não configurava propriamente um alinhamento estético nacionalista, mas teria sido motivado pelo programa do Conservatório. Sua visão política e estética era incompatível com os movimentos nacionalistas vigentes em seu país, ligados ao saudosismo e ao Integralismo<sup>3</sup>. (VIEIRA DE CARVALHO, 2006). Em 1928, funda e participa, como redator principal e, posteriormente, diretor, do jornal “A acção”, em Tomar. De vocação pedagógica e politizadora, o periódico defendia os ideais republicanos e socialistas, ainda antes do estabelecimento oficial do Estado Novo, que se reclamava apenas como “Ditadura necessária”. (SOUSA, 2006). No ano seguinte, fundaria, com Pedro Prado, o periódico *De Musica*, ligado ao Conservatório, onde se iniciaria no jornalismo propriamente musical.

Em 1931, quando prestava provas para professor no Conservatório (nas quais seria aprovado em primeiro lugar), foi preso por quase três meses, seguindo-se mais três de exílio em Alpiarça. (SOUSA, 2006, p. 117). Mudou-se para Coimbra no ano seguinte, para lecionar na Academia de Música. Nesta cidade, conheceu João José Cochofel, que seria seu grande amigo e colaborador. Particularmente importante nesse período foi também a convivência e colaboração com o grupo fundador das revistas *Presença* e *Manifesto* (Miguel Torga, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, entre outros). Em 1934, tendo conseguido uma bolsa de estudos para Paris, não a pôde usufruir, devido a “dificuldades de origem política”. Iria três anos mais tarde, com recursos pessoais e ajuda do pai e de amigos, e lá permaneceria até 1939, realizando estudos de musicologia na Sorbonne com Paul-Marie Masson e de composição e orquestração em aulas particulares com Charles Koechlin. Passaria por nova prisão, no forte de Caxias, por 224 dias, entre 1936 e 1937 (ASSIS, 2013).

O contato, na capital francesa, com o trabalho de Koechlin, Manuel de Falla e, sobretudo, Béla Bartók, o estímulo da cantora polonesa Lucie Dewinsky, especialista na interpretação de canções tradicionais, e o conhecimento das pesquisas de Rodney Gallop sobre a música portuguesa fazem com que se volte para o que denominaria um “nacionalismo essencial”, marcado pelo tratamento composicional do material folclórico a partir da consideração de seu contexto e assimilação de seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tratava-se de aproveitar as potencialidades expressivas do material, respeitando a sua identidade, explorando, quando presentes, o modalismo e os arcaísmos, sem a tentativa de adaptação à harmonia tonal europeia, buscando pontos de contato entre as estruturas tradicionais e a música moderna de concerto. (VIEIRA DE CARVALHO, 2012b, p. 160).

O início da década de 40 marca o retorno de Lopes-Graça a Lisboa e sua inserção, de maneira mais consistente, em dois musicares: a crítica/ensaística musical, por meio de sua colaboração como secretário de redação na revista *Seara Nova*, e a produção musical, por meio da organização de concertos na sociedade SONATA. Fundada em 1942 por Lopes-Graça e amigos, como a pianista Maria da Graça Amado da Cunha, a crítica, professora e compositora Francine Benoît e o escritor João José Cochofel, a SONATA tinha por objetivo principal promover a divulgação da música contemporânea, tendo possibilitado a estreia, no país, de um grande número de obras, inclusive diversas de compositores brasileiros (CASCUDO, 1999). Lopes-Graça, além de promover concertos, atuaria neles frequentemente como pianista e compositor. As atividades da sociedade encerrar-se-iam em 1960, por dificuldades financeiras. (CID, 2010 b).

Em 1946 é fundado o coro do Grupo Dramático Lisbonense, ligado ao Movimento de Unidade Democrática, organização política formada por intelectuais e profissionais liberais. Em 1950, o grupo passaria a integrar a Academia de Amadores de Música<sup>4</sup>, instituição onde Lopes-Graça lecionava e cuja direção dividia com seu antigo mestre Tomás Borba desde 1944. O repertório inicial eram as chamadas Canções Heroicas, escritas por Lopes-Graça - composições relativamente simples sobre textos de crítica política, de diversos poetas portugueses contemporâneos. A Polícia política e a censura salazarista logo proibiram a apresentação pública das Heroicas. Como alternativa, Lopes-Graça iniciou a composição das “Canções Regionais Portuguesas”, sobre melodias de tradição oral. Lopes-Graça permaneceria na direção do coro até 1988, tendo composto nove cadernos de Heroicas, totalizando cerca de uma centena de canções e cerca de duzentas Canções Regionais, reunidas e editadas em 24 cadernos.

Adere ao Partido Comunista Português em 1948, ano em que, por ocasião do Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclav, Polônia, conhece o escritor Jorge Amado.

Na década de 40, é preciso ainda destacar a autoria de textos sobre música de caráter mais didático, em colaboração para a Biblioteca Cosmos, projeto de divulgação cultural de Bento de Jesus Caraça. Além da dimensão educativa, havia nesse projeto a dimensão de ativismo. De inspiração marxista, visava à formação das massas populares, estimulando e tornando acessível aos jovens um conjunto de conhecimentos e interesses que o Estado não promovia.

Em 1950, funda, juntamente com Francine Benoît e Maria Vitória Quintas, o periódico *Gazeta Musical*, que, mais tarde, passaria a se chamar *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. A revista teria constante produção até a década de 60 e, a partir daí, algumas séries espaçadas, até 1990. (CID, 2010 a) Este periódico seria o mais frequente campo de atuação de Lopes-Graça como ensaísta/crítico musical.

Em 1954, compõe sua primeira obra de temática brasileira: as Sete Canções Populares Brasileiras, para voz e piano. Nesse ano, sua permissão para o ensino oficial privado seria cassada, o que o impediria de lecionar na AAM. Dependeria, a partir daí, de traduções<sup>5</sup>, escrita para periódicos e aulas particulares informais. Uma produção desse período, relativamente conhecida no meio musical brasileiro, é o Dicionário de Música (1956), desenvolvido a partir de um projeto de Tomás Borba, já falecido à época. Em 1958, realizaria sua primeira visita ao Brasil, onde permaneceu cerca de três meses, realizando recitais e conferências em São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Também é o ano da composição de Desafio, para voz e piano, sobre um poema de Manuel Bandeira. Em 1960, Lopes-Graça compõe as Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras, para coro misto *a cappella*. Em 1963, é a vez de Gabriela, cravo e canela: abertura para uma ópera cômica e, finalmente, em, 1970, é composta sua última obra de temática brasileira: o quinteto de sopros O Túmulo de Villa-Lobos. Viria uma segunda vez ao Brasil em 1969, como membro do júri do Festival de Música da Guanabara.

De 1959 a 1990, realizaria recolhas musicais por todo o país, juntamente com o etnólogo corso Michel Giacometti. Apesar de seu interesse estético nas peculiaridades do material e em seu aproveitamento, Lopes-Graça buscava sempre compreender a música de maneira integrada às funções, crenças e idiossincrasias da comunidade, conhecimento que a convivência direta com os informantes na prática das recolhas lhe permitiu adquirir.

A Revolução de 25 de abril de 1974 e a conseqüente redemocratização de Portugal iniciam a sua consagração como um dos grandes nomes da resistência antifascista. É a partir deste momento que passa, também, a ter rendimentos significativos por seu trabalho como compositor. Assume nesse ano a presidência da Comissão de Reforma do Ensino da Música. Assiste a apresentações de suas obras na Rússia, França, Polônia e Itália e recebe diversas condecorações. Por ocasião de seu 80º aniversário, recebe do então presidente de Portugal, Mário Soares, a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique. Em 1989, a Universidade de Aveiro confere-lhe o grau de Doutor Honoris Causa. Compõe prolificamente até sua morte, em 27 de novembro de 1994.

## **2. A articulação entre diferentes paradigmas de prática musical**

Além da diversidade de envolvimento com a música, que podemos observar na trajetória de Lopes-Graça, são também notáveis e surpreendentes as suas articulações. Tomemos alguns casos: sua atuação, na juventude, como músico no Cine-Teatro tinha como objetivo produzir ora uma trilha sonora (embora não se tratasse de composições originais), ora uma música ambiente; em suma: a função da música nesse caso estava em segundo plano, subordinada a outras finalidades (entretenimento, convívio). Segundo António de Sousa (2006), o repertório do quinteto era composto essencialmente de música ligeira, com ocasionais trechos famosos de óperas e operetas. Quando Lopes-Graça passou ao trabalho

solo, incluiu algumas peças do repertório de concerto, como obras de Debussy e de compositores russos do final do século XIX. Destaca Sousa a ausência de registros, nessas ocasiões, de comportamento “menos próprio” (sic) do público. Teria o reconhecimento de um repertório concebido com uma função principal de contemplação estética direcionado os presentes para uma atitude associada ao ambiente da sala de concerto?

Considerando ainda a questão da função da música, Mário Vieira de Carvalho (2012a/c), utilizando as categorias música “coloquial” (ou funcional) (*Umgangsmusik*) e “apresentacional” (*Darbietungsmusik*) propostas por Heinrich Bessler, destaca a atuação de Lopes-Graça nas duas vertentes, ressaltando, na primeira, relacionada às canções de intervenção, seu engajamento político e, na segunda, associada à sua música de concerto, a busca de autonomia estética.

O etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008), por sua vez, propõe dois paradigmas de performance musical muito semelhantes aos cunhados por Bessler: música participativa e música apresentacional. Turino, diferentemente de Bessler/Vieira de Carvalho, toma como principal critério a forma de engajamento com a música. Segundo o autor, uma característica distintiva elementar da performance participativa é que não há distinções formais entre artista e público, apenas participantes e participantes potenciais.

As Canções Regionais, originalmente música participativa e funcional (cantos de trabalho, religiosos, etc), nas mãos de Lopes-Graça converteram-se em canções de concerto, com uma abordagem estilística cujo alcance performativo exige certa vivência técnica e cuja finalidade principal é a apresentacional. Apesar da intenção participativa, que, na prática, se concretizou com bastante sucesso, não havia, no contexto da performance das Canções Heroicas pelo coro da AAM, espaço para a improvisação musical e a criação coletiva e espontânea, práticas geralmente associadas ao paradigma participativo. As canções eram criadas em sua totalidade e com detalhes previamente pelo compositor. A escrita pianística revela certa complexidade e o estilo das peças, apesar das melodias *cantabile* e com repetições, não nega o vínculo a uma formação/tradição erudita.

Outra articulação que se deve apontar entre diferentes paradigmas é a entre música de intervenção e de concerto, seja na dedicatória (“Requiem para as vítimas do fascismo em Portugal” (1979), “Mornas (1978): Ao povo da nova nação Cabo Verde”) ou mesmo na citação musical (uso do tema melódico da canção heroica “Jornada” em “Morto José Gomes Ferreira”, para piano solo, numa homenagem ao autor de sua letra).

### **3. O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça**

Quanto aos conceitos de “local” que nos evoca a prática e o pensamento musical de Lopes-Graça, podemos aqui destacar três: o local concreto, literal, o local como especificidade e o que aqui podemos chamar local “universal”, “utópico” ou “ideal”.

O primeiro se faz presente na atuação do *musicante* Lopes-Graça em relação com seu entorno: Lisboa e as demais cidades onde viveu, a sala de aula, o coro, os teatros, os lugares de campo etnográfico, as redações, as prisões, etc. Observam-se, ao mesmo tempo, a influência dos sons e situações do meio como inspiração e sua influência sobre o meio e as comunidades com que se relacionava e em que se inseria, por meio do ensino, da criação, da performance e da intervenção política - crítica ou musical.

O segundo aspecto refere-se à definição do conceito de “local” como especificidade, em oposição a “global” ou “nacional”. Lopes-Graça opunha-se ao “espetáculo folclorizante” resultante do estímulo e promoção do governo aos ranchos folclóricos, ao fado e aos orfeões, que teria, a seu ver, forjado uma música nacional esteticamente empobrecida e não condizente com a realidade das comunidades retratadas. A ênfase na alteridade da música recolhida, em alternativa à oficialmente divulgada, domesticada, enquadrada num pretensão padrão europeu e enfeitada com elementos de pitoresco, isto é, no que a distinguiu de uma “totalidade uniformizadora e repressiva” (VIEIRA DE CARVALHO, 1999, p. 322), configurava-se uma atitude contra-hegemônica do compositor.

Uma terceira acepção de “local” que devemos ter em conta, bastante associada ao contexto ideológico da modernidade (considerando especialmente a orientação comunista de Lopes-Graça) e bastante questionado no contexto pós-moderno é o que aqui denomino, num paradoxo, “local universal”. Trata-se de uma noção metafórica do local como ambiente de fraternidade plenamente realizada. Segundo António de Sousa (2016), a leitura de Romain Rolland, hábito que manteve por toda a vida, teria sido uma de suas principais influências nesse aspecto. Essa noção de local aparece em música tanto no ideal estético internacionalista dos primeiros anos de sua produção quanto na mensagem textual das *Heroicas* e em obras como o “Cosmorama” (1963), suíte para piano em que convivem nações como Estados Unidos, Guiné, Moçambique, Suíça e Rússia. O compositor deixou na partitura, escrita no contexto da guerra colonial na África, por meio de uma citação do livro *As aventuras de Telêmaco*, de François Fénelon, um apelo textual à fraternidade de todas as nações.

#### **Referências:**

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 2016.
- APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

- ASSIS, Ana Cláudia de. Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 - n.2, 2013, p. 168-180.
- CARTAXO, António. *Homenagem a Fernando Lopes-Graça*. Documentário emitido pela RDP em 1986. Coleção Centenário de Fernando Lopes-Graça. Vol. 10. RDP, 2006.
- CASCUDO, Teresa. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J, 2010.
- \_\_\_\_\_. Brasil como tópic, Brasil como espelho, Brasil como argumento: As relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência*. no. 66, 1999. Disponível em <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>>. Acesso em 22 jul. 2013.
- CID, Miguel Sobral. Gazeta Musical. In CASTELO BRANCO, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. v. 2, pp. 561-562. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- \_\_\_\_\_. Sociedade Sonata. In CASTELO BRANCO, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. v. 4, pp. 1231-1232. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, c1998.
- SOUSA, António de. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Guilhermina Lopes*. Tomar, 11 de maio de 2016. Gravação de áudio.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. *Twentieth-Century Music*, vol. 8 n. 2, pp. 175-202. Cambridge University Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Revista Nova Síntese*, nº 7, pp. 157-166, 2012.
- \_\_\_\_\_. Música e política: o “caso” de Fernando Lopes- Graça. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão, LESSA, Elisa Maria (ed). *Música, Discurso, Poder*. Braga: Universidade do Minho pp. 15-41, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

<sup>1</sup> Doutoranda em Música pela UNICAMP, sob orientação da profa. Dra. Lenita Nogueira. Desenvolveu estágio PDSE-CAPEs na FCSH-Universidade Nova de Lisboa, sob coorientação do prof. Dr. Mário Vieira de Carvalho (setembro de 2015 a julho de 2016). É pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa, onde integra o grupo de pesquisa Música, Teoria Crítica e Comunicação (GTCC). É também membro do projeto temático O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia (FAPESP- UNICAMP/USP) e segunda secretária da ABET (gestão 2017-2019).

<sup>2</sup> Embora não sejam tais obras e tampouco a relação com o Brasil o foco deste artigo, comento-as brevemente ao longo do texto.

<sup>3</sup> Para um breve histórico sobre os movimentos Integralismo Lusitano e Renascimento Musical, os quais tiveram grande adesão nos primeiros anos do governo de Salazar, cf. o terceiro capítulo da tese de Teresa Cascudo (2010).

<sup>4</sup> A ACADEMIA abrigaria, ainda, a Sociedade SONATA e a Gazeta Musical.

<sup>5</sup> Destacam-se as traduções das *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, *A Viagem de Mozart a Praga*, de Eduard Möricke, *A música e a sociedade*, de Elie Siegmeister e *Tristan*, de Thomas Mann (esta última em colaboração com Hildegard Bettencourt).