

## “QUE A MÚSICA NÃO SEJA APENAS UM ACIDENTE”:

### ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA COM O CINEMA

Manuel Deniz Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Apesar das referências ao cinema na sua vasta produção crítica serem relativamente escassas, Fernando Lopes-Graça estabeleceu com a arte das imagens animadas uma relação intensa e precoce. Em 1920, com apenas catorze anos, integrou como pianista o quinteto do Salão Paraíso de Tomar, e no final dessa mesma década fez parte da orquestra do Cinema Central, em Lisboa, tendo a prática de acompanhamento de filmes mudos constituído um espaço privilegiado de exploração de repertório e de treino de escrita musical. Se a possibilidade de uma colaboração efetiva num projeto cinematográfico nunca se concretizou (o convite em 1952 para escrever música para o filme *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, foi cancelado por razões alheias ao compositor (Gazeta Musical, 1953)), Lopes-Graça nunca deixou de pensar o cinema e de defender uma ideia exigente do encontro entre as duas artes, que se deveriam “interpenetrar” e formar um só “corpo”, como o podemos verificar nos seus textos sobre as partituras de Frederico de Freitas para o filme *A Severa* de Leitão de Barros (1931), e sobre a de Serguei Prokofiev para *Alexandre Nevsky* de Eisenstein, publicado em 1972 aquando da estreia tardia do filme em Portugal (Lopes-Graça 1973). Nesta comunicação procuraremos retrazar as principais linhas dessa reflexão, que revela uma visão original, informada e coerente sobre o lugar da música no cinema, rara no panorama nacional.

**Palavras-chave:** cinema, música, Fernando Lopes-Graça

**Email:** manuel\_denizsilva@yahoo.fr

Ao longo do século XX, o cinema português contou com a colaboração de um número significativo de compositores de música erudita. Armando Leça, Tomás de Lima, Frederico de Freitas, Luís de Freitas Branco, Rui Coelho, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Vitorino de Almeida, Constança Capdeville, Álvaro Salazar, António Pinho Vargas, António Sousa Dias, foram alguns dos principais compositores portugueses que participaram, de forma episódica ou regular, em projetos cinematográficos. Fazer uma listagem destas colaborações musicais é percorrer a própria cronologia da produção de música erudita no nosso país nos últimos cem anos, permitindo pensar, através do prisma do cinema, uma história alternativa da composição musical em Portugal. Uma história

---

<sup>1</sup> Investigador do INET-MD (FCSH/UNL). Os resultados apresentados neste artigo fazem parte de uma pesquisa realizada no âmbito do projecto de investigação “À escuta das imagens em movimento”, desenvolvido no INET-MD e financiado pela FCT.

alternativa porque, apesar de extensa, esta lista não inclui muitos compositores importantes que, pelas mais variadas razões, nunca escreveram música para cinema. Por exemplo, será porventura sintomático que os compositores portugueses mais próximos das correntes neo-clássicas, como Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes ou Ivo Cruz, pouco ou nada se tenham interessado pela sétima arte. Um desinteresse que nos remete para a forma como as diferentes correntes musicais do século XX, e em particular os diferentes “modernismos” e “neo-classicismos”, se relacionaram com as diversas “artes mecânicas”, uma questão ainda insuficientemente explorada no caso português.

Existe uma outra ausência igualmente significativa na lista de compositores para cinema que acima referi: a de um dos principais compositores portugueses do século XX, Fernando Lopes-Graça. Esta ausência é tanto mais intrigante quando sabemos que Lopes-Graça manteve uma relação próxima com o cinema desde muito cedo. Com apenas catorze anos, em 1920, integrou como pianista um quinteto que acompanhava sessões de cinema num cine-teatro de Tomar, o Salão Paraíso. Conhecemos em detalhe esta primeira colaboração cinematográfica do compositor graças à investigação realizada por António de Sousa no seu livro *A Construção de uma identidade, Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça* (Sousa 2006). O Salão Paraíso exibia um ou dois filmes por semana e o repertório musical era escolhido pelo violinista e diretor do grupo, Adolfo Prazeres, sendo constituído sobretudo por música ligeira em voga na época e por trechos de ópera. Os quatro outros membros do quinteto do Salão Paraíso eram todos oriundos da Sociedade Banda Republicana Marcial Nabantina, dois deles eram músicos militares e os outros dois músicos amadores. Os acompanhamentos musicais propostos pelo quinteto, no entanto, parecem não ter sido do agrado do público tomarense, pelo menos a acreditar nas várias citações da imprensa local reunidas por António de Sousa, como esta nota satírica do jornal local *O Sporting* em que se anunciava:

Ninguém no animatógrafo pode fazer uso do assobio. Que há muita gente que não concorda porque sem assobio não se sente bem. Que a causa da

razão do motivo é bastante simples: O assobio desafina o rabeção, o rabeção desafina o violoncelo, o violoncelo desafina o piano, o piano desafina os violinos... e no meio de tudo isto só afina o quinteto... (Sousa 2006, 68)

Os primeiros contactos musicais de Lopes-Graça com o cinema desenrolaram-se portanto num contexto relativamente hostil, que não era raro no panorama do acompanhamento musical do cinema mudo de província em Portugal, na década de 1920. Segundo os relatos dos jornais e revistas especializadas da época, as “piadas de algibeira”, os “ditos de espírito”, os “assobios” e as “pateadas” dirigidos aos grupos musicais, eram prática comum entre o público dos cinemas. Críticas que se dirigiam tanto à qualidade medíocre de muitos destes agrupamentos como à frequente inadequação das escolhas musicais, que muitas vezes não se ajustavam ou entravam mesmo em contradição com a ação ou os ambientes descritos pelo filme, e se apoiavam num repertório limitado de peças, que era insuficientemente renovado (Silva 2010).

Depois da dissolução do quinteto do Salão Paraíso em 1923, Lopes-Graça continuou a assegurar o acompanhamento musical neste mesmo cinema, agora como pianista a solo. Ainda segundo António de Sousa, a partir do momento em que Lopes-Graça assumiu sozinho a responsabilidade pelo acompanhamento musical, deixaram de surgir comentários menos lisonjeiros na imprensa local. Mais tarde, o compositor veio mesmo a recordar esta primeira experiência profissional como um importante momento de aprendizagem. Foi para o acompanhamento musical de filmes que realizou os seus primeiros trabalhos na área da composição, uma vez que era responsável pela adaptação à formação do quinteto das diferentes peças musicais escolhidas, o que lhe permitiu treinar o seu domínio das técnicas de instrumentação, assim como a sua capacidade de leitura e de rapidez de escrita. Foi igualmente um lugar de experimentação de repertório, tendo Lopes-Graça procurado modernizar o gosto musical do público do Salão Paraíso, através da

inclusão nos seus acompanhamentos de obras de Claude Debussy e dos compositores russos do final do século XIX (Sousa 2006, 69).

Lopes-Graça não conservou por muito tempo a função de acompanhador solista no Salão Paraíso, uma vez que partiu ainda nesse mesmo ano de 1923 para Lisboa, para prosseguir os seus estudos musicais no Conservatório Nacional. Foi na capital, alguns anos mais tarde, que teve uma segunda experiência profissional ligada ao cinema, quando em 1929 integrou a orquestra do Cinema Central, dirigida pelo maestro Júlio Canhão. Dentro do panorama da exibição cinematográfica lisboeta, o Cinema Central destacava-se pelo cuidado que conferia ao tratamento da componente musical. Em 1930, numa crónica publicada no *Cinéfilo*, e inserida num inquérito sobre o público das diferentes salas de cinema de Lisboa, o crítico Natividade Gaspar descrevia-a desta forma:

O Central é um salão sossegado, de belos lugares, excelente música, de pessoal atencioso, de grafonola de copioso repertório nos intervalos. Tem o seu público, que gosta da comodidade dos assentos, da delicadeza dos empregados, das admiráveis adaptações do Canhão, dos *foxes* e trechos de ópera do gramofone ou de todas essas coisas simultaneamente. É raro haver ali uma pateada nesse público que trauteia, entre dentes, as valsas da orquestra, inquirindo o nome do *charlston* que a grafonola acaba de tocar. (Gaspar 1930)

Assim, depois de ter conhecido o contexto tumultuoso do acompanhamento musical nos cinemas de província, Lopes-Graça participou na fase das “orquestras” que caracterizou a prática musical nos cinemas dos grandes centros urbanos no final dos anos 20. Nos últimos anos do mudo, assistiu-se a um maior reconhecimento da música como elemento constitutivo do espetáculo cinematográfico, dando também resposta às expectativas cada vez mais exigentes do público. No caso lisboeta, estas “orquestras” eram na realidade pequenos grupos de câmara, constituídos por oito a doze músicos,

mas com uma composição instrumental que lhes permitia interpretar um repertório mais variado do que os habituais quintetos e sextetos<sup>2</sup>.

Dispomos de pouca informação sobre a participação de Lopes-Graça enquanto pianista na orquestra do Cinema Central, mas terá sido sem dúvida a partir do conhecimento prático adquirido no acompanhamento musical de filmes mudos que elaborou a sua crítica ao primeiro filme sonoro português, *A Severa*, realizado em 1931 por Leitão de Barros. Num texto particularmente contundente e irónico, intitulado “A Severa não morreu...” (Lopes-Graça 1931), publicado na *Seara Nova* cerca de um mês depois da estreia do filme no S. Luís, Lopes-Graça desmontou impiedosamente aquilo que considerava ser uma “miséria artística e intelectual”, envolta em evidentes pretensões nacionalistas. Confessando não possuir as “três virtudes ráticas fundamentais [dos portugueses]: versejar, gostar de toiros e amar o fado”, Lopes-Graça admitia que o filme não lhe despertara “emoção estética de ordem alguma”. E acrescentava:

É claro que se eu possuísse aquelas virtudes, e mais algumas que não nomearei, começaria por achar admirável que o *cenário*<sup>3</sup> de um filme que pretendia “marcar” internacionalmente, fazendo, ao mesmo tempo, a propaganda da nossa mentalidade, da nossa cultura, da nossa sensibilidade, da nossa paisagem e dos nossos costumes, se fosse inspirar numa obra de mais que duvidosa literatura; acharia admirável que se desejasse fazer reviver uma época vergonhosa da sociedade portuguesa, em que uma pseudo-fidalguia bronca e debochada tinha por principais ocupações espirituais o toireio e o fado, batia nas meretizes e realizava negócios escuros; acharia admirável que o filme tivesse por *leit motiv* o fado, cancro da vida e da cultura nacionais... (Lopes-Graça 1931)

---

<sup>2</sup> Em 1930, por exemplo, a orquestra do Cinema Central era constituída por doze elementos: dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, piano, harmónio, dois trombones, trompete e bateria, ver *Cinéfilo*, 18 de outubro de 1930.

<sup>3</sup> Lopes-Graça utiliza aqui a palavra “cenário” como sinónimo de “guião”, provavelmente por influência do francês *scénario*.

O alvo principal de Lopes-Graça, nesta *charge* violenta contra o filme de Leitão de Barros, era claramente o desenvolvimento de uma ofensiva cultural nacionalista, promovida por alguns sectores intelectuais próximos do poder ditatorial e que viria culminar em 1933 na criação do Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro, já no contexto do Estado Novo. Mas para lá da sua oposição ao conteúdo nacionalista da obra, Lopes-Graça denunciava também os limites do próprio discurso produzido na época sobre o cinema, reservado a um grupo de “entendidos cinéfilos”, que na sua vontade de encorajar as tentativas de criação de uma cinematografia nacional ocultavam deliberadamente as notórias limitações técnicas de *A Severa*, evocando algumas passagens “magistrais” ou detectando a “inspiração nos russos ou nos alemães”. E acrescentava:

É claro que eu disto nada percebo. Não sou *cinéfilo*: e de cinema, tal como os teólogos da teologia, só os cinéfilos podem falar, discretear, só eles o podem discutir, apreciar, elogiar ou reprovar.

Mas Deus meu! Como certas pessoas, de ordinário tão escrupulosas, tão exigentes e, mesmo, tão intransigentes em matéria artística, são de uma tão magnífica tolerância e indulgência em questões cinematográficas! (ibidem)

Nesse sentido, os comentários irónicos de Lopes-Graça à *Severa* podem também ser lidos como uma reação à ambiguidade discursiva dos defensores do cinema português no início dos anos trinta, que ao mesmo tempo que pugnavam pelo reconhecimento do cinema enquanto arte, se abstinham de aplicar à produção cinematográfica nacional a mesma exigência de qualidade que legitimava os outros campos artísticos, como a literatura, as artes plásticas ou a música. Nos parágrafos seguintes, aliás, Lopes-Graça procedia a uma desmontagem metódica e implacável das insuficiências artísticas do filme, revelando uma visão própria e bem informada tecnicamente sobre os problemas da linguagem cinematográfica:

Em *A Severa*, a boa fotografagem de meia dúzia de cabeças, quando a protagonista canta o fado, o chocarreiro e revisteiral *solidó* do Timpanas e não sei que mais duas ou três banalidades tècnicamente bem realizadas fazem esquecer, perdoar tudo o que no filme é francamente péssimo, ou o que representa até uma regressão na produção do já alcandorado a genial cinemasta português: a realização cinematográfica inferior aos seus anteriores trabalhos; o carácter, esteticamente estreito, de documentário dramatizado, também inferior a outra sua produção — *Maria do Mar*; o descosido das cenas e dos quadros; a exuberância despropositada de incidentes anedóticos e pitorescos, que de todo diluem a já de si tão magrinha acção; o pavorosismo da interpretação, onde apenas se salvam as rábulas do Silvestre Alegirim e de Ribeiro Lopes (mesmo assim com algumas deficiências) e, para quem gosta, o talento de cantadeira de fado de Dina Teresa, que, contudo, deveria ter aprendido a tanger a guitarra com que se acompanha, ou ensaiar-se convenientemente para não dar a impressão de que, quando mexe os dedos no braço da banza, é só para inglês ver (...); o flagrante desparalelismo entre música e a cena, principalmente nos passos dramáticos e de movimento; a inferioridade desta, aliás de harmonia com a inferioridade das cenas que comenta, e o carácter quase que exclusivo de aproveitamento folclórico, sem preocupações de estilização, podendo apenas destacar-se o trecho da planície, sugerido pelas *Estepes da Asia Central*, de Boródine. (ibidem)

A particular atenção conferida por Lopes-Graça ao acompanhamento musical da *Severa*, rara na época, justifica-se antes de mais pelo facto de se tratar do primeiro filme sonoro português e pelo próprio tema da obra. Mas correspondia também a um reconhecimento da importância central que a música e o som no cinema tinham adquirido na transição tecnológica para o sonoro. Dessa forma, ao demonstrar os limites da partitura composta por Frederico de Freitas, Lopes-Graça estava igualmente a apontar, em negativo, o que segundo ele deveria ser o estatuto do acompanhamento musical deste

cinema de um novo tipo: uma música que, por estar integrada num objecto estético compósito, nem por isso deveria abdicar da sua qualidade intrínseca enquanto música.

Por outro lado, a denúncia dos meios “fáceis e superficiais” com que *A Severa* procurava “satisfazer as preferências mediócras do vulgo”, enquadrava-se no contexto mais largo do combate de Lopes-Graça contra o que considerava serem os “falsos” produtos culturais destinados aos meios de reprodução mecânica (rádio, disco e cinema). Uma crítica que o compositor reforçará em textos posteriores, e nomeadamente no capítulo “Funções sociais da música” do seu livro *Introdução à Música Moderna* (Lopes-Graça 1942). Não deixa de ser interessante salientar que esta linha de argumentação desenvolvida por Lopes-Graça em 1931, que aliava a discussão técnica da linguagem musical e cinematográfica com uma crítica radical das indústrias culturais, anuncia já os princípios fundamentais do trabalho teórico que Theodor W. Adorno e Hanns Eisler viriam a fazer cerca de uma década mais tarde, no seu famoso livro *Composing for the films* (Eisler e Adorno 1947).

Nos vinte anos seguintes, Lopes-Graça não voltará nos seus escritos à questão do cinema, apesar de nesse período ter escrito a maior parte das suas obras teóricas e publicado crítica regular de concertos, teatro e bailado em várias publicações periódicas. Voltamos apenas a encontrar uma intervenção sua sobre esta questão em 1951, numa entrevista concedida à revista de cinema *Imagem*. Questionado sobre a importância do “*fundo musical* de uma película e da função da música na sensibilidade do espectador”, Lopes-Graça responde:

— Confesso-lhe que a expressão “fundo musical” me não é muito simpática e que a considero mesmo, debaixo do ponto de vista de uma estética cinematográfica coerente, falsa, aberrante. Se o cinema é, ou pode ser, como tantas vezes o têm afirmado os melhores dos seus teóricos e como algumas das suas supremas produções no-lo fazem prever, uma arte integral — a arte integral, síntese de todas as artes, do nosso tempo — não há que relegar nenhum dos seus elementos constituintes para um plano secundário, servir-se dele como de um mero

pretexto ou acidente. Sem contar que o espírito, a essência da música pode, de facto, inspirar a sinfonia das imagens, e que o movimento, o ritmo cinematográfico pode ser, na realidade, um movimento, um ritmo de ordem musical. Eu sei que o problema da conciliação do “tempo” musical com o “tempo” cinematográfico tem preocupado de maneira obsidante tanto os teóricos e os estetas do cinema como aqueles raros músicos que ao assunto têm dedicado a sua atenção, e que estamos longe de sobre ele se obter unanimidade de vistas. Seja como for, o certo é que essa arte cinematográfica total é apenas um ideal — e daí continuar-se, na grande generalidade dos casos, a utilizar a música no cinema apenas como um “fundo”, isto é, como algo a ele sobreposto, como um molho mais ou menos condimentado, que não a dignifica muito a ela, música, nem serve grandemente o cinema. (Lopes-Graça 1952)

Para Lopes-Graça, o compositor de cinema não deveria apenas transpor as técnicas de escrita da música de concerto, mas procurar os meios musicais mais adequados à linguagem cinematográfica. Não considerava, por isso, que a colaboração na produção de filmes de compositores consagrados fosse uma garantia de um melhor resultado artístico, uma vez que era necessário um elevado grau de especialização musical para obter “determinados e necessários efeitos” e compreender os “processos especiais da montagem sonora” que abriam novos horizontes de experimentação e impunham “uma técnica nova baseada nas conquistas da ciência e da técnica electro magnética”. Solicitado a pronunciar-se sobre a situação do cinema nacional e da possível utilização cinematográfica de arranjos corais de música popular portuguesa, Lopes-Graça confessou não acompanhar a produção nacional “desde há uns bons vinte anos” — ou seja, desde o tempo de *A Severa* —, quando ainda “poderia haver uma certa dose de boa vontade e tolerância para os nossos malogros numa arte já então com larga história e luzidos títulos de nobreza noutros países”. Quanto à integração de música popular na bandas sonoras dos filmes nacionais, Lopes-Graça defendeu a ideia de que esse repertório constituía um “óptimo material”

para os compositores cinematográficos, desde que não se tratasse de “explorar apenas o pitoresco”, concluindo:

E também aqui o problema é sempre o mesmo: que a música não seja apenas um acidente, uma quantidade mais ou menos desatendível sobreposta à fita, mas faça corpo com ela, som e imagem interpenetrando-se e valorizando-se mutuamente, com vista à maior densidade, à maior eficácia da linguagem cinematográfica que, não obstante algumas ideias em contrário, parece não poder, por condição própria e sob perigo de ver diminuído o seu potencial emotivo, prescindir do concurso de Euterpe. (ibidem)

Nesta entrevista, ficamos igualmente a saber que Lopes-Graça fora convidado no ano anterior para compor música original para o filme *Saltimbancos*, realizado por Manuel Guimarães e uma das raras tentativas de cinema neo-realista em Portugal, mas que a colaboração não se concretizara. Não deixa, no entanto, de ser estimulante pensar de que forma Lopes-Graça teria correspondido ao desafio de escrever música para cinema. Talvez o exemplo mais próximo do que poderia ser a sua eventual “música especializada” para imagens em movimento seja a partitura que compôs para *Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Composta especificamente para a edição em disco do conto, lançado pela Valentim de Carvalho em 1961, apresenta-se como uma espécie de filme sem imagens, de cinema mental, em que música contribui de forma decisiva para a uma imaginação visual provocada por meios sonoros. A utilização de formas breves, a partir de um material musical reduzido que é retrabalhado ao longo de toda a obra, o recurso a uma orquestra de câmara ou a presença de um *ritornello* que confere unidade estrutural, são alguns elementos que apontam para uma possível resposta de Lopes-Graça às questões levantadas pela linguagem cinematográfica. Ou seja, criar uma escrita musical capaz de manter um permanente diálogo com as imagens sugeridas pela narração, mas também de conservar a sua autonomia e a coerência próprias.

Nas décadas de 50 e 60, Fernando Lopes-Graça foi contactado regularmente por cine-clubes, nomeadamente o do Porto, o de Castelo-Branco e o de Torres Vedras, para a realização de recitais do Coro da Academia de Amadores de Música e para a participação em ciclos de palestras culturais, tendo sido mesmo convidado pelo Cine-Clube do Porto para participar na “Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português”, organizada em 1967<sup>4</sup>. E apesar de não ter participado ativamente em nenhum projeto cinematográfico, a sua figura não deixaria de estar presente no cinema dos jovens realizadores que começaram a mudar o panorama do cinema português nesse período: António-Pedro Vasconcelos dedicou em 1971 uma curta metragem ao compositor (*27 minutos com Fernando Lopes-Graça*), e nesse mesmo ano Paulo Rocha utilizou excertos da sua *Suite Rústica n.º 1* no documentário *Sever do Vouga... Uma experiência*. Data também dessa época um dos últimos textos escritos por Lopes-Graça sobre cinema, a propósito da primeira exibição em Portugal do filme *Alexandre Nevsky*, de Serguei Eisenstein, em 1972, em plena “primavera marcelista”. Convidado pelo jornal *Notícias da Amadora* a dar o seu parecer sobre a música do filme de Eisenstein, Lopes-Graça declarou encontrar-se na impossibilidade de fazer qualquer espécie de juízo, dadas as desastrosas condições de projeção do filme no Cinema Satélite:

Se ninguém pode dizer ter rigorosamente visto o filme de Eisenstein (...) do mesmo modo ninguém poderá afirmar ter ouvido a música de Prokofieff (e tanto quanto é possível separar uma coisa da outra), de maneira a poder formar sobre ela, sobre a sua *qualidade* intrínseca, ou sobre a sua *propriedade* como elemento do complexo artístico ideado pelo cineasta, qualquer juízo fundamentado. Isto, devido a uma reprodução sonora perfeitamente catastrófica, completamente desfiguradora (Lopes-Graça 1973).

---

<sup>4</sup> Ver, no arquivo Lopes-Graça conservado no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, a correspondência com estas entidades (cotas cic\_134, cic\_108 e cic\_105).

Lopes-Graça conhecia já a música do filme, uma vez que Prokofiev retirara uma cantata da música composta para o *Alexandre Nevsky* de Eisenstein, obra que se impusera entretanto como “música de concerto”, mas recusava-se a julgar essa mesma música enquanto “música de cinema”, insistindo na diferença fundamental entre a *qualidade* de uma determinada composição, avaliada enquanto obra musical autónoma, e a sua *propriedade* enquanto composição aplicada. E afirmava:

Posso apreciar a música da cantata *qua* cantata, isto é, como uma forma dramática de concerto, que, para tal, e para se bastar a si mesma, teve necessariamente de sofrer certas modificações por parte do seu autor; mas o que não posso é apreciar a música da cantata *qua* filme, isto é: não posso, como música especificamente concebida para uma obra de cinema, desligá-la do originário contexto imagem-som, apreciá-la em função da sua situação dentro de tal contexto. (ibidem)

Neste sentido, e apesar de nunca ter escrito música original para cinema, nem ter exercido crítica regular de filmes, Fernando Lopes-Graça desenvolveu e defendeu nas suas diversas intervenções uma ideia muito própria do lugar que a música deveria ocupar na linguagem cinematográfica, uma ideia a vários títulos singular no contexto nacional, sobretudo na época em que escreveu. Uma ideia que defendia a necessidade de uma mesma exigência e rigor, em termos estéticos, tanto na arte de combinar os sons como na de montar as imagens em movimento.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Eisler, Hanns, e Theodor W. Adorno. 1947. *Composing for the films*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Gaspar, José da Natividade. 1930. “O público de cada cinema.” *Cinéfilo*, 19 de julho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1931. “A Severa não morreu...” *Seara Nova* 255, 23 de julho: 234-36.

- Lopes-Graça, Fernando. 1942. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos (Biblioteca Cosmos, 2ª secção, Artes e Letras, 22, 5).
- Lopes-Graça, Fernando. 1952. “A música de filme tem de ser uma música específica!” *Imagem* 31, novembro.
- Lopes-Graça, Fernando. 1973. “Sobre a música do filme *Alexandre Nevsky*.” In *Disto e Daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos. Publicado originalmente em 1972.
- Silva, Manuel Deniz. 2010. “Música e cinema.” In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sousa, António de. 2006. *A Construção de uma identidade, Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Edições Cosmos.