

As claridades e sombras da música portuguesa: teleologia e contingência na concepção de História de Fernando Lopes-Graça

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Guilhermina Lopes
UNICAMP/ CESEM-Universidade Nova de Lisboa
lopes.guilhermina@gmail.com

Resumo: Apresento uma análise do ensaio *Claridades e sombras da história da música portuguesa*, originalmente uma conferência realizada no Brasil em 1958 pelo compositor português Fernando Lopes-Graça, concentrando-me na sua concepção de História. Destaco pontos de contato com questões discutidas na historiografia musical brasileira coeva e comparo a sua visão à apresentada em uma entrevista a Mário Vieira de Carvalho anos mais tarde. Enquanto predomina, na primeira abordagem, um discurso que sugere uma concepção teleológica, a contingência é destacada em seu pronunciamento posterior.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça. História. Historiografia Musical. Tradição.

Clarities and Shadows of Portuguese Music: Teleology and Contingency in Fernando Lopes-Graça's conception of History

Abstract: In this paper I present an analysis of the essay *Claridades e sombras da história da música portuguesa [Clarities and shadows of the history of Portuguese Music]* originally written and presented as a conference during Portuguese composer Fernando Lopes-Graça's stay in Brazil in 1958. Focusing his understanding of History, I point out some similarities with questions discussed in contemporary Brazilian musical historiography and compare his point of view in the period with an interview to Mário Vieira de Carvalho years later. While the conference suggests the idea of teleology, contingency is pointed out in his later statement.

Keywords: Fernando Lopes-Graça. History. Musical Historiography. Tradition.

Apesar de ter mantido uma extensa relação com o meio cultural brasileiro - correspondência, promoção de audições de obras em Portugal, dedicatória de obras a amigos e a personalidades que admirava, textos sobre a nossa música, além de uma considerável obra musical de temática brasileira¹ - o compositor português Fernando Lopes-Graça visitou o país apenas duas vezes², a primeira e mais longa em 1958. A vinda efetivou-se graças, sobretudo, à articulação do musicólogo Mozart de Araújo e dos compositores César Guerra-Peixe e Mozart Camargo Guarnieri, este último então assessor do ministro da Educação e cultura Clóvis Salgado (TACUCHIAN, 2006). O músico português esteve em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis³, realizando recitais e, a pedido da organização, conferências sobre música portuguesa.

Perdoe-me lembrar-lhe que talvez⁴ fosse interessante você preparar uma palestra sobre música popular portuguesa, com uma introdução sobre o aproveitamento da folk-música na música culta. Ou então uma introdução sobre as origens imediatas da música portuguesa. Minha sugestão se baseia no fato de que o que temos ouvido (Gastão Bitencourt, etc) – tem sempre o propósito deliberado de descobrir

semelhanças entre a música portuguesa e a brasileira. Para êste caso você precisaria trazer discos de folclore portugueses. Deixo aqui a ideia, certo de que o tema é sedutor do ponto de vista musicológico e atraente para um país em que há tantos portugueses distantes de sua pátria e dos seus cantos. (ARAÚJO, 1958: 1).

O texto da conferência em questão seria publicado, décadas mais tarde, no livro *A música portuguesa e seus problemas, vol. III* (1973), sob o título *Claridades e sombras da história da música portuguesa*.

Lopes-Graça não se considerava um musicólogo, tampouco um etnomusicólogo – apesar dos trinta anos (1960-1990) dedicados à recolha e estudo da música folclórica portuguesa, em colaboração com o etnólogo corso Michel Giacometti. Dizia-se, antes de tudo, um músico falando sobre música⁵. Seus textos, de notável erudição, não são trabalhos acadêmicos, mas sim obras didáticas e de crítica musical. Aliados às traduções⁶ e aulas particulares informais em casa, garantiram-lhe o sustento durante a vigência do regime salazarista, pois, em virtude da sua contundente e aberta oposição política, sua autorização para o ensino em instituições privadas havia sido anulada em 1954⁷.

Mesmo sabendo que não estamos diante de um texto escrito por um autor de formação acadêmica em História, interessa-nos observar, em sua narrativa, sua concepção e atitude em relação a essa área do conhecimento.

Teresa Cascudo (2010) destaca a associação estabelecida, nos escritos de Lopes-Graça, entre História e tradição. Um ponto indicativo dessa associação, bastante presente nos argumentos do autor, é a preocupação com a continuidade, ou melhor, com sua falta, como bem revela o título da conferência.

A história da música portuguesa [...] apresenta-se-nos em todo o caso fragmentária, lacunar, constituída por manifestações a bem dizer esporádicas, sem ritmo nem continuidade evolutiva, a um período de certa vitalidade sucedendo-se um período de estagnação (real ou aparente), os criadores e a criação surgindo-nos aos arranques, como fenómenos isolados, sem causas que os enquadrem, os situem, os expliquem. (LOPES-GRAÇA, 1973: 20).

O compositor procura, em seu texto, estabelecer uma distinção entre música em Portugal e música portuguesa, distinção muito frequente e mesmo mais explícita nas obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira escritas até então, como a *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida (1ª ed. 1926, 2ª ed. 1942), *Música do Brasil*, de Mário de Andrade (1941), *150 anos de música no Brasil*, de Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956) e em algumas posteriores, como a *História da Música Brasileira*, de Bruno Kiefer (1977) e a *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz (1981). Podemos perceber essa preocupação, por exemplo, no seguinte excerto do livro de Luiz Heitor: “A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. [...] Como expressão do

gênio criador brasileiro é provável que essa música (colonial) possa estar ausente do panorama geral da arte em nossa terra⁸. ” (AZEVEDO, 1956: 9). Talvez a única exceção seja a *Storia della musica nel Brasile*, do italiano Vincenzo Cernicchiaro (1926), que apresenta uma abordagem mais próxima à de uma crônica da atividade musical até o período, sem a preocupação de afirmar a existência de uma música que seja genuinamente brasileira. A própria opção, no título, por música “no Brasil”, “do Brasil” ou “Brasileira” relaciona-se fortemente com os princípios de observação dos autores em relação ao repertório e/ou à prática musical retratados.

Lopes-Graça elaborou sua conferência de maneira a atender às duas sugestões temáticas de Mozart de Araújo: falar sobre as origens da música portuguesa e sobre o aproveitamento erudito do material proveniente da música popular. Analia Cherñavsky (2009) observa que, no início do século XX, a afirmação de uma identidade musical nacional era uma necessidade dos países periféricos em relação aos grandes centros musicais europeus. No caso dos países “periféricos” europeus, tal afirmação dava-se por duas vias: a da tradição histórica e a da tradição popular. Em entrevista a Mozart de Araújo, realizada em 1951⁹, o compositor aponta a necessidade de “conscientização musical” dos países periféricos, relacionando-a a uma necessidade de conscientização política, social e cultural.

O problema do nacionalismo musical é hoje, como foi ontem, o da legítima busca de autonomia artística por parte de países que, ou não têm música própria ou a perderam, em consequência de determinadas circunstâncias de ordem histórica, ou ainda daqueles outros que, durante séculos, se limitaram a importar o estilo, as ideias, a própria técnica de uma das três grandes escolas clássicas: a italiana, a francesa e a alemã. É um problema de conscientização musical, digamos assim, que se põe àqueles povos que só recentemente (isto é, dos meados do século passado para cá) adquiriram consciência política, social e cultural própria, e, ainda daqueles que embora com um já mais ou menos longo passado histórico, tinham (ou continuam a ter, ai deles) esta consciência de certo modo obliterada por influências ou pressões espirituais e económicas exteriores. (ARAÚJO, 1952: 6).

Cascudo observa na narrativa de Lopes-Graça a personificação do sujeito histórico nas individualidades notáveis, isto é, nos gênios, que, na definição do autor, realizariam a síntese de sua tradição e de sua época. Com relação a esse aspecto, a autora denomina “idealista” a concepção histórica de Lopes-Graça, referindo-se ao idealismo alemão, cujo principal representante é Georg W. F. Hegel (1770-1831). A relação entre gênio individual e tradição nacional, estabelecida por um artista que vive em um período de intensa conscientização política e retorno da visão social do artista como “artesão” revela-se aparentemente paradoxal. Porém, se tomarmos como base outra referência, o paradigma organicista da arte¹⁰, presente em Herder e Goethe e que teria influenciado, segundo Judit

Frigyesi (1998), diferentes e opostas correntes estéticas no século XX, como o serialismo vienense e o nacionalismo de base folclórica de Bartók, vemos que unidade e coerência tornaram-se os principais critérios valorativos das obras¹¹. Segundo a autora, o peso do conceito de coerência, do Romantismo para o século XX, teria gradualmente passado do aspecto emocional/espiritual para o técnico/estrutural. Considerando a trajetória de resistência política do conferencista, poder-se-ia esperar o destaque da consciência social e atitude crítica na busca de “pilares” de uma história da música portuguesa, à semelhança da visão histórica de Gramsci (1978). Apesar de esse aspecto estar presente no seu relato, são preponderantes os critérios estilísticos, razão pela qual a música nas peças de Gil Vicente e Antônio José da Silva¹² é incluída com certa reserva e recebe destaque a qualidade artística das composições de Frederico de Freitas, contemporâneo do autor, porém alinhado ao nacionalismo oficial.

A literatura é referência constante e termo de comparação no que se refere à existência de uma tradição artística no país. Tomando como modelo a historiografia da literatura e, em menor medida, a das artes visuais, o compositor insiste no atraso (ao menos aparente) da música em relação às outras artes, associando a esterilidade criativa à falta de uma tradição musical. Atraso e periferia, de que falamos anteriormente, são, por sinal, dois tópicos muito presentes nos textos do período sobre a música portuguesa¹³ e também brasileira.

[...] tem-se a impressão de que, no processo espiritual mais ou menos orgânico, mais ou menos articulado, que se designa por “cultura portuguesa”, a música ocupa um lugar subalterno, apagado, e que, comparada com a literatura (mormente a poesia, de que fazemos nosso título de orgulho) e com as artes plásticas (não tão pouco significativas, ainda assim, quanto por vezes se imagina ou afirma), a arte dos sons pouco solicitou desde sempre a atenção, o fervor dos portugueses, ou pouco lhes excitou a inventiva[...] os nomes de um Fernão Lopes, um Gil Vicente, um Camões, um Vieira, um Bocage, um Garrett, um Eça, um Antero, um Camilo, um Pessoa, um Aquilino, nas belas letras, os de um Nuno Gonçalves, um Gregório Lopes, um Machado de Castro, um Sequeira, um Soares dos Reis, um Pousão, um Columbano, uma Vieira da Silva, nas belas artes, tais nomes constituem, na verdade, marcos ilustres numa trajetória espiritual de alguns séculos, a que constantemente nos referimos ao buscarmos os títulos e as razões da nossa configuração e da nossa idoneidade mental. Encontraremos na música algo semelhante, qualquer paralelismo assim simbólico? (LOPES-GRAÇA, [1958] 1973:21).

Lopes-Graça observa, entretanto, com esperança as ditas lacunas da história da música portuguesa. Não acredita que os indivíduos notáveis apareceram por milagre em ambientes ou períodos musicalmente estéreis, mas, sim, que eram fruto de um complexo sistema de formação e prática musical cuja documentação não teria sido ainda encontrada. Não obstante as reservas à crítica que nos possa impor o estado da arte [no que se refere à pesquisa musicológica], para o qual o autor alertava crítica e insistentemente, não se pode deixar de notar, no artigo, traços de uma concepção da história como entidade autônoma,

teleológica, determinada por um sentido evolutivo. Segundo Denise Scandarolli [no prelo], os escritos históricos e musicológicos, até a primeira metade do século XX, sustentavam-se numa narrativa baseada na concepção de um passado estático, alcançado apenas por fontes tidas como objetivas. Apesar de sempre se referir aos estudos musicológicos anteriores e coevos apresentando seus autores, a insistência na necessidade de pesquisa documental faz com que Lopes-Graça pareça por vezes desconsiderar a subjetividade inerente ao processo de seleção e análise, como se o estabelecimento de relações causais e estruturais fosse algo praticamente orgânico, desde que se dispusesse das “peças” necessárias ao preenchimento das lacunas.

[...] me não parece possível por ora, como vos explicarei, converter (releve-se-me o aparente trocadilho), converter esse “acto” em acta”, isto é, em registro ordenado e orgânico de sucessos, de forma a poder-se destrinçar no emaranhado destes uma linha de desenvolvimento, ideias fundamentais, em suma, um devir necessário, sem o que não há verdadeira história, mas apenas mera compendiação de efemérides. (LOPES-GRAÇA, [1958]1973: 20).

Da mesma forma, o estabelecimento de cânones também acaba por parecer ser, para o autor, um processo orgânico. O valor das obras musicais seria automaticamente revelado a partir da sua recuperação. A subjetividade dos pesquisadores e a multiplicidade de olhares são minimizadas, sendo a História retratada como uma espécie de juiz do que sobreviverá ou não na posteridade. Tal visão também está presente nos seus comentários à entrevista realizada por Manuel Dias da Fonseca a Pierre Boulez (1953):

A passagem da monodia para a polifonia não foi, de facto, uma “descoberta”, uma “experiência”, ou, digamos melhor, um produto de especulação teórica individual, localizável no tempo e no espaço [características que Lopes-Graça atribui ao dodecafonismo] e que, por isso mesmo, não pode revestir-se da capa da **necessidade histórica**, embora possa obter uma certa irradiação e dar origem a obras de algum interesse. [...] é fácil taxar de medíocre quem não está de acordo conosco, mas não nos esqueçamos de que só a história pode ser juiz no capítulo melindroso da atribuição das palmas a uns e das cabeçadas a outros. (LOPES-GRAÇA, 1953: 173-176, grifos meus).

Se nos textos desse período, por um lado, a escolha das palavras, em que pese a intenção poética, sugere uma visão teleológica e hipostasiada da história, a atitude de dúvida que os perpassa faz levantar a possibilidade de uma latente fragilização dessa abordagem.

Em 1974, em entrevista a Mário Vieira de Carvalho, Lopes-Graça passa mais uma vez pelo tema da História. Desta vez, no entanto, em vez de *necessidade*, a palavra enfatizada passa a ser a *contingência*.

Tenho para mim que a música segue sempre o seu caminho, a sua maravilhosa aventura no tempo e no espaço, independentemente de apostas ou palpites, isto é, dos critérios puramente pessoais que se possam formular acerca do seu futuro ainda quando pareça que esse futuro se acha assegurado, irrevogavelmente assegurado, a esta ou àquela das correntes do pensamento musical (hoje proliferantes em tantas direcções), em que os seus respectivos arautos mais convictamente apostam, como

destinada a tomar o comando da história. Apostas, palpites... Viu-se como falhou a predição de Rousseau da morte da música instrumental pura (a sonata, a sinfonia). Viu-se como se transformou em fumo, o sonho de Wagner da “arte do futuro”. E está-se vendo como Stravinsky errou o prognóstico, avançado nos seus últimos tempos, de que toda a música a ser composta haveria de enveredar pelo serialismo. Em que aposto eu? Aquilo em que aposto, meu amigo, é na liberdade (liberdade na responsabilidade) da criação, na possibilidade infinita de renovação da música, sim, mas à margem de dogmas e de falazes “imperativos históricos”, que não podem deixar de desembocar no absurdo determinismo mecanicista, contrário à **verdadeira lei do dever da arte (e da mesma história) que é a da contingência**. E ainda arredando o pernicioso mito do “progresso” artístico, que nos nossos dias se travestiu no irritante slogan de “ultrapassagem”, essa espécie de corrida à novidade¹⁴ -seja ela qual for e de que preço for, - que leva os “avançados”, os que triunfalmente marcham na vanguarda do progresso, a queimarem hoje o que glorificavam ontem, para que não restem dúvidas de que não são eles fósseis, de que são mesmo pessoas bem do seu tempo. (LOPES-GRAÇA, [1974] 2008: 371).

Na mesma entrevista, ao comentar o papel da crítica musical, é explícita a consciência de sua importância na escrita da História, atividade cuja subjetividade intrínseca é agora devidamente apontada: “O difícil, o árduo, o delicado é acertar nesse juízo, ou, pelo menos, não errar muito nele. Julgar é sempre muito arriscado – e a história das artes está toda ela atravancada de juízos errados, de conclusões temerárias.” (LOPES-GRAÇA, In SILVA, 2008: 379). Nessas falas mais recentes, o compositor abandona explícita e conscientemente qualquer referência a um sentido de progresso histórico, aproximando-se da ideia benjaminiana de uma construção num “tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1987: 229), isto é, de um olhar fragmentário para a música do passado, sempre atualizado e mediado pelas questões e necessidades do presente (VIEIRA DE CARVALHO, 1999).

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
_____. 2ed corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guáira, 1941.
- ARAÚJO, MOZART DE. [Carta]. 16 de março de 1958, Rio de Janeiro. [para] LOPES-AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASCUDO, Teresa. A história como tradição segundo Lopes-Graça. In: *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J, 2010.
- CASTRO, Paulo Ferreira de. Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX. In COSTA, Jorge Alexandre (Org.). *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Editora Verso da História, 2015. 213-247.
- CHERŇAVSKY, Analía. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor*

- Villa-Lobos e Manuel de Falla. Campinas, 2009. 511f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- FONSECA, Manuel Dias da. À volta do dodecafonismo: um depoimento de Pierre Boulez. *Gazeta Musical e de todas as artes*, 1953.
- FRIGYESI, Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- GRAÇA, FERNANDO. Casa Verdades de Faria/Museu da Música Portuguesa, espólio de Fernando Lopes-Graça. [Discute detalhes da organização de sua visita ao Brasil e das atividades a se realizarem durante sua estada no país].
_____. Conversa com Fernando Lopes-Graça. *Gazeta Musical*, v. 19, n.2, 1952.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª ed., 1978.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 2. ed., 1977
- LOPES-GRAÇA, Fernando. Claridades e sombras da história da música portuguesa. In: *A música portuguesa e seus problemas*, vol. 3. Lisboa: Edições Cosmos, 1973, pp. 19-62.
_____. Entrevista a Mário Vieira de Carvalho. In: SILVA, Romeu Pinto da. *Tábua Póstuma da obra Musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho, 2008.
_____. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos, 1942.
- MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Ribeirão Preto, 2011. 318 f. Tese (Livre-Docência). Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- OS COMPOSITORES brasileiros contam com o apoio e o estímulo das entidades oficiais. *República*. Lisboa, 5 de novembro de 1958. [Fragmento de reportagem sem indicação de autor]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais.
- SCANDAROLLI, Denise. *Caminhos paralelos: entre História e Musicologia*. [no prelo].
- SOUSA, António de. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.
- TACUCHIAN, Ricardo. Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça. *Revista Música*, São Paulo, v. 2, pp. 97-110, 2006.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.
_____. *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialética do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

Notas

¹ A saber: *Sete Canções Populares Brasileiras*, para voz média e piano (1954), *Desafio*, para voz e piano (1958), *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras*, para coro misto *a cappella* (1960), *Gabriela, Cravo e Canela*, abertura para uma ópera cómica (1963) e o quinteto de sopros *O Túmulo de Villa-Lobos* (1970).

² A segunda vinda de Lopes-Graça ao Brasil, da qual não nos ocuparemos neste artigo, foi uma breve passagem pelo Rio de Janeiro como jurado do I Festival de Música da Guanabara, em fins de maio de 1969.

³ A maior parte dos textos que tratam da sua *tournée* brasileira faz referência apenas à sua passagem pelas quatro primeiras cidades listadas. A menção à capital catarinense é feita pelo próprio Lopes-Graça em entrevista ao jornal português *República*, publicada em 5 de novembro de 1958. O músico teria lá estado a convite do secretário da cultura, o filósofo Agostinho da Silva, então exilado no Brasil (OS COMPOSITORES, 1958).

⁴ Nas citações diretas, optei por manter a grafia original.

⁵ Como exemplo desse posicionamento, podemos citar a *Advertência Preliminar* de seu livro *Introdução à Música Moderna* (1942), onde o autor assim se manifesta: “De maneira nenhuma este ensaio pode ser, nem pretende ser, um estudo exaustivo dos problemas que levantou, e levanta ainda, a música destas quatro primeiras décadas do século XX. [...] quem não poderia levar a tarefa a cabo é o seu autor, porque ela estava fora das suas preocupações dominantes. E aqui tem êle mais uma vez que fazer a declaração de não ser musicólogo – palavra que o assusta pelas responsabilidades que impõe a quem se adorna com ela. Os problemas musicais interessam-no na medida em que, satisfazendo uma das curiosidades do seu espírito, o ajudam a compreender e a resolver os seus próprios problemas de músico sobretudo prático que é.” (LOPES-GRAÇA, 1942: 5).

⁶ 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).

⁷ Sobre esse ponto, Cf. Sousa (2006) e Vieira de Carvalho (2006:163).

⁸ Observe-se que Luiz Heitor e os autores subsequentes já se beneficiaram das pesquisas sobre a música colonial iniciadas por Curt Lange, às quais se seguiriam as de outros estudiosos, como Régis Duprat, Jaime Diniz, José Maria Neves, Olivier Toni, entre outros. Mesmo trazendo uma visão mais dinâmica e estruturada do período, o paradigma nacionalista-modernista persistia nas abordagens historiográficas panorâmicas. A esse respeito, cf. Machado Neto (2011: 163).

⁹ Tal entrevista, intitulada *Conversa com Fernando Lopes-Graça*, foi publicada no Jornal de Letras, do Rio de Janeiro, em 1951 e na revista portuguesa *Gazeta musical e de todas as artes* no ano seguinte. Para uma análise mais detalhada desse texto, cf. o artigo de Ana Cláudia de Assis *Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 - n.2, 2013, pp. 168-180.

¹⁰ Visão da obra de arte como produto de um desenvolvimento orgânico na mente do artista, à semelhança do crescimento dos organismos naturais.

¹¹ Lopes-Graça não deixa de destacar a inovação; veja-se, por exemplo, sua análise de Carlos Seixas.

¹² No caso das óperas de Silva, o “Judeu”, em colaboração com o compositor António Teixeira, sua qualidade musical é destacada, mas o caráter músico-dramático das obras é sublinhado, como se lembrando ao ouvinte de fazer essa “concessão” em seu julgamento.

¹³ A esse respeito, ver Castro, 2015.

¹⁴ Sobre a questão da inovação e sua relação com a ideia de progresso histórico no contexto português, ver Castro (2015:240-241) e a nota 4 de *A música portuguesa e seus problemas*, escrita por Lopes-Graça já na década de 70, para a edição.