

Que fazer sem um Camões músico? – Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa

TERESA CASCUDO

O que pretendo com este ensaio não é chegar à definição, nem pessoal, nem provisória, nem consensual, de música nacional; também não vou teorizar sobre papel do conceito de tradição musical na caracterização do nacional. Antes, quero chamar a atenção sobre a maneira como esses conceitos vão perfilhando os seus limites em redes de antinomias. O meu intuito mais específico é trazer à luz a imagem da música nacional portuguesa e da sua tradição nos artigos publicados por Fernando Lopes-Graça entre 1930 e 1942. Por um lado, os sucessivos posicionamentos do compositor sobre as questões da existência da tradição musical portuguesa e do seu uso pelas gerações actuais aparecem especialmente atractivos quando se pensa que estes anos coincidem com o início da sua carreira profissional, momento crítico na procura de pontos de referência e de figuras a seguir. Por outro, e embora desde o fim do século XX, dominado pelos esquemas conceptuais derivados da globalização das economias, da política e da informação, estas questões pareçam pouco modernas, nos anos compreendidos entre as duas guerras mundiais foram amplamente discutidas e tiveram consequências concretas em muita da música então criada.

Implicitamente, a imagem da música nacional portuguesa tem como limites três oposições fundamentais, começando pela definição da «música nacional» em relação à música «não nacional». Esta contraposição, que na maior parte dos casos é um confronto de etiquetas redutoras, pode significar que a música nacional é definida tanto em relação às outras músicas nacionais como em relação a uma hipotética música universal. Mas, como também é evidente, a música nacional pode ser confrontada com as outras artes nacionais de maneira a

verificar os seus «progressos» ou o seu «atraso» tomando como eixo uma das noções incluídas em «música nacional». Se ainda tentarmos ver as coisas mais de perto, o que resulta evidente é que para diferentes autores o uso do conceito «música nacional» leva a tomar diferentes caminhos práticos e que esta tomada de posição também não é alheia ao princípio da polémica. O que os outros dizem, os músicos ou musicólogos de outras nacionalidades, os artistas ou críticos não músicos dentro de uma comunidade, os colegas de profissão na disputa pelo mercado musical, é determinante no discurso sobre as artes e, ainda mais, nos discursos cujos autores acreditam na dimensão ética da arte que cultivam. Lopes-Graça centrou um número considerável dos seus escritos no problema específico da tradição da música nacional portuguesa, examinando-o sob estas três perspectivas. Estas devem ser tidas em conta como pontos de vista abrangentes, nos quais preenche uma posição secundária a questão do uso da canção popular pelos compositores.¹ Secundária não por ser de uma importância menor, embora seja preciso relativizá-la face à exagerada preponderância deste assunto na bibliografia sobre o compositor,² mas por ser uma consequência da reflexão em torno do problema mais lato da tradição da arte nacional.

Lopes-Graça deixou entrever nos seus escritos que a sua visão das culturas musicais de outros países tinha a ver com uma comunidade de interesses que ultrapassava as fronteiras do seu país, como fica evidenciado nas suas «visitas» a músicos ingleses e franceses³ (nunca a portugueses!). Mesmo na sua própria obra musical não se mostrou indiferente ao cânon da música ocidental, escolhendo o seu leque de influências homenageadas

¹ Será usado o termo «popular» no sentido dado pelo próprio Lopes-Graça nos seus escritos. O uso do termo «tradicional» em substituição só serviria para falsear uma das teses principais deste artigo: que o uso da canção popular portuguesa foi só uma das estratégias para entroncar a sua música numa tradição. Além do mais, a minha perspectiva neste artigo é alheia às preocupações e necessidades da etnomusicologia, e, como é histórica, justifica o uso de um termo consagrado pelo compositor em causa tanto nos seus escritos (*A canção popular portuguesa*, de 1953) como em muitos títulos das suas composições. Também não será usado o termo «rústico», tomado por Lopes-Graça dos escritos de Béla Bartók, porque não parece estar muito bem integrado no discurso em português.

² O exemplo mais característico é o ensaio de Mário Vieira de CARVALHO, *O essencial de Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. São também característicos os efeitos das teses opostas a Vieira de Carvalho, que levam a uma tentativa, quanto a mim demasiado provocatória e pouco fundamentada, de relativização do peso da doutrina nacionalista do PCP na obra do compositor, v. Manuel Pedro FERREIRA, «Da música na história de Portugal» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp. 208-9.

³ V. Fernando Lopes-GRAÇA, *Visita aos músicos franceses* (publicado em 1948), «Apresentação de alguns modernos compositores ingleses», «Visita a Alan Busch», «Visita a Humphrey Searle» e, ainda, «Inquérito aos compositores brasileiros» (publicados na *Gazeta Musical* na década de 50) in *Opúsculos*, vol. 2, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

em obras de épocas relativamente distantes: Ravel (*Concerto n.º 2* para piano e orquestra, 1942), Chopin (*Scherzo heróico*, 1949), Guerra Peixe (*Suite rústica n.º 2*, 1965), Debussy (*Mar de Setembro*, 1961-2), Falla (*O túmulo de Manuel de Falla*, 1961), Bartók (as oito suites de *In memoriam Béla Bartók*, 1960-75), Villa Lobos (*O túmulo de Villa Lobos*, 1970), Haydn (*Sinfonietta homenagem a Haydn*, 1980), Beethoven (*Três equali para quatro contrabaixos*, 1986). No panteão musical português os homenageados foram José Viana da Mota (*Concerto n.º 1* para piano e orquestra, 1940), Luís de Freitas Branco (*Vinte e quatro prelúdios*, 1950-5), Francisco de Lacerda (*Cantigas de terreiro*, com texto de Vitorino Nemésio, 1961) e Tomás Borba (*Toadas da nossa terra*, 1973). Estas dedicatórias, apesar de deverem ser entendidas no contexto de uma obra musical pensada no seio de uma comunidade (espiritual e estética, como é o caso da comunidade dos compositores; imediata, como é o caso das obras dedicadas a colaboradores, mecenas ou amigos) e usada por um compositor que acreditava na capacidade expressiva da música, parecem relevantes quando se trata de ter em conta o papel da tradição nas decisões e nos argumentos do compositor. Seria um magnífico exercício identificar as características próprias de cada uma destas homenagens e, num trabalho ainda mais subtil, localizar os trechos onde essa homenagem é feita de maneira implícita. A sua simples enumeração dá-nos porém uma ideia do peso directo do cânon musical escolhido por Lopes-Graça como modelo para a sua obra.

Mas não é só o cânon musical, ou para traduzi-lo nos termos deste artigo, as tradições musicais das outras «escolas nacionais» que servem de interlocutor nos escritos de Lopes-Graça. A sua vivência do desenvolvimento das outras artes em Portugal é o segundo termo da comparação que lhe serve para apreender o estado de coisas da música. Um bom exemplo são as suas considerações sobre a literatura portuguesa, que, como em muitos outros casos, é a corrente estética forte onde, nem que seja ocasionalmente, se apoiam as correntes musicais. Nas suas próprias palavras: «Os poetas portugueses constituem uma enorme família que, através de gerações e gerações, vêm transmitindo uns aos outros os resultados das suas aquisições no

⁴ Fernando Lopes-GRAÇA, «Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses» *Seara Nova*, 786, 1942 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 151).

seu ofício».⁴ É suficiente esta citação, de 1942, para reparar na influência dos discursos acerca das outras artes na avaliação feita por Lopes-Graça do estado da música portuguesa, já que, como veremos, o compositor se lamentou em vários escritos da ausência destes laços familiares na história da música nacional. Estes dois assuntos, o peso do cânon e o das outras historiografias artísticas, aparecem recorrentemente nos escritos de Lopes-Graça, mas o que resulta talvez mais marcante quando visto globalmente são as suas prontas intervenções relacionadas com os mais variados assuntos, em tentativas pontuais de indicar o caminho certo na tribuna efêmera dos jornais e, muitas vezes, de dar resposta a argumentos para ele enganosos ou, mesmo, imorais. Esta abundância permite seguir o fio das suas posições face aos seus colegas de profissão. É claro que os argumentos dos «outros» que aqui aparecem serão usados como contraponto para descobrir o que realmente nos interessa: as transformações sofridas pelo ideário estético e político de Lopes-Graça em relação ao nacionalismo musical nos primeiros anos da sua actividade profissional.

E, para entrar na matéria, comecemos por citar as palavras suficientemente elucidativas de Lopes-Graça a propósito da *Sonatina* de Ernesto Halffter, aquando da audição em Lisboa:

Não é que essa obra seja má. Como representativa de uma certa tendência estética contemporânea e, ainda mais, como representativa de uma escola, é perfeitamente sofrível, perfeitamente aceitável.

Mas estão em erro aqueles que a fazem representativa de uma época, concedendo-lhe por isso, um valor, um alcance absoluto, universal.

Ora vejamos:

Aquela corrente estética contemporânea na qual se filia a *Sonatina* de Halffter é a que confere à arte uma missão meramente edonística [...]

Temos por outro lado o tão decantado nacionalismo que, como escola, como doutrina só serve, a maior parte das vezes, para encobrir muita mediocridade, pois nunca o verdadeiro, o grande artista se sujeitou a disciplinas que não fossem as do seu génio, as do seu próprio pensamento, da sua própria personalidade - o que não quer dizer que não possa ser tanto ou mais representativo daquilo a que vagamente se chama espírito nacional do que aqueles que deliberadamente disso fazem profissão. E a *Sonatina*

de Halffter pertence à escola espanhola, entronca directamente no nacionalismo *castanholeiro* de Falla.

Cabe agora perguntar: não existem na Europa outras correntes estéticas além da edonística? Impera por toda a parte o nacionalismo? São todas as obras de arte ultimamente produzidas «bergeries» [...]? São todas o reflexo duma mentalidade frívola, débil, decadente, anti-espiritualista e anti-idealista como soía apodar-se (não sem alguma razão) a do post-guerra?

Não. Há muito quem creia na missão didáctica da arte, na sua função cultural [...]. O *nacionalismo* vai passando de moda.

Há muitas obras de arte fortes, sãs, clássicas, reflexos de uma mentalidade igualmente forte, filhas do moderno movimento idealista.

[...] se [a *Sonatina*] era efectivamente a obra que o nosso tempo podia dar, não era, contudo, a obra que o nosso tempo, isto é, nós precisávamos.⁵

Como habitualmente acontece, esta diatribe contra o «nacionalismo castanholeiro» de Falla e de Halffter oculta as verdadeiras preocupações pedagógicas de Lopes-Graça nestes anos: desfazer o mito da música nacionalista tal como era encarnado na obra do compositor Rui Coelho e, mais tangencialmente, na actividade de Ivo Cruz.⁶ Desde 1931, ano de estreia da oratória *Fátima* no Teatro de São Carlos, Rui Coelho era o compositor quase oficial do regime salazarista, veiculando, tanto nas suas obras operísticas de carácter histórico (*João V*, *Nun'Álvares*), como nas suas suites folclorizantes, uma estética do «bonito» que, para Lopes-Graça e para outros compositores do seu círculo, era duplamente falaciosa: tratava-se de uma estética irreflexiva e complacente com as intenções propagandísticas da cultura política da ditadura salazarista, recém-instalada no poder. Durante a polémica que ambos mantiveram nas páginas da *Seara Nova* e do jornal *República*, surgida a partir de uma crítica de Lopes-Graça a um concerto com obras de Rui Coelho, o primeiro aproveita para clarificar a sua opinião sobre a questão do nacionalismo nas artes:

⁵ *A Acção*, 57, 19.1.1930.

⁶ «A verdade é que me insurgia contra o conceito estreito de nacionalismo folclorista, então imperante; dirigia no entanto mal os meus ataques, porque na realidade a obra em questão [a *Sonatina* de Halffter] já muito pouco ou nada tinha a ver com tal nacionalismo folclorista» in Fernando Lopes-GRANÇA, «A propósito da *Rapsódia portuguesa* de Ernesto Halffter» *Seara Nova*, 672, 1940 (in *Música e músicos modernos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 110).

nacionalismo [...] e todos os demais ismos são atitudes nossas a que a obra de arte, na sua realidade e na sua essência imediatas, é absolutamente estranha e indiferente [...]

a qual se faz extensiva à sua definição de «música portuguesa»:

Quere saber em que consiste o meu critério sobre música portuguesa?

Primo: em verificar se as obras que se *escrevem em Portugal* são boas, se são obras de Arte – Arte pura, séria, sã, elevada (critério qualitativo). *Secundo*: em observar se nelas existe um mínimo daqueles requisitos indispensáveis a toda verdadeira obra de Arte – invenção, personalidade, originalidade, técnica, etc. (critério quantitativo).⁷

Rui Coelho foi um dos defensores aguerridos do uso da música popular como essência da identidade lusa no âmbito da composição erudita. Mas, para além desta posição, havia na música portuguesa quem defendesse a descoberta de uma época áurea do passado português, em que as glórias musicais correspondessem ao poder do grande Império administrado a partir de Lisboa. Este é o caso do já citado Ivo Cruz:

Todos os nacionalismos procuram neste momento robustecer a acção fundamentando-se nas directrizes indicadas pela tradição. O conhecimento das origens torna-se pois indispensável. Evidentemente que o meu conceito de tradição é dinâmico, implica continuidade na acção, renovação. António Sardinha, desenvolvendo o tema nacionalismo e tradicionalismo conclue: o nacionalismo precisa, por consequência de se completar com o tradicionalismo.

[...]

A obra que realizamos visa uma tríplice finalidade: integrar-nos nas tendências musicais acentuadamente clássicas dos nossos dias; preparar pelo conhecimento da nossa tradição musical a escola portuguesa [itálico no original] de amanhã e fortalecer a consciência nacional restituindo à Nação alguns dos seus valores espirituais mais notáveis.⁸

Lopes-Graça tomou partido contra estas duas posições, mas numa perspectiva que revela sobretudo oposição à maneira pela qual as ideias

⁷ *República*, 12.11.1930.

⁸ [Carta aberta a Rui Coelho] *Fradique*, 6, 1934.

(embora segundo a sua opinião ultrapassadas) que poderiam ser aceites *in abstracto*, eram usadas com argumentos medíocres e interesses propagandísticos. Frente às duas «tradições» representadas por Coelho e Ivo Cruz, ele já tinha escolhido outra «tradição», baseada em afinidades políticas.

A primeira das figuras positivas de referência encontradas por Lopes-Graça no panorama musical português foi José Viana da Mota, seu professor no Conservatório entre 1929 e 1931. Viana da Mota foi o autor da *Sinfonia «À Pátria»*, que constitui um manifesto do nacionalismo regeneracionista. Mas uma vez instalado em Portugal na última década do século passado, abandonou definitivamente a composição deste tipo de obras para cultivar o «género nacionalista», como explicou na sua conferência sobre a recepção de Beethoven em Portugal, que apresentou em Viena em 1927.⁹ Numa carta escrita em 1933, Viana da Mota forneceu a Lopes-Graça uma listagem das suas obras nacionalistas, que começava com uma rapsódia sobre temas populares portugueses. Viana da Mota assinala os seus próprios precursores, citando na carta Júlio Neuparth e Augusto Machado, embora critique o facto de nenhum dos dois ter chegado a utilizar sistematicamente a música popular. Esta carta foi escrita a pedido de Lopes-Graça, que na altura trabalhava numa dissertação para a obtenção de uma bolsa de estudo no estrangeiro. A dissertação, concluída e apresentada, valeu-lhe a bolsa, que não pôde usufruir por questões políticas. Foi publicada em 1933 na *Seara Nova* e em 1935 na *Revista Brasileira de Música* com o título «A música portuguesa no século XIX».¹⁰

Abordemos mais pormenorizadamente este texto. Face à predilecção, na linha defendida por Ivo Cruz, pelos assuntos relacionados com a Época dos Descobrimentos e ao tique característico da procura de precursores portugueses dos «clássicos», Lopes-Graça foi escolher o exemplo dos músicos do liberalismo Português que trabalharam pela «modernização» da vida musical lisboeta, começando por João Domingos Bomtempo e concluindo com José Viana da Mota, cujo papel na música portuguesa era para Lopes-Graça igual ao de Grieg e Pedrell para as novas escolas nacionais de outros países europeus. No fundo, o que estava em causa era a

⁹ José Viana da MOTA, «Beethoven em Portugal» in *Música e músicos alemães: Recordações, ensaios, críticas*, 2.ª edição revista e aumentada, vol. 1, Coimbra Editora, 1947, pp. 149-56. Sobre o peso da figura de Beethoven na música ibérica v. Teresa CASCUDO, «Beethoven and Iberian Symphonism: from Barbieri to Luís de Freitas Branco» in *Actas do Congresso Internacional Austria 996-1996: Music in a Changing Society*, Ottawa, 2-7.1.1996 (no prelo).

¹⁰ Fernando Lopes-GRAÇA, «A música portuguesa no século XIX» *Seara Nova*, 376, 1933, e *Revista Brasileira de Música*, II, 4, 1935 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 1, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 63-84).

preocupação, partilhada com os compositores por ele citados na sua leitura do século XIX, com a «europeização da cultura musical e a criação de uma música nacional», de onde ele retira, como conclusão, um ensinamento ético:

Se a solução que os homens lhe deram não foi de todo o ponto superior, saibamos, ao menos, estar-lhes reconhecidos por a tentarem e esforcemo-nos hoje por a conseguir. Talvez ainda não seja tarde.¹¹

Esta era uma posição que Lopes-Graça já tinha anunciado em textos anteriores, nomeadamente em dois artigos publicados na *Seara Nova* em 1931. No primeiro, «Estado actual da cultura musical em Portugal», declara: «Porque o nosso Renascimento, o nosso verdadeiro Nacionalismo, deve começar por aqui: pela nossa reintegração na civilização europeia».¹² E no segundo, «Tradição e inovação», onde chega a afirmar que o melhor para a música portuguesa era fazer tábua rasa de todo o «passado de rotina, de insignificância, de atraso, quando não de imbecilidade»,¹³ esboça a tese posteriormente exposta na sua dissertação, com argumentos históricos centrados no papel fundamental do liberalismo na promoção da música portuguesa. De facto, estes artigos visam uma espécie de reconstrução de uma tradição musical liberal em Portugal,¹⁴ que o leva a ignorar a música de outros compositores ligados à igreja ou aos círculos miguelistas.

A situação de orfandade dos jovens compositores e, especialmente, de Lopes-Graça, torna-se particularmente evidente numa recensão a um estudo de Santiago Kastner sobre o estilo musical de Manuel Rodrigues Coelho,¹⁵ também publicada na *Seara Nova* uns anos depois.¹⁶ Neste artigo, Lopes-Graça critica a tentativa de Kastner de codificar os rasgos distintivos do estilo luso, entendido no âmbito de um hipotético estilo ibérico, como demonstração da existência de uma tradição musical sobre a qual era possível

¹¹ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 84.

¹² Fernando Lopes-GRAÇA, «L'état actuel de la culture musicale au Portugal» *Seara Nova*, 264, 1931 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 92).

¹³ Fernando Lopes-GRAÇA, «Tradição e inovação» *Seara Nova*, 253, 1931 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 171). O artigo é uma resposta a outro da autoria de Eduardo LIBÓRIO e Ivo CRUZ, «Cultura de Música: seus fins», publicado no último número que saiu da revista *De Música*, de que Lopes-Graça era editor.

¹⁴ Citando como autoridade Luís de Freitas BRANCO, *A música em Portugal*, Imprensa Nacional-Exposição Portuguesa de Sevilha, 1929.

¹⁵ Santiago KASTNER, *Música hispânica: o estilo do Padre Manuel Rodrigues Coelho e a interpretação da música para tecla desde 1450 até 1650*, Lisboa, Ática, 1936.

¹⁶ Fernando Lopes-GRAÇA, «Considerações sobre a música portuguesa» *Seara Nova*, 497, 1937 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 105-15).

edificar uma escola nacional. A modo de resposta, Lopes-Graça lamenta mais uma vez a inexistência de uma tradição musical portuguesa: «tradição, no sentido de continuidade histórica, parece-nos que, realmente, não existe».¹⁷ Como coisa diferente dos factos históricos, a tradição era o único fundamento que poderia justificar as escolhas dos novos compositores, mas, para Lopes-Graça, a descontinuidade histórica da música portuguesa – que unicamente apresentava para ele casos efémeros, isolados e esporádicos – tinha a sua tradução numa tradição inútil, porque quebrada. Lopes-Graça passa mesmo a referir problemas do foro historiográfico, afirmando que a música portuguesa não tinha, nem tradição, nem história, e que, portanto, não era possível fazer uma «história da música portuguesa», mas somente uma «história da música em Portugal».

Mais interessantes ainda são as suas opiniões, também expostas nas «Considerações sobre a música portuguesa», sobre a questão do progresso e do atraso em música, que ele liga à questão da posição da arte numa sociedade determinada: «uma história, um período, uma geração em atraso são uma história, um período, uma geração de reflexo, cujas produções não correspondem a uma necessidade orgânica de criação e aceitação de valores».¹⁸ É a partir deste princípio que deve ser entendida a sua recusa das tentativas de construção de «identidades musicais nacionais» no sentido das realizadas por Pedrell em Espanha. A tradição, para servir como referente criativo, havia de ser viva e dinâmica e os fundamentos dos revivalismos, no género dos de Pedrell, eram contraditórios: para Lopes-Graça, nacionalismos de base «erudito-popular» e «arqueológico-folclórica», dependentes de decisões artificiais e alheios à evolução incontrolada da produção musical. Embora um tanto longe do assunto da recensão, Lopes-Graça critica também, de passagem, a utilização da música popular como fonte de identidade musical, substituta da inexistente tradição erudita, dando à pergunta «ser-nos-á ainda possível a nós portugueses, a formação de uma consciência nacional baseada no folclore [...] e escudada em seguida na tradição?» uma resposta negativa, qualificando-a de solução anacrónica. A confissão subjacente não pode ser mais dramática:

Ninguém mais do que nós lamenta, tem lamentado [...] a falta de uma tradição musical portuguesa, que permita aos compositores portugueses alicerçar as suas produções num terreno seguro e estável.¹⁹

¹⁷ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 110.

¹⁸ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 112-3.

¹⁹ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 109.

Como sucedeu a tantos outros compositores, foi em Paris que Lopes-Graça teve a súbita revelação da importância do papel da música popular na criação de uma identidade nacional. No estado actual dos nossos conhecimentos, é difícil reconstruir como teve lugar esta transformação. Numa entrevista dada já em Lisboa, para onde voltou em 1939, dava como razão de ser desta conversão o pedido, por parte de uma cantora, de canções populares portuguesas em versão de concerto. Como esta cantora não gostara do que Lopes-Graça lhe oferecera, este acabou por realizar as suas primeiras harmonizações numa linguagem bastante mais moderna da usada pelos seus colegas em Portugal, cujo resultado foi a primeira série de *Canções populares portuguesas* (1939-42). Sabemos que Lopes-Graça teve contacto em Paris com o compositor Charles Koechlin, um dos mais importantes pedagogos franceses deste século e um defensor das harmonizações de canções populares como um dos meios de aproximar a música do seu público. Koechlin pode ter sido outro dos modelos. Não se pode esquecer que estamos na segunda metade da década de 30, a época da Frente Popular e das actividades influenciadas pelas directrizes soviéticas da *Maison de la Culture*, com que Lopes-Graça colaborou. Como foi dito, e infelizmente, falta a informação mínima necessária para descrever ao pormenor como se passaram as coisas. O que é certo é que Lopes-Graça regressou a Lisboa, não só com o projecto de transformar as canções populares portuguesas em canções para salas de concerto, como também com a maturidade técnica suficiente para ganhar o prémio de composição do Círculo de Cultura Musical, por três vezes na década de 40.

Em 1942 Lopes-Graça publicou *Introdução à música moderna*,²⁰ onde o capítulo «Novas culturas musicais» é dedicado às novas escolas nacionais de composição. Neste texto é fulcral a distinção entre «nacionalismo político», que encara a música como parte de um programa ideológico, e «nacionalismo essencial», que faz da composição um campo de experimentação para forjar uma nova linguagem a partir de características da música popular, baseando-se no princípio de que «qualquer cultura musical, antes de ser um corpo de obras e de ideias perfeitamente definido e mais ou menos consciencializado na pessoa dos seus génios representativos, existe potencialmente e infuso nas manifestações espontâneas da sua música popular»,²¹ donde se conclui que esta manifestação também pode tomar o

²⁰ Fernando Lopes-GRAÇA, *Introdução à música moderna*, Lisboa, Edições Cosmos, 1942 (in *Opúsculos*, vol. 2, Lisboa, Editorial Caminho, 1984).

²¹ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 73.

sentido inverso na obra de individualidades, cujo nacionalismo é inconsciente e a-sistemático. Curiosamente, a mensagem espiritual da toda música nacional, no tal sentido superior exigido por Lopes-Graça, há-de ser uma mensagem «universal», única maneira de ultrapassar fronteiras e de fazer dos representantes das escolas nacionais «clássicos». Lopes-Graça defende neste pequeno trabalho de divulgação que a música da nova escola havia de ser formalmente nacional, universalmente expressiva e socialmente funcional.

A questão do conceito de nacionalismo também afectou os textos publicados nas revistas da órbita do Partido Comunista. Lopes-Graça publicou na *Seara Nova* o texto fundamental em relação a esta questão: «Sobre o conceito de música portuguesa»,²² pouco antes de Gonçalo de Santa Rita publicar o seu «Diferenciação de poesia popular e erudita».²³ Lopes-Graça esclarece aqui as bases do recém-adoptado nacionalismo, deixando claro que é preciso um critério superior de música portuguesa, que devia ser antes de mais nada e acima de tudo um critério estético. Lopes-Graça, como Santa Rita, distingue entre música nacional e nacionalismo musical: a primeira é «o meio sublime para atingir os fins supremos da vida humana», enquanto o segundo «pretende a imutabilidade das realizações estéticas, a sujeição do artista a uma disciplina rígida». A primeira delas é oposta à usada demagogicamente pelo «patriotismo de Estado» (tomando a fórmula emprestada de Eric Hobsbawn) do regime salazarista, e só é possível graças à tarefa dos artistas comprometidos com a sua realidade:

o grande artista é sempre um artista representativo e só é, na realidade, grande na medida em que for representativo; o génio é o artista em cuja obra se revela mais profundamente, mais cabalmente, mais inequivocamente esse mesmo elemento colectivo.²⁴

Como era de esperar, para chegar à questão da integração do artista na colectividade, Lopes-Graça parte do tema da tradição:

²² Fernando Lopes-GRAÇA, «Sobre o conceito de *música portuguesa*» *Seara Nova*, 740-2, 1941 (in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 37-62).

²³ V. Gonçalo de SANTA RITA, «Diferenciação entre poesia nacional popular e erudita» *Seara Nova*, 748, 1941. Cf. com «O conceito de nacionalismo artístico» *O Diabo*, 227, 1939, do mesmo autor.

²⁴ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 42.

A arte de cada povo [...] por conseguinte, [é] o produto de uma experiência individual alicerçada na tradição colectiva, tradição que, convém novamente frisá-lo, só é válida na medida em que é dinâmica, na medida em que é um elemento fecundante de novas conquistas e uma condição de progresso.²⁵

É neste contexto que Lopes-Graça aceita o uso da música popular como uma maneira de criar uma música «viva, e portanto humana» e de não ficar perdido no meio de refinamentos técnicos que sejam um obstáculo para a força, a humanidade e a mensagem da música. Contudo, Lopes-Graça não abandonou por completo as suas reservas em relação à música popular, embora afirmasse que o tratamento erudito da canção popular, ligado à descoberta das suas virtualidades artísticas, psicológicas e morfológicas, podia contribuir para a formação de uma linguagem musical autónoma e individualizada. Mas, é preciso salientá-lo, a criação desta linguagem – a que também se podia chegar pela via erudita – é que era para ele o único caminho para encontrar «a verdadeira face de uma música nacional».²⁶

Após 1945 as posições radicalizar-se-iam, cumprindo Lopes-Graça as funções de músico oficial da oposição quase até aos nossos dias, com um posicionamento onde se mistura uma escolha política com as atitudes estéticas que manteve sempre, desde os seus anos de juventude. A partir desta data, a opção é clara para Lopes-Graça (ou pelo menos é o que se deduz da abundância dos escritos sobre a canção popular portuguesa): é preferida a música popular, porque a outra tradição, da qual Lopes-Graça já aceita a existência, uma vez temperados os ânimos polemistas da década de 30, é radicalmente elitista.²⁷ No entanto, o que pode ser analisado como militância política numa leitura superficial, a partir do momento em que se sabe que Lopes-Graça se tornou membro do Partido Comunista Português após a reorganização de 1943, pode ter uma leitura menos linear, quando se estuda do ponto de vista da problemática do artista. Mais especificamente, como mostrei em relação à primeira década de actividade profissional do compositor, a questão do «nacionalismo» na sua obra, no sentido da crença numa identidade original, deve ser entendida como uma entre outras respostas do compositor à pergunta que serve de

²⁵ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 41-2.

²⁶ Lopes-GRAÇA, *op. cit.*, p. 51.

²⁷ Esta interpretação do que é importante do ponto de vista político na obra de Lopes-Graça permanece nos textos saídos do PCP; v. Álvaro CUNHAL, *O artista e a sociedade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996, onde, nas quatro vezes que é citado, Lopes-Graça é unicamente referenciado como autor de harmonizações de músicas populares e de canções políticas.

título a este artigo: que fazer sem um Camões músico?²⁸ ou, melhor dito, e desta vez sem caricatura, onde procurar uma tradição musical sentida como ausente? Que esta procura possa ser interpretada, exclusivamente, como «nacionalista», é uma questão das intenções políticas que possam animar quem a interpreta. A resposta de Lopes-Graça foram as suas harmonizações de canções populares portuguesas, que junto com as outras obras de «raíz popular» só constituem uma parte do seu catálogo, aliás, muito concentrada na década de quarenta e cinquenta, os terríveis anos da Guerra Fria. Também foram respostas as suas seis sonatas para piano, os seus concertos para piano e orquestra, as suas obras de câmara, as suas canções, políticas e de concerto, sobre textos de poetas portugueses – apoiando-se numa arte com «tradição» – e em diferentes línguas, usando melodias populares alheias. Mas não podemos esquecer a sua actividade, febril, como pedagogo, director coral, jornalista e organizador de concertos. Nesta vasta actividade, e apesar da abundância objectiva da sua presença, o uso da música popular portuguesa como material acaba por ser uma mais entre as estratégias de integração do músico que foi Fernando Lopes-Graça e da sua música na vida quotidiana.

²⁸ V. «Entrevistando mestre Viana da Mota» in *Opúsculos*, vol. 3, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, pp. 37-43, de onde foi tirada a expressão: «[Viana da Mota] — Como disse há pouco, o problema é Arte Nacional; [Lopes-Graça] — Como solucioná-lo?; [Viana da Mota] — Encontrando um Camões que fosse músico» (também citado por Lopes-Graça em «Sobre o conceito de música portuguesa» in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 1, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 55).

