

DE FRANCISCO DE LACERDA A FERNANDO LOPES GRAÇA: A TROVA NA HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA PARA CANTO E PIANO *

Por José Bettencourt da Câmara (Universidade de Évora)

Sem prejuízo da verificação de traços de continuidade relativamente a formas anteriores, em particular da segunda metade de Setecentos, pode dizer-se que ao romantismo alemão ficámos devendo as concepções que caracterizam as modernas formas da música para canto e piano. De uma maneira ou doutra dele subsidiários, outros nacionalismos musicais, Europa fora, lograriam, com maior ou menor atraso, realizações idênticas ao longo do século XIX.

Na história da música portuguesa (tanto quanto neste momento a conhecemos), só tardiamente a canção culta alcançaria os seus primeiros frutos. Surgem eles num período que podemos definir vagamente como de transição do século XIX ao século XX, período que associa, em dialéctica coexistência, tendências tão diferentes como um romantismo tardio e um impressionismo incipiente. Um terceiro conceito que a estes poderíamos adicionar, o de nacionalismo, não é, em princípio, incompatível com, pelo menos, a primeira daquelas tendências.

Assim, é tentador, e fácil, para aquele que conheça simultaneamente a história da música em Portugal e a história política e social do nosso País, relacionar o ambiente sócio-político que entre nós se vive nas últimas décadas do regime monárquico e as mais acuradas (do que algum tímido sinal na obra de João Domingos Bontempo, por exemplo) tentativas de nacionalismo que então se verificam no curso da nossa música. A simultaneidade histórica do fenómeno nacionalista – de que o movimento republicano em ascensão soube, habilmente, tirar partido – e da criação das primeiras óperas em língua portuguesa, de uma sinfonia com o título *À Pátria* (devida a Viana da Mota,

* Texto publicado na revista *Colóquio-Artes* (N.º 75, Dezembro de 1987, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), com o título “A trova na história da música portuguesa para canto e piano”.

como é sabido), para referir apenas alguns exemplos, não se explicam, evidentemente, por mera concomitância temporal – brotam de uma mesma circunstância histórica, devendo referenciar-se uns aos outros não segundo modelos de marxismo de cartilha, mas de acordo com o princípio da reversibilidade, da interação, exigido pela imensa complexidade dos fenómenos históricos.

Deste contexto irá beneficiar o surgir das primeiras realizações consistentes na história da produção musical portuguesa para canto e piano. E três grandes nomes (na medida dos conhecimentos actualmente disponíveis, devemos sempre repeti-lo!) há que aduzir nesta matéria: José Viana da Mota, Francisco de Lacerda e Luís de Freitas Branco. Conhecendo o autor destas linhas na íntegra apenas a produção para canto e piano do segundo, tudo parece apontar todavia para que, quantitativa e qualitativamente, sejam estes os três nomes a citar como os mais relevantes no domínio e no período definidos. Com dependências geográfico-culturais diferentes, fazem estes músicos um percurso de criadores que poderíamos polarizar nos conceitos de cosmopolitismo e de nacionalismo. A obra para canto e piano de todos eles reflectirá paradigmaticamente – até porque não pode prescindir do recurso a uma língua, portuguesa, francesa ou alemã – esta circunstância.

De qualquer modo, não será a integral produção para canto e piano destes músicos a reter aqui a nossa atenção. Nem sequer a totalidade da sua obra sobre língua portuguesa, visto a nossa busca de especificidades – se tal puder pretender-se – nos circunscrever a algo de mais restrito. Veremos assim restar-nos, para o tema que aqui nos interessa, parte da produção para canto e piano de um deles: as *Trovas* de Francisco de Lacerda.

Duas ressalvas desejamos fazer ainda antes de, a seguir a estas considerações preliminares, entrarmos no assunto definido pelo título em epígrafe. Sabemos que a busca de especificidades na história de uma comunidade nacional, qualquer que seja o nível a que se efectue, está condenada a suspeições que nos são justamente impostas pela experiência histórica de certas formas de nacionalismo. Mais ou menos políticas, mais ou menos estéticas, estas tiveram pelo menos o condão de obrigar-nos hoje, se esclarecidos nos quisermos, a não cairmos em ingenuidades, para não referir o caso de manipulação de factos e evidências, a endossar então ao tribunal da má-fé. Resta-nos porém, no mínimo, o direito a indagar diferenças, se elas existirem, livres de crermos que a sua consideração não é menos lícita ou necessária que a das identidades. Em segundo lugar, há que explicitar que, quando à trova nos referimos como forma musical,

sabemos não poder fazê-lo no mesmo sentido em que de forma-sonata, forma-canção ou forma-rondó se fala em musicologia, empregando a palavra em mais lato e vago sentido que não tem a ver com a estrutura global das obras musicais em questão. Cada sector do conhecimento tem de haver-se com a imprecisão (poderíamos dizer, positivamente, a polissemia) da sua terminologia, e as ciências musicais não parecem mais favorecidas do que as demais ciências do homem nesta matéria.

A obra para canto e piano de Francisco de Lacerda abre com a composição em Paris, em 1898, de *L' Indifférent*, sobre poema de A. Silvestre. Ao longo de um vasto período da sua vida encerrado em 1913 com o regresso aos Açores e preenchido com a conclusão dos estudos na Schola Cantorum e afirmação como director de orquestra em La Baule, Nantes, Montreux e Marselha, seguir-se-ão os trechos intitulados *Les papillons de jour* (1899), *La chanson du souvenir* (1902), *Pour la paix de ton regard* (1909), *Que deviendras-tu?* e *Berceuse* (1913), esta última a partir de poema extraído das *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys.

Como é fácil de deduzir, dado o seu ponto de partida literário e o meio em que vive então o seu autor, ilustra este conjunto de peças para canto e ou piano – longe de qualquer preocupação nacionalista por parte do compositor, já revelada contudo no início da sua carreira com as duas valsas para piano intituladas *Lusitanas* (1896) – a faceta cosmopolita de Lacerda, que o leva a assumir os traços característicos da melodia francesa de finais do século XIX. A produção para canto e piano do músico açoriano será retomada, dentro de coordenadas completamente diferentes, num último período da sua vida, em Lisboa (1921-1934), depois de inglório retorno à modorra infértil da ilha natal (1913-1921).

É na segunda metade da década vinte que, motivado pelo ambiente cultural da capital portuguesa, pelo contacto com escritores e artistas de orientação nacionalista coimo Afonso Lopes Vieira, que Francisco de Lacerda vai entregar-se ao projecto de criação duma música inequivocamente nacional, por isso voltada para a inspiração na tradição musical do povo português. Formado nos rigores historicistas da Schola Cantorum, mas cedo convertido à estética impressionista (provam-no obras para piano datadas de 1902 e de 1904) que determinará a sua produção musical da maturidade, vê esta última de certo modo coexistir, nos anos 20, com a preocupação nacionalista. Assim, ao conceito de impressionismo (inadequado, de vários pontos de vista, na sua aplicação à história da música), que define a produção de Lacerda na maturidade, deve juntar-se, para compreendermos a produção do último período da sua vida (que

podemos chamar de «segundo período de Lisboa»), a noção de nacionalismo musical, não absolutamente oposta às aquisições impressionistas, mas delas diferindo por uma aproximação preferencial à música popular portuguesa.

Surgem assim, depois de meados da década de 20, as *Trovas*, um dos pontos mais altos da produção musical de Francisco de Lacerda e o seu mais importante contributo para o dito projecto de constituição duma escola musical portuguesa. As *Trovas* representam, aliás, o único trabalho relevante de Lacerda no âmbito da música para canto e piano neste último troço da sua vida. Se exceptuarmos uma bonita *Cantiga de amigo*, escrita em 1930, e as menos significativas harmonizações de música popular para o *Cancioneiro musical português*, pouco mais produz então a sua pena naquele domínio.

Depois da publicação póstuma (1935) de dois primeiros fascículos do *Cancioneiro musical português* pela Secção de Folclore da Junta de Educação Nacional, as *Trovas* foram a primeira obra de Lacerda editada depois da morte do compositor, o que de algum modo trai a sua importância no conjunto da produção musical de Francisco de Lacerda. Inclui este volume trinta e quatro números, aos quais poderão adicionar-se outros dois, por nós recentemente recuperados, que aguardam publicação em volume integrando a restante obra do compositor para canto e piano. Estas duas peças, *O teu andar é tão leve* e *Quando tu abres os olhos*, são de valor musical desigual. A última representa eventualmente uma tentativa inicial sobre um texto que originaria outra trova, tentativa que o próprio autor porventura não incluiria numa edição das *Trovas*, mas que, visto tratar-se de obra acabada, achamos não dever excluir-se de um plano de publicação das obras completas do músico açoriano.

O próprio Francisco de Lacerda veio a seleccionar um conjunto de oito trovas que, por ele orquestradas, foram dadas em primeira audição a 23 de Março de 1929, pela cantora Marina Dewander Gabriel e pelo maestro Pedro de Freitas Branco, num dos «Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa». Uma segunda série de trovas para canto e orquestra só parcialmente efectivada pelo compositor.

Ao contrário do trabalho de Lacerda no *Cancioneiro musical português*, que colige arranjos para canto e piano de canções tradicionais portuguesas, as *Trovas* são integralmente devidas ao esforço do compositor. É imprescindível retermos este aspecto para entendermos a trova como forma musical, prevenindo contra eventual confusão de leitor menos informado. Sabemos que incomodou particularmente Francisco de Lacerda

o entendimento das suas *Trovas* como harmonizações de folclore musical português, confusão em que incorreram vários críticos em vida do compositor.

No erro não se deixou induzir seu amigo Afonso Lopes Vieira, que para o programa da estreia da primeira série de trovas para canto e orquestra escreveu o seguinte: “Como costuma acontecer com todos os Portugueses de boa raça, em Francisco de Lacerda os longos anos e repetidas estadas fora de Portugal mais e melhor afervoraram o pátrio amor e o timbre nacionalista. Entre tantos outros testemunhos que o ilustre professor nos apresenta, estas oito *trovas* no-lo demonstram. Não sejam porém ouvidas como adaptações de canções populares ou estilizações de temas, mas como lindas e comovedoras amostras de um vasto *Cancioneiro para o Povo*, gente nossa do mar, da serra ou da campina, não criadora directa da obra de arte, mas sua inspiradora pela esparsa sugestão da alma no ambiente. Foi assim que o artista recebeu e reflectiu na sua alma, desenvolvendo-a em linguagem musical, a emoção do Portugal rítmico, e exprimiu neste ensaio de música portuguesa o encanto indefinido dessa espécie de vaga e melancólica neblina que envolve, no puro Portugal, as almas e as coisas”.

A seu modo, o poeta releva no empreendimento de Francisco de Lacerda o seu aspecto fundamental, atinente ao nacionalismo estético que enforma as *Trovas*. Não se trata, repetimos, de trechos que de uma maneira ou doutra façam uso explícito de música tradicional portuguesa, mas antes duma re-criação, de um livre assumir de traços essenciais da nossa música popular, sem detrimento das exigências do alto escopo artístico que as determina.

Desconhecendo os textos que sobre o assunto então produzia Bela Bartok (em boa parte escritos na década de 20), Francisco de Lacerda realiza com as *Trovas* aquilo que o compositor húngaro designaria como um terceiro nível de interferência da música popular na música erudita: "Pode acontecer que o compositor não deseje criar melodias populares nem delas produzir imitações, propondo-se antes que a sua música tenha a própria atmosfera da música rural. E é possível consegui-lo, sendo lícito, neste caso, afirmar que o compositor se apropriou da linguagem musical utilizada pelas populações rurais, e que a domina com a mesma desenvoltura e perfeição com que o poeta emprega a língua pátria» (*A influência da música rural na música erudita moderna*, "Uj Idok, 1931).

Trata-se, sem dúvida, do primeiro cometimento sistemático no género, na história da musica portuguesa. Para além do seu intrínseco valor artístico, as *Trovas* de Francisco de Lacerda contam nela, por isso, com um lugar realmente ímpar. Em todos

os casos, o seu texto literário é constituído por quadras do cancioneiro popular português ou, quando não, dentro do estilo popular, encontrando-se nesta situação o texto de uma ou outra trova que é da autoria do próprio compositor (também poeta, sem que a sua obra literária lograsse atingir a qualidade da sua produção musical). A estrutura do verso heptassílabo da quadra popular, é, pois, um dos elementos que, à partida, naturalmente determinará a trova enquanto forma musical. Esta caracterizar-se-á, assim, por dois aspectos fundamentais: pela aproximação da sua estrutura musical aos contornos melódicos e rítmicos da música tradicional portuguesa e pela escolha da matéria-prima literária, a quadra do cancioneiro popular ou, quando de criação individualizada, seguindo o recorte dela.

Apraz-nos salientar não apenas os traços específicos que nos parecem evidentes na trova, mas ainda o facto de Francisco de Lacerda surgir como seu incontestável criador, coroa de glória de que ele próprio certamente não teria consciência nítida, até porque só hoje, depois das incursões no mesmo domínio de outro músico português deste século, o facto surge com a sua verdadeira dimensão histórica. Efectivamente, não conhecemos realização de outro compositor português anterior às *Trovas* de Francisco de Lacerda que salvasse os dois elementos fundamentais que destacámos na forma. Mesmo que tal viesse a verificar-se, o facto não diminuiria o significado do contributo de Lacerda, esse sistemático e supondo todo um programa estético.

Ao criar a forma, Lacerda cede-lhe igualmente a designação que, pela vernaculidade, pelas suas ressonâncias populares (sabemos que improvisadores populares nos Açores às suas criações chamavam «trovas» - cf. o nosso estudo *Para a sociologia da música tradicional açoriana*, p. 52), revela alto grau de adequação. Com o mesmo valor semântico, o termo será assumido por outro compositor português da geração subsequente à de Lacerda, e que neste domínio podemos considerar seu verdadeiro continuador.

Quando em 1906 nasce em Tomar Fernando Lopes Graça, Francisco de Lacerda, então em França, conta trinta e sete anos de idade. O destino dos dois músicos não se cruzaria com muita frequência. mas – a história tem destas ironias – tal não quer dizer que, como nestas linhas pretendemos demonstrar, nada tenham a ver um com o outro.

Os contactos humanos, raros, entre ambos teriam lugar em Lisboa nos últimos anos de vida de Lacerda, era o futuro autor da *História trágico-marítima* um jovem músico recém-diplomado pelo Conservatório Nacional de Lisboa. Meses antes da sua morte (1934), Lacerda integrou o júri que decidiria a atribuição a Fernando Lopes Graça

duma bolsa para estudos de musicologia fora do País, decisão que interferência política posterior veio inviabilizar.

De qualquer modo, mais importante do que estes escassos contactos pessoais entre os dois músicos é o facto de Lopes Graça se formar num meio em que a questão dum música nacional se punha com acuidade para quase todos os compositores portugueses, surgindo as realizações de Lacerda nesse sentido como um marco no caminho a prosseguir. Também as de um Rui Coelho, antes de conhecida a sua inconsistência artística, pareceram inicialmente ao jovem tomarense indicadores do futuro que importava construir. Anunciado pelas *Variações sobre um tema popular português* (1927), para piano, a mais antiga das obras que o próprio músico nos preservou, o nacionalismo estético de Fernando Lopes Graça afirmar-se-ia sobretudo ao longo das décadas de Quarenta e de Cinquenta que, sem detrimento da preocupação modernista do compositor, nos dariam as mais paradigmáticas expressões daquela tendência.

Não consegue Lopes Graça precisar, actualmente, desde quando tem conhecimento das *Trovas* de Francisco de Lacerda, admitindo que as haja escutado em Lisboa quando da estreia da primeira série para canto e orquestra, em 1929. Tal não nos impede de considerarmos que as suas realizações homónimas, ou que, sem recorrerem à designação, respeitem os traços definidos na trova, se situam na continuidade do empreendimento do músico açoriano. Estamos perante fenómenos históricos que se situam, muitas vezes, para além da consciência explícita que deles têm os seus agentes.

Aliás, a afirmação de linhas de continuidade entre os dois músicos obriga-nos imediata consideração das diferenças. Entre Francisco de Lacerda e Fernando Lopes Graça a dissemelhança é a que naturalmente se cava entre um músico impressionista e outro a situar em área histórico-estética diversa, onde pontificam nomes como o de Bela Bartok, algum Stravinsky e, de certos pontos de vista, Prokofiev. Significativamente, a influência de Debussy, considerável no caso de Lacerda, é despicienda no de Lopes Graça. Assim, o projecto de incremento dum escola musical portuguesa é servido em ambos por estéticas e técnicas diferentes.

A obra para canto e piano de Fernando Lopes Graça é relevante a diversos títulos. Inserido numa larga perspectiva histórica, ela surge como o mais vasto contributo de toda a história da música para canto e piano em Portugal, devendo afirmar-se que a conquista de uma musicalidade para a língua portuguesa recebe dele

impulso notável. No contexto da produção global do compositor, a escrita para canto e piano revela-se um dos seus domínios de eleição que, mais do que a obra coral (que só começa a surgir no seu catálogo a partir de meados dos anos quarenta), o acompanha desde o começo da sua história de criador musical (*Primeira Anteriana*, 1928) até ao presente (*Aquela nuvem e outras*, *Cantos de mágoa e desalento* e *Sete odes de Ricardo Reis*, três obras já do ano corrente, 1987 – a primeira sobre poemas de Eugénio de Andrade e as últimas, de Fernando Pessoa). Ela constitui, pois, um dos meios mais propícios à verificação de diferenças diacrónicas e de constantes no percurso do compositor.

Distribuída por inúmeros ciclos, colectâneas mais ou menos vastas, trípticos, dípticos e canções soltas, a obra de Lopes Graça para canto e piano inclui, com efeito, muitas dezenas de títulos. Fácil será, porém, organizá-la em grandes grupos, que definem tendências mantidas ao longo de toda a carreira do músico português. Assim, das canções «empenhadas», onde de algum modo a vontade de comunicação e o proselitismo político cedem o passo à exigência artística, às realizações de alto escopo estético, das canções infantis às elucubrações poético-filosóficas de Antero ou de Pessoa, das harmonizações de cantos populares portugueses, brasileiros, espanhóis, franceses, ingleses, gregos, húngaros, checos, russos e negro-americanos à criação integral de um imaginário folclore musical português (as trovas, que aqui nos interessam), dos sonetos de Ronsard aos textos de poetas portugueses desde a Idade Média até à actualidade – a obra para canto e piano de Fernando Lopes Graça surge realmente como um vasto labirinto cujas dimensões não cessam de desafiar a nossa capacidade de interrogação.

Neste oceano, destacaremos as realizações que inequivocamente respeitem o perfil atrás definido para a trova. Não pressentimos artificialismo na operação, que melhor justificaríamos por uma análise musicológica detalhada de alguns exemplos, mormente no que respeita às relações entre os textos literário e musical e à apropriação de traços característicos da música tradicional portuguesa. Confessamos haver hesitado apenas no caso dos *Três cantares*, sobre poemas de Carlos de Oliveira, levando-nos à recusa, mais do que a realização musical de Lopes Graça, o grau de individualização do texto literário.

O catálogo da obra musical de Fernando Lopes Graça inclui, aliás, ainda alguns títulos que, fora do âmbito da música para canto e piano (exteriores, por isso, ao assunto definido para estas linhas), devemos considerar trovas. Trata-se de *Para as raparigas de*

Coimbra (1951), a partir de quadras de António Nobre, das *Duas trovas tristes e duas alegres* (1952), com textos do cancionero tradicional português, e das *Trovas de Coimbra* (1961), sobre quadras de António de Sousa, todas para coro misto *a cappella*.

Para sermos verdadeiramente rigorosos, temos de acrescentar ainda que, mesmo no domínio da música para canto e piano, o catálogo da obra de Lopes Graça compreende uma ou outra realização com os contornos por que definimos essencialmente a trova, mas que, dadas as suas características de assumida singeleza, nos permitimos não considerar aqui. Referimo-nos a alguns números da vastíssima colectânea *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras* que fazem uso de quadras de autores diversos, no espírito da poesia popular portuguesa.

As primeiras trovas de Fernando Lopes Graça datam do que poderíamos considerar (com a necessária vénia para o artifício inerente a toda a tentativa de periodização do percurso de um artista) como um primeiro período da sua história de criador musical, o qual inclui, *grosso modo*, os últimos anos da década de vinte e a primeira metade da década seguinte, em que o compositor termina os estudos no Conservatório de Lisboa e, depois, exerce magistério na Academia de Música de Coimbra, antes de, em 1937, partir para Paris. Trata-se das *Canções sobre quadras populares portuguesas* que, escritas em Coimbra em 1934, compreendem seis curtos trechos, já reveladores de que para o jovem compositor o esforço de modernidade não é incompatível com o projecto de criação duma música identificável como portuguesa. O emprego da politonalidade é decerto o traço mais saliente da colectânea, sistematicamente utilizada no primeiro, quarto e quinto números, e nestes dois últimos visualizada mesmo pelo uso simultâneo de diferentes armações da clave. Datam originalmente do mesmo ano (Tomar, 1934), se bem que revistas já na Parede em 1966, as *Três canções ao gosto popular*, sobre poemas de António Botto. Acusando nítidas permanências tonais, não deixam estas peças de trair o gosto do compositor pela dissonância, servido principalmente pela busca do intervalo de segunda menor e das suas inversões.

Seguem-se as formosas *Trovas* (1947), que, dedicadas a Arminda Correia, ocupam certamente lugar de destaque no conjunto da produção para canto e piano do seu autor. Pode dizer-se que aqui a pena de Lopes Graça assume e alarga verdadeiras dimensões telúricas da poesia popular portuguesa. As *Duas cantigas de embalar* (1959) reúnem um trecho sobre uma quadra tradicional (*O meu menino é um anjo*) a um

segundo número (*Faze ó ó meu pequenino*) que parte de duas quadras de António Botto, de recorte popular.

As últimas realizações do compositor dentro da estética da trova são dois ciclos de canções que datam dos primeiros anos da década de Sessenta, numa época, portanto, em que Lopes Graça abandona progressivamente as referências explícitas à música tradicional portuguesa, em prol de uma linguagem marcada por um cromatismo expressionista algo cosmopolita. O primeiro destes ciclos, *Cantigas de terreiro* (1960), utiliza quadras de Vitorino Nemésio, pelo compositor seleccionadas do livro *Festa redonda – Décimas e cantigas de terreiro* (1950), em que bem transparece a experiência da circunstância de origem do escritor açoriano (mais precisamente, da ilha Terceira natal). O segundo, *Aquela por quem padeço* (Maio de 1963), integra nove curtos trechos sobre quadras de Américo Durão, extraídas da obra homónima do poeta.

Em todas as obras de Lopes Graça referidas, das *Canções sobre quadras populares portuguesas* ao ciclo *Aquela por quem padeço*, é fácil verificar que o compositor procura como que assumir o espírito da música tradicional portuguesa, tanto no que respeita ao envolvimento harmónico proporcionado pelo piano como ao tratamento da voz humana. Fáz-lo, no caso presente, não apenas na prossecução de objectivos de nacionalismo estético, mas levado também pela necessidade de acordar a música criada ao texto literário que lhe está na origem. De trovas se trata, por isso.

Julgamos que nada mais específico nos oferece a história da música portuguesa para canto e piano. Curto, não deixou de ser fecundo o caminho de Francisco de Lacerda a Fernando Lopes Graça.