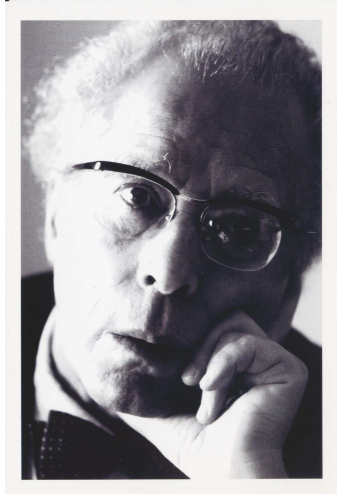


## Fernando Lopes-Graça O Piano sem Fronteiras (*dossier Lopes-Graça*)



*Traziam nova terra e nova luz  
Nos românticos olhos lusitanos:  
E uma cruz  
Que depois carregaram largos anos.*  
Miguel Torga

A intimidade de um compositor com um instrumento deveria pressupor, em princípio, uma relação amorosa. A prioridade que um criador determina em sua produção apontaria escolhas precisas.

A obra monumental e multifacetada de Fernando Lopes-Graça tem, em relação ao piano, um compartimento amplo. É através do instrumento, que o compositor dominava a contento como pianista, que muitas das mais importantes contribuições formais e pianísticas do século XX surgiram em torrente criativa diversificada, a contemplar todos os estágios, do elementar didático à mais competente virtuosidade, entendida como consequência e não como finalidade.

Sob outra égide, sua longa existência, percorrendo o século XX em quase toda a sua extensão, e o fato de ter produzido desde a juventude da idade adulta até o ocaso vivencial tornam possível uma consideração a respeito da enorme contribuição que Lopes-Graça trouxe para o piano. Esse contributo inalienável poderia estar disperso em suas intenções fosse outra a índole do compositor. Há uma plena determinação e a *opera omnia* foi construída com a certeza de que procedimentos precisos de compositores eleitos, assimilados e incorporados naturalmente, não interferissem no seu processo criativo essencial, na sua autenticidade absoluta, que faz reconhecer em poucos compassos a presença do mestre de Tomar. O estilo de Lopes-Graça é a consequência de sua postura perante a Música, a Vida, a opção ideológica. Tem-se uma imensa árvore, plenamente enraizada e, a partir do tronco sólido, as ramificações oriundas de uma mesma seiva. Não há concessão na obra de Lopes-Graça. Essa austeridade do pensar poderia, em parte, ter provocado essa aparente rudeza de sua escrita, essa busca incessante pelas dissonâncias, percussivas ou não, o gosto pela distância mínima intervalar, entre tantas outras buscas que, na

insistência, causam o impacto do grandioso. E comovem, pela densidade proposta sempre pelo autor.

Se as produções sinfônicas e camerísticas ocupam lugar de destaque na *opera omnia* de Lopes-Graça, contudo o coro, seja *a cappella* ou não, o canto isolado - neste caso acompanhado -, ou ainda o piano imperativo, catarse completa, seriam as destinações composicionais privilegiadas mercê dessa dupla atividade interpretativa exercida com dignidade e dedicação, sejam elas a regência coral e a realidade pianística. Dir-se-ia que muito dessa presença marcante do canto, vindo das raízes profundas de um povo, vaza para a obra pianística e não seria possível dissociar tantas melodias atávicas ou imaginárias como pertencentes ao mesmo universo amoroso.

A criação pianística de Lopes-Graça é extremamente diversificada, a abranger categorias distintas de percepção: do *multum in minimo* das obras tendo destinação didática ou não, mas a privilegiar a pequena peça - tradição que remonta ao Barroco - à monumentalidade desse conjunto arquitetônico extraordinário representado pelas seis *Sonatas*. Em todas as obras abordadas, verifica-se a mesma origem do artesão competente. Lopes-Graça sabe imprimir a cada criação, seja a mais pequenina, ou a determinadas *Sonatas* monolíticas sem interrupção, o talhar impecável.

A obra para piano de Lopes-Graça pode ser compartimentada em várias categorias, independentes das fases composicionais. Peças isoladas, duas peças, trípticos, coletâneas e as *Sonatas* estariam sendo geradas ao longo da trajetória. Sob aspecto outro, se as primeiras composições criadas pouco além dos vinte anos de idade já contêm determinadas estruturas que poderiam ser observadas em obras da plena maturidade, deve-se isso em parte à necessidade de uma consolidação da escrita musical e, sob égide outra, à natural fixação das impressões digitais, essa característica que identifica o autor no seu caminhar quando o talento existe. Estabelece definições a partir do início do longo percurso, a deixar como traço marcante as **Variações sobre um tema popular português**, quando essa escolha temática em 1927 já aponta preferências indiscutíveis, e as 12 variações já direcionam para várias das tendências básicas do compositor: o tratamento reinterpretado dos cantos e ritmos da música popular portuguesa e a busca pela timbrística e pela ressonância, tendo-se como exemplo a variação X.

Poder-se-ia constatar que, até nas pequeninas peças que constituem o álbum **Música de piano para as crianças** (1968-76), essas marcas do autor estão assinaladas e, tanto essa obra como o **Álbum do jovem pianista** (1953/63) ou as **Músicas Festivas** (1962-94) desempenhariam a função didática, da mínima à média dificuldade.

Na peça de pequena duração o pensamento de síntese de Lopes-Graça se adequa sempre, a extrair, do musical ou do extra musical, seja a lembrança de algo que o interessou ou elementos de aproximação com o folclore real ou imaginado; seja o canto ou a dança como subsídios imperativos ao melodismo, ao movimento e à rítmica; seja ainda a pura abstração. Os dois cadernos das **Melodias rústicas portuguesas**, escritos entre 1956, 56/57, respectivamente, evocam a temática cantada ancestralmente pelo povo das aldeias, assim como um terceiro, datado de 1979, escrito para piano a quatro mãos. O duplo caderno de **Natais portugueses**, composto em períodos distintos (1954 e 1967), ratificam as preferências pelas melodias dos mais diversos rincões de Portugal. Elas fariam parte de seu respirar e a busca pela temática desse povo simples mescla-se com o imaginário. Numa atmosfera diferenciada, mas voltada à temática das melodias do cancionero, tem-se **Glosas** (1950), onde o autor explicita a origem da canção nas 11 peças do caderno. Debruçar-se sobre a cultura do Cabo Verde resulta na criação, entre 1947/78, do importante ciclo **Mornas caboverdianas**, onde o autor capta com extrema acuidade parte da índole de um povo: *ao Povo da nova nação Cabo Verde*, como expressa na dedicatória. Transplanta, nessa visão ultra-marina, os seus encantos pelo genuíno sentimento das

manifestações populares. Em **Cosmorame** (1963), as 21 peças que pertencem à coletânea prestam tributo a vários países a partir de melodias tipificadas, visando à fraternidade dos povos. Uma segunda série ficaria apenas nos esboços.

No conjunto das obras para piano de Lopes-Graça, a dança em sua rítmica inerente fascina o compositor. Dir-se-ia que a pulsação do músico tomarense apreende a essência-essencial do movimento que o subjuga e o encanta. O gesto torna-se imperativo, a turbilhar em efervescência na idéia e na criação do autor. É a dança em suas características multifacetadas, que estará presente, até compulsivamente, em seu pensamento, propiciando o multidirecionamento rítmico. O pulsar da dança e do folgado ativa o dom da observação. Sim, antes de qualquer avaliação, Lopes-Graça é um observador atento, a captar tudo o que seu olhar e seus ouvidos plenos de acuidade possam apreender na integralidade. Os seus textos literário-musicais já indicam desideratos claros desse entendimento. O olhar de lince de Lopes-Graça não despreza nem a manifestação atávica dançante em uma freguesia escondida em terras portuguesas, tampouco o movimento mais ventilado das danças tipificadas conhecidas. É notável a pluralidade dessas rítmicas captadas, interpretadas e até reinventadas.

Nos primórdios da composição, surgem os dois trípticos - agrupamento caro ao compositor - **Prelúdio, canção e dança** e **Prelúdio, cena e dança** (1927 e 1929, respectivamente), a atestar a voluntária opção, inconsciente talvez no período, na qual o abstrato, a canção e a dança, primordialmente, estão representados. De 1991, o tríptico derradeiro para piano: **Tocata, andante e fugato**.

Entre 1938/48, Lopes-Graça compõe as **Nove danças breves**. Essas danças características terão, após cada titulação numerada, a indicação dos andamentos a que estão atreladas e foram dedicadas ao amigo e pianista Andor Foldes. Tem-se entre 1938/50 as **Oito bagatelas**, das quais os **Ritmos I e II**, a **Dança antiga** e a **Tocata** estão presos à forte pulsação. Em 1953, Lopes-Graça compõe os **Três fandangos**, dança que não será esquecida em outras criações.

Provavelmente a síntese dessa atração plena voltada à dança, ao canto popular atávico e à observação arguta está concentrada em **Viagens na minha terra**, de 1953/54, e dedicadas ao pianista brasileiro Arnaldo Estrela. O título homônimo do livro de Almeida Garret, *um dos melhores estudos românticos do coração humano*, segundo Antônio Soares Amora, não sem razões, vem desvelar o *de profundis* de Lopes-Graça, o seu fascínio pela manifestação popular autêntica. Se o mestre tomarense emprega como epígrafe um dos parágrafos iniciais da obra de Garret, fá-lo-ia por entender-se irmanado nesse desiderato precípua voltado ao povo: *Assim o povo, que tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa escuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a Sociedade, os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas. A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a frescura das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios consagrados a recordações grandes ou queridas*. Lopes-Graça estende os domínios geográficos além de Santarém, destino de Garret. O seu desiderato é a viagem pelo coração de Portugal. O observador captará a dança, o canto e a paisagem. A raiz profunda, distante de qualquer holofote, é o objetivo: o passado atávico romano, mourisco e português; as procissões acalentadas pelo povo simples nas datas solenes, quando o canto é expressão da fé popular; o cantar de uma anciã frente à roca; os tambores a ecoarem rusticamente em uma romaria; o povo a dançar um velho fandango, ou a recordação de uma dança, o Lundum, celebrada em outros tempos; o estar presente igualmente em Ourique do Alentejo durante o S. João. Observa o compositor as terras do Douro; a ondulação de um braço de rio em Aveiro; as faldas da Serra da Estrela; a Citânia de Briteiros. Há ainda o olhar carinhoso à colheita da margaça em Monsanto da Beira; ao comer

laranja em Setúbal, ou ao acampar no Marão. Voluntariamente, os grandes centros são descartados. Tem-se a alma, a rudeza e a espiritualidade de um povo interpretadas pela observação carinhosa de Lopes-Graça. Em 1969, Lopes Graça reorganiza as 19 peças das *Viagens na minha terra*, agrupando-as em duas Suítes orquestrais, corroborando o entendimento timbrístico mais amplo dessa obra maiúscula.

**In memoriam Béla Bartók**, de 1960/75, o músico de Tomar presta homenagem a um de seus maiores eleitos, se não o mais influente. As oito suítes que compõem esse importante memorial reúnem titulações abstratas, danças, alusões a cantos e sobremaneira evidenciam a relação amorosa com um grande mestre do século XX. O *Tributo* final da oitava suíte é testemunho desse apreço.

Algumas peças isoladas fazem parte da *opera omnia* de Lopes-Graça: a versão para piano da **Marche de la fièvre du temps**, (1940); **Elegia à memória de D.Herculana de Carvalho** (1953); **Epitalâmio** (1953); **Canto de amor e de morte** (1961), obra inutilizada pelo autor, havendo contudo, uma versão de câmara para quarteto de arcos e piano do mesmo ano e outra para orquestra no ano seguinte.

Considere-se que, no segmento voltado à morte, o compositor da **História trágico-marítima** para voz solista e orquestra (1942/43), com texto de Miguel Torga, tem precisão especial. Conscientemente ou não, sua obra para piano tem o tema como recorrência. Ao longo da trajetória ele ressurge, a apontar uma convivência. Esse insistir, mesmo em considerando *mors certa hora incerta* como salvaguarda, pode camuflar a atração para o instante derradeiro, sensível no terceiro dos **Três epitáfios** de 1930, que o autor aos 24 anos dedica para si, *para o autor*. Não sem razão, esse epitáfio está baseado em acordes tratados com obstinação, repetitivos, nos limites da dinâmica e da timbrística, não sendo o tratamento desprovido de determinada rudeza. O XIº dos **24 Prelúdios** tem o título *Fúnebre. Préstito fúnebre* é a quinta peça da sexta suíte de **In memoriam Béla Bartók**. Nas nove peças que compõem as **Músicas fúnebres** (1981-91), Lopes-Graça presta o seu tributo a ilustres amigos que se foram. A quarta *Bagatela: Pranto à memória de Manuela Porto* é outra obra com essa característica voltada à morte.

O abstrato em Lopes-Graça seria a qualidade direcionada ao estrutural, livre de uma origem sugestivo-descritiva, sonora ou não, mesmo que consciente ou inconscientemente essa origem apareça como catarse ou, ainda, como lembranças impregnadas no acervo cultural do autor. **Ao fio dos anos e das horas** (1979) pertence a essa visão mais clarificada, onde o compositor exhibe uma planificação contrastante na ordenação das 16 pequenas peças do caderno.

Vladimir Jankélévich considerava o Noturno, a Barcarola e a Berceuse como pertencentes ao mesmo universo do berçar, das águas tranquilas. Os **Dois embalos** (1955) e os **Três embalos** (1973) sobre melodias tradicionais portuguesas, assim como os **Cinco nocturnos** (1957/59), pertenceriam a essa categoria particularizada. De 1961 são os **Quatro Improvisos**, que tiveram a estréia realizada pelo próprio autor em Lisboa, no Auditório da Escola Piloto Calouste Gulbenkian, em 1974. **Dois improvisos** outros datam de 1982, integrando os seis planeados.

Nesse extenso segmento voltado ao abstrato, os **Vinte e quatro prelúdios** (1950-55), têm uma relevância substancial. A numérica, essencial desde J.S.Bach, invade o romantismo e o século XX, tendo sido utilizada por inúmeros compositores que permaneceram. Apesar de compostos em pleno período em que peças impregnadas desse contacto voluntário com a música e as manifestações populares portuguesas estavam a ser criadas, os *24 Prelúdios* de Lopes-Graça tendem à abstração, à síntese de procedimentos que vêm desde os primórdios da composição em 1927, apontando igualmente sendas que permanecerão. Sem terem o virtuosismo que serão a constância nas *Sonatas*, os *Prelúdios* apresentam-se plenos de interesse. Há uma liberdade de

escrita que, pelo contexto, tende a ser diferenciada daquela existente nas coletâneas já mencionadas. A diversificação é ampla e a busca timbrística mostra-se evidente, o que faz pensar Lopes-Graça, nessas obras abstratas, como uma extensão de todas as conquistas realizadas até então pelos compositores de outros países, assimiladas, metamorfoseadas e incorporadas naturalmente pelo autor, prática rigorosamente comum entre coetâneos que se respeitam. Mais distintamente do que nas peças onde as titulações são norteadoras, esse vazamento clareia, através das estruturas competentes dos *Prelúdios*, os compositores eleitos por Lopes-Graça. A abstração torna mais permeável a detecção, ocasionalmente, daqueles que lhe são paradigmas: Bártok, Falla, Ravel, escolhas tímbricas caras a Debussy e mais. Contudo, frise-se sempre, em todos os *Prelúdios* essa impressão digital de Lopes-Graça torna-se presente.

Na literatura para piano de todos os tempos há lugar especial para as seis **Sonatas** de Fernando Lopes-Graça. Escritas num vasto período de tempo, de 1934 até 1981, as seis *Sonatas* para piano do compositor português são um grupo monolítico expressivo, à altura das nove *Sonatas* de Prokofiev. O piano é tratado sem a menor concessão, sendo o conjunto um depositário de recursos técnico-pianísticos absolutos, multidirecionados e calidoscópicos. Fatores múltiplos, entre os quais a geo-política, infelizmente imperativa, impediram uma difusão maior da obra de Lopes-Graça. As seis *Sonatas*, extremamente importantes em suas estruturas competentes, apresentam a diversificação plena que leva à identidade absoluta. A primeira **Sonata** (1934) revela em seus três movimentos uma observância à tradição que o próprio termo impõe, dir-se-ia um respeito a essa conseqüência histórica: o primeiro, revelando a partir desse trinado insistente na secção *prima*, ampla diversificação na sessão subsequente para reexpor após os elementos da primeira sessão; o segundo, expondo em ornamentação um culto possível ao barroquismo e o terceiro, esse *Presto* que faz lembrar o último movimento da Sonata em si bemol menor de Chopin, um de seus eleitos. Na segunda **Sonata** (1939), o início acordal que faz antever o começo da 5ª *Sonata*, bem mais tardia, estará recorrente, entremeadado por temas generosos. O segundo movimento não deixa de revelar esse imaginário inconsciente, que resultaria em tantas obras voltadas à música portuguesa de raiz. O terceiro movimento é uma das mais felizes expressões virtuosísticas e coloridas da música hispânica. Essa particularidade, sob outro contexto, far-se-ia sentir, bem anteriormente, em *Soirée dans Grenade*, de Debussy, segundo Manuel de Falla, a peça para piano que melhor evocava a Espanha. A terceira **Sonata** (1952, Rev.1959) é constituída por “secções” sem interrupção. A admiração por Falla e sobremaneira Bártok faz-se presente. Possuía em grande parte de sua estrutura por rítmica implacável, não deixa de expor pleno lirismo em seus segmentos mais moderados, característica constante ao longo das *Sonatas* como um todo. A se fixar a fuga já próxima ao final, onde um tema pleno de ornamentação estabelece contraste com a rítmica multifacetada da obra como um todo. A quarta **Sonata** (1961), constituída de quatro movimentos, explora essencialmente uma pianística rítmica e virtuosística. O segundo exhibe, em seu *Andante con moto* e em sua reexposição, esse ambiente nostálgico característico, encontrável, como exemplo, num contexto outro, em *Plantio do caboclo*, de Heitor Villa-Lobos. O *Veloce* do terceiro movimento tem afinidades com o *Presto* da primeira *Sonata*, mas na quarta *Sonata* mais diversificado. O quarto movimento, em suas várias “secções”, já estaria a apontar aos multidirecionamentos das duas últimas *Sonatas*. A quinta **Sonata** (1977), dedicada à pianista Olga Prats, responsável pela primeira audição de muitas das obras de Lopes-Graça, apresenta-se, como a terceira, sem interrupção. Igualmente uma *Sonata* plena de propostas inusitadas sob o aspecto formal, na configuração técnico-pianística e na rica diversidade harmônica. Apesar de dividida em duas partes separadas por um *attacca*, tem nas alternâncias dos curtos andamentos rápidos e lentos dessas partes um pleno sentido de equilíbrio e de unidade. Observa-se essa motivação rítmica constante. A sexta **Sonata** (1981), dedicada à pianista Nella Maissa, encerra o ciclo de Sonatas de maneira totalizante. Curiosamente, a lembrança da *Sonata* op. 53 de Beethoven é evocada logo no início e *a posteriori*, assim como outros elementos e motivos, propiciando a revisita motívica periódica. A se fixar a extraordinária conseqüência

sonora ainda em uma das subdivisões do primeiro movimento, onde um dos temas em estado lírico é interrompido por acordes violentíssimos, causando um inusitado resultado.

Poder-se-ia considerar as seis *Sonatas* de Lopes-Graça como um dos maiores depositários da técnica pianística do século XX. A abrangência e a extensão dos procedimentos técnico-pianísticos são notáveis. Denota o maior dos conhecimentos de todas as possibilidades pianísticas de seu tempo. O instrumento em suas características tradicionais atinge o limite de seus recursos. Se o virtuosismo é total, também o são a timbrística, a rítmica e a dinâmica. As fronteiras são ultrapassadas. Como que se a contrapor à excepcional abrangência das seis *Sonatas*, Lopes-Graça escreve **Duas sonatinas recuperadas** (1940/60).

Em sendo o piano o instrumento visceral do compositor, aquele da integral relação amorosa, a extensão se tornaria natural. Compõe dois *Concertos para piano e orquestra* (1940 e 1942-52), *Concertino para piano, cordas, metais e percussão* (1952/54), *Fantasia* (1975) para piano e orquestra, diversas obras camerísticas agrupadas em quinteto, quartetos e duos; *Paris, 1937* (1937) e *Prelúdio, cena e dança* (1959-1973) para dois pianos; o terceiro caderno das *Melodias rústicas portuguesas* (1979) para piano a quatro mãos; imensa produção para voz e piano, que se estende de 1928 a 1990, a privilegiar tanto a poética do cancionero popular português e de outros países, como a de autores, muitos deles referências absolutas em Portugal e no mundo; *Intróito aos “Pobres”*, de Raul Brandão (1967), para declamação e piano, assim como inúmeros esboços onde o piano é apontado nas mais diversas formações camerísticas.

Urge a sempre maior divulgação desse extraordinário compositor que é Fernando Lopes-Graça. Deveria ser em ordem geométrica. Sua *opera omnia* para piano representa uma das maiores contribuições à pianística universal. Felizmente, pianistas portugueses de alto nível tem revelado e expandido o repertório do grande músico tomarense. Mercê da interpretação desse infável repertório, Olga Prats, Maria da Graça Amado Cunha, Nella Maissa (nascida na Itália), Helena Moreira de Sá e Costa, intérpretes que já se tornaram lendárias nessa dedicação ao autor, assim como mais presentemente Antônio Rosado, Miguel Henriques e Miguel Borges Coelho, entre aqueles competentes pianistas ora lembrados, a obra para piano de Lopes-Graça tem sido revelada e estudada com entusiasmo.

Se os 24 *Prelúdios* e as seis *Sonatas* revelam o autor criativo em pleno domínio das técnicas composicionais, se as séries de coletâneas expõem Lopes-Graça em seu *de profundis*, observe-se que, nos compromissos com a Música ou com o literário-crítico-musical – atividade em que se mostrou igualmente competente – há este explicar uma preferência determinante, como confessaria em entrevista a Mário Vieira de Carvalho em Março de 1974: *Confesso-lhe com inteira sinceridade que prefiro, do ponto de vista da comunicação artística, deslocar-me com o Coro da Academia de Amadores de Música à mais esquecida vila alentejana ou beirão, ou à mais popular (e não alienada) colectividade filarmônica-recreativa da Outra Banda, a receber os aplausos medidos e convencionais que na generalidade se dignam dispensar à minha música os frequentadores habituais das salas de concerto da capital.*

José Eduardo Martins