

- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. 2001. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Lisboa: Edições 70.
- SILVA, Agostinho da. 2000. *Textos pedagógicos*, vol. I. Lisboa: Âncora Editora.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. 1987. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- TOURNON, André. 1983. *La glose et l'essai*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

## “Senhor da Serra, ano 1945”

Carina Infante do Carmo\*

*Estão todos entregues à poesia. Precisamente neste momento, estão os três: José, Cochofel e Carlos de Oliveira, contando pelos dedos, como uns desalmados, as sílabas de uns poemas que eu lhes encomendei, cá para uns fins especiais... Parece que não se entendem muito bem com a poesia metrificada. Veremos o que dali sai.*

Carta de Fernando Lopes-Graça a Manuel Mendes:  
Senhor da Serra, 19 de Setembro de 1945 (Caldeira 2000)

Em Setembro de 1945, a casa de férias de João José Cochofel, no Senhor da Serra (em Semide, Miranda do Corvo), juntou Fernando Lopes-Graça a três poetas seus amigos: Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira e o próprio Cochofel. Nessa colónia veraneante, que incluiu a família de alguns deles, ganhou corpo o projecto de cancionero político, intitulado *Marchas, danças e canções* (1946), a que estes poetas foram os primeiros a emprestar os versos. Consolidava-se, então, um círculo de cumplicidades e de colaborações, cujo eco perdurou em cartas trocadas entre os quatro e que hoje só em parte são recuperáveis<sup>1</sup>. Na

\*Universidade do Algarve.

<sup>1</sup> João José Cochofel e Fernando Lopes-Graça mantiveram, desde 1934, uma intensa troca epistolar que atinge o máximo da sua intensidade nos anos de 1945-

leitura cruzada desse diálogo epistolar, privilegiei o hiato temporal entre a Primavera de 1945 e Novembro de 1946, quando estas figuras exercem funções relevantes na imprensa cultural do tempo e quando o livro daquelas composições é finalmente impresso e, logo de seguida, apreendido pela Censura<sup>2</sup>.

Com assiduidade diligente, as cartas são trocadas num registo de amizade que se estreita em projectos comuns, exprimi-

-46, facto que não é alheio à efervescência política desse período. É destes dois intelectuais, e não tanto de Oliveira ou Gomes Ferreira, que se guarda a maior quantidade de correspondência. São, assim, várias as razões pelas quais me centrei nos espólios de Cochofel e Lopes-Graça e, sobretudo, nas cartas trocadas entre eles. Primeiro, à data, moravam um, em Coimbra, e outro, em Lisboa, sendo ambos animadores de actividade político-cultural e elo de ligação entre os círculos neo-realistas das duas cidades. A leitura das cartas faz adivinhar uma rede de amizades e projectos que se consolida e alarga. Oliveira pertencia com Cochofel ao grupo que, desde Fevereiro de 1945, adquire e dirige a *Vértice*, e só fará amizade com Gomes Ferreira a partir dessas férias. Delas resultaram, em 1946, mais duas obras de Lopes-Graça, para além de *Marchas, danças e canções. Três cantares*, com poemas de Carlos de Oliveira, e *Três canções corais*, com poemas de Oliveira, Cochofel e Gomes Ferreira. Por fim, importa dizer que Cochofel e Lopes-Graça cuidaram do seu espólio epistolar, dando-o à guarda, respectivamente, da Biblioteca Nacional e do Museu da Música Portuguesa. Sobre o processo de composição de *Marchas, danças e canções*, é ainda essencial a correspondência, de 1945-46, de Cochofel e Lopes-Graça com Armindo Rodrigues, José Ferreira Monte e Joaquim Namorado, conservada no Museu do Neo-Realismo (Cascardo 1999, 263-266).

<sup>2</sup> Apreendidas pela Censura, em Novembro de 1946, *Marchas, danças e canções* reúnem as primeiras dezasseis composições do cancionário político de Fernando Lopes-Graça, geralmente conhecido por *Canções herbícas*. São elas: João José Cochofel, “Ronda”; José Ferreira Monte, “Clamor”; José Gomes Ferreira, “Jornada”; Armindo Rodrigues, “Trovas da prisão”; Carlos de Oliveira, “Os burlescos e os burlados”; Mário Dionísio, “Canto de esperança”; João José Cochofel, “Romaria”; Arquimedes da Silva Santos, “Canção do camponês”; Mário Dionísio, “Gafanhoto, caracol (roda infantil)”; Joaquim Namorado, “Combate”; José Gomes Ferreira, “As papoilas”; José Ferreira Monte, “Canção da ceifa”; Edmundo de Bettencourt, “Canção”; Carlos de Oliveira, “Mãe pobre”; Joaquim Namorado, “Canção de Maio”; e Armindo Rodrigues, “Hino ao homem”.

ndo-se num limiar discursivo que atravessa, em permanência, os temas das esferas pública e semiprivada: importa não esquecer o pormenor de que várias destas cartas são escritas em papel timbrado das revistas ou de outras entidades em que trabalhavam, na altura, Cochofel, Oliveira, Gomes Ferreira ou Lopes-Graça<sup>3</sup>. Delas dimana, no seu conjunto, um forte sentido de grupo e a lógica de eficácia e cautela resistencialistas no campo político-cultural, a contrariar o isolamento social do artista, sob o salazarismo. Trata-se de uma escrita dos dias comuns, inscritos no pós-Guerra de grandes e efémeras esperanças de democratização; ilumina ela o quotidiano de um dos núcleos do neo-realismo que, ao tempo, investia em práticas e representações culturais opostas e alternativas às da cultura dominante salazarista.

A 12 de Outubro de 1945, José Gomes Ferreira agradece o acolhimento ao seu anfitrião do Senhor da Serra, com a moderação de uma amizade discreta mas cúmplice<sup>4</sup>. Além da referência humorada ao começo da divulgação das canções de Lopes-Graça, compostas nessas férias memoráveis – “O nosso

<sup>3</sup> Desde 1941, o trato entre Cochofel e Lopes-Graça denota uma relação já não discipular (afinal Lopes-Graça fora seu professor na Academia de Música de Coimbra) mas paritária, embora o ascendente de Lopes-Graça continue evidente. Por outro lado, as cartas revelam-nos como se tornou assídua a troca, entre estes artistas, das obras que iam publicando. A 26 de Dezembro de 1944, Lopes-Graça confessava a Cochofel uma real admiração pela qualidade de Carlos de Oliveira, de quem recebera *Alcateia* (1944). As palavras do compositor não deixam também dúvidas quanto ao seu fortíssimo sentido de grupo: “Temos romancista, não há dúvida nenhuma – o romancista que nos era preciso e que eu não via, por enquanto, em nenhum outro rapaz da vossa geração, apesar das grandes qualidades do Redol e do inegável talento do Manuel da Fonseca”.

<sup>4</sup> Como o próprio Gomes Ferreira o diz: “(Entre nós estas coisas dizem-se sobriamente. Adivinham-se quasi)”.

amigo Fernando cá tem continuado a cantar as canções com sua inefável voz de vaca. Ontem à noite, deu *recital* na casa do José Bacelar e foi festejadíssimo” (itálico do texto) –, também Gomes Ferreira reivindica a pertença ao grupo que pretende mobilizar o universo literário antifascista. As palavras do poeta são certamente acalentadas pela reunião que, quatro dias antes, deu origem ao Movimento de Unidade Democrática, organização a que muitos artistas e intelectuais virão a aderir:

Agora outra coisa: pensa-se em organizar um Cancioneiro, que se intitularia talvez Cancioneiro da Liberdade, com a colaboração geral dos poetas portugueses. Pretende-se dar à opinião pública a ideia, aliás exacta, de que todos os poetas portugueses estão contra o regime de Salazar. Para isso, alargariamos elasticamente, até o possível, o conceito anti-Salazar. Tencionamos até convidar o José Régio e dar lugar de honra ao Teixeira de Pascoais, caso êle aceitasse o nosso convite. Daí de Coimbra, esperamos evidentemente a adesão de todo o Parnaso sem exclusão de Afonso Duarte e do Torga. Há possibilidade de eles colaborarem?

Neste momento entendo que todos devemos pôr de parte antipatias pessoais ou prejuízos de escola. Só nos deve arder uma única febre: derrubar êste regime infame. Unidade, portanto. Não nos faltará tempo depois – e até de sobra! – para nos dividirmos!

A 23 de Novembro, o tom de Gomes Ferreira é já bem outro: “Por aqui voltámos à pasmaceira pantanosa do costume: Censura, abrir de boca pelos Cafés e boatos estúpidos... Como é lógico, o sonhado Cancioneiro da Liberdade também ficou para segundas núpcias”. Confirmam-se, assim, a frustração pelo apertar da repressão e a lucidez crítica que acompanhará, sempre, os apontamentos autobiográficos de Gomes Ferreira, desenvolvidos, não raro, como auto-retrato de grupo de escri-

tores e outros artistas, muitos deles pertencentes ao movimento neo-realista.

Em causa estão não o discurso épico da resistência, mas os bastidores do fazer resistencialista – “cá para uns fins especiais”, como se lê na carta, em epígrafe, de Lopes-Graça ao companheiro Manuel Mendes, redigida em plenas férias do Senhor da Serra. Por isso, nessas páginas manuscritas ou dactilografadas, ecoa uma efusiva diversidade de projectos em curso, concretizados ou simplesmente idealizados, em que Lopes-Graça é pivô determinante. Daí que as suas cartas a Cochofel falem da necessidade de angariar colaboradores para a Biblioteca Cosmos, dirigida por Bento de Jesus Caraça, ou da sociedade de concertos *Sonata*, animada, a partir de 1942, pelo compositor, por Cochofel e pela pianista Maria da Graça Amado da Cunha; e daí também que elas sejam o testemunho empolgado de manifestações da força oposicionista, como o funeral de Abel Salazar, em Janeiro de 1946, ou do banquete comemorativo dos 25 anos da *Seara nova*, em Outubro do mesmo ano. Todavia, no conjunto epistolar em estudo, sobressaem outros dois temas que frequentemente se entrelaçam: ou os percalços da publicação de *Marchas, danças e canções*; ou o imperativo de consolidar a revista *Vértice* e, sobretudo, de intervir na *Seara nova*, de que Lopes-Graça era já colaborador antigo mas de que se torna chefe de redacção, em Março de 1945.

Num *post-scriptum* acrescentado à carta de 25 de Março de 1945, o anúncio daquela investidura dentro da *Seara nova* é acompanhado por um pedido a Cochofel e aos amigos conimbricenses: “Espero que daí me ajudem a ‘arejar’ um pouco aquilo, coisa que me parece sobremodo difícil, enviando-me alguma colaboração que não faça falta no *Vértice*. Espero os versos do Carlos de Oliveira”. Viviam-se uma nítida polarização da vida cul-

tural e ideológica na oposição ao Estado Novo e a nomeação de Lopes-Graça vai no sentido de fazer retomar o papel social e político do órgão seareiro, a compensar o seu pendor idealista e doutrinário, adoptado desde 1926. *Arejar* significava, pois, redireccionar a revista num rumo intervencionista, sendo embora sempre acesa, ao longo da década de 40, a luta interna entre os “metafísicos”, como Sant’Anna Dionísio, e os “científicos”, de cunho marxista, como Lopes-Graça<sup>5</sup>. Nesse sentido, em 1949, o músico ver-se-á obrigado a abandonar o cargo, por divergências ideológicas de fundo.

Do lado de Cochofel vem-nos a assunção firme do projecto neo-realista em torno da *Vértice*, recentemente adquirida por membros do sector intelectual do PCP de Coimbra. Os termos da carta de Cochofel, dirigida, a 3 de Março de 1945, a Lopes-Graça, são inequívocos a esse título:

Que me dizes ao *Vértice*? Poderemos contar contigo para o próximo número? E com o Manuel Mendes? Trata-se de camaradas da velha guarda que muito nos agradaria ver ao nosso lado, nesta nossa primeira afirmação colectiva. Não é que nos sintamos “honrados” com a vossa presença ou que vos queiramos “hon-

<sup>5</sup> Os termos citados são retirados da carta de Lopes-Graça a J. J. Cochofel, de 15 de Julho de 1945. A determinação do novo chefe de redacção não o impede de prevenir Cochofel e os amigos da *Vértice*, a 2 de Abril de 1945: “Será bom recomendar às pessoas que tencionarem colaborar na *Seara nova* que não entrem logo ‘a matar’; primeiro, porque é imprudente fazê-lo, e, segundo, porque eu não quero assustar logo de início aquela gente. Temos que ir devagarinho, tanto mais que eu não tenho ‘carta branca’”. Nestes anos 40, a correspondência entre Lopes-Graça e Cochofel dá-nos conta da solidariedade da *Seara nova* para com a *Vértice*: não apenas por via da publicidade, mas inclusive com o empréstimo dos ficheiros de assinantes e de uma quantia avultada, caucionada, por letra, à família Cochofel e avalizada por Câmara Reys, director da *Seara nova*. Cf. carta de Lopes-Graça a J. J. Cochofel: Lisboa, 3 Junho 1945 (E23/1755).

rar”, admitindo-vos. Queríamos apenas mostrar que não se trata agora de distinguir entre “novos” e “velhos”, mas sim entre os que “são” e os que “não são”. Enfim, aí fica o pedido, que nós fazemos com o maior empenho.

Como se comprova, a coesão daquele núcleo neo-realista depende do posicionamento antifascista e de afinidades ideológicas, estimuladas pela recepção entusiástica do marxismo (“os que ‘são’ e os que ‘não são’”), e menos de uma coesão geracional que alegadamente separasse os “novos” dos “velhos”. Essa tinha sido igualmente a opinião de Mário Dionísio, quando, em vários números da *Seara nova* de 1943, polemizou com João Pedro de Andrade e preferiu a noção de grupo ao termo geração, para caracterizar o neo-realismo (Dionísio 1943, 269). No fundo, o ensaísta considerava que as manifestações artísticas do movimento se distinguiam não pela estratificação geracional mas por uma particular função social do artista.

Na já considerável bibliografia sobre a escrita epistolar, tornou-se comum identificar algumas linhas dominantes de análise: o modo como essa forma discursiva implica uma cartografia, uma direcção, um destinatário que tem de inventar e o olhar de terceiros, possíveis interceptores do movimento previsto da carta (MacLean 2000, 176-197). Ora, o traço fantasmático e diferido do elo comunicativo de qualquer carta repercute-se obviamente nas cartas dos convivas do Senhor da Serra: nelas se configuram actos discursivos que tentam firmar uma assinatura, uma presença e a capacidade de simular uma comunicação imediata. No contexto ditatorial que era o seu, elas implicam, por certo, a possibilidade real de intercepção pela polícia política. Mesmo assim, sendo projecção metonímica do nome daqueles que entre si escrevem, tais cartas funcionam na expectativa

de uma performatividade mais complexa e ampla do que se pressupõe numa carta escrita entre amigos íntimos anónimos. Como vimos, elas materializam actos perlocutórios que se projectam na esfera político-cultural; elas antecipam a colaboração em revistas culturais de expansão nacional ou a edição de um cancionero político que deveria mobilizar um público alargado, inscrito na urgência antifascista de 1945.

João José Cochofel dá bem o mote do ímpeto criador das primeiras canções compostas no Senhor da Serra, quando escreve de Coimbra, a Fernando Lopes-Graça, no dia 11 de Novembro de 1945. É inegável a ansiedade pela hipótese, já quase totalmente gorada, de eleições livres: “Já se canta por aí? Já foi cantado na última reunião? Não deixes de nos mandar cópias. § Por mim, não faço a menor idéia onde tudo isto irá dar, afinal. Que será de nós, do MUD e do país, daqui a oito dias?”. Duas semanas depois, a 1 de Dezembro, cabe a Lopes-Graça fazer sentir ao amigo as atribulações com que se deparam a reunião de todos os poemas a musicar, a cópia das canções ou o arranjo gráfico do livro (depois concebido, em definitivo, por Marcelino Vespeira) que, só em Agosto do ano seguinte, conhecerá a impressão:

Sobre as *Canções*, continuamos empatados. É uma tremenda massada [sic], isto. A idéia de se poder fazer aqui a gravura continua de pé; está-se estudando o problema, mas pouco de positivo se alcançou por enquanto. Isto é um país de caca: as coisas mais simples representam para nós dificuldades intransponíveis.

Arranjem por aí colaboração para a *Seara nova*. Eu agora passo todo o meu tempo com ela. Temos tido as nossas turras com a Senhora Censura, motivo por que os números se atrazam. Mas estamos dispostos a fazê-la rabiá um pouco. É preciso audácia.

Não obstante os litígios internos do recém-criado MUD, de cuja Comissão Distrital de Lisboa Lopes-Graça chegou a fazer parte, não é abalada a tenacidade do músico, que, uma vez e outra, apela à mobilização realizadora e eficaz, contando, é certo, com a vigilância do aparelho repressivo do regime.

O conteúdo desta carta de Lopes-Graça respondia, entretanto, ao seu interlocutor assíduo que, a 14 de Novembro, partilhava a mesma necessidade de dar a conhecer as canções ao máximo de gente possível, nomeadamente aquelas cujas pautas haviam sido reproduzidas numa publicação do MUD, o *Clamor*, e na *Seara nova*, fazendo-se inclusive uma venda em separata<sup>6</sup>:

As Canções também são outro grande problema. Toda a gente anda ansiosa por cantá-las e a verdade é que já têm passado de bôca em bôca e conseguido uma certa popularidade (sobretudo as publicadas na *Seara* e [n]o *Clamor*). Mas a êste sucedeu o inevitável: não existe possibilidade de confronto, a cantiga vai-se transmitindo cada vez mais deturpada.

Aqui parece-me excusado [sic] continuar a pensar em arranjar copista. Vê se novamente insistes com o daí.

Com a amostra de excertos até aqui apresentados se vê como estas cartas foram escritas no intuito de agir, de participar no quotidiano colectivo, pelo que o problema material dos meios de difusão das canções se põe com especial acuidade. Trata-se afinal de marcar presença cívica por via da música: isto é, chegar a sectores sociais afastados das salas de concerto convencionais,

<sup>6</sup> Não é alheio às novas funções de Lopes-Graça na *Seara nova*, claramente mobilizada pela causa do MUD, que esta publique “Jornada” e “Mãe pobre” a 20 de Outubro de 1945. No número de 3 de Novembro, será a vez de a revista dar à estampa “Companheiros, unidos”, com poema de Arquimedes da Silva Santos, aí identificada como hino do MUD.

com uma música que se fez não para ser ouvida passivamente mas para ser parte integrante do conflito político em curso.

Uma estratégia eficaz de o conseguir foi a criação, por Lopes-Graça, do Coro do Grupo Dramático Lisbonense, cuja estreia aconteceu, no Teatro Tabor, na apresentação do MUD. Vindo a transformar-se, em 1952, no Coro da Academia dos Amadores de Música, nele participaram inicialmente jovens amadores, provenientes de sectores democráticos, entre os quais artistas como Lima de Freitas, Alice Jorge, Cardoso Pires ou Mário Cesariny (Camilo 1990, 11-13 e 71). A ideia do maestro e compositor não excluía, até, a possibilidade de multiplicar a formação de grupos corais por outras zonas do país. A 19 de Dezembro de 1945, sugere isso mesmo a Cochofel: “Também seria interessante reunires rapaziada que canta as canções, para trabalharmos um bocado. Em Lisboa já temos um grupo vocal organizado, que promete qualquer coisa. Quanto à edição, continua empatada”<sup>7</sup>.

Na esteira de Heinrich Besseler, Mário Vieira de Carvalho descreve este fenómeno como “música de participação” (2006, 155) combativa, sendo o seu “repertório destinado à livre apropriação pelas pessoas comuns, nos mais diversos contextos de convivência e acção, e não destinado à execução por artistas pro-

<sup>7</sup> Coube ao Coro do Grupo Dramático Lisbonense e ao seu maestro uma iniciativa político-cultural bastante completa, com *performances* mistas de música coral, poesia e teatro, em que intervieram as actrizes Manuela Porto e Maria Barroso. É, por sinal, numa evocação saudosa de Manuela Porto, publicada em 1952, que Lopes-Graça reporta essa intervenção ao exemplo da *Barraca* lorquiana: “[...] o sonho de alargar a acção e, acrescentarei, a missão artística, pedagógica e cívica do grupo, dotando-o com um núcleo teatral, [...] uma como que Barraca portuguesa, em que não haveria porventura um Lorca com o seu génio a operar milagres, mas em que havia certamente o mesmo propósito e o mesmo amor de servir a arte e o povo ou, por outra, de pôr a arte ao serviço do povo” (Lopes-Graça 1992, 170).

fissionais, na sala de concertos” (Carvalho 2006, 155). Lopes-Graça seguiu, então, o trilho de outros compositores eruditos do seu tempo que optaram pela intervenção política mais directa através do género canção: assim aconteceu com as composições de Honneger e Shostakovitch, na França da Frente Popular, ou com as de Hans Eisler, durante a Guerra Civil Espanhola. No entanto, Fernando Lopes-Graça não deixou de rotular esse cancionero de luta – decerto, o mais conhecido e cantado da sua vasta obra – como “obrinhas de circunstância” (Lopes-Graça 1974)<sup>8</sup>. Quis demarcá-las pelo seu carácter funcional e empenhado, apoiadas no suporte verbal e na imitação da música popular, e, como tal, movidas pelo “confluente propósito de servirem a grei portuguesa, para a sua exaltação e ilustração” (Lopes-Graça 1974)<sup>9</sup>.

O prefácio de *Marchas, danças e canções* assume, sem reservas, esse intuito de contar com “poesia de fundo popular e de pro-

<sup>8</sup> A terminar *A memória das palavras*, José Gomes Ferreira narra a exaltante estadia no Senhor da Serra, no Verão de 1945, não sem apelar o seu poema “Jornada” como “versos funcionais” (Ferreira 1979, 185-190). A forma como assinala o lugar à parte daquele poema – adoptado, em 1946, como hino do MUD Juvenil – explica o facto de quase não encontrarmos, nas edições da sua obra poética, os textos que foi oferecendo, ao longo da vida, ao cancionero político de Lopes-Graça.

<sup>9</sup> Depois de *Marchas, danças e canções*, destaca-se outra colectânea de Lopes-Graça, em edição de autor, composta para voz e piano: o 1.º Caderno de *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa* (1960). A partir desse momento, o nome *Canções heróicas* passou a identificar todo o seu repertório de intervenção, sucessivamente acrescentado e cantado em manifestações ou em comícios, em casa ou na prisão, pelos presos políticos. Depois de 1974, a sua apresentação em espectáculos levou o compositor a revê-las, diversificando-as, polifónica e harmonicamente, para serem escutadas em salas de concerto: perdiam, então, em parte o carácter de “música de participação” (Carvalho 2006, 182).

jecção colectiva” (Lopes-Graça 1981, 7), a fim de ser “*utilizada* por aqueles a quem se dirige” (Lopes-Graça 1981, 7; *italico* do texto). Na confluência da música e da palavra de poetas, na sua maioria, neo-realistas, tal colectânea poético-musical é apresentada, pelo seu prefaciador, não apenas no diálogo necessário com a contemporaneidade, mas também numa herança vinda da música coral da Antiga Grécia e, claro, dos cantos da Revolução Francesa até às canções dos *partisans* europeus, subtilmente identificados pela referência aos “nossos tão dramáticos tempos” (Lopes-Graça 1981, 7).

Devo retomar a carta, já transcrita, de Cochofel a Lopes-Graça, datada de 14 de Novembro de 1945, que insiste no problema da transmissão deturpada das canções, a circular de boca em boca. Torna-se aí óbvio o dilema imposto a este cancioneiro, sujeito, meses a fio, ao impedimento material da sua edição: por um lado, a vontade de preservar a criação original, típica do figurino moderno da autoria erudita; por outro, o desejo de ela passar a ser anónima e apropriada colectivamente, segundo o modelo de circulação da tradição oral. O prefácio de Lopes-Graça a *Marchas, danças e canções* formula lapidarmente o sonho de o compositor oferecer a sua obra, de índole revolucionária, a um destinatário que romantiza, o povo, superando as barreiras sociais e culturais que o separam dele:

O nosso desejo é que estas canções sejam para toda a gente e toda a gente as possa tocar, cantar e bailar. Sobretudo o povo, está bem de ver. É claro que não pretendemos de modo nenhum fazer com elas concorrência ao folclore nacional; se frequentes sugestões da nossa poética e da nossa música populares afloram nestas produções, é isso devido ao facto de naturalmente naquelas nos inspirarmos [...]. Em todo o caso, por muito satisfeitos nos

daríamos, considerando o nosso escopo plenamente alcançado, se alguma vez estas canções passassem ao anonimato das verdadeiras canções populares, provando-se assim a necessidade delas e enriquecendo-se o nosso folclore poético-musical com alguns aspectos que ele quase inteiramente desconhece. (Lopes-Graça 1981, 8-9)<sup>10</sup>

Na urgência de ter pronta a edição de *Marchas, danças e canções*, que se vai protelando, durante semanas e meses, persiste, nas cartas escritas em 1946, a vontade de furar o cerco do “nosso quase familiar círculo de acção” (Lopes-Graça 1992, 172), tentando contrariar o dispositivo cultural salazarista e transpor o hiato que separa estes artistas do seu *outro* chamado povo<sup>11</sup>. Nelas se formula a determinação de buscar pela canção um destinatário sonhado e, apesar de tudo, distante, “com o imperativo de ser fácil sem ser banal, popular mas não populaceira”, como se lê no prefácio da colectânea (Lopes-Graça 1981, 8).

Se, a 15 de Março de 1946, Lopes-Graça dá por acabada a composição das canções e anuncia a Cochofel a actuação do Coro numa emissão da Rádio Continental, de Lisboa, não ter-

<sup>10</sup> A leitura cruzada desta carta de Cochofel e do prefácio de Lopes-Graça levanta duas questões cruciais para pensar o movimento neo-realista. Aqui posso apenas enunciá-los: de um lado, o papel do artista como intermediário entre a arte e o povo, entidade inspiradora e idealizada, a que aquele deve ou descer ou fazer catapultar para a cultura emancipadora; do outro, a busca de um público novo que fizesse frutificar o empenhado democratismo cultural que moveu os criadores neo-realistas. Sobre este assunto, vd. Lopes-Graça 1946 e Losa 1999.

<sup>11</sup> Em *Imitação dos dias* (1966), José Gomes Ferreira sintetiza bem esse círculo cultural apertado: “[e]ssas trezentas pessoas heróicas que andam de um lado para o outro, em Lisboa, a fingir cultura – a correr das dissonâncias da Sonata para o pescoço torcido da geral de S. Carlos; da Exposição de Artes Plásticas para o último concerto de canções do Lopes Graça; da estreia do *Auto da Índia* no teatrinho do Grupo Dramático Lisbonense para o recital poético na Associação Feminina para a Paz...” (1970, 73).

minaram ainda os atrasos do copista. Um mês e meio depois, o compositor é chamado a depor nos serviços de Censura, depois de um espectáculo na Biblioteca da Incrível Almadense. Seguir-se-á, ainda, a imposição censória de rever uma das canções de José Ferreira Monte e “As papoilas”, de José Gomes Ferreira. Mal sai o livro, em Novembro, a apreensão não se faz esperar<sup>12</sup>. As canções entram, então, no prolongado circuito clandestino, o que leva o Coro a adoptar um novo repertório e a protagonizar uma nova fase no projecto de nacionalismo musical de Lopes-Graça; um repertório não já apenas decalcado da música popular, mas com o uso das melodias tradicionais em forma de arranjo coral, em versões para voz e piano ou, mesmo, instrumentais: as *Canções regionais portuguesas* (Casculo 1999, 265).

Posso assim concluir, sublinhando como as cartas em estudo tentam transcender constantemente a sua limitada circunstân-

<sup>12</sup> Cf. cartas de Lopes-Graça a Cochofel, de 11 de Março (E23/1779) e de 22 de Maio de 1946 (E23/1786). A Censura soube interpretar a eficácia deste cancionero que se quis em contraposição ao folclorismo salazarista. Isso é patente no Auto de Censura e Apreensão, de 6 de Dezembro de 1946, que acusa a obra de “carácter político e social”, sustentando-se num despacho do Presidente do Conselho, de 18 de Novembro: “A edição de ‘Marchas, danças e canções’, publicada e posta á [sic] venda pela empresa ‘Seara nova’ e que já foi apreendida, apresenta uma nova modalidade de propaganda subversiva, uma espécie de música celestial, com a sua finalidade comunizadora, evidenciada desde o prefácio à letra das diversas poesias musicadas que contém. § De resto, seria ingenuidade esperar da empresa ‘Seara nova’ caracterizadamente adversa à actual situação política, a publicação dum livro de canções folclóricas, de carácter inocente ou com um cunho acentuadamente regionalista ou popular, sem a impregnação das suas tendências bolchevizadoras. § Em cada estrofe dos seus poemas há uma nítida provocação à revolta das classes trabalhadoras, oferecendo-lhes a já estroviada promessa de felicidade vinda do estrangeiro, num porvir mais ou menos próximo”. Sobre o processo de apreensão de *Marchas, danças e canções*, cf. Madeira (coord.) 2007, 43-47.

cia discursiva. Na verdade, elas dão corpo escrito à participação activa destes artistas e intelectuais nos acontecimentos marcantes do seu tempo. Mergulhados no fluxo da História, fazem-no sem deixar de equacionar os meios e o papel do artista e da arte no processo social. O companheirismo criador destes protagonistas denuncia a conciliação progressiva de esforços e iniciativas, promotora do surto neo-realista e do seu frentismo político-cultural, sendo para eles a cultura não uma mera arma política mas um campo de batalha, ele mesmo.

## OBRAS CITADAS

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo, SNI/DSC, Caixa 406, Auto de Censura e Apreensão de *Marchas, danças e canções*, Processo n.º 2 (Novembro 1946), 6 Dezembro 1946 (2 folhas dactilografadas).  
 Biblioteca Nacional, E/23/1673-1899, Espólio de João José Cochofel, Correspondência de Fernando Lopes-Graça.  
 Biblioteca Nacional, E/23/1047-1083, Espólio de João José Cochofel, Correspondência de José Gomes Ferreira.  
 Museu da Música Portuguesa, cpc\_103, Espólio Fernando Lopes-Graça, Correspondência de João José Cochofel.  
 Museu da Música Portuguesa, cpo\_007, Espólio Fernando Lopes-Graça, Correspondência de Carlos de Oliveira.
- CALDEIRA, Alfredo, dir. 2000. *Manuel Mendes. Correspondência seleccionada*, CD-ROM. Lisboa: Fundação Mário Soares.  
 CAMILO, Viriato. 1990. *Fernando Lopes-Graça e o coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa: Seara Nova.  
 CARVALHO, Mário Vieira. 2006. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.  
 CASCUO, Teresa. 1999. Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português. In *Encontro neo-realismo. Reflexões sobre um movimento. Perspectivas para um museu*.

- Organização de Júlio Graça. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 259-271.
- DIONÍSIO, Mário. 1943. Ficha 13 – A. *Seara nova* 833: 267-270.
- FERREIRA, José Gomes. 1970. *Imitação dos dias. Diário inventado*. 2.ª ed. Lisboa: Portugália.
- \_\_\_\_\_. 1979. *A memória das palavras I ou o gosto de falar de mim*. 4.ª ed. Lisboa: Moraes.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. 1946. Fernando Lopes-Graça fala-nos dos actuais problemas da música. *Vértice* 36-39: 243-248.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Canções heróicas. Canções regionais portuguesas*. Cantado pelo Coro da Academia dos Amadores de Música, LP, A Voz do Dono, ref. 8E06140328.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Marchas, danças e canções próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 1 de Outubro.
- \_\_\_\_\_. 1992. Recordando Manuela Porto. In *Nossa companheira música*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 169-172.
- LOSA, Margarida L. 1999. Neo-Realismo e populismo: A questão do destinatário. In *Encontro neo-realismo. Reflexões sobre um movimento. Perspectivas para um museu*. Organização de Júlio Graça. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 181-194.
- MACLEAN, Gerald. 2000. Re-siting the Subject. In *Epistolary Histories. Letters, Fiction, Culture*. Edição de Amanda Gilroy e W.R. Verhoeven. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia, 176-197.
- MADEIRA, João, Irene Flunser PIMENTEL, e Luís FARINHA, coord. 2007. *Marchas, danças e canções apreendidas pela PIDE*. In *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 43-47.

## *Imagens de si: Um olhar dos estudos culturais sobre o auto-retrato*

Célia Baixa\*

A cultura é um conjunto partilhado de práticas dentro de um grupo, uma comunidade ou uma sociedade através dos quais diversos sentidos são produzidos por meio de representações visuais, textuais ou aurais. Devemos esta definição a Stuart Hall (1998) que apresenta a cultura não como um conjunto de objectos ou criações, mas como os diversos processos ou práticas de troca de significados entre membros de uma sociedade onde representações e interpretações são negociadas a cada momento.

Por sua vez, a cultura visual trabalha no sentido de definir uma teoria social da visualidade concentrando-se em questões como o que é feito visível, quem vê o quê e como visão, conhecimento e poder estão intimamente ligados. Trata-se de estudar a visão como interpretação em vez de a estudar meramente como percepção:

Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an inter-

\* Universidade de Lisboa.