FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Filipa Cruz, "Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção": Fernando Pessoa, entre a estética musical, a melopoética e o significado musical, 2019

“Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção”: Fernando Pessoa, entre a estética musical, a melopoética e o significado musical

Filipa Moniz Brazete Cruz

Dissertação
de Mestrado em Ciências Musicais

Novembro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Ferreira de Castro, cujo conhecimento e exigência são para mim motivo de ansiedade, de curiosidade, e de humildade.

Ao professor Manuel Deniz Silva e às conversas informais de coorientação oficiosa que se manifestam um pouco por toda a presente dissertação.

Aos restantes professores e investigadores com os quais tive oportunidade de aprender e discutir assuntos de ordem académica e pessoal, ao longo do meu percurso no Mestrado em Ciências Musicais e no CESEM, à prontidão com que sempre me ajudaram e ao carinho e amizade com que me acolheram neste habitat tão particular.

Ao Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, pelo acesso ao espólio de Fernando Lopes-Graça e, em particular, às partituras sem as quais a presente dissertação não poderia ter sido realizada.

Ao projeto de investigação *Euterpe Unveiled* e, em especial, à Conceição Correia e à Catarina Roquette, que me ofereceram a oportunidade de fugir à tese, à teoria e à escrita em isolamento, e de aprender sobre a relevância do diálogo entre as dimensões académica e cultural na sociedade.

Às colegas que há muito se revelaram amigas e com as quais formei uma espécie de consultora de *peer-reviewing*, pequena e amadora – por vezes uma fachada para atividades mais lúdicas – que tem vindo a filtrar os erros mais embaraçosos deste e de tantos outros trabalhos por mim realizados.

Aos amigos com quem não pude estar nos últimos tempos, que nunca deixaram de demonstrar compreensão pela minha ausência e que, apesar desta, se mantiveram presentes de várias formas.

Ao meu melhor amigo e companheiro, pelas inúmeras instâncias em que me recordou da pertinência e do valor do meu trabalho, e pelos momentos em que me ajudou a escapar dele e a celebrar as pequenas coisas.

Aos meus pais, por tudo, e por qualquer bocadinho que sobrar.

"MUSICAR UM POEMA É ACENTUAR-LHE A EMOÇÃO": FERNANDO PESSOA, ENTRE A ESTÉTICA MUSICAL, A MELOPOÉTICA E O SIGNIFICADO MUSICAL

FILIPA MONIZ BRAZETE CRUZ

A música e a poesia, ambas consensualmente classificadas de artes do tempo, cruzam-se ao longo da história em inúmeras manifestações de uma vontade de conciliação entre duas formas de comunicação e expressão diferentes, apoiada num debate estético em torno do que define uma obra de arte como unidade completa e universal. A qualquer discussão sobre a relação entre uma e outra arte subjaz uma problemática mais ampla, referente à barreira epistemológica que separa a música da linguagem verbal, um pressuposto que diferentes autores tentam ainda hoje desacreditar. Enquanto cúmplices desta causa, o nosso estudo do cruzamento entre a música e a poesia tem como objetivos questionar a separação das mesmas com base em noções como a inefabilidade e a autonomia musical e analisar de que forma cada um destes meios, ambos significantes, pode incorporar e afetar o outro. De modo a concretizar os objetivos gerais propostos, elegemos como objeto de estudo a obra de duas figuras envoltas pelo contexto político, filosófico e sociocultural português do século XX: a poesia de Fernando Pessoa (Ortónimo e heterónimos) e as canções de concerto de Fernando Lopes-Graça com poesia de Pessoa.

O primeiro capítulo é dedicado ao debate dos pressupostos estéticos e epistemológicos subjacentes ao estudo da relação entre a música e a poesia, a partir de um percurso que se inicia no rescaldo do Iluminismo e se conclui nas mais recentes discussões geradas pela consolidação do campo dos *Word and Music Studies*. No segundo capítulo, a partir da análise de uma seleção dos seus poemas, pretendemos identificar alguns dos fatores que influenciam diferentes tipos de interação entre a música e a poesia de Pessoa e compreender de que modo a exploração da ideia de música dialoga com os pressupostos estéticos particulares de cada um dos autores em causa, relativizando o papel da biografia do autor e aliando ao conhecimento gerado no campo literário uma perspetiva musicológica. Por último, o terceiro capítulo assume como objeto de estudo tanto o discurso estético de Fernando Lopes-Graça, como as suas canções com poesia de Pessoa, a partir dos quais pretendemos pensar os diferentes modos como o compositor relaciona o plano de significação poético com o musical; e de que forma as convicções estéticas do compositor se relacionam com as estratégias de composição utilizadas.

Palavras-chave: Música e Poesia, Canção, Fernando Pessoa, Fernando Lopes-Graça.

"TO SET A POEM TO MUSIC IS TO ENHANCE ITS EMOTION": FERNANDO PESSOA, BETWEEN MUSICAL AESTHETICS, MELOPOETICS AND MUSICAL MEANING

FILIPA MONIZ BRAZETE CRUZ

Music and poetry, both consensually classified as arts of time, intersect throughout history in many manifestations of a will of conciliation between two different forms of communication and expression, supported by an aesthetic debate about what defines a work of art as a complete and universal unity. Every discussion concerning the relationship between the two arts is underpinned by a broader problem related with an epistemological barrier that separates music from verbal language, an assumption that different authors still try to discredit today. As accomplices of such cause, our study of the intersection between music and poetry aims to question their separation, based on concepts such as ineffability or musical autonomy, and to analyze the ways in which each of these mediums, both signifying, can incorporate and affect the other. In order to accomplish the proposed goals, we have chosen the works of two individuals surrounded by the philosophical, political and sociocultural context of the Portuguese 20th century as our research subjects: the poetry of Fernando Pessoa (Orthonymous and heteronyms) and the art songs of Fernando Lopes-Graça with Pessoa's poetry.

The first chapter is dedicated to the debate about the aesthetic and epistemological assumptions underlying the study of the relationship between music and poetry, based on a path that begins in the aftermath of the Enlightenment and that is concluded in the more recent discussions derived from the consolidation of the field of Word and Music Studies. In the second chapter, through the analysis of a selection of his poems, we aim to identify some of the factors that influence different kinds of interaction between music and the poetry of Pessoa and to understand the way in which the exploration of the idea of music communicates with the aesthetic assumptions unique to each of the authors in question, putting the author's biography's role into perspective and associating the knowledge acquired in the literary field with a musicological point of view. At last, the third chapter takes Fernando Lopes-Graça's aesthetic discourse and his songs with Pessoa's poetry as its subject, through which we intend to reflect about the different ways in which the composer related the poetic plane of signification with the musical one; and in what ways his aesthetical beliefs relate to the compositional strategies he used.

Keywords: Music and Poetry, Song, Fernando Pessoa, Fernando Lopes-Graça.

Índice

INTRODUÇÃO **1**

1. INTRODUÇÃO TEÓRICA **6**

1.1. MÚSICA COMO ARTE, MÚSICA COMO CONDIÇÃO 6

1.2. ARTES DO TEMPO: DISCIPLINA E CONVERGÊNCIAS 17

1.2.1. A música da poesia e a música na poesia *22*

1.2.2. A Canção *29*

1.2.2.1. De "termo genérico" ao *lied* 30

1.2.2.2. O "papel principal" na canção 32

2. A MÚSICA NA LITERATURA: O CASO DA POESIA DE FERNANDO PESSOA E SEUS HETERÓNIMOS **38**

2.1. A HIERARQUIA DAS ARTES NO DRAMA ESTÉTICO PESSOANO 39

2.2. ENTRE AS MÁSCARAS E UM AUTOR REAL 45

2.3. "MÚSICA E POESIA" NA POÉTICA PESSOANA 49

2.3.1. Poesia e musicalidade *49*

2.3.2. Do género Pastoral ao Tempo Romântico *55*

2.3.3. Da voz da "criada velha" ao encantamento da Ceifeira *65*

2.3.3. "Assim, cantas sem que existas": Música como geradora de ilusões *72*

2.3.4. Conclusão: Música como half-dead metaphor *77*

3. A LITERATURA NA MÚSICA: O CASO DAS CANÇÕES DE FERNANDO LOPES-GRAÇA SOBRE A POESIA DE FERNANDO PESSOA **81**

3.1. A CANÇÃO NO INTERVALO ENTRE O EU E O OUTRO 86

3.1.1. Duas canções de Fernando Pessoa *86*

3.1.2. Quatro momentos de Álvaro de Campos *96*

3.2. CANÇÃO COMO ENCANTAMENTO 105

3.2.1. Três canções de Fernando Pessoa *105*

3.3. CANÇÃO COMO PROLONGAMENTO DA VIDA NA MORTE 118

3.3.1. "O menino da sua mãe" *e* "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento" *118*

3.3.2. Nove odes de Ricardo Reis *125*

3.4. CONCLUSÃO: X + Y = Z 133

CONCLUSÃO **133**

BIBLIOGRAFIA **139**

ANEXOS **139**

Abreviaturas

c. – Compasso
cc. – Do compasso [...] ao compasso [...]
cf. – conferir
il. – Ilustração

Advertência

De forma a facilitar a leitura e acompanhamento da análise presente no terceiro capítulo da dissertação, foram criadas hiperligações que deslocam o leitor para locais, nos Anexos, onde se encontram outras descrições de ordem analítica e ilustrações. Por sua vez, cada um desses elementos é seguido pelo símbolo ⇑, que permite ao leitor retornar ao texto principal.

Introdução

Interpretations arise precisely in the inevitable, productive
gap between truth and method

Lawrence Kramer

A música e a poesia, ambas consensualmente classificadas de artes do tempo, cruzam-se ao longo da história em inúmeras manifestações de uma vontade de conciliação entre duas formas de comunicação e expressão diferentes, apoiada num debate estético em torno do que define uma obra de arte como unidade completa e universal. A qualquer discussão sobre a relação entre uma e outra arte subjaz uma problemática mais ampla, referente à barreira epistemológica que separa a música da linguagem verbal, um pressuposto que diferentes autores tentam ainda hoje desacreditar. Enquanto cúmplices desta causa, o nosso estudo do cruzamento entre a música e a poesia tem como objetivos questionar a separação das mesmas com base em noções como a inefabilidade e a autonomia musical e analisar de que forma cada um destes meios, ambos significantes, pode incorporar e afetar o outro.

De modo a concretizar os objetivos gerais propostos, elegemos como objeto de estudo a obra de duas figuras envoltas pelo contexto político, filosófico e sociocultural português do século XX: a poesia de Fernando Pessoa (Ortónimo e heterónimos) e as canções de concerto de Fernando Lopes-Graça com poesia de Pessoa. A escolha de ambos estes objetos de estudo foi em parte motivada pelo contributo de cada uma das figuras para a discussão em torno da relação entre a música e a poesia no contexto português: Pessoa através diversos textos associados a uma reflexão geral sobre a disciplina estética e diferentes teorias sobre a arte; e Lopes-Graça mediante diversos artigos para a imprensa periódica e as suas propostas ao nível da composição de música vocal. Por outro lado, a existência de canções de um sobre a poesia do outro reforça a pertinência desta escolha, visto possibilitar uma reflexão sobre as consequências práticas do cruzamento entre o discurso estético do compositor e o do poeta.

Sobre o papel da música na obra poética de Fernando Pessoa, existem três trabalhos dignos de destaque: o livro *A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa* (1988) de Kleide Pereira, o artigo "A música na poesia de Fernando Pessoa" (1988) de Rita Iriarte e a dissertação de mestrado *Fernando Pessoa e a Música: As Outras Vozes do Poeta* (2011) de Sandra Eveline de Almeida. Embora estes contributos

constituam prova da importância da música como ideia e prática sonora na obra pessoana, as conclusões que nos propõem evitam, em geral, uma reflexão crítica sobre os pressupostos estéticos e as influências literárias e musicais na base deste fenómeno. Os discursos de Kleide Pereira e Eveline de Almeida são motivados por uma perspetiva biográfica e positivista, da qual resulta, no caso da primeira autora, uma enumeração meramente descritiva das referências a elementos sonoros ou musicais na poesia de Pessoa. Embora comuns a determinadas temáticas discutidas na presente dissertação, as questões exploradas por Rita Iriarte são igualmente assentes numa narrativa biográfica e constituem ponderações sucintas e preliminares sobre a obra do Ortónimo, as quais carecem de aprofundamento e de um alargar da discussão à poesia e estética dos heterónimos pessoanos.

Por seu turno, o extenso repertório vocal de Fernando Lopes-Graça tem vindo a ser explorado no campo da musicologia por diferentes autores como Paulo Esteireiro, Fernando Fontes, Mário Vieira de Carvalho e Teresa Cascudo, carecendo, contudo, de um estudo que o integra numa discussão mais ampla, em torno do modo com o género do *lied* interage com as questões de ordem estética e epistemológica que marcam o estudo da relação entre a música e a poesia. De facto, a maioria destes autores reflete sobre determinadas obras do compositor no sentido de as integrar na discussão de problemáticas muito particulares: Esteireiro refere-se às canções de Lopes-Graça com poesia de Luís de Camões, no sentido de comparar diferentes elementos característicos desse repertório aos que marcam o de outros compositores portugueses, como Luís de Freitas Branco, ou Rui Coelho, e, em última instância, traçar o percurso e identificar as transformações do género do *lied* em Portugal (Esteireiro 2008); Fontes trata obras "cujas estruturas oscilam entre a colectânea, o ciclo ou a coleção", como *Ao fio dos anos e das horas*, com o propósito de refletir sobre o papel de uma poética do fragmento no processo compositivo de Lopes-Graça (Fontes 2016, 1); e Vieira de Carvalho propõe-nos uma análise aprofundada, mas isolada, da canção *O menino da sua mãe* (1936) e articula-a com uma reflexão mais abrangente em torno do modo como as convicções políticas do compositor se deixam transparecer na sua obra (Carvalho 1981). Por seu turno, Teresa Cascudo aprofunda algumas das questões que orientam a presente dissertação, nomeadamente as influências estéticas, sociais e políticas que sustentam as reflexões de Lopes-Graça sobre o género do *lied* e, em particular, sobre um *lied* português (Cascudo 2010). Embora a autora nos ofereça uma análise abrangente e pormenorizada do repertório vocal do compositor no seu todo, consideramos pertinente relacionar as características por si identificadas com a

análise particular das canções de Lopes-Graça com poesia de Fernando Pessoa, bem como pensar de que forma essas mesmas conclusões se articulam com as questões de ordem epistemológica que marcam o estudo da relação entre a música e a poesia.

A estrutura da presente dissertação reflete três diferentes fases de investigação, cada uma delas necessária à elaboração da seguinte: num primeiro estágio realizámos uma revisão de literatura, num segundo a análise do papel da música na obra poética e no discurso estético de Fernando Pessoa e seus heterónimos, e num terceiro uma análise do pensamento estético de Fernando Lopes-Graça e das suas canções com poesia dos autores pessoanos.

De forma a estabelecer objetivos concretos para a presente investigação e definir os princípios teóricos que servem de base às análises de ambas as obras de Pessoa e Lopes-Graça, dedicámos o nosso primeiro capítulo ao debate dos pressupostos estéticos e epistemológicos subjacentes ao estudo da relação entre a música e a poesia, a partir de um percurso que se inicia no rescaldo do Iluminismo e se conclui nas mais recentes discussões geradas pela consolidação do campo dos *Word and Music Studies*. Neste capítulo, consolidamos a nossa filiação a uma epistemologia pós-estruturalista, que implica uma rejeição da equivalência entre a linguagem e a noção de representação da realidade, a adoção de uma perspetiva hermenêutica sobre os textos poéticos e musicais a considerar e, por conseguinte, a valorização do papel do leitor/ouvinte na produção de significado.

No segundo capítulo, a partir da análise de uma seleção dos seus poemas, pretendemos identificar alguns dos fatores que influenciam diferentes tipos de interação entre a música e a poesia de Pessoa e compreender de que modo a exploração da ideia de música dialoga com os pressupostos estéticos particulares de cada um dos autores em causa, relativizando o papel da biografia do autor e aliando ao conhecimento gerado no campo literário uma perspetiva musicológica. Para isto, foi realizada uma pesquisa aprofundada das referências à música – quer enquanto ideal, quer enquanto prática sonora – na obra de Fernando Pessoa Ortónimo e dos heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos[1]. Dessa pesquisa resultou a identificação de três objetivos centrais

[1] Esta pesquisa foi realizada mediante a consulta de fontes bibliográficas referentes à poesia, à prosa e ao pensamento estético do Ortónimo e dos heterónimos enumerados. De seguida, listamos as obras poéticas consultadas: *Poesias* (1942), *Poesias Inéditas (1930-1935*) (1955), *Poesias Inéditas (1919-1930)* (1956), *Quadras ao Gosto Popular* (1973), *Novas Poesias Inéditas* (1993), *Pessoa* Inédito (1993), *Pessoa por conhecer – Textos para um Novo Mapa* (1990), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues* (1985), *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2014), *Obra Completa de Alberto Caeiro* (2016) e *Obra*

ao nosso questionamento: o de compreender os modos como o Ortónimo e os heterónimos analisam e posicionam a música e a poesia nos seus discursos estéticos; o de explorar as formas como cada um dos autores poéticos enumerados se relaciona com as diferentes conceções de *musicalidade* – e as estratégias a essa associadas – discutidas no primeiro capítulo da dissertação; e o de refletir mais aprofundadamente sobre o papel das referências musicais identificadas no ideário poético dos autores.

Por último, o terceiro capítulo assume como objeto de estudo tanto o discurso estético de Fernando Lopes-Graça, como as suas canções com poesia de Pessoa, a partir dos quais pretendemos pensar os diferentes modos como o compositor relaciona o plano de significação poético com o musical; e de que forma as convicções estéticas do compositor se relacionam com as estratégias de composição utilizadas. A seleção das obras a analisar partiu de um interesse em considerar tanto canções com poemas do Ortónimo, como outras com poesia dos heterónimos, visto que todos eles figuram, de alguma forma, no capítulo anterior. Desta forma, e devido ao número de páginas e às limitações de ordem temporal que caracterizam a redação de uma dissertação de mestrado, optámos por incluir como objeto de análise as obras *Duas canções de Fernando Pessoa*, "O menino da sua mãe", *Três canções de Fernando Pessoa*, "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento", *Quatro momentos de Álvaro de Campos* e *Nove Odes de Ricardo Reis*, excluindo, assim, a coletânea *Canções de Mágoa e desalento*, com poesia do Ortónimo[2]. A nossa análise foi separada em dois estágios: um primeiro focado na descrição "formal" das componentes poética e musical de cada canção, pressupondo já, porque inevitável, uma perspetiva interpretativa (Kramer 2011, 148)[3]; e um segundo no qual as descrições geradas na primeira análise são revistas e pensadas em termos da relação entre as dimensões semânticas da poesia e da música com o auxílio de recursos analíticos desenvolvidos por Lawrence Kramer (1984), da terminologia da teoria semiótica de Charles Peirce e da teoria de análise sémica de Algirdas Julien Greimas[4].

Completa de Ricardo Reis 2016). A par desta seleção referimo-nos igualmente a textos surgidos ao longo da consulta de fontes bibliográficas secundárias sobre os mesmos autores.

2 Para além destas canções existem ainda as *Sete líricas de Fernando Pessoa*, compostas entre 1965 e 1969. Este repertório foi igualmente excluído do âmbito do nosso estudo, acima de tudo por divergir das canções analisadas ao nível da instrumentação, tendo sido composto para trio vocal e piano (Lopes-Graça 1988, 97).

3 Presente nos anexos, visto que, se incluída no corpo de texto, excederia os limites estabelecidos para a extensão da dissertação.

4 Esta última, embora associada a uma epistemologia estruturalista e a considerações categóricas, envolve uma noção de estrutura elementar que demonstra ser pertinente quando aliada ao conceito de ritmo estrutural, desenvolvido por Lawrence Kramer e referido pelo autor como padrão de convergência entre obras poéticas e musicais: "a shared pattern of unfolding can act as an interpretive framework for the

Ambas as fases da análise constituíram um estudo informado pela partitura – e filologia das várias versões das partituras, em alguns casos – de cada uma das canções, pela receção da crítica a algumas das execuções deste repertório e pela audição de determinadas gravações do mesmo, não podendo, por isso, referir-se às obras como objetos virtuais e fixos. Desta forma, as principais fontes para a nossa análise foram a edição das partituras datada de 1988, *Canções de Fernando Pessoa 1937-1987*, bem como as diferentes versões das mesmas, não editadas, mas presentes no espólio de Fernando Lopes-Graça no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria; os discos *Fernando Lopes-Graça: Clepsidra, As Mãos e os Frutos, 3 Canções de Fernando Pessoa* (2000) e *Fernando Lopes-Graça e os Poetas* (2006); e a edição das partituras por nós realizada, motivada pela ausência de gravações em disco das coletâneas *Quatro momentos de Álvaro de Campos* e *Nove Odes de Ricardo Reis*, e pela necessidade de fazer acompanhar as partituras de uma concretização sonora, neste caso em formato MIDI[5].

explicit dimension of both Works" (Kramer 1984, 10). A definição abstrata de Kramer ganha forma ao ser relacionada com uma ideia de significado estruturado mediante os princípios lógicos de contradição, contrariedade e implicação (Monelle 1992, 245).

[5] Esta necessidade serviu de pretexto para uma edição completa das partituras das obras em estudo, que trouxe coerência às ilustrações utilizadas ao longo de ambas as análises e cujo processo de transcrição permitiu uma compreensão mais aprofundada dos vários elementos presentes em cada canção, bem como das transformações verificáveis entre diferentes versões das mesmas peças.

1. Introdução Teórica

1.1. Música como arte, música como condição

All art constantly aspires to the condition of Music

Walter Pater[6]

A declaração de Walter Pater, apresentada na obra *The Renaissance* (1873), é sintomática do tempo que o autor habita, da autonomia estética que defende e de uma nova ontologia da música instrumental, consequente da crise filosófica que sucedeu o colapso das promessas do Iluminismo (Chua 1999, 8). Perdida a fé nos pressupostos epistemológicos da modernidade, a música é incumbida de conferir direção à humanidade e de recuperar os problemas metafísicos descartados pela emergência do racionalismo e do empirismo, equiparando-se assim a um novo Deus do tempo moderno (Ibid., 8) [7]. A asserção de Pater é em parte resultado de uma conceção de arte *per se*, a suposição de que existem princípios estéticos gerais que se deverão aplicar igualmente a todas as artes – presente nas primeiras tentativas de comparação entre diferentes meios artísticos (Brown 1970, 98) –, no sentido de procurar uma noção de unidade, por via de uma categoria universal (Dayan 2011, 2). Deste modo, a máxima do autor constitui uma manifestação particular de uma ânsia de alienação que é geral – com diferentes materializações mediante o contexto filosófico que a nutre –, e que Lydia Goehr sistematiza da seguinte forma: "All the arts, therefore, constantly aspire to what every artwork finally wants to be as art: singular regarding its medium, particular as a work, and exemplary as a whole" (Goehr 2017, 166) [8]. Contudo, ao afirmar a "condição de música" como estado a que toda a arte aspira, Pater incorre também na reivindicação da posição mais elevada de uma hierarquia das artes que, como afirma Goehr, sofre múltiplas alterações ao longo da história. Estas funcionam como reflexo de momentos em que as noções de «música como condição» e de «música como arte» se sobrepõem, ou, pelo contrário, se distanciam:

6 Pater, Walter. 1901. *The Renaissance*. London: Macmillan. p. 135.

7 Aqui entendemos modernidade como Max Weber a pensa, período de secularização e surgimento do movimento humanista (Chua 1999, 12).

8 O termo alienação é neste caso utilizado no sentido em que Walter Pater o emprega na sua obra *The Renaissance*, como aproximação da expressão alemã *Anders-streben*, que, segundo o autor, significa: "a parcial alienation from its own limitations, by which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces" (Pater, 1901, 134).

> The arts, variously conceived, have long been ranked and placed into hierarchies, even if "the sister arts" have not always been "systematized" as a distinct class of "fine arts" for the West. Music has been placed sometimes at the bottom and sometimes at the top, but also sometimes *beyond* the top, [...] as though it were without father, mother, or even sibling. One reason that music has had this odd history, and one rather different from the "other" arts, is that it has been either inflated or deflated with the aim sometimes to identify and sometimes to separate the condition and the art.(Ibid., 142-143)

As duas conceções de música identificadas pela autora são necessariamente determinantes para a compreensão da relação que se estabelece entre as artes musical e literária, que se diz englobar uma origem comum, um processo de separação e, por vezes, desejos e tentativas de reunião.

Embora seja difícil determinar o momento em que a relação entre as artes se tornou objeto de reflexão académica, Calvin S. Brown aponta para o início do século XVIII, onde encontra os primeiros trabalhos que procuram distanciar-se da busca de uma categoria artística universal, que voltamos mais tarde a encontrar em Pater, e diferenciar as artes a partir da identificação dos seus meios de expressão particulares e dos limites que lhe estão associados[9]. Brown e Steven Paul Scher – ambos figuras de destaque no desenvolvimento de um campo de estudos interdisciplinar focado nas relações interartísticas entre a música e a literatura – referem como obras de referência trabalhos como *An Essay on Music Expression*, de Charles Avison (1752), *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music*, de Daniel Webb (1762), e *A Dissertation on the Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, de John Brown (1763)[10]. Contudo, o entendimento destas obras de referência e das suas implicações estéticas requer, em primeiro lugar, um retorno aos séculos XVI e XVII, nos quais se inicia um processo de divisão entre a música e a palavra que Daniel Chua e Max Weber intitulam de *disenchantement* (Chua 1999, 23). Este fenómeno é protagonizado por Vincenzo Galilei – que submeteu o som instrumental à razão da ciência

9 Veja-se, por exemplo, a obra *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) assinada por Gotthold Ephraim Lessing e considerada por Brown como talvez o mais importante estudo sobre a inter-relação das artes jamais escrito (Brown 1970, 99). Neste texto, Lessing argumenta a favor de uma distinção clara dos limites característicos de cada arte e condena a metodologia dos trabalhos que o antecedem: "How often do we see modern critics, on the contrary, most absurdly dwelling altogether on the resemblance between poetry and painting, just as if no such difference existed. [...] Whatever is the privilege of the one, they would also have conceded to the other; whatever either charms or displeases in the one, must also, in their idea, produce the same effect in the other". (Lessing 1836, XVI-XVII).

10 A predominância de referências anglo-saxónicas é resultado de uma narrativa que coloca Inglaterra no centro das investigações sobre a relação entre a música e a literatura enquanto campo de estudo (Brown 1970, 99). Segundo Brown, será a partir dos trabalhos nomeados que este tópico de reflexão é transportado para outros países, como França e Alemanha, dos quais refere como obras relevantes no século XVIII *Essai sur l'union de la poésie et* "De la musique" de François Jean Chastellux e *Laokoon* de Lessing.

empírica e deslocou a música de um plano celestial (onde se encontrava ainda, por via de perpetuação da doutrina pitagórica) para o plano da realidade – e pela cisão do cristianismo, consequente das alterações que a Reforma Luterana e a Contra-Reforma concretizam em relação ao papel da música na liturgia (Ibid., 23-24). São, entre outros, estes agentes, motivados pela ideia moderna de progresso, que desencadearão um processo de separação entre música e linguagem (tida, neste contexto, como meio de representação) que, por sua vez, permite o surgimento de comparações entre as artes no século XVIII. Estas são sustentadas por uma ideia de diferentes territórios de expressão e por uma conceção da relação entre a música e a poesia enquanto hierarquia, num cenário em que a primeira é afastada da sua própria condição e é tida somente como arte, ou até, segundo Jean-Philippe Rameau, como ciência do som (Ibid., 78)[11]. Por outras palavras, a assimilação que se estabelecia até aqui entre música e metafísica, por via de uma perpetuação da doutrina pitagórica – isto é, de uma conceção da ordem essencial do universo como musical (Bowie 2007, 32-33) – é suprimida pela modernidade e pela valorização cartesiana de um sujeito pensante (Ibid., 33).

A obra *Essai sur l'origine des langues* (1753) de Jean-Jacques Rousseau representa, de certo modo, as implicações que o racionalismo de Descartes tem sobre o entendimento da relação entre música e linguagem, partindo o autor da tese de que a música e a poesia teriam constituído, em conjunto e no seu estado primordial, a primeira forma da linguagem humana, suscitada por necessidades de carácter moral, isto é, por paixões (Rousseau 1998, 214)[12]. Esta hipótese pressupõe, segundo Andrew Bowie, uma caracterização da arte musical como natural e não convencional que coopera com a construção de uma narrativa de uma gradual racionalização da humanidade e da sua linguagem:

> What is required in relation to the origin of language would seem to be something which is not yet language, but is still comprehensible, and music is seen as playing this role. Condillac and Rousseau regard verbal language as representational and as constituted by conventions. This separates it from a preceding, non-conventionalised 'natural' condition in which 'language'

11 Daniel Chua refere, sobre o paradigma que antecede a Reforma Luterana: "the differentiation of instrumental and vocal music was not structured hierarchically as a binary opposition as it is in modernity; rather sound and text found their being in the rationality of the celestial spheres. One could imitate the transcendental ratios, says Cicero, both 'on stringed instruments and in singing' to reflect the 'divine truths' of the heavens[...]. Speech and sound were therefore equated in the heavens" (Chua 1999, 24-25).

12 As "paixões" a que Rousseau se refere correspondem àquilo que Fernando Pessoa mais tarde entende por *emoção*.

> was directly connected to passions generated by the pains of natural existence (Bowie 2007, 56).

A obra de Rousseau vai ao encontro de um paradigma mimético que visava considerar a música como arte imitativa, quer da Natureza, quer, segundo o autor, dos sons de um discurso "apaixonado" (Monelle 1992, 4). Este paradigma relaciona-se com a teoria dos afetos, que – embora se interesse pelas reações emocionais que a música desperta no ouvinte – se associa, segundo John Neubauer, à disciplina da retórica, privilegiando, por isso, as funções representativas e imitativas da arte e conferindo à linguagem o papel dominante na produção de significado (Neubauer *cit in* Bowie 2007, 53). Do outro lado do espectro encontramos Jean-Philippe Rameau que, ao contrário de Rousseau, para o qual a harmonia é o elemento corruptor do estatuto inicial da música (na sua forma primordial e melódica), advogava que o papel harmónico da orquestra possuía, na verdade, capacidade de conferir expressão à melodia (Gasparov e Goehr 2013, 258)[13]. Na célebre querela entre os autores, estava em jogo a relação que a música estabelecia com a palavra, ou melhor, o potencial de significação desta arte e a ligação que mantinha com ideais englobados pela categoria do "extramusical":

> Rameau prefigures what becomes a dominant view in the symphonic age, more or less half a century later, that the musicality of any work, be it an opera, song, sonata, or symphony, may be constructed by melody, harmony, and rhythm formally and finally entirely independently of words; Rousseau prefigures what becomes a constant complaint among those (Arthur Schopenhauer, Richard Wagner, and even Eduard Hanslick) who believe that the autonomy, abstraction, or civilization of such a constructed or formal language of music has gone too far, by which they mean that it has become too "artificial" or "detached" from the natural and moral movement of human passions that once gave, and at "first" gives, human expression its very reason to exist (Ibid., 258).

Rousseau e Rameau, representantes de uma oposição entre as abordagens referencial e expressionista à música, constituem de igual forma, segundo Gasparov e Goehr, precedentes dos dois percursos estéticos que caracterizam o criticismo do século XIX: "a "transcendental move from the worldly and the particular to the spiritual and the universal" and a "formalist move which brought meaning from the music's outside to its inside"" (Goehr *cit in* Cook 2001, 174). As duas perspetivas identificadas consistem em

[13] "Neither conceives of music in purely instrumental terms; their examples are drawn primarily, as befits the eighteenth century, from song and opera. Yet, whereas Rousseau wants what the orchestra produces to follow the "music," "musicality," or "movement of passion" already contained in the text or speech, Rameau is able to see how the melody is also given expression fundamentally or constitutionally by orchestral harmony" (Gasparov e Goehr 2013, 258).

materializações de posições epistemológicas opostas, cujos confrontos remontam à antiguidade grega e ao debate entre a realidade em perpétua mudança de Heráclito e a realidade absoluta, inacessível senão através da razão, de Parmenides (Bowman 1998, 24). A disputa entre estas duas compreensões da realidade, uma ideal e outra percetível, apresenta-se no século XIX na forma de uma oposição entre as perspetivas expressionista e formalista, a primeira uma reivindicação do estatuto de condição que a música havia perdido aquando da ação da modernidade sobre a disciplina da metafísica; e a segunda uma reação à estética romântica e à sua apologia de uma síntese das artes, que ganha forma na obra de Eduard Hanslick (1854) e que se sustenta na epistemologia positivista.

A nova, ou renovada, hierarquia das artes, liderada pela música, é resultado de um conjunto de fatores de entre os quais se destaca, em primeiro lugar, o questionamento da definição de linguagem:

> The decisive factor is that it ceases to be clear what language is. At the same time the significance and nature of music itself changes, so that it is no longer clear what music is either. This conjunction relates to the wider sense in modernity that the world can no longer be seen to be 'ready-made' (Bowie 2007, 48) [14].

Por seu turno, o medo niilístico do vácuo em que consistia a subjetividade encontrava na música a ilusão de que o sujeito constitui o primeiro princípio da existência (Chua 1999, 76)[15]. Em 1792, James Harris reivindicava a primazia da poesia sobre a música com base em dois critérios fortemente motivados pelo racionalismo e empirismo setecentistas: a precisão da imitação e o mérito do assunto imitado (Harris 1792, 59)[16]. Apenas alguns anos mais tarde, assistimos a uma inversão de critérios a respeito do que

[14] Charles Taylor atribui a inversão de posições de poder entre a música e a linguagem no século XIX em parte ao trabalho de J. G. Herder, cuja definição de linguagem como constitutiva da nossa compreensão e não designativa, permite a inauguração de uma tradição de teorias "expressivas", que no trabalho de Heidegger e Wittgestein dão lugar a uma linguagem que é *world-disclosive* e não representacional, como veremos posteriormente. (Bowie 2007, 55-56).

[15] Para além disto, Mário Vieira de Carvalho atribui o surgimento da noção de música absoluta como meio de comunicação sem signo aos seguintes desenvolvimentos: "o processo de autonomização da música instrumental; a emergência das salas de concertos, isto é, de novos espaços destinados exclusivamente à *música-para-ser-escutada* em silêncio e recolhimento; a transferência, para a esfera da arte, da *devotio* e da aura próprias da religião" (Carvalho 2016b, 37).

[16] "Musical imitations, tho' Natural, aspire not to raise the same Ideas, but only ideas similar, and analogous; while Poetic imitation, tho' Artificial, raises Ideas the very same - in as much as the Definite and Certain is ever preferable to the indefinite and Uncertain; [...]" (Harris 1792, 80). Os critérios apontados são reminiscentes da doutrina platónica, na medida em que o filósofo grego avalia o valor da música mediante o que está a ser imitado, a verdade e fidelidade da imitação e a perícia com que esta é executada (Bowman 1998, 31).

constitui a condição artística, de tal forma que a música, ainda no domínio do vago, do místico e do inefável, constitui o novo ideal:

> From Saint-Evremond's declaration in 1678 that 'The Musick must be made for the Words, rather than the Words for the Musick' [...], one moves by the end of the eighteenth century to Wilhelm Heinse's remark in 1776–7 that 'Instrumental music... expresses such a particular spiritual life in man that it is untranslatable for every other language' [...], to W. H. Wackenroder's claim in 1797 that music 'speaks a language which we do not recognise in our everyday life'[...], and to J. N. Forkel's assertion in 1778 that music 'begins... where other languages can no longer reach' [...] (Bowie 2007, 54).

Esta inversão é em parte sustentada pela necessidade de satisfazer determinadas questões que escapam a uma metafísica enquanto ciência e exigem uma outra abordagem à disciplina, adquirindo, no caso do romantismo, contornos teleológicos – ilustrada, por exemplo, pelo percurso dialético idealizado por Hegel – e teológicos, não fosse a música absoluta equiparada a uma espécie de religião: "No wonder the early Romantics venerated instrumental music as a mystery that wraps 'mysterious things in a mysterious language'. As 'the ultimate mystery of faith', absolute music was not something to be examined but believed in" (Chua 1999, 5).

É neste contexto que reencontramos a máxima de Walter Pater, embora não sem ambiguidade, na sua forma diacrónica, visto que o desejo de união entre as artes característico deste período nos apresenta uma música que está entre uma identidade autónoma, autossuficiente e superior e uma contra-identidade que anseia por alienação: "Yet at least since the Renaissance, music has been recurrently anxious to be less than – or is it more than? – ineffable. Often enough, to alter Pater's dictum, music has seemed to aspire to the condition of poetry" (Kramer 1984, 2-3)[17]. Lawrence Kramer exemplifica este fenómeno – cujo ponto de partida Lydia Goehr determina situar-se no século XVIII – a partir da posição de Franz Liszt que, ao mesmo tempo que participa ativamente na composição de música programática, se recusa a ceder poder de significação à linguagem (Ibid., 3). A opinião do compositor é sintomática de uma transposição dos discursos sobre as relações interartísticas do plano dos críticos para o dos artistas (Brown 1970, 99), entre os quais se destacam "melómanos" como Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis e E.T.A. Hoffmann (Scher 2004, 195). A posição destes autores – apresentada na forma de manifestos (Brown 1970, 100) – representa um de dois tipos de discurso resultantes

[17] Neste século surge aquilo que Scher descreve como literarização da música e musicalização da literatura (Scher 2004, 195-196). Isto é possibilitado quer pelo novo estatuto da música, que a torna a condição a atingir pela poesia, como pela vontade que Kramer nela identifica de ir além do inefável.

do entendimento da música como arte autónoma (Monelle 1992, 6). Enquanto E.T.A. Hoffmann, por exemplo, se refere à música como algo que permite à linguagem penetrar o inefável (Kramer 1984, 2), ou ainda como em si mesma uma linguagem misteriosa de um reino espiritual distante (Hoffmann *cit in* Monelle 1992, 7), recorrendo a uma noção de transcendente próxima do místico, o discurso de teor intelectual encontrava na música a pureza e a força que escapavam à decadência inerente aos restantes aspetos da vida (Ibid., 6).

Em contraste, Brown e Scher distinguem, no final do século XIX, a obra de Jules Combarieu, *Les Rapports* "De la musique" *et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression* (1894), como primeiro exemplo de uma perspetiva filológica e musicológica sobre as correspondências entre as artes musical e poética (Scher 2004, 196). O trabalho de Combarieu visava, em parte, criticar três diferentes perspetivas sobre a música, que o autor acreditava terem despojado esta arte de toda a virtude expressiva: "les savants, les idéalistes et les formalistes" (Combarieu 1894, 2). A abordagem científica é acusada de negar esta virtude expressiva através da matemática e da fisiologia; o idealismo é observado como movimento que não estuda a música em si, mas sim que apenas lhe atribui um lugar num sistema cuja conceptualização a precede; e, por fim, o formalismo, que nega a existência de um objeto na música para além dos sons que a constituem – "si la musique renfermait un object indépendant des sons qui la constituent, cet objet pourrait être décrit dans un langage précis; or, cela n'est pas: donc cet objet n'a aucune réalité; ce n'est qu'une métaphore, un pur fantôme" (Ibid., 45) –, ignora, segundo Combarieu, que o conteúdo de uma obra de arte não pode ser expresso por um meio que lhe é estranho:

> Le contenu de l'œuvre d'art, pourrait-on objecter à Hanzlick, est immanent, inséparable de l'œuvre même, et ne peut être exprimé par aucun moyen étranger. On peut le circonscrire, non le décrire. Celui qui veut le connaître n'a qu'à le laisser agir directement sur sa sensibilité. Les critiques auraient une prétention ridicule s'ils croyaient, avec le langage, nous donner l'expression d'une statue ou d'un poème; tout leur rôle est de nous préparer la voie, de spécifier le sujet et de nous placer dans des conditions favorables; ils ne peuvent aller plus loin (Ibid., 45).

A tese de Combarieu não só pode ser entendida como materialização de uma tentativa de conjugação das ideias de autonomia da música e da síntese das artes – por considerar que a união entre a música e a poesia, embora desejada, implica uma certa

decadência e sacrifício por parte de ambas as "línguas" (Ibid., 421)[18] –, como também profetiza sobre a discussão em torno da condição inefável da arte musical e das consequências que a mesma poderá exercer sobre questões epistemológicas e de significado, desafiando a primazia da linguagem como fonte de conhecimento que viria a constituir a base do pensamento da filosofia analítica – "De l'impossibilité d'expliquer avec des mots tout le sens de la musique, il ne faut donc pas conclure que ce sens est une illusion" (Ibid., 15).

Combarieu aproxima a perspetiva científica/fisiológica à teoria formalista, o que, por seu turno, é concordante com a tese de Raymond Monelle, que nos apresenta Eduard Hanslick como "an exceedingly old-fashioned exponent of imitation theory" e, de certo modo, seguidor dos pressupostos estabelecidos por Daniel Webb (Monelle 1992, 11). O autor francês iguala também a doutrina do idealismo abstrato à fisiológica, em termos dos resultados a que ambas chegam, o que nos permite desenvolver a ideia de que as teorias formalista (música como arte) e idealista (música como condição) – apresentadas à primeira vista como extremos opostos de uma linha – se tocam, como se de um círculo se tratasse[19], visto ambas concluírem que o significado musical é de alguma forma inalcançável: uma porque lhe atribui um estatuto de transcendência que o coloca acima dos limites de compreensão da linguagem (Ibid., 6); outra porque nega a sua existência[20].

Embora o trabalho de Combarieu, com críticas severas ao formalismo e argumentos relativos aos limites epistemológicos da linguagem que viriam a ser sustentados por uma nova musicologia ou musicologia cultural muito mais tarde, seja datado de finais do século XIX, a doutrina formalista – isto é, a interpretação mais consagrada da mesma – prevalece ao longo do século XX, quer apoiada pelo surgimento do positivismo e da sua visão sobre a metafísica (Bowie 2007, 46), quer pela noção de linguagem como veículo fidedigno da representação da realidade. Contudo, na sua obra

[18] "Le poète donne au musicien la clarté objective; le musicien donne au poète la couleur et le mouvement réels, un rythme élargi et définitif, la vie qui soutient et complête les idées. Mais à combien de sacrifices et à quel rôle effacé doit se résoudre le poète! Le musicien l'ecrase de sa voix retentissante, ou le subordonne en lui imposant une pensée nouvelle qui prend la première place; et à supposer que les concessions nécessaires du littérateur soient faites sans déchirement de sa part, une grande difficulté se présente; c'est le conflit aigu, permanent, du rythme musical et du rhytme poétique" (Combarieu 1894, 421).

[19] Esta ideia pode ser transposta para a relação dicotómica entre realidade e abstração que nos é conferida por Wassily Kandinsky, a propósito das artes visuais. O autor sugere uma equivalência entre dois polos da forma artística, o abstrato, ou autorreferencial, e o realista, ou objetivo, que, em última instância, atingem um mesmo propósito (Short 2010, 77).

[20] Referimo-nos, neste caso, a uma leitura da obra de Hanslick que, embora não reflita de modo preciso a posição do autor quanto ao potencial de significação da música, constitui ao longo do século XX a ortodoxia em que se baseiam a teoria musical e a filosofia da música (Cook 2001, 174).

Interpreting Music (2011), Lawrence Kramer pronuncia a morte do formalismo aquando do término do século XX:

> The understanding of music in "purely musical" terms died with the twentieth century. Its ghost is still kicking around, but like any ghost this one is insubstantial. There is no music apart from the meanings it invokes and invents. There are no musical works apart from the constantly changing frameworks in which we play and hear them (Kramer 2011, 20).

Segundo o autor, que se apresenta como figura fundamental no contexto de uma Nova Musicologia, as últimas décadas de investigação no campo musical quebraram com uma metafísica musical novecentista, bem como com a redução dessa metafísica a uma ideologia da estética (Ibid., 20). Ambas as posturas formalista e transcendental constituem o alvo a abater na extensa obra de Kramer, que – em artigos como "The Musicology of the Future" (1992), "Musicology and Meaning" (2003), ou ainda "Oracular Musicology; or, Faking the Ineffable" (2012) – se preocupa em resgatar a subjetividade, que fora considerada obstáculo para o conhecimento e a experiência musical ao longo do século XX (Kramer 2003, 6). Nos seus escritos, Kramer remete-nos para a relação entre música e linguagem, que, segundo o autor, constitui a causa dos problemas epistemológicos que caracterizam o campo musical:

> The cardinal point here, however, is the insistence that music and language cannot (or is it must not?) mix. Language is denied access to music, it cannot represent musical reality; music is the very means by which the epistemological limits of language, that would-be omnivore, are set (Kramer 1992, 8).

Nicholas Cook identifica como parte do legado de Hanslick a fragmentação do pensamento sobre o significado musical, entre um tratamento que o assume como inerente, verificável na obra de autores como Peter Kivy e Robert Hatten, e outro que o define como construção social, para a qual serve de exemplo a obra de John Shepherd e Peter Wicke (Cook 2001, 176). Mário Vieira de Carvalho estabelece uma ponte entre estas duas perspetivas e diferentes conceções da relação entre a música e a linguagem verbal. Para o autor, as correntes de pensamento que assumem a linguística como "paradigma da semiologia" – representadas por autores como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e Roman Jakobson – contribuem para uma "*semiosis* introversiva" na música, fechada sobre si mesma; enquanto que uma posição sociológica, que considere o

"caráter relacional da significação no contexto das práticas sociais" visa identificar o que une, e não o que separa, a música e a linguagem (Carvalho 2016b, 35).

Para Kramer, o significado que se encontra além da construção social e que, por conseguinte, é tido como imanente e natural, transporta-nos para a dimensão do inefável (Cook 2001, 177), cujo estatuto transcendente o autor elimina a partir da ideia de que a inefabilidade é característica, tanto da arte musical como da própria linguagem: "Language cannot capture musical experience because it cannot capture any experience whatever, including the experience of language itself" (Kramer 1992, 10). A sua tese assume como base a viragem linguística protagonizada por Ludwig Wittgenstein, que possibilita um deslocamento do significado para o domínio do contexto, isto é, das atividades em que a linguagem é colocada em prática (Carvalho 2016b, 26) assumindo um papel *world-disclosive* ao invés de representativo (Bowie 2007, 55)[21]. É a partir deste pressuposto que Kramer refere, como anteriormente citado, que as obras musicais existem apenas acompanhadas dos seus enquadramentos permutáveis (Kramer 2011, 20) e é por consequência disto que o autor nos propõe uma abordagem hermenêutica ao significado musical, que será especialmente pertinente ao longo da presente dissertação. Nicholas Cook menciona, a propósito da fragmentação do pensamento sobre o significado musical, a necessidade de estabelecer uma ponte entre as abordagens formal e social através de uma terceira perspetiva com uma função mediadora: "The challenge for the theorist, then, is to find a third way, and so pass between the Scylla of inherent and the Charybdis of social constructed meaning" (Cook 2001, 177). No entanto, o autor alerta para os problemas de certas abordagens hermenêuticas (utilizando, como principal exemplo, o trabalho de Susan McClary) cujos defeitos se devem a "loosely fitting, over interpreted homologies", que estão na raiz da desacreditação da hermenêutica do século XIX (Ibid., 173). Em resposta, Kramer apresenta-nos uma nova perspetiva hermenêutica que visa conciliar esta teoria epistemológica com os requisitos de Cook, em parte a partir do que intitula de "hermeneutic windows" (Kramer 2011, 68)[22]. Ademais, a definição dos

[21] No artigo "Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch, and the Question of Musical Meaning", Paulo Ferreira de Castro descreve o processo de transição, no trabalho de Wittgenstein, entre uma visão formalista sobre o significado e outra, que o coloca numa relação de dependência com o seu contexto: "Whereas Wittgenstein's earlier views on the signifying process had relied on a strictly atomistic model of the sign, one could claim that a complete reversal of perspective is at work in his mature philosophy: the dimensions of context-dependence, relatedness and semantic interplay [...] would eventually become central to his approach to the questions of meaning and understanding in general. [...]Meaning always begins in the middle" (Castro 2015, 339-340).

[22] "Meaning is not produced via a linear derivation from a core of certainty, whether semiotic or hermeneutic. Nor is it produced via a one-to-one matching of less certain interpretive claims with more certain evidential ones. Meaning comes from negotiation over certain nodal points that mobilize the

objetivos da melopoética proposta por Kramer corresponde precisamente à criação de pontes entre aspetos estruturais e a analogia:

> Freud once compared our conscious fantasies - daydreams - to preserves like Yellowstone Park; perhaps the compositions we idealize are the national parks of high culture. If so, we might say that the musicological goal of melopoetics is to deidealize music without (entirely) disenchanting it. That goal is pursued by searching out deep structures and asking how they react to, intervene in, try to reinterpret, the cultural and historical conditions in which they are produced (Kramer 1989, 165-166).

A ideia defendida pelo autor é de igual forma coerente com a apologia de Andrew Bowie de uma abordagem à metafísica que se apresente como meio termo entre a positivista e heideggeriana e a romântica, louvadora da inefabilidade (Bowie 2007, 46), ao qual o autor pretende chegar também a partir do cruzamento entre a música e a literatura: "A literary response to a piece of music may do more justice to it than a theoretical account which seeks to describe its essential nature in technical terms". (Ibid., 43). Estas propostas são representativas de uma nova abordagem ao significado musical e às relações interartísticas que o mesmo implica, possibilitadas pela chegada a uma ontologia que situa a música numa posição equidistante entre os estados de 'arte' e 'condição' e que autoriza afirmações como: "there is and can be no fundamental difference between interpreting a written text and interpreting a work of music" (Kramer 1990, 6).

energies of both text (image, dramatic action, musical unfolding) and context. One reason I call these points hermeneutic windows [...] is to counter the idea of music as purely self-sufficient and self-reflective, a windowless monad" (Kramer 2011, 68).

1.2. Artes do Tempo: Disciplina e Convergências

> Words move, music moves
> Only in time; but that which is only living
> Can only die. Words, after speech, reach
> Into the silence. Only by the form, the pattern,
> Can words or music reach
> The stillness, as a Chinese jar still
> Moves perpetually in its stillness
>
> T.S. Eliot, *Four Quartets* (1944)[23]

O fenómeno de transposição de limites entre as artes musical e poética que descrevemos anteriormente contagia, no século XX, as próprias disciplinas musicológica e literária, que demonstram, embora em momentos diferentes, um crescente interesse numa violação de fronteiras que despoletaria o surgimento de uma nova área de estudos, apoiada no recém-valorizado conceito de interdisciplinaridade.

A relação entre a música e a literatura começa por ser explorada no contexto da literatura comparada, definida por Calvin S. Brown como disciplina que visa tratar a literatura que engloba pelo menos dois meios de expressão (Brown 1970, 102). O livro de Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948), é consensualmente tido como ponto de partida para o desenvolvimento de um campo de estudos concreto, que, segundo Walter Bernhart, foi mais tarde sistematizado e questionado como um todo por Steven Paul Scher (Bernhart 2004, xii), cuja produção académica – *Literatur und Musik* (1984) e *Music and Text; Critical Inquiries* (1992), entre outros – é considerada fulcral para o questionamento dos objetivos, teorias e métodos dos *Word and Music Studies*. Um dos mais relevantes contributos de Scher consiste na separação de um campo amplo e diversificado em três subcategorias, que dividem os objetos de estudo da disciplina utilizando como critério as relações de poder entre os elementos musicais e literários que os constituem: música na literatura, música e literatura e literatura na música (Scher 2004, 192).

Paralelamente aos desenvolvimentos interdisciplinares verificados no campo literário, Scher, no seu artigo "Literature and Music" de 1982, identifica um crescente interesse da área musical nos *Word and Music Studies*. Contudo, ainda em 1990 se discutia neste campo a (im)pertinência da inclusão de perspetivas "estranhas" à

[23] Eliot *cit. in* Habermann, Ina. 2011. "Reaching Beyond Silence: Metaphors of Ineffability in English Poetry – Donne, Wordsworth, Keats, Eliot." In *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, edited by Monika Fludernik, 77–93. New York: Routledge. p. 89.

musicologia nos estudos que esta abrangia[24]. O que estava em jogo era a quebra da já referida fronteira epistemológica entre a música e a linguagem, dificultada por um contexto científico que privilegiava uma perspetiva formalista e positivista (cf. Kramer 1992). Esta mesma fronteira era preservada em parte pela relutância que os académicos de uma área demonstravam ter em abordar a terminologia e técnicas da outra, bem como pelos pressupostos que definem o campo da literatura comparada, que, de acordo com Claudia Stanger (1981), olhava a música enquanto metáfora para outras ideias e objetos constituintes das obras literárias, a partir de uma perspetiva que, ao invés de interdisciplinar, perpetuava a oposição entre duas artes entendidas como separadas (Williamson 2005, 2). Ambas estas preocupações são consideravelmente apaziguadas nas décadas de 80 e 90, no seguimento de um conjunto de discussões no campo da epistemologia que provocam a depreciação do positivismo e a valorização de teorias subjetivistas (cf. Hall 1990). A disciplina musicológica passa a conceder maior relevo a questões interpretativas e contextuais (Maus 2011, par. 3), outrora consideradas "extramusicais", e coloca em segundo plano os pressupostos schenkerianos que regiam a análise musical, a favor de um crescente interesse no potencial da interdisciplinaridade (Williamson 2005, 2). Na sequência disto, em 1992, Scher alinha-se ao pensamento de Stanger, abandonando a perspetiva comparativa a favor de um campo de estudos concretamente interdisciplinar (Bernhart 2004, xvi). Esta decisão está certamente na base da adoção do termo *melopoetics*, cunhado por Kramer em 1989, como nova denominação da disciplina que Scher pretendia sistematizar. O termo encontra resistência por parte de outros autores, como Walter Bernhart e Werner Wolf, que consideram a melopoética uma designação inadequada para a disciplina em causa, passível de nos induzir em erro:

> This term [...] seems to me unfortunate, since it sounds somewhat arcane and above all because it implies, or at least suggests, a questionable, not to say misleading, privileging of some aspects of the interrelations between music and words/literature: 'melos' (the Greek equivalent of what we would call 'song') is not representative of music, especially not as opposed to verbal texts, and 'poetics' with its connotation of a prescriptive, aesthetic meta-discourse is even less representative of verbal texts and literature (Wolf 1999, 39).

[24] "By Oakland in 1990, the impulse had become galvanic enough for Harold Powers, delivering the plenary address, to issue a sober warning to musicologists against rushing incautiously to embrace alien disciplines and perspectives. Sitting in the audience, I found myself recalling similar warnings I had heard at Modem Language Association meetings in the early 1970s – warnings that had obviously been bound to fail, as I hoped this one would be" (Kramer 1992, 6).

Entre as várias opiniões e propostas terminológicas levadas a público na primeira conferência internacional dos *Word and Music Studies* (1997) em Graz, Wolf sintetiza o percurso desta disciplina e analisa criticamente outras áreas que pretendiam assumir o lugar da literatura comparada, nomeadamente o campo dos estudos culturais e a noção de uma disciplina interartística, que o autor decide substituir pelo termo *intermedia*, por lhe permitir tratar fenómenos que não estão meramente associados às "artes elevadas" (Wolf 1999, 40)[25]. Para além de se distanciar da terminologia proposta por Scher, Wolf considera um novo modo de estruturação e categorização da disciplina em causa, que, ao invés de se reger pelos domínios da «literatura e música», «música na literatura» e «literatura na música», se dividia em duas formas de intermedialidade: direta/*overt* (na qual estão presentes significantes musicais e verbais) e indireta/*covert* (na qual está somente presente um tipo de significantes, musical ou verbal) , sendo que a primeira engloba os casos de «literatura e música» e a segunda os restantes (Crosson 2008, 47). Embora o debate terminológico relativo a uma consolidação disciplinar e as categorizações propostas por Scher e Wolf sejam questões relevantes, às quais retornaremos ao longo da presente dissertação, é-nos necessário regressar à perspetiva comparativa e a *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948) de Calvin S. Brown, onde jazem os pressupostos que permitiram o desenvolvimento da disciplina nas suas várias formas.

Brown assentou a sua obra sobre o pressuposto de que a música e a literatura partilham entre si três características determinantes que possibilitam a sua comparação: são ambas artes apresentadas através do sentido auditivo, desenvolvem-se no tempo e a sua compreensão implica uma boa memória (Brown 1948, 10). Por outro lado, o que, para o autor, as diferenciava é igualmente relevante: a palavra tem um significado, ainda que arbitrário, e a nota musical não[26]:

[25] Segundo Jürgen E. Müller, enquanto o estudo de relações interartísticas se foca na reflexão sobre a interação entre artes e processos de criação artística, o fenómeno de intermedialidade propõe-se estender o seu âmbito a questões de ordem social e tecnológica (Müller 2010, 19). O conceito de intermedialidade surge influenciado pelas noções de intertextualidade e dialogismo (Eilittä 2012, vii), partindo da premissa de que "any single medium harbours within itself the structures and operations of another of several other media" (Müller 2010, 18). O mesmo emerge também de uma crescente preocupação relativamente a novas "medial transformations and fusions" que implicam um entendimento renovado e ampliado do conceito de *media*: "In this context, it is no longer sufficient to conceive media as a means of mechanical transmission which convey some kind of information from a "producer" to a "receiver." In this new context, medium should be understood as that which mediates on the basis of meaningful signs or sign configurations, with the help of suitable transmitters for and between humans over spatial and historical distances" (Eilittä 2012, viii).

[26] Será precisamente esta noção de que a palavra e a nota musical são correspondentes enquanto elementos mais pequenos da música e da literatura que irá justificar o argumento de Brown. Contudo, a equivalência

> Broadly speaking, music is an art of sound in and for itself, of sound qua sound. Its tones have intricate relationships among themselves, but no relationship to anything outside the musical composition. As Schopenhauer pointed out, they inhabit and form a universe of their own which has only remote relationships, by analogy, to the general universe in which we live. (Ibid., 10).

O discurso do autor, embora marcado por contradições, alinhava-se à visão formalista que vingava no campo musicológico na primeira metade do século XX e afastava Brown de questões relativas aos significados musicais e verbais, direcionando-o para uma comparação das artes ao nível do tratamento do som. Por conseguinte, Brown enumerou um conjunto de elementos sonoros – o ritmo, a frequência, o timbre, a harmonia e o contraponto – e incorreu numa comparação entre a música e a literatura a partir do uso que cada uma faz dos mesmos. Será de destacar que o autor estabeleceu uma correspondência entre a música métrica e a poesia – e, consequentemente, entre a música não-métrica (como o canto gregoriano) e a prosa – baseada numa analogia entre as subdivisões do tempo definidas e padronizadas que ambas implicam (Brown 1948, 16). Para além disto, Brown comparou a métrica poética aos compassos musicais e considerou possível a correspondência entre o timbre poético e o musical mediante técnicas como a assonância, a aliteração, a rima e a imitação. As correspondências por si identificadas definiriam, dentro da disciplina, os parâmetros musicais e literários que deveriam ser tidos em conta numa abordagem comparativa e viriam a modelar em grande medida o nosso entendimento do conceito de musicalidade, ao qual retornaremos posteriormente.

Em 1984, influenciado pelas vicissitudes epistemológicas já referidas, Lawrence Kramer propõe-nos um outro modo de comparar e relacionar a música e a literatura, apoiado no pressuposto de que a principal diferença identificada por Brown entre uma e outra artes – a não-referencialidade musical – seria falsa (Kramer 1984, 5). Na sua perspetiva, ambas as artes combinam elementos referenciais e conceptuais com padrões puramente formais e ambas possuem (analogamente à semântica e à sintaxe na linguística) uma dimensão combinatória (que relaciona as partes do trabalho entre si) e uma conotativa (que olha para o mundo exterior ou para o interior do sujeito). O que

entre a nota e a palavra constitui uma confusão primordial, em parte porque a palavra se pode ainda reduzir a unidades como o fonema, que Charles Seeger considera constituir "the 'smallest and meaningless unit of signalling'" (Seeger *cit. in* Monelle 1992, 75). Além disto, a palavra e a nota musical diferem devido ao tipo de relação que cada discurso, linguístico ou musical, mantém com estruturas lógicas: "It is possible to translate linguistic utterances because language is only a medium for thought, the phonological clothing for logical structures. Music cannot be translated precisely because logical processes are at work in the utterance itself (not in its meaning)" (Monelle 1992, 75).

considera que as distingue é o facto de cada arte tornar explicita uma dimensão que a outra mantém encoberta e que, por isso, parece ser inexistente (Ibid., 6). Kramer não pretende, como Brown o havia feito, relacionar a música e a literatura de acordo com o seu tratamento do som, mas sim considerar a forma como estas produzem signos (Ibid., 5), demarcando-se de uma análise formalista e favorecendo uma perspetiva fenomenológica. Esta permite-lhe estabelecer uma relação de maior proximidade entre a poesia e a música, que ao contemplarem um início e um fim, permitem uma perceção finita do tempo que é contrária à nossa experiência vivida (Ibid., 8). A ligação que Brown encontrara na métrica padronizada da música e da poesia é transposta por Kramer para o plano fenomenológico, através do qual o autor classifica os movimentos poético e musical de gestuais, visto considerar que os dois meios se caracterizam por um mesmo tipo de temporalidade e por uma continuidade fortemente direcionada (Ibid.) entre segmentos, amplificada pela heterogeneidade do material[27]. Estes aspetos permitem-lhe conceber um ritmo estrutural comum a ambas as artes – "a shared pattern of unfolding can act as an interpretive framework for the explicit dimension of both Works" (Ibid., 10) – e distinguir a poesia e a música da narrativa: "The arts of narration – enigma-making, deferred disclosure, the use of unreliable and multiple narrators, manipulation of time-frames and point of view, multiple plotting and so on – all tend to disrupt the continuity of a work" (Ibid.). É a partir do movimento gestual que o autor nos apresenta um modelo de convergência entre a música e a poesia baseado numa ideia de *consistency-building*:

> Instead of integrating actions into meaningful sequences, gestural consistency-building evokes the quality that is sometimes called "voice": the feeling of a continuous plane – or several interwoven planes – of intentionality. [...] The sense of good continuation that belongs to voice is not left half-conscious but is projected into the work, where it participates in the rise and fall of tension and manifests itself as a rhythmic/sensuous quality rather than as a conceptual one (Ibid., 11)[28].

[27] "[…] for him [Kramer] the term "gestural" reflects the idea "that music and poetry, more than any of the other arts, define their formal shape as a function of rythmically integrated time"" (Kramer *cit. in* Scher 1987, 290-291).

[28] A voz a que o autor se refere não está associada ao som produzido pelas cordas vocais, mas sim à ideia, desenvolvida por Edward T. Cone, de uma inteligência subjacente a cada obra musical, que atua como fonte da sonoridade (Abbate 1991, 11). Contudo, a noção de *intencionalidade* explorada por Kramer não se associa à figura de um autor/compositor, como acontece com Cone, mas sim ao sentido de continuidade que crê estabelecer-se a partir da temporalidade musical e poética. Assim, esta voz relembra o trabalho de Carolyn Abbate e de Roland Barthes em torno daquilo que a primeira intitula de *unsung voices* e o segundo de *grain in the voice*: "that is, something *extra* in music (the grain) conceived as a body vibrating with musical sound – a speaking source – that is not the body of some actual performer" (Ibid., 13). Este conceito terá grande importância nos capítulos que se seguem, aquando da análise da obra de Fernando Pessoa e Fernando Lopes-Graça.

Alguns anos mais tarde, em 1999, Werner Wolf viria a sintetizar o conhecimento gerado por Brown e Kramer, num texto que divide a comparação entre as artes em duas fases: uma ao nível dos significantes (som e tempo) e outra dos significados musicais e verbais (cf. Wolf 1999b). O autor reforça a crítica de Kramer à premissa de não-referencialidade musical e identifica na música e na literatura três tipo de significado: autorreferencial, referencial e emotivo[29]. O primeiro destes, a autorreferencialidade, é o que, para Wolf, aproxima a música da poesia e não da prosa (Wolf 1999b, 26). Esta maior semelhança entre a arte musical e a literatura poética, presente, embora de modos diversos, nas três perspetivas referidas, justifica o propósito desta dissertação: entender de que forma a poesia e a música se relacionam formal, conceptual e sensivelmente, a partir da obra poética de Fernando Pessoa e as composições de Fernando Lopes-Graça. Neste sentido, iremos seguidamente refletir sobre alguns dos discursos que caracterizam quer o papel da música na poesia, quer o papel de cada uma destas artes no caso particular da canção.

1.2.1. A música da poesia e a música na poesia

"How is the presence of the 'other' medium in the dominant medium to be specified"(Wolf 1999b, 44)? A questão que Wolf formula é ilustrativa do ponto de vista, partilhado entre o autor e Steven Paul Scher, de que a relação entre a música e a literatura deve ser teorizada mediante noções de poder. À semelhança da categoria «Música na literatura», a intermedialidade *covert* de Wolf implica a atribuição de papéis subordinantes e subordinados e a consideração de um só sistema semiótico, pertencente ao meio tido como principal (Wiesenmayer 2011, 11). A este tipo de interação o autor corresponde duas abordagens – imitação e tematização – que, de certo modo, sintetizam grande parte dos discursos artísticos e académicos em torno desta temática.

Para o autor, a imitação descreve um processo em que

> an equally non-dominant 'other' medium informs (a part of) a work, its signifiers and/or the structure of its signifieds [...] so that this work or a part of it [...] is iconically related to the non-dominant one and gives the impression of representing it mimetically, as far as that is possible. (Wolf 1999b, 44-45)

[29]Embora, como veremos adiante, a posição que Wolf mantém relativamente à capacidade referencial da música é digna de maior atenção e problematização.

Assim, esta definição abrange as categorias *word music* e técnicas e estruturas musicais desenvolvidas por Scher, no sentido em que a primeira diz respeito à alteração dos significantes da linguagem verbal ao nível fonético, de modo a que as palavras se aproximem da qualidade acústica da música (Scher 2004, 180), e a segunda à estruturação (quer ao nível sintático, quer semântico) de uma obra literária, ou parte dela, de acordo com a disposição de materiais característica de determinadas formas musicais (Ibid., 30).

Visto considerarem alterações ao nível dos significantes de um sistema semiótico verbal, estas abordagens imitativas são frequentemente associadas a uma noção de musicalidade, isto é, a uma ideia de uma qualidade musical inerente ao material linguístico e em particular aos textos poéticos. Esta "música da poesia" é definida por John Hollander como "all of the nonsemantic properties of the language of a poem including not only its rationalized prosody, but its actual sound on being read, and certain characteristics of its syntax and imagery as well" (Hollander *cit in* Weliver 2005, 12). Embora grande parte dos recursos ao termo *musicalidade* remontem a uma conceção de alguma forma semelhante à supracitada, existem diversas outras definições desta "qualidade poética", entre elas a de T.S. Eliot, que mantém uma relação próxima com a posição de Mallarmé e que, ao contrário de Hollander, não exclui as propriedades semânticas da linguagem:

> The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association (Eliot *cit in* Piechucka 2004, 112)

Para Eliot, as capacidades conotativas da linguagem verbal permitem-lhe um grau de sugestibilidade que é entendido como "musical" por corresponder ao carácter comumente associado à que música que deriva, segundo Kramer, da sua capacidade de se referir a significados, ideias ou emoções que ganham poder por serem inexatos, implícitos e tácitos (Mihahan 1992, 7).

Ambas as conceções de Hollander e Eliot parecem ser abrangidas pelos três tipos de utilizações do termo *musicalidade* que Scher identifica, quer em discursos artísticos, quer académicos: o acústico, o estrutural e o evocativo (Scher 2004, 44). Northrop Frye refere-se a estas aplicações do conceito, todas elas motivadas por características formais da linguagem verbal – acústicas e sintáticas – como exemplos de uma musicalidade

técnica, à qual opõe uma outra de carácter mais abstrato e que denomina de sentimental: "when we call poetry "musical" we usually mean that it "sounds nice"" (Frye *cit in* Minahan 1992, 4). Esta última caracterização, empregue de modo a conferir uma qualidade "aural" à poesia, contribui, em conjunto com as restantes, para a avaliação pejorativa que autores como Renée Wellek, Brown e Scher realizam da terminologia que surge a propósito do cruzamento das artes e suas disciplinas:

> Particularly in discussions of possible correspondences between literature and music, critics often seem to abandon all restraint in matters of appropriate linguistic usage and succumb to the Dionysian, demonic power of music. The result is terminological chaos, usually in the form of inexact, undiscriminating and often highly idiosyncratic borrowings from a vocabulary which properly belongs to musical analysis; and appellations such as melody, harmony, counterpoint, cadence, orchestration, syncopation, and modulation abound (Scher 2004, 38).

No seu artigo "How Meaningful Is 'Musical' in Literary Criticism?", de 1972, Scher cita múltiplas utilizações de vocabulário do universo musical que, segundo o autor, não são acompanhadas de qualquer definição, e afirma que o termo *musicalidade* e as conotações vagas e subjetivas que o mesmo implica remontam aos simbolistas, aos românticos que cultivavam a "confusão das artes" (Scher 2004, 40) e, provavelmente, a referências muito anteriores. De facto, as reflexões dos poetas simbolistas, e em particular de Stéphane Mallarmé, permitem-nos pensar qual o papel desempenhado pela musicalidade no discurso poético e sobre poesia. Ao contrário de outros, o poeta francês concebe uma poesia capaz de produzir as mesmas sensações imaginadas que resultam da audição musical (Lees 2007, xiv), conferindo, ainda assim, primazia à sua arte e à clareza e inteligibilidade que, para si, a caracterizam (Austin 1959, 34)[30]. No seu caso, está em causa a busca de uma linguagem própria e de difícil acessibilidade que o autor identifica na música e que pretende reproduzir na poesia mediante a utilização de vários recursos, entre os quais destacamos a metáfora[31]. O autor não pretende imitar a expressão musical,

[30] Heath Lees estabelece uma distinção entre Mallarmé e outros poetas simbolistas, tais como Verlaine, para o qual a música seria apenas uma fonte de sugestibilidade, colorida e fugitiva e nada mais (Lees 2007, xiv). Este poeta interpreta a musicalidade (que equivale à beleza poética) e a clareza da poesia como características mutuamente exclusivas, desviando-se, assim, do que seria a posição de Mallarmé (Wilson 2007, 129).

[31] "But poetry can escape from this bondage by following the example of Music and taking as its ideal, not description, but suggestion. And the instrument of this suggestive art is analogy, which destroys the materiality of things by bringing them together in metaphor: objects are volatilized and only their abstract point of resemblance remains" (Austin 1959, 31). A metáfora será um recurso a considerar de modo mais aprofundado a propósito da obra poética de Fernando Pessoa, que implicará também um retorno à estética dos simbolistas, com os quais o autor mantém uma relação complexa e determinante.

mas sim conceber uma arte poética que a tornaria obsoleta, isto é, que devolveria à poesia aquilo que lhe pertence (Austin 1959, 19). Desta forma, a resposta do poeta à composição *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Claude Debussy, "Je croyais l'avoir mis moi-même en musique" (Wenk 1976, 148-9), coloca a "música da poesia" acima da música enquanto objeto artístico concreto e permite-nos entender a musicalidade, mesmo que adquirida por meio de alterações formais (acústicas, ou sintáticas) enquanto sintoma da "condição de música".

Assim, nas suas várias formas, a musicalidade possibilita a sobreposição de duas perspetivas estéticas sobre a música – uma ideal, ou expressionista, e outra empírica, ou formalista –, considerando simultaneamente uma qualidade contida no texto e os elementos formais que, desde o trabalho pioneiro de Brown, sustentam uma noção de correspondência mais ou menos significativa entre a música e a poesia. Será talvez devido a esta combinação de fatores que a *word music* de Scher é entendida por Wolf como "evocação do imaginário", e equiparada à *incantation* de Amiri Baraka e à *songfulness* de Kramer (Motta 2002, 89). Este último conceito é particularmente significativo visto designar uma qualidade de *singing-in-itself* que, mesmo para um dos autores que mais critica os refúgios no campo do inefável, é caracterizada pela sua indefinibilidade (Kramer 2002, 53). Desta forma, a musicalidade, que relaciona todos estes termos, evidencia-se em grande medida responsável pelas expressões "impressionistas" que Scher pretende eliminar do discurso crítico: "I propose that in the place of 'musicality' or 'musical' in the sentimental, impressionistic sense, we simply refer to the acoustic or phonetic quality of poetry or prose" (Scher 2004, 45). Esta posição é a mesma que sustentou o trabalho de Calvin S. Brown em torno da década de 40, nomeadamente a sua análise do texto *Dream-Fugue* de Thomas De Quincey (1938), que seria posteriormente uma referência para os estudos interartísticos ainda abrangidos pelo âmbito da literatura comparada (Williamson 2005, 2) e na qual o autor refere formas e evocações musicais, mantendo-se, porém, afastado de termos como *musicalidade*, ou *musical*[32]. A sua

[32] Neste seu trabalho, Brown reforça a necessidade de considerar as propriedades semânticas da literatura aquando da análise da relação que esta pretende estabelecer com a música e em particular com as suas técnicas e estruturas formais: "It is obvious that, since we can hear two or more things at once, but can read only one thing at a time, counterpoint, which is easy enough in music, is impossible in literature. De Quincey's solution of this difficulty, however, helps to emphasize the transmuting power of dreams. His subject is not a group of words, but rather a group of ideas: speed, urgency, and a girl in danger of sudden death. These ideas remain constant, while the varying settings and details perform the function of the shifting contrapuntal accompaniment" (Brown 1938, 345).

perspetiva face a este problema terminológico é talvez motivada pela visão que possui relativamente à comparação entre a música e a literatura:

> Like René Wellek and Austin Warren before him, Brown argued against any real equation between the arts. Literary phenomena correspond only generally, if at all, with musical phenomena. An artist who tries to use in a literal way the means of another art is an artist who doesn't understand his or her own craft (Mihahan 1992, 2).

Embora concordemos com a preocupação terminológica de ambos os autores, consideramos necessário compreender que a mesma deriva de um contexto disciplinar que promove uma comparação superficial das artes musical e literária e não necessariamente o estudo da sua interação[33]. Assim, cremos que será simultaneamente necessário entender a presença de termos como *musicalidade* em discursos sobre literatura e poesia de forma crítica, bem como considerar outros conceitos – o ritmo estrutural e o movimento gestual propostos por Kramer, por exemplo –, que visem descrever fenómenos de convergência interartística inacessíveis ao vocabulário de um só campo de estudos.

De volta às categorias de intermedialidade de Wolf, por oposição à imitação o autor descreve uma outra abordagem ao meio subordinado a que chama de tematização, a partir da qual:

> [...] this other medium may be indirectly present in a work merely as a signified or as a referent, whereby the signifiers of the dominant medium are used in the way customary and typical of it and only serve as a basis of this signification without being iconically related to the 'other' medium [...] (Wolf 1999b, 44).

A subcategoria de Wolf parece relacionar-se, em parte, com o que Scher entende por *verbal music*: uma apresentação literária de composições musicais, reais ou fictícias, isto é, "any poetic texture which has a piece of music as its theme" (Scher 2004, 149). Contudo, enquanto Scher descreve a *verbal music* como uma de três abordagens imitativas da música, entendendo-a como uma espécie de tradução verbal da expressão musical, Wolf distingue explicitamente a tematização da imitação – embora afirmando que estas funcionam como polos de um continuum de interações (Crosson 2008, 47) –,

[33] O seu pensamento alinha-se ao formalismo e apelo à autonomia da arte de Hanslick e de Clement Greenberg, sendo que este último publica um ano depois do artigo de Brown "Avant-garde and Kitsch" (1939), texto que marca a definição da sua posição a favor de uma pintura voltada para si própria, só mais tarde confrontada com propostas heterodoxas.

considerando como critério a determinação dos elementos afetados pela música, os significantes ou os significados e, por conseguinte, a existência ou não de uma relação icónica com a arte musical. Isto permite-lhe conceber uma categoria que, ao invés de imitativa, se diz descritiva e que abrange referências a, ou discussões da música na literatura (Wolf 1999a, 47) e situar a *verbal music* de Scher a meio caminho entre as suas categorias, imitação e tematização.

De facto, a tradução da expressão musical em linguagem verbal constitui uma hipótese problemática, mormente se considerarmos a posição de Charles Seeger, citada anteriormente a propósito do problema da equivalência entre a palavra e a nota musical. A tematização proposta por Wolf aparenta, por isso, permitir um mais claro entendimento do que será a «música na poesia» que, por oposição à «música da poesia» anteriormente discutida, assume a música como significado e, portanto, como objeto e não qualidade, o que nos remete para as propriedades semânticas da poesia e para a dimensão da «música como arte». No entanto, não será apenas a *verbal music* de Scher, enquanto tradução ou verbalização da música, que se revela epistemologicamente problemática, pois que na tese de Wolf os significados musicais não são, por sua vez, entendidos enquanto significantes, posição justificável talvez pelo facto de o autor considerar que a música instrumental não possui conteúdo referencial particular, o que o faz considerar a possibilidade de uma tradução literária da música que, através do que nomeia de "analogias de conteúdo imaginário", produziria o conteúdo referencial em falta (Wiesenmayer 2011, 8). Na sua tese *Words Embedded in Music: A Musical Approach to Some Representative Twentieth-Century Literary Texts*, Anita Teodóra Wiesenmayer critica a posição de Wolf e o seu foco no meio dominante e propõe uma abordagem complementar às de Wolf, Kramer e Alan Shockley, cujas teses analisa criticamente:

> Musical presence in a literary text induces a semantic play, accordingly, it may contribute to our deeper understanding of the words. Thus, the reverse of Shokley's statement (using words to understand music) is also valid: we can use music to understand words (Wiesenmayer 2011, 11).

Além de subscrevermos a posição da autora, pretendemos estender a sua crítica ao entendimento da interação entre a música e a literatura como uma relação de poder. De modo a contrariar, ou complementar, a consideração de um só sistema semiótico por ambos Scher e Wolf em obras cujo recurso expressivo imediato é a linguagem verbal, pretendemos apropriar-nos do conceito de *convergência* explorado a fundo por Kramer,

que nele identifica duas versões: uma direta (música vocal) e outra indireta. Para esta última, oferece a seguinte definição:

> Indirect connection may be perceived between a poem and a piece of (usually) instrumental music when "the structural rhythm through which various works are affiliated acts like a genre or paradigm, and its characteristic patterns, problems, and phenomenology appear as a kind of grammar of particulars" (Scher 1987, 291-292).

Embora Kramer se refira a um tipo de relação que visa a consideração de dois trabalhos distintos – à qual Wolf dá o nome de intermedialidade extracomposicional (Wolf 2002, 17-18) –, pretendemos, a partir desta noção de convergência considerar um outro tipo de interação, desprovida de relações de poder: «música e poesia». A confusão com a relação que se estabelece entre uma e outra arte num género como a canção, em que ambos os sistemas semióticos estão visivelmente presentes, é propositada, visto tencionarmos considerar o sistema semiótico musical como ativo, ainda que de forma indireta e dependente das conotações semânticas da linguagem poética. Isto é, a relação «música e poesia» pode apresentar-se na forma que Kramer descreve (um ritmo estrutural tornado paradigma com determinados padrões, problemas, etc.), e/ou enquanto abordagem que confere equivalência de poderes aos dois meios de expressão em causa, independentemente do sistema semiótico primário de determinada obra. Da mesma forma, também será necessário considerar de que forma as relações mencionadas – «música da poesia», «música da poesia» e «música e poesia» – interagem, cooperam ou chocam entre si, de modo a explorar os casos em que estas produzem significado de forma cumulativa. Assim, cremos ser necessário combinar a pergunta de Wolf – "How is the presence of the 'other' medium in the dominant medium to be specified"? (Wolf 1999b, 44) – com a problemática de um diálogo não hierarquizado entre dois sistemas semióticos, a música e a linguagem verbal.

Será a partir das diferentes perspetivas apresentadas que pretendemos indagar sobre a poesia de Fernando Pessoa: sobre a aplicabilidade da qualidade musical (enquanto conceito problemático) na sua obra; acerca da utilização da música enquanto signo metafórico que nos permite incorrer em novas interpretações do significado dos seus textos; e sobre o diálogo que a música na sua obra mantém com um contexto que nos permite entender de forma mais holística, tanto o pensamento filosófico e crítico do poeta, como a estética musical e poética que o influencia e rodeia. Mediante os objetivos citados, esperamos alinharmo-nos ao discurso de Kramer, Bowie e Cook e ao propósito já referido

que os autores parecem partilhar: "deidealize music without (entirely) disenchanting it" (Kramer 1989, 165).

1.2.2. A Canção

A *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* define *canção* como "termo genérico que designa uma forma de expressão musical na qual a voz desempenha o papel principal" (Sardo 2010, 214). Esta curta definição – que está mais próxima do conceito de *canto* – está longe de nos esclarecer sobre esta categoria artística, mas incorpora em si indícios dos diversos problemas que a caracterizam. Um deles, sugerido pela expressão "termo genérico", consiste no facto de o termo *canção* englobar um conjunto muito variado de géneros vocais, religiosos ou profanos, populares ou "eruditos", distribuídos por toda a história da música. Deste modo, será necessário esclarecer que pretendemos focar-nos somente num dos géneros a que a canção se refere, dentro do qual se inserem as obras musicais que nos propomos analisar numa fase posterior da presente dissertação: a canção de concerto, ou *lied* – palavra recorrentemente empregue pelo discurso musical português e que evoca a tradição romântica alemã e o género musical vocal que, mormente entre os séculos XVIII e XX, nela se desenvolve.

Por seu turno, "uma forma de expressão musical" remete-nos para a condição interdisciplinar da canção e para a luta de poderes entre as disciplinas musicológica e literária. Embora seja descrita como género que engloba elementos poéticos e musicais, ambos de presença obrigatória, a canção é consensualmente considerada um género musical, não sendo de estranhar que tenda a receber maior atenção do campo musicológico (Scher 2004, 176). Contudo, será importante referir que, já em 1982, Steven Paul Scher identificava um crescente interesse da disciplina literária sobre diferentes géneros vocais, considerando este equilibrar de pontos de vista como altamente benéfico para os estudos da categoria disciplinar que intitula de «música e literatura» (*Ibid.* 176-177).

Por fim, a atribuição de um "papel principal" à voz é representativa de uma diferenciação da relevância atribuída às funções desempenhadas, quer pelo texto poético quer pela música, que constituem a canção – diretamente relacionada com o problema disciplinar anteriormente referido. Esta expressão remete-nos para uma das questões mais debatidas na literatura sobre a canção, que afeta a sua definição e a determinação de métodos de análise próprios do género, isto é, uma "gramática da canção" (cf. Agawu

1992): “Is a poem merely the raw material for a song, or is the music merely an accompaniment for a stylized recitation of the poem?” (Brown 1970, 102). O diálogo contínuo entre as diferentes perspetivas estéticas anteriormente apresentadas, características de correntes de pensamento particulares, constitui a génese desta questão e o motivo da sua condição até então irresolúvel.

1.2.2.1. De “termo genérico” ao *lied*

Jane K. Brown e James Parsons descrevem o *lied* do século XVIII alemão como resultado de um retorno à valorização da natureza e da simplicidade, por oposição ao artifício privilegiado pela arte da era Barroca (cf. Parsons, 2004). Rousseau e Schiller estão entre as várias figuras mencionadas como fundamentais a esta inversão de valores, para além dos quais Parsons refere Johann Christoph Gottsched, Friedrich von Hagedorn e Johann Adolf Scheibe, autores que procuraram definir os critérios a cumprir pela canção e a poesia:

> For Gottsched, self-appointed guardian of German neo-classicism, the composer who would set a poem to music must strive for “nothing more than an agreeable and clear reading of a verse, which accordingly must match the nature and content of the words.” The latter, as he explains in his influential Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen (first edn. 1730), must aim at an “exact observation of nature” (Ibid., 233).

O discurso de Gottsched chega até nós na voz de diversos autores que, na sua maioria, concedem primazia à componente poética da canção, tais como Goethe e E.T.A. Hoffmann. Embora o primeiro – poeta mais musicado pelos compositores alemães (Ibid., 144) – considerasse, assim como o autor supracitado, que a composição musical devesse apenas emoldurar o texto poético, fortalecer a sua musicalidade inerente ao invés de a pretender superar (Stein 1962, 233), a sua obra, juntamente com a de Johann Gottfried Herder, possibilita nos finais do século XVIII uma mudança do cenário poético alemão (Parsons 2004, 157-158) que viria a ser acompanhada por uma complexificação da relação entre poesia e música na canção.

Herder é identificado por K. Brown como mentor de Goethe e teorizador do movimento de *Sturm und Drang* com uma poesia interessada no primitivo, nas fontes populares e no cultivo da sensibilidade (Ibid., 159)[34]. Enquanto a geração de Gottsched é informada pelo pensamento de Rousseau, que encarava a evolução da linguagem como

[34] O interesse nas fontes populares surge também a partir da publicação de *Volkslieder* (1778) pelo filósofo.

uma lamentável perda do contacto direto com a natureza e as paixões, Herder associava o surgimento e gradual desenvolvimento da linguagem à capacidade refletiva do ser humano, considerando a música e a canção, não somente como expressivas de emoções, mas como a voz do Eu espontâneo que subjaz a toda a expressão linguística (Ibid., 161). No seu pensamento, identificamos a valorização do papel da consciência e a centralização dos problemas metafísicos no sujeito, que Lawrence Kramer crê serem características do fenómeno romântico (Kramer 1984, 22) e dos conceitos de místico e inefável a ele associados[35]. Segundo este autor, a transição entre um modo de pensar iluminista e o fenómeno romântico permite a substituição de modelos discursivos sobre a completude das obras de arte gestuais por modelos não-discursivos, apoiados numa nova perceção da consciência e na estética expressionista anteriormente mencionada (Ibid., 17-18). Por seu turno, esta transformação demonstra ter implicações diretas no desenvolvimento da canção enquanto género, visto estar em jogo a possibilidade de uma maior convergência entre sistemas semióticos distintos (Ibid.). Brown ilustra a distinção apontada por Kramer a partir de uma comparação entre os poemas "Der Morgen" de Hagedorn e "Wanderers Nachlied" de Goethe, concluindo que, no primeiro caso, existe um sujeito que se dirige a uma comunidade de forma dramática, mas simples e, no segundo, o sujeito é uma personificação da natureza e dirige-se a si próprio, como objeto, não havendo, assim, contexto de sociabilidade (Parsons 2004, 161-163):

> This is the reflectiveness that grounds Herder's definition of language; here it generates a self that expands to fill and simultaneously engulf the world. To the extent that we still identify the speaker with nature itself, nature and the self have merged.
> Now every poem becomes an implicit drama staged within the mind, a development crucial for nineteenth-century song (Ibid., 186)[36].

[35] "Herder lays the groundwork here for expressing the widespread sense in late eighteenth-century Europe that our real selves, buried deep within, are scarcely accessible to rational analysis and that the true inner voice finds expression only in dreams, music, and poetry." (Ibid., 161).

[36] A autora estabelece uma relação direta entre as transformações que afetam a poesia alemã no final do século XVIII e as alterações que ocorrem ao nível da canção, chegando, neste caso particular, a mencionar as características das canções que fazem uso dos dois poemas como consequência das suas qualidades: "Thus while C. P. E. Bach's strophic setting corresponds admirably to the placidity of Hagedorn's text, the temporalized emotions of the later poem lead to shifting swells of emotion and rhythmic pattern in Schubert's setting and extended declamation in Liszt's. The depths of the inner voice are also the abyss of time" (Parsons 2004, 163). Contudo, é importante ter em consideração que não pretendemos assumir uma narrativa de causa-efeito entre somente os desenvolvimentos da estética poética e a definição de canção, estando em jogo muitos outros fatores de grande importância. A autora assume esta posição de forma crítica, esclarecendo que: "Because poetry operates with language, it is simpler to chart social and cultural change in poetry than in music" (Parsons 2004, 140).

Por sua vez, a componente musical da canção é também alterada pelos pressupostos românticos, surgindo uma nova abordagem ao texto poético pelos compositores, a que Walter Bernhart se refere como "interpretativa". O autor argumenta que este género vocal pertence a uma de duas categorias, não-interpretativa ou interpretativa, associando a primeira aos séculos XVII e XVIII – o que corresponde à estética musical referencial vigente – e a segunda ao repertório suscitado, no século XIX, pela obra de Schubert[37]:

> In the one case, the music enters into a dialogue with the text on the level of the signified and thus "interprets" it, concerns itself with the meaning of the text; this is the hermeneutic approach of text-setting; in the other case, the music shows no intention of interpreting what the text is saying and restricts itself to re-enforcing and strengthening the material basis of the text by affirmative identification with it; this can be called the enhancement approach of text-setting (Bernhart 2017, 290).

Ambos os modelos, não-interpretativo e interpretativo, um conferindo primazia à poesia e o outro à música, sobrevivem ao longo do século na obra de diferentes compositores, uns que optam por propagar a tradição setecentista, como Loewe e Franz, e outros que, em contraste, se aproximam de uma maior independência musical e uma menor dramatização do conteúdo poético (cf. Sams e Johnson 2002)[38].

Segundo Geoffrey Chew e Thomas J. Mathiesen, o *lied* alemão marca o repertório inglês e francês, contribuindo para o surgimento da *mélodie* – género que abandona a estrutura simétrica e estrófica característica da pré-existente *romance* e destaca o papel do piano – e influenciando, no século XX, a definição que outros países, entre os quais consideramos poder incluir Portugal, concedem à canção (Chew e Mathiesen 2001, 713). Deste modo, as diferentes faces do género vocal germânico serão, posteriormente, tidas em consideração como pontos de referência para os compositores portugueses e suas conceções da canção artística[39].

[37] Embora não seja sensato atribuir o surgimento de um novo paradigma da canção artística a uma só causa, Schubert é solidamente considerado por diversos autores como o ponto de partida para a conceção novecentista do *lied* (cf. Dittrich, Marie Agnes. 2004. "The Lieder of Schubert". in *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press.).

[38] "Mendelssohn is Loewe's antithesis. His approximately 90 songs include no true ballads; indeed, there is rarely any hint of drama, character or action. The music is autonomous in most, and one can readily imagine them arranged as 'Lieder ohne Worte' (which may have been the origin of that title)" (Sams e Johnson 2002, 674).

[39] No terceiro capítulo da presente dissertação serão discutidos com especial atenção alguns textos de Fernando Lopes-Graça relativos ao género *lied* no geral e no contexto português em particular, publicados em diferentes revistas e jornais da imprensa periódica portuguesa.

1.2.2.2. O "papel principal" na canção

Nos fragmentos textuais intitulados de *Über Musik und Wort* (c. 1871), Friedrich Nietzsche explora uma perspetiva sobre a relação entre a música e a poesia que implica a inversão dos papéis atribuídos a cada uma das artes pelo discurso romântico. O filósofo assume a música como arte geradora e concede à poesia uma função simbólica, pressupondo assim uma substituição do ideal apolíneo, que marcava a condição a que as artes aspiravam desde a antiguidade grega, pelo ideal dionisíaco, que o mesmo encontra materializado na música:

> Imagine, after all preconditions, what an undertaking it must be to write music for a poem, that is, to wish to illustrate a poem by means of music, in order to secure a conceptual language for music in this way. What an inverted world! An undertaking that strikes one as if a son desired to beget his father! (Nietzsche 1980, 109)

A posição de Nietzsche alinha-se com o pensamento de autores como Susanne Langer e Edward T. Cone, que defendem uma conceptualização da canção como obra musical, ao invés de um compromisso entre música e poesia. Agawu refere-se à teoria de Langer como "modelo de assimilação", dado que a autora descreve um processo de transformação do material verbal em elementos musicais (Agawu 1992, 5). Por seu turno, Cone identifica-se com uma ideia de apropriação de uma leitura/performance específica do poema pelo compositor (Cone 1974, 19), o que, tal como acontece com Langer, desafia o posicionamento da canção no âmbito da categoria disciplinar «música e literatura» e desvia a mesma para o campo da «literatura na música», evidenciando, por conseguinte e novamente, que a distribuição de diferentes géneros artísticos pelas três categorias criadas por Scher não é desprovida de parcialidade.

Lawrence Kramer coloca ambos estes discursos, bem como o de Nietzsche, em oposição a uma perspetiva sobre a canção que a toma como tradução de um poema. Um dos mais claros exemplos desta última posição é o trabalho de Jack Stein, autor referido por Scher como um dos responsáveis por uma crescente contribuição da disciplina literária para o estudo da música vocal, cuja formação em literatura germânica e escandinava constitui um fator central para a compreensão da sua tese em torno do *lied*. Em 1962, com o seu artigo "Was Goethe Wrong about the Nineteenth-Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music", Stein antecipa de forma um pouco camuflada a tese que defenderia mais tarde, na sua obra *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (1971). No primeiro caso, o autor advoga a favor de uma

reflexão sobre as consequências das transformações que este género vocal sofre entre os séculos XVIII e XIX, apoiando-se, em parte, nos argumentos de Goethe, cujo entendimento da canção alemã foi anteriormente referido. Embora aqui se abstenha de marcar uma posição declaradamente oposta à que afirma associar-se ao século XIX e à obra de Schubert (Stein 1962, 239), o autor identifica uma série de questões que viriam, em 1971, a sustentar a sua nova abordagem face ao *lied*, gerada por uma necessidade "partidária" de resgatar a componente poética e recuperar o seu estatuto de obra de arte integral, que não poderia ser desintegrada:

> The lied [...] is the only composite musical form that regularly makes use of an entire work of art [...] as an integral part. Aesthetically this is a critical factor, which implies certain responsibilities on the part of the composer toward the poem. The fate of the poem in the larger form, and the manifold ways in which [...] song writers have attempted to handle this relationship, is the subject of this book. (Stein 1971, 1-2)

Ao partir de uma conceção da componente poética do *lied* como produto artístico acabado, o autor depara-se com um problema de cariz exegético, no sentido em que concebe o trabalho interpretativo do compositor como passível de ser avaliado e criticado, mediante o grau de desvio face à intenção original do poeta (Stein 1962, 235). Esta perspetiva alimenta também um dos problemas que marca grande parte dos discursos em torno da canção: que poemas devem ou não ser postos em música[40]? Esta questão relaciona-se com a atribuição de um grau de qualidade específico ao poema musicado, enquanto obra "original" que é integrada e, deste modo, não faz sentido em estudos que assumam a perspetiva oposta, de Langer e Cone, por exemplo.

Stein coloca-se então nos antípodas da posição nietzschiana e alinha-se à perspetiva mimética sobre a componente musical do *lied* que a assume como uma "ilustração do poema", ou "tradução de cenas poéticas", como se, segundo Carolyn Abbate, de uma música muda se tratasse (Kurth 1997, 7). O autor apresenta-se, assim, como representante teórico de uma posição analítica que assume as palavras como únicas vinculadoras de significado, posição esta descrita por Kofi Agawu a partir da noção de uma estrutura piramidal: "Song is interpreted as a compound structure in which words, lying at the top, provide access to meaning, while music lies at the base and supports the signification of text" (Agawu 1992, 7).

[40] Esta pergunta surge normalmente seguida da ideia de que as obras poéticas, enquanto obras de arte completas e de grande qualidade, não necessitam de ser musicadas (Wellek 1962, 153-155).

Contudo, é necessário destacar que a visão de Stein é partilhada pela grande maioria dos autores dedicados à temática da canção, bem como que esta mesma opinião não é somente justificada pela formação literária dos seus apoiantes, – pois que a musicologia muitas vezes também a partilha[41]–, mas sim pela relação inconstante e conflituosa que a música tem estabelecido, ao longo do tempo, com questões de significado[42].

Será igualmente necessário considerar a relação de causa-efeito entre o paradigma mimético, a definição de canção que este implica e a expressão que comumente descreve o processo composicional do género em causa: quer no campo musicológico, quer no literário: "set to music", ou "pôr em música". De facto, a regularidade com que esta expressão é utilizada nos discursos académicos e críticos em torno da canção constitui prova de que a perspetiva mimética mantém um estatuto paradigmático, ao invés, por exemplo, dos modelos de Langer e Cone. Este último rejeita a noção de "pôr um poema em música", visto considerar que o processo composicional não envolve um poema, mas uma leitura do mesmo, que por sua vez é apropriada e não posta em música (Cone 1974, 19). Kramer, por seu turno, concorda com a abolição desta expressão sem, contudo, apoiar a tese de Cone: "We should be prepared to acknowledge that songs are not "settings" at all. Songs are dialogues" (Kramer 1989, 153). A sua posição quanto à relação entre música e poesia no caso particular da canção reflete o percurso académico do autor, cujos interesses de investigação passam tanto pela teoria literária, como pela musicologia. Tal como Stein, Kramer argumenta que a componente poética é incorporada na canção enquanto obra, retendo o seu próprio corpo, dentro do corpo da canção (Kramer 1984, 127). No entanto, o autor não atribui um papel mimético à música, nem responsabilidades ao compositor, considerando, pelo contrário, que esta componente estabelece uma relação agonista com os elementos poéticos (em termos fonéticos, dramáticos e semânticos) de

41 "Admittedly many of the products dealing with them [«música e literatura» e «literatura na música»] tended to interpret relentlessly according to readings of the literary text, pushing theoretical and analytical concerns in music to one side, but this was hardly the fault of literary scholars, since the trend was just as apparent amongst musicologists and remains so to this day. How the composer responded to the literary text was more often addressed than the terms in which words and music made their combined effect". (Williamson 2005, 3)

42 Questões de significado, por sua vez, associadas à relação sinonímia ou antonímia que a música estabelece, segundo diferentes opiniões, com a noção de linguagem. A edição especial da *Contemporary Music Review* de 1989, por exemplo, dedicada à música e à palavra, contém ainda, na maioria dos trabalhos que apresenta, argumentos a favor ou contra a proximidade dos conceitos. No seu artigo "Oracular Musicology; or, Faking the Ineffable" de 2012, Lawrence Kramer alerta para a atualidade deste debate ao identificar uma nova vaga de trabalhos académicos que pretende ressuscitar a ideia de que a música é inefável, "resistant to language in a nearly absolute sense" (Kramer 2012, 101).

forma a que a canção consista numa criação que requere uma "de-criação" (Ibid.)[43]. Kofi Agawu critica este modelo por considerar que para que o mesmo tenha poder explicativo é necessário que se produza uma equação do género "X+Y=Z" e não "X+Y = X+Y", sendo que esta última representa apenas uma listagem dos ingredientes envolvidos na sua produção (Agawu 1992, 6). Além disto, os autores partilham opiniões díspares relativamente ao problema conceptual que circunda o género vocal e que se relaciona com a problemática da disciplina anteriormente referida. O modelo de Kramer é, de todos os mencionados, o que nos permite assumir a relação entre os elementos musicais e poéticos da canção não como hierárquica – no caso de Langer a música está no topo, no caso de Stein, a poesia –, mas sim como igualitária, o que de certo modo espelha a posição que o autor assume relativamente à questão «música como condição»/«música como arte», anteriormente debatida. Partindo do ponto de vista da teoria musical, Agawu critica esta perspetiva sobre a canção, que para o autor terá de ser entendida como um só género, dentro do qual considera a música como sujeito e a poesia como sua alteridade: "Only in this catalytic role, and not as an equal partner, can the Other provide maximum illumination of the subject" (Ibid., 5) [44]. A discórdia entre os autores é reforçada pelas perspetivas teórica e analítica que Agawu assume e pela abordagem historicamente informada que Kramer privilegia:

> Formally and generically, song in either mode is motivated by what its words express, even if the music expresses something more or something else, and even if the music, considered apart from the words, has independent aesthetic interest. Kofi Agawu's challenging statement that the music of a song need have no relation to its text is right in principle but wrong in practice; at least since the Renaissance, solo song has defined itself as a means of expression tied to the words it enunciates. (Kramer 2002, 63)

Esta disputa implica um retorno à ideia de condição. Como salienta Kramer, o Outro representa tudo o que o sujeito não é, mas também o que este quer ser (Kramer 1995, 34). Daqui depreendemos que à tese de Agawu subjaz a ideia de que a música deseja aspirar à condição da poesia, ideia esta contrária à compreensão da canção como

[43] Kramer afirma ainda que, de um ponto de vista fenomenológico: "song is a partial dissociation of speech: a loosening of phonetic and syntactic articulation and a dissolving of language into its physical origin, vocalization. If speech is taken as a norm, song is a regressive form of utterance, and its linguistic regressiveness seems to have a psychosexual dimension" (Kramer 1984, 130).

[44] No artigo "Analysing Music Under the new Musicology Regime", datado de 1997, o autor critica a nova musicologia, cujas iniciativas não deixa de apoiar, por considerar que esta não oferece reconhecimento aos esforços de determinados grupos de teóricos que não se incluem na categoria formalista. De facto, o método analítico que Agawu propõe ser aplicado à canção pressupõe um diálogo entre uma observação e uma avaliação interpretativa e contextualizada.

obra musical capaz de autonomia em relação ao seu texto, pertencente ao mesmo autor. Implica também um retorno à questão disciplinar que sobrevoa a discussão sobre a definição de canção e, em particular, às críticas já referidas ao termo *melopoetics* sugerido por Kramer e Scher como possível denominação do campo de estudos em questão. Embora concordemos com a avaliação que Wolf realiza do termo, enquanto denominador de uma disciplina que deverá albergar trabalhos de diversas índoles, de alguma forma relacionados com ambas música e palavra, propomos uma diferente interpretação da proposta de Kramer, especificamente aplicável à canção enquanto obra abrangida pela categoria «música e literatura», que consideramos ser conciliável com a premência de Agawu a favor de uma "gramática da canção" (Williamson 2005, 3)[45]. Assumida esta posição, pretendemos adotar a postura dialógica de Kramer face à canção e identificar pelo menos duas vozes que disputam entre si os estatutos de Eu e Outro, os papéis principal e secundário, e que se sacrificam em momentos diferentes do seu encontro.

Assim, pretendemos resgatar o termo *melopoética* da condenação de Bernhart e Wolf, não enquanto designação de uma disciplina, mas enquanto expressão de um ponto de vista epistemológico particular, que mimetiza na sua ambiguidade terminológica o conflito que a canção, enquanto junção de dois sistemas semióticos distintos, implica, sendo o próprio termo *melos* (e a multiplicidade de significados que abrange) ilustrativo do questionamento sobre onde termina a música e começa a poesia. A partir deste posicionamento teórico e metodológico, iremos considerar os *lieder* do compositor Fernando Lopes-Graça, focando em particular os casos em que utiliza a poesia de Fernando Pessoa como parte integrante da sua música, com o objetivo de questionar as várias possibilidades analíticas mencionadas e determinar se e de que modo o diálogo que o poeta estabelece com a música se relaciona com as abordagens do compositor à sua poesia.

[45] A necessidade apontada por Agawu corresponde, em certa medida, ao vocabulário que Kramer desenvolve a propósito do fenómeno de convergência já mencionado.

2. A música na literatura: o caso da poesia de Fernando Pessoa e seus heterónimos

O único modo de estarmos de acordo com a vida é
estarmos em desacordo com nós-próprios.

Bernardo Soares[46]

Nas obras de William Shakespeare (1564-1616) e de John Milton (1608-1674), produtos dos séculos de *disenchantment* musical, a música adquire o estatuto de *half-dead metaphor*, situando-se entre a perda de significado resultante da valorização da razão da ciência empírica e a preservação, em segundo plano, da sua relação com o ideário pitagórico de ordem e harmonia. Consequentemente, o primeiro justapõe uma música como linguagem da insanidade a uma outra que acede transcendentalmente à verdade; e o segundo observa a música como capaz de nos transportar para uma idade de ouro passada, ao mesmo tempo que teme que esta o desvie do significado e propósitos morais da sua obra (Minear 2011, 2-3). Ambos os autores se referem a problemas estéticos que, por mérito de uma crescente crítica ao monoteísmo cristão e ao criacionismo e de um gradual desenvolvimento de linhas de pensamento espiritualistas e positivistas (cf. Teixeira 2008), são comuns ao contexto português dos séculos XIX e XX. Alexandre Herculano, cuja obra *Imitação – Belo – Unidade* é consensualmente tida como texto fundador do pensamento estético em Portugal, escrevia, em 1856, que "o belo não pode existir sem o bom, do mesmo modo que sem verdade não há poesia" (Guimarães 2009, 32), tornando clara a sua posição quanto ao autotelismo estético de Immanuel Kant com o qual se havia confrontado. Na sua afirmação estavam presentes o dilema moral de origem platónica manifestado por Milton e a busca da verdade (e pela sua condição racional ou irracional) que orienta Shakespeare. Portugal oitocentista servia igualmente de palco para estas questões que tanto se deixavam influenciar pelos princípios do idealismo musical e pela sua definição da música como verdade artística, como pela associação direta entre arte e moral – deixando esta de ser informada religiosamente para se regular segundo um ideário de ordem política e ideológica – a cargo da Geração de 70, que advogava "uma arte socialmente empenhada" (Santos 2010, 11).

[46] Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Vol.II*, recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 460.

Antero de Quental é uma das figuras dignas de destaque neste panorama, visto realizar um percurso de aproximação à doutrina hegeliana, que, porém, em última instância, não será conciliável com o que considera ser a base dos seus valores estéticos: a consciência moral (Guimarães 2009, 46-48). O seu artigo "O Futuro da Música" (1866) prevê o fim da música, pensada como vaga e sentimental, e a entrada numa nova etapa em que a morte da arte dá lugar à ciência e ao saber, considerados a poesia do futuro (Ibid., 47). Esta teoria é de certo modo associável à posição positivista de Teófilo Braga (embora este se distancie do idealismo alemão) e ao seu entendimento da disciplina estética como uma "ciência muito moderna" que procura "reduzir a processos lógicos os fenómenos de impressionabilidade, e descobrir o fim racional das criações do sentimento" (Braga *cit in* Guimarães 2009, 62). Contudo, a ideia da prevalência da ciência que ambos os autores manifestam a determinado momento da sua produção teórica é contestada na última fase do pensamento de Antero, que decide recuperar a relação entre a Arte e a Verdade, já estabelecida na sua produção inicial: "O que é belo não o é só porque alegra o olhar e fala aos sentidos a linguagem da perfeição. É-o, sobretudo, porque o coração lhe sente a verdade eterna que o anima" (Antero *cit in* Guimarães 2009, 49). No seu texto "Arte e Verdade", o autor defende que a arte tem a capacidade de sintetizar o pensamento e o sentimento[47], ideia-chave que seria anos mais tarde reproduzida na obra ensaística de Fernando Pessoa, bem como, por exemplo, no texto de apresentação da revista *Athena*, no qual lemos: "A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do sentimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que para ser de todos os homens e tempos, é de homem e de tempo, nenhum" (Pessoa *cit in* Guimarães 2009, 88).

2.1. A hierarquia das artes no drama estético pessoano

O contributo de Pessoa para o campo de reflexão filosófica e estética é por uns valorizado e por outros negligenciado, talvez devido ao carácter fragmentário e contraditório dos seus textos ensaísticos, nos quais encontramos ideias soltas e teses incompletas, assinadas, quer pelo Ortónimo, quer por alguns dos seus mais notórios heterónimos[48]. Entre a sua procura de uma nova poesia portuguesa, as suas críticas e

[47] "Pedindo à forma, em vão, a ideia pura, / Tropeço, em sombras, na matéria dura, / E encontro a imperfeição de quanto existe" (Quental *cit in* Guimarães 2009, 50).

[48] Da mesma forma que Fernando Cabral Martins determinou, na sua obra *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa* (2014), que o Pessoa criador histórico e o poeta ortónimo deveriam ser distinguidos um

apreciações do repertório poético que o precedeu e influenciou e a sua "tentativa de superar a metafísica ocidental" (Baltrusch 1999, 72) encontramos um tópico que nos é familiar: a hierarquização das artes. As suas contribuições estéticas, apresentadas tanto na forma da sua obra poética como nos seus textos ensaísticos, constituem uma apresentação dramática da discussão acima referida, em torno da finalidade da arte e do peso que a inteligência e a sensibilidade exercem sobre a sua conceção, bem como uma reflexão sobre a relação que se estabelece entre a arte, a moral e a verdade. Este drama assume a forma de um confronto entre sujeitos (os heterónimos pessoanos) cujos discursos se baseiam em diferentes premissas ontológicas e hierarquias da arte que, por conseguinte, originam teorias estéticas que se contrariam num diálogo sem conclusão, a não ser a mesma para a qual todos os seus textos apontam: "a da impossibilidade – filosófica, saliente-se – de forjar um «sistema filosófico»" (Epifânio 2000, 153). Desta forma, Alberto Caeiro incarna o papel do autor materialista e negador da metafísica que retira importância à música e à arte no geral por considerar que estas não se comparam aos sons da natureza (Pessoa 2016a, 48); Ricardo Reis apresenta-se como defensor da primazia da inteligência e da disciplina face à emoção, considerando "as únicas artes grandes" a poesia e a escultura (Pessoa 2016b, 323); e Álvaro de Campos apoia-se numa definição de arte que o leva a considerar apenas três manifestações desta – a guerra, a literatura e a música – e advoga precisamente o contrário do que afirma Reis, a superioridade da sensibilidade[49]:

> Na arte só a technica é da intelligencia;
> a arte é da sensualidade.
> Na arte só a technica é intellectual[50].
> (Pessoa 2014, 684)

Embora não adquira uma presença significativa na obra poética pessoana, António Mora é outra das principais vozes no drama estético do poeta, visto funcionar como uma

do outro por via de diferentes denominações, pretendemos daqui em diante referirmo-nos ao homem que "escreveu à mão e à máquina os 30 000 documentos do espólio" (Martins 2014, 124) a partir do nome 'Pessoa' e ao autor dos poemas mediante os nomes "Fernando Pessoa" e "Ortónimo".

[49] Embora em diferentes textos possamos observar que Campos tende a substituir a música pela engenharia, consideramos pertinente que o heterónimo tenha inicialmente pensado a primeira como manifestação artística.

[50] Para Campos uma obra de arte deve "(1) nunca definir um intuito, um pensamento, uma intenção; (2) percorrer <tanto quanto /caiba/ no seu ambito> todas as impressões, sensações ou suggestões [...] que <pertençam ao> [possam encontrar-se no] percurso mental que /a causar/; [...] (3) manter, atravez de tudo, uma continuidade – que a intensidade manifesta-se na continuidade – puramente abstracta, mas intensamente abstracta, <tanto> isto é, nem de pensamento, nem de emoção, mas como que mathematica, <e> alheia á obra como a orbita de um planeta ao proprio planeta" (Pessoa 2014, 55).

espécie de sucessor filosófico de Caeiro que assume, consequentemente, um "carácter empírico-positivista" (Baltrusch 1999, 73). Mora retorna à imitação enquanto finalidade artística, estabelecendo uma relação direta com a doutrina aristotélica que caíra em desuso com o movimento romântico e a sua valorização da subjetividade e ignorando a posição de figuras como Alexandre Herculano e Teófilo Braga, ambos, por razões diferentes, contra a perspetiva mimética sobre a arte. A filiação de Mora aos pressupostos da estética helénica fá-lo considerar as artes segundo o critério de perspicuidade, o que por sua vez lhe permite chegar a uma importante distinção entre música, poesia e prosa: a música exprime sentimentos vagos ou nebulosos; a poesia sentimentos harmoniosos e fluídos; e a prosa sentimentos definidos (Pessoa 1966b, 18-21). Esta caracterização da música coloca-o numa linha de pensamento que vai de Antero de Quental a Abel Salazar, que transpõe a qualidade "indefinível" desta arte para o campo do mistério metafísico, ponte que será igualmente criada na obra poética pessoana[51]. Esta será a maior aproximação de Mora aos ideais românticos, funcionando a música como uma espécie de escape à nitidez que, de resto, a arte deverá assumir[52]. O autor reforça esta ideia através do princípio da limitação das artes, a partir do qual comunica com a tese de Gotthold Lessing, visto considerar igualmente que "a cada arte corresponde um modo de expressão" e que ultrapassar os limites de expressão de determinado meio artístico constitui um erro crasso:

> Pergunto ao maior entusiasta dos simbolistas franceses se Mallarmé os comoveu tanto como uma melodia vulgar, se a inexpressão de Verlaine chegou alguma vez à inexpressão legítima de uma valsa simples. Não chegou, e se me responderem que preferem para esse fim Verlaine e Mallarmé à música, o que me estão dizendo é que preferem a literatura como música à música. Estão-me dizendo uma coisa que não tem sentido fora de lamentá-los. (Ibid., 21)

Embora Mallarmé acreditasse estar a devolver algo à poesia que teria sido seu em primeiro lugar, a valorização da perspicuidade e da distinção por parte de Mora impedem-no de considerar que o vago e a sugestão se encaixam dentro dos limites da expressão

51 Em *O que é a Arte?* Abel Salazar defende que a música "define o indefinível, sem o definir; evoca mistérios, intensifica, modela, aguça mistérios, sem jamais os definir" (Salazar 1940, 186).

52 Edward A. Lippman descreve o vago como característica que subjaz à conceção romântica da relação entre a música e os sentimentos, oposta ao que definia a teoria dos afetos anteriormente vigente: "Instead of particular affections that can be named by conventional rubrics and that are provoked by defined tonal and rhythmic patterns, there are vague, nameless, and indescribable feelings, or a composite of these, distinct from feelings known elsewhere" (Lippman 1986, 3). Esta consideração da música como fenómeno vago e indefinido levaria Hegel a considerá-la apenas capaz de exprimir sentimentos e, por conseguinte, inferior à filosofia (Bowie 2007, 132).

poética: "Ora, era difícil que uma ideia vaga pudesse ser geral, universal, e caber na arte literária ou escultural, por muito bem que estivesse em a música" (Ibid., 18).

Os restantes princípios artísticos mencionados por Mora, a generalidade e a universalidade, constituem igualmente elementos centrais da estética de Fernando Pessoa, a última personagem a considerar, cujas múltiplas definições de arte culminam numa afirmação presente num dos textos que dedica ao movimento sensacionista: "A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem" (Pessoa 1966a, 190)[53]. Nesse mesmo texto, o autor esclarece que a arte deve obedecer a condições da realidade (estabelecendo contacto com o mundo exterior, de maior relevância para Caeiro e Mora) e a condições da emoção (elemento prevalente para Campos), tornando-se, em última instância, uma concretização abstrata da emoção:

> Por concretização abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Por isso não considero artes a pintura, a escultura e a arquitectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Há só três artes: a metafísica (que é uma arte), a literatura e a música (Ibid., 190)[54].

As três artes consideradas recebem uma mesma finalidade: a de influenciar, elevar e libertar o sujeito de si próprio[55]. Este propósito opõe-se a dois outros, o de entreter e o

[53] Outras definições apresentadas pelo Ortónimo são, por exemplo, "A arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção" (Pessoa 1966b, 5), "A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto" (Ibid., 7) e "A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objectivada duma impressão subjectiva" (Pessoa 1966a, 177). Relativamente à segunda definição, Fernando Pessoa esclarece que no caso da invenção existe uma fusão do instinto com a inteligência, sendo assim a obra de arte uma produção de um instinto intelectual (cf. Pessoa 1966b, 12-17).

[54] Aos discursos estéticos dos vários heterónimos e de Pessoa está subjacente uma oposição entre razão e emoção que remonta à associação feita no século XIX entre a primeira e o cérebro e a segunda e o corpo (Damásio 1999, 59). Atualmente, esta relação antonímica está refutada, visto saber-se que a emoção constitui um conjunto de "respostas químicas e neurais" com um "papel regulador" que ajuda "o organismo a manter a vida" (Ibid., 72) e "faz parte integrante dos processos de raciocínio e tomada de decisão" (Ibid., 61). Contudo, faz sentido pensá-la enquanto contrário da razão no contexto do debate da estética pessoana – e mesmo aquando da discussão das canções de Lopes-Graça, mais adiante –, visto ser esse o significado que o autor lhe atribui.

[55] Pessoa esclarece a sua distinção entre elevar e libertar: "Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos" (Pessoa 1966a, 31). A estas artes que influenciam e que, por conseguinte, elevam (arte média) ou libertam (arte superior), o Ortónimo atribui ainda três finalidades diferentes: o fim valorizador, o representativo e o instrutivo, conferindo, assim, à arte mais elevada a responsabilidade de contribuir para o progresso da sociedade, associando-se, embora apenas em parte, à agenda de algumas figuras da Geração de 70, como Teófilo Braga, que "reserva à arte uma finalidade que se insere na «luta da liberdade contra a fatalidade da natureza e a infabilidade da tradição e da autoridade»" (Guimarães 2009, 63). Deste modo, o autor afasta-se por completo da finalidade que Mora atribui à arte, transpondo o foco que este havia colocado sobre o objeto da arte (a sua referência exterior) para o domínio do sujeito que observa a obra.

de agradar, aplicados às restantes categorias artísticas, às quais escapa a qualidade universal que o ortónimo, em sintonia com as influências clássicas que também motivam António Mora, introduz da seguinte forma:

> [...] quanto mais altamente intelectual for uma obra de arte, maior será, um princípio, a sua universalidade, pois que a inteligência abstracta é a mesma em todos os tempos e em todos os lugares [...], enquanto a sensibilidade varia de tempo para tempo e de lugar para lugar. [...]
> O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento por ex., é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal [...] (Pessoa 1966b, 8-11)[56].

Ao referir-se à inteligência como elemento que determina a universalidade de uma obra de arte, o autor aproxima-se da noção de universalidade do gosto desenvolvida por Kant, transpondo, porém, esta ideia para o plano do objeto artístico, ao invés de refletir sobre o momento de contemplação estética. A relação que o filósofo alemão estabelece entre o julgamento do belo e as faculdades da cognição – imaginação e compreensão (Crawford 2005, 59) – é convertida na objetivação da sensibilidade, ou emoção, por parte do artista e a qualidade universal é deslocada da experiência contemplativa para a ação criadora. Assim, o Ortónimo, que por um lado defende que o temperamento do artista não deve ser eliminado por completo, por outro concorda com o fenómeno de despersonalização que havia sido advogado por Mora, afirmando que o objetivo será "levar a personalidade do artista ao abstrato, para que contenha em si mesma a disciplina e ordem" (Pessoa 1966b, 150). Os autores estabelecem contacto com o ensaio "Tradition and the individual talent" de T.S. Eliot, em que este desenvolve uma teoria impessoal da poesia a partir da qual defende uma progressiva extinção da personalidade do artista e uma definição da poesia como um escapar da emoção: "it is not the expression personality, but an escape from personality" (Eliot 1982, 42). Este pensamento, serviria posteriormente de base para a elaboração da *intentional fallacy* associada ao New Criticism, da mesma forma que abre caminho para o artigo "La mort de l'auteur" (1968)

[56] Para além desta, o autor refere a lei da unidade da forma abstrata da obra de arte: "[...] a obra de arte há-de produzir uma impressão total definida; [...] não havendo nela nem elemento que não sirva para esse fim, nem falta de elemento que possa servir para esse fim" (Pessoa 1966b, 7). Deste modo, filia-se à tradição clássica e à noção de unidade estabelecida por Aristóteles e desvia-se da critica que o romantismo realiza sobre esta ideia, que já havia sido manifestada, em Portugal, por Alexandre Herculano (Guimarães 2009, 33).

de Roland Barthes e o movimento pós-estruturalista (Monelle 2000, 158-162), com os quais a obra de Pessoa também mantém uma relação de proximidade[57].

Assim, Fernando Pessoa e António Mora chegam à problemática do fingimento, que abordaremos adiante e a partir da qual "o sujeito lírico, o Poeta, o Eu que a tradição romântica mostrara heroico e plano, é colocado [...] na lamela do microscópio. E aí é observado como um objecto, um sujeito-objecto que se dispersa e se desdobra" (Martins 2014, 91).

Resta ainda a distinção entre as artes que o Ortónimo estabelece mediante as faculdades da consciência humana:

> O arquitecto, o pintor, o escultor não podem mostrar pensamento, nem o pode o compositor musical. Mas os três primeiros podem mostrar imaginação [...]; o segundo emoção [...]. O pintor, se quiser dar uma aproximação do pensamento, só pode fazer uma coisa: simbolizar, o escultor menos, o arquitecto nada. O músico nunca pode nem dar nem indicar pensamento. E evidente a razão: a música dá a emoção, as artes da vista a imaginação; ora a emoção não está ligada à razão (Pessoa 1966b, 24-25).

As associações estabelecidas pelo Ortónimo são clarificadas num texto que intitula de "*Estética*", no qual o autor reflete sobre a "evolução mental humana" e estabelece estágios da consciência onde encontramos, por ordem de chegada, a sensação, o sentimento, a imaginação e o pensamento (Ibid., 125). Ora, num outro texto, "Os desvios ideativos da poesia moderna", Fernando Pessoa esclarece que a arte deverá dirigir-se a todas estas faculdades, emoção, imaginação e ideia, e não a uma ou duas isoladamente, o que nos leva a crer que, por arte, o autor entende poesia e que a música, porque somente relativa à emoção, é por ele interpretada como meio de expressão proto-artística, ideia esta que se manifestará central para a nossa reflexão (Ibid., 6). Esta perspetiva evolutiva, em conjunto com a classificação da música – "já das aves" – como primeira arte (Ibid., 127) coloca a estética de Fernando Pessoa em diálogo com o trabalho de Jean-Jacques Rousseau. Um exemplo prático das consequências desta relação com o pensador francês é a primeira estrofe do poema "Ah, já está tudo lido", na qual verificamos a criação de uma oposição entre a escrita e a audição, que será o sentido privilegiado daí em diante e que permitirá ao enunciador ir além do conhecimento que tem e que não o satisfaz:

[57] No seu artigo, Barthes, influenciado pelo trabalho de Julia Kristeva sobre Mikhail Bakhtin, critica a noção moderna de autor como autoridade que está por detrás do significado da obra que produz e propõe a interpretação da obra como texto resultante de uma pluralidade de vozes e significados. Para Barthes, o autor ou *scriptor* "arranges and compiles the always already written, spoken, and read into a 'multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash'" (Allen 2000, 73).

Ah, já está tudo lido,
Mesmo o que falta ler!
Sonho, e ao meu ouvido
Que música vem ter?
(Pessoa 1956, 44)

Na mesma estrofe, podemos novamente observar a proximidade do pensamento pessoano ao movimento pós-estruturalista, desta vez evidenciada pela ligação que os primeiros versos estabelecem com o conceito de *trace* de Jacques Derrida e com as ideias de que todos os signos se referem a um signo (Derrida 1974, 43) e de que "Reading then resembles those X-ray pictures which discover, under the epidermis of the last painting, another hidden picture" (Ibid., lxxv).

2.2. Entre as Máscaras e um Autor real

Embora as diferenças que separam o pensamento estético das personagens pessoanas sejam relativamente claras, os discursos académicos acerca deste corpus poético e filosófico tendem a procurar uma voz primordial ou sintomas de uma intenção sintética que possibilitaria a consideração dos diferentes autores como partes fictícias de um todo real. No seu texto "Filosofia e Estética em Fernando Pessoa", Burghard Baltrusch manifesta esta posição ao considerar a obra poética de Pessoa enquanto construção mental e pluralização da identidade estética, ao mesmo tempo que mantendo em mente a ideia de um "Pessoa sinóptico", retratado como realidade que sustenta a ficção. Concordantemente, o autor termina a sua reflexão com uma afirmação unificadora sobre os heterónimos, visando pensar aquilo que os interliga enquanto chave para o seu melhor entendimento com o auxílio de um conceito wagneriano: "A sua única síntese possível está no conceito da vida como obra de arte total" (Baltrusch 1999, 83). Outro exemplo desta procura por um autor absoluto que sustente todos os restantes, é a tese de mestrado de Isaura Simões de Oliveira, *Pragmática da língua literária em Fernando Pessoa: ler e analisar Fernando Pessoa em tempos de pragmática da literatura e da linguagem* (2011), que desenvolve a sua pragmática da linguagem pessoana como um todo indivisível, ignorando por vezes a voz que assina determinados textos estéticos em prol de uma teoria singular[58].

[58] A autora apresenta, por exemplo, a tese de Álvaro de Campos sobre a distinção entre prosa e poesia (que nos permitiu anteriormente diferenciar as diferentes relações que se estabelecem entre os heterónimos e o conceito de musicalidade) como pensamento de Pessoa (Oliveira 2011. 58), induzindo o leitor em erro e prevenindo-o de identificar as contradições que caracterizam o diálogo dos diferentes sujeitos em questão.

João Gaspar Simões vai mais longe que ambos Baltrusch e Oliveira e desenvolve uma interpretação da obra poética pessoana baseada na ideia anteriana e mais tarde presencista de sinceridade artística. Em *Mistérios da Poesia*, obra datada de 1931, o autor identifica em Pessoa uma saudade da infância e uma relação emocional com a arte musical que seriam alvo de negação por parte do poeta, que responde à sua análise com uma carta na qual reflete sobre o papel do fingimento na sua obra:

> Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. [...] O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático [...]. O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo (Martines 1998, 71)[59].

Inconformado com o esclarecimento obtido, Simões mantém a sua posição, que volta a esclarecer no artigo "Notas à Margem de uma Carta de Fernando Pessoa", publicado no número que a revista *Presença* dedicava ao poeta, um ano após a sua morte. Assumindo, como premissa, que "a poesia é mais verdadeira do que o poeta" e que "o belo dá sempre a mão à verdade (Simões 1936, 21-22)" o autor presencista recusa a intenção que Pessoa manifestara de eliminar os limites que separam a realidade da ficção e considera o seu processo de dramatização como uma readaptação de ideias e sentimentos algures experienciados, aproximando-se da noção de composição poética de William Wordsworth. Este descrevia um processo de contemplação das emoções vividas que, por meio da memória e da imaginação, daria lugar a uma "re-criação" do passado com significado no presente (Mihahan 1992, 13-15). Simões entende os heterónimos pessoanos enquanto máscaras por detrás das quais existe um "rosto autêntico (o do «Autor real»)" (Martins 2014, 55). Porém, como nos diz Cabral Martins, o desdobramento do sujeito-autor numa personagem distinta de si mesmo é por Pessoa entendido como um processo de complexificação e não de cisão (Ibid., 54) – o objetivo não seria escapar à consciência poética, mas sim chegar a um estado de hiperconsciência, no qual a verdade é um conceito ilusório e não absoluto e os limites entre o sujeito e o outro se dissolvem de tal forma que Pessoa afirma, em 1935, sobre os seus heterónimos: "Não sei, bem

[59] A afirmação de Pessoa relaciona-se com a sua teoria do fingimento, com o conceito de voz e a problemática da despersonalização da arte, anteriormente mencionados. Ao evocar a noção de drama, o autor interage igualmente com as noções bakhtinianas de heteroglossia e dialogismo, visto que a sua reflexão implica uma conceção do seu discurso poético enquanto coexistência de diversas vozes: "dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically" (Bakhtin *cit in* Allen 2000, 24).

entendido, se realmente não existiram ou se sou eu que não existo" (Pessoa *cit in* Martins 2014, 79)[60]. Está em jogo uma disputa entre a tradição romântica, que traz consigo uma "valorização forte e paradoxal do autor" (Ibid., 89) e o fenómeno de "impessoalidade voluntária do poeta – que é a primeira característica da poética moderna, segundo Hugo Friedrich" (Ibid., 25).

Apesar disto, a sua convicção na relação entre a arte (o belo) e a verdade levam Gaspar Simões a considerar, anos mais tarde, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1954), a biografia do poeta como fonte primária na interpretação do significado da sua poesia e como prova da existência de um só autor por detrás dos diferentes sujeitos poéticos por ele criados. Na sua obra, Simões constrói uma narrativa romantizada da vida de Pessoa que nos transporta para a temática de um "passado feliz", consequente de recordações reais que o poeta teria dos seus primeiros anos de vida, nos quais teria sido influenciado pelo seu pai, Joaquim Pessoa – crítico musical do *Diário de Notícias* –, e pela localização da sua casa no Largo de São Carlos. Simões descreve uma imagem bastante nítida, porém estruturada a partir de elementos visivelmente fictícios:

> No lar do Largo de S. Carlos a vida é serena e o pequeno Fernando António cresce escutando de um lado o carrilhão dos Mártires, «dolente na tarde calma», e do outro os acordes da Traviata ou do Navio Fantasma, que porventura se filtram através dos portais do teatro, nas noites de ópera, quando a criança, desperta no seu quarto, visiona o pai, esguio e pálido, na sua casa solene, sentado no seu fauteuil de crítico do Diário de Notícias. (Simões 1980, 40)

Embora a consideração de elementos "biográficos" como os supracitados se situe nos antípodas daquilo que a teoria heteronímia argumenta ser a base da poesia pessoana, a descrição de Simões não deixa de nos soar familiar. De facto, para além das variadas referências à infância, em geral associadas ao universo musical que Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, em particular, realizam em diversos momentos das suas obras poéticas, no texto em prosa "O Gramofone", assinado por Bernardo Soares, é-nos apresentado um cenário que espelha a descrição de Simões de modo quase literal. A narrativa "conta a triste história de uma criança doente que contempla a vida à distância", encontrando alívio e prazer nas gravuras de um livro e na "música do gramofone dos

[60] A criação dos heterónimos pessoanos parece manter uma relação intertextual com alguns "jogos de ilusão em torno da noção de autor", tanto relativos ao contexto europeu, como a casos particulares da literatura portuguesa. Fernando Cabral Martins nomeia alguns trabalhos de Almeida Garrett e Cesário Verde e as polémicas em torno da autoria por detrás das obras de Homero e Shakespeare como prováveis "modelos" a partir dos quais Pessoa constrói a sua poesia heteronímia (Martins 2014, 89-90).

vizinhos que consegue ouvir através das paredes" (Freitas 2012, 15-16). Na perspetiva de Simões, que, porém, não faz referência a este conto inacabado, a criança em questão seria uma personificação do próprio Pessoa e uma referência às memórias da sua infância, onde encontramos também uma música que surgia "através das paredes" e a doença, que na realidade, recaia sobre o seu pai. De facto, não esqueçamos que Pessoa afirma em determinado momento que "em prosa é mais difícil de se outrar" (Pessoa 1966a, 105), legitimando em parte uma interpretação dos seus escritos não poéticos como resultantes das experiências vividas pelo autor real que Simões procura[61].

Por outro lado, a relação entre a música e a infância é igualmente sustentada pela perspetiva rousseauniana que Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Ricardo Reis manifestam ao nível teórico, visto que, como veremos seguidamente, estes tendem a considerar esta arte como estado primitivo da poesia, associando-a ao primeiro estágio da vida humana:

> A música é das artes todas a mais intuitiva, a mais instintiva, aquela em que crianças se tornam notáveis; é que da emoção depende e não da imaginação nem do pensamento, quer dizer, a segunda, mais do que a primeira, indesenvolvida nas crianças (Pessoa 1966b, 125).

Deste modo, tanto a biografia de Pessoa, como os fundamentos teóricos derivados das distinções entre artes fomentadas no século XVIII se apresentam como justificações plausíveis para as associações formais e simbólicas com a música que observamos na obra dos diferentes autores.

A teoria do fingimento em muito se relaciona com as discussões que, em meados do século XX, viriam a colocar a hipótese de que o autor seria uma criação da literatura e não o inverso. A corrente do New Criticism e a sua identificação das falácias intencional e afetiva comunicam diretamente com a problemática pessoana e denunciam a perspetiva de João Gaspar Simões (cf. Francis 2008). Este constrói um pensamento que supera a falácia intencional, pois considera que, mesmo sendo a intenção de Pessoa fingir, existe uma outra intenção subjacente à primeira que opera de forma inconsciente na atribuição de significado à sua obra. No entanto, ao consideramos o fingimento poético como

[61] Tal como Simões, na sua tese *A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa*, Kleide Pereira traça a relação de Pessoa com a música até às suas experiências de infância, especulando sobre a possibilidade de sua mãe saber tocar piano, para depois apresentar uma conclusão que pressupõe uma relação direta entre a obra do autor e a sua biografia: "Que o poeta era um músico, em potencial, e um profundo conhecedor das correntes musicais de sua época parece um fato irretorquível, confirmado objetivamente em toda a sua obra poética." (Pereira 1988, 33).

antecessor da já referida temática da morte do autor, que seria mais tarde discutida por figuras como Roland Barthes e Umberto Eco e Julia Kristeva, temos igualmente de refletir sobre outras vozes que atuam na obra pessoana, sendo nosso objetivo considerar, de igual forma, a biografia do poeta e as vozes que constituem o contexto teórico e filosófico subjacente à poesia das diferentes personagens visadas.

2.3. "Música e Poesia" na poética pessoana

2.3.1. Poesia e musicalidade

A referida perspetiva rousseauniana sobre um percurso evolutivo entre a música e a poesia situa-se no centro da discussão que as diferentes personagens pessoanas produzem em torno do conceito de musicalidade. Este percurso é explicitado num fragmento também intitulado de "Estética", no qual o Ortónimo distingue um estádio inicial em que a poesia e a música formam uma só "poesia cantada", que remonta ao conceito de *mousiké*, e um patamar seguinte, no qual a poesia, agora lírica, toma para si o ritmo e adquire musicalidade: "A música passou a *expressar* sentimentos por si, e a poesia lírica a ter música em si" (Pessoa 1966b, 74). De facto, ao contrário do que vimos acontecer com António Mora e o seu princípio de limitação das artes, este autor aceita do simbolismo, em nome do sensacionismo, "a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la" (Pessoa 1966a, 188), insistindo numa noção de música como material subjetivo, sobrevivente no ritmo poético, que precisa de ser objetivado. Por esta razão, a poesia do Ortónimo consiste numa tentativa de cooperação entre as musicalidades técnica e sentimental de Northrop Frye (Frye *cit in* Minahan 1992, 4), fator que, por sua vez, motiva Isaura Simões de Oliveira a estabelecer uma relação convencionada entre uma inteligência extremamente sensível e intuitiva e aspetos estilísticos e formais:

> Daí um estilo depurado ao nível fónico, pela eufonia excepcional dos versos, de rimas ricas, aliterações subtis, magia sonora, uso da métrica tradicional numa expressão límpida, agradável, fina, que empresta suavidade ao discurso pela pontuação emotiva, expressividade de tempos e modos verbais, ao nível morfossintáctico. (Oliveira 2011, 48)

De modo a sustentar a sua argumentação, a autora comunica diretamente com a terminologia e analogias que revimos no capítulo anterior e avaliámos problemáticas. Vejamos, por exemplo o que começa por afirmar acerca do poema "Leve, breve, suave":

"Exemplo disso é o poema "Leve, breve, suave", onde o som e o sentido acompanham-se numa harmonia perfeita e a musicalidade poética, dolente e suave, permite evocar efeitos muito sugestivos de leveza, brevidade, suavidade" (Oliveira 2011, 46). A linguagem da autora e as expressões que escolhe utilizar na relação que estabelece entre a poesia pessoana e o universo musical são, por sua vez herdadas do discurso de Jacinto Prado Coelho, que em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* identifica em Pessoa "quase apenas a expressão musical e subtil do frio, do tédio e dos anseios da alma, de estados quase inefáveis em que se vislumbra por instantes "uma coisa linda" [...]" (Coelho *cit in* Oliveira 2011, 101). Enquanto que Prado Coelho faz uso do conceito musical para descrever uma qualidade aural na ordem do inefável, Oliveira combina esta visão com uma referência a aspetos fonéticos e métricos reminiscentes do trabalho de Calvin S. Brown, o que resulta, porém, numa caracterização que este e outros autores considerariam problemáticos: "magia sonora" (Ibid., 48). De facto, a poesia do Ortónimo tanto pretende imitar alguns dos mecanismos de expressão musical, como tenta relacionar-se com esta arte ao nível conceptual a partir da sua associação com o plano da emoção, que o autor representa mediante diversas metáforas, entre as quais encontramos o tópico do "passado feliz"[62].

Por seu turno, Ricardo Reis escolhe argumentar pelo primado da ideia e define a poesia como uma projeção de uma ideia em palavras através da emoção (Pessoa 2016b, 327), invertendo o pensamento do Ortónimo, que parte desta última para a intelectualização. Embora o autor observe a rima, o ritmo e a estrofe enquanto instrumentos de disciplina que permitem à poesia exprimir um grau superior de domínio da emoção (Ibid., 328), este partilha com o Ortónimo a noção de que o ritmo é prescrito pela dimensão emocional do poema: "A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso" (Ibid., 331). A posição do autor complexifica-se quando este acrescenta que "esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra" (Ibid., 332) e desloca, assim, este fenómeno físico do domínio linguístico e sonoro para o domínio abstrato da inteligência. Com isto, Reis demonstra colocar o conteúdo poético acima da forma, talvez numa tentativa de reivindicar para o elemento que coloca no centro da poesia – a ideia –

62 Rita Iriarte refere-se a este tópico ao identificar a "função anamnésica da música" na poesia de Pessoa, utilizando como exemplo o poema "O véu das lágrimas não cega" de forma a enfatizar a ligação desta temática à "figura da mãe" e a uma "divagação do eu que se procura e não se encontra, que se perdeu, quando perdeu a mãe e a infância" que iremos explorar mais adiante (Iriarte 1988, 608-609).

o estatuto de condição que o Ortónimo pretendia dar à música. De facto, se para Reis, a ideia deveria ser capaz de produzir emoção, a música é concebida como algo englobado pela poesia – ela é "a arquitectura da poesia, isola uma coisa, o som, e quer dar o ritmo fora do humano, que é a ideia" (Ibid., 326) –, de forma que não nos é possível associá-lo ao conceito de musicalidade, visto que aquilo que o Ortónimo classifica de qualidade musical é por ele tido como qualidade da ideia. Daí, talvez, que Fernando Lopes-Graça negue possibilidades musicais ao heterónimo, "por demais «artificioso»" (Lopes-Graça 1942, 149):

> Outros com liras ou com harpas narram,
> Eu com meu pensamento.
> Que, por meio de música, acham nada
> Se acham só o que sentem.
> Mais pesam as palavras que, medidas,
> Dizem que o mundo existe
> (Pessoa, 2016b, 164).

Em Reis, encontramos, assim, uma reprodução do pensamento de Mallarmé, visto que ambos concordam que a poesia incorpora tudo, incluindo o que se considera ser o território da música. Esta tese é invertida por Álvaro de Campos, que parte do pressuposto de que tudo é prosa e de que a diferença entre esta e a poesia está no ritmo artificial da segunda, motivado pelo excesso de emoção:

> [...] porque há-de haver ritmo artificial? [...] porque a emoção intensa não cabe na palavra: tem que baixar ao grito ou subir ao canto falando, e cantar falando é meter música na fala; e como a música é estranha à fala, mete-se a música na fala dispondo as palavras de modo que contenham uma música que não esteja nelas. Por isso os grandes poetas líricos, no grande sentido do adjectivo «lírico», não são musicáveis. Como o serão se são musicais? (Pessoa 2014, 506)

Entendemos pelas palavras de Campos que, para si, não será a ideia que é reduzida a palavras por via da emoção, mas sim a emoção que não cabe na palavra e que excede os seus limites expressivos. Enquanto Fernando Pessoa nos fala de uma música própria da poesia, Campos vai além disto e descreve uma música que não está nas palavras, mas sim na sua disposição, relembrando a definição de musicalidade de T.S. Eliot e a posição de Verlaine, que, ao contrário de Mallarmé, assume a música como algo que acrescenta à linguagem poética qualidades de que esta não dispõe. A relação entre os autores é-nos especialmente evidenciada pelo título do poema "De la Musique" (1929) – uma referência literal ao primeiro verso da obra "Art poétique" do poeta francês que, tal como este último

o havia feito em relação à visão de Mallarmé, coloca Campos nos antípodas do pensamento de Reis: "De la musique avant toute chose" (Pessoa 2001, 1782).

Por seu turno, consideramos relevante atentar à relação que o autor estabelece entre a ideia de excesso emocional e meios de expressão como o grito e o canto, que surgem no seu discurso como manifestações inversas de um mesmo fenómeno. De modo a compreender as implicações da afirmação feita por Campos, será útil considerar o discurso assumido por Richard Wagner na obra *Beethoven* (1870), não esquecendo que em diversas ocasiões o grito surge como elemento-chave das suas narrativas operáticas (Friedheim 1983, 63):

> Ist der von uns ausgestossene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Aeusserung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Aeusserung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, dass das Grundwesen der Welt ausser uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schliesst (Allen 2014, 58)[63].

A descrição de Wagner aponta em duas direções igualmente pertinentes: em primeiro lugar, o autor confere tanto ao grito de lamentação, como ao de alegria o mesmo poder de expressão imediata da Vontade schopenhaueriana, refletindo a relação que Campos estabelece entre o grito e o canto, ambos simbólicos de um excesso de emoção; por outro lado, o autor identifica na audição do grito um fenómeno que se aproxima da despersonalização pessoana e que Peter Schwenger, segundo uma perspetiva fenomenológica, explica da seguinte forma: "if it is forced from us as a response to the horror of pure existence [...], it belongs itself to the order of things that are wiped clean of personal being. Essentially, every scream is like every other; and no scream can reconstitute the I that emits it" (Schwenger 2014, 395). A opinião de Nietzsche é igualmente relevante para a discussão, visto retomar a relação entre o grito e as capacidades expressivas da linguagem, ao mesmo tempo transpondo a questão para o domínio do conflito entre sujeito e outro:

> For Nietzsche, the scream is at the same time in language and out of language. It is the eruption of a beyond of language in language. [...] it gives itself from

[63] "Se o grito que emitimos, lamento ou volúpia, é a expressão mais imediata da nossa Vontade, devemos indiscutívelmente tomar o som que vem impressionar o nosso ouvido como a expressão do mesmo sentimento; – e não sucede aqui o mesmo que se dá com o brilho da luz; não há ilusão possível: nós nem saberíamos imaginar que a essência íntima do mundo exterior não é idêntica à nossa; e assim se preenche esse abismo, ilusão da vista" (Wagner 1945, 29).

> the start as scream of the other and an appeal to the other. It is [...] the impassable separation of the other from me and of itself from itself (Lévesque 1989, 49).

De acordo com esta leitura, tanto o grito como o canto são manifestações de uma tentativa de libertação entre o sujeito, ele mesmo e o outro: "Doo-me ser eu continuadamente... / Não haver fuga dentro em mim pr'a mim!..." (Pessoa *cit in* Martins 2014, 60). Embora Pessoa apenas tenha conhecido rudimentos da obra de Nietzsche (Baltrusch 1999, 72), Campos reproduz fielmente a supracitada interpretação do grito e, tal como Wagner, estabelece uma relação de equivalência entre os atos de gritar e cantar que nos permite confirmá-los enquanto faces inversas de um mesmo fenómeno expressivo que se manifesta na linguagem verbal por meio de interjeições e onomatopeias a que Scher chamaria talvez de *word music*[64]:

> Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
> Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
> Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
> Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a gritar!
> [...]
> A lua sobe no horizonte
> E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
> O meu passado ressurge, como se esse grito marítimo
> Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção
> Que fosse chamar ao meu passado
> Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.
> (Pessoa 2014, 86-99)

Nestes excertos da *Ode Marítima* (1915), Campos confirma esta relação, esclarecendo ainda que o seu "grito marítimo" surge como "eco duma canção", por sua vez associada pelo autor à sua "infância feliz". As relações simbólicas que o heterónimo estabelece afastam-no de uma conceção do grito enquanto constatação do horror da existência e, pelo contrário, aproximam-no de um entendimento, mais uma vez wagneriano, do grito como forma de aceder a algo que transcende a existência no seu estado presente e consciente e, por conseguinte, como algo que está além da linguagem e do sujeito, como afirmava Nietzsche. Esse algo que permanece sempre por alcançar –

[64] Ao contrário do que acontece com a obra de Nietzsche, Pessoa está familiarizado com a figura de Wagner, facto que podemos deduzir a partir de diferentes referências ao compositor, tanto presentes nos seus escritos diarísticos como, por exemplo, numa carta enviada a Côrtes-Rodrigues (Almeida 2011, 40). Contudo, embora diversas obras de Wagner tenham sido executadas na primeira década do século XX no contexto português, por agrupamentos como a Orquestra de Lisboa de Júlio Cardona e a Orquestra Filarmónica de Berlim, não sabemos ao certo se o conhecimento de Pessoa sobre o compositor era informado pela audição do seu repertório musical (informação cedida por Rui Magno Pinto).

esse canto, essa condição de música – é para Campos a verdade, a realidade da qual o autor consegue apenas captar um "eco". Deste modo, o verbo *cantar* adquire com este heterónimo um significado que, apenas excecionalmente, encontramos na poesia do Ortónimo, o de fazer a vida, por oposição a fazer arte:

> Nunca como os duma pedra todos os vermelhos que eu descreva,
> Nunca como numa música todos os ritmos que eu sugira!
> [...]
> Eu nunca farei senão copiar um eco das coisas,
> O reflexo das coisas reais no espelho baço de mim.
>
> A morte de tudo na minha sensibilidade (que vibra tanto!)
> A secura real eterna do rio lúcido da minha imaginação!
> Quero cantar-te e não posso cantar-te, Walt!
> Quero dar-te o canto que te convenha,
> Mas nem a ti, nem a nada, – nem a mim, ai de mim! – dou um canto...
> Sou um surdo-mudo berrando em voz alta os seus gestos,
> Um cego fitando à roda do olhar um invisível-tudo
>
> Assim te canto, Walt, dizendo que não posso cantar-te!
> [...]
> Andamos a jogar às escondidas com a nossa intenção...
> Fazemos arte e o que queremos fazer afinal é a vida
> (Pessoa 2014, 115-123).

Assim, embora a proximidade formal que Campos estabelece entre a poesia e a prosa o previna de ser em geral considerado musical, por "demais discursivo" (Lopes-Graça 1942, 149), o autor observa a disposição das palavras, o seu ritmo e a sua organização como instrumentos que musicalizam a poesia e que intensificam a sua emoção, estabelecendo uma relação entre uma e outra arte que define tanto a forma como o conteúdo da sua obra. Decerto que a sua posição resulta em parte da influência de Walt Whitman, cujo nome é evocado diversas vezes como exemplo de um ritmo paragráfico que, segundo Campos, vai além de aspetos artificiais do verso como "a rima, o metro" e "a estrofe" e "exige uma atenção enorme às ideias, às emoções, à expiração (...) pois tudo isso faz parte do ritmo, que não é só para o ouvido, mas para a linguagem [?] do ouvido com o entendimento" (Pessoa 1994, 273)[65].

[65] "O ritmo paragráfico tem sido mal recebido, e, em parte, compreende-se porquê. No caso de Whitman, a incompreensão – que em todo o caso não foi grande, e com certeza não foi geral – explica-se pela novidade, não só do próprio ritmo (aliás pressentido por vários, como Blake, (...), mas da matéria, pois foi Whitman o primeiro que teve o que depois se veio a chamar sensibilidade futurista – e cantou coisas que se consideravam pouco poéticas, quando é certo que só o prosaico é que é pouco poético, e o prosaico não está nas coisas mas em nós" (Pessoa 1994, 272).

Embora a música afete a dimensão semântica da sua poesia, Campos não deixa de inferiorizar a utilização de uma "impressão musical das ideias", algo que identifica no trabalho de Mallarmé, bem como, certamente, na obra poética de Ricardo Reis:

> Podemos por meio de palavras, dar uma impressão musical, ou exactamente musical, ou dispondo-as com rhythmos realmente verbaes, como nos grandes poetas de todos os tempos, ou dispondo-as mesmo em rhythmos em cuja impressão musical collabora uma impressão musical das ideas, como, por ex[empl]o, em Mallarmé (Pessoa 2014, 685).

2.3.2. Do género Pastoral ao Tempo Romântico

Da mesma forma que os diversos autores pessoanos manifestam possuir opiniões divergentes face às diferenças entre poesia e prosa e ao papel da música como elemento poético, ou extrapoético, também se contrariam no que diz respeito à sua conceção de tempo, aquela dimensão que afeta tanto a poesia como a música e que nos permite pensar simultaneamente questões de forma e de conteúdo.

Em *The Sense of Music: Semiotic Essays* (2000), Raymond Monelle propõe-se realizar uma antropologia do tempo ocidental, considerando as transformações que, da Antiguidade ao Renascimento, produzem uma gradual transição entre uma temporalidade vivida e sagrada e um tempo abstrato, conceptualmente concebido, de modo a comportar as necessidades da humanidade (Monelle 2000, 93). O autor diferencia estas duas noções temporais mediante entendimentos da realidade que remontam ao pensamento de Parmenides e Heráclito, contrapondo um tempo policrónico regido pelos ciclos sazonais e pela alternância entre dias e noites, porém apoiado numa ideia de permanência subjacente às metamorfoses da vida, a um tempo monocrónico, linear, sustentado por uma conceção da realidade em eterna mutação (Ibid., 95). Com o período romântico, que sucede a descoberta do fenómeno da memória no século XVIII e, portanto, a sobreposição do presente e do passado num tempo dual (Ibid., 96), dá-se a substituição do instante pela duração, que será a qualidade temporal prevalecente: "Time is above all succession" (Mihahan 1992, 10)[66]. Assim se justifica a identificação de Paul de Man de uma retórica

[66] Esta transformação está em grande medida relacionada com a tese doutoral de Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), na qual o autor estabelece uma distinção entre tempo e duração, de forma a evidenciar as qualidades que separam o tempo vivido daquele representado através da linguagem e do pensamento como uma sucessão de pontos descontínuos (Massey 2015, 84): "La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" (Bergson 1970, 48).

da temporalidade e o interesse num passado-no-presente, um tempo caracterizado por ausências e presenças simultâneas (Ibid., 11)[67]. A música ocidental, por seu turno, interage com uma e outra noções temporais, definindo-se, através da primeira, como arte do presente, cujo carácter cíclico e padronizado lhe permite conservar uma espécie de atemporalidade ou tempo presente (Tagg 1997, 5), e a partir da segunda, como fenómeno de temporalidade contínua, cujos elementos estruturais passam a ser concebidos enquanto movimentos que afetam a nossa experiência do tempo, que ao invés de estático, é progressivo (Monelle 2000, 96-97).

As diferentes noções temporais mencionadas são em grande medida essenciais à compreensão dos fatores que distinguem a forma e o conteúdo poético – sempre interligados – da obra dos sujeitos pessoanos. Consideremos Alberto Caeiro, o mestre dos restantes heterónimos e ortónimo contemplados, que não aparenta reger-se por um tempo psíquico, mas sim por um "ritmo de existir que bate certo com o da natureza" (Padrão 1973, 133). Maria da Glória Padrão descreve um tipo de temporalidade que o coloca lado a lado com a conjuntura que precede as alterações decorrentes do período renascentista:

> A sua temporalidade psíquica é estática: não recorda, não faz planos, nunca constrói – passa e cada instante é feito duma duração igual à dos relâmpagos, ou à das flores, ou à das árvores, ou à do sol. É sempre, um tempo objectivo que coincide exatamente com a sucessão do curso normal dos dias, das noites e das estações [...]. Faz da Natureza uma verdade absoluta, realidade com que se deve identificar na sua passagem à materialização ou à circunstância temporal (Ibid.).

Ao relacionar Caeiro com um tempo policrónico, a autora permite-nos considerar a associação do mestre ao género pastoral, sendo esta justificada pelo interesse pessoano na filosofia, estética e géneros literários da antiguidade pagã e de uma tendência para idealizar civilizações primitivas como contraponto ao modo de vida moderno (Silva-McNeill 2017, 72). De facto, o género pastoral foge às realidades sociais, adquirindo um valor mítico e ilusório, e evoca uma oposição entre a natureza e a arte, sendo o objetivo do poeta regressar a uma Idade de Ouro, inocente e primitivamente simples, na qual o tempo não aparenta progredir: "Nothing seems to change. There are no goals, no ambitions, no disappointments; [...] It is the time of children [...]" (Monelle 2006, 195-196). Por possuir um grau de inocência que lhe permite ver tudo como se da primeira vez

[67] A retórica da temporalidade de Paul de Man diz respeito a uma "conceção romântica do tempo" e define-se da seguinte forma: "The Romantic self is endlessly caught in the impossibility of oneness with itself, because Romanticism is characterized by a sense of distance between the present and adequacy. What is here and now is not sufficient" (Mihahan 1992, 10).

se tratasse (Martins 2014, 117) e recusar a metafísica e a significação das coisas, Caeiro é por Campos considerado uma criança crescida que "pensa infantilmente" (Campos *cit in* Martins 2014, 117) e, enquanto tal, habita o tempo das crianças do ambiente pastoral, partilhando com este género o desinteresse pela arte, que, enquanto atividade humana, considera antinatural (Pessoa 2016b, 253) [68]:

> Aquella senhora tem um piano
> Que é de ouvir mas não sôa como rios
> Nem como o socego com que as arvores se mexem.
> Para que é preciso ter um piano?
> O melhor é ter ouvidos
> E ouvir bem os sons que nascem.
> (Pessoa 2016b, 48)

Embora o heterónimo seja talvez o autor pessoano que menos se relaciona com a temática musical, quer ao nível formal – por falta de esquemas rítmicos ou rimáticos que correspondam a mecanismos de padronização tidos como imitativos da música por autores como Scher e Wolf – quer ao nível do conteúdo imediato dos seus poemas, que se afastam da música enquanto criação humana e artificial e se focam nos "sons que nascem", Caeiro estabelece uma relação indireta com a música que tem como ponto de partida a temporalidade implícita na sua obra. Ao assumir o tempo que caracteriza a poesia pastoril, o autor assume de igual forma a associação alegórica que existe entre o género e a própria música: "In pastoralism, as in music, there is no conceptual "real". Emotion and desire are utterly free; the imagination is responsible only to the text, not to the world; time is suspended in a lyric present" (Monelle 2006, 189). Não só não concebe uma realidade conceptual, como é tido como o homem-criança, inocente e feliz que Virgílio diz pertencer à Idade de Ouro, "a period of history in which justice reigned, wickedness was washed away, and men were like children, innocent and happy, occupied only with love and song, responsible to the gods of music, Apollo and Pan" (Ibid., 186). Deste modo, Caeiro revela-se ele próprio, em conjunto com a sua obra poética, uma metáfora para a música, um tipo específico de música, de temporalidade estática, infantil e pura, associações que, como sabemos, alguns dos heterónimos exploram posteriormente.

[68] Diferentes obras poéticas, como o "Guardador de Rebanhos" e "Tu, mystico, vês uma significação em todas as cousas" fazem referência à valorização da realidade material e à recusa de um sentido oculto das coisas: "As cousas não teem significação: teem existencia. / As cousas são o unico sentido occulto das cousas" (Pessoa 2016b, 66).

Tal como Caeiro, Ricardo Reis estabelece uma ligação com o universo pastoral e pagão a partir de referências indiretas ao conceito de *mousiké*, por via da exploração de cenários em que a dança, o canto, a poesia, as harpas e as liras, os deuses Apolo e Pã e as ninfas, se reúnem. Contudo, ao contrário do que acontece com o seu mestre, a conceção temporal de Reis implica uma tomada de consciência: "Reis pensa o momento, tem consciência do tempo que passa, chama-lhe tempo e é à custa de pensar na brevidade da vida [...] que quer maliciosamente sentir-se ir [...]" (Padrão 1973, 136):

> Colhendo flores ou ouvindo as fontes
> A vida passa como se temêssemos.
> Não nos vale pensarmos
> No futuro sabido
> (Pessoa 2016a, 60)

Assim, embora a filiação a determinados aspetos da poesia pastoral nos permita criar uma relação de equivalência entre a atividade musical e a expressão poética, a discordância entre os tempos de ambos impede-nos de considerar que Reis dá continuidade à metáfora de Caeiro[69]. Se o ritmo, em Reis, ao contrário do que acontece com os restantes, provém, em última instância, da ideia, então será domínio de um tempo abstrato, contrário ao tempo percetual que carateriza a música simbolizada em Caeiro (Tagg 1997, 5). Tal como as suas declarações estéticas o afastam de um diálogo com o conceito musical, também a sua poesia niilista, que tem consciência de que os mitos são precisamente mitos (Martins 2014, 133), se distancia do universo e das metáforas que o conceito musical poderia suscitar, não fosse ele mesmo, como veremos posteriormente, sinónimo da ilusão que Reis denuncia.

No caso de Álvaro de Campos, o tempo policrónico dá lugar a uma temporalidade de influência romântica, que admite a relevância da memória e faz uso do passado-no-presente, ao mesmo tempo que a inocência de Caeiro é transformada numa saudade da infância que o autor tenta relembrar[70]. Esta, tal como acontece com o ortónimo, é de alguma forma despoletada pela audição de uma música, ou de um canto, cuja origem nem sempre é clara:

[69] Também na poesia portuguesa do século XIX e, particularmente, nas obras de Alexandre Herculano, Marquesa de Alorna e Feliciano de Castilho, Mário Vieira de Carvalho encontra uma associação entre o imaginário e vocabulário musical e o próprio estro poético dos autores (cf. Carvalho 2014).

[70] Existem referências claras à ideia de re-criação, de um passado que é apresentado num presente numa forma alterada: "Nunca voltarei. / Nunca voltarei porque nunca se volta. / O lugar a que se volta é sempre outro, [...]" (Pessoa 2014, 345)

Quem cantava isso?
Isso estava lá.
Lembro-me mas esqueço.
E dói, dói, dói...

Por amor de Deus, parem com isso dentro da minha cabeça
(Pessoa 2014, 336).

Será importante salientar a utilização do verbo *parar* na segunda pessoa do plural, que podemos considerar ser uma conjugação concordante com a teoria nietzschiana anteriormente mencionada, que envolve uma compreensão do grito – ou, neste caso, do canto – como resultado ou sintoma de um conflito entre o eu e o(s) seu(s) outro(s). Esta ideia, embora pouco fundamentada, será mais tarde corroborada pela poesia do Ortónimo.

Contudo, a necessidade sensacionista de Campos de encontrar um momento de simultaneidade entre todos os movimentos e todos os tempos transforma o fluir temporal num estático, numa "fusão de tempos sempre vinculada à fusão de ações ou sensações de que o poeta quer ser agente ou alma" (Padrão 1973, 139-149). Esta ideia de um instante estático é consistente com uma outra relação que o autor concretiza entre a música e a poesia a partir da dimensão temporal da sua obra. Vejamos o caso de "A música, sim a música...":

A musica, sim, a musica...
Piano banal do outro andar.
A musica em todo o caso, a musica..
Aquillo que vem buscar o choro immanente
De toda a creatura humana
Aquillo que vem torturar a calma
Com o desejo d'uma calma melhor...
A musica... um piano lá em cima
Com alguem que o toca mal...
Mas é a musica...

Ah, quantas infancias tive!
Quantas boas maguas!
A musica...
Quantas mais boas maguas!
Sempre a música...
O pobre piano tocado por quem não sabe tocar.
Mas apesar de tudo é musica.
(Pessoa 2014, 299)

Neste exemplo, a música não só atua no plano semântico do poema, mas também ao nível estrutural, surgindo periodicamente de modo a emoldurar a obra com a sua presença no início e no fim ("A musica!... A musica...!" [Pessoa 2014, 300]) e, no caso

da segunda estrofe, de forma a possibilitar a sobreposição de duas temporalidades diferentes, a da audição musical e a da reflexão sobre a mesma, que, com o Ortónimo, serão impossíveis de conciliar[71]. O mesmo método é utilizado em outros poemas, como é o caso da "Ode Marcial" (1914), que se estrutura em torno do reaparecimento periódico de uns "Clarins na noite", e de "Episódios" (c. 1927), em que Campos confere o mesmo propósito aos sons de uma "banda de bordo". Nas três obras mencionadas, o autor estabelece uma relação com o universo musical que tanto se baseia na qualidade cíclica do seu tempo, como na sensação de continuidade e progressão que, de uma perspetiva fenomenológica, a música também apresenta, chegando assim a uma concretização do seu instante estático. Ao considerarmos a perspetiva de Lawrence Kramer acerca da relevância fenomenológica da existência de um início e de um fim nas artes poética e musical, entendemos que a evocação do universo sonoro nos primeiros e últimos versos da obra de Campos poderá ser compreendida enquanto apresentação da finitude do tempo poético que, infelizmente para o autor – que quer fazer vida e não arte –, não pode igualar-se ao tempo que rege a nossa experiência vivida (Kramer 1984, 8). Em concordância com a tese de Susanne Langer, ao realizar referências periódicas à música que se faz ouvir no pano de fundo da ação poética, o autor incorpora o tempo na sua obra, que, por conseguinte, é transposta do plano artístico para o plano vital: "Music makes time audible, and its form and continuity sensible" [...] Indeed, music is "change made perceivable" (Langer *cit in* Bowman 1998, 88). Contudo, as últimas estrofes do poema "Episódios" permitem-nos ir além de uma relação meramente temporal entre a poesia de Campos e a música:

> Mas a banda de bordo estruge e acaba...
> E o ritmo do mar homérico trepa por cima do meu cérebro –
> [...]
>
> Mas o facto é que a banda de bordo cessa,
> E eu verifico
> Que pensei em ti enquanto durou a banda de bordo.
> No fundo somos todos
> Românticos,
> Vergonhosamente românticos
> E o mar continua, agitado e calmo,

[71] Esta sobreposição relembra também a categoria de técnicas e estruturas musicais elaborada por Scher, em especial devido ao facto de Campos não ser alheio à ideia de uma transposição de técnicas como o contraponto para o meio de expressão poético, como nos diz no seguinte excerto, relativo à poesia do Ortónimo: "podemos, em poesia produzir effeitos de simultaneidade, embora por palavras sucessivas; admiravelmente [genialmente] o faz F[ernan]do Pessoa na *Chuva Oblíqua* do Orpheu 2" (Pessoa 2014, 687)

Servo sempre da atenção severa da lua,
Como, aliás, o sorriso com que me interrogo
E olho para o céu sem metafísica e sem ti... Dor de corno...
(Pessoa 2014, 196)

De acordo com Cabral Martins, um dos tópicos que define a poesia pessoana é o conceito de intervalo, uma realidade que está entre dois mundos, o subjetivo e o objetivo, cuja "coincidência é criadora de um mundo que não está em nenhuma das sensações que a compõem mas é criada pela sua interseção paradoxal" (Martins 2014, 149). Em Campos, o acesso a este interlúdio parece estar dependente da presença da música, que ativa, no início de cada poema, um questionamento existencial que, quando ela cessa, termina também, dando lugar à rejeição da metafísica e a um retorno à realidade objetiva. Assim, a "ciência de ver" que norteia a poética de Caeiro (Ibid., 114) é alargada por Campos, de forma a complementar-se de uma ciência de ouvir, constituindo os "clarins", a "banda de bordo", e o "piano banal do outro andar", meios de entrada numa terceira realidade onde o sujeito poético acede ao seu "fundo" romântico, isto é, a um estado de inconsciência que lhe permite ir além da realidade objetiva que encara sempre que a música se dissolve: "Porque oiço, vejo" (Pessoa 2014, 348).

Para o Ortónimo, tal como para Campos, o problema em torno do qual se produz a sua obra poética é "o mistério de existir, única realidade verdadeira" (Padrão 1973, 181). Esta temática partilhada confere à poesia do heterónimo e de Fernando Pessoa algumas semelhanças, tanto a nível do conteúdo, como da forma. Como sabemos, a relação entre a música e um passado (uma infância) feliz é também explorada pelo Ortónimo, que, na sua obra poética, demonstra interesse no tópico da "criança morta", já prenunciado pela criança doente do conto assinado por Bernardo Soares. Em verso, a mesma temática é explorada de forma mais dissimulada, mediante um distanciamento temporal relativamente à infância que a coloca num plano inacessível, ao qual o sujeito poético acede apenas momentaneamente e através de um estímulo musical:

Pobre velha música!
Não sei porque agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.
(Pessoa 1995, 96)

Este passado, como Pessoa teria escrito a Gaspar Simões, não será necessariamente real, pois que o autor produz, na realidade, uma relação de equivalência entre a infância e a música e, assim, a primeira existe somente enquanto manifestação da segunda. Deste modo, a perspetiva biográfica não parece servir, visto que o passado em causa é uma infância abstrata, um conceito que remonta à tradição literária do século XIX, na qual encontramos diferentes manifestações de uma relação de afinidade entre a infância e a criatividade poética, dependente da morte da criança que vive, imortal, no interior de cada artista e que simboliza o Eu uno do poeta (cf. Ferrucci 1989)[72]. São exemplos deste fenómeno a personagem Mignon de Goethe, os conceitos de *child-breeze* de Wordsworth e de *child-wind* de Shelley e o *homme-enfant* de Charles Baudelaire, cujo ensaio *L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant* clarifica a relação que o autor estabelece entre a visão de uma criança sobre o mundo, o processo de inspiração e a qualidade de génio:

> L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassée. (Baudelaire 2010, 21-22)

Será neste sentido que Sigmund Freud estabelece uma associação entre a imaginação criativa do sonhar acordado e as brincadeiras de infância (Ferrucci 1989, 121), o que justifica talvez o uso que Fernando Pessoa faz da temática do sonho[73]. Para o autor, a música, tanto ativa recordações de uma infância que quiçá terá existido, como atua no plano onírico, que é um dos tópicos-chave da poética pessoana. Na opinião de Fernando Pessoa, o sonho é "sempre de coisas inexequíveis", constituindo, simultaneamente, o espaço que os heterónimos, "seres do sonho", habitam, isto é, aquela terceira realidade a que anteriormente nos referíamos como Intervalo: "O sonho vem ocupar o lugar da realidade, ele é o real absoluto" (Martins 2014, 79)[74]. Porém, se a

[72] No poema "Melodia triste sem pranto," encontramos a estrofe que melhor ilustra esta ideia: "Distinguir o que diz; é música só, / Feita de coração, sem dizer: / Murmúrio de quem embala, com um vago dó / De o menino ter de crescer" (Pessoa 1956, 165).

[73] Já Rita Iriarte pensa que "a revelação da música no sonho ou em estados afins pode, por vezes, intensificar ainda mais a incompatibilidade entre a música e a vida" (Iriarte 1988, 601).

[74] "Hoje o sonho é sempre de coisas inexequíveis. O que se concebe como exequível é porque se concebe como cientificamente exequível, e o que se concebe como cientificamente qualquer coisa não pode ser matéria de sonho" (Pessoa 1966b, 160).

música é um produto do sonho que nos remete para uma infância perdida, qual é a temporalidade em que atua? Ao contrário do que acontece no caso de Campos, em cuja poesia a reflexão acompanha a audição musical e surge como consequência dela, na obra do Ortónimo estas duas realidades estão em permanente conflito: a música é o fenómeno efémero que atua mediante um tempo percetual (pertencente ao presente) e a recordação do passado, ou a reflexão sobre o que nos chega aos ouvidos, pertence a um tempo conceptual, e por isso "a coexistência dos dois níveis temporais não é harmónica", mas sim "fonte de associações absurdas e grotescas" (Iriarte 1988, 600). Está em jogo uma tentativa frustrada de conciliação entre a consciência – que se manifesta no acto de recordar – e o estado inconsciente a que o sujeito poético chega por meio de uma experiência musical:

> Houve um ritmo no meu sono,
> Quando o acordei o perdi.
> Porque saí do abandono
> De mim mesmo, em que vivi?
>
> [...]
>
> Houve uma música finda
> Quando acordei de a sonhar.
> Mas não morreu: dura ainda
> No que me faz não pensar.
> (Pessoa 1995, 203)

Contudo, ao afirmar que a música "não morreu: dura ainda" – reminiscente da criança que vive, imortal, no interior do poeta (Ferruci 1989, 122) –, ou que existe uma voz que canta "Para sempre agora" (Pessoa 1956, 44), o autor explora também a vertente atemporal da arte musical, que tanto parece proporcionar ao sujeito poético uma sensação de estaticidade, como confere à música um significado abstrato, situado além da sua manifestação sonora. Tudo isto é especialmente visível no caso do poema "Música... Que sei eu de mim?" no qual Fernando Pessoa utiliza o mesmo tipo de referências periódicas ao conceito musical que vimos em Álvaro de Campos, embora, como veremos, com resultados distintos:

> Música... Que sei eu de mim?
> Que sei eu de haver ser ou estar?
> Música... sei só que sem fim
> Quero saber só de sonhar...
> [...]

Música... Se eu pudesse ter,
Não o que penso ou desejo,
Mas o que não pude haver
E que até nem em sonhos vejo,

Se também eu pudesse fruir
Entre as algemas de aqui estar!
Não faz mal. Flui,
Para que eu deixe de pensar!
(Pessoa 1955, s.p.)

A estrutura do poema aparenta sobrepor, novamente, o plano da evocação musical ao da introspeção do sujeito poético, porém o texto revela uma vontade de fugir à prisão que é o tempo presente (Oliveira 2011, 39) – "Entre as algemas de aqui estar" – e fruir tal como a música o faz (Iriarte 1988, 603). Esta compreensão da arte musical implica a consideração da sua temporalidade progressiva, o que constitui talvez justificação para a separação entre a palavra 'música' e as perguntas que a sucedem por via de reticências. Estas, na obra de Pessoa, são para Oliveira uma espécie de eco ou silêncio do grito do poeta (Ibid.). Para nós, neste contexto específico, as mesmas impõem pausas no ritmo do poema e separam a dimensão musical da dimensão real que o sujeito habita, por meio do silêncio. As qualidades musicais que Fernando Pessoa deseja para si são, por via de um poema que contradiz a sensação de fluidez, colocadas num plano inalcançável. Este aspeto, em colaboração com a forma dialógica que o poema simula, confere à música o papel de alteridade, que vem relembrar a questão dos limites das artes: ao considerar a música como outro, o sujeito poético distingue-se desta, ao mesmo tempo que quer sê-la, correspondendo de forma bastante literal à teoria de Walter Pater, uma das influências centrais à obra pessoana. Em suma, o poema em causa volta a colocar em evidência a impossibilidade de conciliação das realidades poética e musical, situando-se a dimensão temporal no centro desta questão. Fernando Pessoa, tal como Campos, interage com o tempo passado-no-presente, embora explorando de forma mais fiel e "frustrada" a ideia romântica de que o "aqui e agora não é suficiente" (Mihahan 1992, 10). Tal como para Keats, a música do Ortónimo é "associada ao passado, ou à tendência do presente para se tornar passado" (Ibid., 11), o que por sua vez se traduz também num imaginário espacial que localiza o som ouvido a grande distância do seu interlocutor – "murmúrio do horizonte" (Pessoa 1956, 17), "Música longínqua / música excessivamente longínqua" (Pessoa 1995, 66), "Vem do fundo campo, da hora" (Pessoa 1956, 165). Esta caracterização permite-nos distinguir a música associada ao passado de uma outra que,

de modo a servir o seu propósito, terá de se aproximar do sujeito poético: "Canta-me ao ouvido / E adormecerei..." (Pessoa 1985, 43).

2.3.3. Da voz da "criada velha" ao encantamento da Ceifeira

A música que surge junto ao ouvido do sujeito poético é a primeira de três diferentes tipos de música que identificamos existirem na poesia de Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa[75]. Esta, música alienante, está presente nos últimos dois poemas supracitados e refere-se a uma música que distrai o sujeito poético da sua consciência e da dor que esta lhe causa, transpondo-o para um estado de abandono e sono: "Tudo em mim se encanta / E esquece sentir" (Pessoa 1956, 44). A escolha do adjetivo "alienante" prende-se com o facto de considerarmos que a obra pessoana, nomeadamente a sua teoria do desdobramento e o critério de universalidade da arte, remontam ao conceito de alienação, tal como desenvolvido por Hegel, segundo o qual o sujeito ganha perceção de si mesmo ao "outrar-se" [76]. Tal como para o filósofo alemão a alienação permite à Ideia Absoluta exteriorizar-se na forma da natureza (Hatley 1989, 6), também para Fernando Pessoa e Campos a audição musical constitui um fenómeno de fuga do Eu em relação à sua própria consciência. Tendo esta premissa em consideração, observamos a primeira música de Pessoa como elemento que concede aos seus personagens a oportunidade de escapar ao papel de sujeito pensante e, por conseguinte, de se tornarem objetos na sua própria narrativa poética. A função desta música está dependente de uma atividade de escuta não intencionada, ou desinteressada, que por sua vez permite ao autor rodeá-la de caracterizações de teor depreciativo – "simples melodia" (Pessoa 1956, 102), "pobre velha música" (Pessoa 1995, 96), "qualquer música" (Ibid., 220) ou "uma música estragada" (Pessoa, 1973, 93) –, quase como se quanto maior a pobreza e simplicidade da música, maior a sua alienação.

De modo a melhor entendermos esta primeira música, será necessário retornar à teoria estética de Fernando Pessoa, e à distinção das artes que o mesmo realiza com base

[75] Esta música também parece ser sugerida, a determinado momento, na poesia de Ricardo Reis – "Não ignoro o que esqueço / Canto por esquecê-lo" (Pessoa 2016b, 129) –, embora a relação de equivalência entre a música e a poesia (na forma do verbo 'cantar') característica deste autor não nos permita concluir que esta será a mesma música alienante que observamos no caso de Campos e do Ortónimo.

[76] "Hegel perceives "culture" and "alienation" as kindred concepts. The first moment of development is one of immersion in nature, and is a moment which demands negation – "the self can gain its universality only through that opposition - the alienation which is culture" (Hyppolite, 1974, p.385). For Hegel, self can only be realized through the mediation of alienation, or estrangement, a process which is not an organic, harmonious growth, but one of rediscovery through self-opposition and separation" (Hatley 1989, 10)

nas três diferentes finalidades artísticas que identifica existirem. Enquanto que a música é, como vimos, considerada uma arte de influenciar, o canto é situado no patamar mais baixo, por derivar "a sua força do número de gente que consegue entreter e da intensidade com que entretém" (Pessoa 1966b, 29-30). A razão para tal descrição está talvez na origem etimológica da palavra "canto", derivada do latim *cantio*, que se refere tanto à canção, como à noção de encantamento ou feitiço[77]. Tal como na *Odisseia* de Homero o canto das sereias se revela um encantamento sedutor que os marinheiros não podem ouvir sem senão sucumbir ao devaneio, também no caso do Ortónimo e de Campos o canto adquire uma conotação inebriante, sedutora, que embala o sujeito poético, quer este o deseje, quer por vezes o tente evitar. Ainda como no épico homérico, as vozes que proferem os cantos que chegam ao sujeito poético são sempre femininas, quer materializadas em personagens concretas, quer não, permitindo-nos considerar que, no imaginário da poesia de Fernando Pessoa, *mulher* e *música* são signos que convergem num só. O mesmo se conclui a partir do poema "Ela canta, pobre ceifeira":

> Ela canta, pobre ceifeira,
> Julgando-se feliz talvez;
> Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
> De alegre e anónima viuvez
>
> [...]
>
> Ah, canta, canta sem razão!
> O que em mim sente está pensando[78].
> Derrama no meu coração
> A tua incerta voz ondeando!
> (Pessoa 1995, 108)

A ligação deste poema a "The Solitary Reaper" de William Wordsworth (Iriarte 1988, 604) sustenta a nossa argumentação. Em ambos os casos, o sujeito poético contempla o canto de uma ceifeira, compara-o à música da natureza e atinge um estado de inebriação e encantamento, sendo que tanto um como o outro parecem filiar-se ao paradigma da relação entre o poeta e a sua musa: "the voiceless, pre-verbal presence of the female muse is channelled into articulate lyric discourse by the male poet" (Klobucka

[77] http://latin-dictionary.net/definition/7927/cantio-cantionis (consultado a 12 de abril de 2018).
[78] Repare-se que o verso "O que em mim sente está pensando" substitui, na publicação do poema na revista *Athena* em 1924, o original "O que em mim ouve está chorando" (*Terra Nova*, 1916) (Martins 2014, 124), o que, se entendermos existir uma correspondência entre o pensamento e a emoção em ambas as expressões, reforça a ideia de uma "ciência de ouvir" que em Campos, e agora em Fernando Pessoa, substitui a "ciência de ver" de Alberto Caeiro.

2013, 104)[79]. Deste modo, a Ceifeira de Fernando Pessoa torna-se metáfora para a música e a contemplação do sujeito anunciador metáfora para a poesia, relações simbólicas estas que se devem em grande medida a mudanças impostas no período Iluminista, que teriam repercussões no século XIX (Kramer 1995, 52). Na opinião de Hegel, ao ser desprovida de significado, a música torna-se um espelho da identidade do seu ouvinte que é porém incapaz de a refletir no seu todo, visto assumir uma forma material que não pode, segundo uma posição idealista, captar a totalidade da existência humana (Ibid.). Assim, a música, convencionalmente tida como portadora das qualidades sensíveis e voláteis que moldam o estereotipo do género feminino, também promove a autognose do sujeito (masculino), o que, por conseguinte, contribui para uma maior separação entre homem e mulher, entre o Eu e o seu Outro:

> Strictly speaking, there can be no feminine listening, which is why, in this dispensation, women (and effeminate men) are represented as performing, embodying, or succumbing to music, but rarely as contemplating it. [...] Thus in the modern or, as we can now call it, the aesthetic era, the nexus music-woman emerges as the paradigmatic other. (Ibid., 53)

Ao contemplar o canto inconsciente da Ceifeira, Fernando Pessoa reproduz este paradigma oitocentista e revela a segunda camada de significados presente: se a Ceifeira é a música, esta última é a mulher, e, se o sujeito é a poesia, a poesia é o homem que, por via do que ouve, inicia a sua introspeção.

O poema de Wordsworth levanta outra questão igualmente relevante para a compreensão da obra do Ortónimo: até que ponto está o Eu lírico ciente do significado verbal da canção que ouve? Ou ainda, será que o canto da ceifeira comporta algum tipo de conteúdo semântico? No caso do poeta inglês, a resposta é-nos dada pelo próprio poema, no qual o sujeito tenta adivinhar o conteúdo da canção: "Will no one tell me what she sings?" (Klobucka 2013, 104). Embora o texto de Fernando Pessoa não seja tão explícito, a aparente negligência relativamente ao texto que pode ou não estar contido no canto da personagem leva-nos a crer que o autor não considera a dimensão verbal da música como relevante para as conclusões que dela retira. Por esta razão, o seu poema parece dialogar diretamente com a já referida *songfulness* de Lawrence Kramer, referente a uma voz cantada que envolve o texto e a melodia de tal forma que nenhum dos

[79] "Ondula como um canto de ave"; "No Nightingale did ever chaunt / More welcome notes to weary bands / Of travellers in some shady haunt" (https://rpo.library.utoronto.ca/poems/solitary-reaper [consultado a 10 de Julho de 2018])

elementos possa ser concebido de modo isolado: "Songfulness is a fusion of vocal and musical utterance judged to be both pleasurable and suitable independent of verbal content. It is the positive quality of singing-in-itself: just singing" (Kramer 2002, 53). Para além disto, o conceito de Kramer presta esclarecimentos a respeito das características depreciativas que Fernando Pessoa e, por vezes, Campos atribuem à música. A simplicidade ou pobreza de uma melodia é, na verdade, um requisito desta *songfulness*, que por definição, implica um ideal de banalidade e uma indiferença face ao significado simbólico da canção (Ibid., 64):

> Faz tocar a banda de bordo –
> Músicas alegres, banais, humanas, como a vida –
> Faz partir, que eu quero partir...
> (Pessoa 2014, 173)

Curiosamente, Kramer define este carácter como uma espécie de "interlúdio de impermeabilidade" face ao simbólico (Ibid.), o que por sua vez é reminiscente do plano do intervalo onde o Ortónimo situa a música e onde se dá a intersecção entre o objetivo e o subjetivo e, neste caso, entre o masculino e o feminino: "O que em mim sente está pensando" (Pessoa 1995, 108).

Interessa ainda referir o exemplo a partir do qual Kramer chega à definição desta qualidade vocal – a obra *Daniel Deronda*, escrita em 1876 por George Eliot. Neste texto, uma personagem feminina recorda o que entende ser o começo da sua vida, um momento em que a sua mãe lhe canta um hino judeu, cujo significado semântico, triste e sofredor, ela desconhece e substitui por emoções positivas (Kramer 2002, 51-52). Este exemplo permite-nos relacionar a música alienante de Fernando Pessoa e Álvaro de Campos com um imaginário visual específico, no qual uma criança é embalada por uma figura maternal cuja voz comporta a qualidade de "apenas cantar". De facto, o verbo *embalar* surge inúmeras vezes na poesia do Ortónimo, atuando como espaço de convergência entre o a música da poesia e a música na poesia:

> E ouço-a embalado e sozinho...
> É essa mesma que eu quis...
> Perdi a fé e o caminho...
> Quem não fui é que é feliz.
> (Pessoa 1956, 102)

> Amar-me? Quem o crera? Fala
> Na mesma voz que nada diz
> Se és uma música que embala.

Eu ouço, ignoro, e sou feliz.
(Pessoa 1956, 108)

Não sei que era o que não era.
Sei que suave me embalou,
Como se o embalar quisera
Tornar-me outra vez quem sou.
(Pessoa 1995, 203)

Os excertos supracitados, pertencentes aos poemas "Há uma música do povo," (1928), "A tua voz fala amorosa..." (1929) e "Houve um ritmo no meu sono," (1934), respetivamente, partilham entre si várias características como o esquema rimático, a coerência métrica e o tipo de estrofe: os três organizam-se por quadras com padrões de rima cruzada, cujos versos têm o mesmo número de sílabas métricas, o que lhes confere uma regularidade rítmica análoga ao movimento pendular que caracteriza o embalo. Os padrões que encontramos entre estes exemplos permitem-nos concluir que Fernando Pessoa faz uso dos requisitos fonéticos e sintáticos que Calvin S. Brown considera serem imitativos do fenómeno musical, ao mesmo tempo que mantém uma ligação com o mesmo no plano semântico, a partir do qual invoca as dimensões temporal e gestual, colocando três diferentes sistemas semióticos em ação: musical, visual e verbal. Desta forma se verifica a necessidade de quebrar os limites que separam categorias de relação interartística como a imitação e a tematização, ambas presentes neste caso, visto que a música afeta tanto os significantes do texto poético, como a sua rede de significados.

De modo a compreendermos as ligações semânticas que se estabelecem a partir das ideias de canto, embalo, encantamento e infância, talvez devamos retornar ao trabalho de João Gaspar Simões, que, após descrever a conjuntura musical caracterizante dos primeiros anos de vida do Pessoa poeta, introduz o leitor a duas novas personagens:

> [...] a mãe, amargurada com a doença do marido, a contas com o enxoval do filho que está no termo da gestação, abandona Fernando António aos cuidados das criadas Joana e Emília, as duas servas idosas, que o rodeiam de ternuras mulherengas, para acompanhar o marido. Uma delas conta-lhe histórias de fadas [...].
> A outra embala-o, cantando [...]. (Simões 1980, 43)[80]

Simões encontra referências a estas figuras femininas nas memórias de Alberto Caeiro – "Lembra-me a voz da criada velha / Contando-me contos de fadas" (Ibid.) – e

[80] Kleide Pereira parte desta mesma narrativa biográfica para relacionar as referências a canções de embalar na poesia de Pessoa com a experiência do próprio poeta, "embalado" em pequeno "por suas tias" (Pereira 1988, 32).

em versos de Álvaro de Campos[81]. Embora o poeta presencista oculte os nomes que assinam os excertos evocados e envolva estas vozes num só sistema simbólico, regido pela biografia de Pessoa, a relação que descreve entre o poeta e as suas "criadas" não deixa de transparecer, de forma quase literal, no poema "Como a noite é longa!" (1914), da autoria de Fernando Pessoa:

> [...]
> Aqui ao pé da cama
> Canta-me, minha ama,
> Uma canção triste.
>
> [...]
> Como estou esquecido!
> Canta-me ao ouvido
> E adormecerei...
>
> Que é feito de tudo?
> Que fiz eu de mim?
> Deixa-me dormir,
> Dormir a sorrir
> E seja isto o fim.
> (Serrão 1985, 43)

Neste poema, todas as ligações até ao momento identificadas colaboram entre si e apresentam um sujeito poético que, num gesto de regressão à infância, interpela a sua ama e pede-lhe que cante para si. A canção ouvida permite ao sujeito entrar no tempo do sono, tempo do esquecimento e do não-ser (Padrão 1973, 156), funcionando novamente como fonte de encantamento. Por seu turno, a estrutura do poema replica o significado textual, separando cada estrofe em duas partes: uma primeira em que o sujeito lírico mergulha num questionamento existencial dirigido a ninguém a não ser a si próprio; e uma segunda na qual entra em cena o Outro feminino com o qual o Eu, homem aspirante a criança, dialoga[82]. Embora exista uma regularidade métrica – o poema constitui-se inteiramente de redondilhas menores –, a ausência da ideia de embalo justifica talvez a substituição da rima cruzada por um esquema rimático mais complexo, que reforça a divisão das estrofes e confere maior proximidade fonética (rima emparelhada) aos versos em que a música é diretamente invocada, ou a ama interpelada. Deste modo, o poema segue o exemplo de "Música... que sei eu de mim?", mas vai além da utilização do termo

[81] Que noite serena! / Que lindo luar! / Que linda barquinha / Bailando no mar! (Pessoa 2014, 335).
[82] O desejo de retorno à infância relembra o homem-criança que Virgílio descrevia existir na realidade pastoral.

‘música’ e explora, tanto a nível semântico, como no plano formal, diferentes técnicas que distinguem a expressão poética da musical.

O interpelar da ama constitui talvez o ponto-chave do poema, visto que, ao dirigir-se a esta segunda personagem, a cuja voz o leitor não acede, o sujeito poético personifica a música, dá-lhe forma e transporta-a para o plano da realidade objetiva. Embora este facto se relacione, em parte, com a estética da geração de Orpheu que, segundo Eduardo Lourenço, dirige a sua atenção ao objeto do poema e não aos seus interlocutores (ao seu público ou ao mundo no geral) (Lourenço 1974, 17), a personificação da música é também um requisito da ideia de encantamento. Na perspetiva de Kramer, este fenómeno está dependente de um endereçar pessoal, uma ligação entre duas pessoas que se faz por via da voz enquanto objeto, sendo o encantamento um retorno a esta ligação primordial que também está implícita na qualidade de *songfulness* (Kramer 2002, 66).

Em suma, a primeira das músicas que Fernando Pessoa e Álvaro de Campos partilham é a música tornada real pelas vozes das personagens femininas que habitam o imaginário poético do primeiro, e a música de origem incerta do segundo. É uma música que encanta e confere alívio ao sujeito poético, convocada para que este consiga não pensar:

> Oh magua immensa do mundo, o que falta é agir...
> Tão decadente, tão decadente, tão decadente...
> Só estou bem quando ouço musica, e nem então.
> (Pessoa 2014, 145)

Constitui, portanto, uma materialização do que o Ortónimo entende por arte de cantar e não por música. Consequentemente, é também a manifestação da música como entendida por Kant, para quem esta arte comunica através de meras sensações e sem conceitos que possam perdurar na mente do seu ouvinte (Bowman 1998, 85). Também ele a considera indutora de divertimento, emotiva, com poder evocativo, o que por sua vez o leva a desvalorizá-la em relação às restantes artes. Contudo, para Fernando Pessoa, são estas características e o seu estatuto de *agreeable art* (Ibid., 85) que permitem à música (enquanto canto) suscitar no sujeito lírico uma contemplação desinteressada, característica esta que o filósofo alemão atribui apenas às *fine arts*. Ao contrário de Kant, que privilegia as competências cognitivas ativadas pelo julgamento estético, o Ortónimo inveja a ausência de cognição que caracteriza a arte musical, embora, como veremos seguidamente, a mesma também possa encaminhá-lo no sentido oposto ao que deseja.

2.3.3. "Assim, cantas sem que existas": Música como geradora de ilusões

Nos poemas "A lembrada canção," (1920), "Do meio da rua" (1930) e "Cessa o teu canto!" (1934), o Ortónimo revela-nos a sua segunda música, aquela que em Campos permite ao sujeito poético abrir uma porta para um espaço intervalar onde o questionamento metafísico se manifesta sem restrições. Enquanto que para este último, essa música se concretiza nos instrumentos da banda de bordo e nos clarins da noite, no caso de Fernando Pessoa, esta é uma música sem origem, uma voz que é interpelada pelo sujeito e que, contudo, não se chega a materializar. Ao contrário da primeira, esta estimula o questionamento existencial e as recordações dolorosas às quais o Ortónimo pretende escapar. Por conseguinte, não resulta dos pedidos do sujeito poético à sua ama, nem é contemplada voluntariamente como no caso do canto da ceifeira, apresentando-se, em vez disso, como estímulo que comunica diretamente com o seu ouvinte, e que provoca, simultânea e paradoxalmente, uma audição interessada e uma súplica de silêncio:

> Não cantes mais!
> Quero o silêncio
> Para dormir
> (Pessoa 1995, 200)

Assim, o Ortónimo viaja entre o papel contemplativo e o de sujeito que sucumbe aos efeitos da música, colocando-se entre o plano masculino e o feminino, onde encontra Campos, que chora "como todas as mães do mundo sobre o horror da vida" ao ouvir os "clarins na noite" (Pessoa 2014, 153-154). A transição é clara em "Do meio da rua", poema em que o sujeito ouve um pregão, descrito como uma "música num grito", e recorda dolorosamente, sucumbindo ao poder evocativo da música, "Outrora em criança / O mesmo pregão" (Pessoa 1956, 196). Se lembrarmos a relação que a obra poética e ensaística de Campos estabelece com o grito, facilmente concluímos que a equiparação do pregão ao grito pretende remeter-nos para a revelação da alteridade na forma de uma memória de infância. De facto, tanto em Campos como em Fernando Pessoa, o Outro que parece querer manifestar-se, quer através do grito, quer do canto (veremos como, no caso do Ortónimo, seguidamente) será na verdade o Eu, em relação ao qual ambos os autores se consideram Outros. No final do poema, voltando ao plano contemplativo que lhe permite distanciar-se dos efeitos do estímulo sonoro, o Outro tornado sujeito, bloqueia a recordação suscitada e retorna ao seu estado sonolento, onde a primeira música, e não esta segunda, teria lugar:

Não lembres... Descansa,
Dorme, coração!
(Ibid., 196)

Nos dois outros poemas mencionados o grito que desperta uma recordação de infância dá lugar ao canto que, em "A lembrada canção", é uma ponte "por onde passa, inúmero, um segredo" e, em "Cessa o teu canto!", traz consigo uma outra voz, remetendo-nos para um dos princípios sensacionistas básicos: a ampliação, "o encontrar em tudo um além" (Pessoa *cit in* Martins 2014, 49). Contudo, este além percecionado ao mesmo tempo que a música é ouvida, desaparece quando, como referimos anteriormente, ao tempo da audição se sobrepõe um outro de reflexão consciente, sendo esta uma espécie de meta-audição, reminiscente de um tópico que coloca em confronto as teses de Fernando Pessoa e António Mora – a consciência da consciência: "Mesmo que conhecimento signifique propriamente consciência, não há consciência da consciência, por muito que pareça que a há. A consciência *é*" (Mora *cit in* Martins 2014, 127). Contudo, apesar da porta que se abre para um questionamento metafísico, materializado destas três diferentes formas, tanto o Ortónimo como Álvaro de Campos chegam ao fim de cada um dos seus poemas com a angústia de reconhecer na música o seu carácter ilusório. De facto, este segundo entendimento do conceito musical não será nada mais senão uma derivação do primeiro, em relação ao qual se diferencia somente pelo tipo de ilusão criada: a música aparenta comportar um mistério que ativa no sujeito poético o desejo de ampliação, porém, perante a impossibilidade de existir uma metaconsciência, revela-se mais uma vez encantamento:

Assim, cantas sem que existas
Ao fim do luar pressinto
Melhores sonhos que estes da ilusão.
(Pessoa 1956, 17)

É através deste duplo sentido da qualidade encantatória da música que verificamos a influência de Camilo Pessanha na obra do Ortónimo, visto que, segundo Óscar Lopes, o primeiro concretizava já uma meditação sobre a biplanaridade que a música instaura no ouvinte: "O som da flauta é o de uma «dor sem razão deplora», são «festões de som dissimulando a hora»" (Lopes 1986, 34-35).

A ideia de uma música ilusória remonta ainda à poesia de Alberto Caeiro e ao género pastoral, tido por Freud como uma poesia da ilusão:

> An illusion, Freud concludes, is a belief in which 'wish-fulfilment is a prominent factor in its motivation'. The wish to find in country life a relief from the problems of a sophisticated society formed itself, in Renaissance times, into a set of poetic conventions... These are the conventions of pastoral. Pastoral is the poetry of illusion […] (Monelle 2006, 185).

Daqui depreendemos que a voz ouvida por Fernando Pessoa "Nos interstícios / Do brando encanto" de um canto constitui uma metáfora para a poesia de Caeiro e, por conseguinte, para o que esta simboliza: a inocência, a natureza, a infância, o Eu uno e, em última instância, a verdade. Vejamos o caso do poema "Cessa o teu canto!":

> Cessa o teu canto!
> Cessa, que, enquanto
> O ouvia, ouvia
> Uma outra voz
> Como que vindo
> Nos interstícios
> Do brando encanto
> Com que o teu canto
> Vinha até nós
>
> [...]
> Não sei, Não cantes!
> Deixa-me ouvir
> Qual o silêncio
> Que há a seguir
> A tu cantares!
> (Pessoa 1995, 200)

Este poema é exemplo das várias das problemáticas já mencionadas, nomeadamente no que diz respeito à importância do espaço intervalar – neste caso "interstício" – onde a música pessoana tende, por vezes, a situar-se. Esta voz que nos chega de uma terceira realidade constitui, para nós, o terceiro tipo de música presente na obra poética de Pessoa, que não se apresenta na forma de um fenómeno físico e concreto, mas sim como resultado deste[83]. O carácter abstrato desta música é especialmente evidenciado aquando da equiparação desta ao silêncio, o que, por seu turno, nos permite considerar as semelhanças entre o texto de Fernando Pessoa e a tese de Vladimir Jankélévitch: "Music, a sounding presence, fills up silence, and yet music is itself a kind of silence" (Jankélévitch *cit in* Castro 2015, 333). Não só a voz que o Ortónimo ouve

[83] Esta música corresponde em grande medida ao que Rita Iriarte caracteriza como uma "música interior, oriunda de camadas muito profundas do psiquismo, que o sono faz despertar, na qual o eu pode reencontrar-se". A autor também associa esta música ao silêncio, afirmando que "é um cantar sem palavras, por isso misterioso, incomunicável, intradutível naquela expressão verbal que permitiria ser ouvido e partilhado por outros" (Iriarte 1988, 602).

além do canto habita o silêncio, como também se destaca de um outro tipo de silêncio, que o sujeito poético deseja no final do seu texto e que é o lugar da música alienante:

> Não cantes mais!
> Quero o silêncio
> Para dormir
> (Pessoa 1995, 200)

Paulo Ferreira de Castro analisa a posição de Wittgenstein e Jankélévitch face à música e conclui que existe uma distinção fulcral entre um entendimento do fenómeno musical como inefável e uma consideração do mesmo como indizível (cf. Castro 2015). Enquanto que a última interpretação supõe uma música sem conteúdo (zero), a primeira leva-nos a considerar a "intrinsic in-significance" desta arte, isto é, uma "eloquência silenciosa" que paradoxalmente lhe confere um significado ilimitado (infinito) (Ibid., 335). Ora, os dois silêncios evocados no poema de Fernando Pessoa parecem fazer referência a estes pólos opostos no espectro da significação, não sendo por acaso que Ferreira de Castro inicia o seu texto com uma citação do Ortónimo: "Zero is the greatest metaphor. Infinity is the greatest simile" (Ibid., 333). Por seu turno, Wordsworth encontra uma relação entre o silêncio e o inefável através da figura da criança: no poema *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (1807) o poeta inglês entende que "[...] the child, the "best Philosopher" [...], is "deaf and silent" as he reads the "eternal deep" [...]. The more grown-up, worldly and eloquent we become, the less we know, or remember, about this "eternal deep" (Habermann 2011, 82). No caso pessoano, embora a infância relembrada não seja explicitamente silenciosa, a qualidade inalcançável que ambos Campos e Fernando Pessoa concedem a esse passado longínquo produz igualmente uma ideia de mudez.

Tudo isto nos faz retornar ao papel de Alberto Caeiro no drama pessoano e no imaginário musical do poeta, papel este que se evidencia no poema do Ortónimo, a partir das oscilações entre uma conceção do sujeito poético como 'eu' e outra como 'nós':

> Nos interstícios
> Do brando encanto
> Com que o teu canto
> Vinha até *nós*
>
> [...]
>
> Foi tua voz
> Encantamento

Que, sem querer,
Nesse momento
Vago acordou
Um ser qualquer
Alheio a *nós*
Que *nos* falou?
(Pessoa 1995, 200)[84]

Ao referir-se a si mesmo na primeira pessoa do plural, o Eu lírico revela considerar-se portador de um conjunto de sujeitos com as quais o ser (uno) comunica. Desta forma, a relação de poder volta a inverter-se, desta vez de modo mais explícito, e o sujeito poético adquire o estatuto de alteridade. Por seu turno, a voz ouvida revela-se o "outro absoluto" (Martins 2014, 114) do drama pessoano, isto é, o homem-criança Caeiro. A associação entre este heterónimo e a ilusão de uma música inefável que traz com ela a verdade é comprovada pela relação que o Ortónimo mantém com os sons da natureza – a realidade sonora de Caeiro:

Oh sombras longas, levai-me
Até a quem vós cantais...
Na vossa música dai-me
Melhor dor que a dos meus ais...

Vinde buscar-me ao desejo,
Despi-me da ilusão...
Vosso murmúrio não vejo...
Não ouço a vossa canção...

Mas na cor oca do luar,
No lago alado da brisa,
Há vozes indo a cantar
Pela floresta indecisa...

E em serenata levantam
Os seus suspiros ao céu
Qual é a mágoa que contam
Que é melhor que o gozo meu?

O que é [que] buscam que qu'rê-lo
Vale mais que em nós ter?
Que olhos tem, que cabelo,
Essa invisível mulher?
(Pessoa 1993b, 2)

Neste poema, "Onde a serenata?", a terceira música surge, não por detrás de um primeiro canto, mas na forma dos sons da natureza, que o sujeito poético tenta, sem

[84] Ênfase acrescentada.

sucesso, escutar e compreender. Neste caso, a inalcançabilidade desta música inaudível não é atribuída ao desfasamento entre as temporalidades de audição e reflexão, mas sim às diferentes formas de expressão que separam o Eu lírico da natureza: "Enche-se a alma de querer / Ter qualquer coisa das aves / Para a poder entender...". Trata-se de uma consequência das limitações da poesia e, mais concretamente, da linguagem verbal, o que relembra a querela entre as opiniões de Rousseau e Rameau e nos faz crer que, embora os textos ensaísticos dos diferentes personagens pessoanos se filiem à teoria do primeiro sobre a evolução da linguagem, a música do Ortónimo (pelo menos, uma delas) não terá um propósito imitativo da natureza, mas sim expressivo das emoções e de tudo o que escapa à linguagem. Deste modo, e de acordo com o que havíamos concluído acerca da relação entre a música e a voz feminina, a música da natureza materializa-se, no fim do poema, na figura da mulher, isto é, naquilo que o sujeito poético não é e não consegue, por via da linguagem, alcançar: criança, natureza, inconsciência, música e unidade.

2.3.4. Conclusão: Música como *half-dead metaphor*

Em suma, os três tipos de música que identificamos na obra pessoana – alienante, ilusória e metafísica – são equiparados a diferentes estádios da consciência humana: inconsciência, consciência e consciência da consciência, respetivamente. Mediante os exemplos analisados consideramos poder interpretar que as diferentes personagens pessoanas e as suas relações com o signo musical representam um percurso da linguagem poética que é, simultaneamente, um percurso da mente humana e da história da humanidade. Alberto Caeiro apresenta-se como Eu original, o sujeito uno que é tempo estático, harmonia e condição de música; Ricardo Reis surge como defensor da primazia da linguagem verbal e da poesia, sendo que, na sua obra, a música, segundo uma perspetiva platónica, ora constitui parte de um todo que obedece à palavra, ora é fonte de esquecimento e alienação; Álvaro de Campos, pelo contrário, coloca a música acima da poesia, vive o tempo estático da primeira e (por via da admissão da condição irracional que define a vida e do seu romantismo), a partir dela, depara-se com a verdade. Por fim, Fernando Pessoa, influenciado pelos discursos que motivam todas as restantes personagens, concebe a música alienante e agradável – considerada inferior à poesia por critérios racionalistas – e a música de potencial metafísico. A primeira é uma música concreta, com uma temporalidade estática, e a segunda uma música silenciosa e abstrata, de tempo progressivo, oposição esta que nos remete para a distinção que John Neubauer

identifica entre uma música prática e uma especulativa (Mihahan 1992, 31). De facto, enquanto que, no caso de Campos, a música abre a porta para um questionamento que o próprio autor identifica como metafísico, na poesia de Fernando Pessoa, atrás da mesma porta, encontramos uma outra música, o que, por sua vez, é reflexo de uma postura modernista face ao metafísico e ao inefável, que já não transcendem o mundo e a consciência, mas sim as palavras (Kramer 2016, 47):

> The ineffability that was formerly the sign of a transcendental nimbus in which the modern thinker could no longer believe now became that very nimbus. Music no longer delivered the metaphysical but replaced it, took or stood in its place. Music secularized the metaphysical impulse but sanctified the secular experience – of music. (Ibid., 47-48)

Contudo, se os esforços filosóficos de Pessoa são "uma tentativa de superar a metafísica ocidental" (Baltrusch 1999, 72), nem a música pode ocupar este lugar transcendente, adquirindo, por isso, a sua qualidade ilusória. Desta forma, a mesma retém, na obra poética pessoana, o estatuto de *half-dead metaphor* que Milton e Shakespeare também lhe concediam, sendo que, porém, a identificação do nada que está além da ilusão permite ao Ortónimo igualar, em última instância, o inefável ao indizível e reconhecer que o mistério "a nada conduz senão ao nada" (Padrão 1973, 162):

> Daí que, de facto, tudo seja uma ilusão, um «amontoado de ilusões», inclusivamente, e porventura sobretudo, a própria verdade – ainda nas palavras do próprio Pessoa: «Aquilo a que chamamos verdade é aquilo a que também chamamos o ser. Verdadeiro *é o que é*. Mas o que é é ilusão. Por isso a verdade é a ilusão, é uma ilusão.» (Epifânio 2000, 158)

Será esta postura que justificará o interesse no entendimento das diferentes vozes pessoanas como drama que só pode ser compreendido quando analisado no seu todo, embora não enquanto *um* todo, visto que, se não existe uma verdade primordial – da mesma forma que não existe somente uma música –, Pessoa "não procura unificar numa metafísica as suas ideias filosóficas, mas realizar um ecletismo que não procura saber a verdade, por crer que todas as metafísicas são igualmente verdadeiras" (Ibid., 157).

A preocupação de Fernando Pessoa com uma música como condição fá-lo centrar-se, em grande medida, no potencial semântico deste conceito (tido quase sempre como abstração) e dos que a ele se associam. No entanto, os poemas do Ortónimo que se possam considerar exemplos de uma tematização da música raramente se cingem ao plano da significação verbal, colaborando, em grande medida com o sistema semiótico musical, ao

qual o autor acede por via de técnicas formais que visam imitar os critérios de expressão dessa outra arte. O mesmo acontece no caso de Campos, que utiliza mecanismos fonéticos e sintáticos que o aproximam da noção de *word music* ou de técnicas como o contraponto, efeitos que se revelam intencionais pelos comentários que o autor dedica ao assunto nos seus rascunhos ensaísticos. Esta maior aproximação a mecanismos imitativos relaciona-se talvez com a descrição visual e concreta que Campos faz da sua música, o que a coloca num plano de realidade ao qual a música de Fernando Pessoa raramente acede, devido à caracterização vaga e indiferente que este autor lhe confere. A única exceção à regra parece ser o poema "Scheherazad" (1916), que, por via do seu título, nos direciona para uma obra em particular – *Scheherazade* op. 35 de Nicolai Rimsky-Korsakov (1888) (Iriarte 1988, 598) – a partir da qual, o autor reflete, uma vez mais, sobre os efeitos alienantes da audição musical:

> O que eu penso não sei e é alegria
> Pensá-lo; nada sou, salvo a harmonia
> Interior entre existir e ouvir
> A música cantar-te e dissuadir
> [...]
> (Pessoa 1993a, 32)

Estas vozes pessoanas – as duas outras em questão transpõem para os seus textos poéticos a sua desvalorização ou desinteresse face à música – cooperam no sentido de fundir de tal forma a «música na poesia» e a «música da poesia» que ambas as categorias perdem sentido se analisadas individualmente, o que, por seu turno, nos remete para a intenção que Wolf demonstrava em pensar a tematização e a imitação da música como partes de um espectro de possibilidades em que nada é categoricamente uma ou outra coisa. Novamente, Pessoa aproxima-se da obra de Camilo Pessanha, correspondendo, em grande medida, à descrição que Óscar Lopes realiza da relação que este último mantinha com a música:

> Qualquer das suas composições de mais óbvia afinidade musical (mesmo temática) conjuga os efeitos (aparentemente) imediatos da musicalidade fonética (tanto perceptiva como articulatória, e esta última de fruição respiratória ou oral) com a alternância e enlace de isotopias semânticas muito evidentes, embora mantendo a necessária margem de evanescência inesgotável à análise. (Lopes 1986, 33-34)

Deste modo e em suma, consideramos poder assertar que a obra poética de Pessoa é em grande medida informada pelas convenções que marcam a interação de ordem

formal entre a música e a poesia no plano literário, bem como pelos diferentes discursos estéticos que, ao longo da história ocidental, valorizam ou inferiorizam a música face à linguagem.

3. A Literatura na música: o caso das canções de Fernando Lopes-Graça sobre a poesia de Fernando Pessoa

Metáforas? – Sim, metáforas.
Mas não será a metáfora uma maneira de nos aproximarmos da Verdade,
quando esta transcende o realismo conceptual?

Fernando Lopes-Graça[85]

Em Dezembro de 1935, a morte de Fernando Pessoa é divulgada na revista *Presença*, no mesmo número em que se apresentava o primeiro anúncio de um recital a realizar-se em Fevereiro do ano seguinte, no salão do Conservatório Nacional, com *lieder* de Fernando Lopes-Graça sobre textos de diversos autores ligados àquela "folha de arte e crítica", entre os quais o recém-falecido poeta[86]. No caso do compositor, a afinidade com a literatura e os géneros vocais relacionava-se, em parte, com uma vontade "de associar a sua música à arte que, em todos os seus escritos, é assinalada como sendo a mais característica da cultura nacional" (Cascudo 2010, 209). Com efeito, esta iniciativa dava seguimento a um conjunto de outras atividades destinadas a definir as características de uma música nacional – com o auxílio de uma tradição poética já consolidada – que oferecesse resposta ao atraso social e cultural do país face às grandes potências europeias. São exemplos disto a *matinée* organizada pela Condessa de Proença-a-Velha, em 1903, na qual se ouviram "canções da sua autoria sobre textos de vários poetas portugueses individualmente representativos da literatura dos séculos XIII a XX", e a publicação de um volume especial da revista *Folhas d'Arte*, em 1911, no qual se apresentaram canções de Luís de Freitas Branco com poesia de autores associados ao movimento do Integralismo Lusitano (Ibid., 210-211). Este último compositor contribuiria, juntamente com José Viana da Mota e Alexandre Rey Colaço, para uma crescente desvalorização dos modelos musicais italianos, em prol de géneros associados à cultura musical alemã, entre os quais encontramos o *lied* (Esteireiro 2008, 48). Assim, a partir da aliança entre esta nova referência germânica e o processo de "construção da nação" iniciado nas últimas décadas do século XIX, a canção de concerto emergia como potencial símbolo nacional (Santos 2010, 113).

85 Lopes-Graça, Fernando. 1933. "Temas Musicológicos". In *Presença*. 39, 10-12.
86 Para além deste, o recital contava com canções sobre poemas de Adolfo Casais Monteiro, José Régio, António Botto, Carlos Queiroz, Adriano Jardim, Afonso Duarte e Rabindranath Tagore (Alves e Cascudo 2013, 37).

Contudo, o diálogo explícito de Fernando Lopes-Graça com a problemática do um *lied* português surgiria apenas em 1942, poucos anos depois do seu regresso a Portugal no seguimento do seu período de autoexílio em Paris, de onde traz novas ideias sobre o que deve ser a "música portuguesa" (Carvalho 2012, 5). Na década de 30, o compositor dedica a sua atenção à ontologia desse género vocal e à conciliação da poesia com a noção de música pura, que explora no artigo "Sobre liederistas franceses modernos" publicado na *Presença* em 1933. Neste artigo, o compositor incorria numa separação entre as artes do tempo e as artes do espaço, tal como Lessing havia feito e Calvin S. Brown o faria, e numa caracterização da emoção e do pensamento musicais como vagos e indefinidos (Lopes-Graça 1933, 8) que relembrava a posição de Antero de Quental e de Pessoa. Segundo o compositor:

> Uma sinfonia, uma sonata, uma fuga, uma simples melodia não representam, não significam coisa alguma. Quando muito sugerem. Mas a música que sugere é já uma música inferior [...]. A música, toda verdadeira e grande música, é movimento inefável da alma, [...] actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão, seu triunfo e sua desesperação. O sensível não lhe opõe barreiras, é do domínio do psicológico e do inteligível, vasto, ilimitado e proteiforme como eles. (Ibid.)

A sua posição, que seria posteriormente atenuada, evidenciava um cruzamento entre diferentes linhas de pensamento estético que Lopes-Graça viria a esclarecer ao longo dos anos seguintes: uma música pura e objetiva, que "não se subordina a finalidade heterónomas" e uma música como atividade de conhecimento, isto é, como "manifestação de autoconsciência e /ou de consciência do mundo e da vida" (Carvalho 2017, 97). Tendo por base estes objetivos, no mesmo artigo de 1933, o compositor criticava o mais comum entendimento do género vocal e manifestava uma intenção clara de reivindicar a canção para o domínio da música:

> Difícil e quási insustentável posição, objectar-se-á, para quem se propõe tratar do género de música menos *puro*, porventura, que há – o *lied*, no qual a música, por intermédio da voz humana, tem por missão interpretar, traduzir, comentar determinado texto poético, levando (sobretudo modernamente) o seu cuidado e o seu escrúpulo de *tradução* até o ponto de seguir passo a passo a substância do poema, de desposar-lhe a cadência, a acentuação, as mais subtis *nuances* e de quási dar um equivalente sonoro a cada imagem e mesmo a cada palavra significativa do texto.
> Ao que eu oponho esta outra profissão de fé: tôda música de *lied* [...] deve, para ser superior, obedecer às condições da música pura.
> Penso [...] que sendo a música de um alcance muito mais largo que a palavra [...] e sujeita a leis próprias, a determinantes internas, ela tem que se manifestar, necessàriamente, no *lied* [...] como música pura, possuindo a sua

> vida própria, independentemente do poema, mesmo quando se consubstancia intimamente com êste (sem que por isso sejamos forçados a admitir que, por independente, possa estar em conflito e em contradição, quer essencial quer formal, com êle). (Lopes-Graça 1933, 8-9)

Embora esta definição não nos permita entender através de que mecanismos o *lied*, segundo o compositor, se poderá manifestar como "música pura", o excerto supracitado exerce um diálogo claro entre as convicções estéticas deste e as diferentes posições sobre a canção artística discutidas no capítulo inicial. No primeiro parágrafo, Lopes-Graça dialoga com o modelo piramidal do *lied* e com a posição de Jack M. Stein, ambos sustentados pela abordagem referencial à música, incompatível, como vimos, com a sua noção de "música pura", que não deveria significar nem sugerir[87]. Seguidamente, o compositor propõe uma alternativa centrada na música, que o associa ao lado oposto do espectro, onde encontramos Langer, Cone e Nietzsche (sendo este último referido como influência no próprio artigo). Contudo, Lopes-Graça não chega a considerar o poema como material verbal tornado musical, a canção como leitura individual de um dos múltiplos sentidos da obra poética, ou a expressão musical como elemento que antecede a própria existência do poema, mas sim que a música mantém a sua identidade e modos de expressão próprios, assim como o poema, que não afirma desintegrar-se ou transformar-se em algo diferente[88].

Neste sentido, o compositor alinha-se a uma conceção da música "pura" ou "absoluta" derivada do pensamento estético francês e definida não pela ausência de texto, mas sim pelo facto de não se sujeitar a um processo de racionalização, ou se associar a um contexto (poético, social, etc.) particular (cf. Verzosa)[89]. Alia-se igualmente a uma

[87] Relembramos que Kofi Agawu intitula de modelo piramidal, uma conceção da canção que assuma a música como suporte do texto poético, isto é, do elemento que fornece acesso ao significado (Agawu 1992, 6-7).

[88] A mesma opinião é expressa por Adolfo Casais Monteiro na palestra "Música e Poesia", que introduziu o recital da *Presença* em 1936. A apresentação do poeta, sugerida por Lopes-Graça, reforçava a ideia de que a música e a poesia se encontram em pontos opostos do espectro artístico e associava a música às emoções, ao instinto e à pureza e a poesia à inteligência, em concordância com a opinião de Pessoa: "É que a música, no homem mais culto como no mais inculto, é a própria linguagem da emoção e do instinto. É a emoção nua, a emoção que está no princípio de tudo, antes do pecado, antes da corrupção pela palavra! Não quer isto dizer que esta emoção esteja ausente do canto do poeta: mas neste já traz a dedada da vida vivida (Monteiro 2006, 127)". Deste modo, na conclusão do seu discurso, Casais Monteiro acaba por defender que o compositor procure um "paralelismo" e não uma "fusão" ou "dependência" face ao poema (Ibid., 130).

[89] No artigo "Intellectual Contexts of "the Absolute" in French Musical Aesthetics, ca. 1830–1900" Noel Verzosa propõe uma distinção entre o tipo de características associadas ao conceito de "música absoluta" no contexto alemão e no francês, referindo-se em particular às reflexões de Édouard Dujardin e Charles Lalo e a um entendimento do "puro" como associado a uma tensão não entre a forma e o conteúdo (daí que a presença da poesia não constitua um obstáculo), mas entre o imutável e o contingente (Verzosa 2014, 501), a perspetiva idealista e a realista.

conceção de *lied* focada numa independência relativa da música face ao texto poético (Kramer 2002, 52) e evita pensar a relação entre as duas artes a partir de uma noção de hierarquia, mantendo uma opinião evasiva quanto à possibilidade de contradição de qualquer aspeto do poema e baseando a sua teoria num processo de consubstanciação dos dois elementos, que, porém, não é de todo clarificado.

Lopes-Graça voltaria a sublinhar a importância desta independência relativa em 1947, no artigo "A língua portuguesa e a música" publicado na revista *Seara Nova*, dessa vez optando por focar aspetos relativos à prosódia:

> A melhor prosódia é evidentemente a que sabe conciliar as exigências do ritmo poético com o ritmo musical. É óbvio que o ritmo musical não deve ignorar o ritmo poético ou conflituar abertamente com ele: mas também se torna evidente que o ritmo poético não deve escravizar o ritmo musical, quando uma certa independência deste é às vezes até necessária para melhor valorizar e realçar as intenções expressivas do texto literário (Lopes-Graça 1959, 56)[90].

Quando, em 1942, no artigo "Acerca dos poetas e compositores modernos portugueses" publicado na *Seara Nova*, Lopes-Graça alia esta discussão à problemática da invenção de uma música nacional (à falta de melhor termo, como avisa), o compositor centra a sua reflexão em dois obstáculos necessários de ultrapassar: a recusa de utilização de um repertório poético que os compositores portugueses pareciam não "ter coragem" de ler (Lopes-Graça 1942, 150); e o reconhecimento da assimetria entre os estados evolutivos da poesia e da música portuguesas contemporâneas (Ibid., 149):

> Não existe continuidade histórica, nem substancial, nem instrumental, na música portuguesa; e compositor algum actual pode pretender que a sua música seja uma resultante, uma súmula de um mais ou menos longo processo evolutivo do pensamento musical português. A música portuguesa (dando a esta expressão o significado de uma realidade cultural individualizada) tem que se fazer ainda (Lopes-Graça 1942, 150)[91].

O desafio principal estava numa combinação destas duas artes, em patamares de desenvolvimento tão distantes, que não envolvesse a apropriação de técnicas de

[90] A partir desta posição, Lopes-Graça critica o facto de grande parte dos compositores portugueses ignorarem os princípios da prosódia, ou optarem por uma "prosódia rígida e pesada" ao fazerem uso do "idioma pátrio" (Lopes-Graça 1959, 55-56). Curiosamente, poucos anos mais tarde, em 1950, perante a audição de canções de Lopes-Graça, Joly Braga Santos e Filipe de Sousa num concerto comemorativo do 15º aniversário da morte de Fernando Pessoa, ambos João José Cochofel e Nuno Barreiros corroboram a sua opinião ao assinalarem uma "falta de domínio da língua" por parte dos outros compositores (Cochofel 1950, 396).

[91] O compositor viria a manifestar as mesmas ideias no artigo "A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional", publicado na revista *Vértice* em 1955 (Cascudo 2010, 217).

composição suas conhecidas e contemporâneas, nem implicasse a conjugação da poesia moderna portuguesa com técnicas "folclorizantes" que considerava inadequadas (Ibid.). Perante este cenário de incompatibilidade, Lopes-Graça acaba por sugerir uma "conciliação (se conciliação pode haver) do inevitável etnicismo direto de toda e qualquer manifestação musical portuguesa, que se pretenda autêntica e individualizada, com o cultivo de uma poesia superiormente evolucionada [...]" (Ibid.), uma proposta que, novamente, atribuía igual grau de importância a ambas as artes contempladas[92].

A partir da incompatibilidade que identifica entre determinadas obras poéticas e técnicas "folclorizantes", Lopes-Graça clarifica uma separação entre duas categorias de canções: uma apresentacional, autónoma e "destinada à *escuta* na sala de concertos", onde situamos o repertório a ser analisado na presente dissertação; e outra coloquial, composta para ser "livremente apropriada, cantada ou utilizada por toda a gente", de modo a possibilitar uma "intervenção política directa" (Carvalho 2017, 55). Mário Vieira de Carvalho associa a qualidade autónoma da música apresentacional de Lopes-Graça a uma necessidade de recusar o programa do realismo socialista e, por conseguinte, o modelo de comunicação aristotélico, ao qual, segundo Carvalho, o compositor opõe um modelo épico, "como o reclamado por Brecht [...], baseado na dissociação entre o *narrador* e o *narrado*, a *arte de representar* e o *representado*" (Ibid., 57). Esta posição estética despoleta, por conseguinte e segundo Carvalho, um conjunto particular de características:

> [...] na sua *música apresentacional* não há heróis positivos, nem a figuração de grandes causas, cujo triunfo final empolgasse emocionalmente os espectadores. Também não há concessões à demagogia nem ao populismo, motivadas pela preocupação de acessibilidade às grandes massas. A linguagem musical nela plasmada evita consistentemente a orientação para um *telos* ou clímax. Prevalecem os gestos do inacabado, da fratura, da interrogação ou da suspensão. [...]
> O impulso transgressivo que está sempre presente – um contexto tonal constantemente negado por dissonâncias não-resolvidas (por vezes raiando o atonal), a predominância do anticlímax, o carácter fragmentário do discurso musical –, tudo isto favorece, não tanto a empatia, a adesão ou identificação emocionais, mas mais a distância crítica, ou, melhor dizendo: o balanço entre identificação e distância. (Ibid., 56)

[92] Com esta opinião, Lopes-Graça pretende igualmente desvalorizar os esforços até então feitos no que diz respeito à criação de uma "canção culta", podendo a sua crítica aos textos poéticos normalmente escolhidos ser interpretada como comentário negativo à obra de Rui Coelho, por exemplo, que "reclamou para si a criação do *lied* português com *Canções de Saudade e Amor*", obra com poesia de Afonso Lopes Vieira (Esteireiro 2008, 17).

Seguidamente, pretendemos colocar os discursos de Lopes-Graça – apresentados em diferentes momentos do seu percurso enquanto compositor e crítico –, as relações que, consequentemente, mantém com diferentes posições estéticas e as características identificadas por autores como Carvalho, em diálogo com o conjunto de canções sobre poesia de Fernando Pessoa que constitui o objeto de estudo deste capítulo.

3.1. A canção no Intervalo entre o Eu e o Outro

3.1.1. *Duas canções de Fernando Pessoa*

No recital da *Presença* de 1936, Lopes-Graça apresenta, entre outras, a primeira canção composta a partir de poesia de Fernando Pessoa, "Põe-me as mãos nos ombros" (1934), cuja partitura viria a ser editada no número da revista integralmente dedicado à vida e obra do poeta (Julho de 1936). Embora seja, numa primeira instância, intitulada *Uma Canção de Fernando Pessoa*, a peça adquire nesse mesmo ano uma nova identidade, como parte constituinte de *Duas canções de Fernando Pessoa* (1936), conjunto em que se insere também "Sol nulo dos dias vãos" (1936)[93]. Ao integrar essa coleção, a primeira canção assume o título do poema nela incorporado e sofre pequenas, mas relevantes, modificações – às quais regressaremos adiante –, o que nos remete para uma reflexão em torno do modo como o "fragmento enquanto gesto disruptivo de transgressão" (Fontes 2016, 326) presente na obra de Lopes-Graça se concilia com as noções de ciclo e coleção, que se "distanciam entre si fruto de critérios de unidade orgânica no todo fragmentado" (Ibid., 150). Fernando Fontes inicia este debate a partir da análise do processo de formação de obras como *Ao fio dos anos e das horas* e *As mãos e os frutos*, acabando por concluir que, nesses casos, "A obra é continuamente alienada, quer adiando-a, ou descobrindo-a transitoriamente acabada" (Ibid., 323) e que, por conseguinte, "o ciclo se descobre na coleção, pois esta define exatamente a ideia de algo que se capta *a posteriori*, algo cujo resultado é imprevisível" (Ibid., 325)[94].

[93] "Sol nulo dos dias vãos" é pela primeira vez apresentado a 28 de Janeiro de 1950 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em conjunto com "Põe-me as mãos nos ombros"; *Nocturno*, primeiro número da *Primeira anteriana* (1928), com texto de Antero de Quental; e Ícaro (1935), com texto de José Régio. As peças, interpretadas por Maria Alice Vieira de Almeida e Maria Elvira Barroso, seriam repetidas no mês seguinte no Salão Nobre da Câmara Municipal de Faro (Informação recolhida em programas de concertos incluídos no fundo de Maria da Graça Amado da Cunha, presente no Museu de Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria, ambos intitulados "Obras de Fernando Lopes Graça interpretadas por Maria Alice Vieira de Almeida, Maria da Graça Amado da Cunha, Maria Elvira Barroso").

[94] Nesta afirmação, o autor adota a definição de ciclo de David Ferris, que introduz numa fase anterior da sua dissertação: "The cycle is not generically opposed to the collection but it is a particular kind of

Embora estejam em causa obras com processos de composição muito particulares, o debate e as conclusões de Fontes provam-se relevantes, não só no que diz respeito à análise de *Duas canções de Fernando Pessoa*, mas também em relação à problematização da maior parte dos ciclos/coleções que nos cabe analisar[95].

Neste primeiro caso, e apesar de um processo de elaboração faseado, as canções "Põe-me as mãos nos ombros" e "Sol nulo dos dias vãos" relacionam-se entre si segundo diversos critérios, sendo o primeiro a fonte literária comum a ambos os poemas que Lopes-Graça decide musicar. Estes haviam sido publicados, em conjunto com outros 12, no terceiro número da revista *Athena*, sob o título "De um cancioneiro"[96]. Este conjunto de poemas – que seria em 1942 referido pelo compositor como ilustrativo da "musicabilidade" da obra do Ortónimo (Lopes-Graça 1942, 149) – constituía-se de textos na sua maioria caracterizados por esquemas métricos e rimáticos regulares e temas como a música (ou o som), o sono e a dormência do sujeito poético[97]. Os poemas "Põe-me as mãos nos ombros" e "Sol nulo dos dias vãos" partilham estas características, mas são os únicos textos do conjunto que exploram a ideia de sensação como temática central, materializada em ambos os casos nas mãos do sujeito poético, o que nos permite encontrar uma segunda relação entre as canções, desta vez a partir de um critério semântico (para uma análise descritiva dos poemas, consultar os anexos 1.1.1.1. e 1.1.2.1.).

collection in itself, a collection that is composed of pieces whose forms tend to be fragmentary and whose meaning tends to be obscure. The cycle does not create an overarching unity that provides such pieces with completion and clarity but is itself discontinuous and open-ended. The context that the cycle sets is provocative; it implies structural connections and hints at larger meanings, but never makes them explicit or definitive" (Ferris *cit in* Fontes 2016, 156).

95 Convém esclarecer que Lopes-Graça descreve apenas três dos seus manuscritos como ciclos: *As mãos e os frutos* (1959) e *Mar de Setembro* (1ª versão 1961/62 – 2ª versão 1974/75), ambos com a indicação de "Ciclo de canções sobre poemas de Eugénio de Andrade", e finalmente *Aquela por Quem Padeço* (1963), com o subtítulo de "Ciclo de canções sobre versos de Américo Durão" (Fontes 2016, 183).

96 A 29 de Outubro de 1935, Lopes-Graça envia uma carta a Adolfo Casais Monteiro com o seguinte pedido: "Terá V. por acaso um número da *Athena*, onde foram publicadas umas «Canções» do Fernando Pessoa? Tendo, poder-mo-á emprestar? Sabe para quê? Comecei, ainda o João [Gaspar Simões] cá estava a musicar algumas dessas «Canções». Quando o João foi para Lisboa, levou o número da revista, que eu utilizava, pois era seu: de maneira que não pude continuar o trabalho. Quero fazê-lo agora, mas estou sem os poemas" (Alves e Cascudo 2013, 194).

97 Para além dos poemas musicados, "De um Cancioneiro" incluía os seguintes textos poéticos: "No entardecer da terra", "O sino da minha aldeia", "Leve, breve, suave", "Pobre velha música!", "Dorme enquanto eu velo", "Trila na noite uma flauta", "Manhã dos outros!", "Treme em luz a água", "Dorme sobre o meu seio", "Ao longe, ao luar", "Em toda a noite o sono não veio", "Ela canta, pobre ceifeira" (Pessoa e Vaz 1924-1925, 82-88).

A partir da teoria de análise sémica de Algirdas Julien Greimas (1966), conseguimos identificar um conjunto reduzido de semas que atuam em ambos os poemas a partir dos diversos lexemas presentes em cada um deles, como ilustrado na tabela 1[98]. De facto, os textos revelam uma estrutura elementar comum que assume como base a oposição entre a sensação e a emoção:

Lexemas *Põe-me a mão nos ombros*	**Semas**	**Lexemas** *Sol nulo dos dias vãos*	**Quadrado Semiótico** (de acordo com Greimas & Courtés 1979, 365)
mãos	Sensação Consolo	aquece	
ombros		mãos	
beija		roçando	
fronte		calor	
escombros	Emoção Desconsolo	frio	
alma		alma	
insonte		dor	
estranho		fraqueza	
ilusão	Contentamento Dormência	disfarce	
sonhar		força	

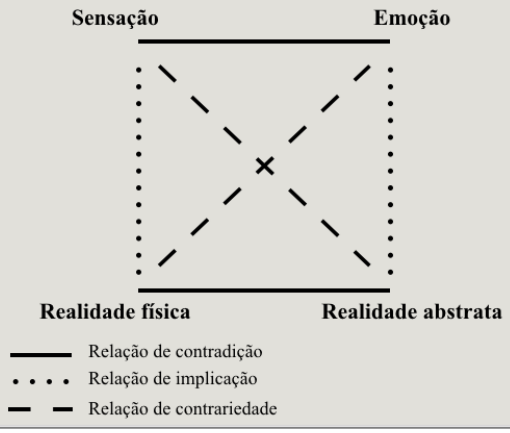


Tabela 1. Análise sémica dos poemas "Põe-me as mãos nos ombros" e "Sol nulo dos dias vãos", e quadrado semiótico resultante da sua combinação.

De modo a cumprir com a independência relativa entre a música e a poesia que defendia no seu artigo de 1933, Lopes-Graça atenta a estas ligações semânticas e escolhe transportá-las para o plano melopoético a partir de uma exploração da ideia de sensação ao nível musical. Como veremos em seguida, a sensação é transformada numa isotopia que percorre ambas as canções, estabelecendo-se uma terceira relação de coerência entre essas, cuja estrutura elementar se define, pelo menos em parte, a partir da oposição entre as noções de encontro e distância:

98 Nesta análise, utilizamos os termos sema e lexema como definidos por Raymond Monelle na sua exposição da teoria de análise sémica de Greimas: "The basic linguistic expression - the word or phrase - is called a lexeme. Every lexeme is a 'stylistic constellation'; in a way characteristic of the language and of the style of the writer and the work, it groups together atoms of meaning in a characteristic pattern. These atoms are called semes" (Monelle 1992, 233).

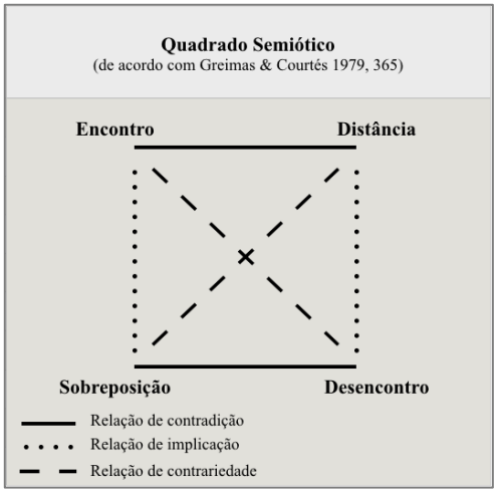


Tabela 2. Quadrado semiótico relativo à estrutura elementar das canções "Põe-me as mãos nos ombros" e "Sol nulo dos dias vãos".

"Põe-me as mãos nos ombros"

Na sua análise da primeira das *Duas canções de Fernando Pessoa* (cf. análise descritiva), Matthias Wolfgang Fiebig identifica como estrutura da canção a forma clássica tripartida ABA', sendo a última secção uma versão um pouco modificada da primeira. A cada uma das partes, o autor faz corresponder os três diferentes andamentos de que a obra dispõe – *Adagio*, *Poco più mosso* e *Tempo I* –, considerando, porém, que a última parte se inicia alguns compassos antes do retorno ao primeiro andamento (Fiebig 1991, 99). A cada uma das secções temporais correspondem também cada uma das estrofes do poema pessoano. O piano atua como elo de ligação entre as secções apontadas, sendo este instrumento o primeiro a pronunciar-se e o último a ouvir-se. É também ele que determina, embora subtilmente, as mudanças de carácter que definem as secções mencionadas, mediante variações ao nível da textura: esta começa por ser depurada, aumenta progressivamente de densidade até chegarmos ao andamento *Poco più mosso* e decresce novamente até à rarefação inicial, na qual ouvimos os compassos do *Tempo I* (il. 1).

O primeiro indício da relação que o *lied* estabelece com o plano da sensação diz respeito à "independência com que a voz paira sobre a parte pianística" (Benoit 1936, 12), visto que essa se apresenta paralelamente ao piano, embora num ritmo desfasado deste, produzindo relações intervalares que nos parecem relevantes ao nível melódico, mas não tanto no plano vertical. A independência conferida ao piano é reminiscente das

convenções estabelecidas pelos *lieder* schubertianos (cf. Esteireiro 2008), mas também da separação dos planos vocal e pianístico característica de Claude Debussy:

> The piano [...] acts as a framework over which is stretched the rhythmically much looser vocal line. [...] Another feature that any performer soon appreciates is that whereas the piano is typically onbeat, the voice entries are either upbeat or, more usually, afterbeat. The pianist's job is to start the proceedings of each phrase, to set the atmosphere, often with the lion's share of the melodic interest [...] (Nichols 2003, 86)

Esta descrição corresponde em grande medida às dinâmicas entre os instrumentos em "Põe-me as mãos nos ombros", visto que a voz intervém, do início ao fim da peça, com pequenos gestos melódicos, quase sempre descendentes[99], que isolam cada um dos versos do poema entre pausas preenchidas pelas intervenções do piano. Lopes-Graça reproduz igualmente o desencontro rítmico que se verifica entre esses instrumentos no caso de Debussy, porém eleva esta prática ao extremo ao estender a dissonância métrica à relação entre as duas mãos do piano. Esta técnica é associada por Yonatan Malin a um "Romantic longing (*Sehnsucht*)" a partir da definição de métrica oferecida por Victor Zuckerkandl:

> For Zuckerkandl, metre is a cyclic process involving motion alternately 'away from' and 'back to' points of initiation. [...] In the terms of his analysis, a displaced or syncopated pulse denies the motion 'back to'; it generates continued outward move (Malin 2006, 251)[100].

Para o autor, um caso de *metric displacement* pode simbolizar *Sehnsucht* se associado a um texto que expresse esse mesmo anseio – como acontece com o poema pessoano – e a uma expansão ao nível melódico, harmónico, textural ou dinâmico (Ibid., 252) – que se verifica na canção de Lopes-Graça no gesto de afastamento que caracteriza as linhas do piano nos primeiros compassos, regidas por duas escalas de tons inteiros. Deste modo, ao criar uma oposição entre os instrumentos e as mãos do piano – e segundo a lógica que informa o processo de *consistency-building* referido no primeiro capítulo –, Lopes-Graça inicia a sua canção com três planos de intencionalidade que não se

[99] O único gesto melódico vocal que não é descendente está no c. 12, e entoa o verso "E vê tudo estranho..." mediante uma sequência de notas que termina num salto de 3ª maior ascendente: de Lá para Dó ♯.

[100] Malin refere-se a um tipo de dissonância métrica em concreto, a que chama de *metric displacement*: "Metric 'displacement' or 'syncopation-type' dissonances are defined as interactions of two or more pulses that have the same periodicity but which are not aligned" (Malin 2006, 281). Embora pretendamos focar uma ideia de desencontro que não implica necessariamente figuras com um mesmo valor rítmico, consideramos poder transpor a associação de Malin às dissonâncias métricas particulares de Lopes-Graça.

conciliam, correspondentes à materialização de uma alteridade que no poema de Pessoa não tem voz e na separação do sujeito poético em dois planos: um mental e abstrato e outro corporal e físico. A articulação silábica, a curta duração das notas e a utilização de *smorzandos* nas terminações de vários versos permitem-nos considerar que o compositor faz corresponder o plano mental do sujeito poético à linha vocal, por meio da sua aproximação à fala (il. 4)[101].

A esta primeira expressão de distância acresce a dissonância métrica entre todas as linhas melódicas, quer pertencentes à voz, quer ao piano. Na secção B, essa dissonância é intensificada (na segunda versão da partitura) por via da sobreposição de compassos em 4/4 no piano e em 12/8 na voz (cc. 7–15), sendo ao mesmo tempo eliminada entre as partes do piano, que se deslocam em homorritmia e assumem uma textura mais vertical. No entanto, esta conciliação realiza-se apenas ao nível rítmico, visto que cada voz do piano apresenta uma oscilação melódica entre Dó e Dó♯ que, por se concretizar inversamente nas duas mãos, provoca a permanência de uma dissonância de meio-tom ao longo de toda esta secção intermédia (il. 2)[102]. Esse gesto melódico e harmónico já não se relaciona com a noção de distância, mas sim com a de desencontro, pois, ao aproximar as duas linhas do uníssono (isto é, da sobreposição), o compositor intensifica a frustração associada ao desejo de sensação, que neste caso se manifestaria na fusão das mãos do piano (isto é, dos planos de intencionalidade do corpo do sujeito poético e do seu interlocutor).

No retorno ao Tempo I, o desencontro inicial é ampliado a partir do compasso 20, onde se inicia o movimento contrário das vozes do piano e o afastamento progressivo dos seus registos (il. 3), ao mesmo tempo que, no plano semântico, chegamos ao apogeu do desconsolo do sujeito poético com os versos "Tudo é ilusão / Sonhar... é sabê-lo" (il. 5):

> A partir do compasso 20 não se prossegue pelo método da escala de tons inteiros como na parte A, mas continua cromaticamente em movimento contrário. As vozes da mão direita e da mão esquerda do piano separam-se e

[101] A respeito dos *smorzandos*, a *sighing figure* (Ratner 1980, 22) presente no primeiro verso é depois explorada pelos restantes gestos melódicos, que aumentam a distância entre as últimas notas de cada verso, de forma a intensificar gradualmente o suspiro inicial. Para além deste gesto mimetizar a entoação da língua portuguesa (Lopes-Graça, 1959, 56), também dialoga com o tópico *pianto*, por sua vez associado ao *lamento*, um carácter que está obviamente presente no poema pessoano utilizado: "As an example of an iconic topic, we may consider the pianto [...]. This, the motive of a falling minor second, has represented a lament since the sixteenth century. At first it always accompanied the textual idea of weeping – words like "pianto" or "lagrime" – but it soon began to signify merely grief, pain, regret, loss – in other words, the indexicality of its immediate object." (Monelle 2000, 17).

[102] No plano harmónico, esta ideia é ainda reforçada pela sobreposição constante de acordes maiores e menores sobre a mesma tónica.

> afastam-se, ao contrário do movimento paralelo da parte inicial. A mão direita atravessa o âmbito de fá a si (intervalo de trítono) em movimento ascendente. A mão esquerda segue descendentemente de mi a lá♯ (igualmente intervalo de trítono) de tal maneira que é alcançado o acorde final dissonante no compasso 23 [...] (Fiebig 1991, 101).

No acorde final da canção, a (quase) convergência entre o plano semântico e o musical é uma última vez reforçada, por meio da sobreposição harmónica das notas Mi1 e Fá3 que, embora se pronunciem finalmente em homorritmia, não só correspondem a uma dissonância de meio-tom, mas também a uma distância de duas oitavas entre as vozes do piano.

"Sol nulo dos dias vãos"

"Sol nulo dos dias vãos" (cf. análise descritiva) partilha várias características com a primeira canção do conjunto. Tal como essa, esta obra apresenta três diferentes secções distinguidas umas das outras por barras de compasso duplas que separam a enunciação das três estrofes do poema. Neste caso, porém, estas barras duplas são acompanhadas por indicações de andamento que pretendem reforçar a permanência do tempo marcado inicialmente, *Non troppo lento* (𝅗𝅥 = 60)[103]. Embora a intenção do compositor pareça ser caracterizar a canção com continuidade e estabilidade temporal, as prestações heterogéneas do piano ao longo da peça e as diferentes técnicas de enunciação do texto exploradas pela voz criam um contraste claro entre as partes do *lied* identificadas. Esta segunda canção mantém a distância entre o piano e a voz produzida em "Põe-me as mãos nos ombros", recorrendo novamente a estratégias características das *melódies* de Debussy: ao piano Lopes-Graça confere três padrões melódicos e rítmicos de um ou dois compassos, cada um deles repetido ao longo de cada secção da canção; a voz é ouvida sem suporte pianístico e com uma maior liberdade aos níveis melódico e rítmico; e entre os dois instrumentos existe, ao longo das duas primeiras estrofes, um desencontro temporal resultante da alternância entre as suas intervenções, que apenas se cruzam no início e final de cada verso (il. 8).

No piano, o recurso à técnica de politonalidade permite ao compositor convergir o significante poético *mãos* com o seu objeto – as mãos do piano – o que implica considerarmos que nesta canção os três planos de intencionalidade de "Põe-me as mãos nos ombros" se transformam numa dialética entre a mente e o corpo (as mãos) do Eu

[103] Após um ligeiro *ritardando* no c. 14, a segunda secção começa com a indicação *a tempo* e mais tarde, no c. 31, a terceira secção é marcada pela expressão *L'istesso tempo*.

poético. Inicialmente, as mãos do piano são afastadas por dissonâncias métricas e harmonias distintas que formam entre si um intervalo de trítono (baixo em Sol♭ Maior e voz superior em Dó Maior). No entanto, no final da primeira parte, as duas mãos (reais e fictícias) aproximam-se por movimento cromático e encontram-se num acorde final que agrega os 5º e 7º graus de cada uma das harmonias vigentes no compasso precedente (c. 13). Na segunda parte, os versos "Que ao menos a mão, roçando / A mão que por ela passe," ditam a mudança de textura do piano, cujas semicolcheias e tercinas podem ser consideradas, segundo esta leitura, como figuralismo da imagem poética enunciada (il. 10) (cf. Ratner 1980, 25).

Como consequência da chegada ao plano da sensação – já antecipado pela convergência das harmonias no final da primeira parte –, aumentam os momentos de coincidência entre a voz e o piano; a voz culmina no *glissando* "disfarce!" (não só interpretável como resultado da exclamação, mas também como técnica que se associa à ideia de encontro) (il. 11); e o piano termina novamente em homorritmia, desta vez com duas notas à distância de uma 2ª maior, que nos relembram a conclusão da primeira canção e resultam de um cruzamento de vozes[104]. Na última parte da canção, a exploração das noções de sensação e desencontro, embora ainda presentes nos ritmos sincopados do piano, deixam de fazer sentido perante a viragem dramática que caracteriza a última estrofe do poema. Já não se fazem referências às mãos do sujeito poético, nem ao calor, ou ao frio, e não se trata de um discurso contemplativo, mas sim de um retorno ao apelo inicial, desta vez desmetaforizado. Deste modo, o plano da sensação é substituído pelo da emoção e Lopes-Graça adiciona ao carácter de *lamento* utilizado na primeira canção o aumento de densidade textural, de dissonâncias e de ritmos enérgicos característicos do *Sturm und Drang* (il. 13) (Ratner 1980, 21)[105]. A associação a este carácter requer igualmente um "impassioned style of declamation" (Ibid.), que o compositor traduz na passagem de um estilo vocal *legato* para a técnica de *Sprechgesang*, a partir da qual a enunciação do texto fica a meio caminho entre a fala e o canto (il. 12). Seria plausível considerar que esta escolha se filia ao interesse de alguns compositores do romantismo tardio em aproximar a música vocal do discurso falado (cf. Kravitt 1962), ou à intenção

104 Este momento deve ser relacionado com a figura de retórica *metabasis*, a propósito da qual Dietrich Bartel refere a importância da componente visual, isto é, da partitura para a perceção do processo em causa (Bartel 1997, 320).

105 O gesto lento e descendente do baixo é consistente com a caracterização do *lamento* por parte de Raymond Monelle em *Sense and Music* (1992, 226) e o cromatismo que define o movimento comunica, embora não diretamente, com a figura a que o autor chama de *chromatic fourth* ou *passus duriusculus* e que André Pirro descreve como "characteristic lamentation formula" (Monelle 2000, 198).

de distorção do discurso e expressão de estranheza característica do *sprechgesang* de Arnold Schönberg (Kramer 1984, 131). Contudo, dada a temática do poema e a oposição criada por Lopes-Graça entre a voz e o piano no sentido de jogar com a ideia de distância entre dois planos distintos, podemos igualmente sugerir que a utilização desta técnica constitui uma tentativa de fusão entre a fala e a música, o que pressupõe a concretização do desejo expresso pelo sujeito poético. Esta última hipótese é igualmente sustentada pela presença de um acorde com base na mesma nota que encerra a melodia vocal – Si♭ – nos últimos dois compassos do piano, embora a canção termine com uma harmonia dissonante que impossibilita a chegada a um verdadeiro estado de consolo (il. 13).

Assim, as *Duas canções de Fernando Pessoa* correspondem à descrição de Mário Vieira de Carvalho da música apresentacional do compositor, na medida em que exploram gestos melódicos fragmentados, sem previsão de clímax ou conclusão, e uma harmonia permanentemente dissonante que quebra com momentos de empatia e se relaciona o modelo de comunicação não-aristotélica reconhecido por Carvalho no processo de composição de Lopes-Graça[106]. Correspondem também aos objetivos traçados pelo compositor para o que considera em 1933 ser o género do *lied*: a consubstanciação da música e da poesia. De modo a conceder à música a independência que considera dever ter, o compositor incorre essencialmente num processo de desconstrução da poesia que Lawrence Kramer classifica de "imitação" e descreve da seguinte forma:

> The second deconstructive text-music relationship, imitation, makes special use of a common technique: the creation of sonorous images that mimic the kinetic quality of a feeling or a natural process. [...] The musical image is based on the referential aspect of the poetic image; it does not necessarily need to take over the connotative or the structural aspects. What is taken over is the figurative function of the poetic image. The imitative music acts like a trope – an explicit site of connotative flexibility, of suggestion and signifying play. The musical image is only marginally dependent; it is perfectly free to support a reading of the poem that denies or emends the one "intended" by its poetic counterpart (Kramer 1984, 148)

[106]Como veremos, o repertório vocal presentemente analisado mantém uma ligação próxima aos conceitos de *ostraneine* e *verfremdung* desenvolvidos por Viktor Shklovsky e Bertolt Brecht, respetivamente, no sentido em que se serve de um conjunto de estratégias de distanciamento entre as dimensões poética e musical para chocar o ouvinte, de forma a retirá-lo de um estado de aceitação passiva (Christie 2010, 88) do que a obra lhe apresenta.

A estrutura elementar que define as canções de Lopes-Graça a partir da noção de sensação tem como intuito explorar os aspetos referenciais da imagem poética e, por conseguinte, transforma a voz do sujeito poético e a sua súplica numa ação dramática entre diferentes planos de intencionalidade, entre os quais encontramos um Outro e a fragmentação do sujeito em dois, um físico e outro mental. Ao justapor estes dois planos, o compositor faz uso das possibilidades temporais da componente musical do *lied* e produz, assim, uma leitura particular dos poemas que pressupõe a recusa do pedido do sujeito poético pelo Outro. De facto, os momentos em que esse encontro é permitido – como o caso de figuralismo na segunda secção de "Sol nulo dos dias vãos", ou as características da conclusão da mesma canção já apontadas – são contrariados por uma harmonia permanentemente dissonante e gestos melódicos da voz na sua maioria descendentes que estabelecem uma relação referencial com os sentimentos de tristeza e desconsolo apresentados pelo sujeito dos poemas pessoanos e dificultam a chegada a um momento de alívio e contentamento. Deste modo, Lopes-Graça interage igualmente com um outro tipo de processo de desconstrução a que Kramer chama de revisão expressiva:

> An expressive revision occurs when the music and the text of a vocal composition are incongruous according to a fairly straightforward set of conventions. With song, this usually means a music continuously at odds with the poetry [...]. The effect of an expressive revision is to suggest that the text is trying, naïvely or defensively, to suppress something, to inhibit the possibility of a reading that the song insists on pursuing. A latent discontinuity in the poetry is thus made explicit in the projected form of an open tension between the poetry and the music. The exact nature of that tension depends on what kind of suppression is implied – a refusal, forgetting, disavowal, or some other mode of concealment (Ibid., 146).

A revisão expressiva permite a Lopes-Graça revelar uma frustração não explicitada nos textos pessoanos e eliminar os breves momentos de consolo que o poeta valoriza, o que por sua vez se relaciona com o modelo de comunicação não aristotélico que assume na sua música apresentacional.

Tanto a imitação como a revisão expressiva estão em grande medida dependentes da dimensão temporal de ambas as canções, que nos permite identificar momentos de oposição, marcados pelas dissonâncias rítmicas apontadas, e outros de síntese, apresentados na forma de sobreposições rítmicas dos vários planos de intencionalidade. Este jogo temporal relaciona-se com o conceito de *time-as-becoming* de Kramer, definido a partir das noções de dialética e de generatividade:

> The polarity that includes generative form posits time as the medium of connection or disjunction, integration or separation, maturation or decay. It situates temporality in an exchange between consciousness and objects, and produces works in which closure is strongly heightened (Kramer 1984, 229)

A relação estabelecida com esta noção temporal e os conceitos hegelianos de tese, antítese e síntese que essa evoca permitem-nos considerar a ligação que tanto os poemas pessoanos como a sua incorporação nas canções de Lopes-Graça possam manter com o tópico do intervalo discutido no capítulo anterior. Ao materializar o Outro que é apenas subentendido nos poemas através de um diálogo entre temporalidades, Lopes-Graça explicita a relação dos mesmos com a ideia de uma intersecção paradoxal entre o subjetivo e o objetivo (Martins 2014, 149).

A convocação desta temática é igualmente relevante para a compreensão de outra coleção de canções sobre a obra pessoana composta várias décadas mais tarde, intitulada *Quatro momentos de Álvaro de Campos* (1987). Como o próprio título indica, as canções incluídas neste conjunto evitam estabelecer uma coerência entre si, mediante a utilização de estratégias musicais heterogéneas e de elementos melódicos, harmónicos e rítmicos contrastantes. Contudo, e embora não pretendamos eliminar o carácter fragmentário que define este conjunto, consideramos que o conceito de intervalo nos permite encontrar o ciclo dentro da coleção e identificar alguns "significados mais abrangentes" a partir das "ligações estruturais" entre as quatro canções (Ferris *cit in* Fontes 2016, 156).

3.1.2. *Quatro momentos de Álvaro de Campos*

A coleção *Quatro momentos de Álvaro de Campos* é composta em 1987 em conjunto com outros dois conjuntos de *lieder* – *Nove odes de Ricardo Reis* e *Cantos de mágoa e desalento* – como resposta a uma encomenda da Secretaria de Estado da Cultura, "por ocasião do Centenário de Fernando Pessoa" (Pinto da Silva 2009, 251). A dificuldade implícita na utilização da poesia de Reis e Campos em repertório vocal fora identificada pelo próprio autor, décadas antes, aquando do seu artigo de 1942 para a *Seara Nova* sobre o potencial musical de determinados poetas modernos portugueses. Como referimos anteriormente, Lopes-Graça considerava que tanto um heterónimo como o outro não ofereciam possibilidades musicais, Reis "por demais «artificioso»" e Campos "por demais discursivo" (Lopes-Graça 1942, 149). De facto, ambos os autores apresentam novos desafios ao compositor, que é confrontado, quer por formas fixas e versos brancos, no caso de Reis, quer por estrofes livres, com uma métrica de tal forma

irregular que a poesia se aproxima da prosa, no caso de Campos. Perante este último tipo de linguagem poética, Lopes-Graça opta por se libertar de certos padrões métricos e tratar o texto sem restrições ao nível da dimensão temporal, procurando simultaneamente encontrar situações de paralelismo ou recapitulação.

Os poemas que seleciona para a coleção de Álvaro de Campos – *Acordar da cidade de Lisboa*, "De la Musique", "Trapo" e "Magnificat" – apresentam estruturas bastante livres, com estrofes de diferentes dimensões, esquemas métricos extremamente irregulares e versos brancos[107]. Para além do contraste ao nível formal, os poemas apresentam cenários diversos e lexemas próprios que, segundo uma análise denotativa, se opõem à consideração de uma coerência temática (cf. anexos 1.5.1.1., 1.5.2.1., 1.5.3.1. e 1.5.4.1.). No plano conotativo, porém, uma análise conjunta dos mesmos textos permite-nos identificar relações semânticas que novamente e mais explicitamente se associam à temática do intervalo:

<table>
<tr><th>Lexemas
Acordar da cidade de Lisboa</th><th>Lexemas
De la musique</th><th>Lexemas
Trapo</th><th>Lexemas
Magnificat</th><th>Semas</th></tr>
<tr><td>Lírios (morte)</td><td rowspan="3">"Angústia de mim"</td><td>Dia chuvoso</td><td rowspan="3">"Quando passará esta noite interna"</td><td rowspan="3">Sujeito
Presente
Sofrimento</td></tr>
<tr><td>"Consolar do presente"</td><td rowspan="2">"Névoa, chuvas, escuros – isso tenho eu em mim"</td></tr>
<tr><td>"Coração chora"</td></tr>
<tr><td>Rosas (vida)</td><td rowspan="2">"A figura dela emerge" (música)</td><td>Manhã/ sol azul</td><td>"a minha alma"</td><td rowspan="2">Outro
Passado/Infância
Felicidade</td></tr>
<tr><td>Alma</td><td>"Carinhos? Afectos? São memórias…"</td><td>"terei o meu dia"</td></tr>
<tr><td>"Grisântemos, dálias, violetas"</td><td>"As duas figuras encontram-se</td><td rowspan="2">–</td><td>"Quando despertarei de estar acordado"</td><td rowspan="2">Intervalo
Encontro
Sonho
Totalidade</td></tr>
<tr><td>Mancheias</td><td>"figuras sonhadas"</td><td>"Esse mandará como Josué parar o sol" (Eclipse)</td></tr>
</table>

Tabela 1. Análise sémica dos poemas *Acordar da cidade de Lisboa* (excerto), "De la Musique", "Trapo" e "Magnificat" de Álvaro de Campos.

De acordo com o conjunto de associações semânticas estabelecidas na tabela 3, os poemas de Álvaro de Campos selecionados por Lopes-Graça revelam estabelecer entre si uma relação sustentada por três isotopias semânticas: a primeira diz respeito ao estado infeliz do sujeito poético e atua no presente; a segunda refere-se ao que o sujeito deseja possuir, uma alteridade caracterizada através da oposição entre poesia e música em "De

[107] A primeira canção da coleção tem por base apenas um excerto do poema *Acordar da cidade de Lisboa*, cujo primeiro verso dá nome à peça: "Dá-me lírios, lírios".

la musique" e mediante referências a um passado (e à infância) inalcançável em "Trapo"; e, por fim, a terceira define-se através do conceito de intervalo, por se referir ao encontro entre sujeito e objeto, quer através da ideia de totalidade expressa em "Dá-me lírios, lírios", quer a partir da referência à noção de eclipse (isto é, de sobreposição entre dia e noite) em "Magnificat".

Tendo por base estas relações, Lopes-Graça compõe os seus *Quatro momentos de Álvaro de Campos* a partir de uma nova oposição entre os conceitos de unidade e fragmento, que interage com a temporalidade dialética explorada nas *Duas canções de Fernando Pessoa* e em simultâneo desconstrói esse dialogismo por via de diferentes estratégias de descontinuidade:

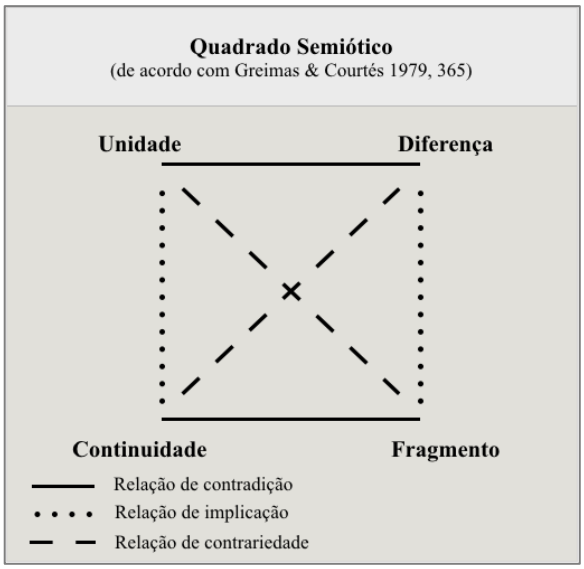


Tabela 2. Quadrado semiótico relativo à estrutura elementar das canções constituintes de *Quatro momentos de Álvaro de Campos.*

"Dá-me lírios, lírios"

A primeira canção da coleção (cf. análise descritiva) apresenta um conjunto de estratégias de descontinuidade que estão presentes ao longo da coleção, destacando-se, entre elas, o raro recurso a repetições, as variações do estilo vocal e a utilização de texturas pianísticas heterogéneas. O texto poético é entoado por uma linha vocal contínua que percorre um âmbito alargado e oscila constantemente entre os registos grave e agudo. No piano, o compositor explora igualmente funções variadas, que incluem a pontuação dos versos entoados com curtas intervenções harmónicas, a sobreposição da voz a outras linhas melódicas a partir de uma textura contrapontística e a evocação de um carácter onírico através de movimentos ondulantes (il. 65 e il. 66). Contudo, o momento que mais

contribui para uma quebra abrupta de fluidez e continuidade diz respeito à entrada no andamento *Recitato*, no qual a intervenção do piano é suspensa e a voz declama a quinta estrofe do poema, marcada por um breve acesso ao plano racional em que o sujeito poético identifica o seu estado de insatisfação: "Eu nunca acharei que a vida é bastante" (il. 67).

Contudo, a este material heterogéneo Lopes-Graça adiciona um elemento recorrente, fazendo uso do mote "Dá-me rosas, rosas / E lírios também" cujas repetições marcam a estrutura do texto poético utilizado. Embora cada reprodução destes versos se apresente com relações intervalares particulares, a semelhança entre a acentuação silábica, o ritmo e o contorno melódico dos mesmos permite-nos pensar esta expressão melopoética como elemento recorrente que se transforma ao longo do tempo, evocando a noção de ritmo generativo (Kramer 1984, 229). De facto, ao contrário do que veremos acontecer com as restantes canções desta coleção, a heterogeneidade presente em "Dá-me lírios, lírios" é, paradoxalmente, conciliada com uma sensação de fluidez que resulta da utilização de elementos de ligação entre secções contrastantes. A noção de tempo generativo é novamente convocada nos últimos compassos da canção, nos quais o retorno ao *Tempo I* e à textura inicial do piano, em conjunto com a repetição final do mote, contribui para uma perceção da canção como fechada sobre si mesma. Este retorno implica, assim, um movimento circular que nos remete para a noção de totalidade explorada ao longo do poema em causa, conceito ao qual Lopes-Graça alude nos últimos dois compassos, a partir do desenho circular que resulta do gesto das mãos do piano (il. 68)[108].

"De la musique"

Em "De la musique" (cf. análise descritiva), Lopes-Graça faz uso da oposição e atração estabelecidas por Álvaro de Campos entre o sujeito poético e o seu objeto de contemplação, isto é, entre a poesia e a música, visto tratar-se de um poema que, como referimos anteriormente, nos remete para o texto *Art poétique* de Verlaine e para a convicção do autor de que a música acrescenta à linguagem poética qualidades de que esta não dispõe.

[108] Embora este caso particular não possa constituir prova da ligação entre a dimensão gráfica da canção de Lopes-Graça e o conceito de totalidade, este argumento será sustentado pela utilização da mesma estratégia visual na canção "Olho os campos, Neera", na qual o compositor foca (como veremos) a mesma ideia a partir do conceito de destino.

O compositor cria uma temporalidade progressiva a partir da oscilação entre antecipação e repouso que caracteriza o primeiro padrão rítmico apresentado (il. 69). A essa perceção temporal, Lopes-Graça sobrepõe gestos ascendentes na linha vocal, que estabelecem uma relação mimética com a emergência da "figura" e do próprio sujeito: "Pouco a pouco, da angústia de mim vou eu mesmo emergindo..." (il. 71). O movimento de aproximação entre ambos é posteriormente ilustrado pelos movimentos contrários das mãos do piano, que em última instância se cruzam (c. 34), para depois se afastarem devido à revelação de que o encontro fora sonhado (il. 72). Esta relação espacial, aliada aos vários casos de dissonância métrica também presentes, relembra as técnicas de encontro e distanciamento utilizadas em *Duas canções de Fernando Pessoa* e, por sua vez, a discussão em torno da existência de múltiplos planos de intencionalidade. Contudo, e apesar de neste caso também se verificar a sobreposição de acordes dissonantes, ou mesmo casos de bitonalidade, a linha vocal e a voz superior do piano mantêm entre si uma coerência harmónica que nos impede de as considerar independentes uma da outra.

Assim, interpretamos que nesta canção esteja em jogo a sobreposição dos dois cenários pensados pelo sujeito poético: o encontro entre as figuras, simbolizado pela sobredita relação harmónica e principalmente pela função de enfatização da pontuação do texto poético que o piano adquire no último andamento; e a negação desse encontro a partir da ideia de sonho, que nos é comunicada através dos mecanismos harmónicos, rítmicos e gestuais utilizados em *Duas canções de Fernando Pessoa*, aos quais se soma o carácter onírico que caracteriza alguns movimentos ondulantes e harpejados do piano[109].

"Trapo"

A terceira canção de *Quatro momentos de Álvaro de Campos* (cf. análise descritiva) assemelha-se à anterior por colocar em evidência a oposição que se cria no texto poético entre uma realidade passada (a manhã azul à qual o sujeito não consegue retornar) e o estado presente do Eu poético associado ao mote "O dia deu em chuvoso". Assim como acontece nas restantes canções, Lopes-Graça atribui a cada repetição do mote um contorno melódico distinto, embora neste caso se possa considerar que as várias melodias correspondentes ao mesmo verso partilham relações intervalares bastante

[109] Tal como em *Duas canções de Fernando Pessoa*, observamos em "De la musique" a influência de Debussy, que identificamos no tratamento livre da voz e na atribuição de pequenos padrões repetitivos às partes do piano, cada um deles relativo a uma imagem poética particular (Nichols 2003, 89).

curtas, como sintoma da caracterização geral do plano presente como monótono e linear (il. 77). Esta é alcançada mediante a utilização de uníssonos e homorritmias entre as vozes do piano (il. 76), movimentos contrários que as circunscrevem a um âmbito reduzido e a um registo médio, o recurso a movimentos oscilantes que criam uma temporalidade circular (il. 82), bem como através de um estilo vocal que se aproxima várias vezes do recitativo. Tal como "Dá-me lírios, lírios", "Trapo" apresenta a primeira parte da segunda estrofe como se de um comentário aparte da ação se tratasse, novamente a partir da utilização de um discurso vocal declamado (il. 80). A passagem desta secção para a seguinte é particularmente reveladora da oposição que se cria entre o plano do sujeito poético e o do seu objeto: as duas mãos do piano, cuja função ao longo da declamação corresponde a pequenas intervenções harmónicas repetidas, iniciam duas escalas oitavadas que se afastam progressivamente por movimento contrário ao longo do verso "Mas quem disse ao sol ou aos outros que eu quero ser elegante?" (il. 81). Em paralelo ao texto, o alargar do âmbito pianístico opõe-se à monotonia dos compassos que o antecedem e dá lugar a uma textura contrapontística que igualmente se associa ao objeto desejado: "Dêem-me o céu azul e o sol visível". Este é, além disso, caracterizado por figuras rítmicas mais curtas, quer no piano, quer na voz (il. 83) e pelo recurso aos extremos do registo de cada instrumento.

Deste modo, a oposição entre sujeito e objeto advém da utilização de técnicas musicais contrastantes ao nível rítmico e gestual que associam o primeiro a uma noção de estagnação, temporal e espacial, e o segundo à imprevisibilidade, ao caos e à heterogeneidade que se lhe opõem. Porém, enquanto em *Duas canções de Fernando Pessoa* e "De la musique" este conflito resulta da sobreposição de diferentes planos de intencionalidade que se revelam em simultâneo no tempo e no espaço, em "Trapo" a mesma relação é apresentada na forma de uma alternância temporal entre uma e outra realidades. Cada um destes estados ocupa um "tempo concreto" e a ausência de elementos de ligação entre si solicita a utilização do conceito de *montagem*, tal como adaptado ao domínio musical por Nicholas Cook: "The juxtaposed blocks do not "unfold" in a successive formation, a gradual order – they replace one another" (Cook 2006, 125). Esta justaposição, que veremos ser agravada em "Magnificat", implica um fenómeno de colisão que identifica os signos como distintos (Eagle *cit in* Cook 2006 124), ao mesmo tempo que se relaciona com a noção de fragmentação do discurso que Fernando Fontes identifica em Lopes-Graça:

> Ao pegar num fragmento melódico-rítmico Lopes-Graça decompõe-no e abandona-o. A presença de uma ambiguidade rítmica é o que se verifica então constante quer pela mudança de métrica ou de compassos, quer pela inesperada variação produzida pela decomposição ou ampliação melódico/rítmica dos motivos ou temas. O gesto da fragmentação do material cruza-se não raras vezes com o gesto da suspensão, sendo ainda característico da sua escrita o gesto cadencial não conclusivo ou mesmo suspensivo, que faz com que a forma não feche, remetendo para uma poética do inacabamento, uma poética do fragmentário que, a par de uma outra ambiguidade, a harmónica, produz uma música cujo gesto estético é expressividade de um "constante devir, imprevisível e excitante" (Fontes 2016, 318)

Embora corresponda às características enumeradas pelo autor, "Trapo" articula o processo de fragmentação com uma estratégia de recorrência associada à repetição do mote do poema e das escalas homorrítmicas do piano que diversas vezes o precedem. Assumindo a recorrência como processo intencional, concluímos que o compositor comunica novamente com a noção de *time-as-becoming* (Kramer 1984, 229) e, por conseguinte, estabelece uma relação dialética entre uma e outra realidades apresentadas. Contudo, o compositor evita a chegada a uma síntese entre a "manhã azul" e o "dia chuvoso" e cumpre com a resolução do texto poético em causa a partir da qualidade transitória que, de resto, caracteriza o tempo, visto que, segundo Kramer, a transitoriedade consiste num dos pólos de um *time-as-being* (sendo o outro a imutibilidade):

> Transitivity belongs to a polarity that posits time as the vehicle of wholeness or fragmentation, identity or dissociation. The emphasis here is on how either subjects or objects take up a discrete time, just as bodies and things take up a discrete space. Temporality lodges in the consistency of self-unfolding that supports ontological identity; transits of identity work by shifting the basis of that consistency (Kramer 1984, 229)

Ao integrar este tipo de temporalidade, Lopes-Graça aprofunda o processo de desconstrução da ideia de unidade que desenvolve desde o início da coleção por via da gradual eliminação de "ritmos generativos" e relações dialéticas e substituição desses por uma poética do fragmentário e da dissociação.

"Magnificat"

A última canção de *Quatro momentos de Álvaro de Campos* (cf. análise descritiva) continua a desconstrução referida por meio de uma exacerbação das estratégias de descontinuidade identificadas nas restantes canções, às quais se soma a oscilação entre andamentos com tempos bastante contrastantes, por sua vez associados a indicações de carácter que variam entre o *energico*, o *tranquilo* e o *giubbilante.* Desta alternância resulta

uma heterogeneidade de ritmos, texturas e gestos que nos remete novamente para a noção de montagem, para um *time-as-being* e para a ideia de um "constante devir, imprevisível e excitante" identificada por Fernando Fontes (Fontes 2016, 318)[110].

A ausência de secções ou melodias repetidas é contestada pela reiteração de determinadas palavras das duas últimas estrofes do poema, uma técnica que veremos ser utilizada com regularidade em *Nove Odes de Ricardo Reis.* A repetição de expressões como "E então será dia" (cc. 52-53) e "sorri" (cc. 58-59) permitem ao compositor prolongar o discurso triunfante do sujeito poético por vários compassos, mediante a utilização de gestos ascendentes que elevam gradualmente o registo da voz e criam relações de tensão e repouso a partir de ornamentos no final de cada verso. Contudo, ao movimento de elevação na voz sobrepõem-se elementos contrastantes no piano, entre os quais destacamos o movimento contrário entre as mãos do instrumento, que sobressai pela utilização de uma articulação em *staccato* (il. 91). Esta choca com o carácter triunfante da voz de tal forma que o piano confere uma conotação cómica e absurda ao discurso vocal e a justaposição dos intervenientes provoca um efeito de desorientação no ouvinte (cf. Cook 2006, 121). Esta combinação coloca a descoberto a intenção de Lopes-Graça de reinterpretar o conteúdo poético e em particular comentar com ironia a crença de que o intervalo (isto é, a totalidade) é de alguma forma alcançável pelo sujeito. Para isto, o conjunto de estratégias de descontinuidade utilizadas até então culmina na contradição da declaração profética do sujeito – "E então será dia" – mediante a extensão do processo de fragmentação do plano horizontal para o vertical[111]. Esta dupla fragmentação mantém-se até à entrada no poslúdio do piano, no qual ouvimos gestos e ritmos igualmente descontínuos que, em última instância, culminam num movimento de afastamento entre as vozes e na sobreposição de acordes dissonantes (il. 93).

Assim, quando tomadas em conjunto e consideradas a partir de uma estrutura elementar baseada na oposição entre a unidade e a fragmentação, as canções constituintes de *Quatro momentos de Álvaro de Campos* traçam um percurso de transição entre dois tipos de temporalidade: um primeiro que em "Dá-me lírios, lírios" sustenta uma sensação

110 Esta expressão em particular é da autoria de Sérgio Azevedo ("Do Mesmo Lado do Espelho: A música para crianças de Fernando Lopes-Graça", in *Revista de Educação Musical* nº 126, Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical, 2006, p. 9.)

111 Embora a canção seja caracterizada por várias estratégias de descontinuidade, a voz e o piano mantêm entre si uma coerência expressiva que é ilustrada pela interação que caracteriza os compassos 25-31 e que tem como propósito enfatizar a pontuação do texto poético (il. 88).

de devir a partir de elementos recorrentes e da fluidez criada entre as secções heterogéneas da canção e que em "Trapo" surge na forma de uma dialética entre diferentes estados (monótono e enérgico); e um segundo, presente nas estratégias de descontinuidade utilizadas em todas as canções, que permite ao compositor explorar processos de transição e fragmentação cada vez mais evidentes, de forma a contrariar o devir e a chegada à totalidade (ou intervalo) que o sujeito procura.

Por conseguinte, verificamos que, enquanto nas primeiras três canções Lopes-Graça procura subscrever a conciliação ou distanciamento entre sujeito e outro manifestados em cada texto poético, no caso de "Magnificat" o compositor exerce uma revisão expressiva do poema de Campos que revela uma interpretação do mesmo como alucinação. Isto, por sua vez, justifica a utilização de mecanismos musicais convencionalmente associados à irracionalidade e à loucura (cf. McClary 1991), entre os quais não encontramos momentos de claridade comunicados por uma voz declamada. Este desfecho marca uma importante diferença entre *Quatro momentos de Álvaro de Campos* e *Duas canções de Fernando Pessoa*: entre um conjunto e o outro, Lopes-Graça esclarece as suas convicções em relação a um movimento dialético entre sujeito e outro, já insinuadas pelas conclusões de harmonia ambígua que marcam as primeiras canções. Através de um processo de fragmentação a pouco e pouco agudizado, o compositor acaba por negar ao ouvinte a possibilidade de identificar em "Magnificat" qualquer plano de intencionalidade, o que nos permite distanciar a sua leitura do poema – isto é, a sua canção – de uma ideia hegeliana de síntese e aproximá-la de um argumento a favor da diferença e da multiplicidade.

Será pertinente analisar esta revisão expressiva a partir da comparação entre as ideologias estéticas de ambos Campos e Graça, que partilham entre si uma ideia de arte não aristotélica e, porém, divergem na função que lhe atribuem. No artigo "Apontamentos para uma estética não-aristotélica" publicado no terceiro número da revista *Athena*, Campos defende uma arte que subjuga o homem, ao invés de agradar, por via da combinação de forças integradoras e desintegradoras[112]. Por seu turno, como vimos,

[112] "Assim como na política e na religião, assim na arte. Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras

Lopes-Graça segue uma lógica inversa à de Campos a partir da qual troca a subjugação pela libertação (isto é, emancipação) do ouvinte, que deve ser "desafiado a pensar" (Carvalho 2017, 57). Nesse sentido, substitui igualmente o modelo dialético hegeliano por uma perspetiva associada ao movimento pós-modernista e a autores como Jean-François Lyotard e Michel Foucault que privilegiam a multiplicidade (ao invés da unidade) e a negação ou dispersão da identidade (Dallmayr 1997, 40-41). Assim, a heterogeneidade que em "Dá-me lírios, lírios" começa por se relacionar com a ideia de totalidade passa, em "Magnificat" – mediante a eliminação do processo de *consistency-building* e o recurso a um *time-as-being* – a identificar o seu contrário: um estado de fragmentação e multiplicidade irresolúveis.

Em suma, tanto em *Duas canções de Fernando Pessoa*, como em *Quatro momentos de Álvaro de Campos*, o processo de revisão expressiva e a interpretação dos poemas seguem os princípios ideológicos e estéticos que definem a música apresentacional de Lopes-Graça, como descrita por Mário Vieira de Carvalho e têm como consequência a materialização do outro e a complexificação da sua relação com o sujeito no plano melopoético. Contudo, a associação que se estabelece entre as canções de Lopes-Graça e a categoria apresentacional não deve ser tomada por garantida, assim como a contradição da dialética hegeliana, que, como veremos em seguida, será abordada de forma um pouco distinta no caso de *Três Canções de Fernando Pessoa.*

3.2. Canção como encantamento

3.2.1. Três canções de Fernando Pessoa

Algumas décadas antes da composição de *Quatro momentos de Álvaro de Campos*, a 30 de Novembro de 1950, realiza-se um concerto na Sociedade Nacional de Belas Artes, comemorativo do 15º aniversário da morte de Fernando Pessoa. Nele constavam *lieder* de Filipe de Sousa, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça, que apresenta *2 Canções de Fernando Pessoa* op. 13, "O menino da sua mãe" op. 21 e, pela primeira vez, as suas *3 Canções de Fernando Pessoa* op. 60, compostas entre 1947 e 1950 (Barreiros 1951, 11)[113]. Na sua crítica publicada na revista *Vértice*, João José Cochofel

palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver" (Pessoa 1980, 253).

[113] Filipe de Sousa apresenta *Ao longe ao luar* (1949) e *Não sei, Ama, Onde era* (1949) e Joly Braga Santos *Em toda a noite o sono não veio* (1949) (Alves e Cascudo 2013, 165). *Do vale à montanha* e "Não sei se é sonho, se realidade" foram ambos incluídos, a poucas páginas de distância, na primeira grande publicação

aponta os problemas de prosódia que marcavam as obras de Sousa e Braga Santos, acusando uma "falta de domínio da língua" e, no fundo, reforçando a crítica que Lopes-Graça havia feito em 1947 à "prosódia rígida e pesada" dos compositores portugueses (Lopes-Graça 1959, 56). Por seu turno, o poeta identifica uma relação íntima entre a letra e a música nas canções de Lopes-Graça, que descreve como "fiel tradução" dos "cambiantes psicológicos" da poesia (Cochofel 1950, 396). Cochofel faz também uma comparação entre as primeiras canções do compositor e as últimas, dando preferência ao ciclo estreado:

> Mas preferimos decididamente as canções mais recentes, de respiração mais larga e de maior à-vontade, o que nos faz suspeitar de que o atonalismo não seria de facto o clima ideal do autor. "O menino da sua mãe", que já conhecíamos, é uma perfeita obra-prima, e *Canção longínqua* um verdadeiro achado de lirismo português. Iguais qualidades se encontram em "Horizonte", que no entanto precisaríamos de ouvir mais vezes para fixar ideias. E note-se nas três canções a maneira como os motivos pianísticos se transformam de acordo com as necessidades da letra. O que menos nos agradou foi "Cavalo de sombra, cavaleiro monge", talvez demasiado preso ao pretexto rítmico (Ibid.)

Nuno Barreiros escreve também um texto para a *Gazeta Musical* a propósito do concerto em homenagem a Fernando Pessoa, no qual aproveita para realizar uma reflexão geral acerca da relação entre a música e a poesia, à semelhança do que Adolfo Casais Monteiro havia feito na palestra de introdução ao recital de 1936. No seu discurso vemos refletidas as ideias do poeta presencista, porém Barreiros identifica alguns problemas implícitos na composição de *lieder* que revelam uma maior filiação a uma perspetiva pré-schubertiana sobre a canção:

> Alguns problemas entre tantos: a compreensão exacta do pensamento e do clima poético da obra a tratar; o conhecimento da língua nos seus variados aspectos, especialmente prosódico, semântico e de sonância; a estrutura da peça em íntima relação com o sentido do texto literário; a clareza e propriedade do canto, de modo a deixar perceber a letra (quantas vezes o *recitativo* é uma solução ideal...); a técnica a empregar e o ambiente a criar de acordo com a natureza e o estilo do texto escolhido, etc. (Barreiros 1951, 11)

da poesia do ortónimo em 1942 – a cargo da editora Ática –, apenas precedida pelos poemas divulgados na imprensa periódica e pela publicação da *Mensagem* em 1934. Assim, parece-nos plausível considerar que Lopes-Graça tenha investido neste novo ciclo de canções sobre poemas de Fernando Pessoa ao entrar em contacto com a publicação da sua obra, após ter recorrido aos poemas disponibilizados na imprensa periódica no caso de *Duas canções de Fernando Pessoa* e, como veremos, "O menino da sua mãe".

O autor investe sobre esta temática ao constatar, como Cochofel, os problemas ao nível da escrita vocal e da prosódia que caracterizavam as peças de Sousa e Braga Santos e uma proximidade ao "sentido" e "feição da poesia" nos *lieder* de Lopes-Graça. Nestes identificava também outras qualidades, como "o cuidado na prosódia; o ambiente, os contrastes e o relevo conferido a determinadas palavras ou expressões, conseguidos pela maneira harmónica, sequência de planos tonais ou pelo carácter da melodia – conforme as exigências do poema, etc" (Ibid.).

No concerto de 1950, as três canções foram apresentadas numa primeira configuração que colocava em primeiro lugar "Horizonte" (1950), em segundo *Canção longínqua* (1950) e em terceiro "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (1947). Este último *lied* é revisto em 1956 e o conjunto é submetido a uma revisão integral por volta de 1988, presumivelmente a propósito da publicação da coletânea *Canções de Fernando Pessoa: 1934-1987*, na qual é apresentado com uma nova ordem: a última canção passa para primeiro lugar, a primeira para segundo, e a segunda para terceiro, sendo que o título criado pelo compositor para esta última – *Canção longínqua* – é substituído pelo título original do poema, "Não sei se é sonho, se realidade".

Os três poemas focam temáticas correspondentes a uma fase em que Pessoa se dedica especialmente ao esoterismo, a partir do qual aposta paradoxalmente no exercício da razão, acreditando que, através da Gnose, seria possível "transcender o intelecto por um intelecto superior" (Centeno *cit in* Martins 2014, 197)[114]. A nova configuração permite a Lopes-Graça ordenar as fases desse percurso de descoberta segundo um critério temporal: "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" foca o percurso e os obstáculos encontrados pelo sujeito; "Horizonte" contrasta uma ignorância passada com o conhecimento presente, mediante imagens associadas aos descobrimentos; e "Não sei se é sonho, se realidade" mantém a temática marítima, mas questiona o conhecimento obtido e recapitula a noção de que "É em nós que é tudo", já explorada no último verso do primeiro poema, "Caminhais em mim" (para uma análise descritiva dos poemas, consultar os anexos 1.4.1.1., 1.4.2.1. e 1.4.3.1.). Esta linha de continuidade permite-nos novamente reconhecer uma estrutura elementar e um conjunto de elementos de significação comuns aos três textos poéticos:

[114] Apesar de constituir parte de uma obra maior, o poema "Horizonte" (tal como a própria *Mensagem*) mantém uma relação muito próxima com um imaginário esotérico: "[...] a alma navega pela vida em 'naus de iniciação' em busca do Absoluto (o Longe); só depois de ultrapassar as tormentas (=dores inerentes à travessia da existência), com o fim da noite e da cerração (morte) é que a alma descortinará o Paraíso (a Verdade) que antes era apenas uma 'longínqua costa'". (Passoni *cit in* Luna 2005, 60).

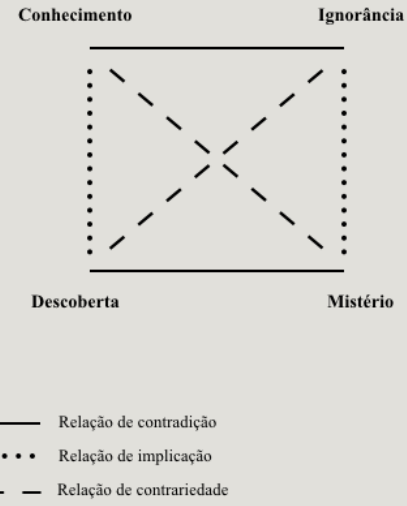
Lexemas *Do vale à montanha*	**Lexemas** *Horizonte*	**Lexemas** *Não sei se é sonho, se realidade*	**Semas**	**Quadrado Semiótico** (de acordo com Greimas & Courtés 1979, 365)
"penhascos pretos"	Medos	"Ilha do sul"	**Ignorância** Mistério Obstáculos	
"secretos"	Noite			
	Cerração			
"Sem ter horizonte"	Tormentas			
"ínvios caminhos"	Mistério	"Não sei se é sonho, se realidade"		
	Longe			
"rios sem ponte"	"Sul sidério"			
	"abstracta linha"			
"Do vale à montanha / Da montanha ao monte"	Desvendadas	"terra de suavidade"	**Descoberta** Abertura percurso	
	"Abria em flor"	"palmares inexistentes"		
	"naus da iniciação"			
	"abre-se a terra em sons e cores"	"Áleas longínquas"		
"Caminhais em mim"	"Os beijos merecidos da Verdade"	"Ali, ali/ A vida é jovem e o amor sorri"	**Conhecimento** Introspecção	
		"sonhada se desvirtua		
		É em nós que é tudo"		

Tabela 3. Análise sémica dos poemas *Do vale à montanha*, "Horizonte" e "Não sei se é sonho, se realidade", e quadrado semiótico resultante da sua combinação.

Como referimos, a oposição entre conhecimento e ignorância explorada pelos três poemas remete-nos novamente para um movimento dialético que neste caso aponta para a chegada do sujeito poético a uma verdade interior, isto é, a um plano de autoconhecimento. Contudo, a leitura melopoética desse movimento dialógico é bastante diferente da que acontece nas canções anteriormente analisadas, em grande medida devido ao recurso a uma conceção do tempo enquanto experiência (Kramer 1984, 230) e em particular à repetição[115]. É através desta, bem como a partir da utilização de movimentos circulares, que as três canções comunicam com uma conceção bergsoniana do tempo, a partir da qual tornam indistinguível a separação entre passado e presente. Numa perspetiva geral, cada *lied* une os dois planos temporais por meio da repetição prolongada de um motivo rítmico, substituindo a noção de sucessão pela de duração e criando um presente constante que se aproxima do instante estático característico da poesia de Campos. De facto, esta estratégia temporal evoca, tal como a poesia do heterónimo – as palavras de Susanne Langer: "Music makes time audible, and its form and continuity sensible" [...] Indeed, music is "change made perceivable" (Langer *cit in* Bowman 1998, 88).

115 "Romantic repetition belongs to a polarity that posits time as blockage or liberation, compulsion or ecstasis. Temporality here is primarily situated in consciousness, secondarily in objects, and the works that realize it tend to resist closure" (Kramer 1984, 229).

Apesar da predominância deste "presente constante", o movimento dialético manifestado ao nível poético é igualmente preservado, através de mecanismos de quebra da temporalidade vigente; da produção de um "macro-gesto" ascendente da voz que percorre as três canções e apenas no final de "Não sei se é sonho, se realidade" se complexifica; do contraste entre acordes (e modos maior e menor); e do contacto com a noção de progressão consequente da aproximação a uma harmonia tonal.

"Cavalo de sombra, cavaleiro monge"

Na primeira canção do conjunto (cf. análise descritiva), Lopes-Graça faz uso de um padrão rítmico regular e ternário que – repetido do início ao fim da peça em ambas as mãos do piano – destaca o plano de ação e permite ao ouvinte aceder a uma dimensão percetual do tempo, ao mesmo tempo que estabelece uma relação icónica com a passada do cavalo figurado no texto poético (il. 29). Na sua primeira versão, a canção fora considerada "demasiado presa ao pretexto rítmico" (Cochofel 1950, 396) por Cochofel e Barreiros. Contudo – e talvez por isso –, Lopes-Graça procura perturbar essa componente temporal na revisão de 1956, através de diversas estratégias que afetam a parte do piano: a diminuição, em diversos momentos, do número de células características do motivo rítmico principal por compasso e o acrescento de colcheias em duína no fim de outros, de modo a destabilizar periodicamente o padrão ternário (il. 34); e a criação de interrupções desse padrão característico, através da introdução de células rítmicas, ou mesmo compassos, contrastantes (il. 34), ou mediante o acrescento de compassos com o padrão rítmico principal por outros com uma textura mais vertical em momentos de transição entre as variações (il. 37)[116].

Fernando Fontes encontra "mecanismos de descontinuidade" semelhantes no segundo dos *Vinte e quatro Prelúdios* do compositor, sendo a sua descrição de uma "marcha [...] que se retrai momentaneamente [...] para ganhar novo fôlego" (Fontes 2016, 43) igualmente adequada aos momentos em que nesta canção Lopes-Graça interrompe o motivo da passada do cavalo, para imediatamente a seguir o recomeçar. O mesmo acontece na obra *Pranto em memória de Manuela Porto*, que, tal como "Cavalo de sombra, cavaleiro monge", sofre alterações numa segunda versão da partitura que

[116] Para além disto, a dimensão melódica da canção seria modificada em 1988, numa revisão em que o compositor decide transpor todo o ciclo de canções uma 3ª menor abaixo, decisão que, neste caso, também influenciou algumas mudanças de registo na voz superior do piano. Esta transformação é provavelmente motivada pelas dificuldades que assinalavam a parte vocal dos três *lieder*, sendo que no seu registo original "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" chegava a alcançar a nota Lá4.

acentuam a descontinuidade rítmica, no seu caso a partir da utilização do hoqueto (Ibid., 105). Desta forma, a canção sob análise dialoga com uma estratégia que é característica da obra de Lopes-Graça no seu geral, ao mesmo tempo que, por incorporar um texto poético cuja temática se relaciona com a superação de obstáculos, adquire a função particular de dificultar a perceção do tempo enquanto "presente constante" e o movimento progressivo em direção à Verdade. Daí que também os versos do poema sejam a pouco e pouco isolados uns dos outros por meio de quebras no gesto vocal ao qual, porém, se restitui a fluidez inicial na última estrofe da canção.

A sobreposição desses dois gestos contrários – estagnação e progressão – é neste caso possibilitada pela interação do plano temporal com os planos harmónico e melódico da canção. Ao nível da melodia vocal, Lopes-Graça cria um processo de acumulação de energia e tensão que se materializa numa subida gradual do registo e na utilização de gestos maioritariamente ascendentes, terminando cada estrofe meio-tom acima do gesto da estrofe precedente (il. 32). Este movimento associa-se à figura de retórica *anabasis*, na medida em que descreve o texto e ao mesmo tempo desperta emoções no ouvinte ligadas à exaltação e excedência (Bartel 1997, 179), convergindo com a ascensão gnóstica que o poema conota por meio de mecanismos simbólicos. O piano dialoga com o movimento da voz, por vezes contrariando a sua subida e por outras alongando o gesto ascendente através de relações cromáticas entre as notas que marcam os tempos de cada compasso. Contudo, a ascensão não é apresentada como movimento linear, mas sim na forma de avanços e recuos que cooperam com as descontinuidades presentes ao nível rítmico.

Por seu turno, ao nível harmónico, Lopes-Graça inicia a canção em Fá♯ menor para depois proceder a um conjunto de modulações e à utilização de acordes mais ambíguos, mantendo, porém, os agregados intervalares (de 4ª e 5ª) que constituem essa primeira harmonia. Tanto os intervalos escolhidos, como o movimento do baixo por graus conjuntos são elementos que se associam de uma forma geral ao "estilo de Lopes-Graça" (Cascudo 2010, 225), não sendo por acaso que as análises de *Aquela triste e leda madrugada* e *Eu cantarei de amor* – pertencentes a *Predicações de Os Lusíadas* (1959-1979) – por Teresa Cascudo sejam de várias formas também aplicáveis a esta canção (Ibid., 224-225). Tal como nessas canções, "a austeridade dos meios utilizados" coopera com uma noção de unidade que já se estabelecia a partir de uma conceção do tempo enquanto experiência. Por outro lado, as constantes modulações e a recorrência da harmonia inicial na última estrofe da canção relembram a presença de um movimento

dialético que, conjugado com a ascensão melódica e a repetição rítmica, parece não ter fim, resultando num "efeito de extinção sonora mais do que numa conclusão propriamente dita" (Castro *cit in* Fontes 2016, 45)[117].

"Horizonte"

A canção "Horizonte" (cf. análise descritiva) aplica várias das estratégias verificadas em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge", nomeadamente a criação de um plano temporal percetual e circular, desta vez mediante a exploração de uma relação indexical entre o gesto ondulante apresentado pelo piano e a imagem poética que, tal como a passada do cavalo na canção anterior, é ubíqua ao longo de todo o texto: o mar (il. 40)[118]. Em "Horizonte", os mecanismos de quebra deste tempo presente são, ao nível do piano, produzidos a partir da interrupção do "motivo marítimo" com acordes prolongados nos momentos em que o sujeito poético evoca o mistério anterior aos descobrimentos – "Linha severa da longínqua costa" –, ou, por outro lado, em compassos que precedem determinadas revelações, de forma a criar momentos de maior tensão e antecipação (il. 43). Este jogo entre estados de tensão e alívio é igualmente sustentado pela utilização de relações harmónicas baseadas no sistema tonal, ele próprio uma estratégia de continuidade e direccionalidade que permite a Lopes-Graça reforçar a ideia de percurso ascendente com destino à verdade:

> Tonal composing is premised on an always-connected ideology that governs the community of tones. This is not to deny that some connections can be interpreted in terms of contextual discontinuities; it is only to claim a premise of connectedness. A chosen event comes from somewhere and leads elsewhere. Within this broader goal-directedness, an engaging network of motions unfolds at more local levels (Agawu 2009, 32-33)

[117] A descrição de Paulo Ferreira de Castro refere-se aos finais das várias canções presentes na obra discográfica *Fernando Lopes-Graça, Clepsidra, As mãos e os frutos, 3 canções de Fernando Pessoa* (Pinto, Rodrigues e Vieira de Almeida 2009), porém Fernando Fontes aplica-o igualmente ao segundo dos *Vinte e quatro prelúdios* do mesmo compositor, evidenciando a centralidade deste recurso estilístico na obra de Lopes-Graça (Fontes 2016, 45).

[118] O gesto escolhido por Lopes-Graça relembra obras como *La mer* (1905), de Claude Debussy e *Canto de um cisne negro* (1917) de Heitor Villa-lobos, que também estabelecem uma relação entre determinados elementos musicais (significantes) e o mar ou a água (significados), utilizando a ondulação como terceiro termo numa relação de significado indexical. O cenário marítimo é igualmente representado pelo ecoar das últimas notas de vários gestos melódicos vocais, como se o som da voz se propagasse nas ondas do mar, e pela transformação do movimento ondulante em duas linhas com contornos opostos no último andamento da peça, de forma a evocar a rebentação das ondas e, por conseguinte, a chegada a terra e o acesso aos "beijos merecidos da Verdade" (il. 49).

Tomando como base este sistema harmónico, o compositor associa o plano da ignorância a acordes em modo menor e as descobertas a acordes em modo maior (il. 45), fazendo corresponder os momentos em que estas realidades se sobrepõem a passagens bitonais ou de harmonia ambígua. A partir desta oposição harmónica, a canção suscita no ouvinte sensações de abertura e fechamento que se alinham com a metáfora apresentada ao longo do poema – "Abria em flor o Longe, o Sul sidério" –, conferindo ao plano temporal uma dimensão progressiva. A noção de abertura é também explorada pela oposição que se cria, no plano vocal, entre os registos grave e agudo, o primeiro associado à ignorância e à escuridão e o segundo a momentos de revelação, criando-se um contraste entre as imagens de claro e escuro que remonta à função do jogo entre registos em *Lohengrin* de Richard Wagner (Tarasti 2012, 334)[119]. Da mesma forma, a referência a uma linha do horizonte por descobrir permite a Lopes-Graça criar ainda outra oposição ao nível da voz, entre os estilos recitativo e lírico, cada um deles depois associado ao seu respetivo registo (il. 47).

Tal como em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge", a utilização da figura de retórica *anabasis*, em conjunto com os restantes recursos nomeados, permite a Lopes-Graça sobrepor dois tipos de temporalidade e novamente produzir uma relação de continuidade entre o passado e o presente baseada na ideia de duração, o que neste caso resulta na suavização do contraste estabelecido entre os planos temporais no poema pessoano. Por outro lado, enquanto a primeira canção une a voz e o piano num só plano de intencionalidade, mediante a transposição da célula rítmica característica do motivo da passada do cavalo para a parte vocal, em "Horizonte" o compositor estabelece uma divisão clara entre as dimensões rítmica e gestual dos instrumentos, talvez no sentido de sublinhar a presença de duas identidades – uma física e outra abstrata – que no primeiro verso do poema logo se distinguem: "Ó mar anterior a nós".

Do mesmo modo, no primeiro caso Lopes-Graça dialoga com um modo de enunciação característico da dança, com "um ritmo e um sentido métrico nitidamente perfilados" (Agawu 2009, 99) e no segundo utiliza um estilo *legato*, produzindo uma sensação de grande fluidez entre as linhas melódicas dos versos ao começar cada gesto na nota em que termina o anterior. Ao passo que o recurso a um *dancing mode* se alinha

119 "A contrary narrative course is found in the prelude to Wagner's *Lohengrin*. It starts in the thinnest upper register with woodwinds and strings, then descends towards the depths of the orchestra as an allegory of the journey of the main protagonist, the knight of light. Just as Lohengrin returns to his realm, the prelude also reascends to heavenly spheres" (Tarasti 2012, 334).

aos restantes mecanismos que na primeira canção evocam a dimensão corpórea e física do percurso de descoberta do sujeito poético, o movimento lírico da voz em "Horizonte", acompanhado pelo embalar do gesto ondulante do piano, comunica com o conceito de *songfulness* desenvolvido por Lawrence Kramer[120]. Este surgiu no capítulo anterior a propósito da utilização da ideia de música como metáfora para a alienação na obra poética de Pessoa e de Campos, cuja manifestação incluía igualmente referências a um gesto de embalo. No caso de "Horizonte", o prolongamento de cada sílaba enunciadas em notas de longa duração, aliado a uma melodia que não se repete, fluindo entre os registos grave e agudo e a um discurso direto, permitem a Lopes-Graça ocultar a "existência independente" de cada dimensão da canção (música e poesia) e "incitar a fantasia" (Kramer 2002, 54), remetendo o ouvinte para um significado que é independente do conteúdo verbal (Ibid., 53) e convocando a noção de encantamento. Ao comunicar com esta qualidade, Lopes-Graça vai além do conteúdo poético de "Horizonte" e revela o seu carácter ilusório, uma conclusão que permite ao compositor criar uma relação entre os signos musicais desta canção e os verbais da seguinte, cujos versos finais ditam: "Não é com ilhas do fim do mundo, / Nem com palmares de sonho ou não, / Que cura a alma seu mal profundo, / Que o bem nos entra no coração".

"Não sei se é sonho, se realidade"

A última das *Três canções de Fernando Pessoa* (cf. análise descritiva) rompe com as estratégias que Lopes-Graça associa às ideias de progresso e descoberta em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" e "Horizonte", no sentido de substituir os termos da oposição até então vigente – ignorância e conhecimento – por dois outros focados no poema em questão: o sonho e a realidade. Perante esta alteração, o diálogo estabelecido entre diferentes noções de tempo ganha novos contornos e, ao invés de relacionar as ideias de duração e de um presente constante com a de um movimento progressivo, procura colocar em evidencia o contraste entre um plano onírico e outro racional.

A canção inicia-se no primeiro destes planos, com uma oscilação entre registos no piano que seria semelhante aos motivos da passada do cavalo e da ondulação do mar estruturantes dos *lieder* anteriores, não fosse o carácter não padronizado que obtém à medida que o compositor acrescenta células ao motivo inicial e modifica a duração de

120 A ligação que se estabelece entre "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" e uma dimensão física é apoiada na asserção de Agawu sobre o modo de enunciação utilizado: "the dance mode represents a sedimentation of corporeality in music" (Agawu 2009, 98).

cada compasso (il. 51). A esta irregularidade rítmica soma-se uma regularidade harmónica que permite a Lopes-Graça situar o ouvinte num plano que é simultaneamente constante e variável, sem pulsação regular e, por isso, imprevisível e irracional. Esta noção de instabilidade temporal culmina em diferentes momentos em acordes de longa duração, através dos quais a noção de tempo é suspendida e o carácter onírico sobressai na forma de movimentos ondulantes na voz superior do piano (il. 54).

A relação com o sonho é também sustentada pelo recurso ao modo frígio transposto a Ré♯, que nos remete para uma ideia de suspensão: "It is called by some French theorists: "*le mode extatique par excellence*"; and indeed it is ecstatic, for it seems not to come to a final rest, but to remain suspended, as it were, between earth and heaven" (Heckenlively 1900, 44). De resto, os gestos arqueados da voz por vezes ornamentada contradizem o movimento ascendente que estabelecia uma linha de continuidade entre as anteriores canções e uma noção de progressão, formando um movimento ondulante que relembra novamente os conceitos de *songfulness* e de embalo. Mediante as estratégias apresentadas, a "ilha extrema do sul" na qual o sujeito poético encontra inicialmente satisfação, é desde logo denunciada por Lopes-Graça como ilusória, em especial devido à transposição do movimento de embalo para a voz, que, segundo Kramer, reserva para si o potencial de gerar um significado virtual e ignorar um outro real:

> [...] as the medium of social relationship, voice involves the listener in a potential or virtual intersubjectivity that in some circumstances may be realized in the course of song; and as a corporeal medium, voice addresses itself in its sensuous and vibratory fullness to the body of the listener, thereby offering both material pleasure and an incitement to fantasy" (Kramer 2002, 54)

É a partir desta relação entre a voz, o embalo e a ilusão que Lopes-Graça desenvolve a dimensão que se lhes opõe, um plano de racionalidade no qual o sujeito desmascara o sonho – "Ah, nessa terra também / O mal não cessa, não dura o bem" – através de gestos melódicos estagnados, quase falados (como a indicação de expressão indica); intervenções sucintas no piano (il. 58); uma maior estabilidade temporal; e um movimento descendente que, ao contrário dos anteriores, não termina com uma ascensão (il. 59). Subjacente ao contraste entre estilos vocais, está a associação entre a fala e o pensamento e entre o canto e o encantamento que se demonstra (como vimos e veremos) permanente nos *lieder* de Lopes-Graça sobre poesia de Pessoa e que é consistente com os ideais estéticos do próprio poeta (ortónimo).

A última estrofe do poema, focada na busca de uma nova verdade, é apresentada através de um retorno ao *Tempo I* da canção e, portanto, a uma versão ligeiramente modificada do plano onírico inicial. A partir desta associação e do destaque do verso "É em nós que é tudo", o compositor desloca a verdade interior que o sujeito poético procura para um plano igualmente abstrato, no qual a melodia ondulante associada ao sonho se une a uma ascensão prolongada que retoma o gesto das restantes canções (il. 62). O jogo entre esses dois tipos de movimento é perpetuado no poslúdio do piano, destacando-se uma insistência sobre a nota Fá♯ – a nova finalis do modo frígio –, a partir da qual se produzem gestos em arco que culminam num salto ascendente entre acordes de harmonia ambígua (il. 63). Assim, Lopes-Graça utiliza a dimensão espacial da melodia para ilustrar a correspondência que o poema estabelece entre a procura pela Verdade, até então associada a um movimento de ascensão e a uma noção de distância – "É ali, ali" –, e a descoberta da mesma no interior do sujeito – "É em nós que é tudo" –, a que o compositor alude a partir do retorno a Fá♯ e das várias repetições dessa mesma nota. Porém, ao sobrepor estas características melódicas a uma harmonia ambígua e uma dimensão temporal que retoma a noção de presente constante previamente evocada, o compositor acrescenta ao poema um carácter de suspensão que lhe permite efetuar uma revisão expressiva do texto pessoano, segundo a qual a procura da Verdade se revela um processo infindo.

Se relembrarmos as características que definem a música apresentacional de Fernando Lopes-Graça, verificamos que as *Três Canções de Fernando Pessoa* oferecem uma maior resistência à categoria criada por Mário Vieira de Carvalho, visto amortecerem algumas estratégias de descontinuidade com uma direccionalidade nítida, ou a partir de movimentos temporais, melódicos ou harmónicos associados à ideia de encantamento. O destaque de certos momentos de clímax, o modo de enunciação associado à dança e a *songfulness* derivada de um maior recurso a relações harmónicas tonais e a gestos ondulantes na voz e no piano opõem-se à tentativa de emancipação do ouvinte subjacente aos restantes casos musicais até então mencionados. Embora o compositor conserve a intenção de romper com sensações de linearidade e unidade a partir da interrupção de padrões rítmicos, ou do jogo entre a fala e o canto, o recurso a um tempo enquanto experiência resulta no submergir dessas irregularidades num discurso coerente, aspeto que, num artigo de 1941, demonstra valorizar nos *lieder* de Schubert:

> Na maior parte dos casos [...] o acompanhamento desempenha um papel de primacial importância, já pela sua função descritiva, já pela sua função psicológica, já pelas duas, simultâneamente. [...] Todavia, deve dizer-se que Schubert não cai nunca no descritivo fácil e pitoresco. É suficientemente músico para dar sempre aos seus acompanhamentos um interêsse superiormente musical, sem descambar em puerilidades imitativas, nem em efeitos grosseiramente realistas. Lembremo-nos, por exemplo, da cavalgada «através da noite e do vento,» de *Erlkönig*; do movimento da roca, e *Gretchen am Spinnrad* [...]: – em todos êles a mais perfeita musicalidade, sempre a mesma preocupação em ligar e unificar os diversos elementos da caracterização musical num todo orgânico e lògicamente constituído (Lopes-Graça 1941, 267-268).

Ao adotar para si o carácter "orgânico" que identifica nas canções de Schubert e ao atribuir ao piano um papel descritivo dos cenários físicos e dos estados psicológicos que situam os sujeitos de cada canção, Lopes-Graça estabelece uma maior congruência entre as três canções que, por conseguinte, se aproximam de uma conceção de ciclo ligada ao estudo do repertório para canto e piano de Schumann na segunda metade do século XX, segundo a qual esse implica "uma estreita coerência entre partes e o todo" e uma "continuidade dramática na estrutura dos textos" (Fontes 2016, 150)[121].

Da mesma forma, a coerência entre os discursos empregues nas três canções em causa deriva de uma postura face ao movimento dialético entre sujeito e objeto diferente da que reconhecemos em *Quatro momentos de Álvaro de Campos*. Neste caso, as manifestações de uma alteridade – seja ela os obstáculos que dificultam o percurso do sujeito em direção ao conhecimento, ou a própria Verdade – surgem para logo a seguir serem assimiladas pelo sujeito, o que permite a Lopes-Graça comunicar de forma direta com a dialética hegeliana, embora evitando conformar-se a uma ideia de síntese completa, isto é, a uma sensação clara de conclusão.

Em *Três canções de Fernando Pessoa*, a transgressão de algumas das características que definem a música apresentacional de Lopes-Graça pode ser entendida como consequência de uma abordagem imitativa em relação às estruturas formais dos textos pessoanos e aos cenários físicos neles descritos. Por outro lado, as estratégias musicais que exploram uma sensação de encantamento servem igualmente de reflexão sobre as consequências de uma audição passiva, visto que, em última instância, se revelam simbólicas de uma verdade ilusória. Em todo o caso, estes exemplos musicais

[121] Esta característica é igualmente conciliável com a influência da obra vocal de Debussy, cujos momentos de descontinuidade se destacam por integrarem secções padronizadas: "The delights of musical deviation, in which Debussy was already well versed by the 1890s, are felt most keenly when there is some clear pattern to deviate from; or to put it another way, nuance makes more impact within a context of regularity" (Nichols 2003, 88).

demonstram um menor interesse por parte do compositor em repensar os textos poéticos em causa, e uma maior preocupação em estabelecer uma relação mimética com os elementos referenciais da imagem poética (Kramer 1984, 148). A preferência por este tipo de abordagem melopoética e a seleção de poemas que, desta forma dispostos, convidam à reflexão, à procura de conhecimento e à rejeição de falsas verdades, constituem escolhas que em muito se relacionam com as estratégias de conciliação entre arte e política que marcavam o percurso de Lopes-Graça nos finais da década de 40. De facto, em 1948 o compositor – já integrado no Partido Comunista Português e no Movimento de Unidade Democrática – frequenta o Congresso da União dos Compositores e Musicólogos Progressistas, em Praga (Cascudo 2010, 123) no qual vê reforçadas determinadas "convicções e posições anteriores tais como a da maior acessibilidade e comunicabilidade humana da música contemporânea, presa por vezes nas malhas de experimentalismos por demais áridos e estiolantes" (Lopes-Graça *cit in* Cascudo 2010, 125)[122]. Assim, podemos pelo menos sugerir que as *Três Canções de Fernando Pessoa* surgem como manifestação de uma fase de maior alinhamento à "posição oficial soviética sobre o papel que devia ser assumido pelos profissionais da música para resolver a «crise musical contemporânea»" (Ibid., 124), ideia esta suportada pelo contraste que o ciclo estabelece com as abordagens melopoéticas de resto adotadas, como vimos anteriormente e voltaremos a constatar em seguida[123].

[122] Teresa Cascudo descreve os quatro princípios que sustentam o plano de acção proposto pelo Manifesto de Praga, documento resultante das ideias discutidas no Congresso frequentado por Lopes-Graça: "Em primeiro lugar, os compositores deviam combater e anular a sua tendência para o subjectivismo de maneira a transformar a sua música na expressão das ideias e das emoções progressistas das massas. Em segundo lugar, deviam contrariar a corrente «cosmopolita», aprofundando nas suas características nacionais para fundar um verdadeiro internacionalismo musical. Em terceiro lugar, deviam dedicar-se preferencialmente àqueles géneros musicais capazes de veicular conteúdos concretos, nomeadamente aos géneros vocais. Por último, e em quarto lugar, tanto os compositores como os musicólogos deviam trabalhar em prol da educação musical das massas" (Cascudo 2010, 124-125).

[123] Não obstante a relação que se estabelece entre esta fase do percurso de Lopes-Graça e novos projetos enquadrados na categoria de "música coloquial" (Carvalho 2017, 52) – como as "harmonizações de canções tradicionais não portuguesas" (Cascudo 2010, 126) – e a geral incompatibilidade entre os ideais estéticos do compositor e aqueles associados ao realismo socialista, o seu comentário ao Congresso permite-nos tomar as *Três canções de Fernando Pessoa* como momento de conciliação dessas duas posições.

3.3. Canção como prolongamento da vida na morte

3.3.1. "O menino da sua mãe" e "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento"

Alguns anos antes da composição de *Três canções de Fernando Pessoa*, no mesmo ano em que conclui "Sol nulo dos dias vãos", Fernando Lopes-Graça compõe "O menino da sua mãe" (1936), uma canção baseada no poema homónimo de Pessoa ortónimo, ao qual terá acedido a partir da sua publicação na revista *Contemporânea* em 1926[124]. A primeira audição da canção, agendada para Junho de 1943, integrava uma série de concertos e conferências na Casa do Alentejo que foi "interrompida pela polícia"[125]. Assim, a obra acabou por ser revista e a segunda versão, concluída em 1944, foi apresentada ao público pela primeira vez no 9º concerto promovido pela Sociedade Sonata, a 25 de Novembro desse ano, na Academia de Amadores de Música, com as interpretações de Olga Violante e Jorge Croner de Vasconcelos (Pinto da Silva 2009, 66)[126].

O poema "O menino da sua mãe" (cf. anexo 1.2.1.) centra-se nos tópicos da infância e da morte, que voltam a unir Lopes-Graça e Fernando Pessoa aquando da composição da canção "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento"[127] (cf. anexo 1.3.1), em 1960, num contexto em que a relação do compositor com a temática da morte ganha novos contornos associados a um momento de crise pessoal[128]. Teresa Cascudo resume as semelhanças entre os poemas e as canções em causa, tornando claros os benefícios de uma análise comparativa das obras de Lopes-Graça:

[124] O poema foi primeiramente publicado no primeiro número da terceira série da revista *Contemporânea*, 3ª série, datado de Maio de 1926 (p. 47), tendo sido depois publicado na edição das *Poesias* de Fernando Pessoa de 1942, a cargo da editora Ática.
[125] Nota autógrafa no programa da série de concertos intitulado "Concertos e Palestras sobre Música" que está disponível no fundo de Maria da Graça Amado da Cunha, no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.
[126] Curiosamente, é a primeira versão da obra que figura na edição *Canções de Fernando Pessoa 1937-1987* (1988), que serve de base a todas as análises musicais realizadas na presente dissertação. Deste modo, optámos por partir da primeira versão, identificando, porém, as mudanças que a partitura sofre na revisão de 1944, de modo a pensar a filologia da obra e refletir sobre as motivações por detrás das alterações mais significativas que o texto melopoético sofreu, tal como aconteceu com "Põe-me as mãos nos ombros".
[127] Doravante, "Tomámos a vila".
[128] Os motivos particulares que motivam esta crise são, ainda hoje difíceis de determinar. A propósito da obra *Canto de Amor e de Morte*, composta no ano seguinte, Mário Vieira de Carvalho descreve que "Por essa altura já com 53 anos, F. Lopes-Graça continuava a viver só e num quarto, na Rua da Infantaria 16, a Campo de Ourique. Uma crise pessoal, que sempre o comovia quando a rememorava, colocou-o então à beira do suicídio" (Carvalho 2010, 711).

> Duas canções posteriores e separadas no tempo, as já referidas «O menino da sua mãe» e «Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento», têm em comum o tema da morte. Em ambas encontramos a descrição dos corpos sem vida de duas vítimas da guerra: um jovem e uma criança. Tal ponto de partida deu a Lopes-Graça uma oportunidade para compor duas das canções mais comovedoras da sua carreira, usando processos diferentes dos empregues nas canções anteriores. Ambas se baseiam na utilização da música com fins expressivos, dentro de um contexto harmónico, se não tonal, pelo menos francamente diatónico (Cascudo 2010, 214).

De facto, os poemas partilham entre si alguns lexemas e, especial determinados semas como a vida, a morte, a esperança e a desilusão, embora cada um deles foque um dualismo temporal particular, o primeiro entre o passado e o presente, e o segundo entre o presente e o futuro:

Lexemas *O menino da sua mãe*	**Semas**	**Lexemas** *Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento*
"De balas trespassado"	**Morte** Presente	"criança loira"
"Jaz morto e arrefece"		Jaz
Alvo		Escuro
Exangue		"tripas de fora"
Langue		"feixe de sangue"
Cego		escuro
"O menino da sua mãe"	**Vida** Inocência infância	"Comboio que ignora"
		"luz doura"
"A brancura embainhada / De um lenço"		"A criação do futuro"
"a criada / Velha que o trouxe ao colo"		"Luz um pequeno peixe"
Prece	**Esperança** ≠ **Desilusão**	"E o da criança loura?"
«Que volte cedo, e bem!»		
"Malhas que o império tece"		

Tabela 4. Análise sémica dos poemas "O menino da sua mãe" e "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento".

Por sua vez, ambas as canções de Lopes-Graça dialogam com a oposição entre as ideias de vida e de morte a partir de uma separação deliberada dos planos poético e musical e da utilização de um *time-as-being*, no caso de "O menino da sua mãe" a partir da alternância entre realidades temporais e consequente fragmentação da identidade do soldado morto, e em "Tomámos a vila" mediante uma tentativa de permanência. Assim, apesar de assumirem diferentes estratégias quanto ao tratamento das identidades que definem e percorrem cada poema, ambas as composições podem ser interpretadas a partir de uma mesma estrutura elementar, através da qual o contraste entre vida e morte presente

no plano semântico encontra uma correspondência na oposição entre transformação e permanência na dimensão temporal do plano musical:

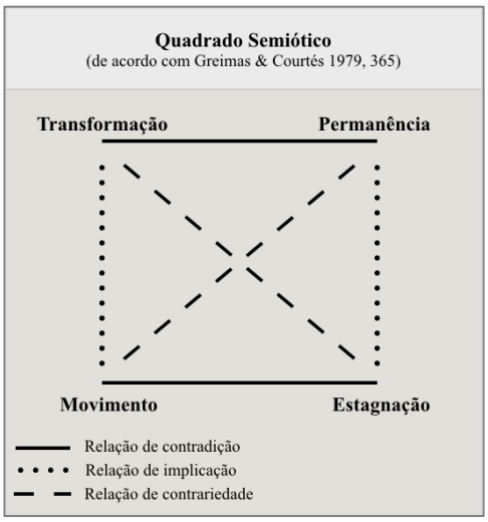


Tabela 5. Quadrado semiótico relativo à estrutura elementar de "O menino da sua mãe" e "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento".

"O menino da sua mãe"

A primeira destas canções (ver análise descritiva) começa por apresentar o "cenário da acção", assegurado no primeiro andamento, *Lento, non troppo* (𝅗𝅥 = 66), pela "sobrevivência da tónica (Si♭)" (Carvalho 1981, 48-49) e correspondente ao tempo presente no qual o sujeito poético observa e descreve o seu objeto de contemplação. Este cenário cria, segundo Vieira de Carvalho, um "envolvimento impressionista pictórico, paisagístico" (Ibid., 49), uma perceção causada pelo recurso a uma textura depurada e a um registo amplo no piano (il. 15). Ambas estas características revelam uma associação entre este plano presente e o estilo pastoral, que é também evocado pelo constante florescer da voz a partir da nota Si♭: "The principal feature is the sustained bass – the bourdon or drone – on a single tone or a fifth. The melody proceeds either as a naive, pastoral tune or as a melodic flourish" (Ratner 1980, 21). Esta escolha estilística é provavelmente motivada por um desejo de comunicar com a imagem poética que, no início do texto em causa, situa a ação num "plaino abandonado". Tal como no caso da obra de Alberto Caeiro, o primeiro plano apresentado nesta canção é desta forma caracterizado para produzir um tempo suspenso no qual nada parece mudar (Monelle 2006, 189 e 195). Contudo, enquanto que no caso do heterónimo o estilo pastoral é associado a uma ideia de infância, em "O menino da sua mãe" o mesmo surge ligado à

temática da morte, desde logo apresentada. Deste modo, à intenção imitativa, Lopes-Graça adiciona – propositada, ou inadvertidamente – um primeiro indício da "profunda ironia" (Cascudo 2010, 213) que, como veremos, caracteriza a peça no seu todo.

A uma primeira secção associada ao presente, à morte, e a um tempo estagnado, sem evolução, o compositor opõe uma outra sustentada por um "motivo do embalo" (il. 16) (Carvalho 1981, 50), cujo gesto ondulante pressupõe uma noção de movimento e, por conseguinte, uma dissociação da identidade até então manifestada e uma passagem para um plano de vitalidade. Este gesto não só permite ao compositor estabelecer uma relação icónica com o embalo de criança e, por conseguinte, uma relação indexical com a noção de infância no seu geral, como comunica diretamente com o vocabulário poético de Pessoa, tornando-se assim uma concretização de uma música que já existia – embora num plano imaginário –, associada à figura da "criada / Velha que o trouxe ao colo" (il. 17)[129]. Aqui, a discussão sobre que vozes atuam na produção da canção ganha particular relevância, visto que esta escolha musical pode ser interpretada como resultado de uma associação realizada pelo compositor, de uma vontade de materializar a música já implícita na poesia de Pessoa, ou de um compromisso entre ambas estas possibilidades.

Para além disto, esta nova secção de "O menino da sua mãe" inicia uma relação de "oposição dialética entre a proposta literária e a musical e, dentro desta, entre a voz e o piano" que se mantém até à conclusão da canção (Ibid., 48). Segundo Vieira de Carvalho, esta manifesta-se em primeiro lugar a partir da sobreposição do "motivo de embalo no piano [...] e de um «quase recitado» em que se descreve não o bebé nos braços da mãe mas o cadáver em farda de soldado" (Ibid., 50) e que remonta à associação entre as noções de permanência e morte. Ao confrontar a sobreposição destes dois cenários contrários, Carvalho identifica a transformação que ocorre entre a dialética de temporalidades no poema, apresentada na forma horizontal e sequencial, e a dialética criada por Lopes-Graça, que faz uso das possibilidades de contraponto e simultaneidade de processos inerentes ao meio de expressão musical. Esta transformação produz uma "dissonância estrutural" entre a canção e o poema, no sentido em que a canção modifica de forma significativa o carácter da relação temporal estabelecida na obra poética (cf. Kramer 1984, 150). Nesta, o sujeito poético tem por base o tempo presente, a partir do

[129] Relembramos a presença frequente do verbo *embalar* na poesia do Ortónimo, bem como a coerência ao nível métrico e o esquema de rimas cruzadas que normalmente o acompanha, referidos no capítulo anterior. Lembramos também os versos "Aqui ao pé da cama / Canta-me, minha ama / Uma canção triste" (Serrão 1985, 43), nos quais encontramos referência à temática pessoana veiculada pelo "motivo do embalo" de Lopes-Graça.

qual visita o passado por meio de analepses, enquanto na obra de Lopes-Graça a coexistência permanente de ambos os tempos provoca uma relação antonímica entre a parte pianística e o conteúdo semântico do texto.

Por um lado, a estratégia empregue dá continuidade ao comentário que o estilo pastoral da primeira secção realiza sobre o conteúdo poético, elevando a ironia a um estado de perversão, ou até loucura, se considerarmos que o fenómeno descrito resulta daquilo a que, no caso do cinema e derivado da ópera, se intitula de *efeito anempático* e relembra a associação entre Lopes-Graça e a noção brechtiana de *verfremdung* anteriormente estabelecida:

> On the other hand, music can also exhibit conspicuous indifference to the situation, by progressing in a steady, undaunted, and ineluctable manner: the scene takes place against this very backdrop of "indifference." This juxtaposition of scene with indifferent music has the effect not of freezing emotion but rather of intensifying it, by inscribing it on a cosmic background. [...]
> To be sure, this effect of cosmic indifference was already present in many operas, when emotional pitch was so high that it froze characters into inaction, provoking a sort of psychotic regression. Hence the famous operatic convention of madness, with the dumb little music that a character repeats while rocking back and forth [...] (Chion 1994, 8).

Por outro lado, ao sobrepor um tempo estagnado a outro em movimento, Lopes-Graça estabelece uma relação com o fenómeno da memória, presente ao longo do poema e definido – tal como referimos no capítulo anterior – a partir de uma sobreposição do passado e do presente num tempo dual (Monelle 2000, 96).

Outro caso da oposição dialética entre a literatura e a música diz respeito ao último andamento da canção, *Funebre.* Nesta parte da canção, "invertem-se os dados da oposição dialética entre voz e piano" (Carvalho 1981, 53), visto que o contraste entre as conotações dramáticas da marcha fúnebre no piano e as palavras esperançosas que a voz canta – "Lá longe, em casa, há a prece: / Que volte cedo, e bem!" – reestabelecem a relação anempática que Vieira de Carvalho identificava já na segunda secção. Novamente, a combinação destes elementos resulta numa ironia que acentua a distância entre as diferentes realidades expostas no poema e entre os seus respetivos tempos de ação.

Nos compassos seguintes, o carácter lírico que marca a enunciação das palavras esperançosas dá lugar à apresentação de dois versos declamados: "(Malhas que o Império tece!) / Jaz morto, e apodrece". Para Vieira de Carvalho esta "não-melodia" constitui um "apelo à reflexão" e o gesto do último verso – "O menino da sua mãe" – um "íntimo apelo

à paz" (Ibid., 54) (il. 18). Por seu turno, Ana Paixão associa a mesma declamação a uma manifestação da resistência do compositor face ao regime ditatorial do Estado Novo (Paixão 2018, 211). De facto, a canção (cuja primeira audição, não esqueçamos, foi impedida pelas autoridades) tem recebido especial atenção musicológica por ser considerada representativa da consciência política e da oposição do compositor ao regime autoritário vigente:

> In reciting the lines "(Malhas que o Império tece!)" [...] and "Jaz morto, e apodrece [...]", and applying this technique, we are able to discern a critical perspective that links death and imperialist ambitions during one of the bleakest moments in Portuguese history. The techniques which Lopes-Graça uses when writing music reveal a committed interpretation of Pessoa's poem, in the light of which the strategies used to contrive the variations in sounds lend themselves to the shaping of political resistance. The un-lyrical strategy permits to stress the words "Empire" and "dead" associating them. (Ibid., 212-213)

Não obstante a relevância destas reflexões, consideramos pertinente observar o tratamento musical conferido a estes últimos versos como reflexo das associações que o compositor cria entre uma voz declamada (ou um estilo recitativo) e expressões poéticas de índole filosófica, introspetiva, ou racional, ao longo do seu repertório vocal[130]. Para além disto, devemos considerar a sugestão de Ana Paixão de que a ausência de música é simbólica da ausência de vida (Ibid., 211), visto que, na sua primeira versão, "O menino da sua mãe" contava com um caso de *sprechgesang*, curiosamente atribuído ao final do verso "Jaz morto e arrefece" (il. 18). A utilização da voz declamada neste verso e no seu paralelo, juntamente com a repetição do mesmo gesto melódico, oscilante e ascendente, em cada uma das enunciações de "O menino da sua mãe" é sintomática da associação que o compositor produz, ao longo da obra, entre a ausência de gestos melódicos (estagnação) e a morte e entre a sua presença (movimento) e a vida. Neste sentido, cremos que a utilização de *sprechgesang*, seguida de um gesto melódico amplo é um colocar por extenso, do contraste entre os tempos presente e passado que até então o compositor opta por dispor na vertical.

130 Veja-se também o caso do último dos *Três Sonetos de Camões*, *Oh! Como se me alonga*, cujo "tema filosófico" serve, segundo Teresa Cascudo, de justificação para uma linha melódica "severa do ponto de vista rítmico" (Cascudo 2010, 223).

"Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento"

Tal como em "O menino da sua mãe", Lopes-Graça inicia "Tomámos a vila" (cf. análise descritiva) com a apresentação de um presente estagnado, definido pela repetição da nota Ré, que acaba por se revelar uma pedal ubíqua ao longo de toda a canção. Em contraste, a esse elemento recorrente rapidamente se juntam outros que apelam, embora discretamente, a uma noção de movimento e progressão, tais como um motivo descendente que se transfere do baixo para a linha superior do piano; uma melodia vocal em estilo *legato* e com uma fluidez consequente da utilização de notas guia, comuns ao final de um verso e ao início de outro; e um aumento gradual da densidade textural da canção (il. 20 e il. 24). Da sobreposição destas estratégias de progressão à nota pedal omnipresente e ao movimento por 5as perfeitas ondulante depois surgido no baixo do piano resulta um tempo presente que caminha, num constante conflito com a inércia, para o futuro.

Na mudança para a segunda e última secção da canção, tal como em "O menino da sua mãe", o piano e a voz trocam de papéis e a insistência na nota Ré é transportada para a linha vocal de forma a servir de base ao estilo recitativo por essa adotado. Por seu turno, no piano, dá-se a supressão da pedal no baixo, a utilização de ritmos irregulares que fogem ao padrão estruturante até aí vigente, uma aceleração do tempo e crescimento dinâmico por via de indicações como *cresc. ad affretando* e *Rapido*, e a utilização de semicolcheias que produzem efeitos de *glissando* (il. 26). Novamente, a aproximação da voz ao discurso falado – isto é, a ausência de música – remete o ouvinte para a temática da morte, mediada pelo efeito de permanência e, por conseguinte, o contraste entre vida e morte é realçado através de uma clara distinção entre as dimensões poética e musical da canção. A sobreposição das duas realidades permite ao compositor conferir ao tempo, enquanto fenómeno contínuo, um carácter de indiferença perante a morte da criança que serve de motivação para o grau de expressividade e pujança atribuído ao último verso da canção[131] (il. 27).

[131] Este verso – "E o da criança loura?" – é em vários sentidos semelhante ao verso que conclui "O menino da sua mãe": é um gesto melódico isolado, amplo e ascendente e está em contraste com o estilo vocal que o precede. Contudo, a frase interrogativa distingue-se por ser o culminar *fortissimo* de um crescimento ao nível da dinâmica e o ponto mais agudo da melodia, que se mantém quase sempre num registo médio/grave. Estes dois fatores, combinados com a densidade harmónica dos últimos acordes, tornam os compassos 41 e 42 o *high point* da peça (Agawu 2009, 62), o que faz sentido se considerarmos que o verso em causa é a primeira e a única manifestação emocional face ao cenário contemplado.

No seu todo, "Tomámos a vila" de Lopes-Graça realiza uma revisão expressiva do poema pessoano, de forma a tornar explícito o conflito entre uma intenção de permanência e a inevitabilidade da passagem do tempo que no texto poético surge apenas subentendido nos últimos versos "A criação do futuro... / E o da criança loura?". Esta reinterpretação é produzida pela adoção de um *time-as-being* e combinação de estratégias que, por um lado, tentam preservar a identidade apresentada nos compassos iniciais e, por outro, se afastam dela. Esta abordagem justifica-se pela necessidade de Lopes-Graça de realçar a definição bergsoniana do tempo enquanto duração a que o Ortónimo alude neste poema, ao passo que no caso de "O menino da sua mãe" a transição entre planos temporais é tornada clara, de forma a respeitar a distância temporal com que Pessoa separa o passado (a vida) e o presente (a morte) no seu texto.

3.3.2. *Nove odes de Ricardo Reis*

A exploração de poemas centrados na temática da morte remete-nos finalmente para a já mencionada coleção de canções sobre poesia de Ricardo Reis, *Nove odes de Ricardo Reis* (1987), na qual Lopes-Graça seleciona um conjunto de odes que partilham entre si a relação que o heterónimo mantém com o imaginário da antiguidade clássica, o estoicismo e o hedonismo e a religião pagã (Hipólito s.d.)[132]. Devido à diversidade dos recursos musicais utilizados e das estratégias melopoéticas colocadas em prática, estas canções vêm novamente desafiar a possibilidade de coerência entre as partes e o todo (Fontes 2016, 150) e, por conseguinte, uma definição da coleção enquanto ciclo. Ao invés do que acontece no caso de *Quatro momentos de Álvaro de Campos*, ou *Três canções de Fernando Pessoa*, os poemas escolhidos e a ordem em que são dispostos não resultam na criação de uma progressão poética particular, ou de uma clara evolução do estado psicológico de um sujeito poético. Em vez disso, no seu todo os textos propõem-se lidar com o tópico da mortalidade mediante a exploração de um conjunto de associações que complexificam a oposição presente em "O menino da sua mãe" e "Tomámos a vila". No caso dos poemas de Reis, a morte não constitui um fenómeno projetado no objeto de observação do sujeito, mas sim uma inevitabilidade que sobrevoa a consciência deste

[132] "[...] há uma parte de estoicismo que leva Reis a considerar que a vida deve ser vivida com algum sofrimento, mas sobretudo porque o estoicismo se sobrepõe sobremaneira ao hedonismo simples. Este hedonismo torna-se pensado, doloroso, recusando prazeres simples em troca de prazeres duradouros – como a nobreza de espírito e a imortalidade das sensações" (Hipólito, *À Distância de um* "Horizonte"*: uma análise das odes de Ricardo Reis*, http://www.umfernandopessoa.com/agrave-distacircncia-de-um-horizonte.html. (Consultado a 10 de Dezembro, 2018)

último e o leva a refletir sobre temáticas como a preservação da sua imagem, o envelhecimento como fragmentação da identidade, o seu lugar no "universal destino" e a imortalidade (para uma análise descritiva dos poemas, ver anexos 1.6.1.1., 1.6.2.1., 1.6.3.1., 1.6.4.1., 1.6.5.1., 1.6.6.1., 1.6.7.1., 1.6.8.1. e 1.6.9.1.):

Lexemas *Coroai-me de rosas*	**Lexemas** *Aqui, dizeis*	**Lexemas** *Ao longe os montes*	**Lexemas** *Bocas roxas de vinho*	**Lexemas** *Já sobre a fronte vã*	**Lexemas** *Olho os campos, Neera*	**Lexemas** *O ritmo antigo*	**Lexemas** *O mar jaz*	**Lexemas** *O deus Pã não morreu*	**Semas**
"Coroai-me de rosas"	—	—	"quadro"	—	—	—	—	—	**Preservação** Imagem imortalizada
"E basta"			"Eternamente inscritos"						
—	alma	—	—	"jovem que perdi"	—	—	—	—	**Envelhecimento** **Dissociação da identidade** (mente/corpo)
	"olhar nem riso"			"olhos brilham menos"					
	"Um corpo choro"			"Traíras-me comigo"					
	"olhos e boca"								
—	—	"gozemos o momento"	"Ir no rio das coisas"	—	"A caveira antessinto"	"aceitavam/ a vida"	"Inutilmente parecemos grandes"	"cheios de eternidade e desprezo por nós"	**Impotência** **Aceitação** **Morte** **Destino**
		"temos frio ao sol"			Frio	"Sem mais preces que a vida"	Saturno	"O deus Pã, o imortal"	
		"aguardando a morte"			"Súbdito […] do universal destino"				

Tabela 6. Análise sémica dos poemas pertencentes a *Nove odes de Ricardo Reis.*

Embora possamos determinar um conjunto de isotopias semânticas que relacionam os poemas de Reis entre si, não parece existir uma estrutura elementar subjacente à totalidade dos textos. Contudo, a oposição entre vida e morte vigente nos poemas anteriormente analisados é alterada pela substituição do primeiro desses termos pelo conceito de imortalidade. Este novo confronto de ideias baseia-se, por sua vez, na separação entre a consciência e o corpo do sujeito poético, a primeira associada à preservação do Eu, e o segundo à alteridade mortal que lhe corresponde.

Em *Nove odes de Ricardo Reis,* Lopes-Graça aborda as diferentes temáticas expostas pelo heterónimo mediante várias das estratégias empregues nas canções previamente analisadas, explorando em particular as noções de permanência e transformação e, por conseguinte, um *time-as-being* baseado na dicotomia entre imutabilidade e transitividade (Kramer 1984, 230). Não obstante, a introdução de um grupo de lexemas abrangidos pelo conceito de imortalidade, tais como "eternidade" e "destino", motiva o compositor a explorar estratégias musicais que, de forma a estabelecer uma relação indexical com esses signos verbais, se associam a noções como previsibilidade, circularidade e predeterminação.

"Coroai-me de rosas" e "Bocas roxas de vinho"[133]

A primeira canção de *Nove odes de Ricardo Reis* (ver análise descritiva) apresenta a temática da preservação do sujeito poético, cuja coroação implica a consideração do tempo enquanto experiência e, porém, resulta na criação de uma imagem estática particular[134]. Desta forma, Lopes-Graça opta por atribuir ao piano um padrão rítmico repetido ao longo de toda a canção, que relembra a noção de presente constante mencionada na análise de *Três canções de Fernando Pessoa* e, por outro lado, se constitui de uma figura rítmica associada aos tópicos da *marcha* e da *abertura francesa* (Ratner 1980, 20), pressupondo, por isso, uma "compulsão" (Kramer 1984, 229) para seguir em frente (il. 94). Tal como em "Tomámos a vila", a sobreposição das sensações de bloqueio e libertação temporais (Ibid.) é acompanhada por uma melodia vocal que faz uso de notas guia, cooperando com a dimensão de linearidade e fluidez em parte presente no piano (il. 95)[135].

Os compassos finais da canção são sintomáticos da prevalência da ideia de preservação e da estagnação já implícitas no último verso do poema – "E basta." –, visto que o ritmo de marcha é interrompido no piano e substituído por um harpejo ascendente que mimetiza o gesto necessário à coroação do sujeito poético e origina um acorde final prolongado (il. 97). Deste modo, Lopes-Graça explora o poema de Reis a partir de uma perspetiva imitativa, cujo objetivo será relacionar as dimensões temporal e espacial da canção com a coroação e a procissão que a antecede. Contudo, os elementos referenciais mencionados não são explicitados no poema do heterónimo – curto e com vocabulário limitado –, mas sim imagens resultantes de uma interpretação particular do texto e, por isso, o processo de composição envolve igualmente uma revisão expressiva.

Em "Bocas roxas de vinho" (ver análise descritiva), a mesma ideia de preservação, ou imortalização, de uma imagem do sujeito poético recebe um tratamento diferente da parte do compositor, talvez devido à presença de uma linguagem menos codificada no

[133] Devido à ausência de uma lógica entre as canções que pressupõe uma relação sequencial, optámos por organizar a análise da presente coleção a partir de um critério temático.
[134] O poema "Coroai-me de rosas" é uma das obras originalmente publicadas na revista *Athena*, com a qual sabemos que Fernando Lopes-Graça terá contactado diretamente aquando da escolha de alguns dos poemas do Ortónimo a musicar. Esta e três outras odes – "O mar jaz", "O ritmo antigo..." e "Olho os campos, Neera" – foram publicadas no número 1 da revista, como parte do *Livro Primeiro das Odes de Ricardo Reis*. Convém, contudo, relembrar que os poemas do ortónimo que Lopes-Graça utiliza na década de 30 são publicados no número 3 de *Athena*, não coincidindo, portanto, com a obra de Reis.
[135] De igual forma, a insistência na nota Mi, que acaba por funcionar como centro tonal da canção, permite a Lopes-Graça criar determinadas destabilizações harmónicas que produzem uma necessidade de resolução e, por conseguinte, contribuem para a sensação de avanço no tempo (il. 96).

poema incorporado. A maior variedade de ideias presentes no poema permitem a Lopes-Graça criar uma relação de oposição entre o quadro que o sujeito poético deseja criar – "Tal seja, Lídia, o quadro / Em que fiquemos, mudos, / Eternamente inscritos" – e a "vida / Como os homens a vivem", da qual se pretende distanciar. Para isto, o primeiro plano é determinado pela exploração, em estilo *fugato*, de um motivo baseado numa célula com efeito de mordente superior e por uma textura contrapontística (il. 104), enquanto que o segundo se caracteriza por um movimento centrípeto formado entre as vozes do piano (il. 105). A apresentação e a reprodução de um mesmo motivo melódico e rítmico ao longo das primeira e última secções da canção permite ao compositor perpetuar um plano de intencionalidade associado ao sujeito poético e, por conseguinte, comunicar com a ideia de imutabilidade presente no texto de Reis. Na última secção, o motivo é sobreposto a um movimento pendular no baixo do piano que suscita no ouvinte uma sensação de embalo, evocando, tal como em *Três canções de Fernando Pessoa*, noções de encantamento e alienação coerentes com a introdução da temática da aceitação do destino na estrofe final do poema – "Só os deuses socorrem / Com seu exemplo aqueles / Que nada mais pretendem / Que ir no rio das coisas" (il. 107).

"Aqui, dizeis" e "Já sobre a fronte vã..."

Tal como as anteriores, as canções "Aqui, dizeis" e "Já sobre a fronte vã..." incorporam poemas nos quais o sujeito poético descreve uma contemplação de uma imagem concreta (sua ou de outrem), embora nestes casos se apresente, não uma versão idealizada do Eu, mas sim um conflito entre as dimensões mental e corporal do mesmo e, por conseguinte, um fenómeno de dissociação de identidade.

A canção "Aqui, dizeis" (ver análise descritiva) é introduzida por uma melodia vocal monótona em ascensão morosa e por uma pulsação lenta que vão ao encontro da indicação de expressão inicial – *Funebre* – e de uma ideia de aproximação – "na cova a que me abeiro" (il. 98). Ao passo que a textura do piano se mantém associada ao carácter fúnebre ao longo de toda a canção, o registo da voz é gradualmente alargado e o seu ritmo variado, de forma que se torna possível considerar o crescente contraste entre o carácter dos instrumentos como representativo da dissociação anteriormente mencionada, tal como vimos acontecer em "Põe-me as mãos nos ombros". Por outro lado, a utilização de um registo mais grave na voz corresponde à não identificação do "olhar" e do "riso" encontrados, enquanto a ascensão a um registo mais agudo acontece num momento de

compreensão da separação entre corpo e mente – "Ah, mas olhos e boca aqui se escondem!" (il. 99). Por conseguinte, e conforme a associação entre um registo vocal agudo e a ideia de conhecimento, ou Verdade, verificada em *Três canções de Fernando Pessoa*, a canção de Lopes-Graça permite-nos considerar uma segunda oposição, definida pela passagem de um estado de ignorância para um de revelação.

Por seu turno, "Já sobre a fronte vã..." (cf. análise descritiva), cuja poesia explora a dissociação entre corpo e mente mediante referências ao fenómeno de envelhecimento, apresenta na introdução do piano uma oscilação entre notas em *staccato* que estabelece uma relação icónica com o tiquetaquear de um relógio, deslocando a atenção do ouvinte para uma materialização sonora da passagem do tempo (il. 109). Da entrada da voz ao final da canção, Lopes-Graça apresenta um conjunto de texturas, ritmos, gestos melódicos e harmonias mais ou menos ambíguas que tendem a relembrar o conceito de montagem e o processo de fragmentação identificados em *Quatro momentos de Álvaro de Campos*, bem como a "poética do inacabamento" característica da estética do compositor (il. 110, il. 111 e il. 112) (Fontes 2016, 318). Tal como na coleção de canções sobre poesia desse outro heterónimo, Lopes-Graça repete o último verso do texto – "Traíras-me comigo" – sem, contudo, reiterar a mesma melodia, o que nos remete para uma vontade de realçar a mensagem poética e, simultaneamente, de salientar a não padronização implícita na fragmentação da identidade (il. 112).

"Ao longe os montes...", "O ritmo antigo..." e "O mar jaz..."

Ao contrário dos casos anteriores, as canções "Ao longe os montes...", "O ritmo antigo..." e "O mar jaz..." recorrem a textos nos quais a reflexão do sujeito poético sobre as temáticas da morte e da impotência humana surge como reação à contemplação da realidade exterior e, em geral, da natureza. Por este motivo, Lopes-Graça estabelece uma relação imitativa com os elementos referenciais dos textos em causa, o que pressupõe uma maior uniformização dos materiais utilizados em cada canção.

Na primeira destas canções (cf. análise descritiva), as referências a uma paisagem distante e ao contraste entre uma temperatura fria e o sol – "Ao longe os montes têm neve ao sol" – são associadas a um movimento oscilante por tercinas na linha superior do piano, caracterizado por uma articulação em *staccato* e pela utilização de um registo agudo, igualmente explorado na voz (il. 101). Na transição dessa primeira contemplação do "longe" para uma interação mais íntima com a figura de Neera no segundo andamento –

"Hoje, Neera, não nos escondamos" –, o compositor aproxima essa mesma linha de um registo médio, reforçando, assim, a relação entre a altura das notas e a noção de distância (il. 102). O motivo das tercinas retorna no terceiro e último andamento da canção, fazendo corresponder a metáfora inicial – "neve ao sol" – à conclusão do sujeito poético, cujo texto é em parte repetido pelo compositor, de forma a salientar a sua importância: "E aguardando a morte, / Como quem a conhece" (il. 103).

A aceleração do ritmo e a irregularidade das células utilizadas nos versos "Mas tal como é, gozemos o momento, / Solenes na alegria levemente" expressam um nível de excitação que contradiz a passividade característica da poesia do heterónimo. Contudo, ao aplicar uma linha melódica vocal ascendente aos versos em que o sujeito afirma esperar pela morte, Lopes-Graça demonstra interesse em produzir uma relação de coerência com a "voz" de Ricardo Reis, contrária às caracterizações da mesma temática em canções nas quais a morte constitui um motivo de preocupação, como, por exemplo, "Aqui, dizeis" e "Já sobre a fronte vã..." (il. 100).

Embora se baseie nas referências ao "ritmo das ninfas repetido", a canção "O ritmo antigo..." (cf. análise descritiva) não apresenta uma componente rítmica uniformizada, mas sim um processo de complexificação e posterior simplificação dessa dimensão que parte do recurso aos padrões de pés métricos troqueu e dáctilo na introdução do piano, mediante os quais Lopes-Graça comunica com o universo da antiguidade grega em que a ação poética se situa (il. 119). Esses padrões dão lugar a uma cada vez maior diversidade de ritmos na voz e no piano que nos últimos compassos se volta a reduzir ao padrão inicial. Esta simetria entre o início e o final da peça, reforçada pela repetição da melodia vocal do primeiro verso na voz superior do piano nos compassos finais (il. 121), comunica com as ideias de circularidade e de impotência humana que se apresentam na forma de uma metáfora na conclusão do texto poético, novamente sujeita a repetições e a estratégias de destaque por parte do compositor (il. 120): "E a perene maré / Flui, enchente ou vazante".

Por fim, na canção "O mar jaz..." (cf. análise descritiva), os harpejos ascendentes e descendentes desde o início atribuídos à parte pianística estabelecem uma relação indexical com o elemento marítimo, por meio de um movimento ondulante que vimos igualmente surgir em "Horizonte" e "Não sei se é sonho, se realidade". No entanto, a abordagem imitativa face ao poema e a quietude implícita ao longo do texto – "Só com as pontas do tridente as vastas / Águas franze Neptuno" – motivam a estagnação da linha vocal e a produção de uma versão mais heterogénea do mesmo signo, resultante da

combinação dos gestos ondulantes com outros somente ascendentes que, assim, vão ao encontro de uma imagem de um mar menos agitado (il. 122). Tal como em *Ao longe os campos*, a transição da contemplação do cenário visual para uma reflexão introspetiva do sujeito é acentuada pela adoção de um estilo recitativo na voz e de uma textura vertical no piano, que desloca o comentário do Eu poético para um plano temporal abstrato e estagnado (il. 124). No retorno ao andamento inicial da canção, Lopes-Graça procura respeitar a lógica do poema de Reis, no qual a metáfora marítima é, tal como em "O ritmo antigo...", revelada símbolo da pequenez humana face à "grandeza" do mundo. Para isso, o carácter arpejado do padrão inicial do piano é unido à textura vertical correspondente ao verso "Inutilmente parecemos grandes" (il. 126). Neste caso, a abordagem imitativa que o compositor assume em relação ao elemento marítimo e o contraste criado entre as diferentes texturas do piano e estilos vocais traduzem-se num movimento dialético entre dois planos que, em última instância, são sintetizados. Assim, este tipo de discurso corresponde aos contrastes presentes no plano sintagmático do poema, porém cria uma dissonância estrutural face à dimensão paradigmática do mesmo, no qual não constam relações de oposição.

"Olho os campos, Neera" e "O deus Pã não morreu"

As restantes canções de *Nove odes de Ricardo Reis*, "Olho os campos, Neera" e "O deus Pã não morreu" incorporam poemas que focam com particular atenção os conceitos de eternidade, destino e imortalidade.

"Olho os campos, Neera" (cf. análise descritiva) comunica com estas ideias a partir do recurso a um número limitado de intervalos melódicos, em geral alternados, ou repetidos em cadeia, à homorritmia entre as vozes do piano, à utilização de um número de figuras rítmicas limitado e à repetição, no meio e no final da canção, do tema inicialmente apresentado pelo piano (il. 114). Este conjunto de estratégias origina um discurso metódico e uma sensação de predeterminação que se relacionam com a referência a um "universal destino". Para além disto, sobressai ainda o gesto circular que as vozes do piano, combinadas, produzem nos últimos compassos da canção (il. 118). Este elemento, que não parece fortuito, destaca a importância da partitura como recurso da análise musical, visto não se tratar de algo passível de ser percecionado auditivamente, e adiciona uma componente visual a um texto auditivo.

"O deus Pã não morreu" (cf. análise descritiva) foca em particular a temática da imortalidade, ao mesmo tempo que relembra alguns dos materiais anteriormente utilizados, tais como o mordente superior característico de "Bocas roxas de vinho" (il. 127), ou o padrão rítmico que inicia "O ritmo antigo..." (il. 129), talvez devido ao facto de partilhar com essas canções uma ligação direta ao imaginário da antiguidade clássica e da religião pagã.

Tal como acontece com "Olho os campos, Neera", "O deus Pã não morreu" comunica com a noção de circularidade a partir da adição de uma repetição do primeiro verso do poema no final da canção, com a mesma melodia (embora mais floreada), e da reprodução da melodia inicialmente apresentada pelo piano com maior virtuosismo (il. 130). Esta estabelece uma relação de intertextualidade com o tipo de contornos melódicos e as figuras rítmicas curtas característicos das referências de Debussy à flauta de Pã, tanto presentes no poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), como na peça para flauta solo *Syrinx* (1913). De forma a comunicar com a noção de permanência subjacente à doutrina do sujeito poético – "Pã continua a dar / Os sons da sua flauta / Aos ouvidos de Ceres" – o tema inicial do piano é perpetuado ao longo da canção, na forma de pequenas referências ao movimento por semicolcheias e graus conjuntos que o caracteriza.

Em geral e como referimos anteriormente, em *Nove Odes de Ricardo Reis* deparamo-nos com vários dos recursos utilizados por Lopes-Graça em "O menino da sua mãe" e "Tomámos a vila", entre os quais destacamos a oposição entre permanência e estagnação e as conceções de tempo enquanto experiência e identidade, a partir das quais o compositor perpetua as já instituídas noções de que entre a vida e a morte não existe somente uma relação de oposição, mas também de continuidade; e de que a distância temporal entre o passado e o presente, seja este sinónimo de morte, ou apenas de envelhecimento, implica uma fragmentação da identidade e uma dissociação entre corpo e mente. As canções sobre poesia de Reis confirmam igualmente a associação que em todos os restantes casos analisados se estabelece entre a voz cantada e um plano emotivo, os conceitos de ilusão e encantamento, ou situações de contemplação, e a voz declamada (ou o estilo recitativo) e momentos de reflexão. Para além disto, na sua maioria, as melodias vocais destas *Nove Odes* definem-se por uma aproximação a uma enunciação falada dos versos, uma característica possivelmente relacionada com uma tentativa de ir

ao encontro da voz de Reis, que confere primazia à inteligência e à disciplina e desvaloriza a emoção.

Por último, em certa medida, a escolha dos poemas contemplados neste subcapítulo – tal como as interpretações melopoéticas a que são sujeitos – revela-se representativa de diferentes momentos-chave na carreira do compositor, por sua vez associados a relações bastante particulares com a ideia de morte. Em 1936 a morte apresenta-se como consequência de "malhas que o império tece" e antítese da inocência. Em 1960, implica a preservação do presente e a recusa do futuro, o que, se concordarmos com a opinião de Maria da Graça Amado da Cunha sobre os motivos subjacentes à depressão de Lopes-Graça nesses anos, estará intimamente relacionado com a visão do compositor sobre o seu lugar no contexto musical português na segunda metade do século XX:

> Não será a convicção de que a sua obra anda em atrazo, de que foi ultrapassado em vida, de que anda a moer velhos moínhos, especialmente ele, que toda a vida se bateu pelo que é novo, moderno, actual, que ajudou a desregular a mola e o faz referir-se com tanta amargura ao seu "falhanço" de artista? (Amado da Cunha, 1961)

Por fim, em 1987, numa altura em que o compositor havia conquistado reconhecimento e conta com diferentes oportunidades de divulgação da sua obra (Carvalho 2010, 712-713), a morte constitui sinónimo de envelhecimento e dá lugar à imortalidade.

3.4. Conclusão: de X+Y = X+Y a X+Y = Z

As canções analisadas ao longo do presente capítulo possuem entre si diversos traços comuns que nos permitem relacionar o repertório de música vocal de Fernando Lopes-Graça a um conjunto de características particulares, porém revelam diferentes estratégias, por vezes de convergência, por outras de oposição, entre os planos de expressão musical e poético. Recuperando a terminologia sugerida por Walter Bernhart, podemos considerar que as peças visadas tanto se associam a uma abordagem interpretativa, preocupada com a dimensão semântica do texto, como a uma não-interpretativa, focada em reforçar a base material do mesmo (Bernhart 2017, 290), de tal forma que a separação entre as categorias perde a sua pertinência. Se, por um lado, o compositor rege determinados parâmetros como a estrutura das canções e a métrica do texto a partir de características formais (acústicas e sintáticas) do poema em causa, outros

elementos, como a dimensão temporal e a harmónica e as variações ao nível da dinâmica e da textura, são consequentes de leituras particulares dos poemas.

O alargado âmbito de relações estabelecidas entre a música e a poesia reflete-se, por exemplo, na variedade de funções que Lopes-Graça atribui a cada um dos instrumentos, eles próprios utilizados como signos das duas dimensões artísticas envolvidas na experiência melopoética. Por vezes, o piano serve de acompanhamento harmónico ao plano vocal, por outras recebe um maior protagonismo, de forma a complementar, ou a contrariar, o caráter e o conteúdo poético do canto. Na maioria dos casos analisados, a parte do piano serve de moldura para o espaço melopoético, isto é, determina o início e o fim de cada peça, precedendo a entrada da voz e excedendo em alguns compassos a sua conclusão. Contudo, sublinham-se as situações em que a voz obtém grande destaque e o piano é silenciado – ou vice-versa –, de tal modo que o compositor aparenta querer distinguir esse espaço melopoético, onde ambos os instrumentos se manifestam, de outro espaço apenas poético, ou musical.

Cada um destes últimos contribui para a já conhecida dicotomia entre razão e emoção e para a sua associação a uma oposição entre poesia e música, de alguma forma recorrente ao longo de todo o repertório analisado. No entanto, e a partir do recurso à noção de estrutura elementar de Greimas, grande parte das canções analisadas demonstra resultar de uma tentativa de encontrar correspondências entre estes sistemas semióticos distintos. Este trabalho torna-se particularmente evidente quando, após uma primeira análise individual das canções ou coletâneas, assumimos uma perspetiva comparativa. Através dessa, verificamos que o autor associa a determinados conceitos explorados ao nível poético as mesmas (ou semelhantes) estratégias ao nível musical. O conflito entre um sujeito e a sua alteridade é nas várias obras em questão tratado mediante diferentes manifestações de conflito entre a voz e o piano, quer esse se materialize num *metric displacement*, quer na sobreposição de gestos de índoles divergentes, ou de harmonias distintas. Por seu turno, a conquista de conhecimento é em geral associada a gestos ascendentes e a uma temporalidade progressiva, por exemplo.

Por outro lado, observadas de um ponto de vista diacrónico, as canções revelam a exacerbação de estratégias de fragmentação e a existência de algumas alterações ao nível das correspondências entre os signos poéticos e os musicais, tal como observámos nos casos da temática da morte e do movimento dialético entre o Eu e o Outro. Estas transformações desafiam os pressupostos que sustentam a utilidade do quadrado semiótico de Greimas, cujas relações de oposição, contradição e implicação se revelam

especialmente redutoras quando aplicadas a questões de ordem abstrata. Neste sentido, as ferramentas de análise sugeridas por Lawrence Kramer permitem-nos ir além da correspondência entre as estruturas elementares dos planos poético e melopoético e entender de que modo essa, aliada aos diferentes tempos e processos de desconstrução identificados pelo autor, pode gerar resultados distintos, dependentes da interpretação particular e contextualizada de cada um dos textos poéticos em causa. Assim, e recorrendo às categorias semióticas desenvolvidas por Charles Peirce, as canções de Fernando Lopes-Graça constituem *interpretants* da poesia de Pessoa, mas também da música do próprio compositor, metaforizando a primeira e tornando segunda literal[136]. Evidentemente que a música serve igualmente de meio para a compreensão da poesia, e vice-versa, mas este entendimento do processo de produção de significado na canção não nos permite escapar à equação que Agawu identifica como problemática – X + Y = X + Y (Ibid., 6) –, nem a uma conceção hierarquizada da relação entre a música e a poesia. Se, por outro lado, considerarmos que o próprio resultado melopoético serve de meio para a interpretação e atribuição de significado tanto à poesia, como à música, deparamo-nos com elementos de significação – tais como casos de *verfremdung*, anempatia e ironia – que nem um nem outro meio de expressão produzem isoladamente.

[136] Monelle define *interpretant* como "any sign which inteprets another sign" (Monelle 1992, 194).

Conclusão

> […] to analyse is […] necessarily to reflect simultaneously upon the process of analysis
>
> Kofi Agawu

Cada fase de reflexão da presente dissertação gerou um conjunto de conclusões e identificou diferentes questões e problemas que cremos serem pertinentes no âmbito da disciplina musicológica, bem como para um debate mais abrangente em torno da relação entre a música e a linguagem.

Numa primeira instância traçámos um percurso histórico e estético da relação entre a música e a poesia, determinando certos pontos-chave para o seu entendimento, tais como a dinâmica hierárquica que afeta a conceção dessas artes e a noção de alienação, que permeia grande parte das tentativas de cruzamento entre as mesmas. A partir deste percurso, discutimos e problematizámos conceitos como *musicalidade*, *word music*, *verbal music*, *intermedialidade* e *melopoética*, de forma a encontrar as bases teóricas que melhor comunicam com os objetivos deste trabalho. Por último, debatemos diferentes conceções de *canção* e alguns dos pressupostos epistemológicos que sustentam cada uma delas, acabando por nos filiarmos ao entendimento que Lawrence Kramer nos propõe: "[...] songs are not "settings" at all. Songs are dialogues" (Kramer 1989, 153).

Numa segunda fase, colocámos as questões até então discutidas em diálogo com a obra de Pessoa, Ortónimo e heterónimos, de modo a pensar os mecanismos através dos quais o poeta se relaciona com as diferentes perspetivas estéticas identificadas. A indagação sobre as diferenças que marcam o discurso de cada um dos autores pessoanos, por oposição à consideração das suas manifestações poéticos como resultado de um só pensamento estético, permitiram-nos verificar que a desvalorização da música em termos teóricos, no caso de Caeiro e Reis, dá lugar a uma menor interação com o conceito de musicalidade – a nível acústico e sintático – e com a música enquanto ideia presente no plano semântico. Por outro lado, permitiram-nos associar os autores que aproximam a música da relevância dada à poesia – Campos e Fernando Pessoa – a uma utilização mais recorrente de técnicas a que Steven Paul Scher intitula de *word music*, *verbal music* e técnicas e estruturas musicais e a uma integração da música no seu vocabulário e imaginário poético. Neste último, identificámos a presença de três tipos de música – música como alienação, música como ilusão e música como metafísica –, todos eles

sustentados pela separação entre música e poesia derivada da associação dos conceitos de razão e emoção à fala e ao canto, respetivamente. Esta análise colocou em segundo plano as possíveis relações entre a biografia de Pessoa e a sua fixação com a temática musical, com o intuito de identificar outras motivações, de cariz estético, que oferecem justificações igualmente válidas para esta presença recorrente no imaginário pessoano.

Na última etapa do trabalho, procurámos situar a figura de Fernando Lopes-Graça no mesmo contexto filosófico e social português que serve de palco para a obra pessoana e estabelecer ligações entre os seus ideais estéticos, nomeadamente os referentes à relação entre a música e a palavra e à conciliação da sobreposição dessas artes com a noção de música pura, e aqueles discutidos ao longo dos capítulos antecedentes. Após a identificação dos princípios subjacentes à posição estética do compositor, partimos para uma análise interpretativa de grande parte das suas canções com poesia de Fernando Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Esse exercício analítico permitiu-nos considerar que o processo de composição de canções agrupadas em coletâneas é, pelo menos em parte, norteado por uma escolha de poemas que partilham entre si uma mesma estrutura elementar, ou determinadas isotopias semânticas. Além disto, levou-nos a identificar variados exemplos de processos de desconstrução do texto poético, expressivos ou estruturais, que afastam a composição de Lopes-Graça de um trabalho somente motivado por relações referenciais entre a música e a poesia. Demonstrou também que este repertório vocal joga com a associação entre razão e poesia e emoção e música presente na obra pessoana, por vezes no sentido de a preservar, por outras no sentido de a desconstruir, quer mediante a troca de papéis entre a voz e o piano, quer a partir da sobreposição de diferentes planos de intencionalidade. Por fim, as canções de Fernando Lopes-Graça revelaram partilhar muitas das características que Mário Vieira de Carvalho atribui à "música apresentacional" do compositor e, porém, desafiar esta categoria em momentos em que a ideia poética de superação e síntese constituem prioridades que ultrapassam as tendências fragmentárias do compositor.

Ao compararmos o modo como Pessoa e Lopes-Graça incorporam a arte que lhes é "estranha" nas suas composições verificamos que as opiniões concordantes sobre a associação da música a um plano emocional e, por isso (nas suas conceções) irracional, e a uma ideia de transcendência – que no poeta se justifica pela necessidade de alienação e pelo desejo de alcançar o Outro e no compositor pela crença numa música pura, "triunfo e desesperação" da razão (Lopes-Graça 1933, 8) – levam ambos os autores a identificar a "parte musical" com as noções de ilusão, de embalo e simultaneamente de chegada à

Verdade. Esta concordância esclarece-nos sobre a pertinência de um aprofundamento deste estudo, no sentido de verificar de que formas a "voz" de Pessoa se manifesta ao longo das canções de Fernando Lopes-Graça e de que forma as conceções estéticas materializadas na poesia do primeiro são reforçadas, afetadas, ou mesmo anuladas, no repertório vocal do segundo. Ademais, permanece por discutir a relação que este tipo de estratégias de composição e incorporação do texto poético no espaço melopoético mantém com as canções compostas no contexto musical em que Lopes-Graça se insere, tal como permanecem por descobrir vários outros discursos sobre música e diferentes formas de incorporação da mesma na poesia, correspondentes a figuras que ocupam o mesmo espaço social e temporal de Pessoa. A partir desta perspetiva holística poderemos, talvez, identificar um maior número de cruzamentos entre os pressupostos estéticos que definem uma e outra arte no século XX português, bem como melhor entender os mecanismos através dos quais uma abordagem interdisciplinar nos fornece informação pertinente sobre o processo de criação e reprodução de determinados objetos artísticos.

Bibliografia

ABBATE, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

AGAWU, Kofi. 1992. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'." *Music Analysis* 11 (1): 3–36.

———. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.

ALLEN, Roger. 2014. *Richard Wagner's Beethoven (1870)*. Woodbridge: The Boydell Press.

ALMEIDA, Sandra Eveline de Medeiros Lima Luz de. 2011. "Fernando Pessoa e a Música: as Outras Vozes Do Poeta." Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ALVES, Ricardo e Teresa Cascudo. Cur. 2013. *Fernando Lopes-Graça e a Presença: correspondência*. Lisboa, Cascais: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Câmara Municipal de Cascais.

AUSTIN, Allen. 1966. "T. S. Eliot's Theory of Personal Expression." *PMLA* 81 (3): 303–7.

AUSTIN, L. J. 1959. "Mallarme on Music and Letters." *Bulletin of the John Rylands Library* 42 (1): 19–39.

AVISON, Charles. 1752. *An Essay on Musical Expression*. London: Lockyer Davis.

BALTRUSCH, Burghard. 1999. "Filosofia e Estética Em Fernando Pessoa." In *Homenagem a Fernando Pessoa*, editado por Fernando Mão de Ferro, 71–85. Lisboa: Edições Colibri.

BARREIROS, Nuno. 1951. "Poesia e Música (A propósito da Homenagem a Fernando Pessoa nas Belas Artes)". *Gazeta Musical* Ano I (5): 10–11.

BARTEL, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

BAUDELAIRE, Charles. 2010. *Le Peintre de La Vie Moderne*. s.l.: Mille et une nuit, département de la Librairie Arthème Fayard.

BENOIT, Francine. 1936. "O Concerto De "Lieder" De Fernando Lopes-Graça." *Diário De Lisboa.* Ano 15 (4762): 12.

BERGSON, Henri. 1970. *Essai Sur Les Données Immédiates de La Conscience*. 144ª ed. Presses Universitaires de France.

BOWIE, Andrew. 2007. *Music, Philosophy and Modernity*. Editado por Robert B. Pippin.. Cambridge: Cambridge University Press.

BOWMAN, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.

BROWN, Calvin S. 1938. "The Musical Structure of De Quincey's 'Dream-Fugue.'" *The Musical Quarterly* 24 (3): 341–50.

———. 1948. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. University Press of New England.

———. 1970. "The Relations between Music and Literature as a Field of Study." *Comparative Literature* 22 (2): 97–107.

CARVALHO, Mário Vieira de. 1981. "Uma canção de Fernando Lopes-Graça: O menino da sua mãe." *Vértice, Revista de cultura e arte*, setembro a dezembro, 48–54.

———. 2010. "Lopes-Graça, Fernando." *Enciclopédia de Música Em Portugal No Século*, editado por Salwa Castelo-Branco, 707–715. Lisboa: Círculo de Leitores – INET-md.

———. 2012. "Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of 'National Music'." *Music & Politics* 6 (1): 1–12.

———. 2014. *Escutar a Literatura.* Lisboa: Edições Colibri.

———. 2016a. "Posfácio." In *Contos Musicais – Wackenroder, Kleist, Hoffman*, tradução, prefácio e notas de Claudia J. Fischer, 115–32. Lisboa: Antígona.

———. 2016b. "Ó Palavra, Tu Palavra Que Me Falta! - Reflexões Sobre Música E Linguagem." *Revista Portuguesa de Musicologia* 3 (2): 1–64.

———. 2017. *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S.A.

CASCUDO, Teresa. 1997. *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do Espólio Musical.* Cascais: Câmara Municipal.

————. 2010. *A Tradição Como Problema Na Obra Do Compositor Fernando Lopes-Graça: Um Estudo No Contexto Português*. Sevilla: Editorial Doble J.

CASTRO, Paulo Ferreira De. 2015. "Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch, and the Question of Musical Meaning." In *"Estes Sons, Esta Linguagem" – Essays on Music, Meaning and Society in honour of Mário Vieira de Carvalho,* editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck, 333–46. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

CHEW, Geoffrey, e Thomas J. Mathiesen. 2001. "Song. 9. 1815-1910." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 23*, editado por Stanley Sadie, 712–13. 2ª ed. London: Macmillan Publishers Limited.

CHION, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

CHRISTIE, Ian. 2010. "Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s". In *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept*, editado por Annie van den Oever, 81–98. Amsterdam: Amsterdam University Press,

CHUA, Daniel K.L. 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge, New York, Port Melbourne: Cambridge University Press.

COCHOFEL, João José. 1950. "Homenagem a Fernando Pessoa". *Vértice: Revista de Cultura e Arte*, dezembro, 396.

COMBARIEU, Jules. 1894. "Les Rapports de La Musique et de La Poésie Considérées Au Point de Vue de L'expression." Dissertação de doutoramento. Faculté des Lettres de Paris.

CONE, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

COOK, Nicholas. 2001. "Theorizing Musical Meaning." *Music Theory Spectrum* 23 (2): 170–95.

———. 2006. “Uncanny Moments: Juxtaposition and the Collage Principle in Music”. In *Approaches to Meaning in Music*, editado por Byron Almén e Edward Pearsall. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

CRAWFORD, Donald W. 2005. “Kant.” In *The Routledge Companion to Aesthetics*, editado por Berys Gaut e Dominic McIver Lopes, 55–70. 2ª ed. London: Routledge.

CROSSON, Seán. 2008. “‘The Music of Poetry’: A Theoretical Survey.” In *“The Given Note”: Traditional Music and Modern Irish Poetry*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

DA HORA, Tiago Manuel, ed. 2018. “*Fernando Lopes Graça e Eugénio de Andrade: O Diálogo Entre a Música e a Poesia*” *[Correspondência]*. Lisboa: Chiado Editora.

DALLMAYR, Fred. 1997. “The Politics of Nonidentity : Adorno, Postmodernism-And Edward Said.” *Political Theory* 25 (1): 33–56.

DAYAN, Peter. 2011. *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*. England: Ashgate.

DERRIDA, Jacques. 1974. *Of Grammatology*. Baltimore: The Jonhs Hopkins University Press.

EILITTÄ, Leena. 2012. “Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality.” In *Intermedial Arts: Disrupting, Remebering and Transforming Media*, editado por Leena Eilittä, Liliane Louvel e Sabine Kilm, vii–xiv. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

ELIOT, T.S. 1982. “Tradition and the Individual Talent.” *Perspecta* 19:36–42.

EPIFÂNIO, Renato. 2000. “Pessoa, o filósofo do «outro»”. In *História do Pensamento Filosófico Português. Volume V, tomo 1*, direção de Pedro Calafate, 153–166. Lisboa: Caminho/ CFUL.

ESTEIREIRO, Paulo. 2008. *Músicos Interpretam Camões. Canções Sobre Poemas de Camões Na Primeira Metade Do Século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

FERRUCCI, Franco. 1989. “The Dead Child: A Romantic Myth.” *MLN* 104 (1): 117–34.

FONTES, Fernando. 2016. "Ao Fio Dos Anos e Das Horas: Poética Do Fragmento Em Fernando Lopes-Graça." Dissertação de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

FRANCIS, Jeremy. 2008. "Aesthetic Confusion: The Legacy of New Criticism". In *Language Arts Journal of Michigan* 24 (1): 28-33.

FREITAS, Ana Maria. 2012. "Nota Introdutória". In *O Mendigo e Outros Contos*, 7–17. Porto: Assírio & Alvim.

FRIEDHEIM, Philip. 1983. "Wagner and the Aesthetics of the Scream." *19th-Century Music* 7 (1): 63–70.

GASPAROV, Boris, e Lydia Goehr. 2013. "The Music of Language and the Language of Music." *Journal of the American Musicological Society* 66 (1): 256–61.

GAUT, Berys, e Dominic McIver Lopes, eds. 2001. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, New York: Routledge.

GOEHR, Lydia. 2017. "'All Art Constantly Aspires to the Condition of Music' - Except the Art of Music: Reviewing the Contest of the Sister Arts." In *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, editado por Paul A. Kottman, 140–69. New York: Fordham University.

GREIMAS, Algirdas-Julien. 1976. *Semântica Estrutural: Pesquisa de Método*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

GUIMARÃES, Fernando. 2009. *História Do Pensamento Estético Em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

HABERMANN, Ina. 2011. "Reaching Beyond Silence: Metaphors of Ineffability in English Poetry — Donne, Wordsworth, Keats, Eliot." In *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, editado por Monika Fludernik, 77–93. New York: Routledge.

HALL, John R. 1990. "Epistemology and Sociohistorical Inquiry." *Annual Review of Sociology* 16:329–51.

HAMILTON, John T. 2008. *Music, Madness, & the Unworking of Language*. New York: Columbia University Press.

HARRIS, James. 1792. *Three Treatises: The First Concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness*. London: F. Wingrave.

HATLEY, Kathleen. 1989. "The Development of the Concept of Alienation from Hegel to Marx: Its Relationship to the Perennial Philosophy." Dissertação de mestrado. Oklahoma State University.

HECKENLIVELY, Lura F. s.d. *The Fundamentals of Gregorian Chant: A simple exposition of the Solesmes principles founded mainly on "Le Nombre Musical Grégorien" of Dom André Mocquereau*. Tournai: Society of St. John Evangelist Desclée & Co.

HIPÓLITO, Nuno. s.d. "À Distância De Um Horizonte." Um Fernando Pessoa. Consultado a 10 de Dezembro, 2018. http://www.umfernandopessoa.com/agrave-distacircncia-de-um-horizonte.html.

———. s.d. "Do Vale à Montanha." Um Fernando Pessoa. Consultado a 13 de Dezembro, 2018. http://www.umfernandopessoa.com/do-vale-agrave-montanha.html.

———. s.d. "Não Sei Se é Sonho Se é Realidade." Um Fernando Pessoa. Consultado a 13 de Dezembro, 2018. http://www.umfernandopessoa.com/natildeo-sei-se-eacute-sonho-se-eacute-realidade.html.

———. s.d. "Regresso à Terra." Um Fernando Pessoa. Consultado a 10 de Dezembro, 2018. http://www.umfernandopessoa.com/regresso-agrave-terra.html.

IRIARTE, Rita. 1988. "A música na poesia de Fernando Pessoa." In *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, editado por Dieter Kremer, 593–613. Tubingem: Max Miemeyer Verlag.

KLOBUCKA, Anna M. 2013. "The Solitary Reaper Between Men (and Some Women)." In *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*, editado por Mariana Gray de Castro, 101–12. Woodbridge: Tamesis.

KRAMER, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

———. 1989. "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism." *19th-Century Music* 13 (2): 159–67.

———. 1992. “The Musicology of the Future.” *Repercussions* 1 (1): 5–18.

———. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

———. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

———. 2003. “Musicology and Meaning.” *The Musical Times* 144 (1883): 6–12.

———. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

———. 2012. “Oracular Musicology; or, Faking the Ineffable.” *Archiv Für Musikwissenschaft* 69 (2): 101–9.

———. 2016. *Thought of Music*. Oakland, California: University of California Press.

KRAVITT, Edward F. 1962. “The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied.” *Acta Musicologica* 34 (1/2): 18–28.

KURTH, Richard. 1997. “Music and Poetry, a Wilderness of Doubles: Heine -- Nietzsche -- Schubert -- Derrida.” *19th-Century Music* 21 (1): 3–37.

LEES, Heath. 2007. *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*. Hampshire: Ashgate Publishing. Ltd.

LESSING, G. E. 1836. *Laocoon Or The Limits Of Poetry And Painting (1836)*. London: J. Ridgway & Sons.

LÉVESQUE, Claude. 1989. “Language to the Limit.” In *Nietzsche and the Rhetoric of Nihilism: Essays on Interpretation, Language and Politics*, editado por Tom Darby, Béla Egyed e Ben Jones, 45–54. Otawa: Carleton University Press.

LIPPMAN, Edward A. 1986. *Musical Aesthetics: The nineteenth century*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

LOPES, Óscar. 1986. *Uma Arte de Música e outros ensaios*. Porto: Oficina Musical.

LOPES-GRAÇA, Fernando. 1933. “Sobre "liederistas franceses modernos”.” *Presença: folha de arte e crítica*, abril, 8–11.

———. 1933. “Temas musicológicos.” *Presença: folha de arte e crítica*, julho, 10–12.

———. 1941. “Alguns Aspectos Do ‘Lied’ Schubertiano.” *Seara Nova*, 30 de agosto, 265–268.

———. 1942. “Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses”. *Seara Nova*, 5 de setembro, 148–150.

———. 1959. *A música portuguesa e os seus problemas, 2º volume.* Comp. e imp. nas Oficinas da “Atlântida”. Coimbra: Edição do autor.

LOPES, Teresa Rita. 1990. *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa.* Lisboa: Estampa.

LUNA, Jayro. 2005. *A Chave Esotérica de Mensagem de Fernando Pessoa: Abordagem Numerológica, Astrológica e Cabalística*. São Paulo: Epson Volantis.

LOURENÇO, Eduardo. 1974. *Tempo e Poesia.* Porto: Inova.

MALIN, Yonatan. 2006. “Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied.” *Music Analysis* 25 (3): 251–88.

MARTINES, Enrico. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MARTINS, Fernando Cabral. 2014. *Introdução Ao Estudo de Fernando Pessoa*. Porto: Assírio & Alvim.

MASSEY, Heath. 2015. *The Origin of Time: Heidegger and Bergson*. Albany: State University of New York Press.

MAUS, Fred E. 2011. “What Was Critical Musicology?” *Radical Musicology* 5. http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm.

MCCLARY, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

MIHAHAN, John A. 1992. *Word Like a Bell: John Keats, Music and the Romantic Poet*. Kent: Kent State University Press.

MINEAR, Erin. 2011. *Reverberating Song in Shakespeare and Milton: Language, Memory, and Musical Representation*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.

MONELLE, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Switzerland: Harwood Academic Publisher.

———. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

———. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

MOTTA, Carol R. 2002. "The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality (Review)." *Comparative Literature Studies* 39 (1): 87–91.

MÜLLER, Jürgen E. 2010. "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 2:15–38.

NICHOLS, Roger. 2003. "'The Prosaic Debussy.'" In *The Cambridge Companion to Debussy*, editado por Simon Trezise, 84–100. Cambridge: Cambridge University Press.

NIETSZCHE, Friedrich. 1980. "On Music and Words." In *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, da autoria de Carl Dahlhaus, 113–120. Berkeley: University of California Press.

OLIVEIRA, Isaura Maria Simões de. 2011. "Pragmática Da Língua Literária Em Fernando Pessoa : Ler e Analisar Fernando Pessoa Em Tempos de Pragmática Da Literatura e Da Linguagem." Dissertação de doutoramento. Universidade de Coimbra.

PADRÃO, Maria da Glória. 1973. *A Metáfora Em Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova.

PAIXÃO, Ana. 2015. "A Musical Reading of Pessoa: O Menino Da Sua Mãe by Fernando Lopes-Graça." In *"Estes Sons, Esta Linguagem" – Essays on Music, Meaning and Society in honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck, 147–175. Leipzig: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Gudrun Schröder-Verlag.

PARSONS, James, ed. 2004. *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press.

PATER, Walter. 1901. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, editado por Alfred J. Drake. 6ª ed. London: Macmillan.

PEREIRA, Kleide F.A. 1988. *A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa.* Rio de Janeiro: UFRJ.

PESSOA, Fernando. 1926. **"**O menino da sua mãe.*"* *Contemporânea*, maio, 47.

———. 1944. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.

———. 1946. *Odes de Ricardo Reis.* Lisboa: Ática.

———. 1955. *Poesias Inéditas (1930-1935)*, nota prévia de Jorge Nemésio. Lisboa: Ática.

———. 1956. *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Lisboa: Ática.

———. 1966a. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática.

———. 1966b. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática.

———. 1973. *Quadras ao Gosto Popular*, texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 6ª ed. Lisboa: Ática.

———. 1993a. *Novas Poesias Inéditas*, direção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. 4ª ed. Lisboa: Ática.

———. 1993b. *Pessoa Inédito*, orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.

———. 1995. *Poesias*, nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. 15ª ed. Lisboa: Ática.

———. 2001. *Œuvres poétiques*, editado por Patrick Quillier, prefácio de Robert Bréchon. Paris: Gallimard.

———. 2014. *Obra Completa Álvaro de Campos*. Lisboa: Tinta-da-China.

———. 2016a. *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Lisboa: Tinta-da-China.

———. 2016b. *Obra Completa de Ricardo Reis*. Lisboa: Tinta-da-China.

PESSOA, Fernando e Ruy Vaz. 1924 e 1925. *Athena: Revista de Arte. Vol. 1*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

PIECHUCKA, Alicja. 2004. "From the Music of Poetry to the Music of the Spheres: The Musical-Logocentric Vision in T.S. Eliot and Stéphane Mallarmé." *Polish Journal for American Studies* 1:109–19.

PINTO DA SILVA, Romeu, cur., 2009. *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça, iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*. Lisboa: Caminho.

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1998. *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*. Hanover, London: University Press of New England.

SALAZAR, Abel. 1940. *O que é a Arte?.* Porto: Imprensa Portuguesa.

SAMS, Eric, e Graham Johnson. 2001. "Lied: IV. The Romantic Lied." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 14*, editado por Stanley Sadie, 671–678. London: Macmillan Publishers Limited.

SANTOS, Luís Miguel Lopes dos. 2010. "A Ideologia Do Progresso No Discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)." Dissertação de mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

SARDO, Susana. 2010. "Canção." In *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 214–215. Lisboa: Círculo de Leitores – INET-md.

SCHER, Steven Paul. 1987. "Music and Poetry: The Nineteenth Century and After by Lawrence Kramer." *19th-Century Music* 10 (3): 290–92.

———. 2004. *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music, 1967-2004*. Editado por Walter Bernhart e Werner Wolf. Amsterdam, New York: Rodopi.

SCHWENGER, Peter. 2014. "Phenomenology of the Scream." *Critical Inquiry* 40 (2): 382–95.

SERRÃO, Joel, intro. 1985. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.

SHORT, Christopher. 2010. *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928*. Berna: Peter Lang AG, International Academic Publishers.

SILVA-MCNEILL, Patricia. 2010. *Yeats and Pessoa*. New York: Routledge e Modern Humanities Research Association.

SIMÕES, João Gaspar. 1936. "Notas à Margem De Uma Carta De Fernando Pessoa." *Presença: Folha De Arte E Crítica*, Julho, 17–22.

———. 1980. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*. 4ª ed. Amadora: Livraria Bertrand.

STEIN, Jack M. 1962. "Was Goethe Wrong about the Nineteenth-Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music." *PMLA* 77 (3): 232–39.

———. 1971. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: Harvard University Press.

STEIN, Deborah, e Robert Spillman. 1996. *Poetry Into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Oxford, New York: Oxford University Press.

TAGG, Philip. 1997. "Understanding Musical Time Sense: Concepts, Sketches and Consequences." *Tvärspel - 31 artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling (1984)*, 21–43. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 9. http://tagg.org/articles/timesens.html

TARASTI, Eero. 2012. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

TEIXEIRA, António Braz. 2008. *A Filosofia Portuguesa (Sécs. XIX e XX)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

VERZOSA, Noel. "Intellectual Contexts of "the Absolute" in French Musical Aesthetics, ca. 1830–1900". *The Journal of Musicology* 31 (4): 471–502.

WAGNER, Richard. 1945. *Beethoven*, tradução e introdução de Daniel Sousa. Lisboa: Inquérito.

WEBB, Daniel. 1769. *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music*. New York: Garland Publishing, Inc.

WELIVER, Phyllis, ed. 2005. *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*. Ashgate Publishing, Ltd.

WELLEK, Albert. 1962. "The Relationship between Music and Poetry." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21 (2): 149–56.

WENK, Arthur. 1976. *Claude Debussy and the Poets.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

WIESENMAYER, Anita Teodóra. 2011. "Words Embedded in Music: A Musical Approach to Some Representative Twentieth-Century Literary Texts." Dissertação de doutoramento. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar.

WILLIAMSON, John, ed. 2005. *Words and Music*. Volume 3 de *Liverpool Music Symposium.* Liverpool: Liverpool University Press.

WILSON, Geoffrey Allan. 2007. "Music and Poetry in Mallarme and Debussy." Dissertação de Doutoramento. University of British Columbia.

WOLF, Werner. 1999a. "Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies." In *Defining the Field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, editado por Walter Bernhart, Steven Paul Scher, e Werner Wolf, 37–58. Amsterdam: Rodopi.

———. 1999b. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theroy and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

———. 2002. "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality." In *Word and Music Studies*, editado por Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, e Walter Bernhart, 13–34. Rodopi.

Correspondência

AMADO DA CUNHA, Maria da Graça. 1961. Carta dirigida a João José Cochofel, cota E23/809. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Fonografia

PINTO, Ana Maria, João Rodrigues, Nuno Vieira de Almeida. 2000. *Fernando Lopes Graça: Clepsidra, As mãos e os Frutos, 3 Canções de Fernando Pessoa*. Tradisom.

SAQUE, Elsa e Nuno Vieira de Almeida. 2006. *Fernando Lopes-Graça e os Poetas.* Vila Verde: Tradisom.

Partituras

LOPES-GRAÇA, Fernando. 1988. *Canções de Fernando Pessoa: 1934-1987*. Lisboa: s.e. Edição integral patrocinada por Academia de Amadores de Música, Instituto Cultural de Macau, Secretaria de Estado da Cultura e Sociedade Portuguesa de Autores por ocasião do 1º centenário do poeta.

Partituras autógrafas presentes no espólio de Fernando Lopes-Graça (Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria):

LG 163 - Duas canções de Fernando Pessoa:

405 – Duas canções de Fernando Pessoa. - Partitura ([3] f.); 33 x 26 cm

407 – "Põe-me as mãos nos ombros", *Presença* (Julho, 1936), edição especial dedicada ao poeta Fernando Pessoa.

LG 167 - O menino da sua mãe

413 – O menino da sua mãe: voz e piano. – Partitura ([1] f; 4 f.); 37,5 - 27 cm

414 – O menino da sua mãe. – Partitura ([3] f.); 36 x 26,5 cm

LG 179 - Três canções de Fernando Pessoa

471 –Três canções de Fernando Pessoa: voz e piano. – Partitura ([1] f; 20 f.); 33 x 25 cm

472 – Cavalo de sombra, cavaleiro monge: tenor (ou soprano) e piano. – Partitura ([4] f.); 35,5 x 28 cm

LG 221 –Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento

563 – Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento: para voz média e piano. – Partitura ([1] f; 3 f.); 29 x 21 cm.

LG 242 – Nove odes de Ricardo Reis

596 – Nove odes de Ricardo Reis: para barítono (ou contralto) e piano. – Partitura ([3] f; 21 f.); 29,5 x 21,5 cm.

(cf. Cascudo 1997)

Anexos

A análise descritiva e as partituras completas estão disponíveis no presente documento. Os ficheiros áudio encontram-se numa pasta à parte, devidamente identificada.

1. ANÁLISE DESCRITIVA 154

1.1. Duas canções de Fernando Pessoa op. 13 (1934-1936) *156*

1.1.1. "Põe-me as mãos nos ombros" (1934) 156

1.1.2. "Sol nulo dos dias vãos" (1936) 164

1.2. "O menino da sua mãe" op. 21 (1936) *172*

1.3. "Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento" op. 126 (1960) *179*

1.4. Três canções de Fernando Pessoa op. 60 (1947-1950) *187*

1.4.1. "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (1947) 187

1.4.2. "Horizonte" 197

1.4.3. "Não sei se é sonho, se realidade" 207

1.5. Quatro momentos de Álvaro de Campos op. 241 (1987) *218*

1.5.1. "Dá-me lírios, lírios" 218

1.5.2. "De la musique" 225

1.5.3. "Trapo" 233

1.5.4. "Magnificat" 241

1.6. Nove odes de Ricardo Reis op. 239 (1987) *249*

1.6.1. "Coroai-me de rosas" 249

1.6.2. "Aqui, dizeis" 254

1.6.3. "Ao longe os montes..." 257

1.6.4. "Bocas roxas de vinho" 262

1.6.5. "Já sobre a fronte vã..." 269

1.6.6. "Olho os campos, Neera" 275

1.6.7. "O ritmo antigo..." 280

1.6.8. "O mar jaz..." 284

1.6.9. "O deus Pã não morreu" 288

2. PARTITURAS COMPLETAS 293

2.1. Duas canções de Fernando Pessoa op. 13 (1934-1936) .....

2.2. "O menino da sua mãe" op. 21 (1936) .....

2.3. "Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento" op. 126 (1960) .....

2.4. Três canções de Fernando Pessoa op. 60 (1947-1950) .....

2.5. Quatro momentos de Álvaro de Campos op. 241 (1987) .....

2.6. Nove odes de Ricardo Reis op. 239 (1987) .....

3. FICHEIROS AUDIO ..... PASTA À PARTE

3.1. Quatro momentos de Álvaro de Campos op. 241 (1987).....

1.5.1. “Dá-me lírios, lírios”.....

1.5.2. “De la musique”.....

1.5.3. “Trapo” .....

1.5.4. “Magnificat” .....

3.2. Nove odes de Ricardo Reis op. 239 (1987) .....

1.6.1. “Coroai-me de rosas”.....

1.6.2. “Aqui, dizeis”.....

1.6.3. “Ao longe os montes...”... .....

1.6.4. “Bocas roxas de vinho”.....

1.6.5. “Já sobre a fronte vã...”... .....

1.6.6. “Olho os campos, Neera”.....

1.6.7. “O ritmo antigo...”... .....

1.6.8. “O mar jaz...”... .....

1.6.9. “O deus Pã não morreu” .....

1. Análise descritiva

1.1. *Duas canções de Fernando Pessoa* op. 13 (1934-1936)

1.1.1. "Põe-me as mãos nos ombros" (1934)

1.1.1.1. O poema ⇧

	Põe-me as mãos nos ombros...	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Põe-me as mãos nos ombros...	3 quadras (14 versos)	5	1,3,5	...	a	—	paralelismo	Corpo (mãos, ombros, fronte, cabelo); Sensações tácteis.	Ambiente contemplativo	Um eu poético singular dirige-se a um outro que não tem uma voz ativa.	Imperativo
	Beija-me na fronte...		5	1,5	...	b						
	Minha vida é escombros,		5	1,3,4,5	,	a		metáfora				Declarativo
	A minha alma insonte.		5	2,3,5	.	b		elipse (zeugma)				
	Eu não sei porquê,		5	2,3,5	,	c						Declarativo
	Meu desde onde venho,		5	1,2,3,5	,	d		elipse (zeugma)				
	Sou o ser que vê,		5	1,3,5	,	c		Quiasmo				
	E vê tudo estranho.		5	2,3,5	.	d						
	Põe a tua mão		5	1,3,5	c	e		paralelismo				Imperativo
	Sobre o meu cabelo...		5	1,3,5	...	f						
	Tudo é ilusão.		5	1,3,5	.	e						Declarativo
	Sonhar é sabê-lo.		5	2,3,5	.	f						

Tabela 7. Análise do poema "Põe-me as mãos nos ombros".

"Põe-me as mãos nos ombros" é constituído por 3 quadras, todas elas caracterizadas por rimas cruzadas e versos maioritariamente constituídos por 5 sílabas métricas com acentuações mais ou menos padronizadas e focadas nas primeira, terceira e quinta sílabas. A linguagem apelativa utilizada na primeira e na terceira estrofes coloca o sujeito poético em contacto com o seu interlocutor e cria um contraste com a segunda quadra, que utiliza um discurso expressivo e introspetivo que fecha o eu poético sobre si mesmo. Segundo Matthias Wolfgang Fiebig, esta oposição entre as estrofes é também fundamentada por divergências ao nível fonético: à primeira estrofe é atribuída uma "impressão de «peso, lentidão e fluência» [...] causada pela sucessão das vogais nasais e ditongos «õe, ão, ei, om, on, om, on»" na segunda o autor encontra a conjugação de fonemas oclusivos e fricativos – "sei/porquê, sou/o, ser/que/vê" –, que resultam num "discurso *staccato*"; e na terceira novamente uma "fusão entre as palavras e as vogais melódicas" (Fiebig 1991, 94-96). Em termos de conteúdo semântico, o poema incide sobre uma postura de desânimo e apatia face à vida, que é sobreposta a um apelo ao toque. A exploração da sensação remete-nos para imagens do corpo humano – "mão", "ombros", "cabelo" – que servem de oposição face à dimensão contemplativa e abstrata que caracteriza as declarações não apelativas do sujeito poético.

1.1.1.2. A canção ⇧

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Vozes	Voz e piano						Piano		Voz e piano			
Andamento	Adagio						Poco più mosso					
Compasso	12/8		6/8	12/8			12/8 4/4					
Texto	Põe.me as mãos nos ombros...	Beija-me na fronte...	Minha vida é escombros,	A minha alma insonte...	—		—		Eu não sei porquê,	Meu desde onde venho,...	Sou o ser que vê,...	E vê tudo estranho...
Dinâmica Expressão	*p (sf)*	*p*	*poco cresc.*	*mf >*			*p*		*cresc..*	<	*p*	
Estilo Vocal	Estilo de articulação silábico						Estilo de articulação silábico					
Textura Piano	Textura contrapontística	Passagem para acordes (densidade média)					Acordes	Acordes (textura mais densa) e linhas melódicas curtas e contrapontísticas				

Compassos	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Vozes	Piano					Voz e piano					Piano
Andamento	rit...					Tempo I (Adagio)					
Compasso	12/8 4/4			3/4		12/8					
Texto	—					Põe a tua mão	Sobre o meu cabelo...	Tudo é ilusão...	Sonhar... é sabê-lo...		—
Dinâmica Expressão	*crescendo*		*f >*	*(sf)*	*meno f*	*p (sf)*	*(sf)*	*mf (sf)*	*dim*	*p*	*pp*
Estilo Vocal						Estilo de articulação silábico					
Textura Piano				Retorno à textura inicial		Textura contrapontística			Passagem para acordes (densidade média)		

Tabela 8. Análise da canção "Põe-me as mãos nos ombros".

Fiebig identifica como estrutura da canção a forma clássica tripartida ABA', sendo a última secção uma versão um pouco modificada da primeira. A cada uma das partes, o autor faz corresponder os três diferentes andamentos de que a obra dispõe – *Adagio*, *Poco più mosso* e *Tempo I* –, considerando, porém, que a última parte se inicia alguns compassos antes do retorno ao primeiro andamento (Fiebig 1991, 99). A cada uma das secções temporais correspondem também cada uma das estrofes do poema pessoano. O piano atua como elo de ligação entre as secções apontadas, sendo este instrumento o primeiro a pronunciar-se e o último a ouvir-se. É também ele que determina, embora subtilmente, as mudanças de carácter que definem as secções mencionadas, mediante variações ao nível da textura: esta começa por ser depurada, aumenta progressivamente de densidade até chegarmos ao andamento *Poco più mosso* e decresce novamente até à rarefação inicial, na qual ouvimos os compassos do *Tempo I.*

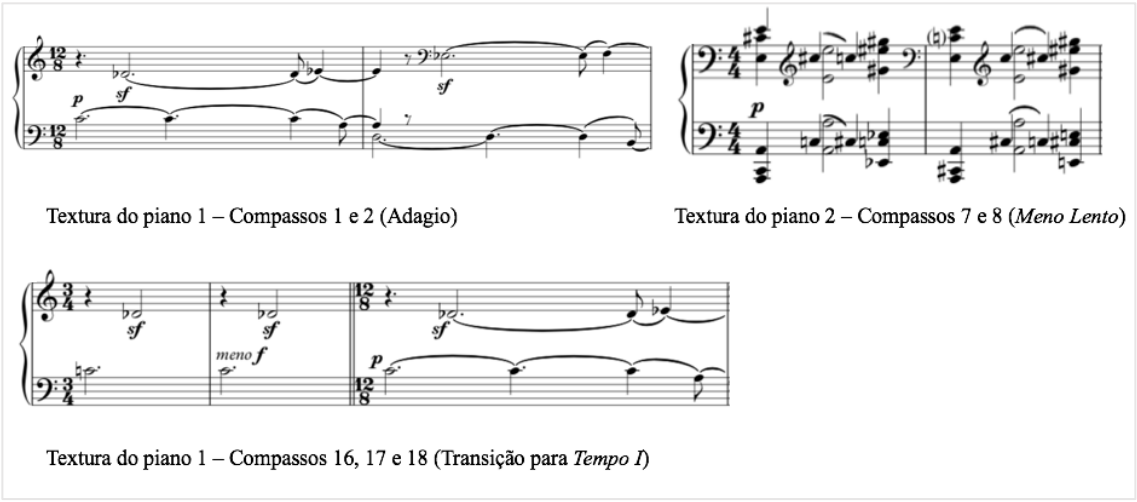


Ilustração 1. Diferentes texturas da parte do piano em "Põe-me as mãos nos ombros". ⇧

A sequência de notas tocadas pelo piano no início da canção é regida por duas escalas de tons inteiros, uma em cada mão, o que origina uma predominância de intervalos cromáticos e de 2ª maior. Na parte do piano, a relação intervalar entre as duas mãos que precede a mudança de andamento – Dó e Dó♯ – é, a partir desta, convertida em duas linhas de oscilação melódica que se concretizam de forma invertida, provocando a permanência de uma dissonância de meio-tom ao longo de toda esta secção intermédia.

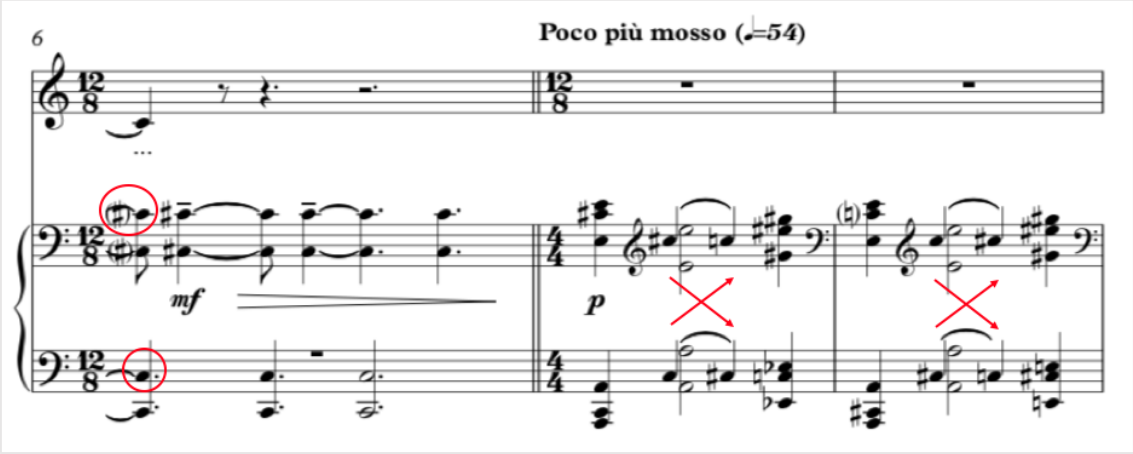


Ilustração 2. Dissonância permanente em "Põe-me as mãos nos ombros" - compassos 6 a 8. ⇧

A dissonância mantém-se ao longo de todos os compassos até chegarmos à transição para o Tempo I (c. 16). Contudo, a oscilação entre Dó e Dó♯ é transposta uma 2ª maior acima nos cc. 11-14 e no c. 15 a dissonância de meio-tom passa a ser entre Mi e Mi♯ (Fá).

No Tempo I, Fiebig destaca uma alteração na parte do piano em relação à primeira secção que nos será posteriormente relevante:

> A partir do compasso 20 não se prossegue pelo método da escala de tons inteiros como na parte A, mas continua cromaticamente em movimento contrário. As vozes da mão direita e da mão esquerda do piano separam-se e afastam-se, ao contrário do movimento paralelo da parte inicial. A. A mão direita atravessa o âmbito de fá a si (intervalo de trítono) em movimento ascendente. A mão esquerda segue descendentemente de mi a lá♯ (igualmente intervalo de trítono) de tal maneira que é alcançado o acorde final dissonante no compasso 23 [...] (Fiebig 1991, 101).

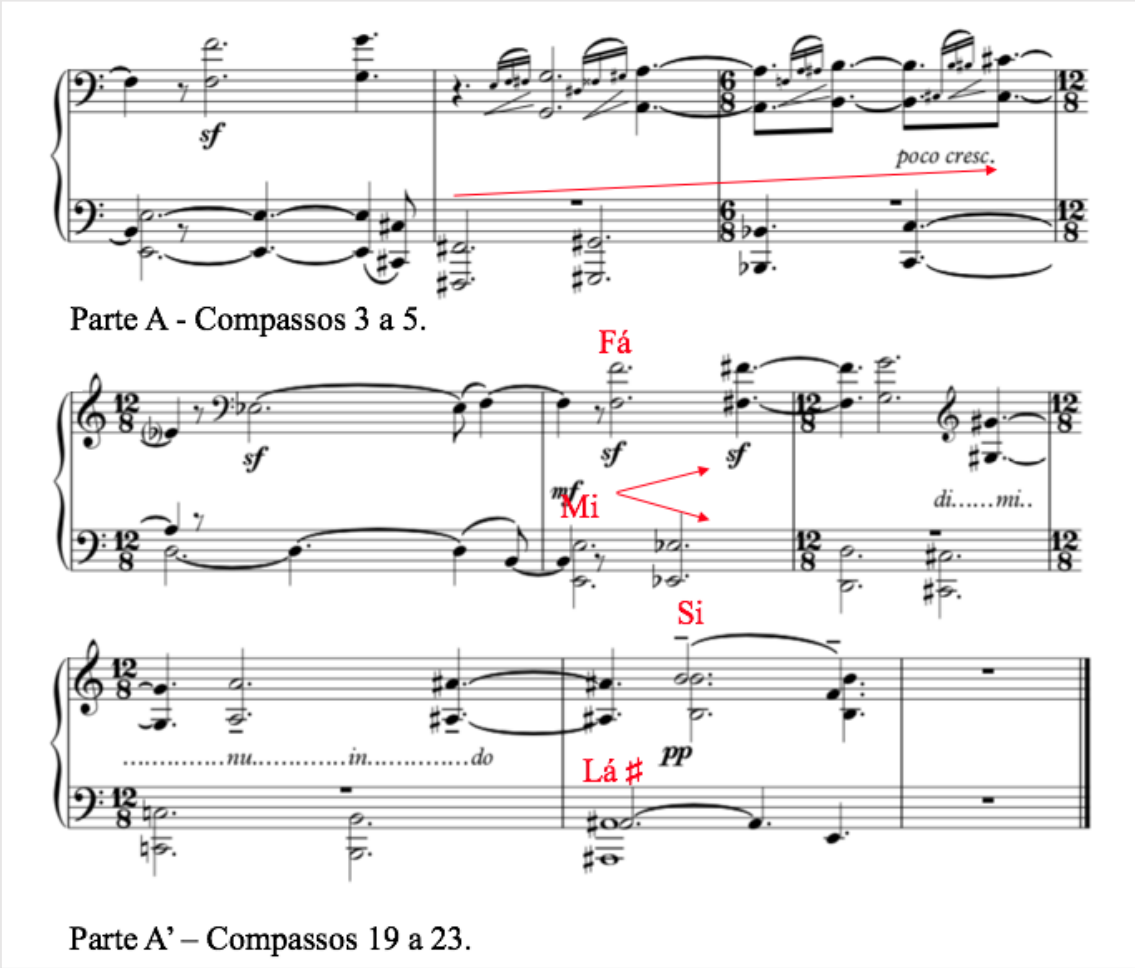


Ilustração 3. Diferenças entre as secções A e A' de "Põe-me as mãos nos ombros" - compassos 3-5 e 19-23. ⇧

Por seu turno, a voz intervém, do início ao fim da peça, com pequenos gestos melódicos, quase sempre descendentes, que isolam cada um dos versos do poema entre

pausas preenchidas pelas intervenções do piano[137]. O intervalo de 2ª menor descendente que marca a primeira intervenção da voz determina em grande medida o carácter da canção, sendo correspondente ao tópico *pianto*, por sua vez associado ao *lamento*[138]. Esta primeira *sighing figure*, como diria Leonard Ratner (1980, 22), é depois explorada pelos restantes gestos melódicos, que aumentam a distância entre as últimas notas de cada verso, de forma a intensificar gradualmente o suspiro inicial.

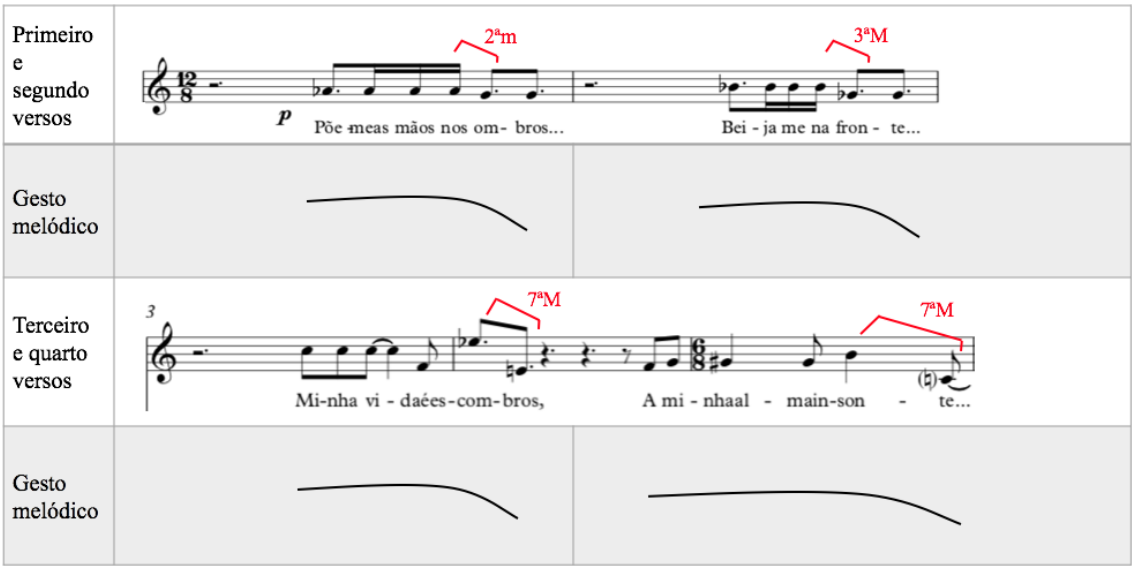


Ilustração 4. Gestos melódicos associados aos versos da primeira estrofe de "Põe-me as mãos nos ombros" - compassos 1 a 5. ⇧

A voz enuncia o texto com uma articulação silábica (não havendo quaisquer casos de ornamentação) que é ainda mais evidenciada pela falta de ligaduras e pela curta duração de cada uma das notas. Para além disto, o final dos terceiros e quartos versos da primeira e terceira estrofes são caracterizados por mudanças abruptas de registo na forma de intervalos extremamente dissonantes – sétimas menores e maiores e trítonos – nas últimas sílabas, o que, por sua vez, confere um carácter dramático às palavras "escombros", "insonte", "ilusão" e "sabê-lo". O último verso do poema, porém, inicia-se igualmente com um salto de sétima ascendente, manifestando-se, no seu todo, como complexificação do gesto descendente da voz, concretizada através de uma oscilação

137 O único gesto melódico vocal que não é descendente está no c. 12, e entoa o verso "E vê tudo estranho..." mediante uma sequência de notas que termina num salto de 3ª maior ascendente: de Lá para Dó ♯.
138 Segundo Raymond Monelle: "As an example of an iconic topic, we may consider the pianto [...]. This, the motive of a falling minor second, has represented a lament since the sixteenth century. At first it always accompanied the textual idea of weeping – words like "pianto" or "lagrime" – but it soon began to signify merely grief, pain, regret, loss – in other words, the indexicality of its immediate object" (Monelle 2000, 17).

entre os dois extremos do âmbito vocal. Este vai de Dó3 a Mi♭4, sendo que a nota mais grave corresponde à última sílaba de *insonte* (cc. 5-6) e à primeira sílaba de *sonhar* (c. 21) e a nota mais aguda à segunda sílaba de "escombros" (c. 4). O verso "Sonhar é sabê-lo" situa-se entre Dó3 e Ré♭4.

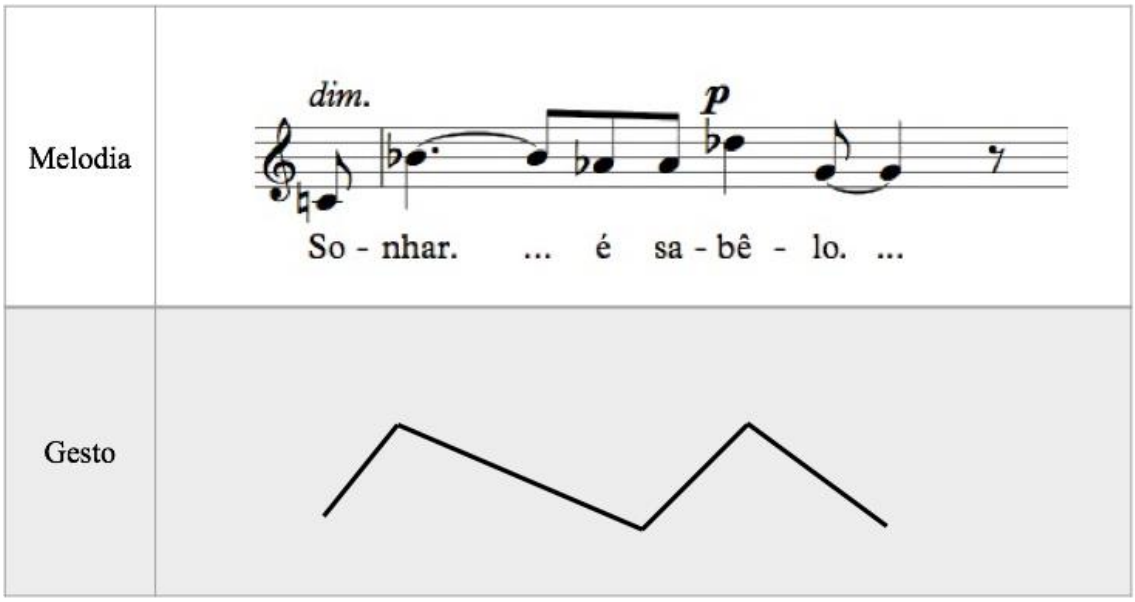


Ilustração 5. Contorno melódico do último verso de "Põe-me as mãos nos ombros" – compassos 21 e 22. ⇧

Uma outra característica importante da parte vocal diz respeito ao trabalho de adaptação da métrica e pontuação do poema às necessidades rítmicas da canção. Sabemos, a partir da correspondência trocada entre Fernando Lopes-Graça e João Gaspar Simões, que o compositor tinha algumas preocupações relativamente à métrica dos poemas pessoanos que havia escolhido para as suas primeiras canções[139]. De facto, Lopes-Graça parece ter recorrido a um conjunto de processos com o objetivo de uniformizar a métrica e as acentuações dos versos de "Põe-me as mãos nos ombros"[140]. Os padrões rítmicos da melodia vocal estão diretamente relacionados com a acentuação

[139] Em Outubro de 1935, Gaspar Simões esclarecia Lopes-Graça sobre a métrica de "Põe-me as mãos nos ombros", afirmando: "[...] falei-lhe [a Fernando Pessoa] na sua dúvida, e ele, no meio da sua confusão mental, afirmou-me, terminantemente, que o verso é tal qual lá está. A separação das sílabas, pelo que pude depreender, obedeceu a exigências métricas. Pode, pois, você musicar a quadra assim mesmo, tal como está" (Alves e Cascudo 2013, 131).

[140] O compositor une, por exemplo, as palavras "vida-é-escombros" (c. 3), por meio de um processo de elisão que faz com que as vogais *a* e *e* deixem de se ouvir, para dar lugar à sílaba tónica *é*, que de outra forma seria independente das restantes. No caso do verso "Tudo é ilusão" (cc. 20-21), o hiato /o-é/ é transformado, mediante um processo de sinérese, num ditongo, o que permite ao compositor transformar o verso hexassílabo numa redondilha menor. Por outro lado, os versos "Sou o ser que vê" (c. 11) e "Põe a tua mão" (c.18) sofrem o processo inverso, de diérese, que forma hiatos entre /ou-o/ e /õe-a/ e, por conseguinte, transforma versos de 4 sílabas métricas novamente em redondilhas menores.

original do poema, sendo que o compositor parece selecionar um padrão de acentuações comum a todos os versos de uma estrofe e eliminar os casos que não correspondem ao mesmo. Na primeira estrofe, por exemplo, Lopes-Graça opta por destacar as sílabas 1 e 5 nos primeiros dois versos (visto que o segundo verso, ao contrário dos restantes, não tem acentuação na terceira sílaba) e as sílabas 1, 3 e 5 no terceiro verso, de forma a preparar a transição para o quarto verso – que foge ao padrão e acentua a segunda e não a primeira sílaba – em que o compositor decide começar o gesto melódico em anacruse e acentuar as terceira e quinta sílabas de cada verso, mantendo assim a mesma distância entre acentuações. Este padrão serve também de transição para os versos da segunda estrofe do poema, que, como variam entre as acentuações 1,3,5 e 2,3,5, são caracterizados pelo mesmo padrão rítmico e as suas acentuações uniformizadas de forma a destacarem-se apenas as sílabas 3 e 5 de cada verso. Na terceira estrofe, o processo de adaptação métrica da primeira é repetido, sendo que o último verso obtém novamente protagonismo, visto que, apenas neste caso, o compositor abdica de uma distribuição binária da acentuação (1,3,5) para destacar a segunda sílaba do verso (2,5), começado em anacruse.

Na primeira versão da partitura, publicada na revista *Presença*, Lopes-Graça altera um pouco a pontuação do poema, removendo reticências, vírgulas e pontos finais. Contudo, na versão editada em 1988, estas alterações são novamente revistas, e o compositor parece retomar a pontuação original do texto, optando, porém, por prolongar as últimas notas de vários dos gestos melódicos, de modo a reinterpretar a pontuação do poema na canção, conferindo-lhe um maior número de momentos de suspensão e um carácter contemplativo que as conclusões frásicas mais secas da primeira versão não suscitavam.

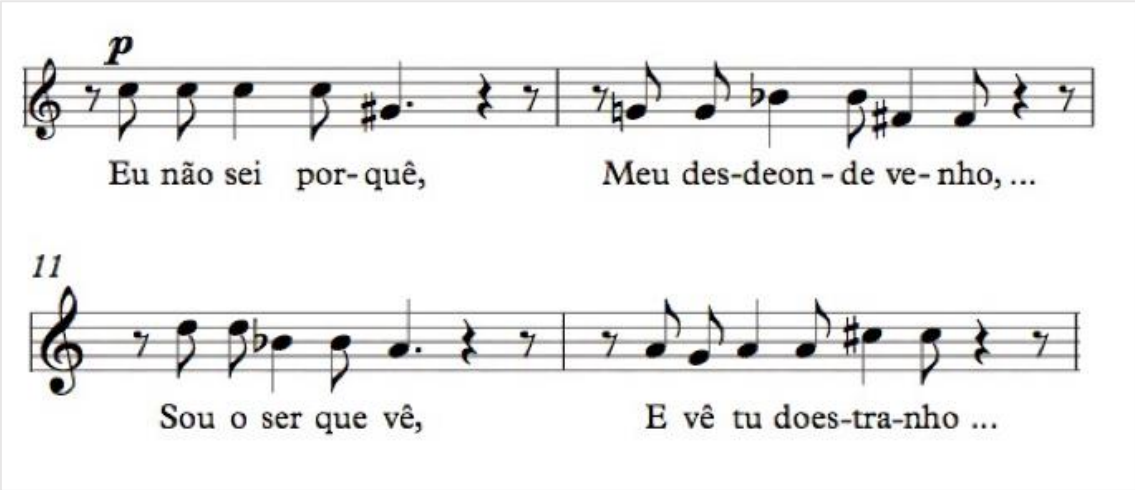


Ilustração 6. Melodia vocal da primeira versão de "Põe-me as mãos nos ombros" (Presença, 1934) - compassos 9-12.

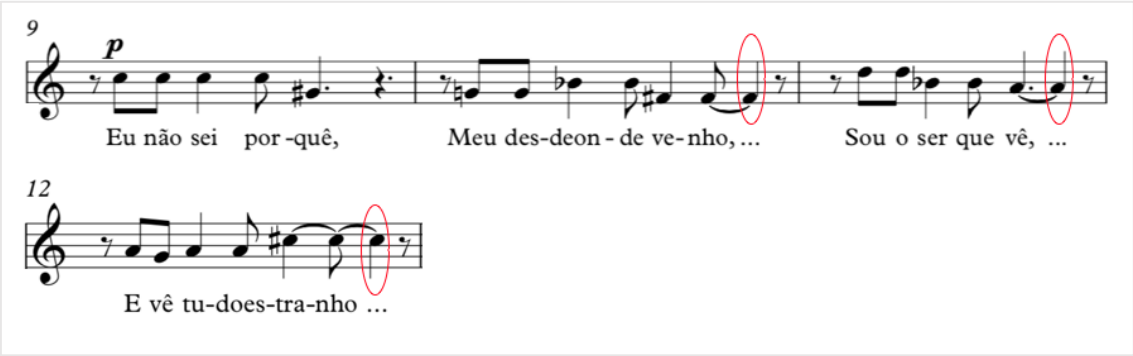


Ilustração 7. Melodia vocal da segunda versão de "Põe-me as mãos nos ombros", com a prolongação das últimas notas de cada gesto melódico assinaladas - compassos 9-12.

Lopes-Graça altera também, de uma versão para a outra, a fórmula dos compassos da secção B, que na primeira partitura começa em 12/8 e muda nos compassos 16 e 17 para 9/8, e na segunda versão se caracteriza por uma combinação de 4/4 no piano com 12/8 na voz. Este conflito de tempos é resolvido nos últimos dois compassos do andamento, que iniciam a transição para a secção seguinte em 3/4 (na voz e no piano).

1.1.2. “Sol nulo dos dias vãos” (1936)

1.1.2.1. O poema ⇑

	Sol nulo dos dias vãos,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Sol nulo dos dias vãos,	3 quadras (14 versos)	7	1,2,5,7	,	a	—	Apóstrofe	Sol (calor); Corpo (mão); Frio/dor	Discurso expressivo; cenário de resignação	Um eu poético plural dirige-se ao sol, que não tem uma voz ativa.	Imperativo
	Cheios de lida e de calma,		7	1,4,7	,	b		Personificação				
	Aquece ao menos as mãos		7/8	2,3,7	c	a						
	A quem não entras na alma!		6	2,3,6	!	b						
	Que ao menos a mão, roçando		7	1,2,5,7	c	c						Declarativo
	A mão que por ela passe		7	2,5,7	c	d						
	Com externo calor brando		7	3,6,7	c	c						
	O frio da alma disfarce!		7	2,4,7	!	d		Metáfora e Hipálage				
	Senhor, já que a dor é nossa		7	2,3,5,6,7	c	e		Apóstrofe				Imperativo
	E a fraqueza que ela tem,		7	3,5,7	,	f						
	Dá-nos ao menos a força		7	1,3,4,7	c	e						
	De a não mostrar a ninguém!		7	2,4,7	!	f						

Tabela 9. Análise do poema “Sol nulo dos dias vãos”.

“Sol nulo dos dias vãos” é, tal como “Põe-me as mãos nos ombros”, constituído por 3 quadras, rimas cruzadas e uma métrica coerente. Os seus versos são, na sua maioria, heptassílabos, embora a acentuação seja pouco padronizada. Tal como acontece no primeiro poema, as estrofes inicial e final deste texto são dirigidas a um recetor, desta vez identificado – “Sol nulo dos dias vãos,”, “Senhor,” – e a segunda quadra exerce uma espécie de comentário que visa justificar os apelos do sujeito poético. Contudo, desta vez é a quadra intermédia que, por meio de um conjunto de cavalgamentos entre os versos, se caracteriza por uma maior fluidez e contrasta com as pausas que marcam as restantes quadras.

As imagens sensoriais despoletadas por este texto – “a mão roçando / a mão que por ela passe” – dialogam com a exploração do sentido táctil do primeiro, chegando a transportar a ideia de toque do plano metafórico para o literal, ao associá-lo à oposição calor/frio e à dor sentida pelo Eu poético. Assim, este segundo poema pode ser interpretado como uma extensão do vocabulário simbólico que o primeiro nos apresenta, ao mesmo tempo que demonstrando estar num patamar superior ao nível expressivo, algo que concluímos a partir da transformação de um discurso calmo e pontuado por reticências em versos com mais cavalgamentos, que culminam em exclamações.

1.1.2.2. A canção ⇑



Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Vozes	Introdução do piano				Voz e piano									Piano	Introdução do piano					Voz e piano	
Andamento	Non troppo lento (♩ = 60)													poco ritard..	a tempo						
Compasso	3/4				2/4	3/4						2/4	3/4		3/4			2/4		3/4	
Texto					Sol nulo dos dias vãos,			Cheios de lida e de calma,		Aquece ao menos as mãos		A quem não entras na alma!		—	—					Que ao menos	
Dinâmica Expressão	*mp*		*dim.*	*p*	Entrada da voz *p dolce*					< (voz)	*mf*	> (voz)	*mp*	>	*pp*	*poco cresc....mf*		>			*p* (voz)
Estilo Vocal	Estilo de articulação silábico														Estilo de articulação silábico						
Textura Piano	Acordes (padrão rítmico fixo)				Alternância entre a intervenção da voz e a do piano (pergunta e resposta); Acordes (baixa densidade)										Pergunta e resposta: acordes quebrados que originam oscilações entre duas notas						

Compassos	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
Vozes								Piano		Introdução do piano	Voz e piano							Piano		
Andamento										L'istesso tempo								poco ritard...		
Compasso	3/4					2/4	3/4			4/4	3/4	4/4	3/4		2/4					
Texto	a mão roçando	A mão que por ela passe,		Com externo calor brando O frio da alma disfarce				—		—	Senhor, já que a dor é nossa E a fraqueza que ela tem			Dá-nos ao menos a força De a não mostrar a ninguém!				—		
Dinâmica Expressão	*pp* (piano)						*Sonoro* (piano)			*p*	*p* (voz)		*poco cresc....*	*mf*	dim.....			>	*pp*	
Estilo Vocal	Estilo de articulação silábico									Estilo de articulação silábico (*sprechgesang*)										
Textura Piano										Complexificação da parte do piano (acordes com textura de maior densidade e um baixo que realiza uma descida cromática até ao fim da canção)										

Tabela 10. Análise da canção "Sol nulo dos dias vãos".

Tal como "Põe-me as mãos nos ombros", "Sol nulo dos dias vãos" apresenta três diferentes secções distinguidas umas das outras por barras de compasso duplas que separam a enunciação das três estrofes do poema. Neste caso, porém, estas barras duplas são acompanhadas por indicações de andamento que, ao contrário do que acontece com a primeira canção, pretendem reforçar a permanência do tempo marcado inicialmente, *Non troppo lento* (𝅗𝅥 = 60): após um ligeiro *ritardando* no c. 14, a segunda secção começa com a indicação *a tempo* e mais tarde, no c. 31, a terceira secção é marcada pela expressão *L'istesso tempo*.

Embora a intenção do compositor pareça ser caracterizar a canção com continuidade e estabilidade temporal, as prestações heterogéneas do piano ao longo da peça e as diferentes técnicas de enunciação do texto exploradas pela voz criam um contraste claro entre as partes do *lied* identificadas. Na primeira secção, o piano introduz a canção com uma sequência de notas no baixo e acordes na voz superior que são, nos compassos seguintes, separados e reintroduzidos de forma fragmentada no seguimento

de cada verso cantado pela voz[141]. Neste caso, o piano introduz a voz – sem, contudo, se sobrepor a ela –, pára de tocar por um compasso e volta no seguinte, para preencher o silêncio que esta deixa ao acabar cada uma das suas curtas linhas melódicas. Deste modo, o piano e a voz cruzam-se apenas no início e no fim de cada verso, sendo que, tal como acontece em "Põe-me as mãos nos ombros", os versos da primeira estrofe do poema são separados por pausas e tratados como gestos isolados emoldurados pelas notas do piano.

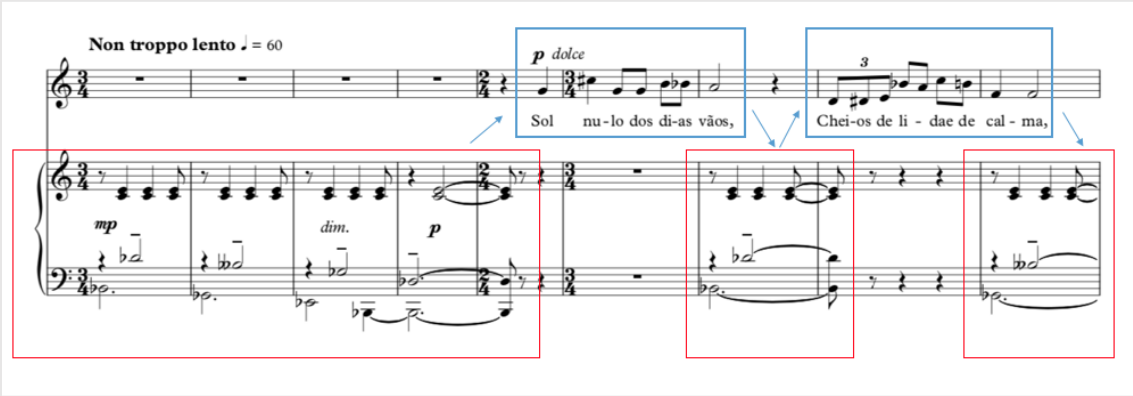


Ilustração 8. Articulação entre as intervenções do piano e da voz na primeira secção de "Sol nulo dos dias vãos" – compassos 1-9. ⇧

O gesto da voz é igualmente semelhante ao da canção precedente, embora se concretize na forma de um arco (movimento primeiro ascendente e depois descendente). Foge à regra o terceiro verso da estrofe, que é correspondido a um gesto ascendente, de âmbito alargado, de forma a acumular tensão e energia que são libertadas com o gesto contrário no verso seguinte.

[141] A mão esquerda do piano toca a seguinte sequência de notas: Si♭- Ré♭; Sol♭- Si♭♭; Mi♭ - Sol♭. Esta sequência é depois separada nestes grupos de 2 notas, sempre à distância de uma 3ª menor entre si, cada um apresentado isoladamente (nos compassos 7, 9, 11 e 13).

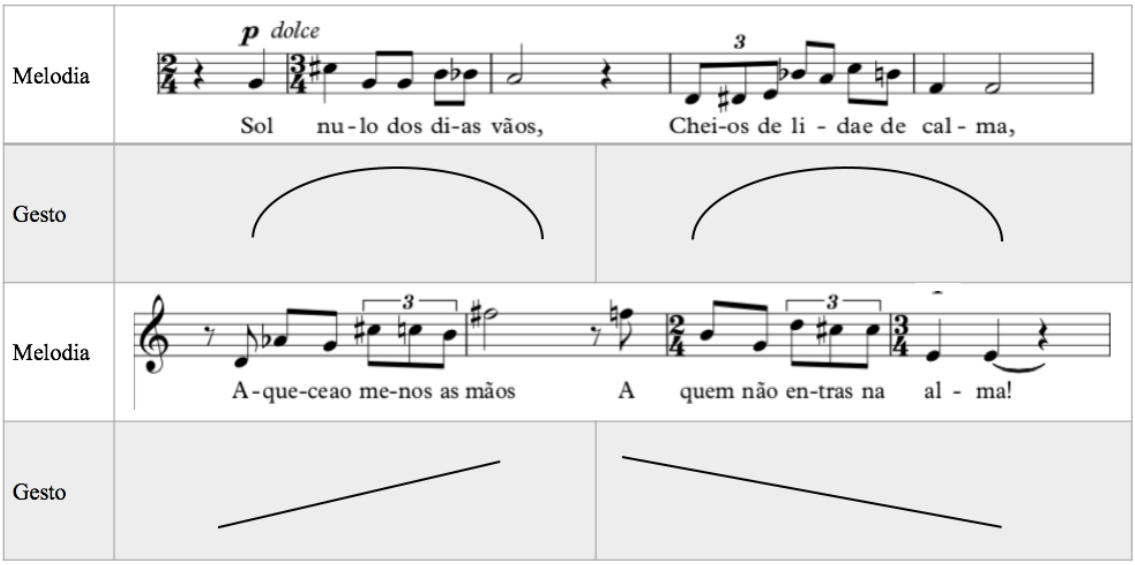


Ilustração 9. Gesto da melodia vocal correspondente à primeira secção (e primeira estrofe) de "Sol nulo dos dias vãos" – compassos 5-13.

A segunda secção da canção inicia-se com uma nova introdução do piano, constituída por um baixo que volta a apresentar uma sequência de notas que são mais tarde reintroduzidas aos pares e por uma voz superior novamente constituída por apenas duas notas, que desta vez se apresentam em oscilação melódica e não em acorde[142]. A articulação entre o piano e a voz segue a lógica identificada na primeira parte, sendo novamente a melodia vocal precedida e sucedida pelas intervenções do piano. Estas, porém, mudam de carácter, visto que as sequências de acordes em ritmo lento são substituídas por semicolcheias e tercinas que, tocadas em *pianissimo*, conferem um carácter de suavidade e discrição à parte do piano que a textura vertical anterior não possibilitava.

[142] Na segunda secção do *lied*, a sequência de notas no piano é a seguinte: Fá ♯ - Lá; Si - Ré; Ré - Fá.

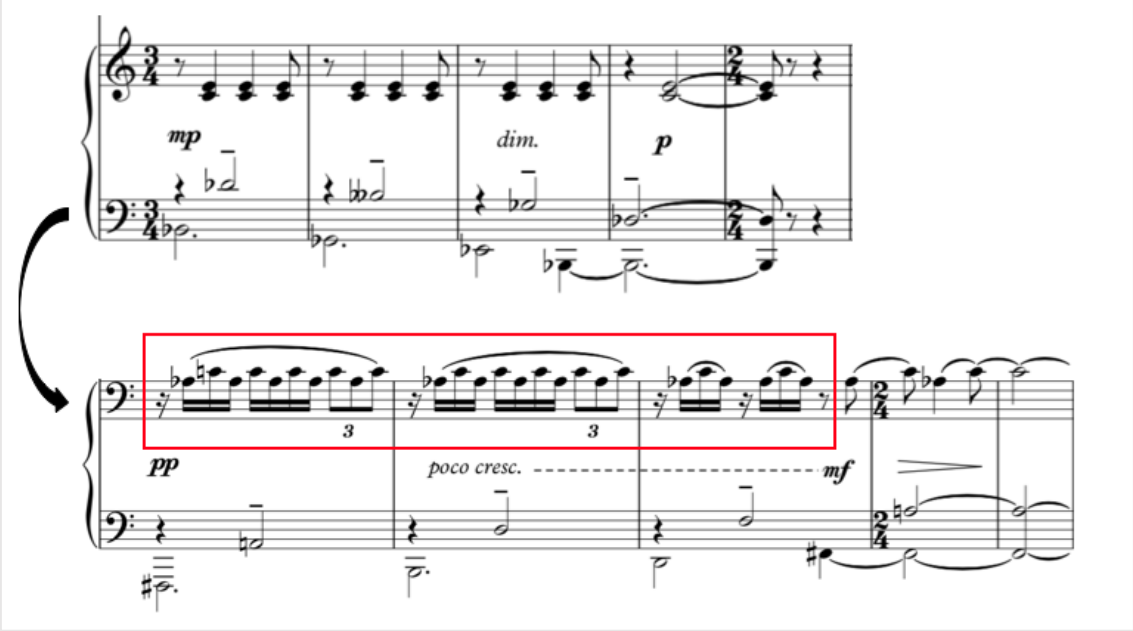


Ilustração 10. Contraste entre as texturas do piano na primeira e segunda secções de "Sol nulo dos dias vãos" - compassos 1-5 e 15-19. ⇧

Esta alteração textural influencia também a perceção do ouvinte, que ouve pela primeira vez células rítmicas mais curtas, sem momentos de repouso, que, ao serem combinadas com um gesto melódico oscilante, suscitam noções de aceleração e de instabilidade temporal e, consequentemente, uma sensação de ansiedade[143]. Apesar disto, esta secção apresenta-nos uma linha vocal que, ao contrário do que acontece na primeira parte, faz uso de frases rítmicas repetidas. Neste sentido, a estrofe, que era originalmente caracterizada por cavalgamentos entre todos os versos, é separada em dois grupos por uma vírgula, cada um desses seguindo um esquema rítmico particular, diretamente relacionado com o padrão de acentuações dos versos em questão[144]. Para além disto, a voz demarca-se do carácter brilhante que possui na primeira secção da canção mediante a utilização de um registo bastante mais grave, o que, por seu turno se parece traduzir numa espécie de presságio que antecipa a imagem com que a estrofe termina – "O frio da alma" do sujeito poético – e que, ao mesmo tempo, pretende oferecer um contraponto à

[143] Com a expressão "sem momentos de repouso" pretendemos afirmar que a voz superior do piano começa fora de tempo e desaparece sem recair sobre o primeiro tempo do compasso seguinte.
[144] A primeira parte da linha melódica vocal é uma reprodução do ritmo utilizado no primeiro verso da canção ("Sol nulo dos dias vãos"), visto que os dois primeiros versos da segunda estrofe possuem a mesma sequência de acentuações que caracteriza essa primeira frase (ou uma sequência quase igual). No caso do segundo par de versos, as acentuações já não são as mesmas e, por isso, Lopes-Graça inicia os versos em momentos diferentes do compasso e muda a fórmula do compasso a meio do último verso, de forma a conciliá-los em sequências rítmicas muito semelhantes.

representação das imagens contrárias: Sol, calor e corpo. Apesar disto, as duas primeiras secções da canção partilham uma melodia vocal que articula o texto silabicamente, num discurso pausado que alterna entre relações intervalares próximas e outras bastante distantes, como é o caso do salto de 9ª menor descendente que define as últimas sílabas da palavra "disfarce", com uma indicação de *glissando* que parece estar associada à pontuação exclamativa que encerra o verso e a estrofe.

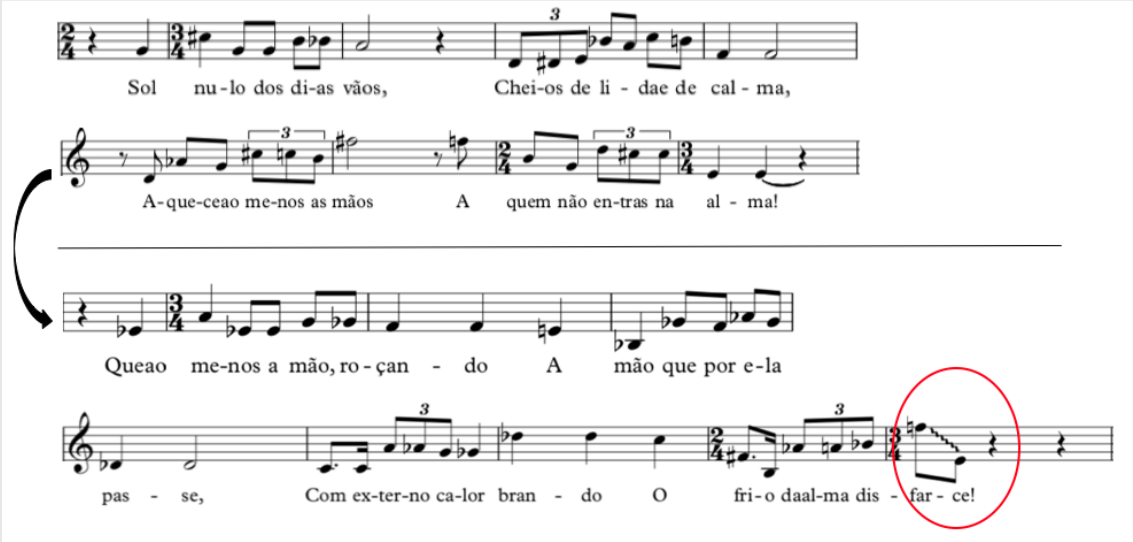


Ilustração 11. Diferenças de registo entre a primeira e a segunda secções de "Sol nulo dos dias vãos" e destaque para o intervalo em *glissando* que pontua a exclamação final – compassos 5-13 e 20-28. ⇧

Em contraste, na terceira e última secção da canção, o compositor opta por se demarcar do estilo vocal utilizado anteriormente e por utilizar a técnica de *sprechgesang*, mantendo a indicação do contorno melódico pretendido, mas solicitando da voz uma enunciação do texto que fica a meio caminho entre a fala e o canto.

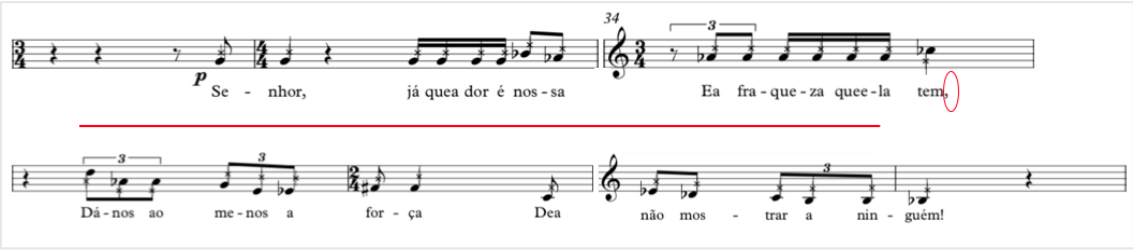
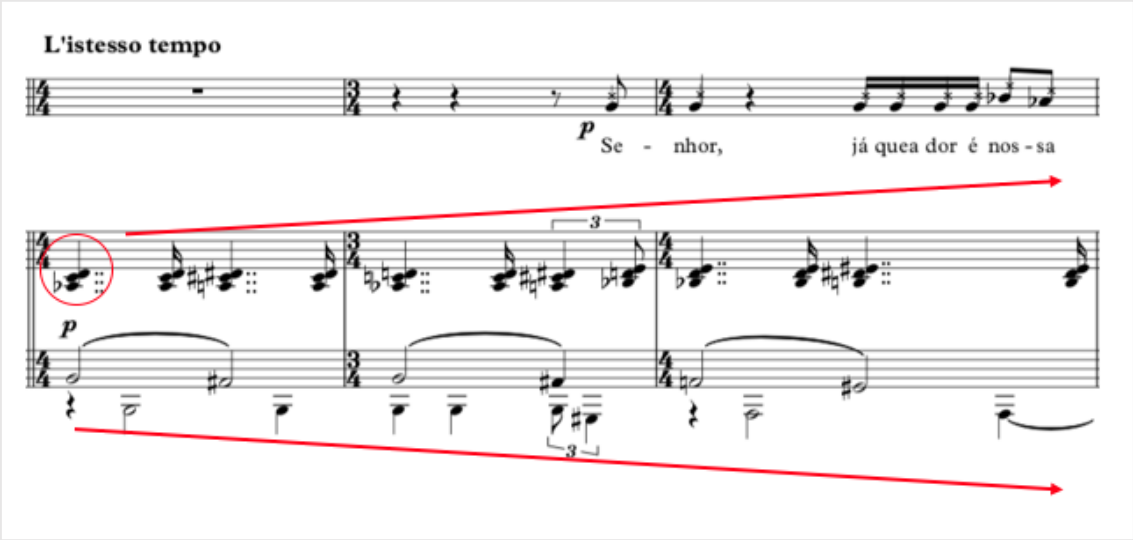


Ilustração 12. Melodia vocal da terceira secção de "Sol nulo dos dias vãos" em *sprechgesang*. A vírgula que o compositor adiciona ao texto separa os dois tipos de gestos melódicos utilizados – compassos 32-38. ⇧

A parte vocal, na terceira secção da canção, é novamente precedida por uma introdução do piano que apresenta uma nova textura, mais densa e errática, constituída por uma descida cromática na mão esquerda e por acordes na mão direita, cujas notas sobem, também em movimento cromático, até chegarem ao mesmo acorde a partir do qual começaram, transposto uma oitava acima (c. 39). Ao concluir este ciclo a mão direita incorre num salto de 5ª perfeita para um acorde de sétima da sensível a partir de Lá que, novamente por movimento cromático, é transposto para Sol♯. Por fim, enquanto parte do acorde se prolonga na mão direita, o Si natural do baixo dá lugar a Si♭, que forma um conjunto de intervalos dissonantes que não conferem uma resolução conclusiva à tensão acumulada pelos cromatismos do piano. Esta tensão é também fomentada pela reticência com que cada voz do instrumento executa a sua parte, algo que se manifesta através da oscilação ritmicamente instável entre avanços e recuos na linha cromática que cada mão teria de percorrer.



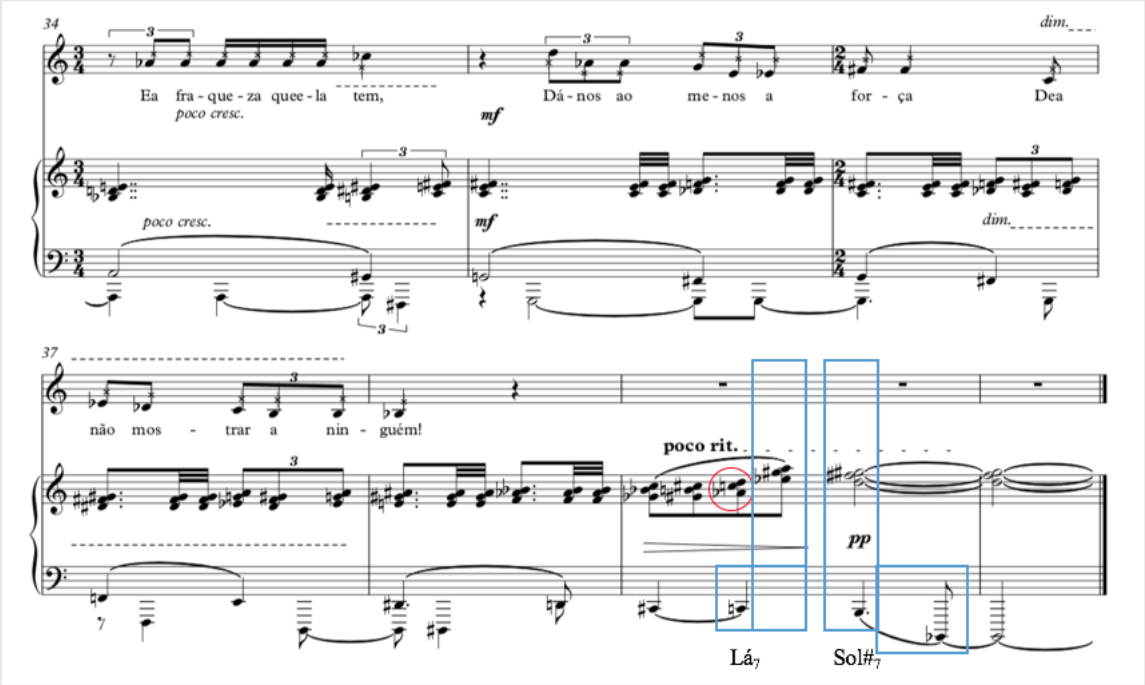


Ilustração 13. Percurso cromático da parte do piano na última secção de "Sol nulo dos dias vãos" – compassos 31-41. ⇑ ⇑

1.2. “O menino da sua mãe” op. 21 (1936)

1.2.1. O poema ⇑

	O menino da sua Mãe	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	No plaino abandonado	6 quintilhas	6	2,6	c	a	—		Plaino deserto; Corpo morto / tempo	Poema de teor geral dramático, «pesado». Não existe progressão poética até talvez à última estrofe, que introduz a ideia de esperança e o comentário do sujeito poético.	Voz de um sujeito narrador; voz citada que pertence a alguém «lá longe, em casa». Objeto: corpo morto do «menino da sua mãe»	Declarativo
	Que a morna brisa aquece,		6	2,4,6	,	b						
	De balas traspassado		6	2,6	c	a						
	— Duas, de lado a lado —,		6	1,4,6	,	a						
	Jaz morto, e arrefece.		5	1,2,5	.	b		Paralelismo (1)				
	Raia-lhe a farda o sangue.		6	1,4,6	.	c			Corpo morto (braços, sangue, cabelo, olhos)			Declarativo
	De braços estendidos,		6	2,6	,	d						
	Alvo, louro, exangue,		5	1,3,5	,	c		Duplo sentido				
	Fita com olhar langue		6	1,5,6	c	c		Oximoro				
	E cego os céus perdidos.		6	2,4,6	.	d						
	Tão jovem! que jovem era!		7	1,2,5,7	!	e			Mãe / Infância			Expressivo
	(Agora que idade tem?)		7	2,5,7	?	f		Interrogação				
	Filho único, a mãe lhe dera		8	1,3,6,8	c	e						
	Um nome e o mantivera:		6	2,6	:	e						
	«O menino da sua mãe».		8	3,6,8	.	f		Paralelismo (2)				
	Caiu-lhe da algibeira		6	2,6	c	g			Cigarreira			Declarativo
	A cigarreira breve.		6	4,6	.	h						
	Dera-lha a mãe. Está inteira		7	1,3,4,5,7	c	g						
	E boa a cigarreira		6	2,6	.	g						
	Ele é que já não serve.		7	1,3,5,6,7	.	h		Eufemismo				
	De outra algibeira, alada		6	1,4,6	c	i			Lenço branco; Criada / Infância			Declarativo
	Ponta a roçar o solo,		6	1,4,6	,	j						
	A brancura embainhada		6	3,6	c	i						
	De um lenço... Deu-lho a criada		7	2,4,5,7	c	i						
	Velha que o trouxe ao colo.		7	1,4,5,7	.	j						
	Lá longe, em casa, há a prece:		7	1,2,4,5,7	:	b			Corpo morto / tempo			Expressivo e declarativo
	«Que volte cedo, e bem!»		6	2,4,6	!	f						
	(Malhas que o Império tece!)		6	1,4,6	!	b						
	Jaz morto, e apodrece,		5	1,2,5	,	b		Paralelismo (1)				
	O menino da sua mãe.		8	3,6,8	.	f		Paralelismo (2)				

Tabela 11. Análise do poema “O menino da sua mãe”.

O poema “O menino da sua mãe” assume uma perspetiva descritiva, a partir da qual o sujeito poético se depara com um conjunto de imagens, separadas entre dois planos temporais, que oscilam entre a morte de um soldado e a reminiscência da sua infância. A estrutura formal do poema difere das dos textos anteriores, constituindo-se a obra de 6 quintilhas e de versos com um ritmo nem sempre regular, que varia em torno das seis sílabas métricas. Por seu turno, as rimas cruzadas que caracterizavam os dois primeiros poemas são neste caso combinadas com rimas interpoladas, o que resulta num esquema *abaab*. Este é repetido em todas as estrofes, com fonemas distintos, destacando-se o caso da última quintilha, que reutiliza duas das rimas anteriores (*bfbbf*) ao estabelecer os referidos paralelismos com a primeira e a terceira estrofes.

1.2.2. A canção ⇧

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Vozes	Voz e piano										Piano	Voz e piano								Piano	Voz	Voz e piano
Andamento	Lento, non troppo (♩ = 66)											Poco più mosso (♩ =72)							poco ritard.....			
Compasso	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	6/4	4/4		6/4		4/4				4/4	
Texto	No plaino abandonado		Que a morna brisa aquece,		De balas trespassado		–Duas, de lado a lado–,		Jaz morto, e arrefece		—	Raia-lhe a farda o sangue.		De braços estendidos,	Alvo, louro, e exangue		Fita com olhar langue		E cego os céus perdidos	—	Tão jovem! que jovem era!	
Dinâmica Expressão	*p* *un poco marcato* (piano)				*poco più sonoro*				*dim*	*p* > *pp*		*p*			*Il basso sempre un poco in fuori*				*pp*		*p*	*pp* (piano)
Estilo Vocal	Articulação silábica											quasi recit. Articulação silábica									quasi parlato	
Textura Piano	Acompanhamento com 8ᵛᶻˢ e células rítmicas longas											Acompanhamento com acordes em colcheias (maior densidade)										

Compassos	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
Vozes	Voz	Voz e piano				Voz	Piano		Voz e piano												Piano	
Andamento							a tempo							Poco più mosso				Un poco agitato				
Compasso	3/4	4/4					6/4		4/4					6/4		4/4		6/4		4/4		
Texto	(Agora que idade tem?)		Filho único, a mãe lhe dera		Um nome e o mantivera:	"O menino da sua mãe".	—		Caiu-lhe da algibeira A cigarreira breve.		Dera-lha a mãe.	'Stá inteira E boa a cigarreira.		Ele é que já não serve.			De outra algibeira, alada Ponta a roçar o solo,		A brancura embainhada De um lenço...		Deu-lho a criada Velha que o trouxe ao colo.	—
Dinâmica Expressão			*più intenso* *sempre pp*		*pp sost. dolce*		*p*					*poco crescendo...*		*mf*			*crescendo e animando*	*f*	>	*meno f*		
Estilo Vocal	Articulação silábica						Articulação silábica															
Textura Piano	Relação de pergunta-resposta; arpejos ascendentes de acordes no piano						Acompanhamento com acordes em colcheias (maior densidade)															

Compassos	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
Vozes	Piano			Piano		Voz e piano			Piano							Voz e piano				Piano		
Andamento				Funebre (♩ = 58)																		
Compasso			3/4	4/4	3/4	4/4	3/4		4/4		1/4	3/4			2/4	3/4	4/4					
Texto	—			—		Lá longe, em casa, há a prece:	"Que volte cedo, e bem!"		—							(Malhas que o Império tece!)	Jaz morto, e apodrece,		O menino da sua mãe		—	
Dinâmica Expressão	*dim*	*p* *poco sf.*	*p*	*mp*	*espress.*	*p*						*p* *sonoro*		*p declamato* *poco sf*						*pp dolcissimo*	*pp* (piano)	
Estilo Vocal	Articulação silábica			Articulação silábica (com poucos casos excecionais)												Voz declamada (sem altura def.)			Articulação silábica		—	
Textura Piano				Suporte harmónico com acordes padronizados segundo o ritmo característico das marchas fúnebres (maior densidade)												Acordes de duração longa						

Tabela 12. Análise da canção "O menino da sua mãe" (1936).

A canção de Lopes-Graça organiza-se sobretudo segundo a estrutura do poema, sendo que esta está na base das suas mudanças de andamento e de alterações ao nível da textura do piano e da articulação vocal. Cada uma das secções da canção (e cada quintilha) é separada da seguinte por um compasso apenas ocupado pelo piano, o que, porém, não acontece no caso das quarta e quinta estrofes, visto que o compositor reorganiza estas secções poéticas, de forma a corresponderem a uma só parte da canção, coerente ao nível da textura do piano e da articulação vocal. Ana Paixão considera que a repetição do padrão rítmico e melódico do piano de *Poco più mosso* (𝅗𝅥 = 72) a partir do compasso 29 e até ao último andamento, *Funebre*, justifica uma divisão da partitura musical em três grandes secções: a primeira englobando a primeira estrofe e o andamento *Lento, non*

troppo; a segunda agregando as quatro estrofes seguintes, entre os compassos 12 e 46, e a última dizendo respeito à estrofe final e ao andamento *Funebre* (Paixão 2018, 201). A secção que une as 4 estrofes intermédias é, porém, interrompida por um estágio intermédio, equivalente à terceira quintilha do poema (Ibid., 203). Neste, a voz e o piano iniciam um jogo de pergunta e resposta, sendo o texto colocado em primeiro plano e o piano utilizado como reforço expressivo da entoação necessária às frases exclamativas e interrogativas da voz[145]; e a textura pianística assume uma função secundária, tocando em *pianissimo* e em harpejo acordes densos que atuam como suporte de apenas parte da melodia vocal. Assim, tal como a terceira estrofe do poema interrompe a descrição do cenário trágico com um aparte expressivo, podemos considerar que dentro da segunda secção da canção existe uma quebra, por momentos, no que Carvalho considera ser um "motivo de embalo" no piano (Carvalho 1981, 50), que retorna no compasso 29, novamente acompanhado de um discurso poético descritivo.

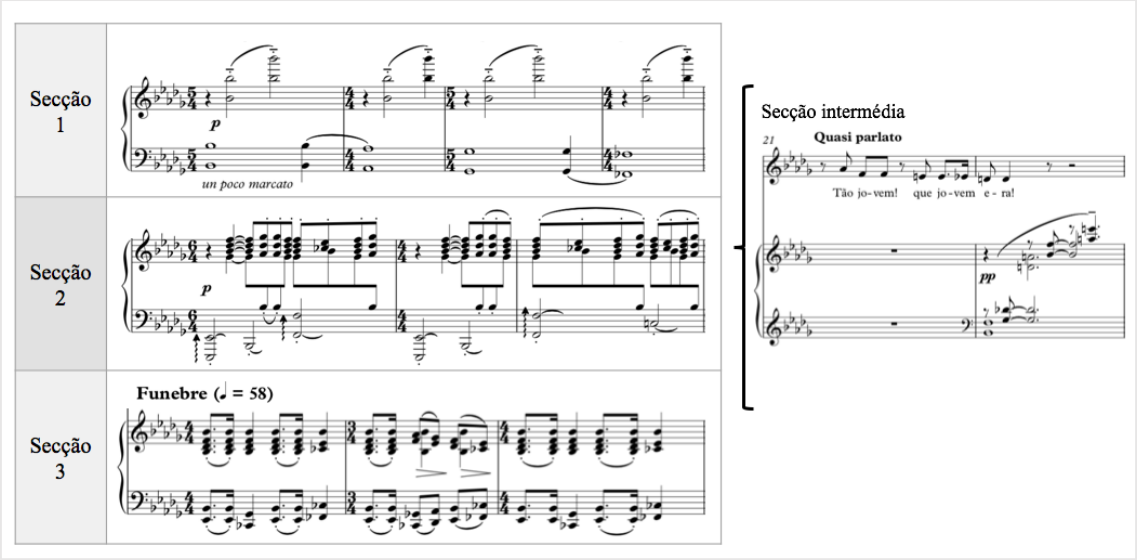


Ilustração 14. Texturas do piano características de cada secção de "O menino da sua mãe" – compassos 1-4, 12-14, 21-22 e 47-49.

A introdução da canção apresenta uma textura pianística depurada, cuja insistência na apresentação oitavada da tónica num registo agudo cria uma nota pedal que, não só confere coerência harmónica ao longo dos compassos, como explora um âmbito de tal forma alargado que cria um cenário a que o autor chama de "impressionista" e "paisagístico" (Ibid., 49). Esta produção de uma dimensão espacial ampla é

145 Mário Vieira de Carvalho refere que a "configuração melódica" dos compassos 21 a 24 é "estilizada a partir das melodias da fala próprias da língua portuguesa" (Carvalho 1981, 52)

complementada por uma linha vocal cujos gestos melódicos (cada um correspondente a cada verso do poema) se iniciam também em Si♭ e "florescem" com intervalos cada vez mais distantes deste centro tonal. Por seu turno, como observa Paixão, os intervalos que caracterizam as ideias "trespassado" e "de lado a lado" comunicam com o plano semântico por via da articulação em *glissando*: "In musical terms, these intervals represent the action of piercing or passing through as described in the poem" (Paixão 2018, 201-202)[146].

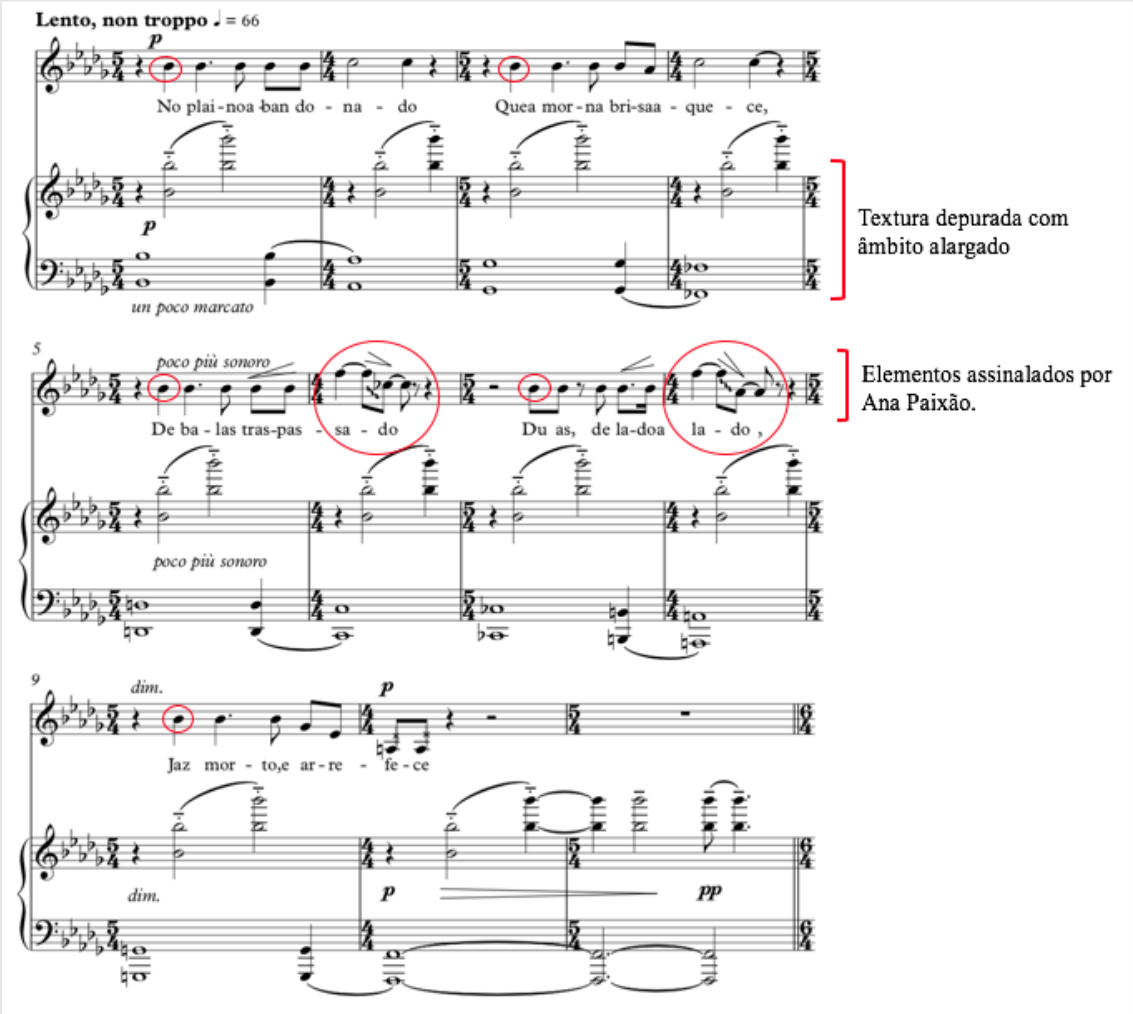


Ilustração 15. Introdução de "O menino da sua mãe" com destaque para a pedal na tónica e *glissandi* – compassos 1-11. ⇧

[146] É necessário referir que Paixão baseia a sua análise na partitura disponível na edição de 1988, que corresponde à primeira versão da obra. Na segunda versão, embora o *glissando* esteja ainda presente, os valores rítmicos das duas notas constituintes de cada intervalo mudam, o *glissando* é alongado e estabelece-se entre uma mínima e uma semínima em ambos os casos.

Em *Poco più mosso* (c. 12) sobressai a melodia de movimento ondulante que o piano repete incessantemente na voz superior, disfarçada na partitura pelos acordes em colcheias que ao mesmo tempo geram uma textura densa, contrastante com o ambiente rarefeito da secção prévia.

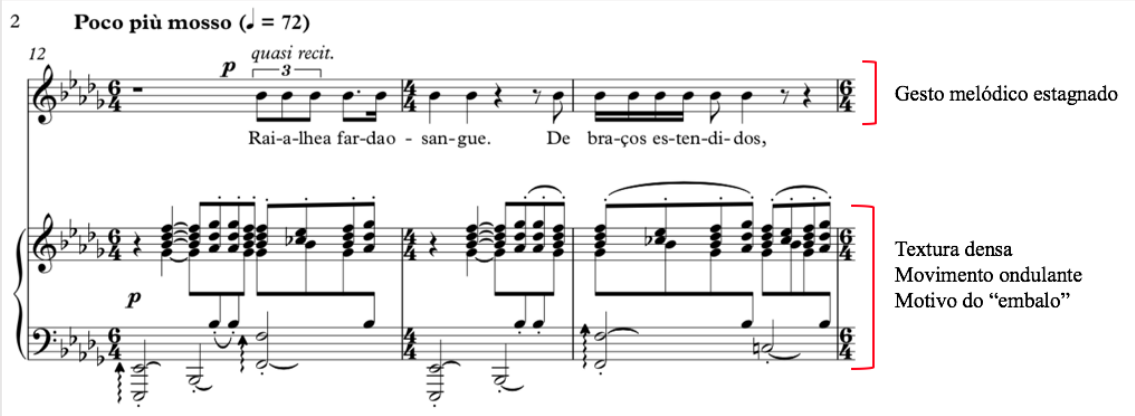
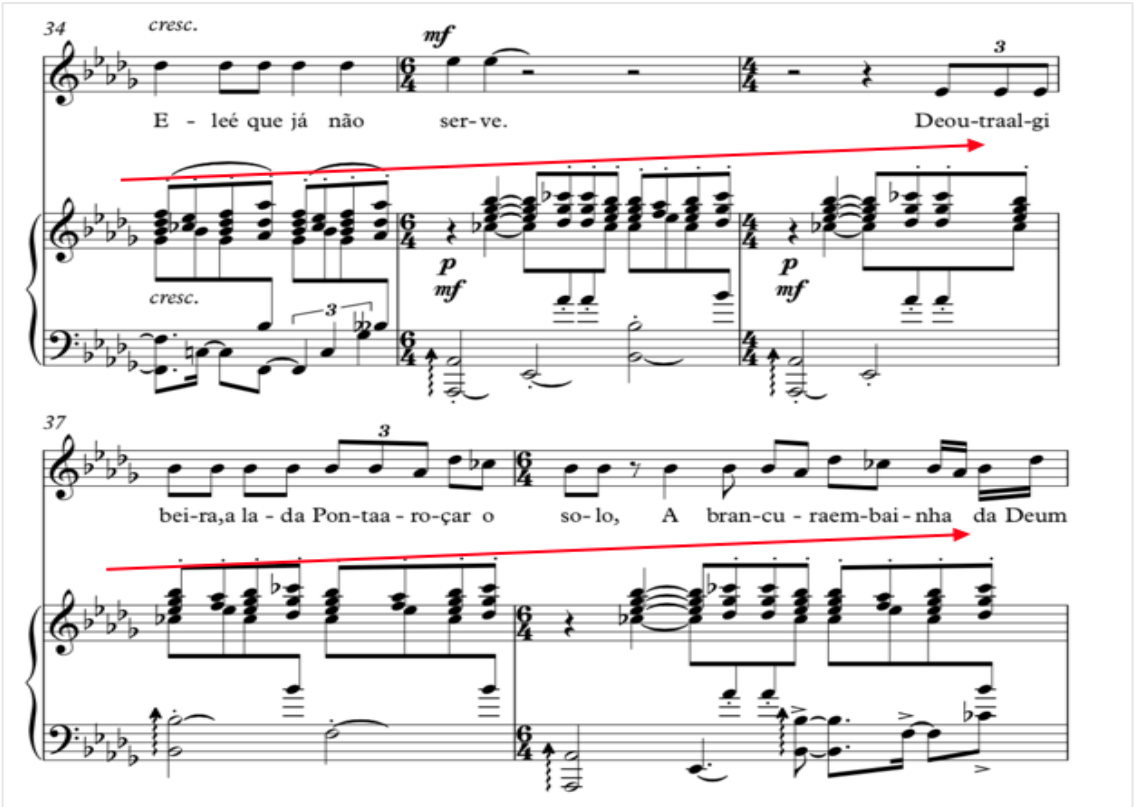


Ilustração 16. Apresentação do "motivo do embalo", com linha vocal estagnada em "O menino da sua mãe" – compassos 12-14. ⇧

Como referimos, o "motivo de embalo" do piano é retomado na passagem para a quarta estrofe (c. 29), na qual chegamos ao "clímax" referido por Carvalho, na chegada a *Un poco agitato* e por meio de uma série de indicações de tempo e dinâmica e da transposição da melodia do piano para patamares cada vez mais elevados do registo.



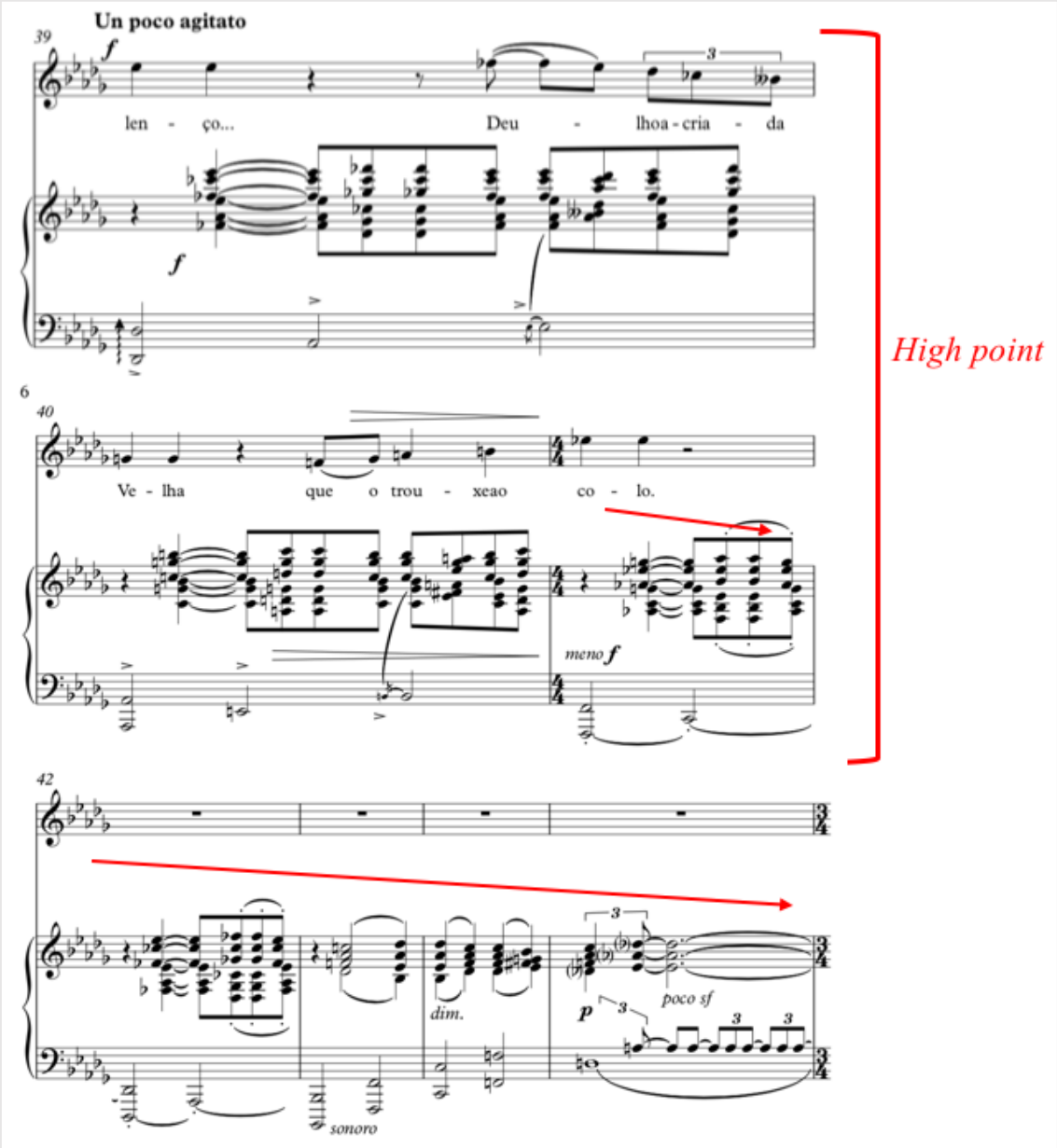


Ilustração 17. *High point* de "O menino da sua mãe" e elevação do registo vocal – compassos 34-45. ⇧

Os compassos que se seguem revertem o processo de acumulação de tensão até aí realizado, restabelecendo o registo original do "motivo de embalo", atrasando o tempo e transitando gradualmente de *forte* para *piano.*

É curioso verificar que na primeira versão da partitura, datada de 1936 e depois publicada na edição de 1988, não existe qualquer indicação de retardo do tempo. O *calmando* acrescentado na revisão de 1944, depois da enunciação do último verso da estrofe – "Velha que o trouxe ao colo" – parece vir enfatizar aquilo que consideramos ser

um dos *high points* da peça[147]. A curva dinâmica a que assistimos, e que o compositor reforça através da desaceleração rítmica que indica na segunda partitura, constitui, de facto, um ponto de viragem na obra, visto que a secção subsequente quebra com os mecanismos de expressão musical até então utilizados e recorre a uma textura pianística que dialoga com o tópico da *marcha fúnebre* e a um estilo vocal que alterna entre a declamação, e o *legato*[148][149]. Na forma declamada são enunciados os versos "Malhas que o Império tece! / Jaz morto, e apodrece,", que estabelecem um paralelismo com a utilização de *sprechgesang* no verso "Jaz morto, e arrefece". Por seu turno, o texto em *legato* – "O menino da sua mãe" – retoma o gesto melódico pertencente à primeira apresentação do mesmo verso, nos compassos 27 e 28.

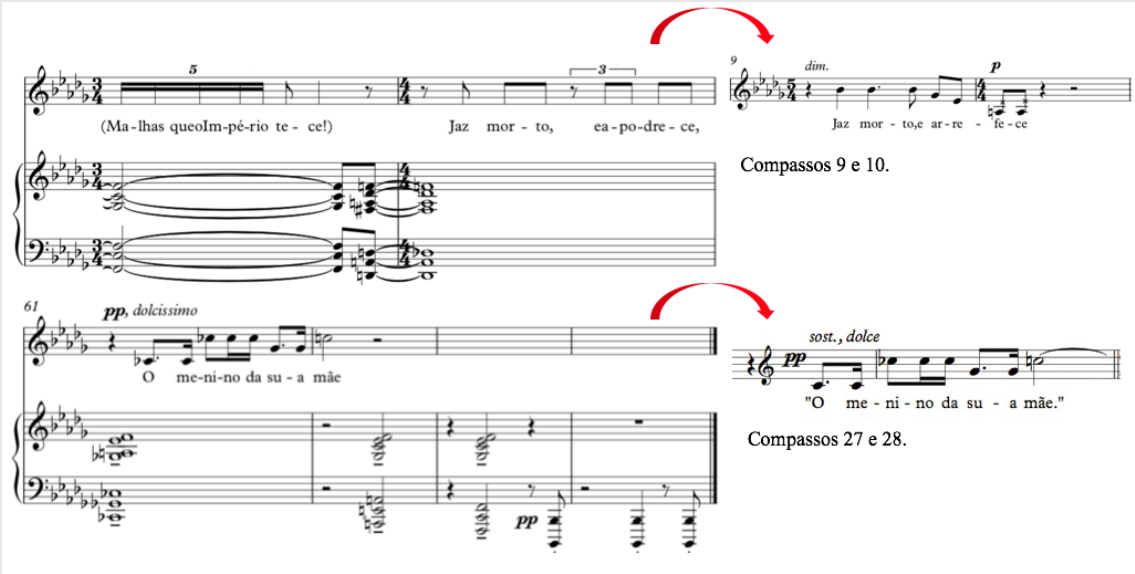


Ilustração 18. Relação entre momentos de paralelismo melopoético em "O menino da sua mãe" – compassos 59-64. ⇧ ⇧

147 Aqui utilizamos o conceito desenvolvido por Kofi Agawu, que o autor define da seguinte forma: A high point is a superlative moment. It may be a moment of greatest intensity, a point of extreme tension, or the site of a decisive release of tension. It usually marks a turning point in the form [...].
[...]The simplest and most direct form of a high-point scheme is the dynamic curve. This curve, which embodies a variety of dimensional processes, rises gradually from a relatively low point, reaches a high point about two-thirds of the way through the structure, then subsides rapidly thereafter. (Agawu 2009, 62)
148 Paixão estabelece uma relação de afinidade entre a parte do piano e o segundo andamento da *Sonata nº2 op. 35* de Chopin (Paixão 2018, 208).
149 Utilizamos esta categoria segundo a características que lhe são atribuídas por Deborah Stein e Robert Spillman: "1. A slow tempo 2. Long note values on some syllables 3. Florid setting of other syllables 4. Short, unstressed, connecting notes in a melodic line that emphasize musical effects over word enunciation" (Stein e Spillman 1996, 61).

1.3. “Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento” op. 126 (1960)

1.3.1. O poema ⇧

	Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	A criança loura	4 estrofes (2 quintilhas, 1 terço e 1 verso solto)	5	3,5	c	a	—		Luz / Escuro; Estrada; Brinquedos (comboio, peixe)	Poema de ambiente contemplativo e dramático. Com alguma progressão: da descrição imparcial para a reflexão emotiva.	O sujeito poético atua como narrador, externo à ação. O seu interlocutor parece ser o próprio leitor.	Declarativo
	Jaz no meio da rua,		6	1,3,6	,	b						
	Tem as tripas de fora		6	1,3,6	c	a•						
	E por uma corda sua		7	3,5,7	c	b						
	Um comboio que ignora.		6	3,6	.	a•						
	A cara está um feixe		6	2,4,6	c	c						
	De sangue e de nada.		5	2,5	.	d						
	Luz um pequeno peixe		6	1,4,6	c	c		Metáfora/ Alegoria				
	— Dos que bóiam nas banheiras —		7	3,7	—	—						
	À beira da estrada.		5	1,2,5	.	d						
	Cai sobre a estrada o escuro.		6	1,2,4,6	.	e		Metáfora				
	Longe, ainda uma luz doura		7	1,3,4,6,7	c	a						
	A criação do futuro...		7	4,7	...	e						
	E o da criança loura?		6	4,6	?	a						Interrogativo

Tabela 13. Análise do poema “Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento”.

Tal como “O menino da sua mãe”, o poema escolhido para “Tomámos a vila” revela um sujeito poético que paira, observador, sobre um cenário violento que descreve ao pormenor. Contudo, neste caso a temática da infância está associada ao tempo presente (embora estagnado), visto que o objeto do poema é “A criança loura” que “Jaz no meio da rua”. O segundo plano temporal apresenta-se nas últimas duas estrofes do poema e constitui um presente diferente, que caminha para o futuro.

Embora utilize uma sequência irregular de estrofes – 2 quintilhas, um terço e um verso solto –, a forma do poema partilha algumas características com a de “O menino da sua mãe”, visto voltar a basear-se em versos maioritariamente hexassílabos e num tratamento rimático que reutiliza igualmente rimas da primeira quintilha nas últimas duas estrofes[150]. A “criança loura” serve de elemento estruturante do poema, tal como “O menino da sua mãe”, fechando o texto sobre si mesmo ao aparecer no primeiro e último versos.

[150] Por outro lado, o poema utiliza um esquema de rimas cruzadas e não uma combinação de rimas cruzadas com outras interpoladas.

1.3.2. A canção ⇧

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Vozes	Piano		Voz e piano												Piano		Voz e piano				
Andamento	♩ = 66																				
Compasso	2/4									3/4	2/4				3/4	2/4	3/4		2/4		
Texto	A criança loura Jaz no meio da rua.							Tem as tripas de fora E por uma corda sua Um combóio que ignora.							—		A cara está um feixe De sangue e de nada.				
Dinâmica Expressão	*p sonoro*		*p*				< >								*poc o sf*	<	*mf*				
			poco sf				*espress.*		*poco sf*								>				
Estilo Vocal	Articulação silábica; estilo *legato*																				
Textura Piano	Combinação entre uma nota pedal (Ré), um movimento descendente cromático, e gestos arpejados na voz inferior.														Sobreposição de um maior número de vozes (aumento de densidade)						

Compassos	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
Vozes									Piano	Voz e piano							Piano			Voz e piano	
Andamento									poco ced...	Un poco agitato (♩ = 76)										Mosso, veemente	
Compasso				3/4		2/4			5/8	2/4							3/4	2/4			
Texto	Luz um pequeno peixe			— Dos que bóiam nas banheiras — À beira da estrada.					—	Caiu sobre a estrada o escuro. Longe, ainda uma luz doura A criação do futuro...							—			E o da criança loura?	
Dinâmica Expressão	<	>								*pp*										*f* <	*ff*
										pp cant.		*sf*			*sf*	*sf cresc. ad affretando..... Rapido*					
Estilo Vocal										Articulação silábica; estilo *recitativo*										A. silábica (grandes saltos)	
Textura Piano				Textura gradualmente mais vertical						Combinação inicial, embora na forma de acordes (textura muito mais densa)							Movimentos rápidos e na forma de escalas até aos acordes finais			

Tabela 14. Análise da canção "Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento".

A canção de Lopes-Graça divide-se em duas partes, a primeira englobando as duas primeiras estrofes e a segunda as duas últimas.

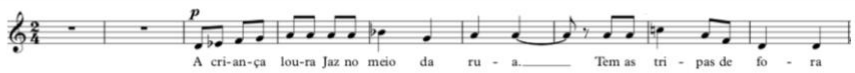
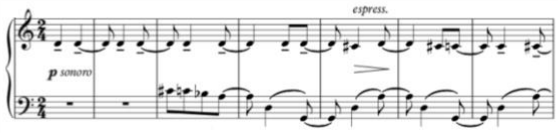
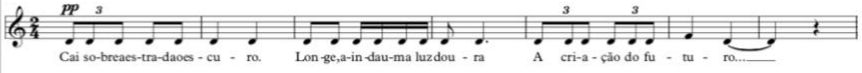
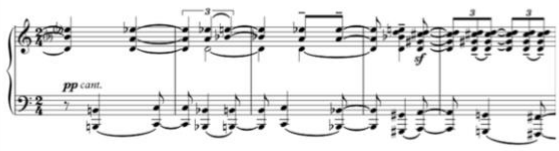
Secção 1	Estilo vocal	 Estilo legato com gestos em arco, primeiro ascendentes e depois descendentes - Compassos 1 a 9.
	Textura do piano	 Apresentação da nota pedal Ré e do motivo descendente do piano - Compassos 1 a 7.
Secção 2	Estilo vocal	 Texto recitado – Compassos 31 a 36.
	Textura do piano	 Textura gradualmente mais densa e vertical – Compassos 31 a 35.

Ilustração 19. Identificação de duas secções distintas na canção "Tomámos a vila".

A fronteira entre as secções é tornada clara por um conjunto de elementos entre os quais se destaca a mudança de estilo vocal, que de um *legato* passa a recitativo. Este não é indicado pelo compositor, mas está implícito na utilização de uma só nota (Ré) ao longo de toda a linha vocal correspondente à terceira estrofe do poema. A única exceção está na penúltima nota da melodia, um Fá que permite ao compositor enfatizar a conclusão da frase poética com uma terceira menor descendente: "A criação do futuro".

Lopes-Graça respeita a irregularidade rítmica do poema, não incorrendo em qualquer esforço para uniformizar os versos ao nível métrico[151]. A acentuação silábica também não é totalmente regularizada, embora pareça haver interesse em fazer corresponder, dentro do possível, os padrões de acentuação dos versos que rimam.

A peça inicia-se com um curto prelúdio do piano que nos apresenta a nota Ré, que está de alguma forma presente ao longo de toda a peça, como pedal, quer na forma de uma nota isolada, quer integrada em acordes, ou ainda no início da maioria dos gestos melódicos da voz. Com a entrada desta no terceiro compasso, a mão esquerda do piano apresenta um pequeno motivo descendente – Dó♯-Dó-Si♭-Lá – que é depois incorporado na linha superior do piano, ao mesmo tempo que o baixo passa a expor um movimento oscilante por 5as perfeitas – Lá-Ré-Sol-Ré-Lá.

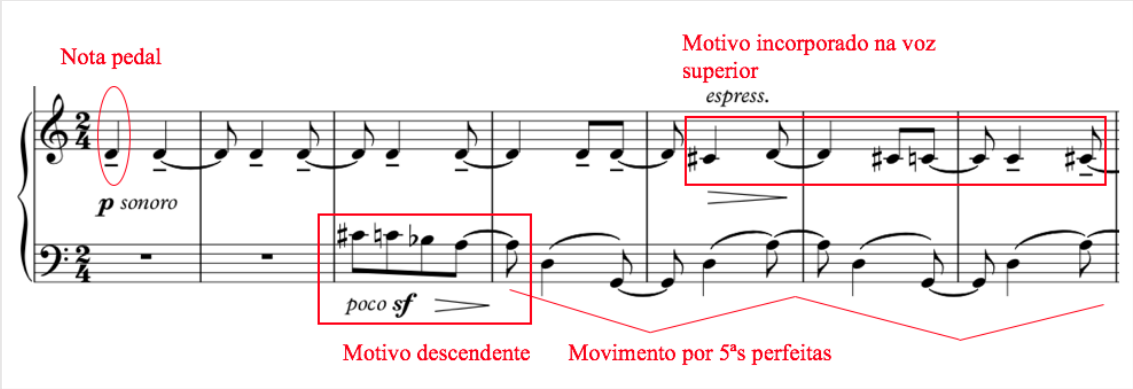


Ilustração 20. Nota pedal e motivo descendente na introdução da canção "Tomámos a vila" – compassos 1-7. ⇧

No compasso 11, este começa a modificar-se de forma a excluir a nota Lá e a passar, no compasso 15, a apresentar-se na forma vertical como 5ª perfeita entre Sol e Ré. Este intervalo é relevante por se opor a um outro acorde formado pela união da nota pedal

151 A única exceção é o segundo verso, "Jaz no meio da rua", no qual o compositor opta por unir o hiato /ei-o/ de forma a criar um ditongo e a reduzir o número de sílabas métricas para cinco. Esta decisão poderá ter sido motivada pela intenção de padronizar o esquema de acentuações do verso de acordo com o do seu correspondente ao nível rimático ("E por uma corda sua").

Ré com a última nota do motivo descendente referido, agora bemolizada: Láb. A sobreposição dissonante da 5ª perfeita do baixo com a 4ª aumentada da mão direita mantém-se até ao fim do compasso 17 e coincide com o primeiro interlúdio do piano.

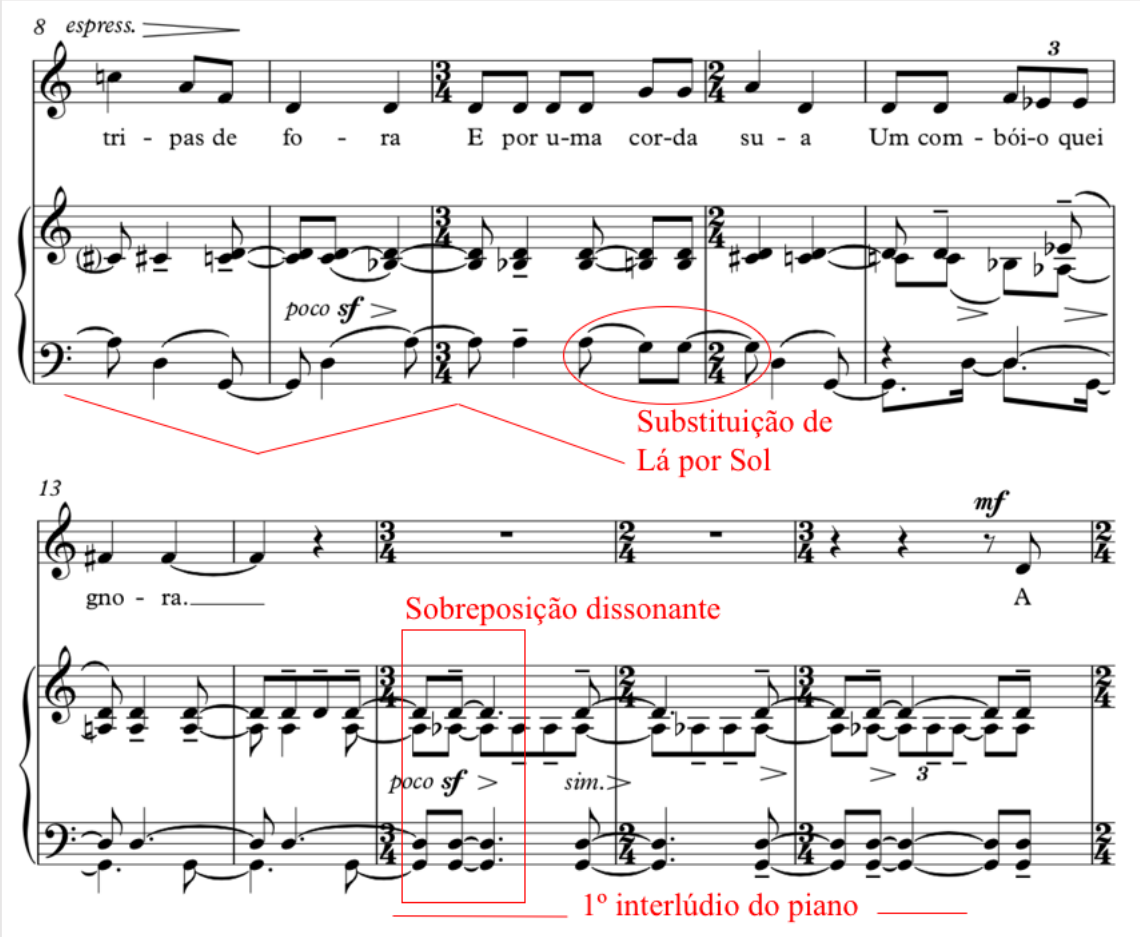


Ilustração 21. Evolução do movimento por 5ªs perfeitas e harmonia dissonante no primeiro interlúdio do piano em "Tomámos a vila" – compassos 8-17.

O compasso seguinte é precedido de um harpejo ascendente que quebra totalmente com a textura pianística vigente, de forma a indiciar o início de uma nova estrofe. Com esta, voltam a apresentar-se os elementos iniciais: a nota pedal Ré, o motivo descendente, e a oscilação por 5as perfeitas[152]. De uma forma gradual e cumulativa, a textura do piano torna-se mais vertical e ganha densidade, sem que, porém, os elementos iniciais desapareçam totalmente.

[152] Desta vez modificada, de modo a fundir as suas primeira e segunda versões, através da sobreposição de Lá e Sol no primeiro elemento do gesto.

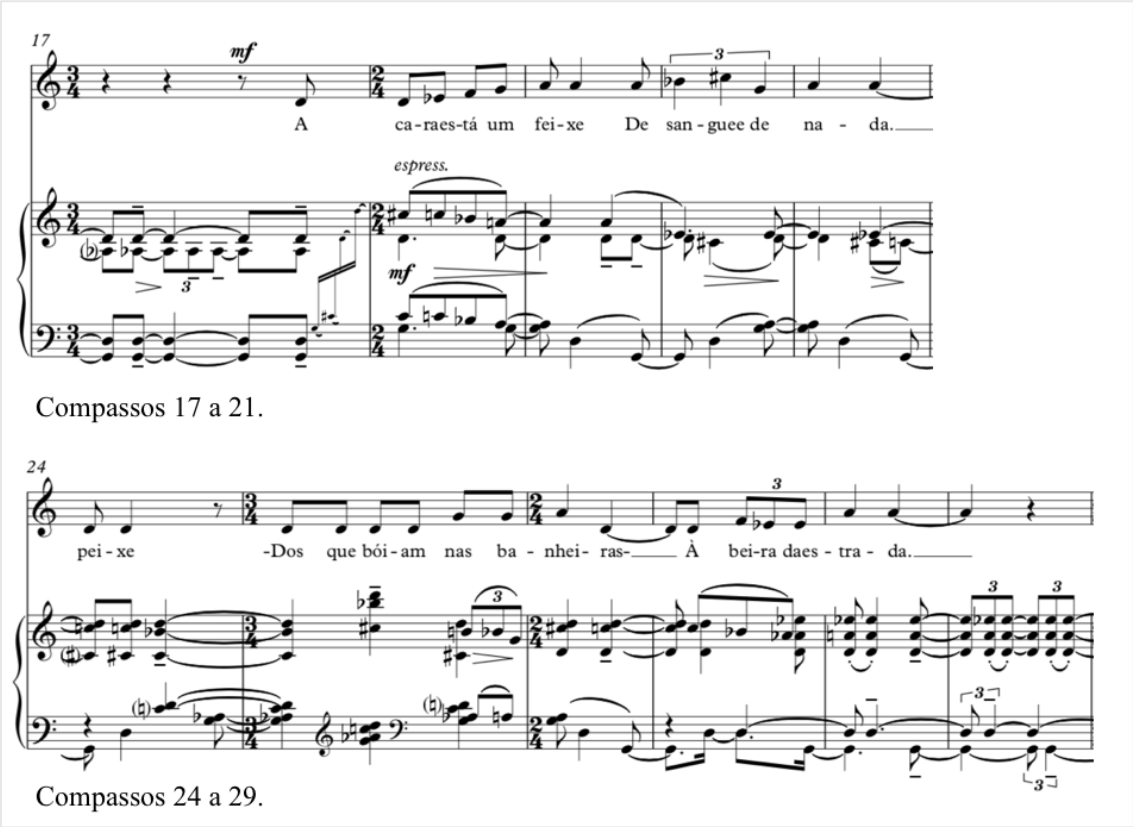


Ilustração 22. Aumento progressivo de densidade textural em "Tomámos a vila" – compassos 17-21 e 24-29.

Nos últimos compassos da primeira secção, o final do último verso – "À beira da estrada." – é acompanhado por um acorde (Ré-Lá-Mi♭) que relembra a sobreposição de 5as perfeitas com 4as aumentadas no primeiro interlúdio do piano.

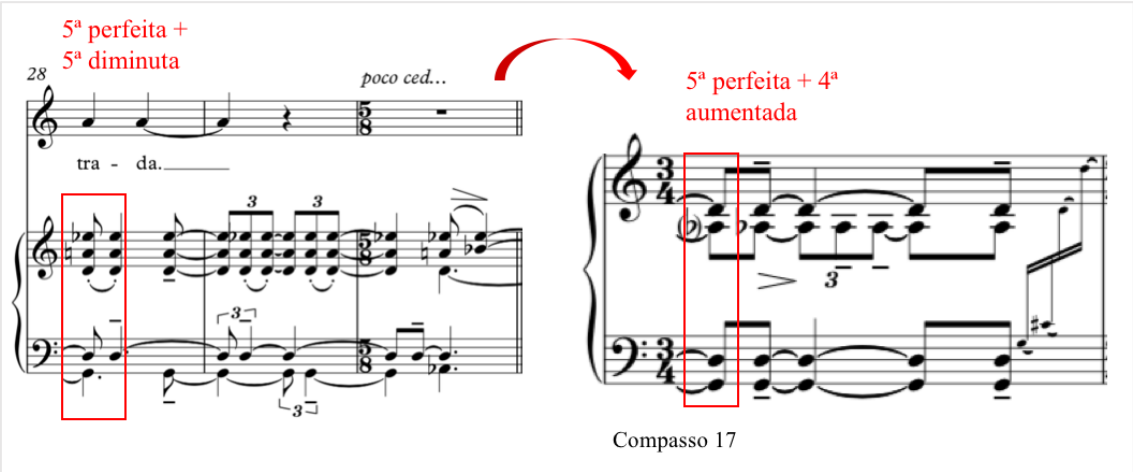


Ilustração 23. Acorde final da primeira secção de "Tomámos a vila", que relembra a conclusão do primeiro interlúdio do piano – compassos 28 a 30.

Perante uma parte pianística relativamente estagnada, a voz apresenta para uma e outra estrofes linhas melódicas muitos semelhantes[153]. Estas definem-se por gestos em arco, ascendentes primeiro e depois descendentes, que fluem entre si de forma a constituir um todo, devido à preocupação do compositor em começar cada verso na nota em que o anterior termina. Distinguem-se dos restantes os últimos versos de cada estrofe, que terminam com saltos ascendentes, o segundo maior do que o primeiro, permitindo a Lopes-Graça produzir uma sensação de abertura, progressão e antecipação, num contexto que de outra forma pareceria fechado, dadas as características que conferem à parte do piano um carácter estagnado.

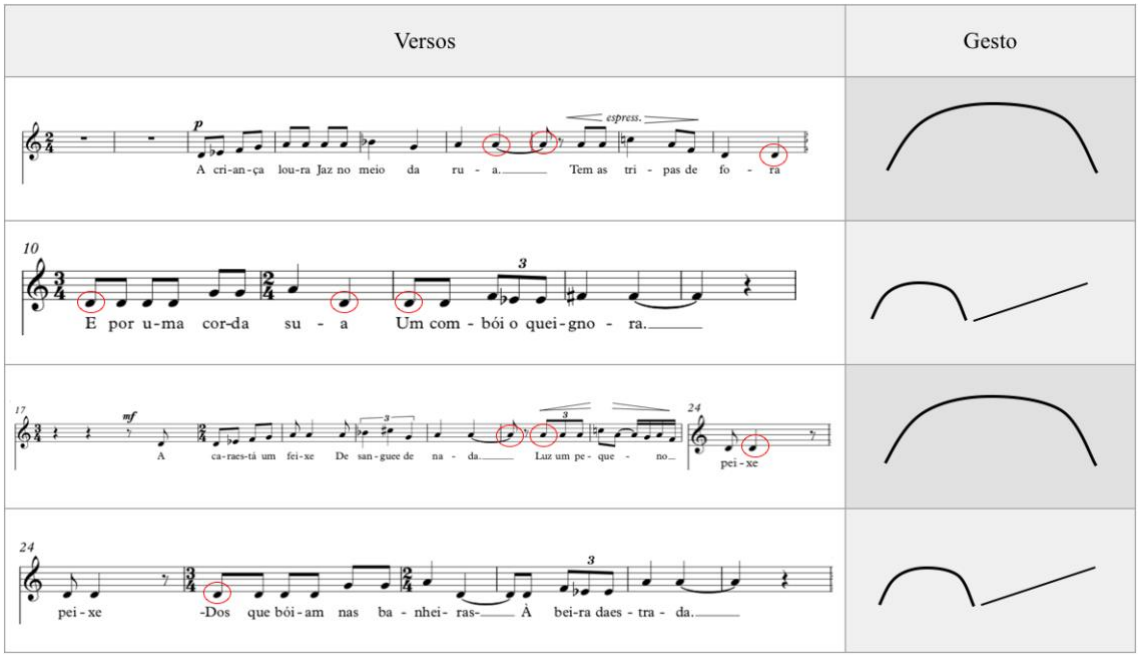


Ilustração 24. Gestos melódicos correspondentes às duas primeiras estrofes do poema, com destaque nas notas que unem o fim e o início de cada verso em "Tomámos a vila" – compassos 1-9, 10-14 e 17-29. ⇧

Este carácter de abertura é reforçado, no primeiro caso, pela utilização de Fá♯, que, em conjunto com os intervalos na mão superior do piano, permite ao compositor estabelecer uma relação cadencial entre os acordes de Láb e Ré Maior. A passagem breve por um acorde maior parece, à partida, contradizer o carácter pesado da canção e do texto

153 As duas divergem em momentos em que a métrica do texto assim o exige, ao nível rítmico e não melódico. Existem, no entanto, três exceções à regras: a primeira está no c. 20 – Sib-Dó♯-Sol – que acrescenta uma nota à melodia inicial – Sib-Sol – do c. 5; a segunda nos cc. 23 e 24, que acrescentam notas ornamentais à linha original, por necessidades métricas e possivelmente, com o intuito de estabelecer uma relação icónica entre os intervalos cromáticos (pequenos) entre as notas e a palavra *pequeno* ("Luz um pequeno peixe"); e a terceira no c. 28, onde a linha melódica termina, desta vez com uma 4ª aumentada – Mib-Lá – e não com uma 2ª aumentada/3ª menor.

poético. Porém, faz-nos sentido considerar que esta alteração harmónica está intimamente ligada ao eufemismo que caracteriza o verso em questão: "Um comboio que ignora".

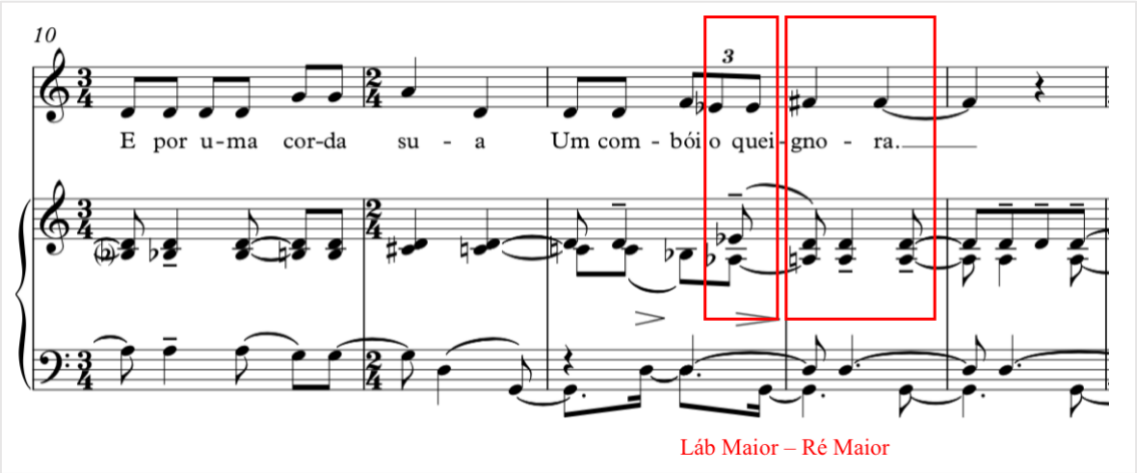


Ilustração 25. Associação do acorde de Ré maior ao eufemismo presente do texto poético em "Tomámos a vila" – compassos 10-14.

Na segunda e última parte do *lied*, o piano acompanha a voz recitada por meio de acordes cuja frequência se intensifica até aos compassos finais, onde fragmentos de escalas ascendentes dão origem aos últimos acordes, que acompanham a pergunta "E o da criança loura?".

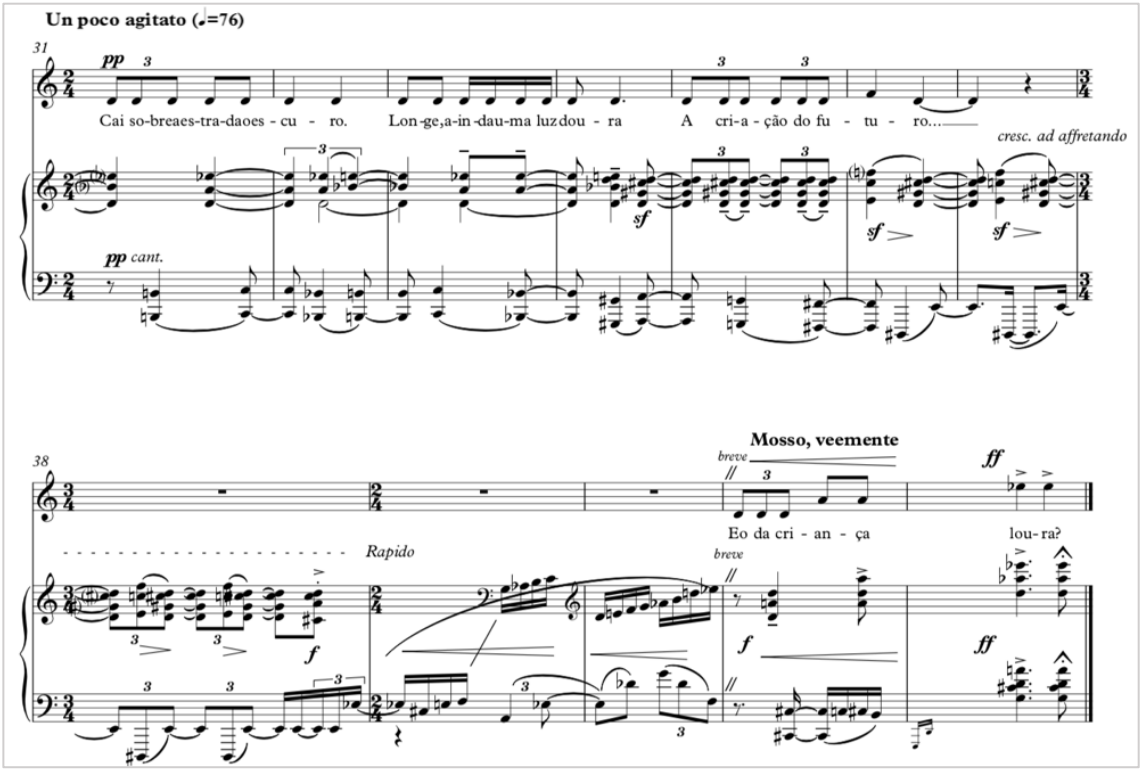


Ilustração 26. Segunda secção da canção "Tomámos a vila" – compassos 31–42. ⇧

Esta é caracterizada por um gesto ascendente que, curiosamente, representa a disposição horizontal do acorde que termina a primeira secção – Ré-Lá-Mi ♭ . A última intervenção do piano, remonta também a este acorde, visto constituir uma acumulação de três 5as perfeitas com outras três 5as diminutas.

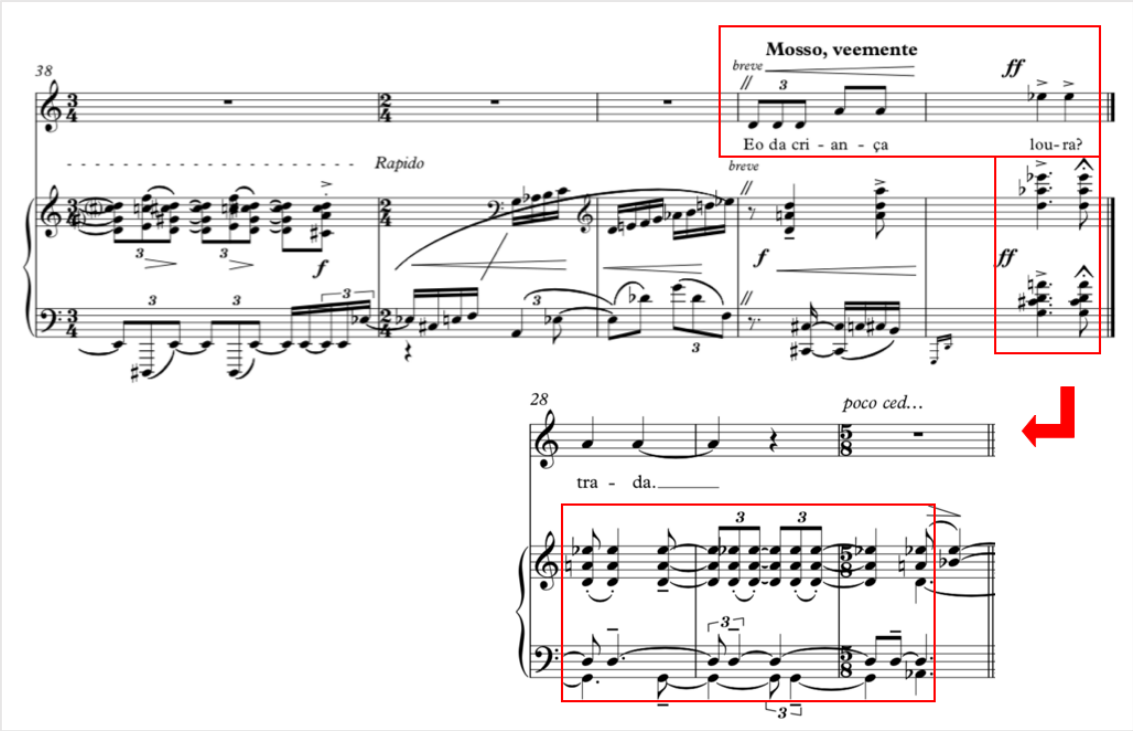


Ilustração 27. Movimento ascendente por escalas e constituição do último gesto melódico e acordes finais em "Tomámos a vila" – compassos 38-42. ⇧

1.4. *Três canções de Fernando Pessoa* Op. 60 (1947-1950)

1.4.1. "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (1947)

1.4.1.1. O poema ⇧

	Do vale à montanha,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Do vale à montanha,	5 estrofes de 7 versos	6	2,4,6	,	a	Repetição do fonema «õ» e da sílaba «va»		Paisagens naturais (vale, montanha, monte, prados, fontes, etc.)	O poema progride de uma descrição de uma realidade exterior e natural para a descrição final de uma caminhada numa realidade interior e abstrata.	O sujeito poético é externo ação e descreve o percurso do cavalo de sombra e ao cavaleiro monge.	Declarativo
	Da montanha ao monte,		6	3,4,6	,	b						
	Cavalo de sombra,		5	2,5	,	c						
	Cavaleiro monge,		5	3,5	,	b•						
	Por casas, por prados,		5	2,5	,	d		Anáfora				
	Por quintas e por fontes,		5	2,5	,	b		Anáfora				
	Caminhais aliados.		6	3,6	.	d		Paralelismo				
	Do vale à montanha,		6	2,4,6	,	a						
	Da montanha ao monte,		6	3,4,6	,	b						
	Cavalo de sombra,		5	2,5	,	c						
	Cavaleiro monge,		5	3,5	,	b•						
	Por penhascos pretos,		5	3,5	,	e						
	Atrás e defronte,		5	2,5	,	b						
	Caminhais secretos.		5	3,5	.	e		Paralelismo				
	Do vale à montanha,		6	2,4,6	,	a						
	Da montanha ao monte,		6	3,4,6	,	b						
	Cavalo de sombra,		5	2,5	,	c						
	Cavaleiro monge,		5	3,5	,	b•						
	Por plainos desertos,		5	2,5	,	f						
	Sem ter horizontes,		5	2,5	,	b						
	Caminhais libertos.		5	3,5	.	f		Paralelismo				
	Do vale à montanha,		6	2,4,6	,	A						
	Da montanha ao monte,		6	3,4,6	,	B						
	Cavalo de sombra,		5	2,5	,	C						
	Cavaleiro monge,		5	3,5	,	B•						
	Por ínvios caminhos,		5	2,5	,	G						
	Por rios sem ponte,		5	2,5	,	B		Anáfora				
	Caminhais sozinhos.		5	3,5	.	G		Paralelismo				
	Do vale à montanha,		6	2,4,6	,	A						
	Da montanha ao monte,		6	3,4,6	,	B						
	Cavalo de sombra,		5	2,5	,	C						
	Cavaleiro monge,		5	3,5	,	B•						
	Por quanto é sem fim,		6	2,4,6	,	H						
	Sem ninguém que o conte,		5	3,5	,	B						
	Caminhais em mim.		5	3,5	.	H		Paralelismo				

Tabela 15. Análise do poema "Do vale à montanha".

"Do vale à montanha" utiliza uma linguagem simbólica para retratar um percurso de (auto) conhecimento do sujeito poético. Para Nuno Hipólito:

> O "cavaleiro monge" remete-nos à imagem dos cavaleiros templários – monges e simultaneamente soldados. O poema descreve um percurso iniciático, cheio de obstáculos, que o cavaleiro-monge e o cavalo de sombra percorrem. Mas ele diz: "caminham secretos", "sozinhos", "em mim". Ou

> seja, reforça-se que Pessoa fala de um rito de iniciação, de um caminho, de o acesso a uma verdade vedada ao comum dos mortais. É o conhecimento absoluto, verdade secreta guardada pelos iniciados, porque apenas por eles pode ser compreendida e aceite[154].

O poema é marcado por uma estrutura particularmente regular e repetitiva, que resulta da utilização de um mote de 4 versos que se repete no início de cada estrofe e de voltas tipificadas que estabelecem paralelismos entre si ao longo do texto. Para além disto, "Do vale à montanha" constitui-se de 5 estrofes de 7 versos (pentassílabos e hexassílabos), constituídas por padrões de acentuação silábica muito semelhantes entre si. O esquema rimático é igualmente padronizado, embora envolva rimas assonantes, e o poema é caracterizado por uma assonância do fonema /õ/.

[154] Hipólito, Nuno. "Do vale à montanha" in http://www.umfernandopessoa.com/do-vale-agrave-montanha.html (consultado a 4 de Dezembro de 2018)

1.4.1.2. A canção ⇑

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Vozes	Voz e piano												Piano						Voz e piano							
Andamento	Allegro non troppo (♩ = 92)										Più mosso (♩ = 104)								Tempo I							
Compasso	9/8	6/8					9/8	6/8			9/8		6/8	9/8			6/8		9/8	6/8				9/8	6/8	
Texto	Do vale à montanha, Da montanha ao monte, Cavalo de sombra, Cavaleiro monge,				Por casas, por prados, Por quinta e por fonte, Caminhais aliados.								—						Do vale à montanha, Da montanha ao monte, Cavalo de sombra, Cavaleiro monge,						Por penhascos pretos, Atrás	
Dinâmica Expressão	*mf*				*dim...*		*p*	*crescendo..*			*mf (sf)*			<		*f*	*dim...*	>	*mp*							*cres*
Estilo Vocal	Articulação silábica												—						Articulação silábica							
Textura Piano	Acompanhamento melódico e rítmico (padrão rítmico regular, com movimentos contrários entre as vozes do piano)																									

Compassos	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
Vozes					Piano							Voz e piano													P.	Voz e piano		
Andamento			Più mosso (Tempo II)							poco ritard...		Poco meno mosso (♩ = 84)															Più mosso (Tempo II)	
Compasso	6/8		9/8		6/8			9/8		6/8		9/8	6/8														9/8	
Texto	e defronte, Caminhais secretos.				—								Do vale à montanha, Da montanha ao monte,				Cavalo de sombra, Cavaleiro monge,			Por plainos desertos,		Sem ter horizontes,		—		Caminhais libertos.	
Dinâmica Expressão	*cendo <*		*mf (sf)*	*cresc.*		<	*f*	*dim.....*	>			*p (sf >)*			*<f*		*>p*		*< f*		*> mf*		*<f>*		<	*mf (sf)*	
Estilo Vocal					—							—	Articulação silábica												—	Articulação silábica		
Textura Piano												Complexificação do padrão rítmico (aumento da densidade)														Padrão inicial		

Compassos	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
Vozes	Piano						Voz e piano					P.	Voz e piano				P.	Voz e piano							Piano		
Andamento				a tempo			Tempo I																Più mosso (Tempo II)					
Compasso	6/8	9/8		6/8		9/8	9/8	6/8									9/8			6/8	9/8	6/8	9/8		6/8	9/8		6/8
Texto	—							Do vale à montanha, Da montanha ao monte,				—	Cavalo de sombra, Cavaleiro monge,				—	Por ínvios caminhos,		Por rios sem ponte,		Caminhais sozinhos.		—			
Dinâmica Expressão			*p < sub*	*f*	*dim.....*		*mp*				<	*f*			>*mp*	<	*f*	*>mf (sf)*			*(sf)*	<	*f (sf) (sf) (sf)*		<	*ff mar.*	*men f*	
Estilo Vocal	—			—			—	Articulação silábica				—	Articulação silábica				—	Articulação silábica						—			
Textura Piano							Introdução de células rítmicas binárias (menor estabilidade rítmica)																Padrão inicial					

Compassos	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108
Vozes						Voz e piano												Piano								
Andamento						Tempo I										Più mosso										
Compasso	6/8	3/4	2/4			9/8	6/8			9/8				6/8		9/8		6/8	9/8		6/8	9/8		6/8	9/8	6/8
Texto	—					Do vale à montanha, Da montanha ao monte, Cavalo de sombra, Cavaleiro monge,					Por quanto é sem fim, Sem ninguém que o conte,			Caminhais em mim.				—								
Dinâmica Expressão		*p*	*cresc.....f*			*f marc.*				>	*mf*		*crescendo...*			*f marc. (sf) (sf)*			*cresc.... più f*		*sempre f*			*ff <*		
Estilo Vocal	—					Articulação silábica												—								
Textura Piano		Acompanhamento harmónico (acordes)				Padrão inicial																		Textura depurada (notas prolongadas)		

Tabela 16. Análise da canção "Cavalo de sombra, cavaleiro monge".

Ao depara-se com um poema extremamente simétrico, Lopes-Graça opta por estruturar a obra como uma espécie de tema e variações, utilizando a primeira estrofe como modelo melódico e rítmico que é depois gradualmente alterado pelas estrofes seguintes e finalmente reexposto com a enunciação dos últimos sete versos. A separação entre o tema e cada uma das variações é sempre marcada por interlúdios do piano num andamento mais rápido (*Più mosso*) que cria uma oscilação regular entre dois planos temporais: o da descrição da ação e o da ação propriamente dita.

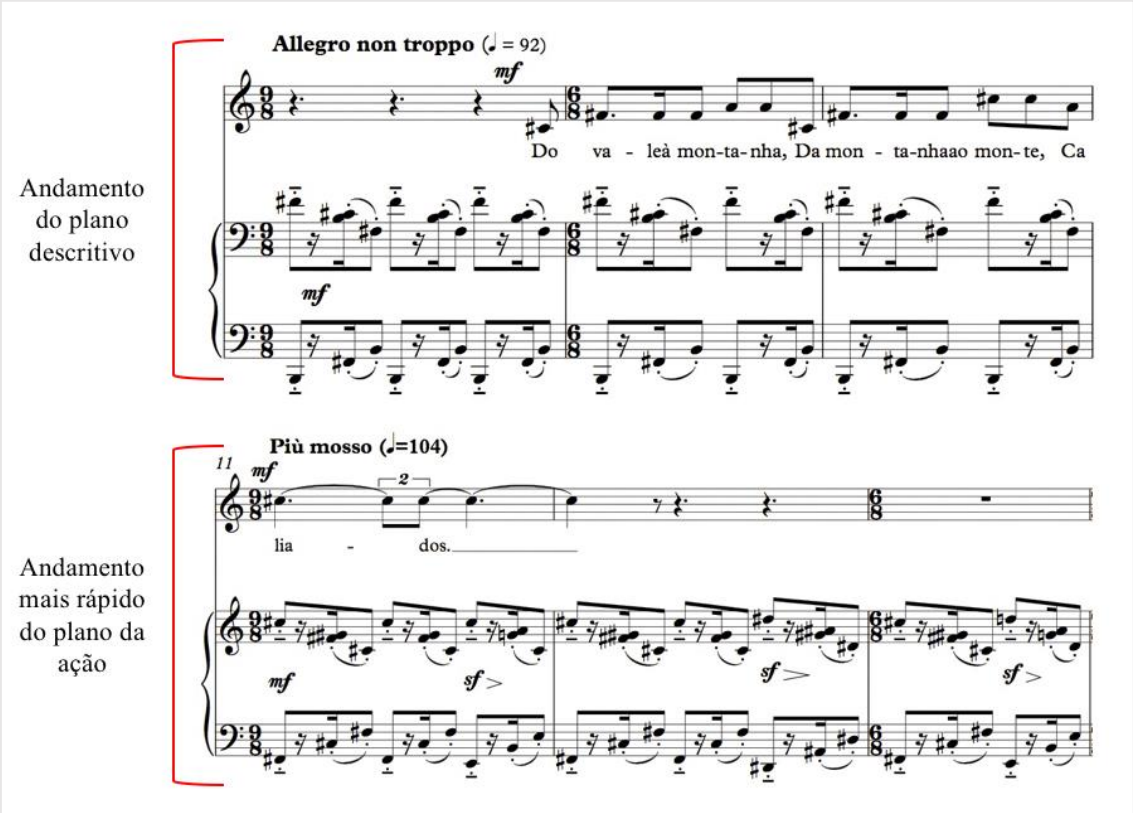


Ilustração 28. Alternância entre andamentos correspondentes à exposição da primeira estrofe e ao primeiro interlúdio do piano, respetivamente, em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 1-3 e 11-13.

Em termos do tratamento métrico do poema, Lopes-Graça faz alterações no sentido de transformar os versos hexassílabos em pentassílabos por meio de processos de sinérese, de forma a regularizar o esquema métrico de todo o poema[155]. Para além disto, altera também as acentuações de determinadas sílabas, com o intuito de conferir à maioria dos versos o mesmo padrão de acentuações (2,5)[156]. Esta intenção de uniformização

155 Nos versos "Do vale à montanha", une /e-à/; nas repetições de "Da montanha ao monte", une /a-ao/; e no verso "Caminhais aliados", une /i-a/.
156 Existem algumas exceções, mas uma é recorrente: os últimos versos de cada estrofe são sempre caracterizados por um padrão de acentuação 1,3,5.

métrica é ao mesmo tempo causa e efeito da associação de padrões rítmicos concretos, quer ao mote do poema, quer às voltas, baseados na mesma célula rítmica que define o motivo da passada do cavalo no piano.

A peça inicia-se com uma curta introdução do piano, que apresenta o referido motivo rítmico na forma de movimentos contrários, centrípetos e homorrítmicos nas duas mãos.

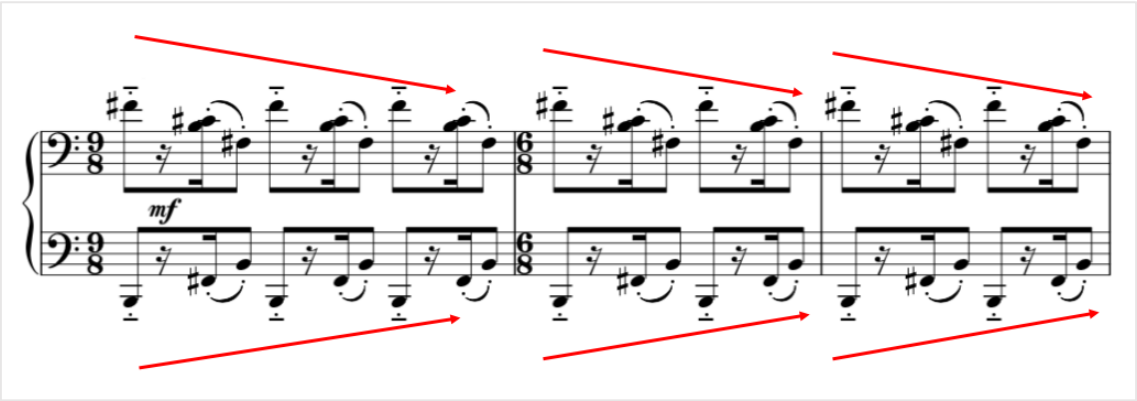


Ilustração 29. Padrão rítmico que introduz a canção "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 1-3. ⇧

Este cenário dá entrada à voz, que canta os primeiros quatro versos sem interrupção e os seguintes três separados por pausas ou notas longas. Ao contrário do que Lopes-Graça havia feito até então, no que diz respeito ao estilo vocal, a canção apresenta, do início ao fim, gestos melódicos rápidos em estilo *parlando*. O primeiro mote – a primeira parte do tema – caracteriza-se por intervalos mais amplos, na sua maioria consonantes) e a volta por um gesto ascendente mais fechado, constituído por intervalos de 2ª menor e maior e 3ª maior.

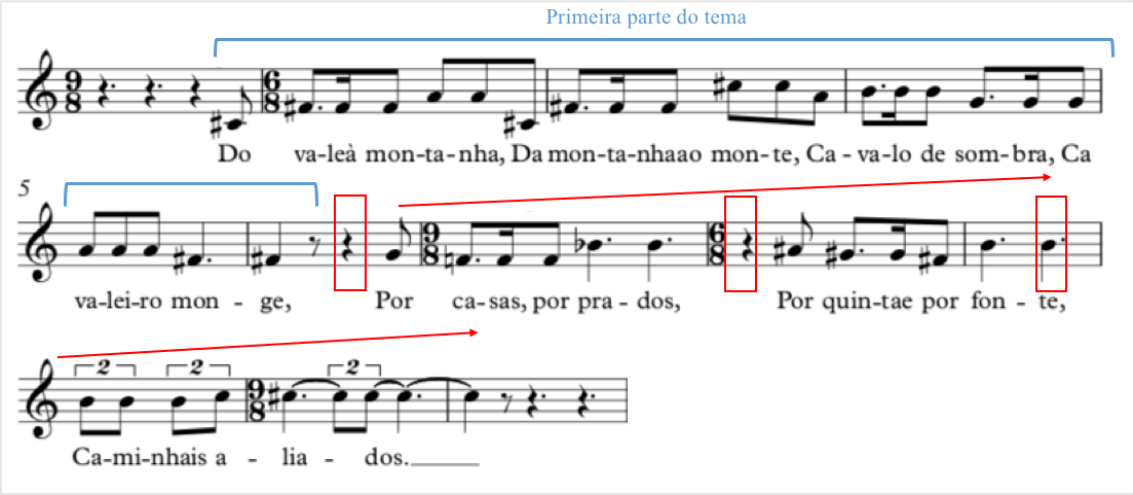


Ilustração 30. Melodia atribuída à primeira estrofe de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 1-12.

Ao pronunciar as últimas sílabas de "Caminhais aliados", a voz dá lugar à mudança de andamento que sinaliza o início do primeiro interlúdio do piano, que, ao aumentar em velocidade e dinâmica, desloca a nossa atenção para o plano físico da ação que decorria até então em pano de fundo.

De volta ao *Tempo I* no compasso 19, o mote é repetido com o mesmo padrão rítmico e com parte da melodia original, sendo o gesto correspondente aos últimos dois versos transposto meio-tom abaixo.

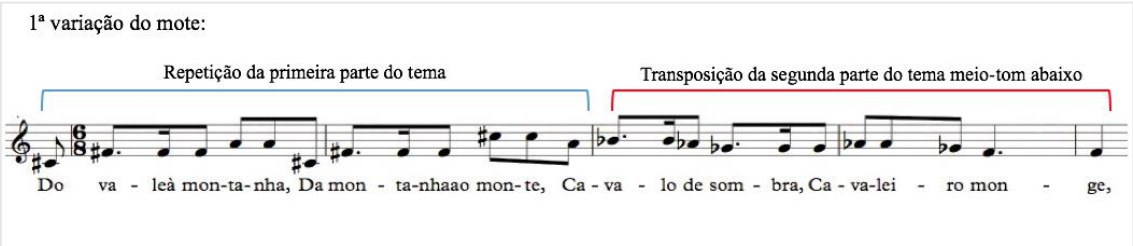


Ilustração 31. 1ª variação do mote de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 19-24.

Em contraste, a melodia dos versos seguintes, que variam apenas ligeiramente ao nível rítmico, é uma transposição de meio-tom acima do tema da primeira estrofe. Ao terminar uma 2ª menor acima da melodia original, esta variação revela o processo de acumulação de energia e tensão que decorrerá igualmente nas restantes secções do *lied*, visto que todas elas terminam o seu gesto ascendente meio-tom acima do gesto da estrofe precedente.

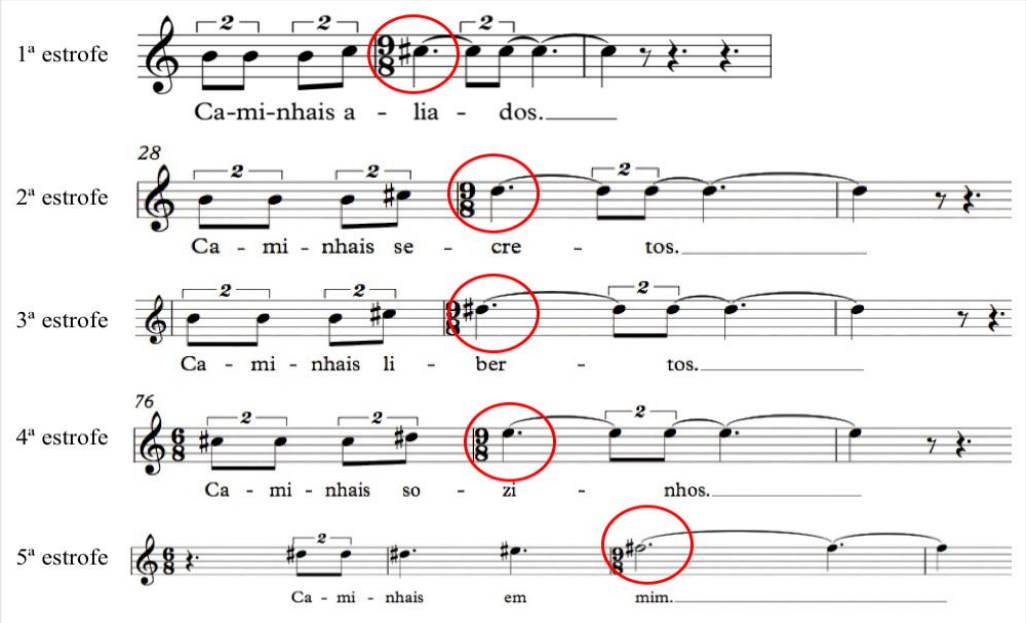


Ilustração 32. Subida gradual de registo dos gestos melódicos atribuídos ao último verso de cada estrofe em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 10-12, 28-30, 52-54, 76-78 e 96-99. ⇧

Após um novo interlúdio do piano, chegamos à segunda variação do tema, a única das quatro que se apresenta num andamento distinto do primeiro, *Poco meno mosso* (𝅗𝅥 = 84). Esta distingue-se da anterior por fragmentar, através de pausas, o mote em duas partes com padrões rítmicos iguais e por adotar uma nova melodia, marcada por um número significativo de dissonâncias (4as aumentadas).

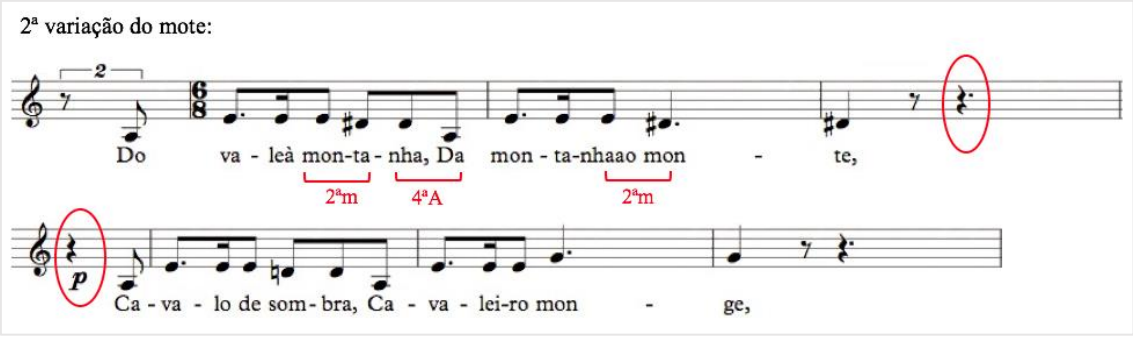


Ilustração 33. Separação do mote em fragmentos por meio de pausas na segunda variação do tema de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 39-46.

Segue-se um novo interlúdio, que se distingue dos restantes no compasso 57, no qual interrompe subitamente o motivo da passada do cavalo, para imediatamente a seguir o recomeçar.

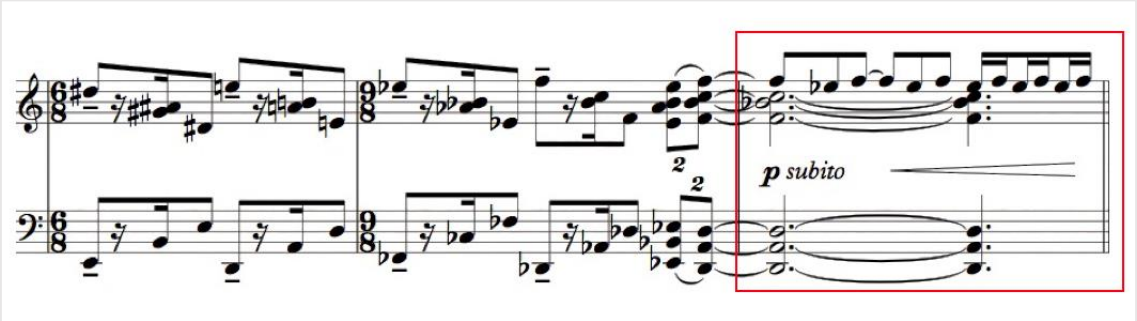


Ilustração 34. Interrupção do padrão rítmico predominante no terceiro interlúdio do piano em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" - compassos 55-57. ⇑⇑

No compasso 61 voltamos ao Tempo I e, na terceira variação do mote, o compositor decide criar ainda mais quebras no gesto melódico, acompanhadas por desvios do ritmo base no piano, que aumenta o número de oscilações entre figuras rítmicas ternárias e binárias e produz descontinuidades através de gestos arpejados rápidos e descendentes[157].

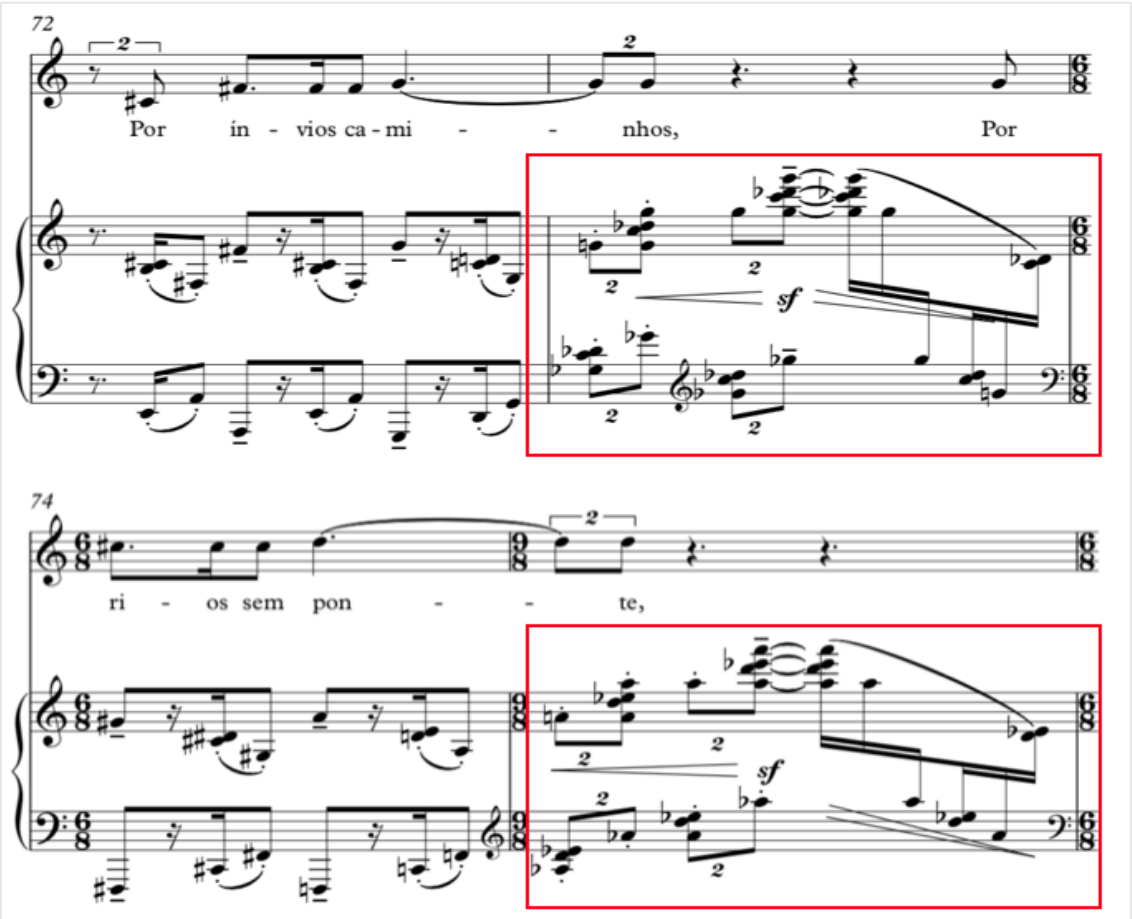


Ilustração 35. Desvios do ritmo base no piano na terceira variação de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" - compassos 72-75.

[157] Relembramos que muitos destes desvios em relação ao padrão rítmico base surgem apenas na segunda versão da partitura.

A melodia desta variação ganha contornos ainda mais dissonantes, consequentes da introdução de intervalos de 7as maiores e menores, de trítonos e de um maior número de movimentos por cromatismo.

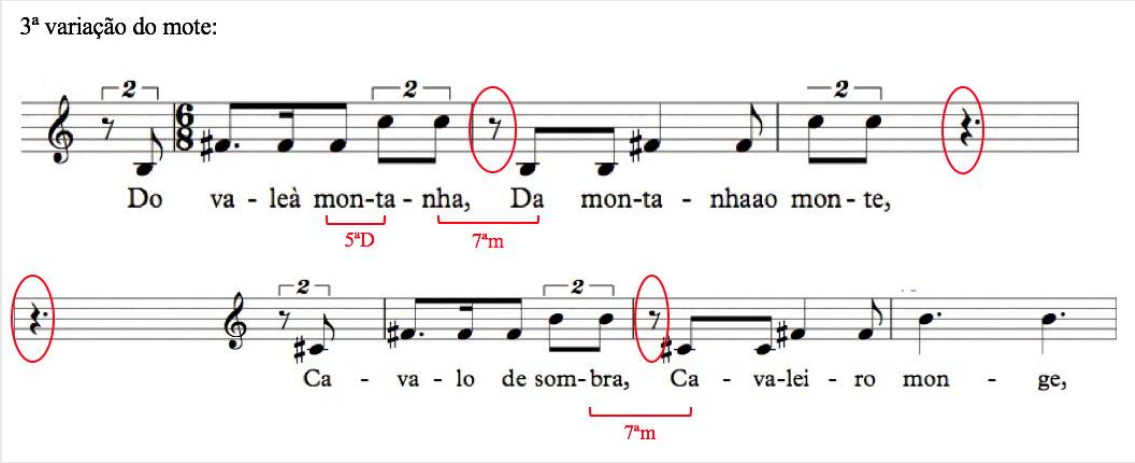


Ilustração 36. Aumento da fragmentação da melodia do mote na terceira variação de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 62-65 e 67-70.

O último interlúdio é caracterizado por uma mudança para uma textura mais vertical no compasso 84 que culmina num acorde e na sua suspensão (c.87), de forma a dar mais ímpeto à última variação do tema, que repete a melodia original do mote, de novo com a fluidez entre versos que havia desaparecido na 2ª variação.

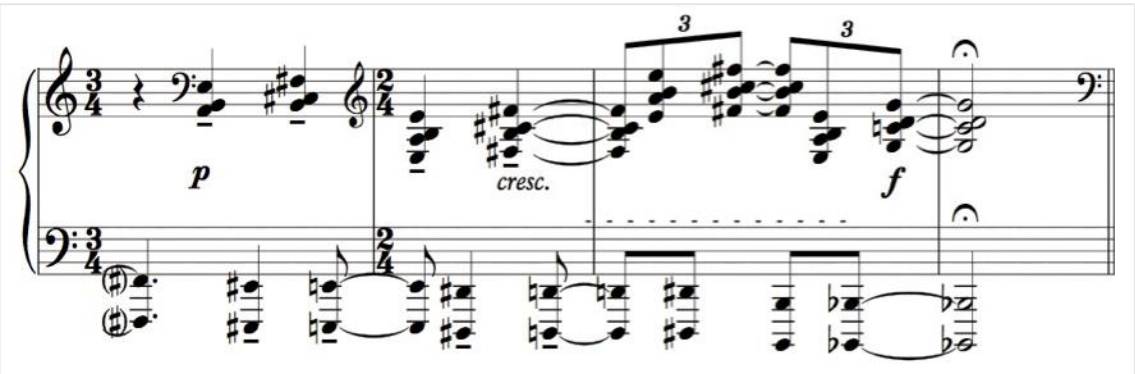


Ilustração 37. Textura vertical do último interlúdio de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" – compassos 84-87. ⇧

O último verso da estrofe estende-se por 4 compassos, adiando o culminar da peça, que finalmente se concretiza na chegada à nota limite do registo vocal – Fá♯4, cujo carácter culminante é também resultado de uma progressão harmónica por cromatismos. –, continuando depois o piano o percurso do sujeito poético, que nem o poeta nem o

compositor dão por terminado, até que, no compasso 105, a passada do cavalo é interrompida por dois compassos e terminada por meio de um último gesto descendente fechado, que começa e acaba na nota Si.

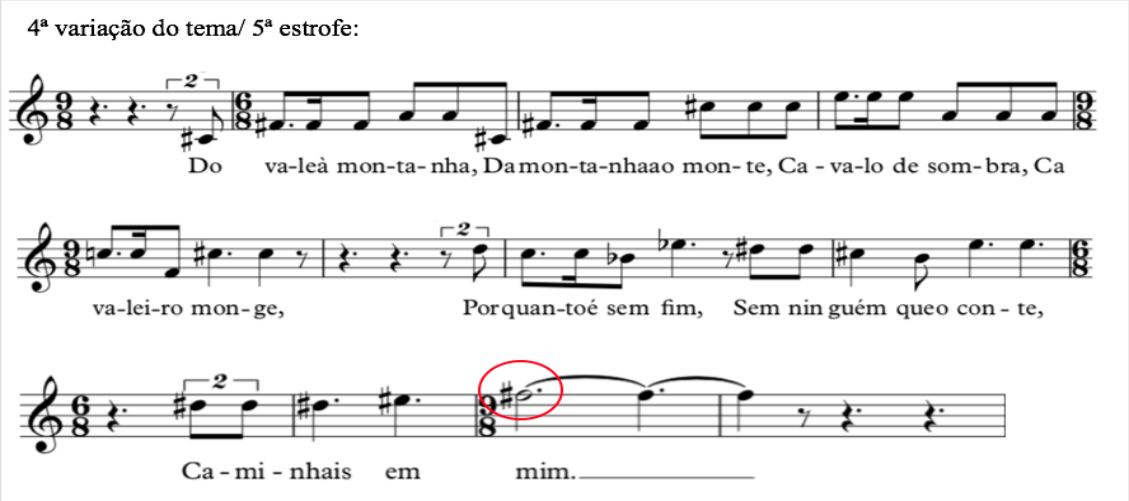


Ilustração 39. 4ª variação do tema de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" e chegada à nota mais aguda do registo vocal – compassos 88-99.

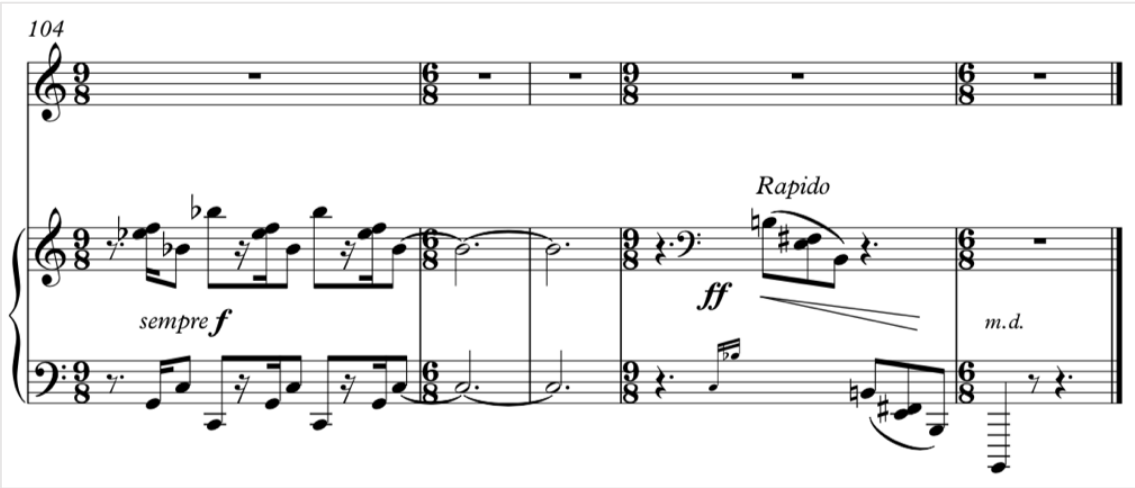


Ilustração 38. Conclusão de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" - compassos 104-108.

1.4.2. “Horizonte”

1.4.2.1. O poema ⇧

	Horizonte	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Ó mar anterior a nós, teus medos	3 sextilhas	10	1,2,6,8,9,10	c	a	—	Apóstrofe	Mar/ noite / longe; Terra / natureza / animais e flores.	Existe uma progressão entre um momento de medo e mistério e um momento final de revelação da verdade; O ambiente é épico e triunfante.	A voz do sujeito poético é plural, simbolizando os portugueses; toma como seu objeto o mar.	Declarativo
	Tinham coral e praias e arvoredos.		10	2,4,6,10	.	a						
	Desvendadas a noite e a cerração,		10	3,6,10	,	b						
	As tormentas passadas e o mistério,		10	3,6,10	,	c						
	Abria em flor o Longe, e o Sul sidério		10	2,4,6,8,10	c	c		Metáfora				
	Esplendia sobre as naus da iniciação.		12	3,5,7,12	.	b						
	Linha severa da longínqua costa —		10	1,4,8,10	—	d		Hipálage				
	Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta		10	1,3,6,7,10	c	d						
	Em árvores onde o Longe nada tinha;		11	2,5,7,9,11	;	e						
	Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:		10	2,3,6,8,10	:	f		metáfora				
	E, no desembarcar, há aves, flores,		10	6,7,8,10	,	f						
	Onde era só, de longe a abstracta linha.		10	1,2,4,6,8,10	.	e						
	O sonho é ver as formas invisíveis		11	2,4,5,7,11	c	g		Oximoro				
	Da distância imprecisa, e, com sensíveis		10	3,6,10	c	g						
	Movimentos da esperança e da vontade,		11	3,7,11	,	h						
	Buscar na linha fria do horizonte		10	2,4,6,10	c	i		Hipálage				
	A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —		10	2,5,7,8,10	—	i		Polissíndeto				
	Os beijos merecidos da Verdade.		10	2,6,10	.	h		Hipálage				

Tabela 17. Análise do poema “Horizonte”.

“Horizonte” partilha com o primeiro poema do ciclo a ligação a um imaginário esotérico. O poema constitui-se de 3 estrofes, cada uma com seis versos e cada verso com dez sílabas métricas, havendo, porém, algumas exceções. Além disto, possui um esquema rimático regular que combina rimas emparelhadas com outras interpoladas (*aabccb*).

1.4.2.2. A canção ⇑

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Vozes	Piano	Voz e piano																			
Andamento	Un poco agitato (𝅗𝅥 = 54)																				
Compasso	2/2									3/2	2/2								3/2	2/2	
Texto		Ó mar anterior a nós,			teus medos Tinham coral e praias e arvoredos.						Desvendadas a noite e a cerração,				As tormentas passadas e o mistério,...					Abria em flor o	
Dinâmica Expressão	*p*	*p misterioso* (voz)													*mf con intensitá*		*p sub.*			*mf*	
Estilo Vocal	Articulação silábica; estilo *legato*																				
Textura Piano	Notas dispostas na forma de arpejos ascendentes e descendentes (semicolcheias) (I)																				

Compassos	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
Vozes						Piano				Voz e piano										Voz	
Andamento					poco rit. /a tempo					Tranquilo								poco ritard..		a tempo, jubilante	
Compasso					3/2		2/2		3/2	2/2			3/2			2/2		3/2	2/2		
Texto	Longe, e o Sul sidério Splendia sobre as naus da iniciação.					—				Linha severa da longínqua costa –			Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta Em árvores		onde o Longe nada tinha;					Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:	
Dinâmica Expressão		<	>		*p*			*più p*		*p*			*mf* (voz) / *mp* (piano)	*crescendo*	*f*	>	*meno f*	*dim p* >		<	*f*
Estilo Vocal										Articulação silábica; estilo *legato*											
Textura Piano									Textura acórdica			Notas arpejadas		Textura acórdica		Notas arpejadas				—	

Compassos	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
Vozes	Voz e piano									Piano								Voz	Voz e piano			
Andamento															poco allargando...			Tranquilo (𝅗𝅥 = 52)				
Compasso													3/2	2/2	3/2		2/2	2/2				
Texto	E, no desembarcar, há aves, flores,				Onde era só, de longe a abstracta linha.					—								O sonho é ver as formas invisíveis			Da distância imprecisa, e,	
Dinâmica Expressão				*meno f*	*dim*	>	*p*		*espress*					*più p*	>		*pp mute*	*p dolce*				*poco*
																		—	*pp*			
Estilo Vocal	Articulação silábica; estilo *legato*																	Articulação silábica; estilo *legato*				
Textura Piano	Notas arpejadas																	—	Textura acórdica			

Compassos	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83
Vozes														Piano					
Andamento			a tempo												Riten.	ritard	Largo		
Compasso			3/2	2/2				3/2	2/2	3/2				2/2					
Texto	com sensíveis Movimentos da s'prança e da vontade,		Buscar na linha fria do horizonte A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —						Os beijos merecidos da Verdade.					—				
Dinâmica Expressão	*crescendo col agitando.. mf*		*p*		*crescendo...mf*			*mf*		*cresc*	*f*			<	*ff*	<	*fff*		
Estilo Vocal																			
Textura Piano			Acordes articulados com uma linha melódica que cria textura contrapontística						Textura acórdica com movimentos ascendentes/descendentes (movimento contrário entre as vozes do piano)								Textura acórdica (acordes estáticos)		

Tabela 18. Análise da canção “Horizonte”.

Lopes-Graça decide uniformizar a métrica de "Horizonte", convertendo os poucos versos com 11 ou 12 sílabas métricas em versos decassílabos[158]. Para além disto, o compositor reestrutura o ritmo do poema, criando momentos de quebra ao separar partes do mesmo verso por meio de pausas, ou notas longas, e gerando frases mais longas e fluidas entre si, nalguns casos sem que haja cavalgamento entre os versos no texto poético.

A canção de Lopes-Graça define a sua estrutura a partir dos dois tipos de discurso poético utilizados por Pessoa: um primeiro que situa o sujeito poético num espaço concreto e que descreve – primeiro num tempo passado e depois no presente – as revelações que as "naus da iniciação" encontram à medida que se aproximam do que antes era o horizonte, o mistério e o longe; e um segundo em que o eu poético se afasta do plano narrativo para refletir sobre "o sonho" de conhecer a verdade, revelando, assim, o objeto poético que está para além do imaginário dos descobrimentos. Neste sentido, as primeiras duas estrofes do poema ocupam a primeira parte da composição (cc. 1-59), e a última a segunda (cc. 60-82).

"Horizonte" inicia-se num andamento *Un poco agitato* (ó = 54) com um compasso introdutório do piano, no qual se apresenta a textura que o caracterizará ao longo de toda a primeira secção: um movimento ondulante (ascendente e descendente) produzido por harpejos que percorrem as duas mãos do piano na forma de semicolcheias. Este gesto está diretamente relacionado com o conteúdo semântico do texto e em particular com a imagem do mar, com a qual o instrumento partilha uma relação de significação indexical. A voz é sobreposta a esta textura ondulante no segundo compasso e apresenta-se num estilo *legato*, com notas muito longas, articulação silábica e uma melodia que varia entre a repetição de notas e a deslocação por graus conjuntos. Lopes-Graça cria uma sensação de grande fluidez entre as linhas melódicas dos versos ao começar cada gesto na nota em que termina o anterior.

158 No sexto verso da primeira estrofe, "Esplendia sobre as naus da iniciação", o compositor utiliza uma aférese na primeira palavra (*splendia*) e uma sinérese na última (/i-a/). No primeiro verso da terceira estrofe, "O sonho é ver as formas invisíveis", une as vogais /o-é/ e no terceiro verso dessa mesma sextilha, "Movimentos da esperança e da vontade," utiliza uma aférese e uma síncope na palavra esperança (*sprança*). O caso do terceiro verso da segunda estrofe é mais complicado. O compositor poderá ter junto a primeira palavra do verso – *Em* – ao verso anterior de modo a eliminar uma sílaba métrica que, de outra forma, não conseguiria suprimir. Assim, une as palavras *encosta* e *em* por meio de uma elisão e transforma o terceiro verso num verso decassílabo.

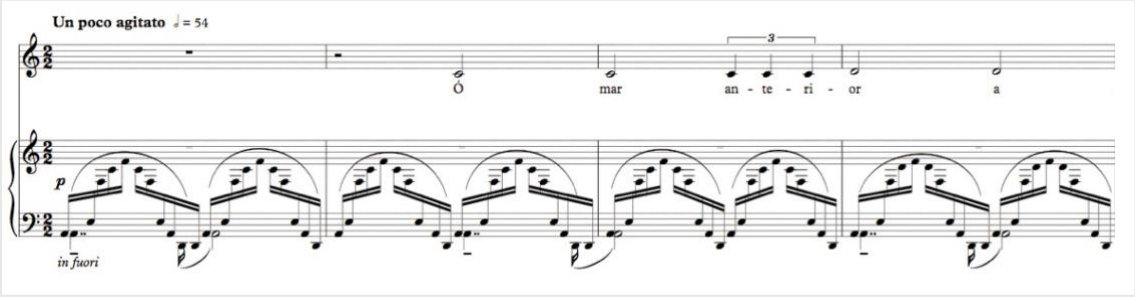


Ilustração 40. Movimento ondulante do piano e introdução da voz com notas longas e intervalos curtos entre si em "Horizonte" – compassos 1-4. ⇧

O primeiro grande gesto melódico percorre os dois primeiros versos do poema, começando e terminando na mesma nota (Dó3). O seguinte varia apenas entre Dó3 e Si♭2, caracterizando o verso "Desvendadas a noite e a cerração" com um registo grave que desde o início da canção se associa ao mistério e ao horizonte por oposição à relação convencionada entre as noções de verdade e de luz, e, por sua vez, entre esta última e o registo mais agudo da voz.

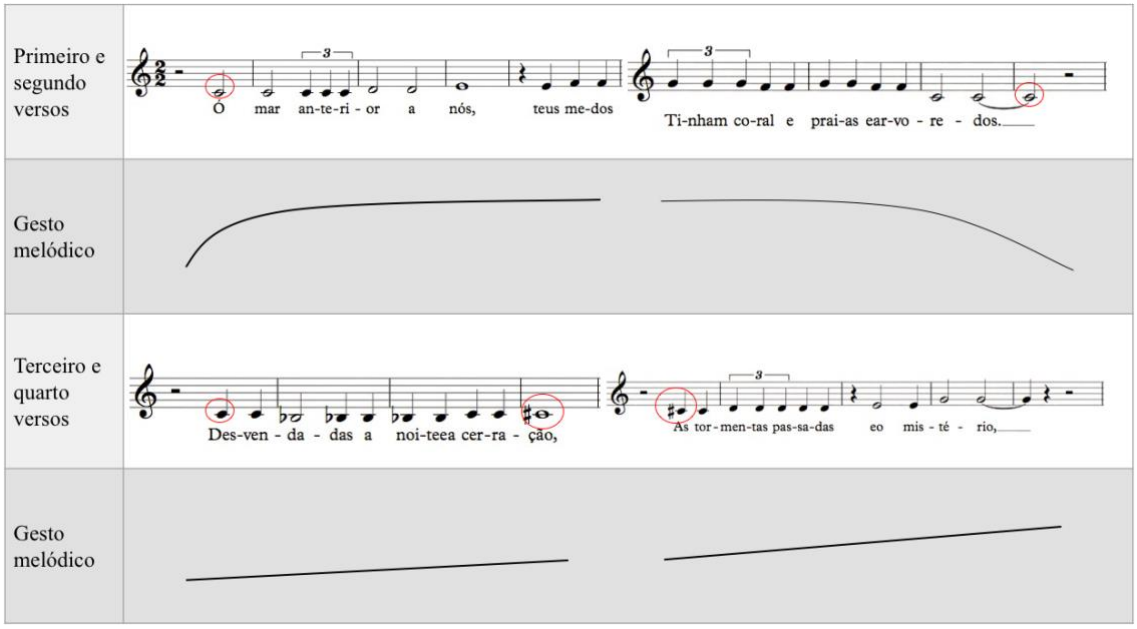


Ilustração 41. Gestos melódicos correspondentes aos versos da primeira estrofe de "Horizonte", predominantemente num registo grave – compassos 2-19.

É a partir deste registo associado à escuridão e ao desconhecimento que a linha melódica inicia uma ascensão gradual, começando pelo primeiro salto ascendente da voz, associado ao desvendar do mistério (cc.17-18) e continuando depois ao acompanhar a

expressão "Abria em flor o Longe". São estas palavras que despoletam uma mudança de registo significativa, por meio de um gesto ascendente que, no seu todo, corresponde ao intervalo de 5ª aumentada (cc. 20-22).

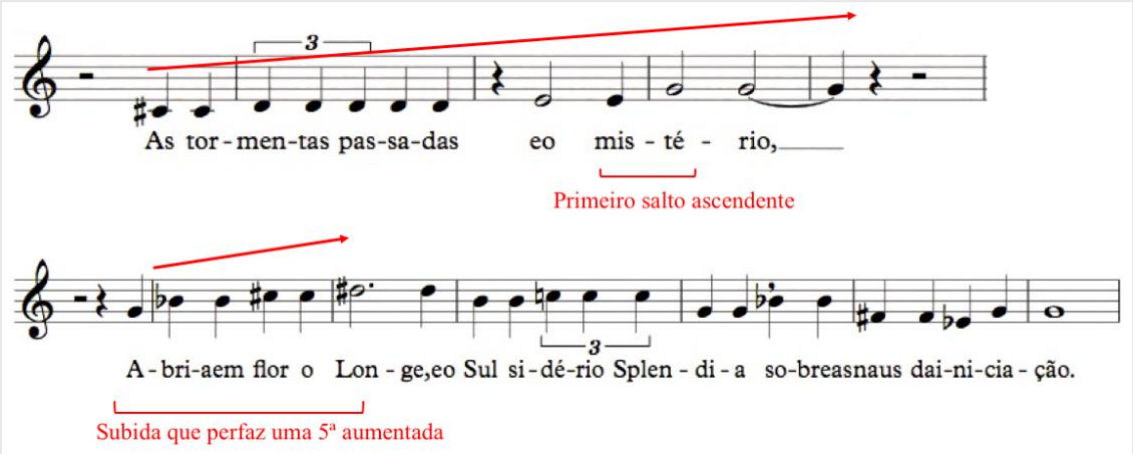


Ilustração 42. Transição gradual para um registo mais elevado, correspondente à imagem poética de abertura presente em "Horizonte" – compassos 20-26.

Após a enunciação do último verso da primeira estrofe e um interlúdio do piano, que mantém até aqui o seu movimento ondulante, a indicação *Tranquilo* marca uma desaceleração do tempo no compasso 31, a propósito do início da segunda sextilha.

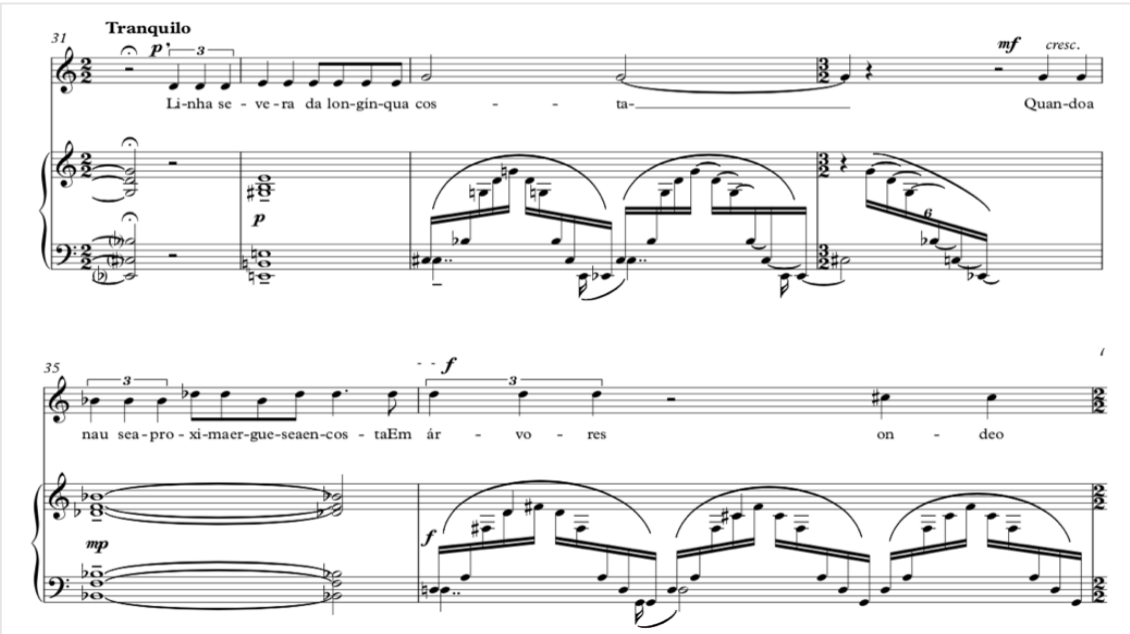


Ilustração 43. Início da segunda estrofe no andamento *Tranquilo* de "Horizonte" e retorno ao movimento ondulante constante no compasso 36 – compassos 31-36. ⇧

Esta apoia o início de cada verso em acordes prolongados no piano, que só nas últimas sílabas do texto dão novamente lugar ao movimento ondulante inicial.

Contudo, no compasso 40, o andamento volta ao tempo inicial e a indicação de expressão *jubilante* antecipa as revelações consequentes da aproximação e do desembarcar das naus em terra. O quarto verso separa a primeira parte da estrofe da segunda por meio de um isolamento da voz, num compasso em que pela primeira vez o piano não intervém. Este surge logo a seguir com o seu movimento ondulante em Si Maior, coincidente com a revelação de "sons e cores" (c. 42).

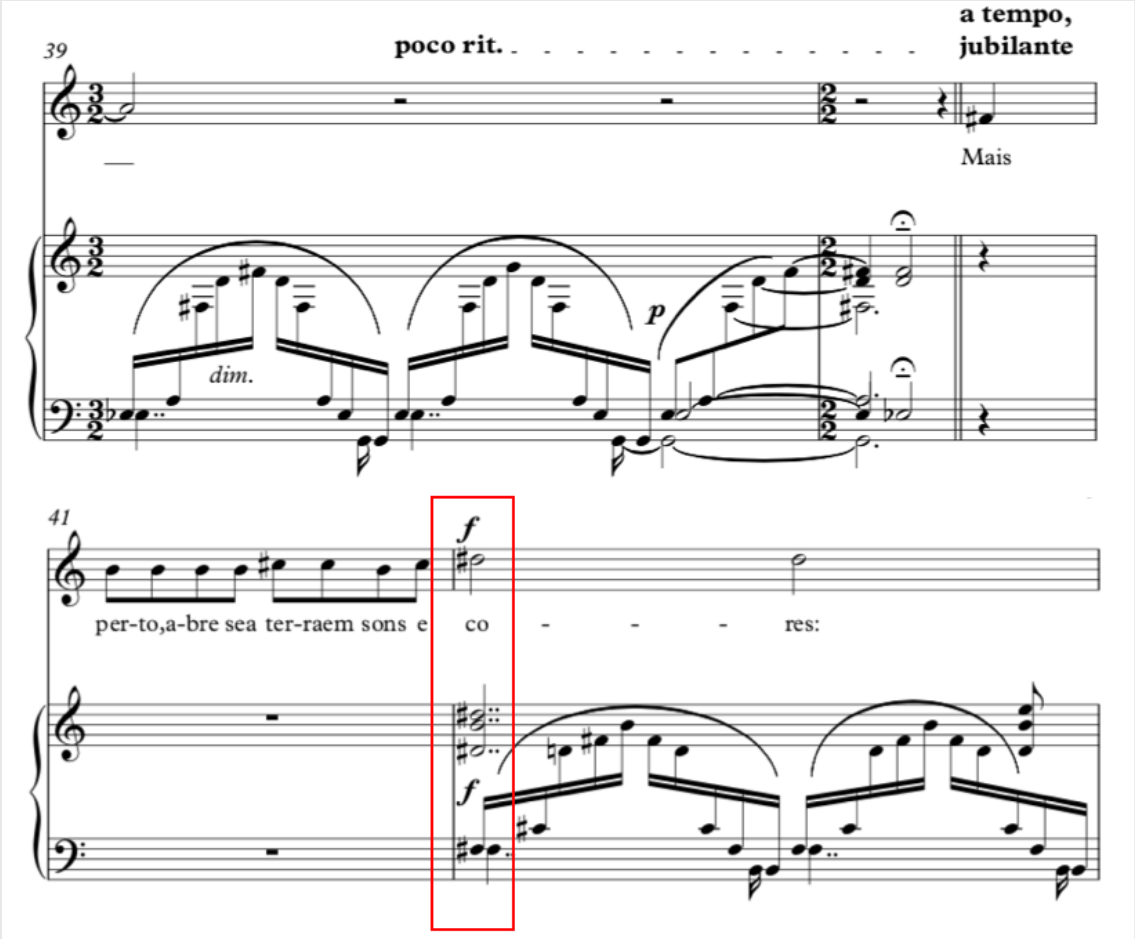


Ilustração 44. Isolamento da voz e chegada a Si maior em "Horizonte" - compassos 39-42.

Nos compassos seguintes o movimento ascendente da voz e o contraste entre harmonias menores e maiores acompanha a revelação de cada um dos objetos enumerados pelo sujeito poético.

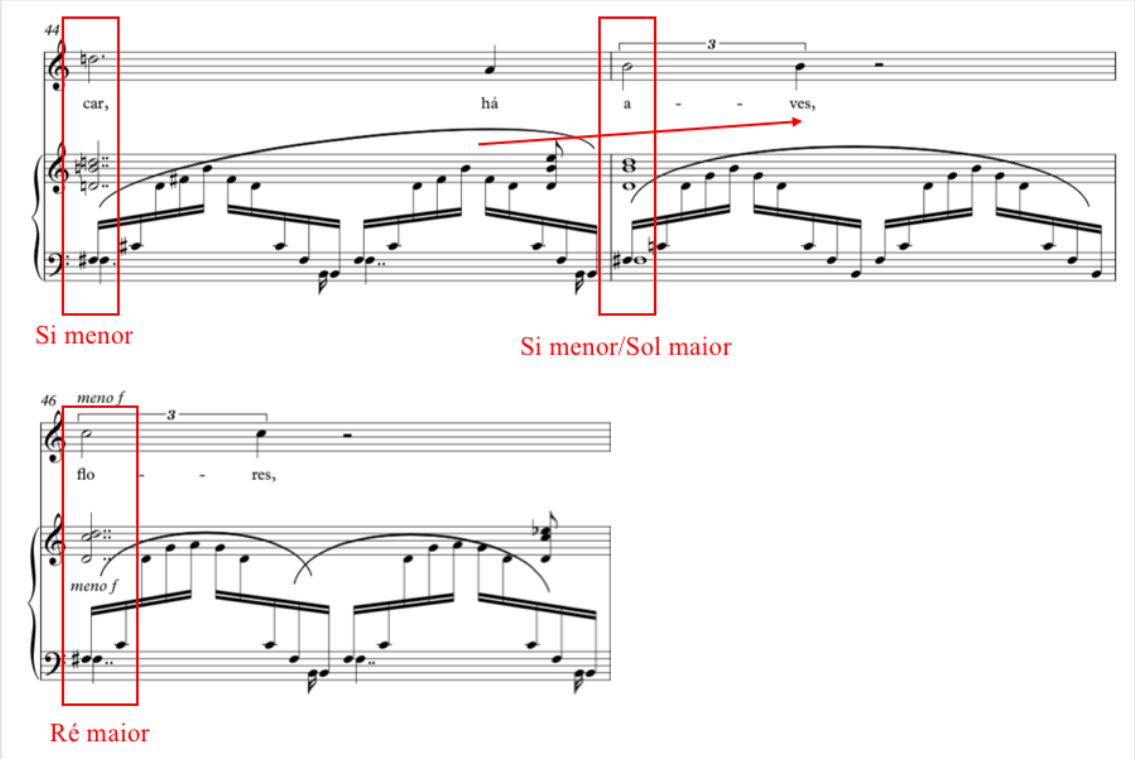


Ilustração 45. Relação entre a dimensão harmónica e as revelações do texto poético em "Horizonte" - compassos 44-46. ⇧

Este tipo de associações acontecia já desde o início da estrofe. Destaca-se, por exemplo, a associação entre a revelação das "árvores" (c. 36) e a passagem para uma harmonia em Ré maior, precedida por Si♭ menor.

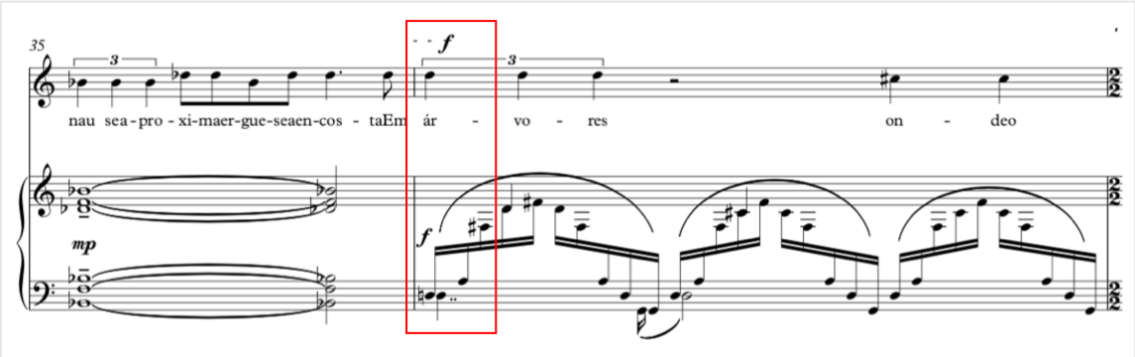


Ilustração 46. Exemplo de relação entre a harmonia e ideia de revelação no texto poético em "Horizonte" - compassos 35-36.

Por oposição, nas ocasiões em que a voz se refere à linha do horizonte (ao mistério) que precedia a revelação, a melodia assume um carácter recitativo, com movimentos mais lineares, de forma a estabelecer uma relação icónica com as imagens dos versos "Linha

severa da longínqua costa" (cc.31-33) e "Onde era só, de longe a abstracta linha" (cc. 49-50).

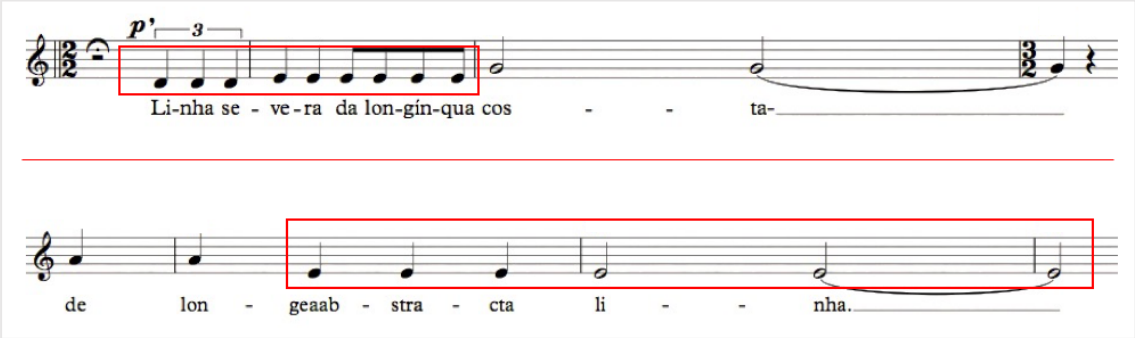


Ilustração 47. Melodia vocal de carácter recitativo em "Horizonte" – compassos 31-34 e 48-51. ⇧

Este último verso termina a segunda estrofe e dá lugar a um novo interlúdio do piano onde sobressai uma linha melódica discreta, constituída por um gesto lento e descendente que se sobrepõe ao movimento oscilante e que chega ao fim no compasso 57, para depois ser contrariado por um harpejo ascendente que resulta num acorde harmonicamente ambíguo, constituído pela tríade de Sol maior e de um intervalo de 5ª diminuta entre Ré♯ e Lá natural.

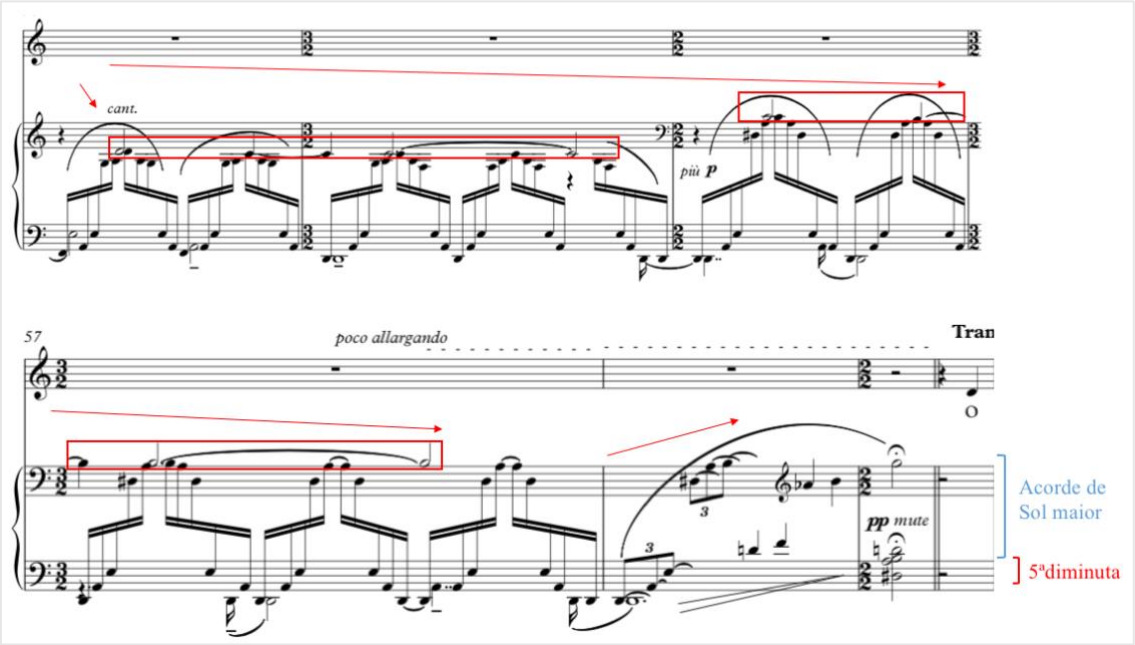


Ilustração 48. Interlúdio de "Horizonte" com destaque para melodia na voz superior do piano – compassos 54-59.

No compasso 59, a segunda parte da canção começa num andamento *Tranquilo* (♩= 52) que se inicia em *piano* e culmina, no final da peça em *fortissimo.* A acumulação de energia ao nível dinâmico é acompanhada por várias outras dimensões: a voz, que assume uma articulação mais rápida das palavras e que alterna entre gestos mais estagnados e outros mais oscilantes consoante o texto, começa no compasso 68 uma linha ascendente que chega ao limite do registo vocal (Mi4, no c. 75) com a entoação da última palavra, *Verdade*; o piano quebra por completo com as oscilações rápidas que caracterizam a primeira parte da canção e apresenta uma textura vertical, que começa por apresentar acordes muito próximos entre si, para depois (a partir do c. 69) passar a dispô-los numa configuração que relembra o movimento oscilante inicial.

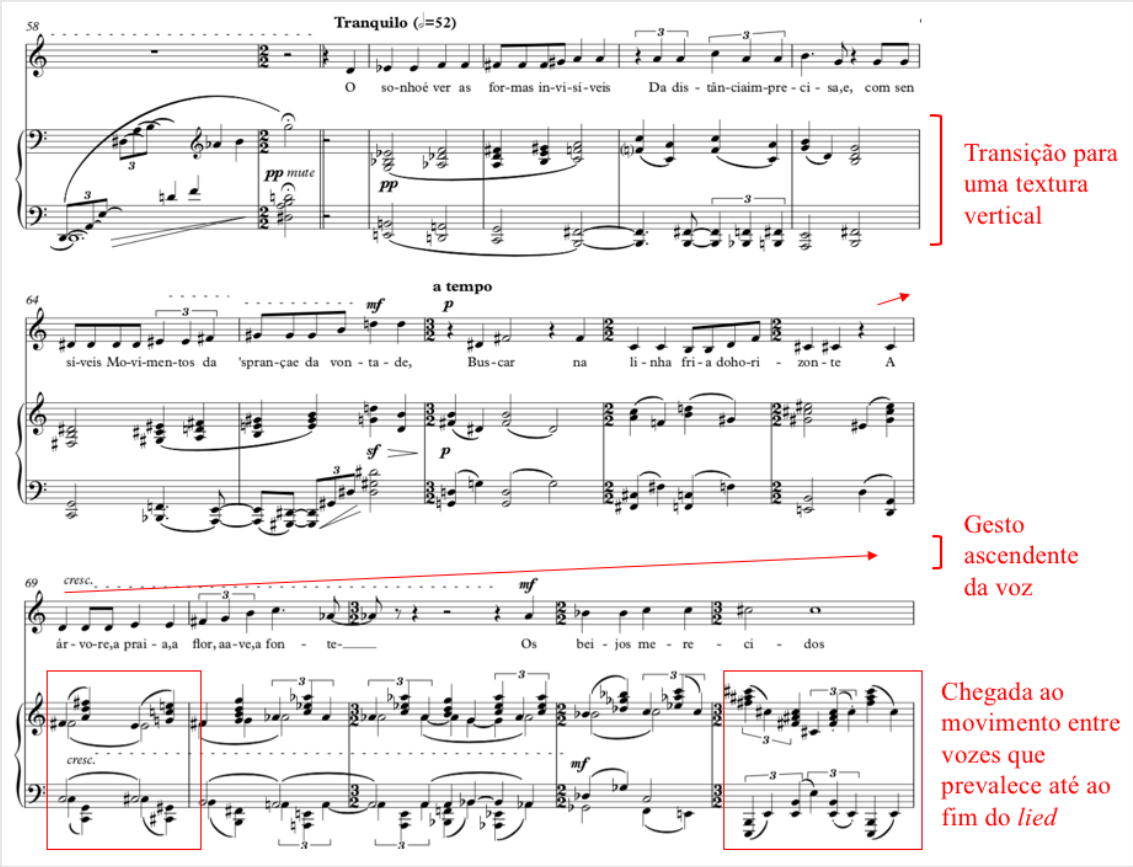


Ilustração 49. Andamento *Tranquilo* de "Horizonte" – compassos 58-73. ⇧

No compasso 73, o piano chega à sua aparência final, que se caracteriza por movimentos contrários nas duas vozes que desenham duas linhas ondulantes que se aproximam e afastam. Os últimos compassos da obra unem finalmente as duas vozes em repetições homorrítmicas e gestualmente estagnadas de um acorde em Si, de grande densidade.

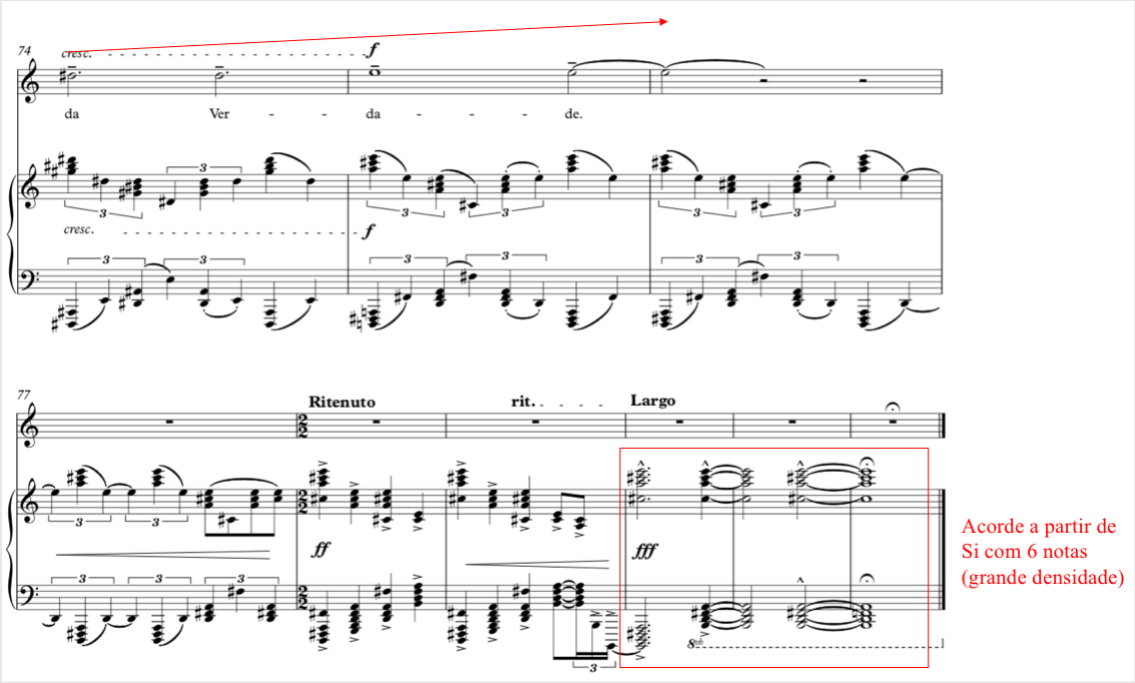


Ilustração 50. Últimos compassos de “Horizonte” - compassos 74-82.

1.4.3. “Não sei se é sonho, se realidade”

1.4.3.1. O poema ⇧

	Não sei se é sonho, se realidade,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Não sei se é sonho, se realidade,	4 sextilhas	11	1,2,4,5,11	,	a	Aliteração (repetição do fonema «s»)	Elipse (Zeugma)	Ilha distante; Sonho; Luar; frio	Ambiente contemplativo Poema com pouca progressão	Voz na 1ª pessoa do singular; Voz na 1ª pessoa do plural; não existe interlocutor	Declarativo
	Se uma mistura de sonho e vida,		9	1,4,7,9	,	b						
	Aquela terra de suavidade		10	2,4,10	c	a		Hipálage				
	Que na ilha extrema do sul se olvida.		9	2,4,7,9	.	b		Metáfora				
	É a que ansiamos. Ali, ali		9	1,5,8,9	c	c		Hipálage e Paralelismo				
	A vida é jovem e o amor sorri		10	2,4,5,8,10	c	c						
	Talvez palmares inexistentes,		9	2,4,9	,	d						
	Áleas longínquas sem poder ser,		9	1,4,8,9	,	e						
	Sombra ou sossego dêem aos crentes		10	1,4,6,8,10	c	d						
	De que essa terra se pode ter		9	2,4,7,9	c	e						
	Felizes, nós? Ali, talvez, talvez,		10	2,4,6,8,10	,	f		Interrogação				
	Naquela terra, daquela vez,		9	2,4,7,9	,	f						
	Mas já sonhada se desvirtua,		9	2,4,9	,	g						
	Só de pensá-la cansou pensar;		9	1,4,7,9	;	h						
	Sob os palmares, à luz da lua,		9	1,4,6,7,9	,	g						
	Sente-se o frio de haver luar		9	1,4,7,9	c	h		Metáfora				
	Ah, nesta terra também, também		9	2,4,7,9	c	i						
	O mal não cessa, não dura o bem.		9	2,3,4,6,7,9	.	i		Pleonasmo				
	Não é com ilhas do fim do mundo,		9	1,2,4,7,9	,	j						
	Nem com palmares de sonho ou não,		9	4,7,9	,	l						
	Que cura a alma seu mal profundo,		8	2,5,6,8	,	j						
	Que o bem nos entra no coração.		9	2,4,9	.	l						
	É em nós que é tudo. É ali, ali,		11	1,3,5,6,8,10,11	,	c		Hipálage e Paralelismo				
	Que a vida é jovem e o amor sorri.		10	2,4,5,8,10	.	c						

Tabela 19. Análise do poema “Não sei se é sonho, se realidade”.

“Não sei se é sonho, se realidade” foca a mesma temática que os restantes poemas do ciclo exploram, partilhando também uma imagem particular de “Horizonte”: uma “ilha do sul” onde o sujeito poético pretende, sem sucesso, encontrar a felicidade. Nuno Hipólito associa esta imagem à “ilha dos sonhos, já descrita por Camões – a Ilha dos Amores, onde reside escondido o Paraíso terrestre”[159]. A partir desta “ilha do fim do mundo”, o poema estabelece um diálogo com uma das problemáticas da poética pessoana abordadas no capítulo anterior, que diz respeito à relação entre sonho e realidade. Neste caso, a dimensão onírica (a que associámos a ideia de música) ilude o sujeito poético nas primeiras duas estrofes, mas perde o seu encanto na terceira porque “já sonhada se desvirtua” e “Só de pensá-la cansou pensar”. No fim do texto, o sujeito poético chega à conclusão de que o que procura está nele próprio: “É em nós que é tudo”.

159 Hipólito, Nuno. Análise do poema “Não sei se é sonho se é realidade” *in* http://www.umfernandopessoa.com/natildeo-sei-se-eacute-sonho-se-eacute-realidade.html (consultado a 10/12/2018).

O poema tem uma estrutura semelhante a “Horizonte”, constituindo-se de 4 sextilhas, com versos longos, cada um entre as nove e as 11 sílabas métricas, sem padrões de acentuação muito regulares. Os primeiros quatro versos de cada estrofe são caracterizados por um esquema de rimas cruzadas, e os dois últimos por rimas emparelhadas.

1.4.3.2. A canção ⇑



Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Vozes	P.	Voz e piano									P.	Voz e piano								P.	Voz e piano					
Andamento	Molto tranquilo (♩ = 50)											Riten.	in tempo (♩=76)				poco ritard.	♩=60		Tempo I						
Compasso	—																			—						
Texto	—	Não sei se é sonho, se realidade,		Se uma mistura de sonho e vida,		Aquela terra de suavidade		Que na ilha extrema do sul se olvida.			—	É a que ansiamos.		Ali,		Ali		A vida é jovem e o amor sorri.		—	Talvez palmares inexistentes,		Áleas longínq uas sem poder ser,		Sombra ou sossego dêem aos crentes	
Dinâmica Expressão	*p*	*p dolce* (voz)										*p*	*mp* *mf cantando um poco rubato*					*p* <>	*poco sf*	*p*						
Estilo Vocal		Articulação silábica e estilo *legato*							Articulação mais florida		—	Articulação silábica e estilo *legato*						Articulação mais florida		—	Articulação silábica e estilo *legato*					
Textura Piano	Acordes que marcam a pulsação da obra à colcheia; Acompanhamento harmónico (textura de média densidade) (I)											Acordes combinados com gestos melódicos de ondulação (II)								Textura I (complexificação do ritmo com combinação de ♪ e 𝅘𝅥𝅯)						

Compassos	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Vozes				P.	V.	Voz e piano							V.	V/P	V.	Voz e piano				V.	Voz e piano					
Andamento					Riten	♩=76				ritard	Meno, tranquilo		Quasi parlato (♩=76)							Un poco agitato						
Compasso	—												—							—						
Texto		De que essa terra se pode ter.		—	Felizes nós?		Ah, talvez,			talvez,		Naquela terra, daquela vez.	Mas já sonhada se desvirtua,		Só de pensá-la cansou pensar,		Sob os palmares, à luz da lua, Sente-se o frio de haver luar.			Ah, nessa terra		também,		também O mal não cessa, não dura o bem.	
Dinâmica Expressão	*p*										<>	*poco sf*	*mf* *p* *espress.*							*mf*					*crescendo molto ed affret...f*	
Estilo Vocal	Articulação mais florida			—	Articulação silábica e estilo *legato*						Articulação mais florida		Articulação silábica e estilo *parlando*					Estilo legato		Articulação silábica e estilo *parlando*						
Textura Piano					—	Acordes combinados com gestos melódicos de ondulação (II)							—	Pequenos apontamentos na forma de acordes						—	Acordes combinados com gestos melódicos de ondulação (II)					

Compassos	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
Vozes	P.	Voz e piano									V.	Voz e piano							Piano								
Andamento	Tempo I										Riten.	Poco più mosso				poco rit....	Meno, tranquilo		Largo (♩=44)								
Compasso	—																		—								
Texto	—	Não é com ilhas do fim do mundo,		Nem com palmares de sonho ou não,		Que cura a alma seu mal profundo,		Que o bem nos entra no coração.			É em nós que é tudo.		É ali,			ali		Que a vida é jovem e o amor sorri.	—							
Dinâmica Expressão	*p* *pp*																*p* <>	*poco sf*	*p*				*poco sf*		>*pp*		
Estilo Vocal		Articulação silábica e estilo *legato*															Articulação mais florida		—								
Textura Piano	Textura I (complexificação do ritmo com combinação de ♪ e 𝅘𝅥𝅯)										—	Acordes combinados com gestos melódicos de ondulação (II)					Acordes e textura contrapontística		Poslúdio do piano com uma linha melódica e dois padrões (rítmicos/melódicos) de acompanhamento								

Tabela 20. Análise da canção "Não sei se é sonho, se realidade".

Em "Não sei se é sonho, se realidade", Lopes-Graça opta por uniformizar o esquema métrico do poema e por criar padrões de acentuação mais ou menos fixos, embora nem sempre iguais. De entre os vários processos que o compositor utiliza para fazer corresponder todos os versos a nove sílabas métricas, destacam-se dois exemplos: o primeiro diz respeito ao quinto verso da segunda estrofe, em que pela primeira vez o compositor altera uma palavra do texto poético – "Ali" é substituída por "Ah" – para que

o verso encaixe na métrica pretendida; em segundo lugar, Lopes-Graça altera radicalmente o padrão de acentuações silábicas dos últimos versos das segunda e terceira estrofes, de forma a gerar um paralelismo entre a métrica de todos os últimos versos das quatro sextilhas, talvez motivado pelo paralelismo existente entre a primeira e a última estrofes no texto original.

De forma semelhante ao que acontece em "Cavalo de sombra, cavaleiro monge", o compositor aproveita a estrutura padronizada e os paralelismos do poema e desenvolve a sua peça a partir de uma forma mais ou menos estrófica (definida essencialmente pela repetição da melodia vocal e pelos contrastes na textura pianística), que podemos esquematizar do seguinte modo: AABAC.

Ao contrário das restantes canções do ciclo, esta possui uma armação de clave constituída por cinco sustenidos que nos deveria esclarecer sobre a harmonia da obra. Contudo, a ausência absoluta da nota Fá ao longo da melodia vocal cria uma ambiguidade que propositadamente nos afasta do sistema tonal e aproxima da harmonia modal, nomeadamente do modo frígio transposto a Ré♯.

A peça começa no andamento *Molto tranquilo* (𝅗𝅥 = 50), novamente com uma curta introdução do piano com acordes que oscilam entre alturas muito contrastantes, criando, em conjunto com a ausência de um padrão rítmico regular, uma sensação de desequilíbrio.

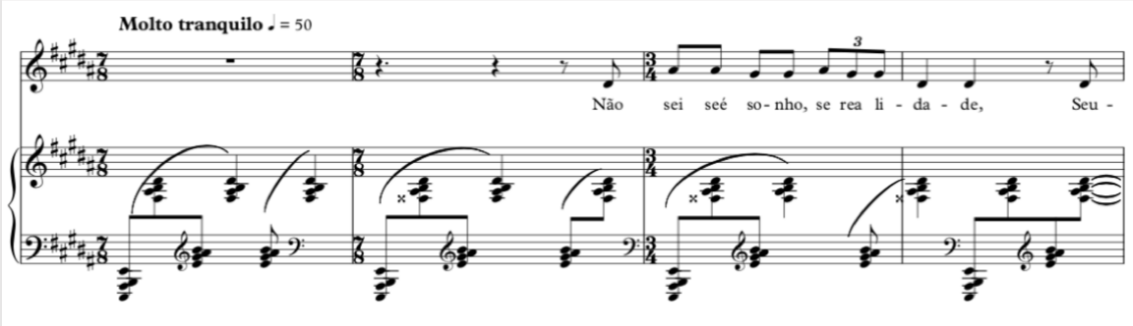


Ilustração 51. Primeiros compassos de "Não sei se é sonho, se realidade" - compassos 1-4. ⇧

Nos dois primeiros versos, a voz apresenta e repete o primeiro motivo melódico da canção em Ré♯3, nota à qual retorna num gesto em arco.

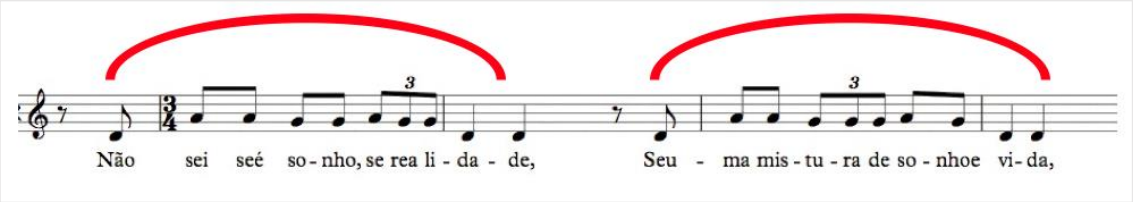


Ilustração 52. Melodia vocal com gesto em arco nos primeiros versos de Não sei se é sonho, se realidade - compassos 2-6.

No terceiro verso, repete novamente o intervalo de 5ª perfeita (Ré♯3 - Lá♯3) que caracteriza o início do motivo anterior, estende o seu âmbito até Dó♯ e termina o gesto na dominante, antecipando uma resolução que não chega, visto que o quarto verso – que também parte do mesmo salto de 5ª perfeita – termina em Mi (dominante da dominante).

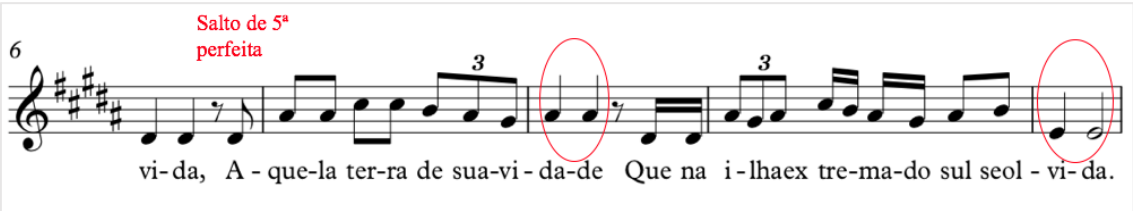


Ilustração 53. Melodia vocal correspondente aos 3º e 4º versos de "Não sei se é sonho, se realidade" - compassos 6-10.

O piano mantém o seu papel, marcando o *lied* com uma instabilidade que contrasta com o lirismo e regularidade da voz. No entanto, no compasso 13 essa textura oscilante dá lugar a acordes prolongados sobrepostos por movimentos por graus conjuntos, que transpõem as oscilações para o plano horizontal. Esta mudança na parte do piano decorre da passagem para o 5º verso no compasso 12[160], onde a indicação *Ritenuto* cria uma espécie de antecipação e suspense ao atrasar um salto de oitava[161], deste modo provocando no ouvinte a ansiedade que o poema evoca: "É a que ansiamos". A segunda parte deste verso – "Ali, ali" – é separada em fragmentos, cada um deles constituído por articulações da nota Sol♯ que dão início ao último gesto melódico da primeira secção. Este aproxima-se do contorno das oscilações por graus conjuntos do piano e termina meio-tom acima da nota em que começou, retornando, assim, ao acorde da dominante.

160 O esquema rimático do poema motiva a separação dos últimos versos da estrofe em relação aos restantes.
161 Se relembrarmos as associações feitas, em "Horizonte", entre o registo da melodia e as noções de mistério e descobertas, podemos considerar este salto de 8ª como representativo de uma chegada à Verdade (embora, neste caso, esta mais tarde se revele ilusória).

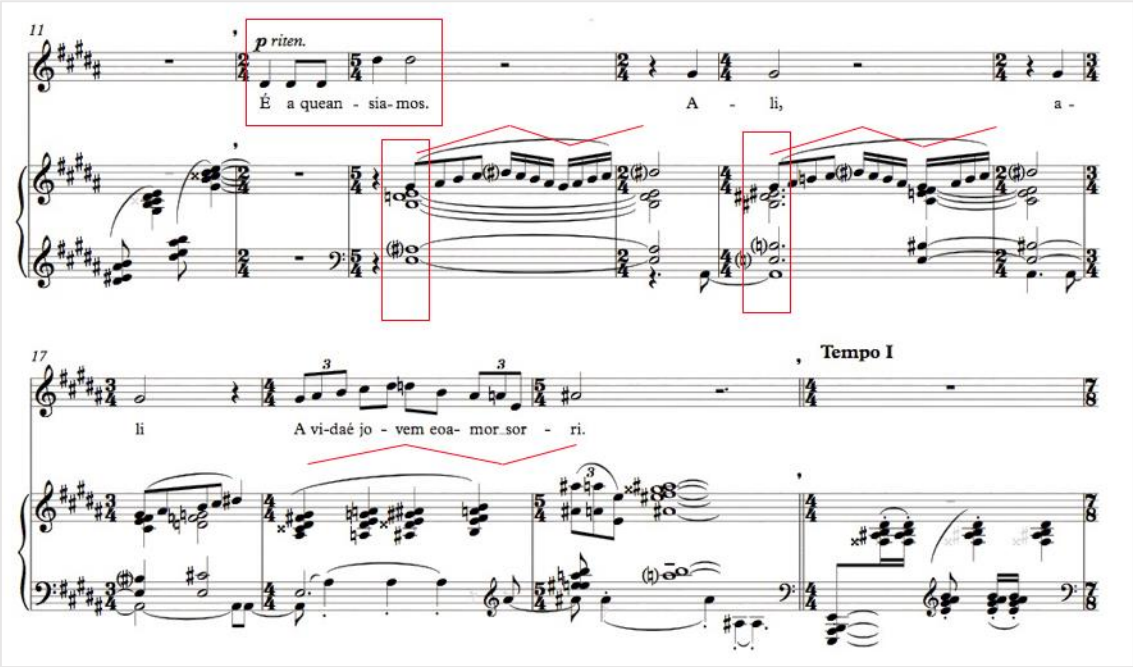


Ilustração 54. Oscilações no plano horizontal do piano e fragmentação do 5º verso de "Não sei se é sonho, se realidade" – compassos 11-20. ⇧

No compasso 20 – *Tempo I* – o piano retorna à sua textura inicial, à qual adiciona células rítmicas mais curtas, de forma a agravar o carácter de instabilidade temporal.



Ilustração 55. Aumento da instabilidade rítmica e temporal no andamento *Tempo I* de "Não sei se é sonho, se realidade" – compassos 20-22.

Nesta nova secção reconhecemos as linhas melódicas da primeira parte da canção, que se mantêm essencialmente iguais, à exceção de pequenas variantes. Estas aumentam um pouco nos terceiro e quarto versos (cc. 25-29), que mantêm os contornos melódicos originais, mas começam cada gesto em notas diferentes, sendo o quarto verso em particular cantado num estilo mais ornamentado. Contudo, a primeira parte do quinto verso – "Felizes nós?" – demarca-se da expressão paralela na primeira estrofe – "É a que

ansiamos" –, visto que se caracteriza por um salto ascendente de 5ª diminuta, ao invés de 8ª perfeita.

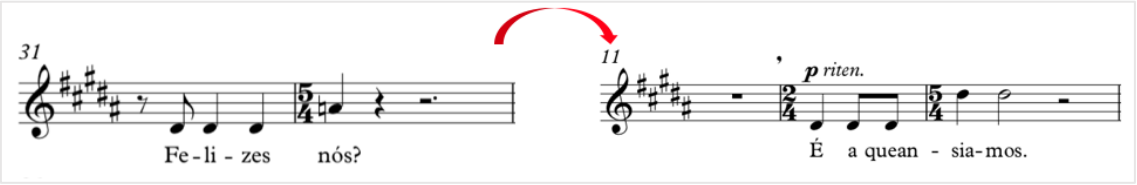


Ilustração 56. Tratamento melódico de expressões paralelas em "Não sei se é sonho, se realidade" – compassos 31-32 e 11-13.

A dissonância em destaque tanto pode referir-se ao carácter interrogativo do texto, como à resposta negativa à pergunta, que a música desta forma antecipa. Nos compassos seguintes, tanto o piano como a voz voltam a imitar a primeira secção, distinguindo-se o carácter mais ornamentado da última frase (que se deve à preocupação do compositor em fazer corresponder o verso a um padrão de acentuações que não o seu) e a função imitativa que o piano adquire por momentos, ao repetir o desenho melódico da voz no compasso 38.

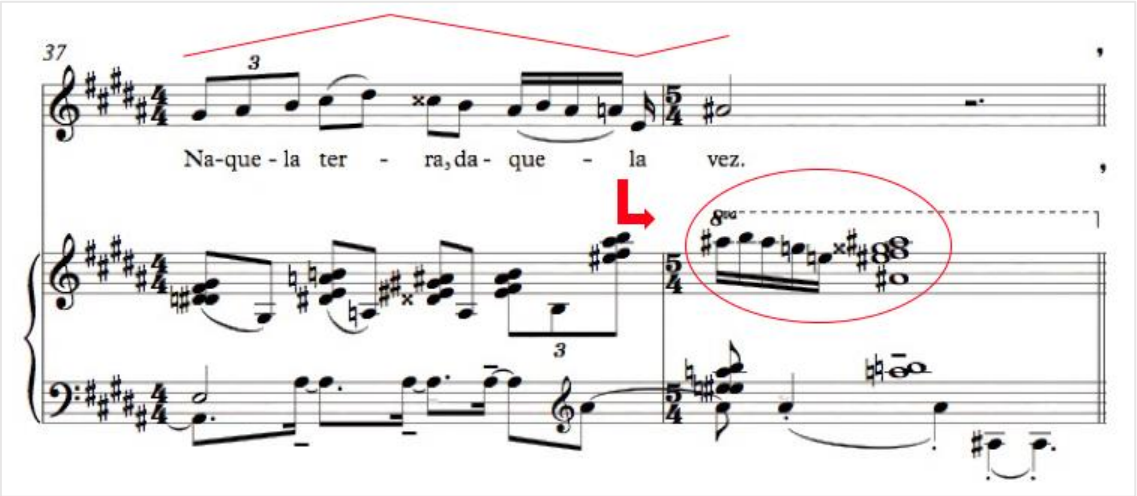


Ilustração 57. Ornamentação da melodia vocal e gesto imitativo na voz superior do piano em "Não sei se é sonho, se realidade" - compassos 37-38.

A terceira secção da canção começa no compasso seguinte, com a indicação *Quasi parlato* (𝅗𝅥 = 76), à qual a voz faz corresponder um recitativo sobre a nota Ré♯. Por seu turno, o piano reduz as suas intervenções, que surgem na sequência de cada verso, e ecoam as últimas notas da melodia vocal (cc. 40-42).

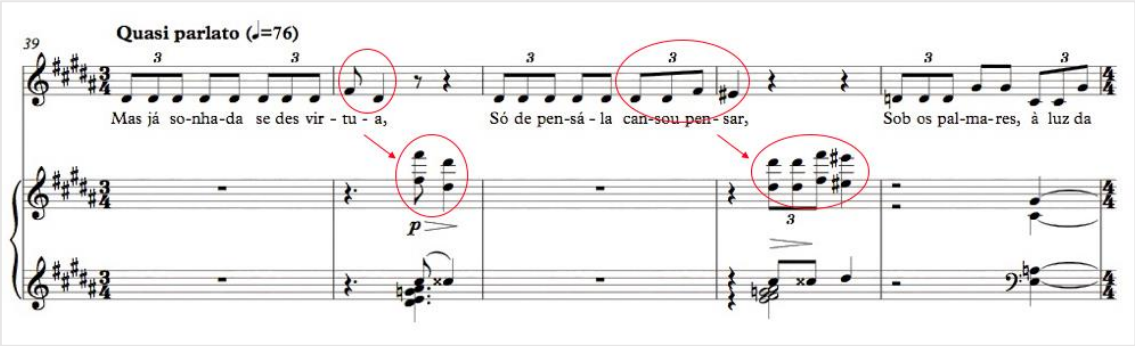


Ilustração 58. Recitativo da voz no andamento *Quasi Parlato* de "Não sei se é sonho, se realidade", e gestos imitativos do piano - compassos 39-43. ⇧

Na mudança de andamento para *Un poco agitato* (c. 46), embora o padrão rítmico da voz (ainda em Ré♯) relembre o final das estrofes anteriores, o movimento por graus conjuntos é invertido: começa em Ré♯, desce até Sol♯, volta a subir e termina em Lá♯, o que confere ao movimento um carácter inacabado[162]. De seguida, o último verso – "O mal não cessa, não dura o bem" – é caracterizado, no fim, por um salto de 5ª diminuta de Ré♯ para Lá, que encontra uma relação dissonante também no plano vertical (Lá♯).

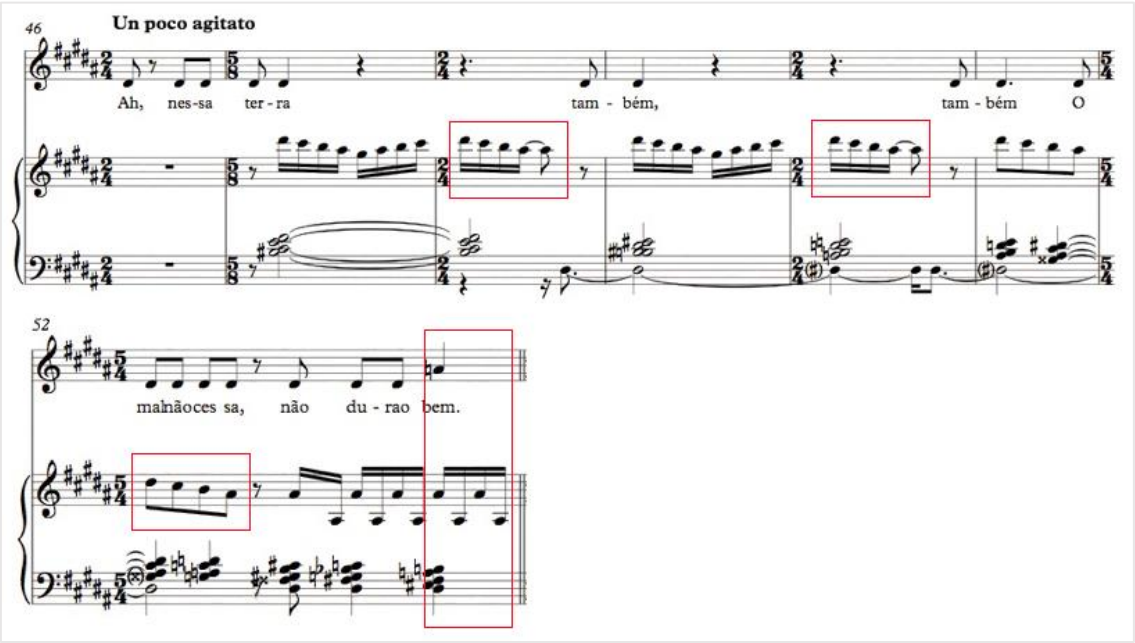


Ilustração 59. Inversão do movimento oscilante no plano horizontal do piano em "Não sei se é sonho, se realidade" - compassos 46-52. ⇧

[162] Para além disto, o movimento ascendente da voz superior do piano correspondente ao último fragmento do 5º verso de cada estrofe anterior – "ali" (c.68) e "talvez" (c.36) – é substituído nesta terceira estrofe por um movimento descendente que se prolonga pelo último verso adentro.

A quarta secção da canção começa no compasso 53, com o retorno ao *Tempo I* e às funções que o piano e a voz desempenhavam nas duas primeiras secções. Contudo, desta vez a variedade de acordes alternados no piano aumenta, bem como a distância entre si, o que novamente intensifica o carácter errático e instável desta textura.

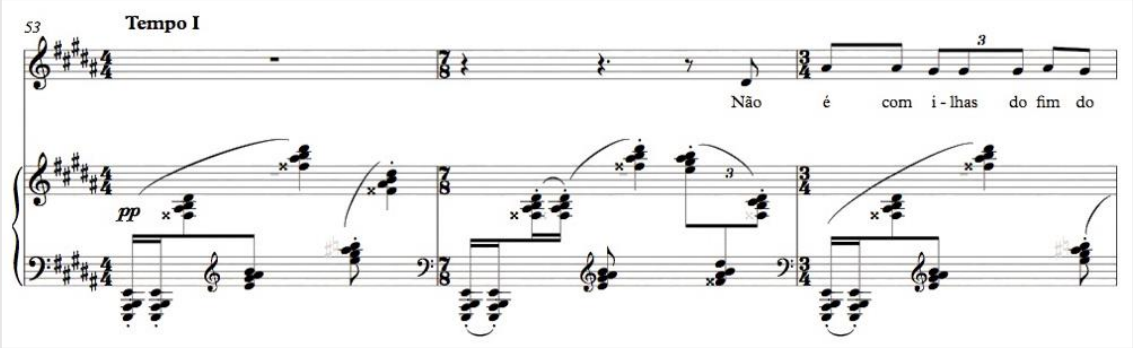


Ilustração 60. Retorno à textura inicial do piano, com intensificação do desequilíbrio temporal em "Não sei se é sonho, se realidade" - compassos 53-55.

A linha melódica, porém, apresenta-se na sua forma original, distinguindo-se apenas o final do quarto verso, que não termina em Mi, mas sim em Ré natural).

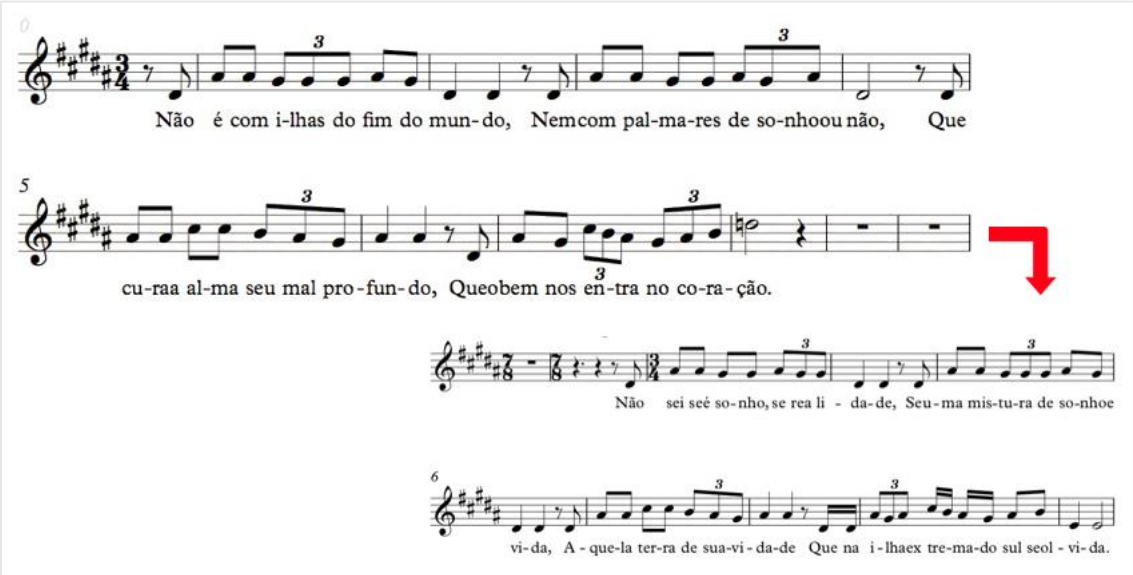


Ilustração 61. Reapresentação da linha melódica vocal inicial com pequenas alterações no último verso - compassos 54-62 e 6-10.

Além disto, os movimentos por graus conjuntos do piano (c. 64) voltam ao seu primeiro contorno, ao qual se acrescenta mais uma sequência de notas que termina em Ré♯5, uma oitava acima do normal.

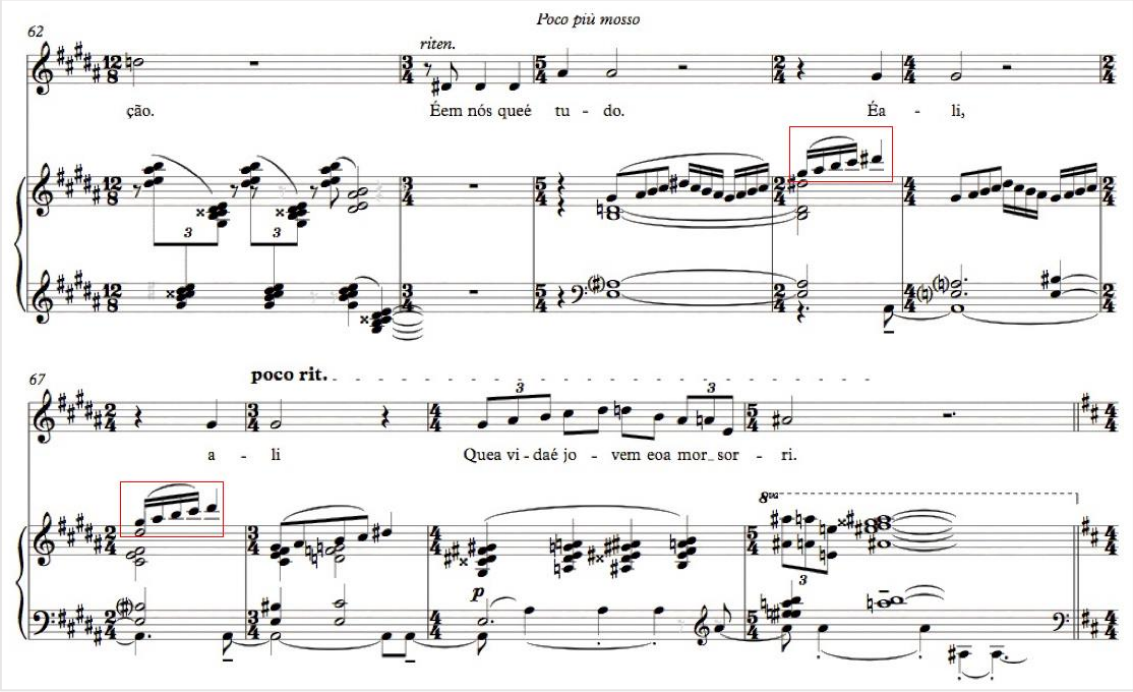


Ilustração 62. Retorno à forma inicial do movimento oscilante na voz superior do piano em "Não sei se é sonho, se realidade", com uma prolongação do gesto ascendente final - compassos 62-70. ⇧

Esta exploração de um registo muito agudo vem na sequência da revelação final do poema – "É em nós que é tudo" – e, por isso, pode associar-se à ideia de chegada à Verdade.

Após a última reprodução do mote da canção (cc. 69-70), entramos na última secção do *lied*, um poslúdio do piano num andamento *Largo* (𝅗𝅥 = 44), que serve talvez de conclusão ao ciclo no seu todo. O piano quebra por completo com o registo anterior e introduz uma nova linha melódica e duas vozes de acompanhamento: uma no baixo, que ao produzir movimentos ondulantes por meio de semicolcheias, relembra a canção "Horizonte"; e uma na mão direita, que ao combinar colcheias com ponto e semicolcheias, relembra o padrão rítmico de "Cavalo de sombra, cavaleiro monge". Apesar disto, no seu todo, estes últimos compassos do piano (cc. 71-79) contrastam bastante com tudo o que os precede, nomeadamente porque o modo frígio é transposto para Fá♯ – nota que ouvimos pela primeira vez na voz – e a melodia, muito simples, insiste sobre esta nota, dela partindo e a ela retornando com gestos em arco (ascendentes e descendentes) muito contidos, até que a mesma desaparece (c.78) e a peça termina, já sem ponto de referência, com um acorde inconclusivo e dissonante.

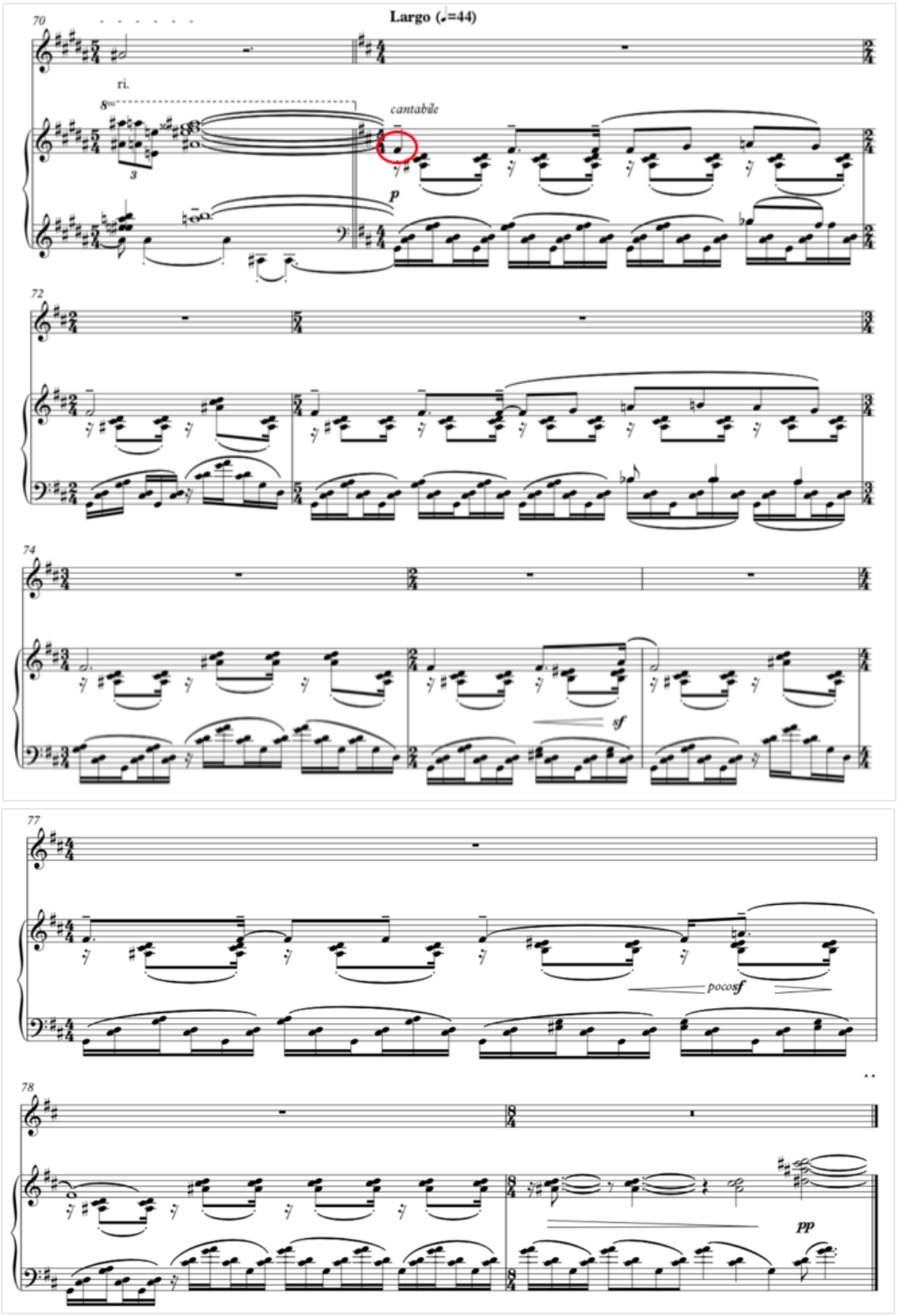


Ilustração 63. Poslúdio de “Não sei se é sonho, se realidade”, com destaque para a centralidade da nota Fá♯ - compassos 70-79. ⇧

1.5. *Quatro momentos de Álvaro de Campos* Op. 241 (1987)

1.5.1. "Dá-me lírios, lírios"

1.5.1.1. O poema ⇧

	Acordar da cidade de Lisboa	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	[...]	6 estrofes (1 sétima, 1 quadra, 1 nona, 1 estrofe com 12 versos, 1 quintilha e 1 sétima)	5			Versos Brancos	—		Flores; sombra; dor.	Ambiente de frustração e de desconsolo. Pouca progressão poética.	O sujeito poético (1ª pessoa do singular), dirige-se a um interlocutor particular («criança tísica»)	Imperativo
	Dá-me lírios, lírios		7	1,3,6	c			Quiasmo				
	E rosas também.		5	2,5	.							
	Dá-me rosas, rosas,		5	1,3,5	,							
	E lírios também,		6	2,6	,							
	Crisântemos, dálias,		5	2,5	,			Enumeração				
	Violetas, e os girassóis		8	3,8	c							
	Acima de todas as flores...		8	2,5,8	...							
	Deita-me as mancheias,		5	2,5	,							
	Por cima da alma,		4	2,4	,							
	Dá-me rosas, rosas,		5	1,3,5	,			Paralelismo				
	E lírios também...		6	2,6	...							
	Meu coração chora		5	1,4,5	c			Metonímia				Declarativo
	Na sombra dos parques,		5	2,5	,							
	Não tem quem o console		6	1,2,3,6	c							
	Verdadeiramente,		5	3,5	,							
	Exceto a própria sombra dos parques		9	2,4,6,9	c							
	Entrando-me na alma,		5	3,5	,							
	Através do pranto.		5	3,5	.							
	Dá-me rosas, rosas,		5	1,3,5	,			Paralelismo				Imperativo
	E lírios também...		6	2,6	...							
	Minha dor é velha		5	1,3,4,5	c							Declarativo
	Como um frasco de essência cheio de pó.		11	1,3,6,8,11	.			Comparação				
	Minha dor é inútil		6	1,3,4,6	c							
	Como uma gaiola numa terra onde não há aves,		13	1,2,5,7,9,10,12,13	,			Comparação				
	E minha dor é silenciosa e triste		11	2,4,5,9,11	c							
	Como a parte da praia onde o mar não chega.		11	1,3,6,7,9,10,11	.			Comparação				
	Chego às janelas		5	1,3,5	c							
	Dos palácios arruinados		8	3,8	c							
	E cismo de dentro para fora		9	2,5,7,9	c							
	Para me consolar do presente.		9	1,6,9	.							
	Dá-me rosas, rosas,		5	1,3,5	,			Paralelismo				Imperativo
	E lírios também...		6	2,6	...							
	Mas por mais rosas e lírios que me dês,		11	4,7,11	,							Declarativo
	Eu nunca acharei que a vida é bastante.		11	2,5,7,9,11	.							
	Faltar-me-á sempre qualquer coisa,		9	4,5,8,9	,							
	Sobrar-me-á sempre de que desejar,		11	4,5,11	,							
	Como um palco deserto.		6	1,3,6	.			Comparação				
	Por isso, não te importes com o que eu penso,		11	2,4,6,11	,							Imperativo
	E muito embora o que eu te peça		8	2,4,8	c							
	Te pareça que não quer dizer nada,		10	3,6,7,9,10	,							
	Minha pobre criança tísica,		9	1,3,6,8,9	,							
	Dá-me das tuas rosas e dos teus lírios,		11	1,4,6,10,11	,							
	Dá-me rosas, rosas,		5	1,3,5	,			Paralelismo				
	E lírios também...		6	2,6	...							

Tabela 21. Análise de um excerto do poema *Acordar da cidade de Lisboa*.

A primeira canção do ciclo sobre poemas de Álvaro de Campos tem por base um excerto do poema *Acordar da cidade de Lisboa* que inclui 6 estrofes, de dimensões e métrica irregulares. O texto selecionado é guiado pela apresentação de um mote nos terceiro e quarto versos da primeira estrofe, que é depois repetido no final de cada uma das estrofes seguintes.

1.5.1.2. A canção ⇧

Na primeira canção, "Dá-me lírios, lírios", o compositor decide caracterizar o mote do poema – "Dá-me rosas, rosas / E lírios também" – com a mesma acentuação silábica em todas as suas repetições, ao mesmo tempo que atribui a cada uma delas um contorno melódico distinto. Na verdade, a segunda aparição deste refrão, nos compassos 23-25, remete-nos não para os versos que imita, mas sim para os primeiros versos do poema – "Dá-me lírios, lírios, / E rosas também" – tal como acontece nas seguintes apresentações do mote.

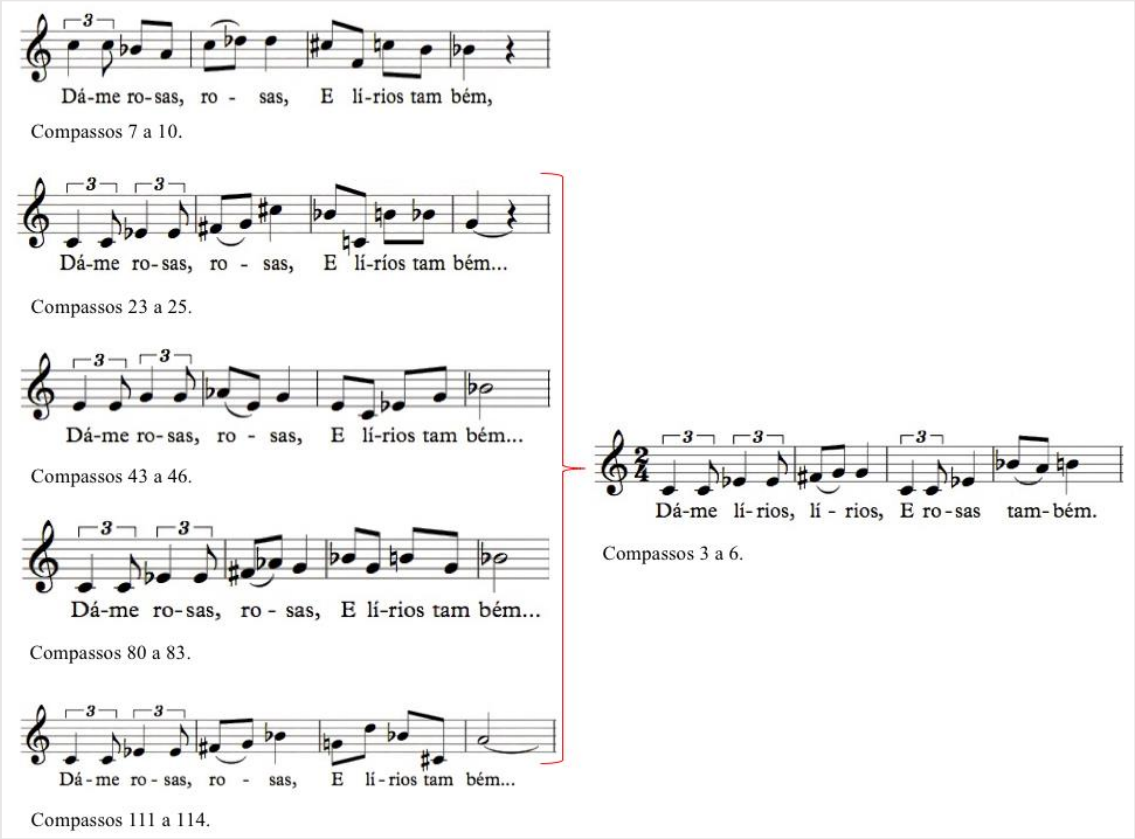


Ilustração 64. Semelhanças entre as repetições do mote do excerto do texto poético utilizado em "Dá-me lírios, lírios" e a melodia que caracteriza o primeiro verso: "Dá-me lírios, lírios, E rosas também".

A peça inicia-se com uma introdução do piano num andamento *Calmo* (𝅗𝅥 = 68), que acompanha a enunciação da primeira estrofe do poema, na qual o sujeito poético apela ao seu interlocutor para que este lhe dê "lírios", "rosas, e "crisântemos", entre outras

flores, o que, segundo Nuno Hipólito, nos remete para uma vontade de ser e possuir todas as coisas e sensações[163][164].

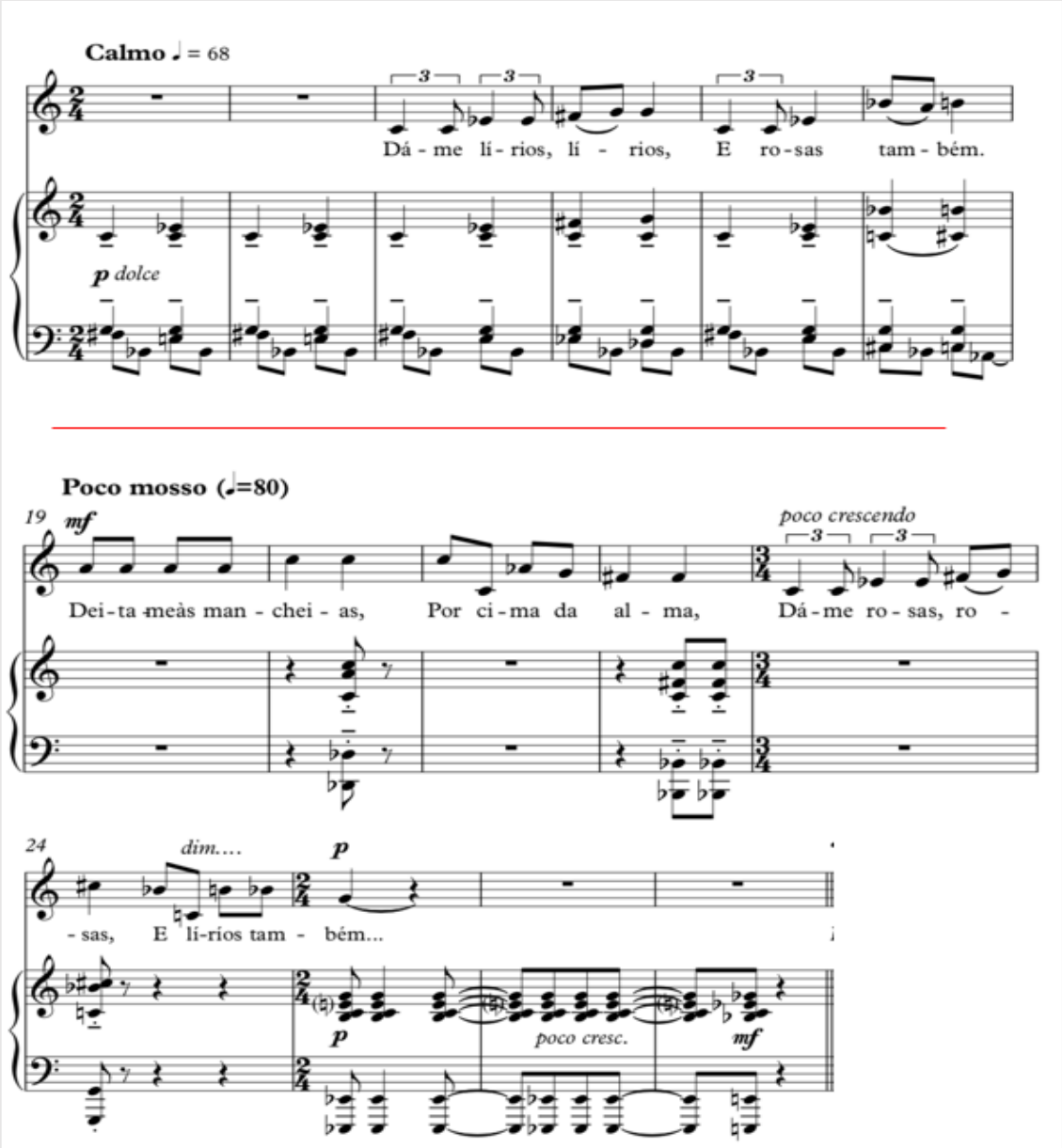


Ilustração 65. Contraste entre os dois primeiros tipos de diálogo entre a voz e o piano em "Dá-me lírios, lírios" – Compassos 1-6 e 19-27. ⇧

Lopes-Graça distingue este apelo do pedido que se segue na segunda estrofe, conferindo a esse último um novo andamento (*Poco mosso*, 𝅗𝅥 = 80), mais rápido, em que

163 O compositor caracteriza a enunciação de algumas destes signos linguísticos com pequenos "floreados", que prolongam as sílabas por duas notas, numa canção que assume, em geral uma articulação vocal silábica.
164 Hipólito, Nuno. *Regresso a Terra: Uma análise dos poemas de Álvaro de Campos*. (Documento disponibilizado pelo autor no site http://www.umfernandopessoa.com (consultado a 10 de Dezembro de 2018).

as frases imperativas do sujeito poético ganham maior ênfase graças aos apontamentos secos do piano no fim de cada verso.

As restantes estrofes do poema são igualmente acompanhadas por mudanças de andamento e alterações na textura do piano, que alterna entre uma maior densidade harmónica, que acompanha as reflexões mais contemplativas do texto (cc. 29-41); a articulação de múltiplas vozes em contraponto – entre as quais encontramos linhas paralelas à melodia vocal – (cc. 48-65); a utilização de tercinas que, com um movimento ondulante, embalam o sujeito poético para o "consolar do presente" (cc. 69-76); e, por fim, o silêncio.

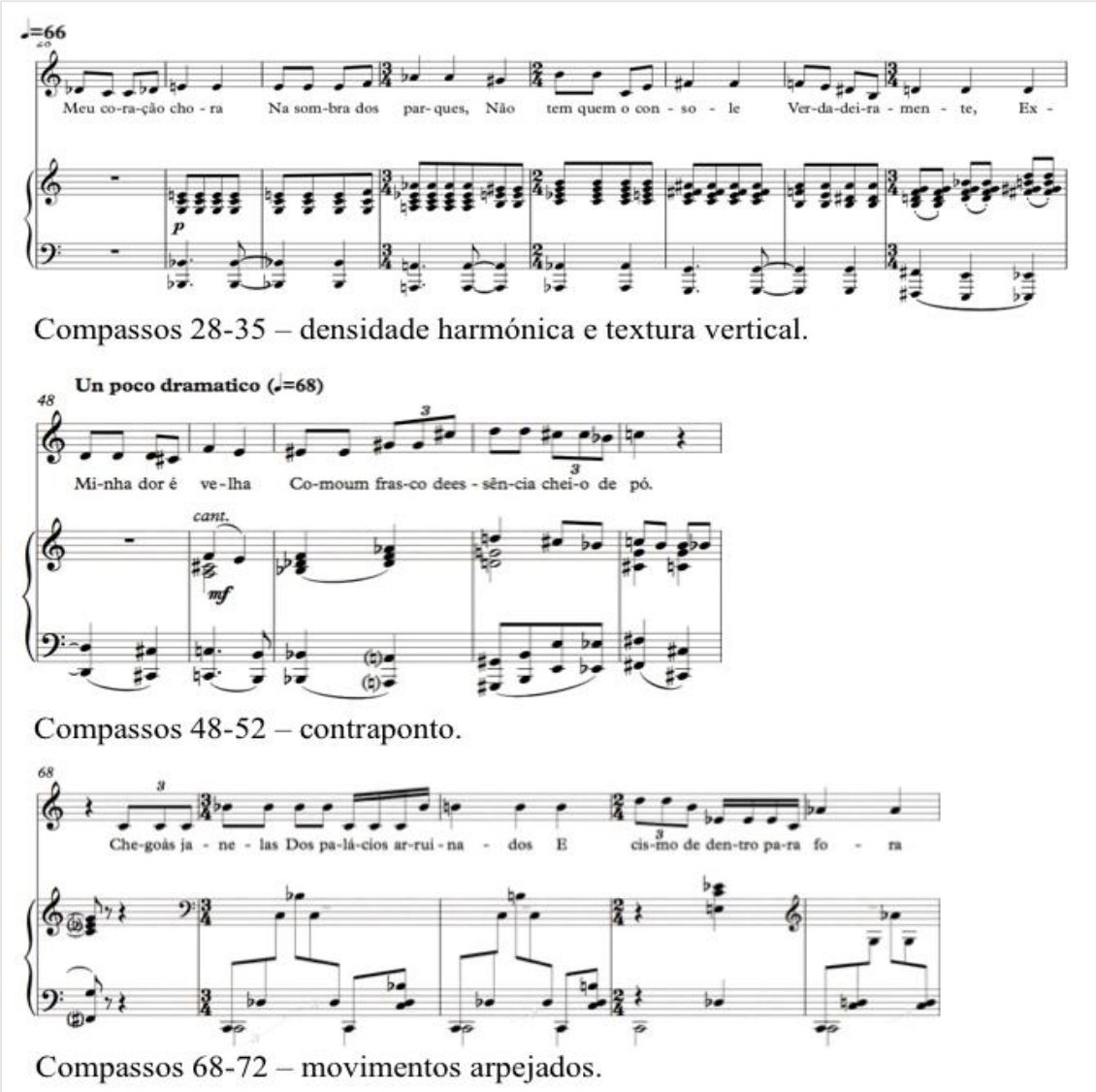


Ilustração 66. Alterações na textura do piano em "Dá-me lírios, lírios" – Compassos 28-35 (densidade harmónica e textura vertical); 48-52 (contraponto); 68-72 (movimentos arpejados). ⇧

Esta última "textura" caracteriza o andamento *Recitativo* (c. 87), no qual a voz declama a quinta estrofe do poema, em que o sujeito poético chega a um momento de sobriedade e de consciência sobre a sua condição de insatisfação: "Eu nunca acharei que a vida é bastante". Enquanto conclusão da reflexão poética, esta estrofe é colocada em destaque e desprovida de qualquer tipo de elemento musical, funcionando este compasso como uma espécie de aparte que desloca o ouvinte para fora do espaço melopoético, onde o texto não receberia a mesma atenção. Na passagem para o andamento seguinte, o piano reproduz a sua introdução à canção indicando um retorno ao *Tempo I*, à textura contrapontística desse instrumento e ao apelo inicial da voz.

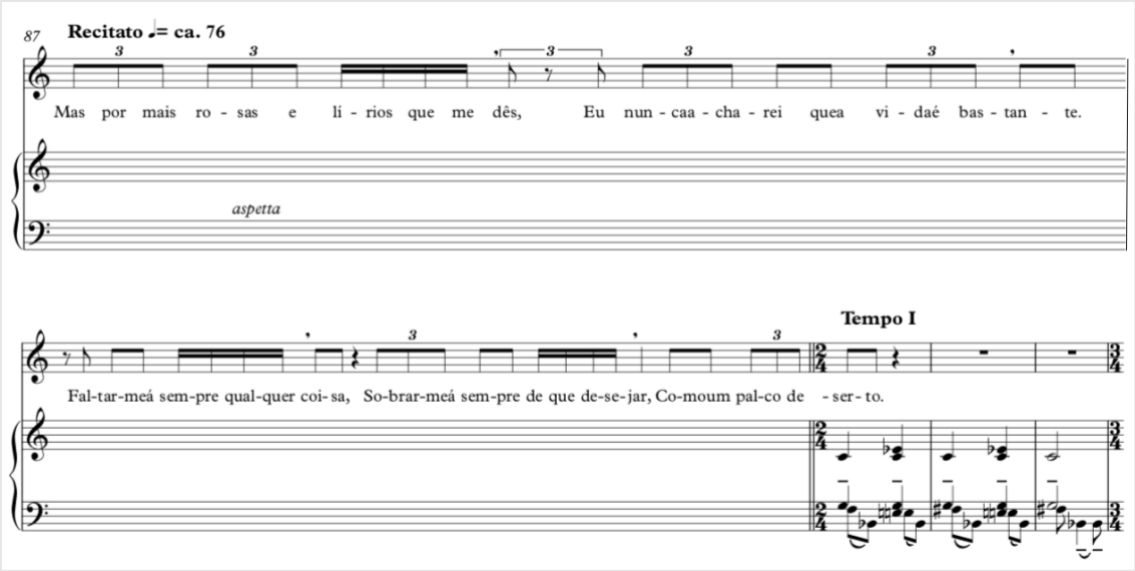


Ilustração 67. Recitação da quinta estrofe do excerto poético utilizado em "Dá-me lírios, lírios" sem participação do piano e retorno à textura inicial do piano – compassos 87-90. ⇧

A peça termina com um curto andamento *quasi lento*, no qual as vozes do piano se simplificam e marcam a pulsação do compasso, enquanto a voz canta a última repetição do mote, partindo do gesto melódico com que inicia a peça, mas divergindo desse nos intervalos finais.

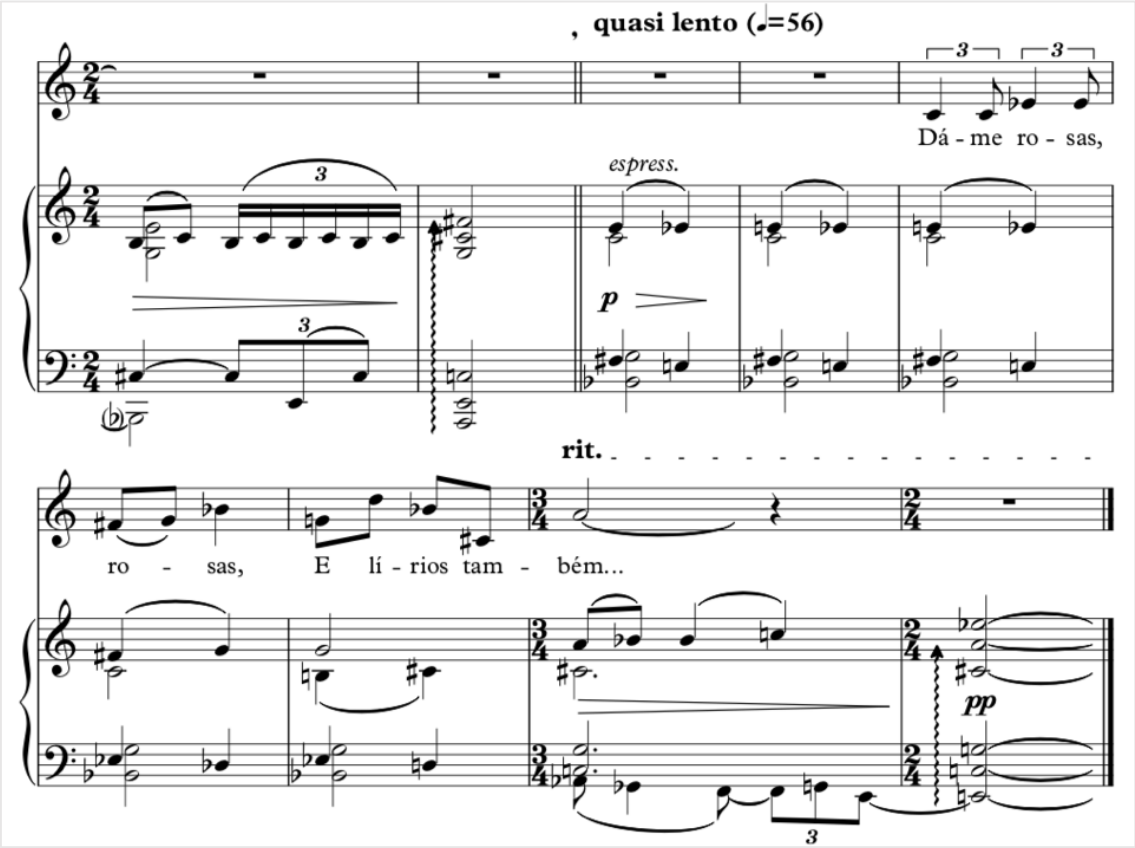


Ilustração 68. Andamento *quasi lento* de "Dá-me lírios, lírios" – Compassos 106-114. ⇧

1.5.2. De la Musique

1.5.2.1. O poema ⇧

	De la Musique	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Ah, pouco a pouco, entre as árvores antigas,	6 estrofes (1 dístico, 2 monósticos, 1 quadra e 2 dísticos)	11	2,4,5,7,11	,	Versos brancos	—		Figura feminina; clareira / lago; luar	Poema de ambiente místico e contemplativo. Alguma progressão poética marcada pela mudança de tempo verbal.	O sujeito poético (1ª pessoa do singular) narra o encontro entre duas figuras e em seguida incorre numa reflexão introspetiva	Declarativo
	A figura dela emerge e eu deixo de pensar...		13	3,5,7,9,13	...							
	Pouco a pouco, da angústia de mim vou eu mesmo emergindo...		14	1,3,6,9,10, 11,14	...			Metáfora				
	As duas figuras encontram-se na clareira ao pé do lago...		18	2,5,9,13, 14,16,18	...			Alegoria				
	As duas figuras sonhadas,		8	2,5,8	,							
	Porque isto foi só um raio de luar e uma tristeza minha.		17	2,4,5,7,11, 12,15,17	.			Polissíndeto				
	E uma suposição de outra coisa,		9	1,6,7,9	,							
	E o resultado de existir...		8	4,8	...							
	Verdadeiramente, ter-se-iam encontrado as duas figuras		17	3,5,7,9,12, 14,17	c							Interrogativo
	Na clareira ao pé do lago?		8	3,4,6,8	?			Paralelismo				
	(...Mas se não existem?...)		4	3,4	?...							
	... Na clareira ao pé do lago?...		8	3,4,6,8	?...			Paralelismo				

Tabela 22. Análise do poema "De la Musique".

O poema utilizado no segundo *lied* do ciclo constitui-se de 6 estrofes livres, a maioria delas composta por apenas um ou dois versos. Estes não partilham entre si qualquer tipo de padrão métrico, sendo o poema aliás caracterizado por uma oscilação entre versos muito longos e outros muito curtos.

1.5.2.2. A canção ⇧

A canção começa com uma apresentação da parte do piano, constituída por um padrão rítmico oscilante entre as duas mãos que cria uma noção de tempo progressivo, através de um jogo entre antecipação e repouso: a fusa correspondente ao segundo tempo do compasso escapa imediatamente para outra célula rítmica, mais longa, o que cria um desequilíbrio resolvido apenas quando a mão esquerda do piano ataca o primeiro tempo do compasso seguinte. Ao mesmo tempo, o seu carácter estagnado e padronizado marca a peça com uma temporalidade ambígua, que permite a Lopes-Graça acompanhar a progressão lenta da ação poética: "A pouco e pouco, [...] / A figura dela emerge [...]".

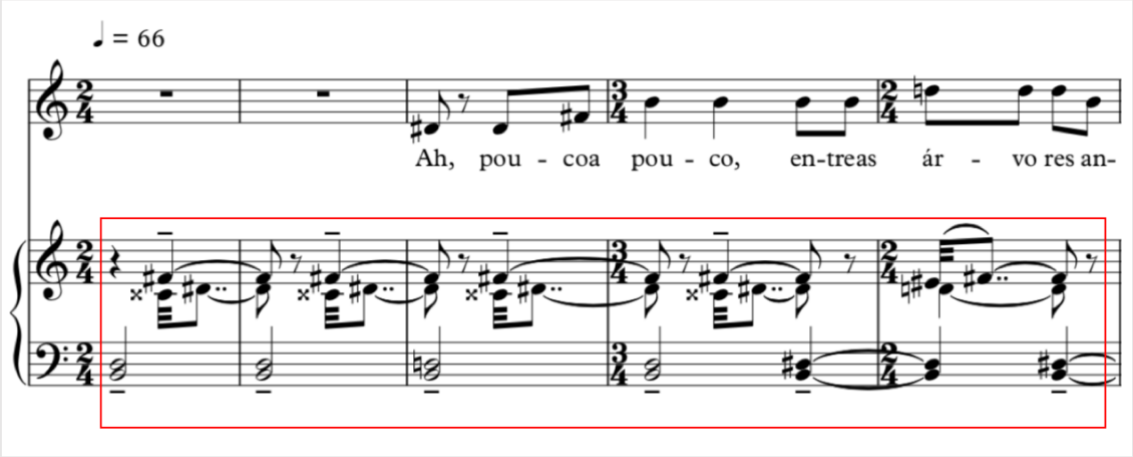


Ilustração 69. Introdução da canção "De la musique" – Compassos 1-5. ⇧

A pontuação do texto, marcada pelo predomínio de reticências, produz gestos melódicos isolados introduzidos e concluídos pelo piano, que dá entrada ao gesto seguinte, simulando por vezes o silêncio implícito no espaço entre reticências através de variações de dinâmica.

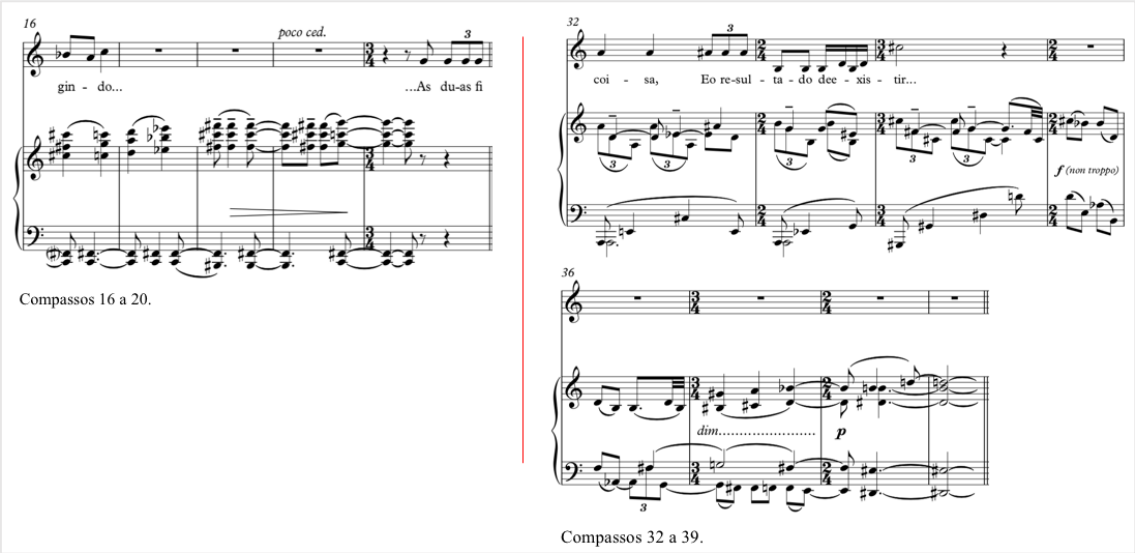


Ilustração 70. Variações de dinâmica nos interlúdios do piano de "De la musique". No seu segundo interlúdio (cc. 17-20), o piano decresce gradualmente de *mezzoforte* para *piano*. No terceiro intervalo (cc. 34-39) a dinâmica cresce para *f (non troppo)* e decresce novamente para *piano*, antes de dar lugar à voz.

No compasso 12, a voz executa um outro movimento emergente, desta vez correspondente ao próprio sujeito poético. Este é acompanhado pela voz superior do piano, que sobe gradualmente de registo, prolongando esta imagem ao longo do segundo interlúdio do instrumento (cc. 17-20).

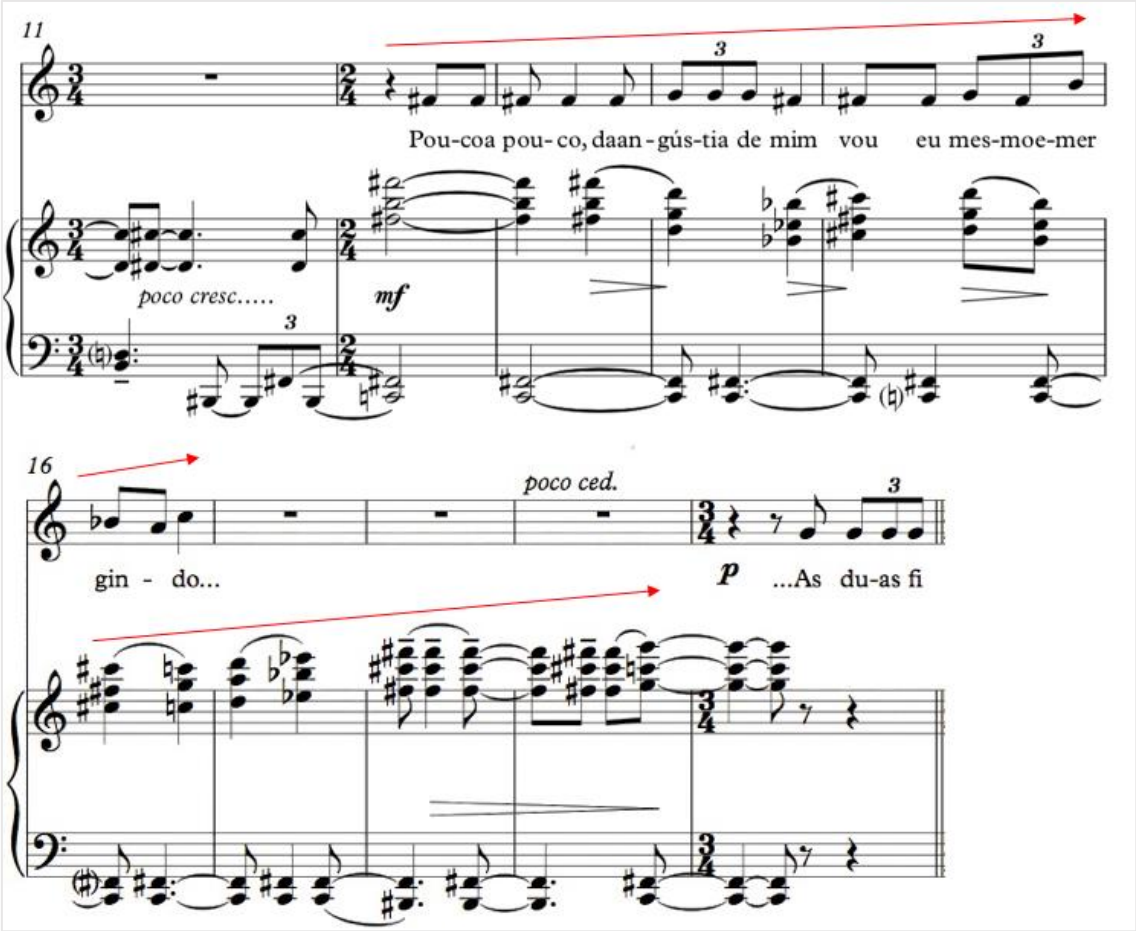
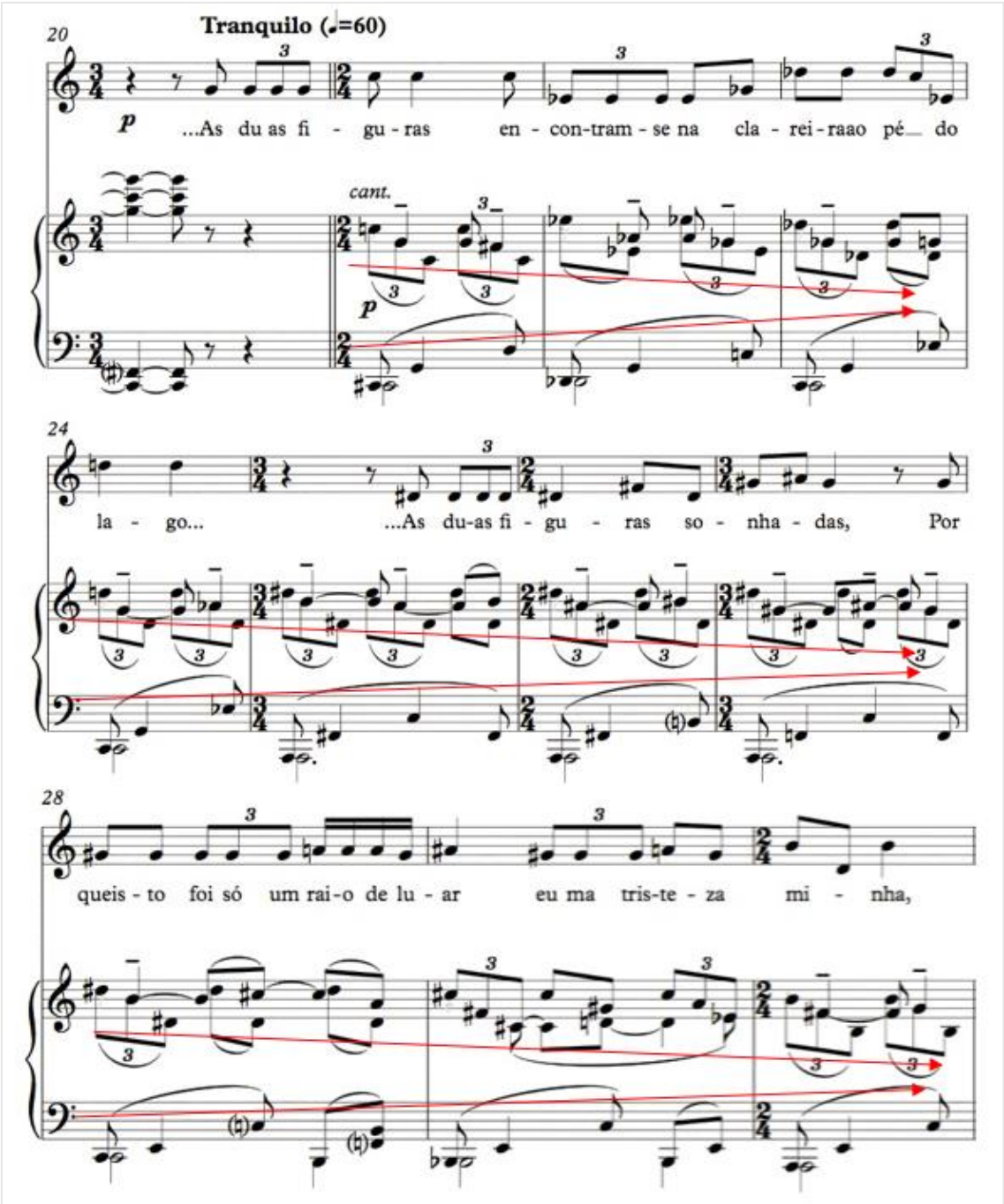


Ilustração 71. Gesto melódico ascendente na voz continuado na mão direita do piano em "De la musique" - compassos 11-20. ⇧

No andamento seguinte, *Tranquilo* (𝅗𝅥 = 60), "As duas figuras encontram-se na clareira ao pé do lago" acompanhadas pelas vozes do piano, que se movimentam em sentido contrário, na direção uma da outra, e se cruzam finalmente no compasso 34. Por sua vez, no compasso seguinte estas assumem gestos semelhantes, para depois se afastarem progressivamente, culminando, no interlúdio do piano, num acorde de âmbito alargado.


Tranquilo (♩=60)
20
p
...As du as fi - gu - ras en - con-tram - se na cla - rei - raao pé do
cant.
p
24
la - go...
...As du-as fi - gu - ras so - nha - das, Por
28
queis - to foi só um rai - o de lu - ar eu ma tris-te - za mi - nha,

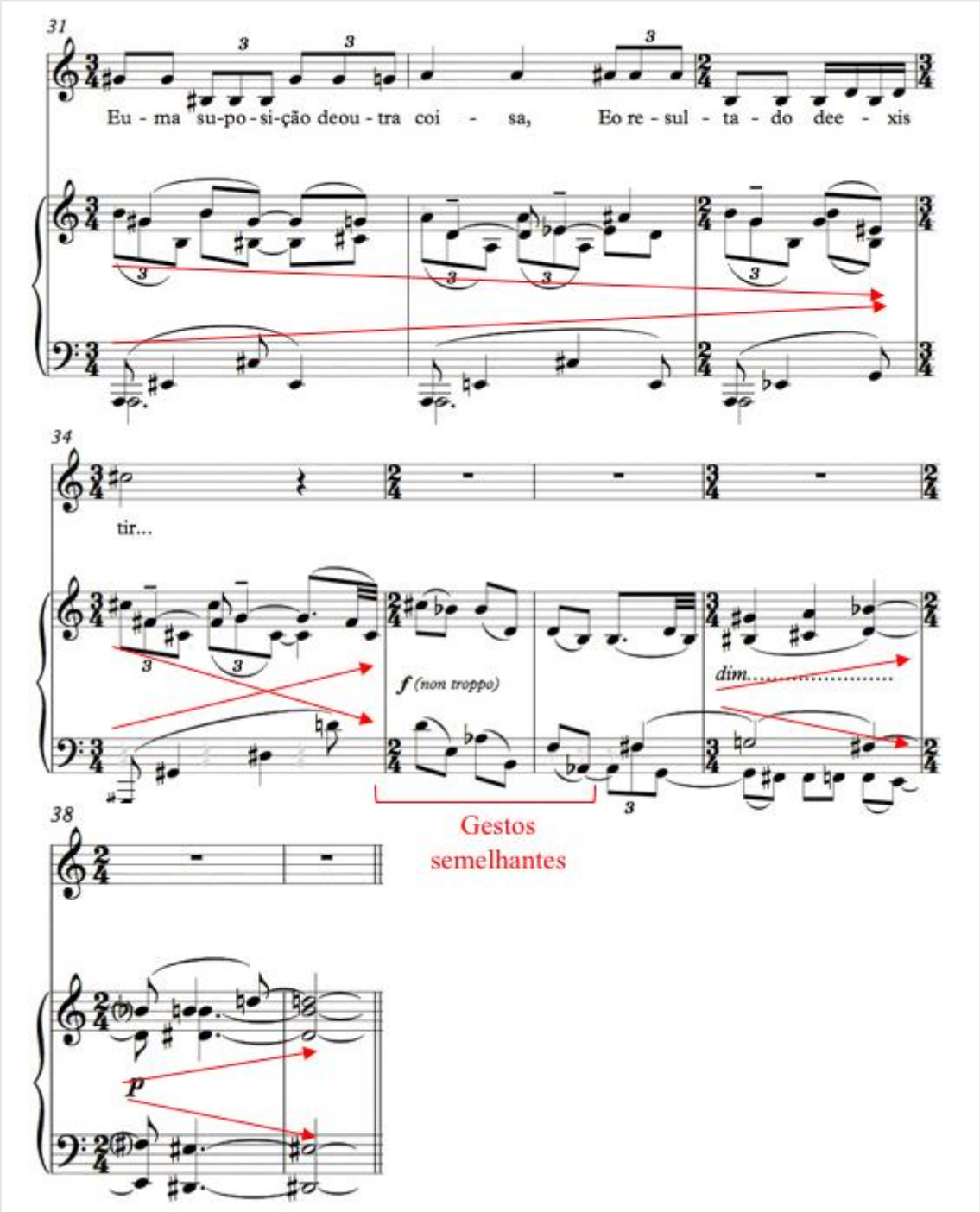
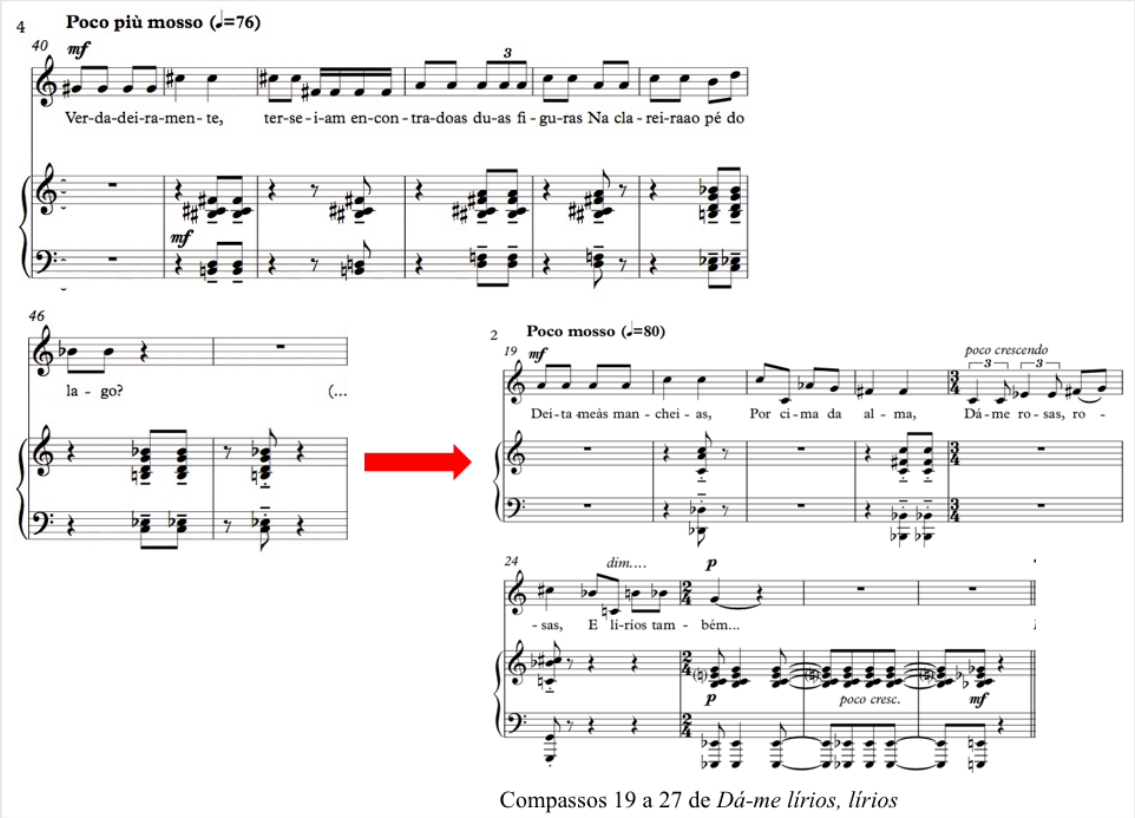


Ilustração 72. Movimento das vozes do piano no andamento *Tranquilo* de "De la musique" - Compassos 20-38. ⇧

Este segmento instrumental reduz a imagem poética a gestos de aproximação e afastamento, sendo que este último movimento se apresenta como 5retardada dos versos poéticos que o precedem: "...As duas figuras sonhadas, / Porque isto foi só um raio de luar e uma tristeza minha,". O *lied* prossegue num novo andamento, *Poco più mosso* (œ

= 76) onde encontramos uma textura semelhante à que caracteriza a segunda estrofe de "Dá-me lírios, lírios", possivelmente devido à intenção do compositor de destacar a pergunta do sujeito poético. É um momento de sobriedade e, de tal forma, segue o modelo imposto pelo compositor em várias das canções analisadas: uma enunciação do texto destacada da parte pianística, que faz curtos apontamentos harmónicos à melodia vocal.



Compassos 19 a 27 de *Dá-me lírios, lírios*

Ilustração 73. Apontamentos curtos do piano à melodia vocal no andamento *Poco più mosso* de "De la musique" e relação com "Dá-me lírios, lírios" – Compassos 40-47.

Os compassos seguintes são particularmente relevantes, porque a ambiguidade das perguntas enunciadas pela voz é refletida no gesto da melodia: uma espécie de arco descendente e ascendente que varia entre registos no sentido de evocar os planos em causa, um onírico (ao longo da peça associado ao registo agudo) e outro real. O movimento arpejado do piano, que associamos ao embalo do sonho – "a figura dela emerge e eu deixo de pensar..." –, acompanha estas interrogações, para depois se fragmentar e dar lugar aos acordes que concluem a canção.

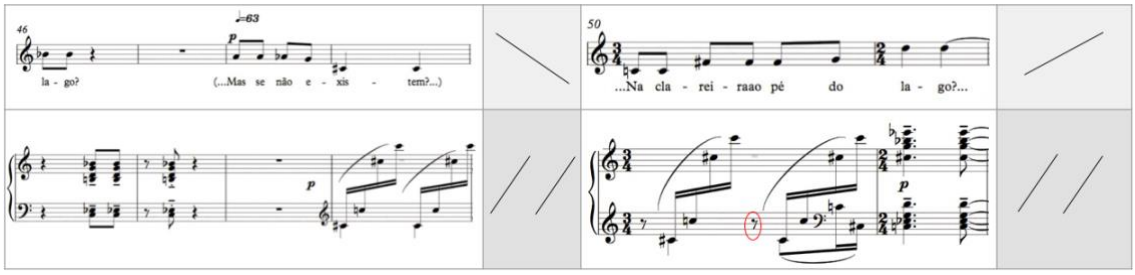


Ilustração 74. Análise dos gestos que caracterizam as partes vocal e pianística correspondentes aos versos "(...Mas se não existem?...)" e "...Na clareira ao pé do lago?..." em "De la musique" – Compassos 46-51.

No caso de "De la musique", Lopes-Graça explora o paralelismo presente no texto poético – "Na clareira ao pé do lago" – de uma forma bastante discreta, conferindo às três repetições da expressão o mesmo padrão de acentuações silábicas e, porém, ritmos e melodias diferentes, o que de certa forma desconstrói o propósito original da figura de retórica presente no poema.

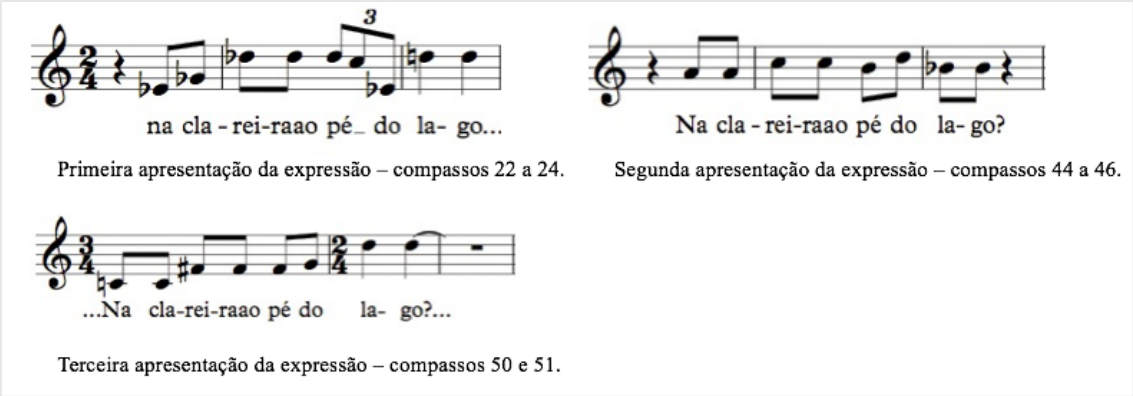


Ilustração 75. Diferentes apresentações da mesma expressão poética – "Na clareira ao pé do lago" – na canção "De la musique".

1.5.3. “Trapo”

1.5.3.1. O poema ⇧

	Trapo	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S. M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	O dia deu em chuvoso.	5 estrofes (1 sétima, 1 estrofe de 12 versos, 2 quadras e 1 monóstico)	6	2,4,6	.	Versos brancos	—		Chuva / Escuro; Sol e luz / Céu azul; Criança; Madrugada /tempo.	Ambiente depressivo e temperamental Não existe muita progressão poética.	O sujeito poético dirige-se a si mesmo, na 1ª pessoa do singular e, apenas uma vez, na 1ª pessoa do plural	Declarativo interrogativo e exclamativo
	A manhã, contudo, estava bastante azul.		12	3,5,7,10, 12	.							
	O dia deu em chuvoso.		6	2,4,6	.			Paralelismo				
	Desde manhã eu estava um pouco triste.		10	1,4,6,8, 10	.							
	Antecipação? Tristeza? Coisa nenhuma?		12	5,7,9,12	?			Interrogação				
	Não sei: já ao acordar estava triste.		11	1,2,3,4, 7,9,11	.							
	O dia deu em chuvoso.		6	2,4,6	.			Paralelismo				
	Bem sei: a penumbra da chuva é elegante.		12	1,2,4,7, 9,12	.			Anáfora e Hipálage				
	Bem sei: o sol oprime, por ser tão ordinário, um elegante.		15	1,2,3,5, 8,9,11, 15	.							
	Bem sei: ser susceptível às mudanças de luz não é elegante.		18	1,2,3,6,8 ,10,13,1 4,15,18	.							
	Mas quem disse ao sol ou aos outros que eu quero ser elegante?		17	2,3,4,6, 7,9,12, 14,17	?			Interrogação				
	Dêem-me o céu azul e o sol visível.		9	1,4,5,7, 9	.							
	Névoa, chuvas, escuros — isso tenho eu em mim.		12	1,3,6,8, 10,12	.							
	Hoje quero só sossego.		7	1,3,5,7	.							
	Até amaria o lar, desde que o não tivesse.		13	2,5,7,8, 11,13	.							
	Chego a ter sono de vontade de ter sossego.		13	1,3,4,8, 11,13	.							
	Não exageremos!		4	1,4	!							
	Tenho efectivamente sono, sem explicação.		14	1,4,6, 8,14	.							
	O dia deu em chuvoso.		6	2,4,6	.			Paralelismo				
	Carinhos? Afectos? São memórias...		9	2,5,7,9	...			Interrogação				
	É preciso ser-se criança para os ter...		12	1,3,5,8, 10,12	...							
	Minha madrugada perdida, meu céu azul verdadeiro!		15	1,5,8,10, 11,12,15	!							
	O dia deu em chuvoso.		6	2,4,6	.			Paralelismo				
	Boca bonita da filha do caseiro,		11	1,4,7,11	,							
	Polpa de fruta de um coração por comer...		12	1,4,9,12	...							
	Quando foi isso? Não sei...		6	1,3,5,6	...			Interrogação				
	No azul da manhã...		5	2,5	...							
	O dia deu em chuvoso.		6	2,4,6	.			Paralelismo				

Tabela 23. Análise do poema “Trapo”.

O poema “Trapo” apresenta uma forma irregular, constituída por cinco estrofes de dimensões diferentes, caracterizadas por esquemas métricos bastante diversificados. Tal como o excerto poético utilizado em *Dá-me*, *lírios*, *lírios*, Campos estrutura este poema formalmente irregular com a apresentação de um mote que é repetido ao longo das várias estrofes. O sujeito poético tem uma conversa consigo mesmo, na qual reflete sobre a transformação de uma manhã “bastante azul”, representativa de um passado e de uma infância felizes, num dia chuvoso, que associa ao seu estado presente, sonolento e triste.

1.5.3.2. A canção ⇧

Em “Trapo”, Lopes-Graça explora um estilo vocal que parece imitar a entoação da voz falada, o que se pode talvez dever ao facto de estarmos perante um poema com uma grande variedade de funções da linguagem.

A canção começa com um movimento homorrítmico e em uníssono (à distância de duas oitavas) das duas mãos do piano, que antecipa a dormência e monotonia depois evidenciadas pelo estado de espírito do sujeito poético.

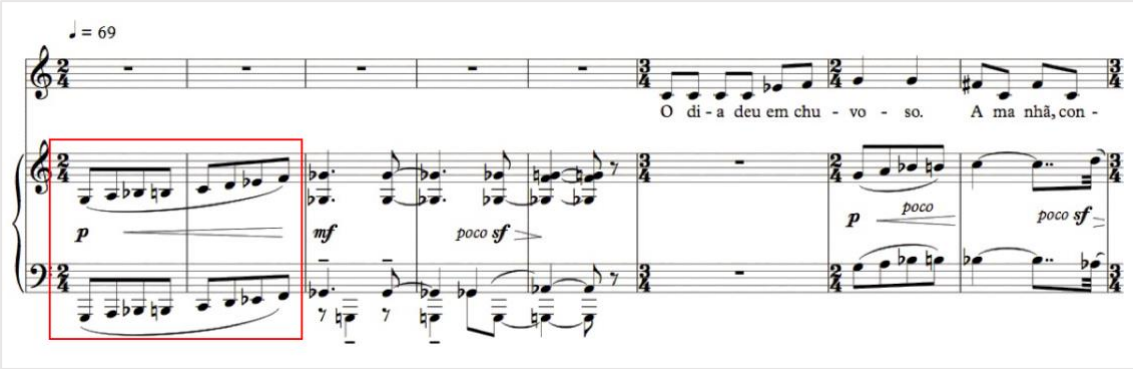


Ilustração 76. Introdução da canção “Trapo” e destaque para o movimento em uníssono (à distância de duas oitavas) das mãos do piano – Compassos 1-7. ⇧

A voz começa por enunciar o mote do poema – “O dia deu em chuvoso” –, marcado em todas as suas reproduções por intervalos melódicos curtos, igualmente representativos do aborrecimento do Eu poético. Foge à regra a segunda reprodução da frase, que, apesar de se constituir maioritariamente de intervalos de 2ª maior e menor, termina com um salto de 6ª maior. O gesto nunca é repetido no seu todo, mas é sempre apresentado com o mesmo ritmo e distribuição métrica do texto.

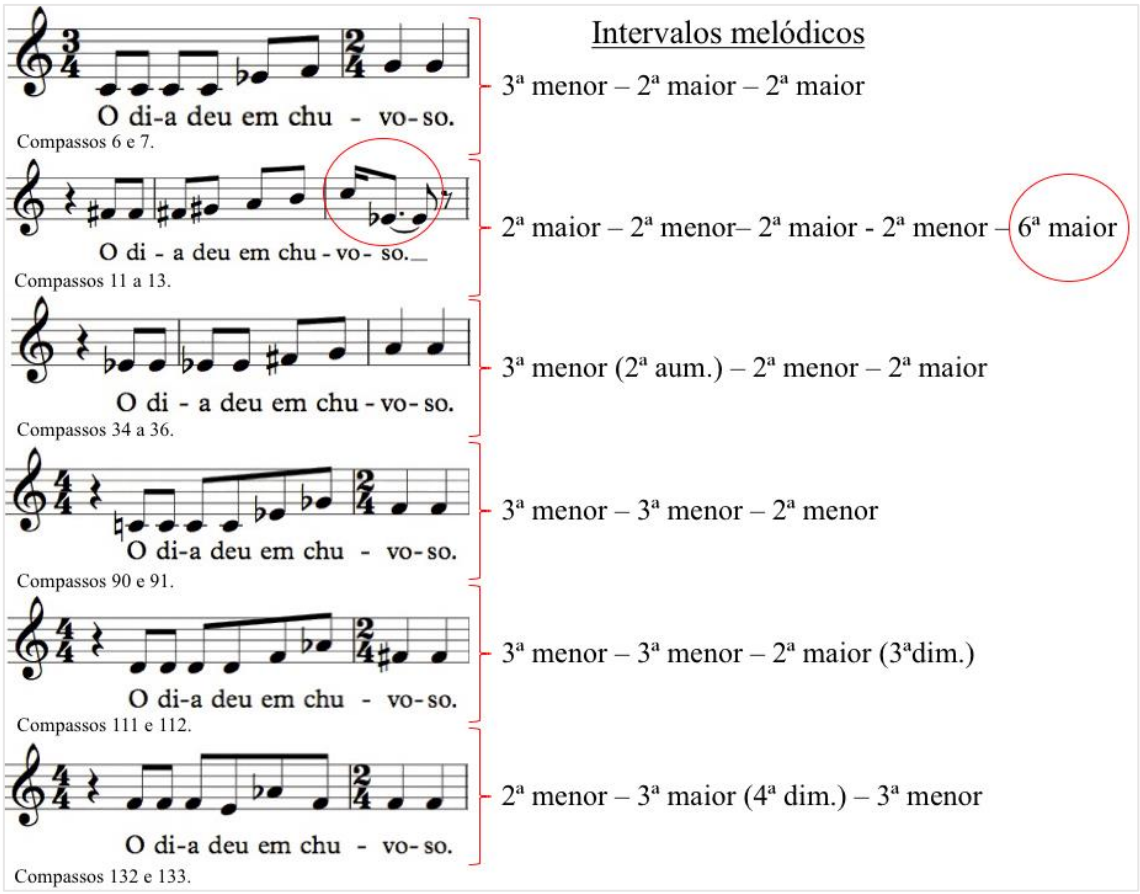


Ilustração 77. Diferentes apresentações do mesmo verso – "O dia deu em chuvoso" – ao longo da canção "Trapo". ⇧

A referência à "manhã" que, "contudo, estava bastante azul", é acompanhada e seguida por um movimento contrário das vozes (ainda em homorritmia).

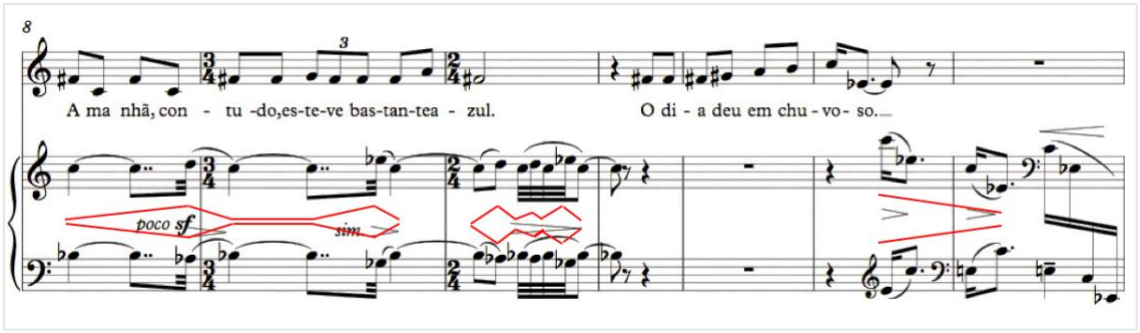


Ilustração 78. Movimentos contrários nas vozes do piano em "Trapo" – Compassos 8-14.

Mais à frente, as perguntas colocadas pelo sujeito poético – "Antecipação? Tristeza? Coisa nenhuma?" – seguem o tipo de contorno melódico que o compositor associa normalmente às frases interrogativas, sendo, porém, a segunda pergunta uma

exceção à regra, em que, aparentemente, o desejo de utilizar a técnica de figuralismo sobre a palavra "tristeza" (a partir de um intervalo de 6ª menor descendente) é a prioridade.

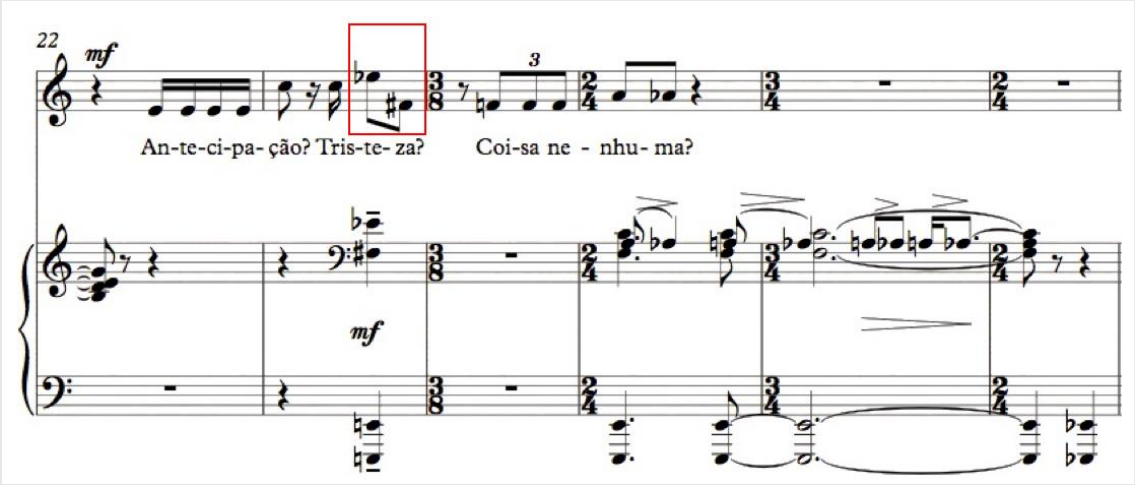


Ilustração 79. Gestos associados a interrogações e destaque para o caso de figuralismo em "De la musique" – Compassos 22-27.

Esta canção faz igualmente uso de declamação numa secção em que o compositor introduz a primeira parte da segunda estrofe (cc. 37- 55), que se distingue como um aparte ou parêntesis em relação ao resto do discurso: "Bem sei: a penumbra da chuva é elegante. / Bem sei: o sol oprime, por ser tão ordinário, um elegante. / Bem sei: ser susceptível às mudanças de luz não é elegante. / Mas quem disse ao sol ou aos outros que eu quero ser elegante?".

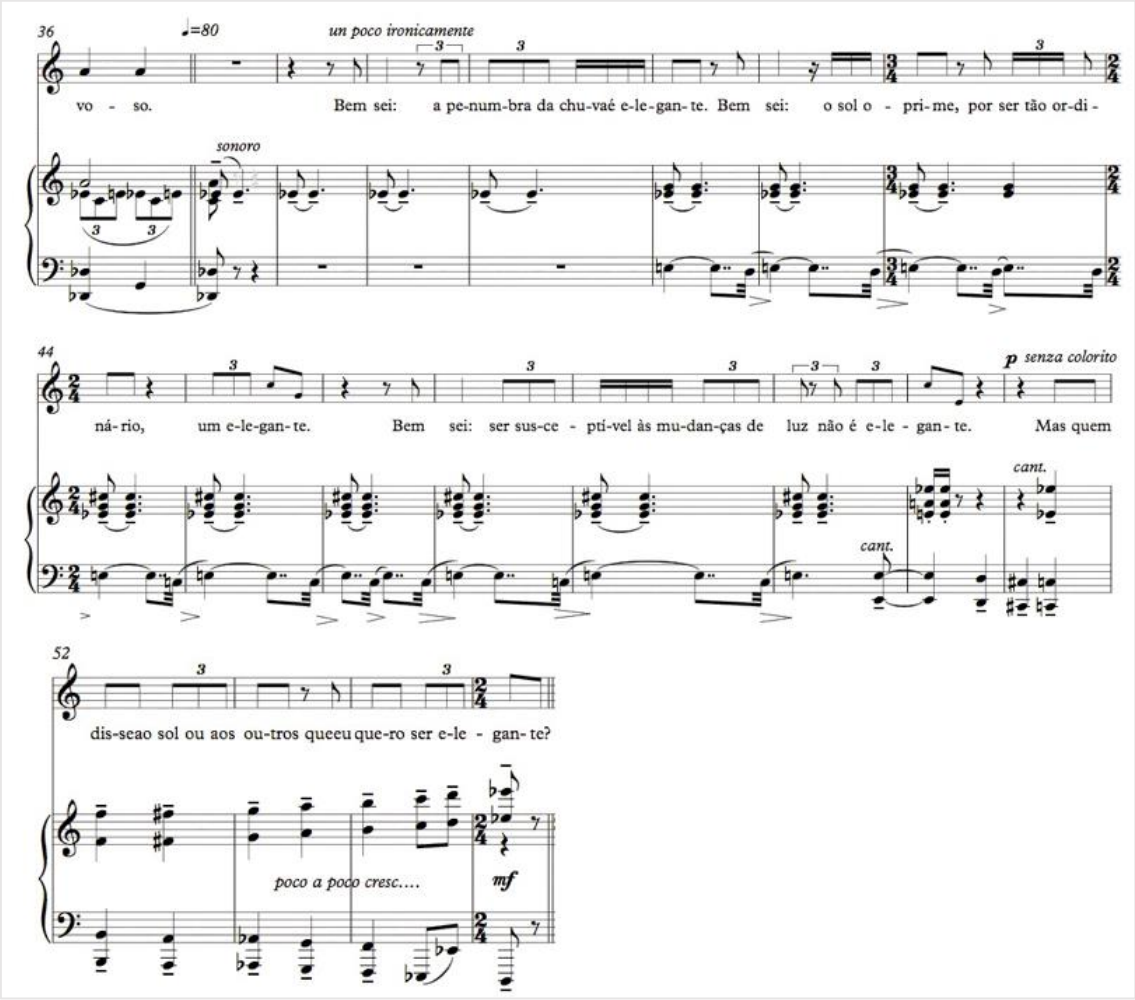


Ilustração 80. Secção de "Trapo" marcada pela utilização de declamação – Compassos 36-55. ⇧

O papel desempenhado pelo piano nestes compassos relembra a textura de momentos semelhantes em *Dá-me, lírios, lírios* e "De la musique".

Ao apontar uma série de argumentos que o deveriam ajudar a ultrapassar a sua dormência, o sujeito poético acede ao plano racional que no último verso desvaloriza, retornando ao desejo de "um céu azul" e a um estilo cantado e *legato*. O último dos versos declamados é acompanhado por um movimento ascendente na voz superior do piano e um descendente na voz inferior, que contradizem a estagnação da voz e preparam a passagem para um estilo novamente cantado.

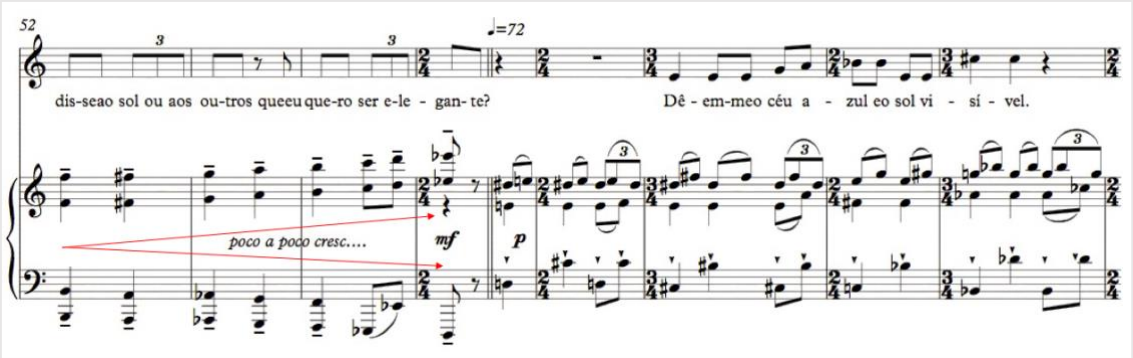


Ilustração 81. Movimentos das mãos do piano que contradizem a estagnação da voz na transição para um estilo vocal legato em "Trapo" – Compassos 52-59. ⇧

Para além deste momento, destaca-se o andamento *Tranquilo* (cc. 66-84), onde Lopes-Graça situa uma parte seguinte da mesma estrofe: "Hoje quero só sossego. / Até amaria o lar, desde que o não tivesse. / Chego a ter sono de vontade de ter sossego". O desejo de sossego e a sonolência são transmitidos por uma voz que repete várias vezes as mesmas notas e acompanhados por acordes no piano que se movimentam em pequenas ondulações, criadoras de uma temporalidade circular. Esta contrasta com os acordes arpejados que lhe seguem e que antecipam a exclamação que está por vir: "Não exageremos!".

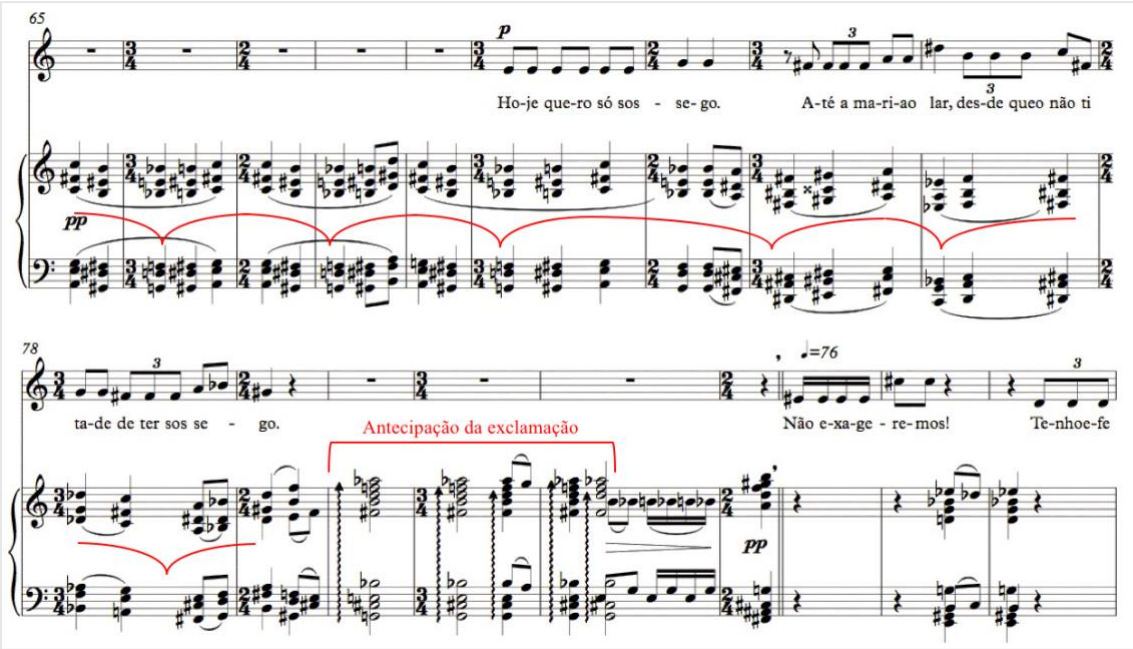


Ilustração 82. Movimentos ondulantes no piano a que se sobrepõe uma voz com gestos monótonos e destaque para a antecipação pianística da exclamação "Não exageremos" em "Trapo" – Compassos 65-79. ⇧

No último andamento, *Un poco giocoso* (𝅗𝅥 = 76), as referências aos prazeres do passado associam-se mais uma vez a movimentos contrários das vozes do piano e a um estilo vocal mais próximo do *parlando*.

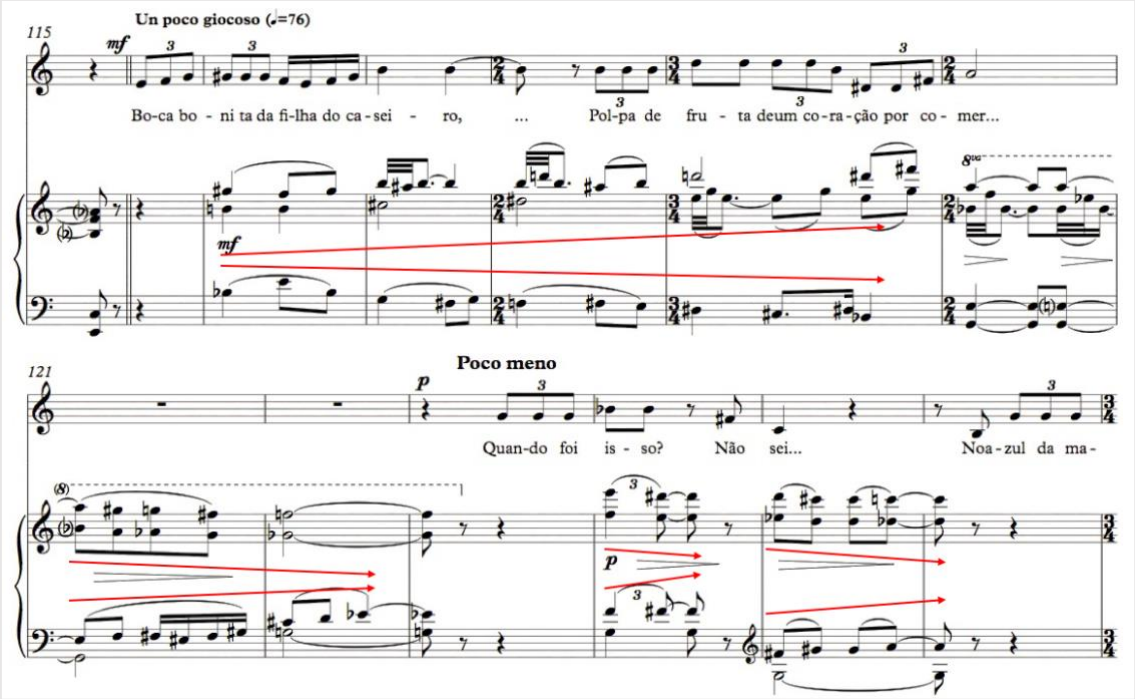


Ilustração 83. Movimentos contrários das vozes do piano no início do andamento *Un poco giocoso* de "Trapo" – Compassos 115-126. ⇧

A última nota das referências a essa realidade (Lá, c.120) – "Polpa de fruta de um coração por comer..." – é ecoada pela voz superior do piano, que depois a transporta num movimento cromático descendente (contrariado na voz inferior) que prepara a transição para o plano presente. Este dá novamente protagonismo a uma melodia que se aproxima da fala – "Quando foi isso? Não sei..." – e, alguns compassos depois, a uma escala em uníssono entre as mãos do piano que relembra a introdução da canção. Depois desta, está a última apresentação do mote, que, sem suporte do piano, fecha a peça sobre si mesma.

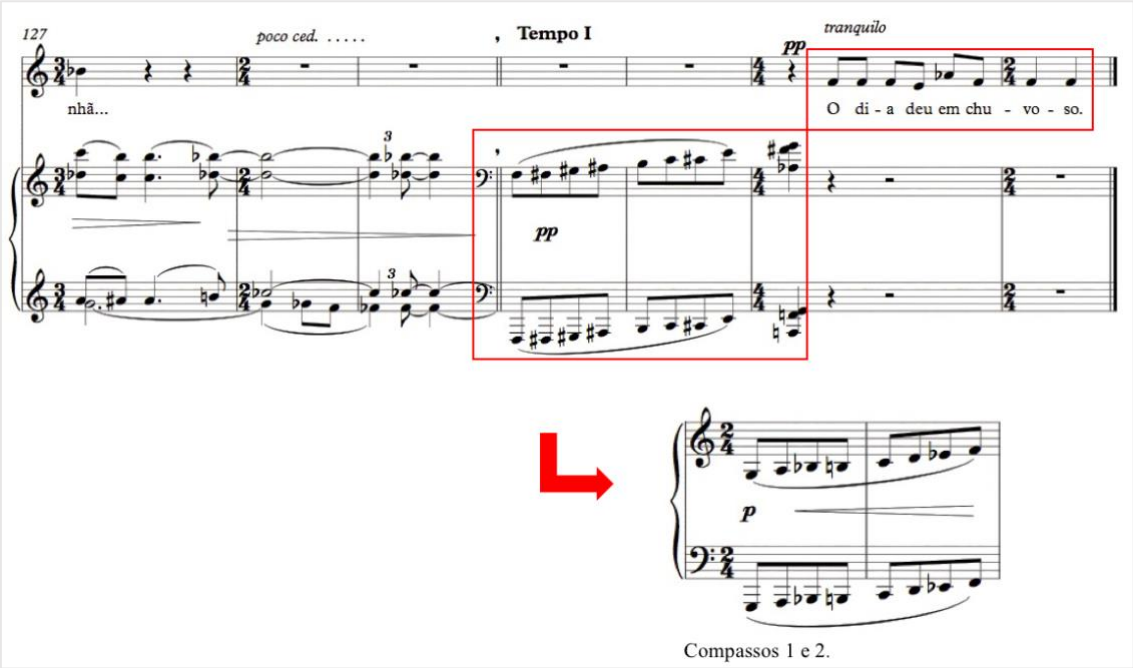


Ilustração 84. Conclusão da canção "Trapo" com reapresentação do gesto inicial do piano, numa versão modificada e uma última repetição do mote poético, sem suporte do piano e em destaque – Compassos 127-133.

1.5.4. “Magnificat”

1.5.4.1. O poema ⇧

	Magnificat	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Quando é que passará esta noite interna, o universo,	1 estrofe de 19 versos	15	1,3,7,8,10, 12,15	,	Versos brancos	—		Noite /frio; Sol; Gato.	Alguma progressão poética: o poema começa com perguntas para as quais, no fim, o sujeito poético encontra resposta	O sujeito poético (1ª pessoa do singular), faz um conjunto de perguntas retóricas, fala consigo próprio e, a certa altura, com um "gato"	Interrogativo
	E eu, a minha alma, terei o meu dia?		8	2,3,6,7,8	?			Interrogação				
	Quando é que despertarei de estar acordado?		13	1,3,8,10, 13	?			Interrogação				
	Não sei. O sol brilha alto,		5	1,2,3,4,5	,			Oximoro				Declarativo
	Impossível de fitar.		7	3,7	.							
	As estrelas pestanejam frio,		9	3,8,9	,			Hipálage				
	Impossíveis de contar.		7	3,7	.							
	O coração pulsa alheio,		7	4,5,7	,							
	Impossível de escutar.		7	3,7	.							
	Quando é que passará este drama sem teatro,		14	1,3,7,8,10, 14	,							Interrogativo
	Ou este teatro sem drama,		7	1,4,7	,							
	E recolherei a casa?		6	5,6	?			Interrogação				
	Onde? Como? Quando?		5	1,3,5	?			Interrogação				
	Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?		17	1,5,8,11,13 ,14,15,17	?			Interrogação				
	É esse! É esse!		5	1,2,4,5	!							Exclamativo
	Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;		18	1,5,6,10, 12,14,18	;			Comparação				
	E então será dia.		5	2,4,5	.							
	Sorri, dormindo, minha alma!		7	2,4,6,7	!							
	Sorri, minha alma, será dia!		8	2,3,4,7,8	!							

Tabela 24. Análise do poema “Magnificat”.

“Magnificat” é um poema monostrófico, constituído por 19 versos de métrica extremamente irregular.

1.5.4.2. A canção ⇑

Esta última canção é notavelmente diferente das restantes, no que diz respeito ao seu carácter *energico* (como indicado no início da partitura), à utilização de recursos extremamente heterogéneos no piano e de um estilo vocal *parlando*. Contudo, em "Magnificat" encontramos também elementos das três primeiras canções nas variações da textura do piano.

A introdução do piano marca, de imediato, um novo ambiente, enérgico e exclamatório, que nos chega na forma de movimentos rápidos de fusas que culminam em acordes e oscilações homorrítmicas entre as vozes. O piano silencia-se e dá entrada à voz, que numa velocidade rápida e por intervalos amplos dita o primeiro verso, cujo final o piano acompanha.

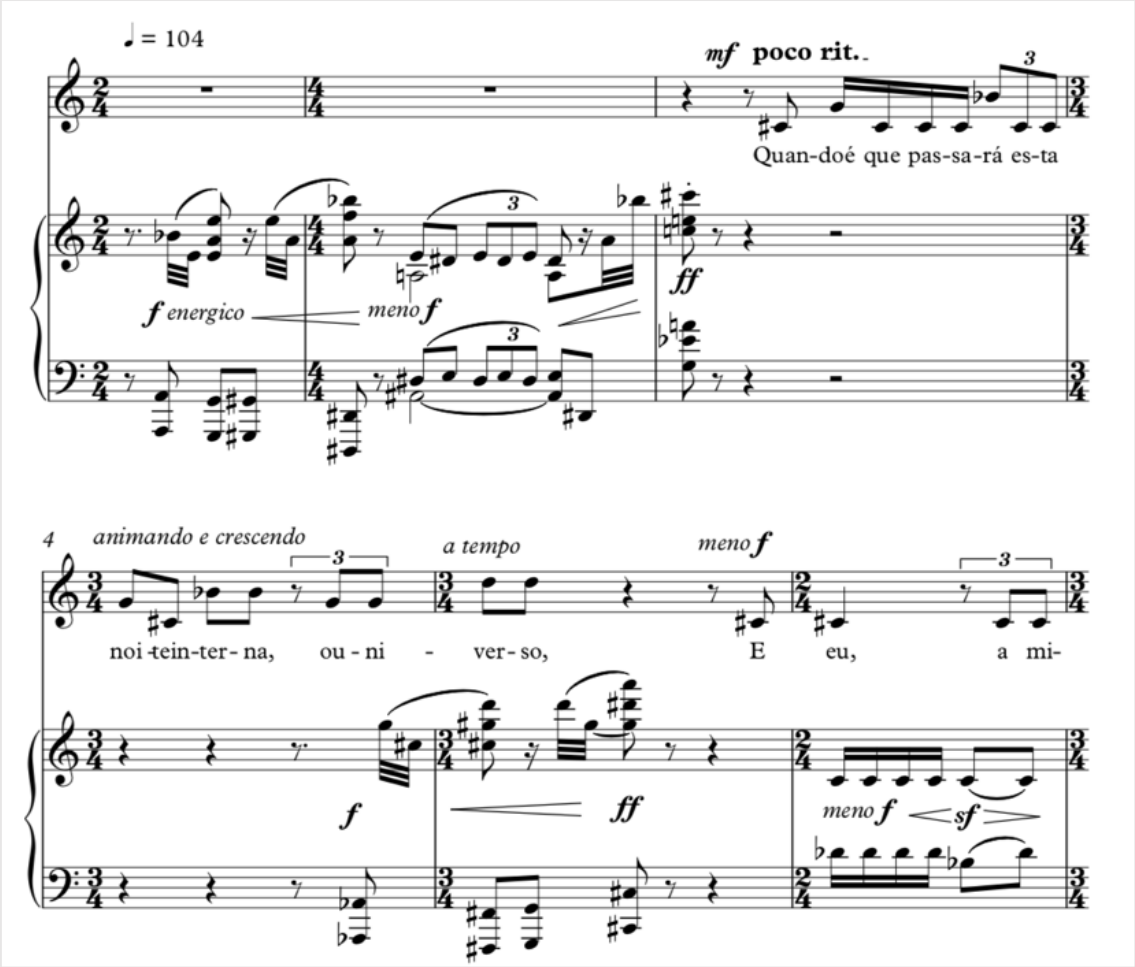


Ilustração 85. Primeiros compassos de "Magnificat" com introdução enérgica do piano – Compassos 1-6.

A frase seguinte é já caracterizada por um acompanhamento diferente, com repetições frenéticas da mesma nota nas duas vozes do piano, que começam à distância de meio-tom uma da outra e partem em movimentos contrários.

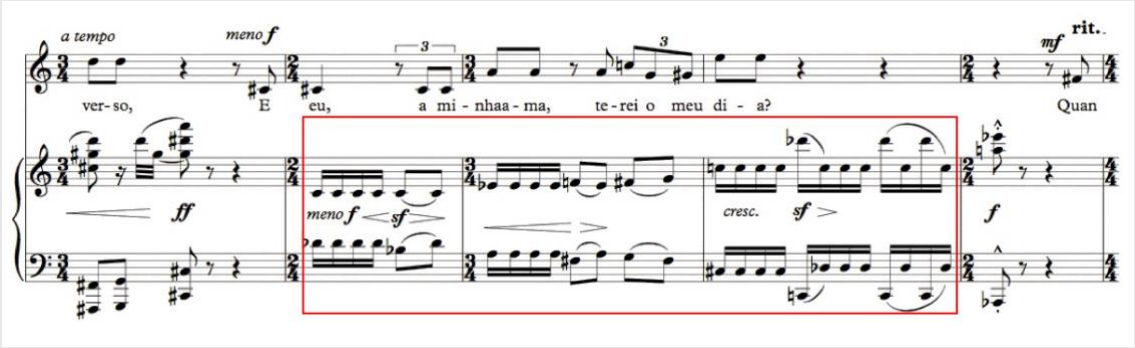


Ilustração 86. Mudança na parte do piano correspondente ao segundo verso de "Magnificat", igualmente frenética – Compassos 5-9.

O terceiro verso (c.9) – "Quando é que despertarei de estar acordado?" –, porém, surge sem suporte pianístico, com um gesto melódico muito próximo da recitação, que se isola, talvez propositadamente, do estilo dos seguintes: o sujeito poético, a partir desta expressão paradoxal, deseja o que parece ser a morte e é a partir dessa ideia que Lopes-Graça desenvolve um gesto melódico mais grave e linear, que termina com uma 4ª aumentada descendente.

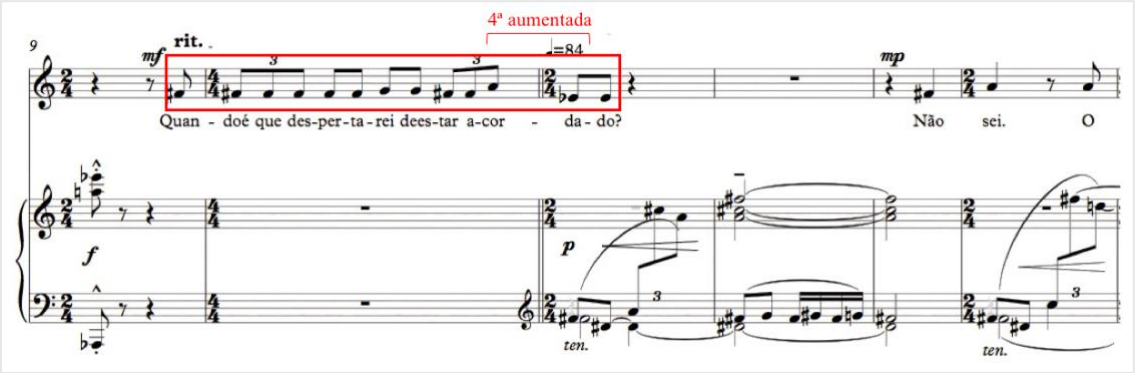


Ilustração 87. Estilo vocal próximo do recitativo em "Magnificat" – Compassos 9-14.

Nos versos seguintes, o teor do texto muda por completo e a canção também: o excerto "O sol brilha alto, Impossível de fitar", por exemplo, é cantado no limite agudo do registo vocal e correspondido por acordes igualmente agudos no piano, que executa simultaneamente linhas melódicas de ritmos irregulares em contraponto.

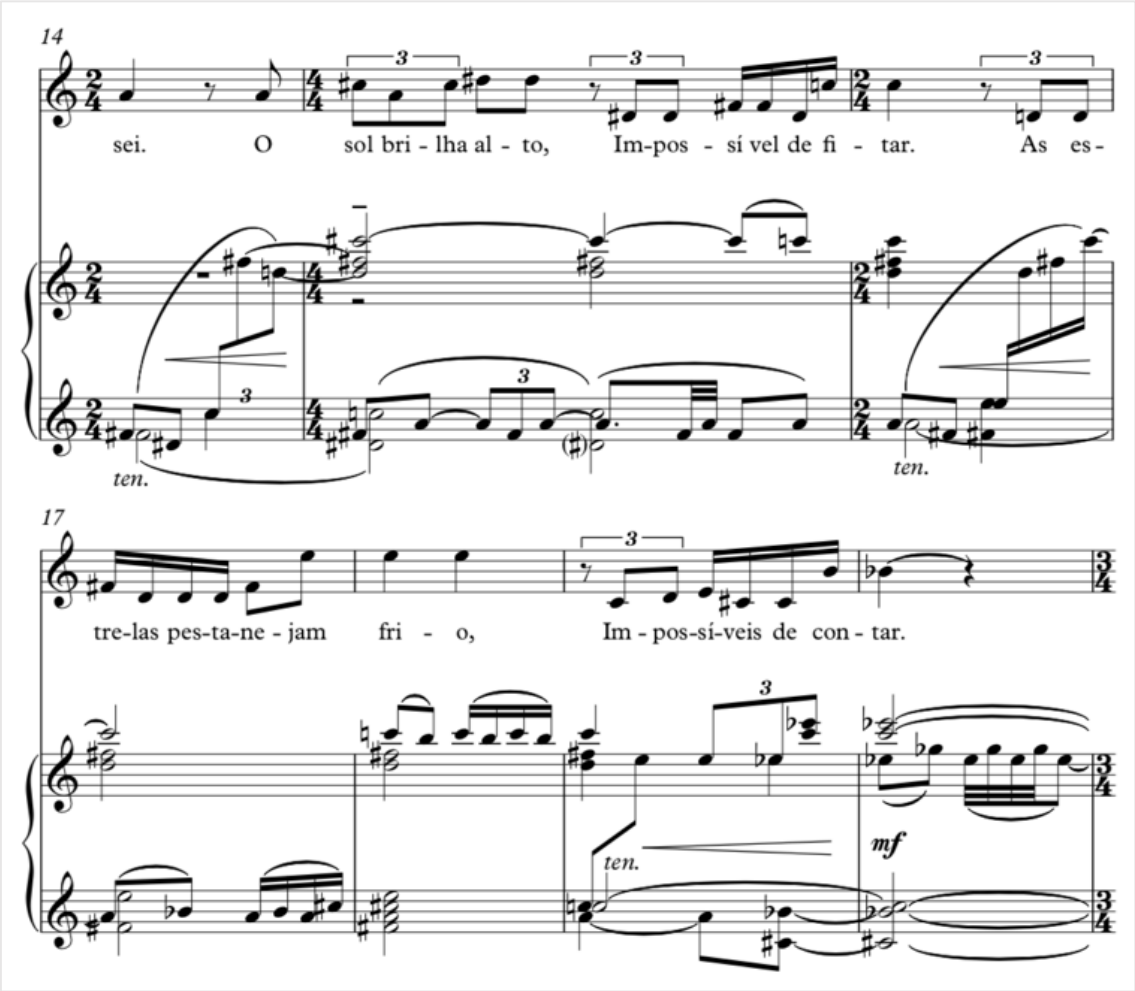


Ilustração 88. Exploração do registo agudo da voz e acumulação de elementos variados e não padronizados no piano em "Magnificat" – Compassos 14-20. ⇧

No compasso 25, depois de uma curta passagem por uma textura pianística mais densa e vertical, a voz e o piano alternam as suas intervenções, sendo que o último faz novamente uso de fusas em apontamentos curtos e contrários entre as vozes. Esta expressão é comparável ao diálogo estabelecido inicialmente entre os dois intervenientes, talvez porque o texto retoma as perguntas retóricas do sujeito poético: "Quando é que passará este drama sem teatro, / Ou este teatro sem drama, / E recolherei a casa?". A pergunta gera uma reação dramática no piano (c. 29), que ataca acordes dissonantes com ritmos criadores de uma sensação de aceleração que culmina no compasso seguinte. Este, com uma articulação de notas em *sprechgesang* e intervalos descendentes cada vez maiores, relembra os compassos 96-99 de "Trapo" – correspondentes ao verso "Carinhos? Afectos? São memórias..." – com as suas perguntas "Onde? Como?

Quando?", seguidas de movimentos contrários e rápidos no piano que alargam o âmbito do instrumento de forma a completar o gesto interrogativo.

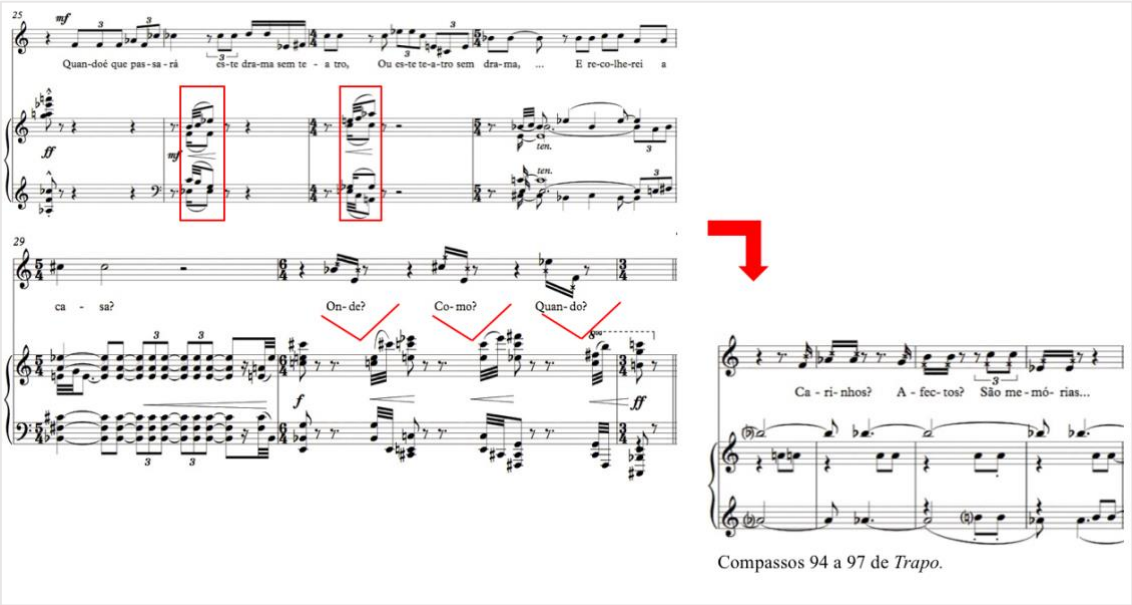


Ilustração 89. Apontamentos curtos do piano em "Magnificat" e passagem para expressões interrogativas em *sprechgesang* que se assemelham ao tratamento de outras em "Trapo" – Compassos 25-31.

O andamento seguinte, *Tranquilo* (𝅗𝅥 = 66), é introduzido por compassos (cc. 32-33) no piano que relembram, por sua vez e brevemente, os compassos iniciais de "Dá-me lírios, lírios".

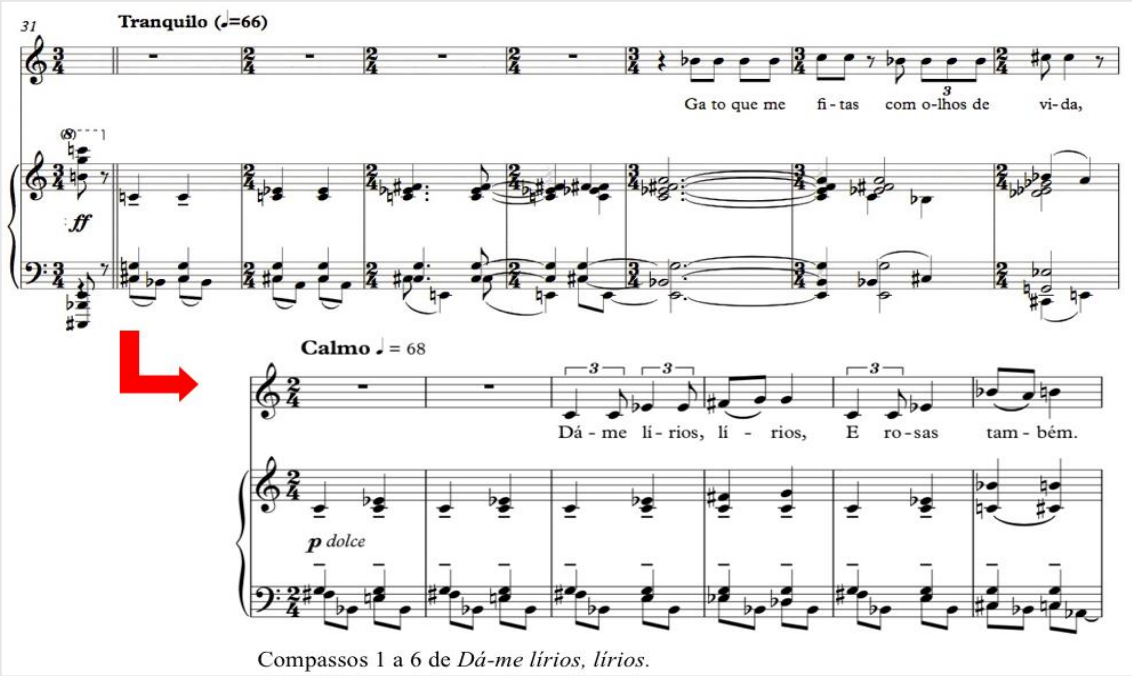


Ilustração 90. Andamento *Tranquilo* de "Magnificat" e semelhanças em relação aos compassos iniciais de "Dá-me lírios, lírios" – Compassos 31-38.

Este andamento mais lento funciona como descanso antes da apresentação das últimas duas estrofes do poema, que são entoadas com gestos predominantemente ascendentes, seguidas de movimentos erráticos no piano, tal como acontece no início. Destacam-se, dentro de todos estes elementos, as semicolcheias que se movimentam em direção umas às outras nas duas vozes do piano em *staccato* (cc. 50-53).

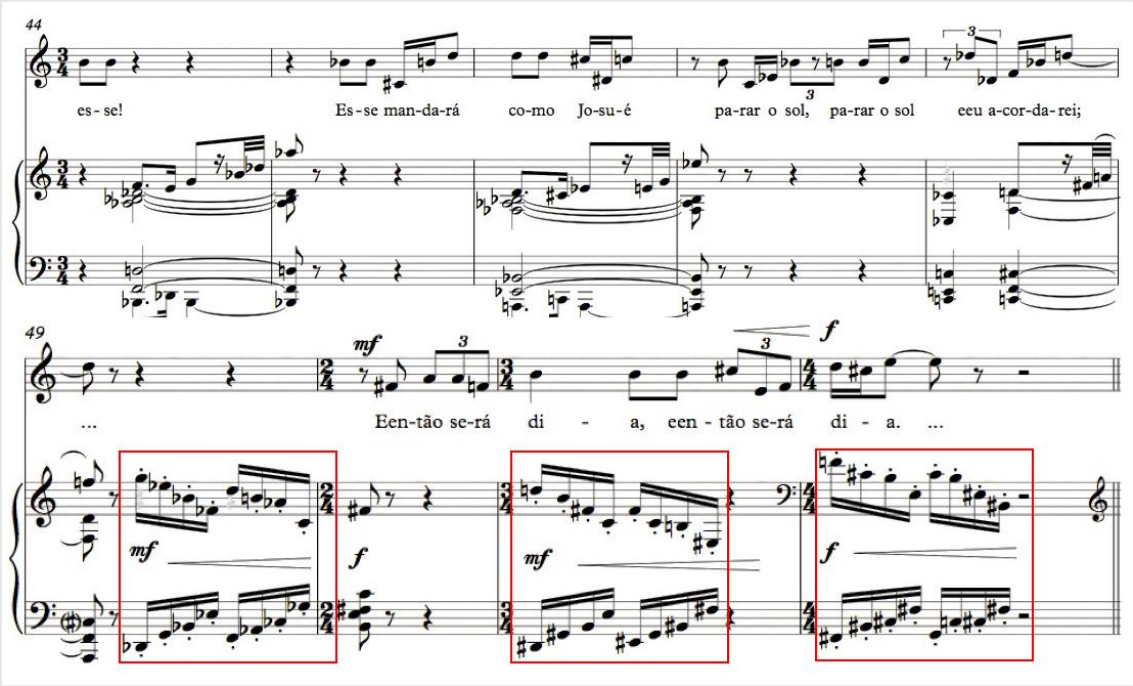


Ilustração 91. Destaque para as semicolcheias articuladas em *staccato* em "Magnificat" – Compassos 44-52. ⇧

A repetição deste último verso não existe no poema original, tendo sido acrescentada ao texto da canção pelo compositor, que repete igualmente a palavra "sorri" no meio do último verso. O andamento seguinte, *Quasi lento* (𝅗𝅥 = 60) retoma a textura vertical do piano brevemente apresentada nos compassos 21-23, à qual adiciona pequenos gestos melódicos que mimetizam a melodia vocal.

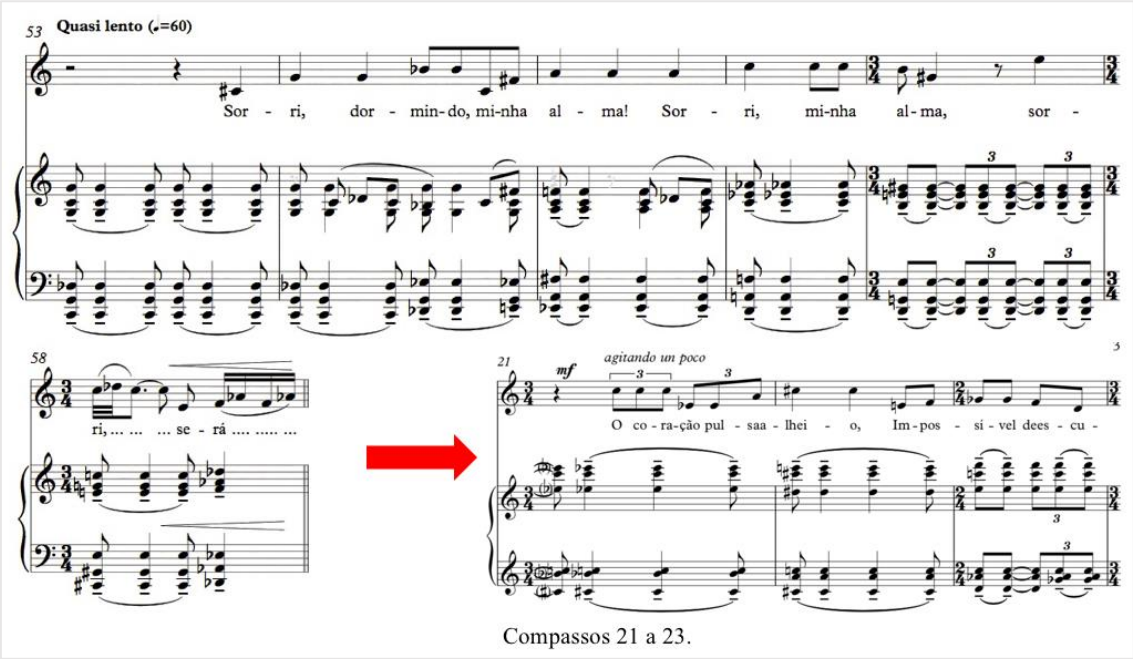


Ilustração 92. Textura pianística do andamento *Quasi lento* de "Magnificat" e relação com a textura de compassos anteriores – Compassos 53-58.

A voz percorre uma linha ascendente e no fim do último verso ornamenta as últimas palavras de forma a criar antecipação antes da resolução final – "Sorri, minha alma, sorri, será dia!". Esta concretiza-se na forma de um intervalo ascendente de 5ª diminuta, a partir do qual se inicia o poslúdio do piano que, pela sua extensão e complexidade, relembra a conclusão das *Três canções de Fernando Pessoa* (1950).

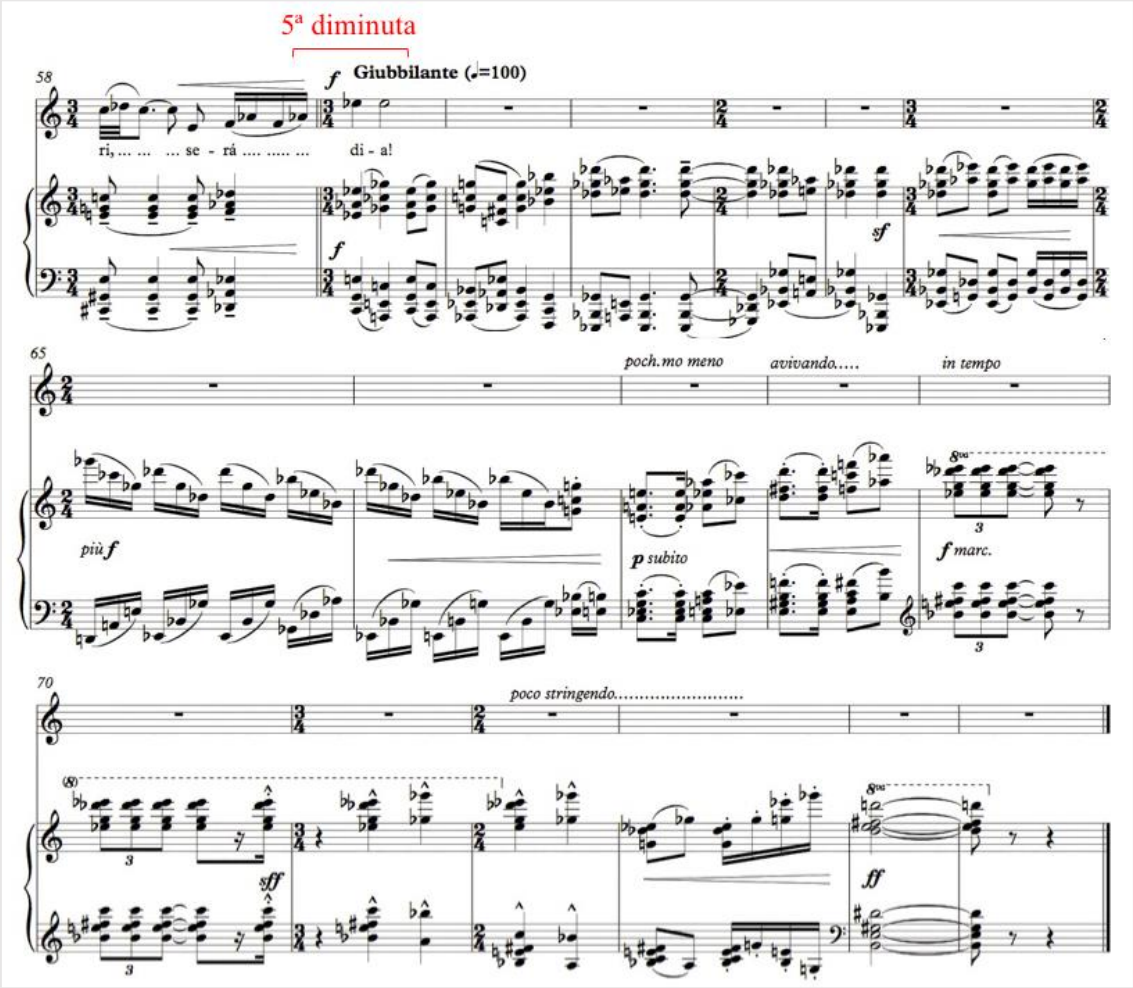


Ilustração 93. Linha melódica vocal final e poslúdio do piano em "Magnificat" – Compassos 58-75. ⇧

1.6. *Nove odes de Ricardo Reis* Op. 239 (1987)

1.6.1. "Coroai-me de rosas"

1.6.1.1. O poema ⇧

	Coroai-me de rosas,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Coroai-me de rosas,	1 estrofe de 9 versos (nona)	6	3,6	,	Versos brancos	Repetição da palavra «rosas»	Paralelismo	Rosas/ folhas	Não existe progressão poética, nem um estado de espírito particular.	O sujeito poético (1ª pessoa do singular) dirige-se a um interlocutor não identificado	Imperativo
	Coroai-me em verdade		6	3,6	c			Hipérbato				
	De rosas —		2	2	—							Exclamativo
	Rosas que se apagam		6	1,6	c			Hipálage				
	Em fronte a apagar-se		5	2,5	c							
	Tão cedo!		2	1,2	!							
	Coroai-me de rosas		6	3,6	c			Paralelismo				Imperativo
	E de folhas breves.		5	3,5	.							
	E basta.		2	2	.							

Tabela 25. Análise do poema "Coroai-me de rosas".

A ode *Corai-me de rosas* é constituída por uma só estrofe de 9 versos, cada um deles com 6, 5, ou 2 sílabas métricas, que Lopes-Graça regulariza segundo o padrão 6-6-2. O poema é no seu todo, um apelo do sujeito poético ao seu interlocutor, no qual pede para que esse o coroe de rosas.

1.6.1.2. A canção ⇧

A canção de Lopes-Graça corresponde ao curto comprimento do poema, constituindo-se apenas de 22 compassos. Neles, o compositor desenha um padrão rítmico regular nas vozes do piano que reflete a falta de progressão poética na ode de Reis e cria uma espécie de movimento em marcha que confere à canção um carácter cerimonial.

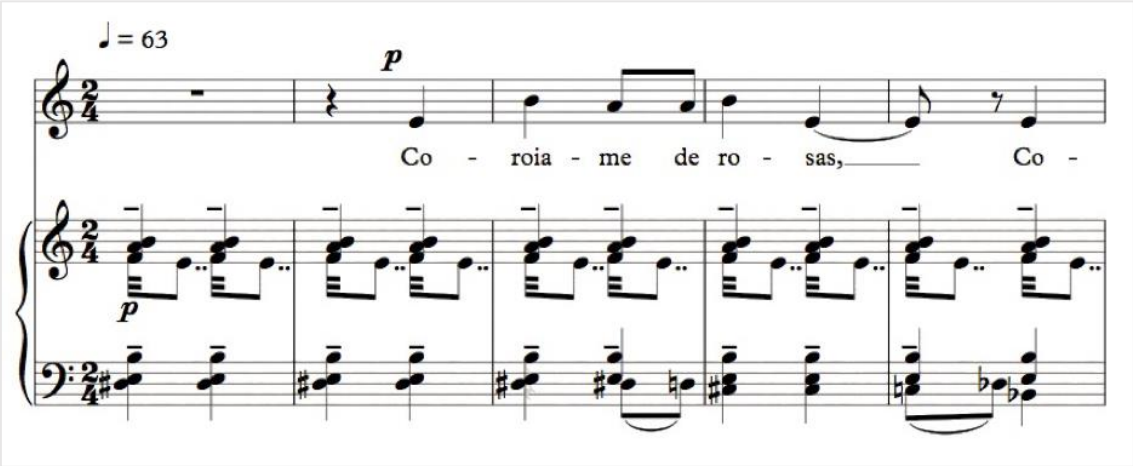


Ilustração 94. Movimento com carácter de marcha característico de "Coroai-me de rosas" – Compassos 1-5. ⇧

A melodia segue uma lógica de continuidade já antes observada, a partir da qual a última nota de um verso é a mesma que inicia o seguinte. Para além disso, o início do gesto da voz em cada uma das repetições de "Coroai-me de rosas" é marcado por um intervalo de 5ª perfeita (Mi-Si), à exceção da última repetição, em que este mesmo salto é transformado num intervalo de 5ª diminuta.

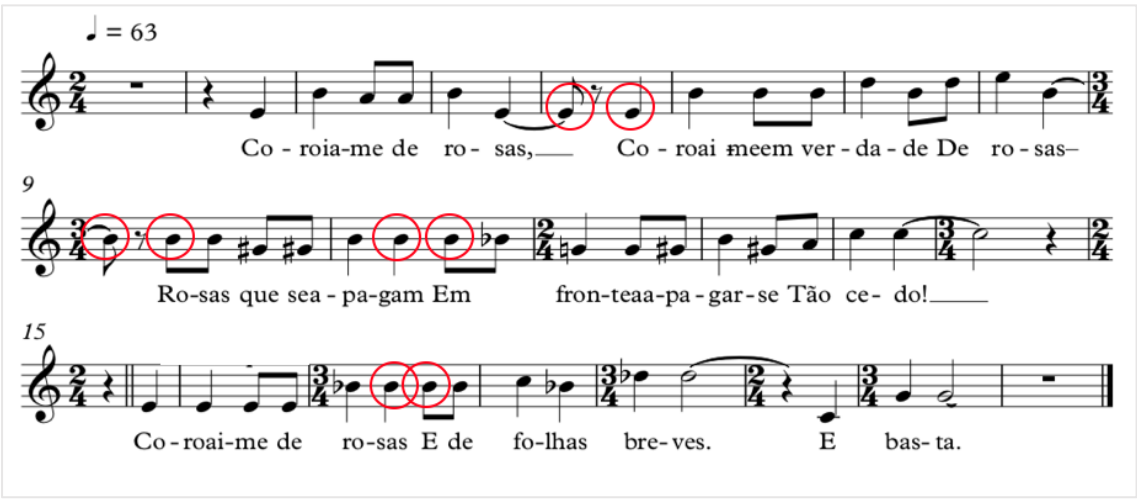
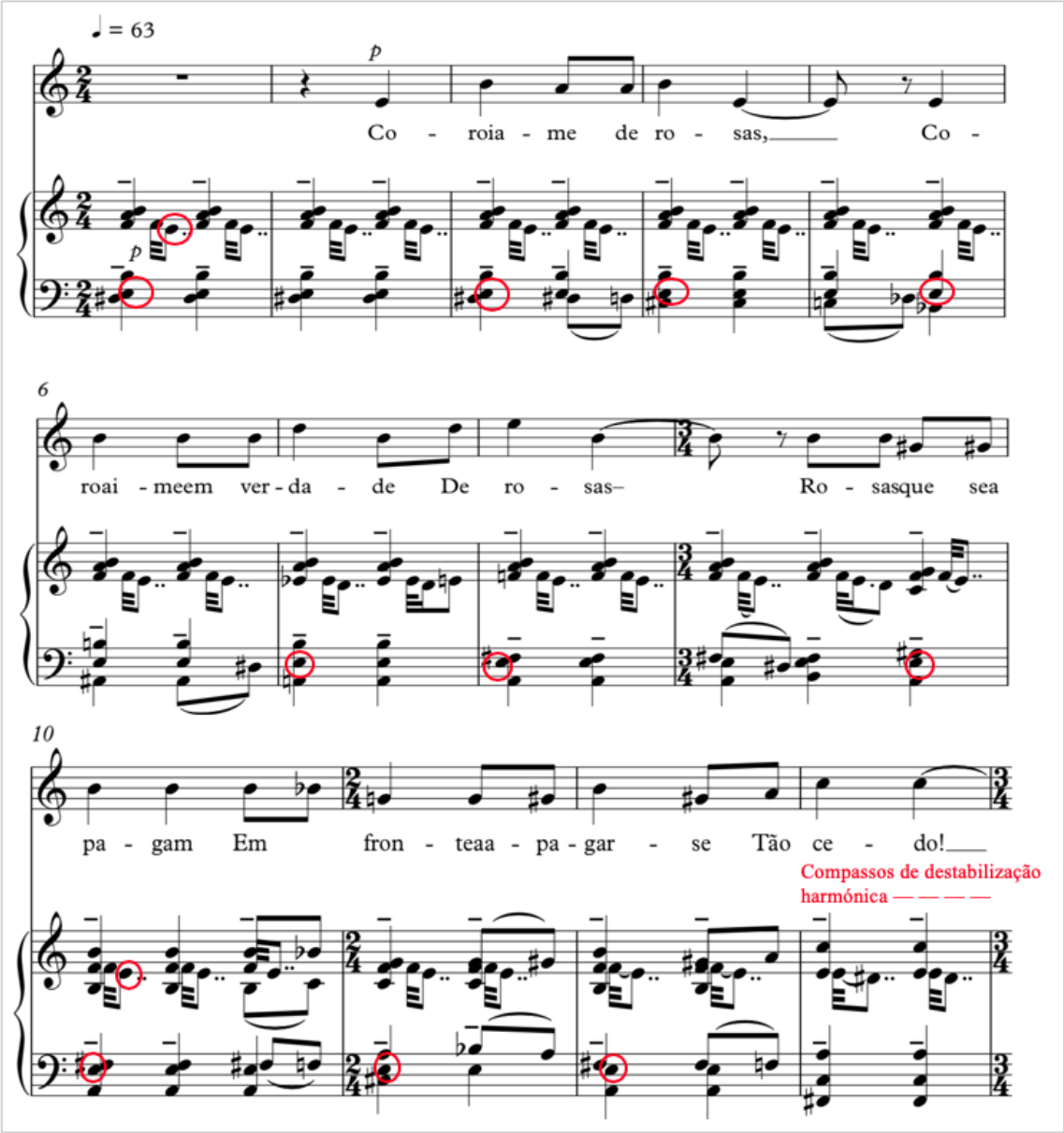


Ilustração 95. Contorno melódico da voz em "Coroai-me de rosas" com destaque para a ligação entre versos mediante a repetição de notas – Compassos 1-22. ⇧


♩ = 63
p
Co - roia - me de ro - sas, Co -
p
6
roai - meem ver - da - de De ro - sas– Ro - sasque sea
10
pa - gam Em fron - teaa - pa - gar - se Tão ce - do!
Compassos de destabilização harmónica

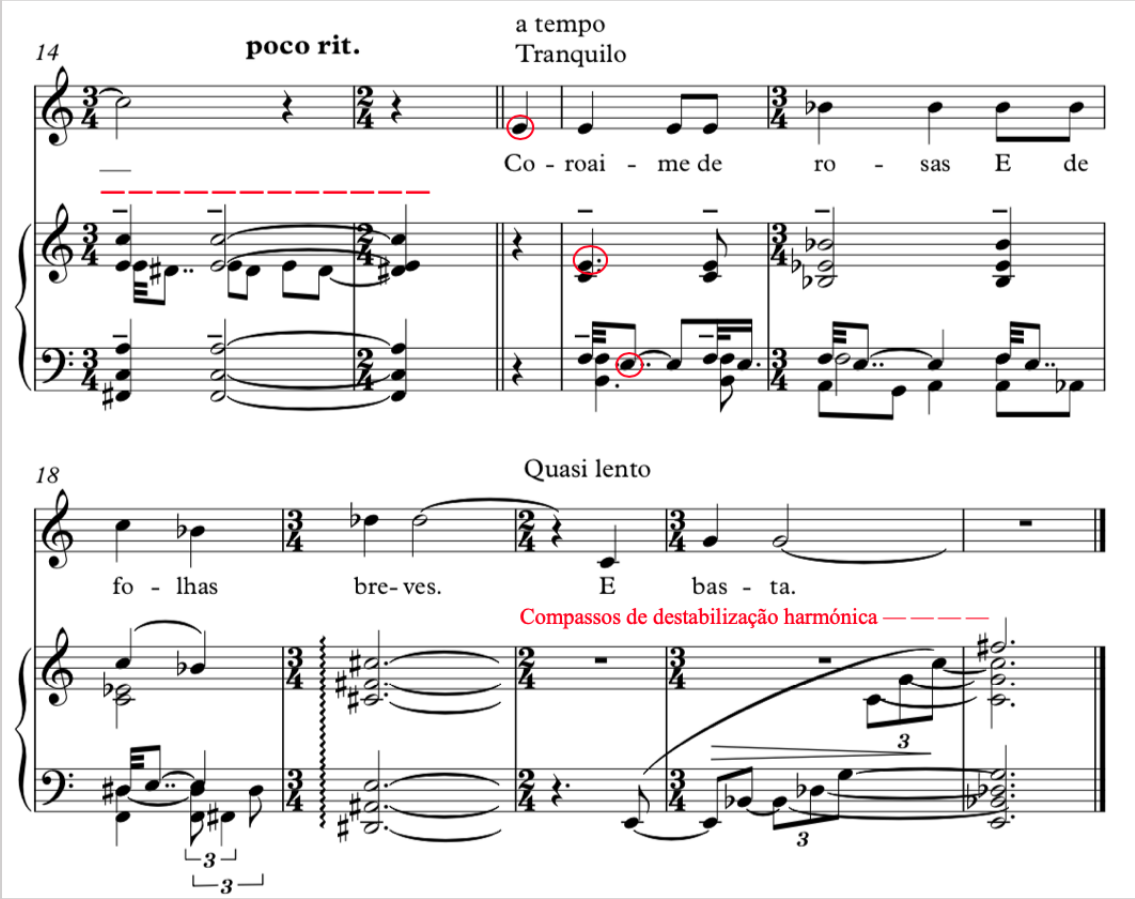


Ilustração 96. Insistência na nota Mi e momentos de destabilização harmónica em "Coroai-me de rosas" – compassos 1–22. ⇧

Nos últimos compassos (cc. 21-22) da obra, os movimentos até aí predominantemente descendentes do piano são invertidos num harpejo que percorre ambas as mãos do instrumento até chegar a um acorde final.

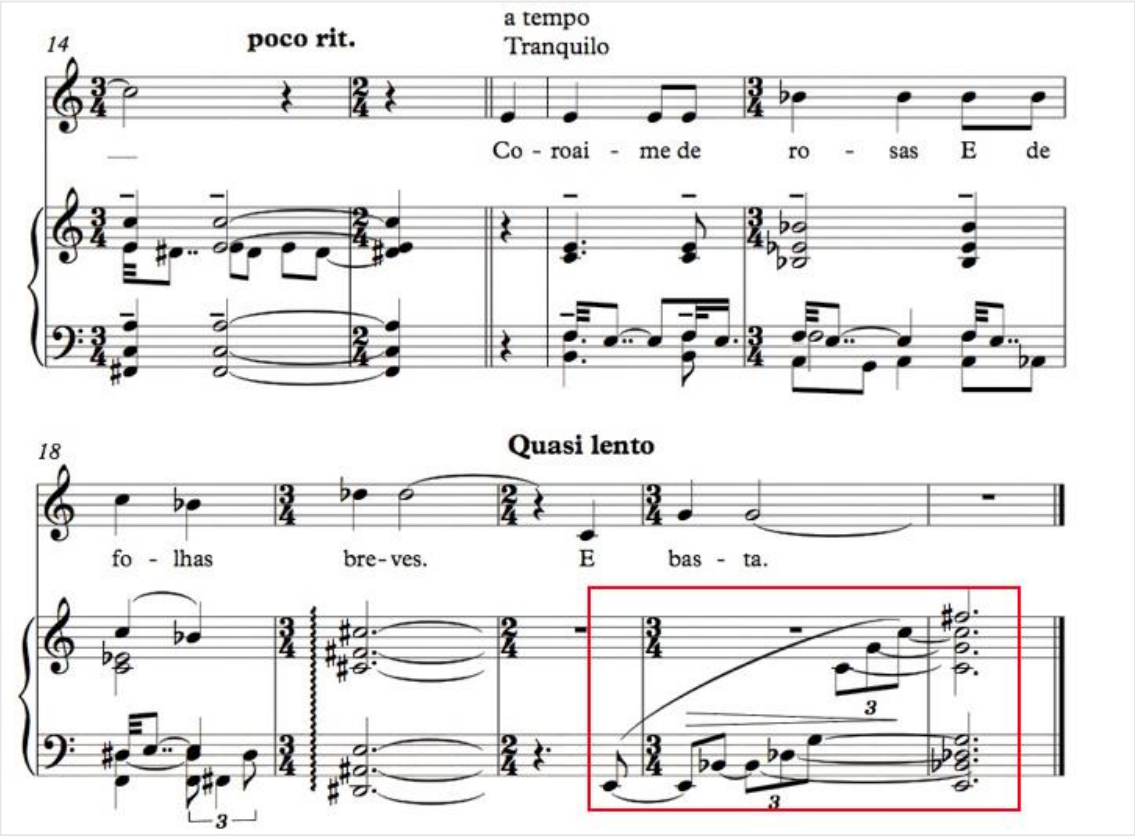


Ilustração 97. Transição entre o padrão rítmico de marcha em "Coroai-me de rosas" para um harpejo ascendente nos compassos finais da canção – Compassos 14-22. ⇧

1.6.2. *Aqui dizeis*

1.6.2.1. O poema ⇧

	Aqui, dizeis, na cova a que me abeiro	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Aqui, dizeis, na cova a que me abeiro,	1 estrofe de 6 versos (sextilha)	10	2,4,6,10	,	Versos brancos	—		Cova; corpo (olhos, boca, mãos)	A aproximação do sujeito poético à cova é paralela ao revelar progressivo das suas conclusões	O sujeito poético (1ª pessoa do singular) fala em seu nome e parafraseia um Outro não identificado	Declarativo e exclamativo
	Não está quem eu amei. Olhar nem riso		9	1,2,3,5,7,9	c			Elipse				
	Se escondem nesta leira.		6	2,4,6	.							
	Ah, mas olhos e boca aqui se escondem!		10	3,6,8,10	!							
	Mãos apertei, na alma, e aqui jazem.		8	1,4,5,7,8	.							
	Homem, um corpo choro!		6	1,4,6	!			Hipérbato				

Tabela 26. Análise do poema "Aqui, dizeis", *na cova a que me abeiro.*

"Aqui, dizeis, na cova a que me abeiro" é um poema curto, constituído por uma só estrofe de seis versos com uma métrica quase regular, que Lopes-Graça modifica de forma a respeitar a alternância horaciana entre versos decassílabos e hexassílabos. O poema descreve a aproximação do sujeito poético a um corpo morto e a reflexão do mesmo sobre aquilo que distingue a realidade física (corpo) e a abstrata (identidade).

1.6.2.2. A canção ⇧

A estrofe única é enquadrada numa canção com um só andamento, *Funebre* (𝅗𝅥 = 66), no qual Lopes-Graça comunica novamente com o tópico da marcha fúnebre. Contudo, o compositor parece alternar os papéis da voz e do piano, sendo que é a primeira que define a pulsação pesada característica desse tipo de discurso.

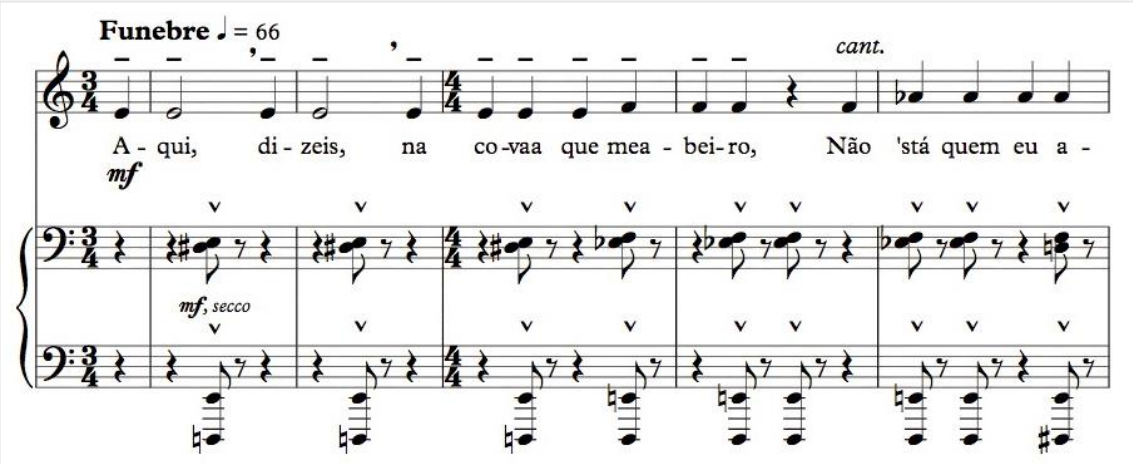


Ilustração 98. Compassos iniciais de "Aqui, dizeis", que comunicam com o padrão rítmico característico da marcha fúnebre - Compassos 1-6. ⇧

Por seu turno, o piano faz apenas alguns apontamentos harmónicos à linha da voz, que primeiro explora um registo mais grave – associado ao corpo morto e à sua cova – e que, a partir do compasso 15 procura notas mais agudas que comunicam a revelação do sujeito poético: "Mãos apertei, não alma, e aqui jazem".

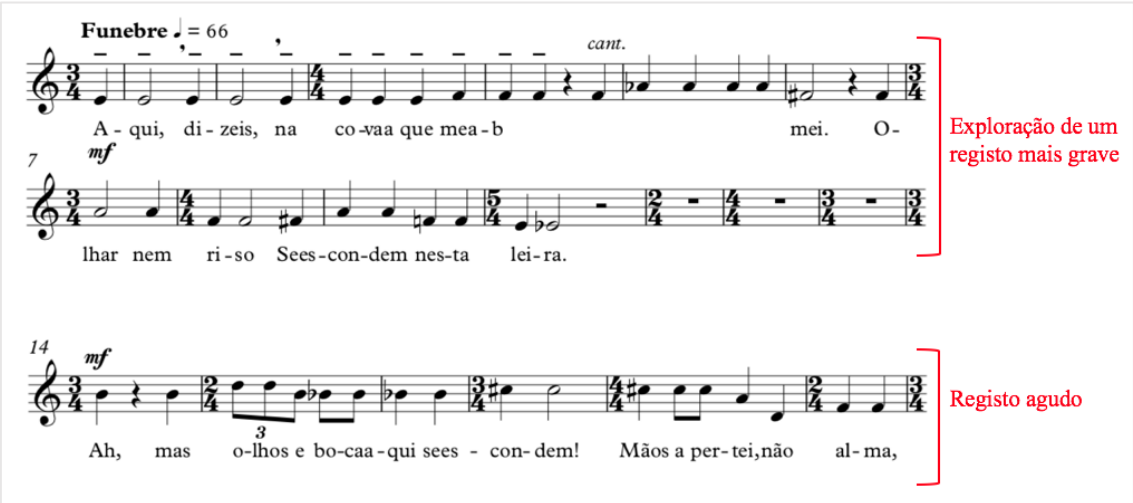


Ilustração 99. Dois registos vocais utilizados na canção "Aqui, dizeis" em associação às ideias de morte e de vida, respetivamente – Compassos 1-10 e 14-19. ⇧

No fundo, são dois tipos de discurso melódico distintos que talvez reflitam a presença de dois planos da mesma identidade: um associado à sua existência física e outro à sua consciência. Trata-se de uma peça dominada por elementos associados à temática da morte, mas interrompida em situações particulares por outros que se ligam à vida.

1.6.3. “Ao longe os montes...”

1.6.3.1. O poema ⇧

	Ao longe os montes têm neve ao sol,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Ao longe os montes têm neve ao sol,	3 estrofes de 4 versos (quadras)	11	1,3,5,7,8,9,11	,	Versos brancos	Repetição da palavra «sol»		Sol (calor); frio; morte.	O sujeito poético reforça a mesma ideia repetidamente, embora progrida de uma linguagem metafórica para uma mais literal.	O sujeito poético dirige-se a Neera e fala em nome de ambos (na 1ª pessoa do plural)	Declarativo
	Mas é suave já o frio calmo		10	2,4,6,8,10	c			Hipálage				
	Que alisa e agudece		5	2,5	c							
	Os dardos do sol alto.		6	2,5,6	.			Metáfora				
	Hoje, Neera, não nos escondamos,		10	1,4,6,10	,							Imperativo
	Nada nos falta, porque nada somos.		10	1,4,7,8,10	.							
	Não esperamos nada		5	1,3,5	c							
	E temos frio ao sol.		7	2,4,5,7	.							
	Mas tal como é, gozemos o momento,		11	2,3,5,7,11	,			Hipérbato				
	Solenes na alegria levemente,		10	2,6,8,10	,							
	E aguardando a morte		5	3,5	c							
	Como quem a conhece.		6	1,3,6	.							

Tabela 27. Análise do poema “Ao longe os montes têm neve ao sol”.

“Ao longe os montes têm neve ao sol”, é o primeiro texto poético do ciclo que se organiza em mais de uma estrofe. Novamente seguindo o modelo de ode Horaciana, Reis escreve três quadras que alternam entre versos decassílabos e hexassílabos. Porém existem alguns casos de desvio em relação à norma, que Lopes-Graça resolve uniformizar. O poema aborda a problemática do isolamento de Reis em relação aos prazeres da vida, de que são exemplos os montes com “neve ao sol” e a própria personagem Neera, à qual o sujeito poético se dirige e com a qual não tem intimidade[165].

[165] Esta é uma conclusão a que chega Nuno Hipólito, a partir das conotações implícitas na convocação da personagem Neera: “Esta ode representa, tal como acontece com as odes que têm a presença de Lídia, o afastamento entre o poeta e o objecto feminino da sua obra” (Hipólito, *À Distância de um* “Horizonte”*: uma análise das odes de Ricardo Reis*, http://www.umfernandopessoa.com/agrave-distacircncia-de-um-horizonte.html. (Consultado a 10 de Dezembro, 2018).

1.6.3.2. A canção ⇑

A canção de Lopes-Graça constitui-se de três pequenos andamentos: um primeiro apenas com a marcação 𝅗𝅥 =100, no qual se apresenta o cenário que o sujeito poético observa à distância na primeira quadra, cantada pela voz num registo agudo que comunica com a imagem de um "sol alto"; um segundo mais lento, *Poco meno* (𝅗𝅥 = 72), marcado pela utilização repetitiva de advérbios de negação na segunda estrofe, a partir da qual Reis se filia ao pensamento estoicista e aceita o sofrimento; e um retorno ao *Tempo I* com uma nova energia traduzida na dinâmica *forte*, que ao longo dos compasso decresce gradualmente, até à conclusão em *pianíssimo*. Este clímax de energia e a sua dissipação correspondem aos dois estados de espírito que Lopes-Graça identifica na 3ª estrofe, um primeiro que celebra o presente e um outro que antecipa a morte. Deste modo, os primeiros versos da estrofe são dispostos numa linha rápida e ascendente, que antecipa o clímax – ou *high point* – com floreados (c. 24) e os últimos dois diminuem gradualmente de velocidade e voltam a percorrer uma linha ascendente até à conclusão do texto. Aqui o compositor acrescenta ao poema uma repetição do verso "E aguardando a morte", através da qual repete o mesmo contorno melódico, começando, porém, numa nota mais grave.

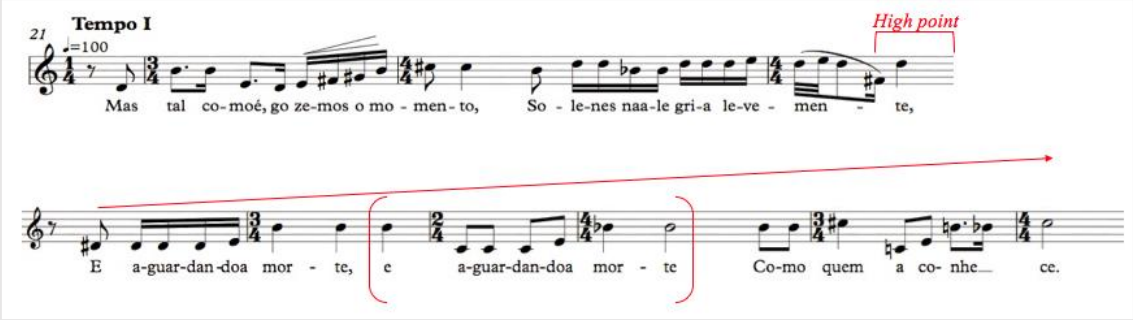


Ilustração 100. Linha vocal do último andamento de "Ao longe os montes..." – Compassos 21-29. ⇑

Por seu turno, o piano mimetiza as mudanças de andamento ao explorar duas texturas diferentes e ao repetir a primeira no retorno ao *Tempo I.* Esta introduz a canção com saltos descendentes de 5ª perfeita no baixo e tercinas na voz superior que dispõem um acorde quebrado de Si com 7ª maior em *staccato* – uma articulação que associamos à imagem poética descrita (o "frio" "Que alise e agudece / Os dardos do sol alto.") [166]. As

[166] Embora se situem na voz superior do piano, a disposição das notas do acorde relembra a configuração de um baixo em *alberti.*

tercinas, sempre num registo agudo, iniciam, no compasso 9, uma descida que estabiliza numa oscilação entre Fá♯3 e Mi♭3, como que ilustrando a transição entre um plano distante e outro próximo, que nos chega, na segunda estrofe, na forma do tempo presente (“Hoje”).

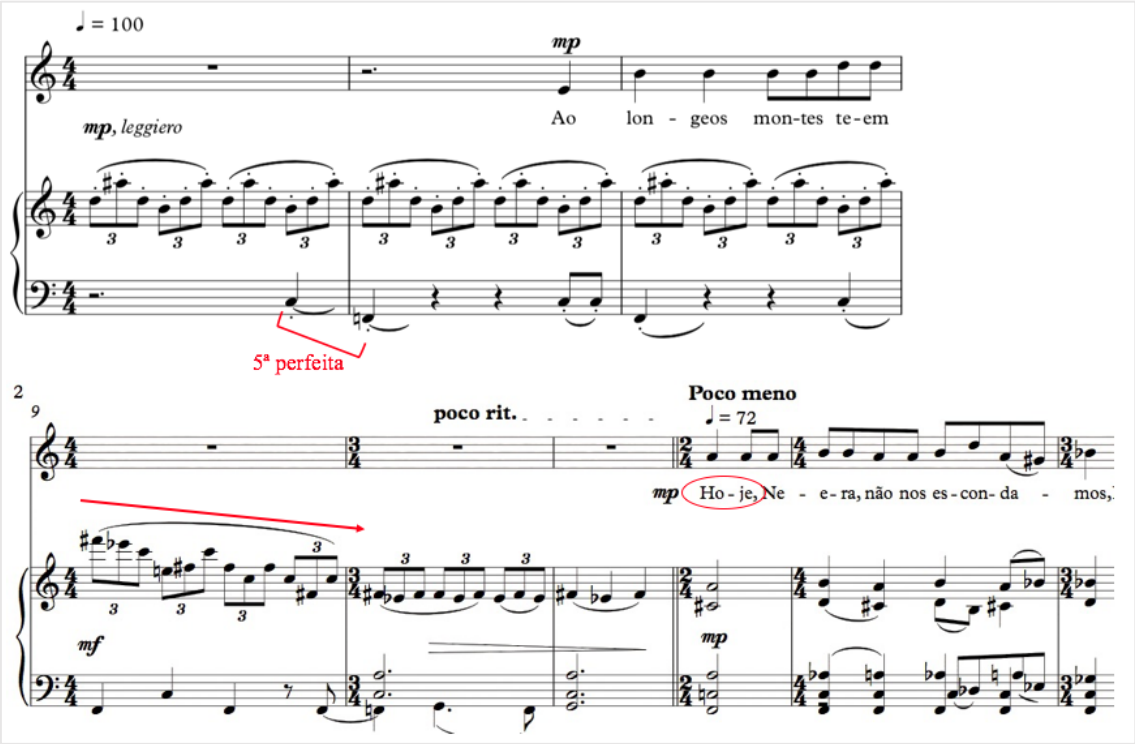


Ilustração 101. Primeiro andamento de “Ao longe os montes...” e transição para o segundo andamento – Compassos 1-3 e 9-14. ⇧

Nessa, ouvimos uma textura mais vertical, à qual se adicionam pequenos gestos melódicos que imitam ou invertem o contorno da linha vocal, acabando o contraponto por se complexificar um pouco e chegar a outro momento de oscilação entre notas próximas, reminiscente da primeira transição entre andamentos, que culmina num acorde politonal arpejado (Dó maior no baixo e Si maior na voz superior do piano).

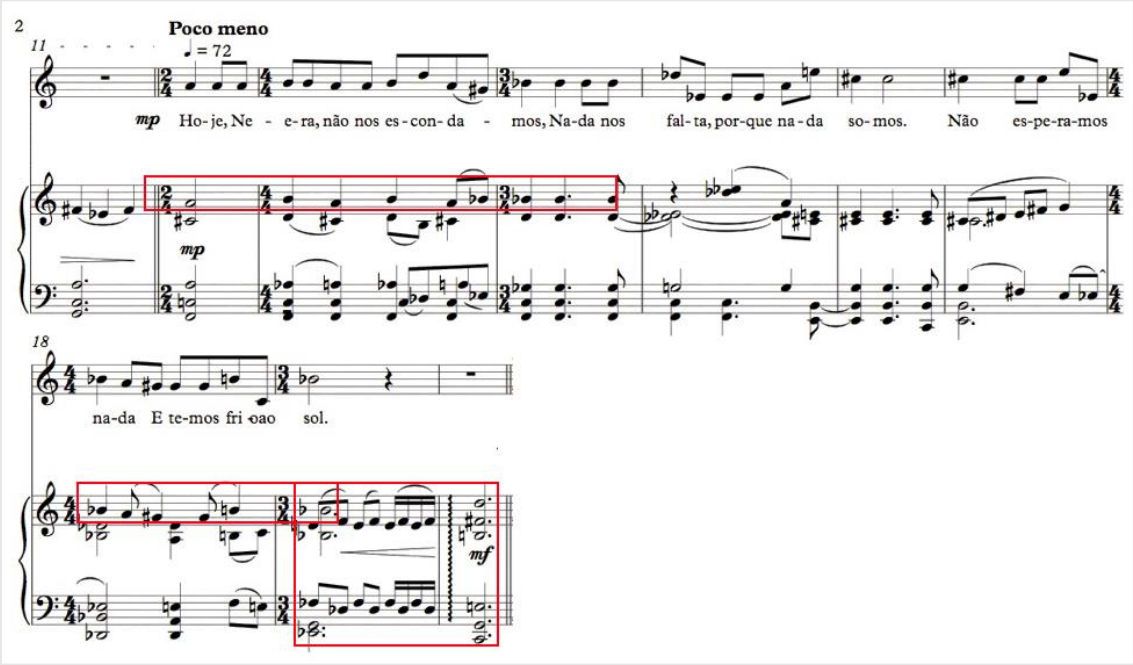


Ilustração 102. Segundo andamento de "Ao longe os montes..." e destaque para a imitação de parte da linha vocal na voz superior do piano e para a conclusão do andamento – Compassos 10-17. ⇧

Este é precedido por um gesto vocal oscilante particular, que representa a antítese subjacente à expressão "frio ao sol" (cc. 18-19). No *Tempo I* as tercinas aparecem de novo, embora com relações melódicas mais dissonantes, e mantêm-se até aos últimos compassos onde a canção culmina num acorde constituído por cromatismos.

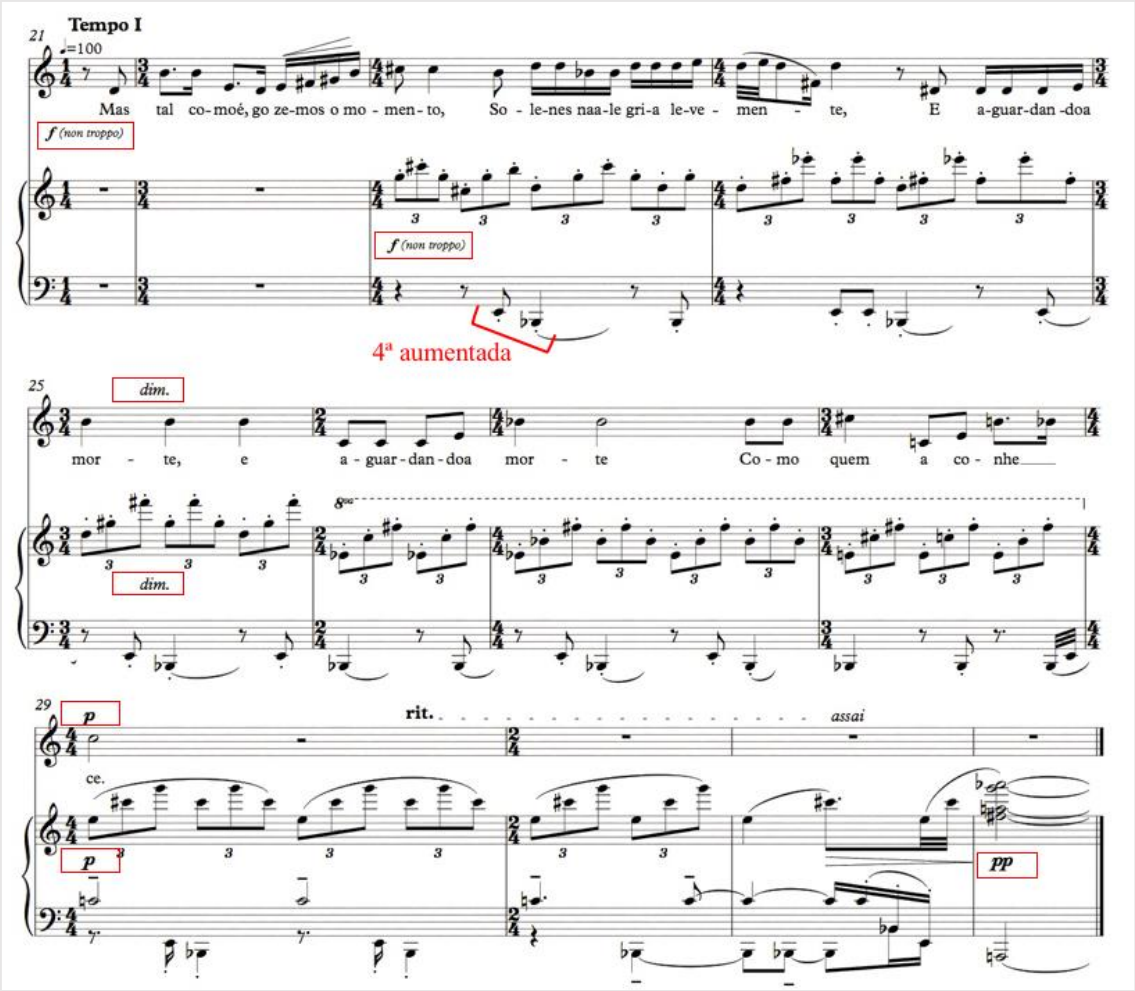


Ilustração 103. Terceiro andamento de "Ao longe os montes..." e destaque para a evolução da dinâmica e para a transformação dos intervalos de 5ª perfeita do baixo em intervalos de 4ª aumentada – Compassos 21-32. ⇧

1.6.4. “Bocas roxas de vinho”

1.6.4.1. O poema ⇧

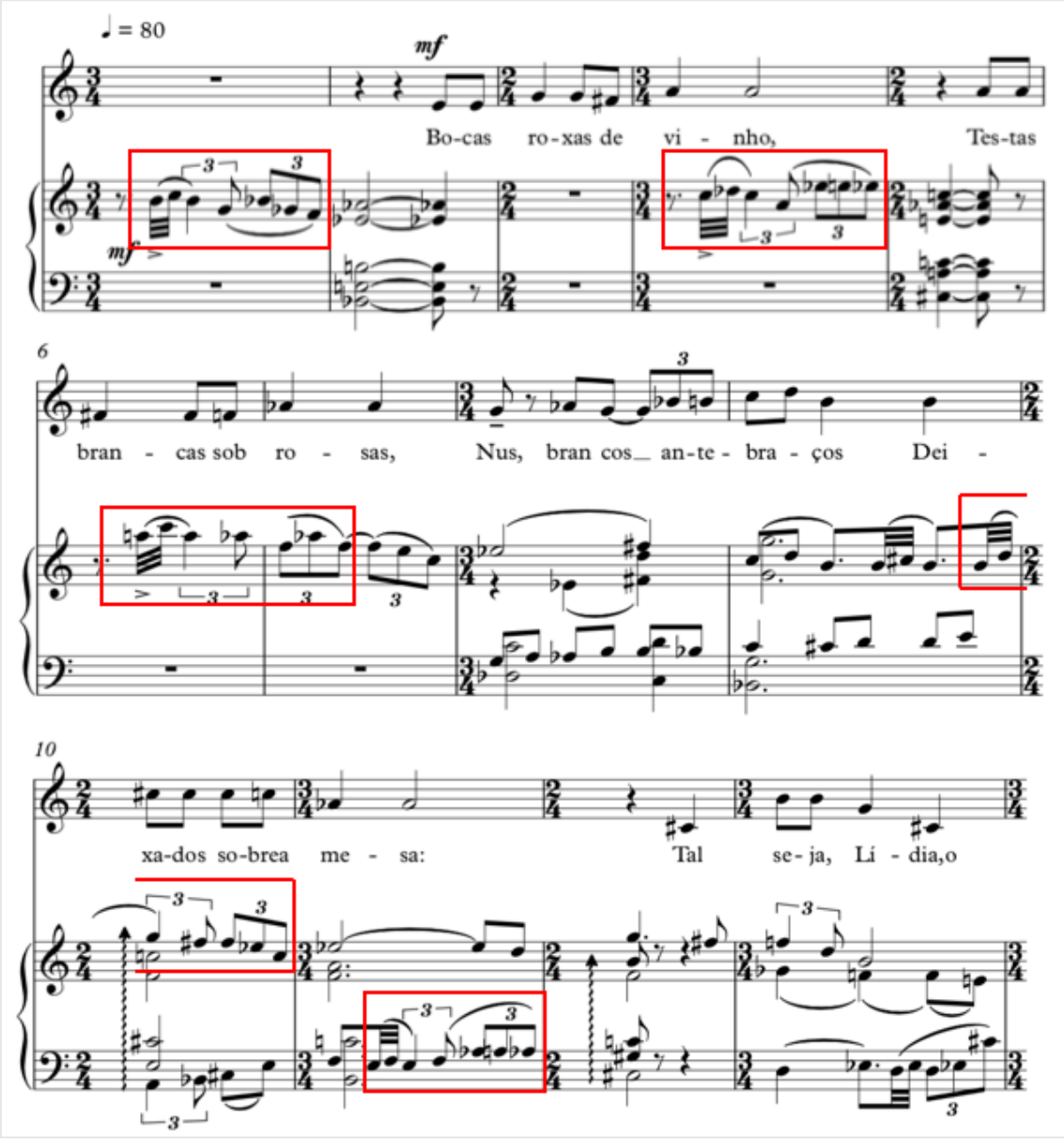
	Bocas roxas de vinho	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Bocas roxas de vinho	4 estrofes de 4 versos (quadras)	6	1,3,6	c	Versos brancos	Aliteração (repetição do fonema «b»)	Alegoria	Quadro (corpo dionisíaco). Deuses / homens.	Este poema partilha a mesma ordem de acontecimentos que o anterior. O sujeito apresenta um determinado cenário alegórico e visual e, de seguida, dirige-se a um interlocutor particular (Lídia, neste caso), esclarecendo a sua posição filosófica.	Sujeito poético fala com Lídia e em nome de ambos (na 1ª pessoa do plural)	Declarativo
	Testas brancas sob rosas,		6	1,3,5,6	,							
	Nus, brancos antebraços		6	1,2,6	c							
	Deixados sobre a mesa:		6	2,4,6	:							
							–					
	Tal seja, Lídia, o quadro		6	1,2,4,6	c							
	Em que fiquemos, mudos,		6	4,6	,							
	Eternamente inscritos		6	2,4,6	c							
	Na consciência dos deuses.		7	4,7	.							
	Antes isto que a vida		6	1,3,6	c							
	Como os homens a vivem,		6	1,3,6	,							
	Cheia da negra poeira		6	1,4,6	c			Metáfora				
	Que erguem das estradas.		5	1,5	.							
	Só os deuses socorrem		6	1,3,6	c							
	Com seu exemplo aqueles		5	2,3,5	c							
	Que nada mais pretendem		6	2,6	c							
	Que ir no rio das coisas.		6	1,3,6	.			Metáfora				

Tabela 28. Análise do poema “Bocas roxas de vinho”.

O poema “Bocas roxas de vinho” exibe, de forma mais clara, uma sequência de estrofes que assumem como estrutura a apresentação de uma imagem poética particular (tema), de uma imagem oposta, que o sujeito poético recusa e utiliza de forma a justificar a primeira (desenvolvimento) e a reflexão final que reforça o tema inicial (conclusão). Seguindo esta ordem de ideias, Reis apresenta-nos um “quadro”, uma imagem fixa, pura e imóvel, de si mesmo que quer apresentar aos deuses, ao qual opõe o caos da vida dos homens, argumentando que aquelas divindades não socorrem quem, como esses outros, quer interferir no destino.

1.6.4.2. A canção ⇑

Lopes Graça separa a sua canção entre diferentes secções, cada uma definida por uma indicação de tempo particular: 𝅗𝅥 = 80, que inclui as primeiras duas estrofes; *Un poco agitato* (𝅗𝅥 = 88), onde se situa a terceira quadra, e *Tranquilo* (𝅗𝅥 = 72), que diz respeito à última estrofe. Como no caso anterior, as variações de textura no piano refletem esta divisão e reforçam uma ideia de retorno ao quadro inicial através da utilização das notas de ornamentação a ele associadas no início. O piano apresenta nos primeiros compassos da canção um motivo que se repete ao longo da primeira secção nas quatro vozes do instrumento, podendo considerar-se que assume um carácter *fugato*.



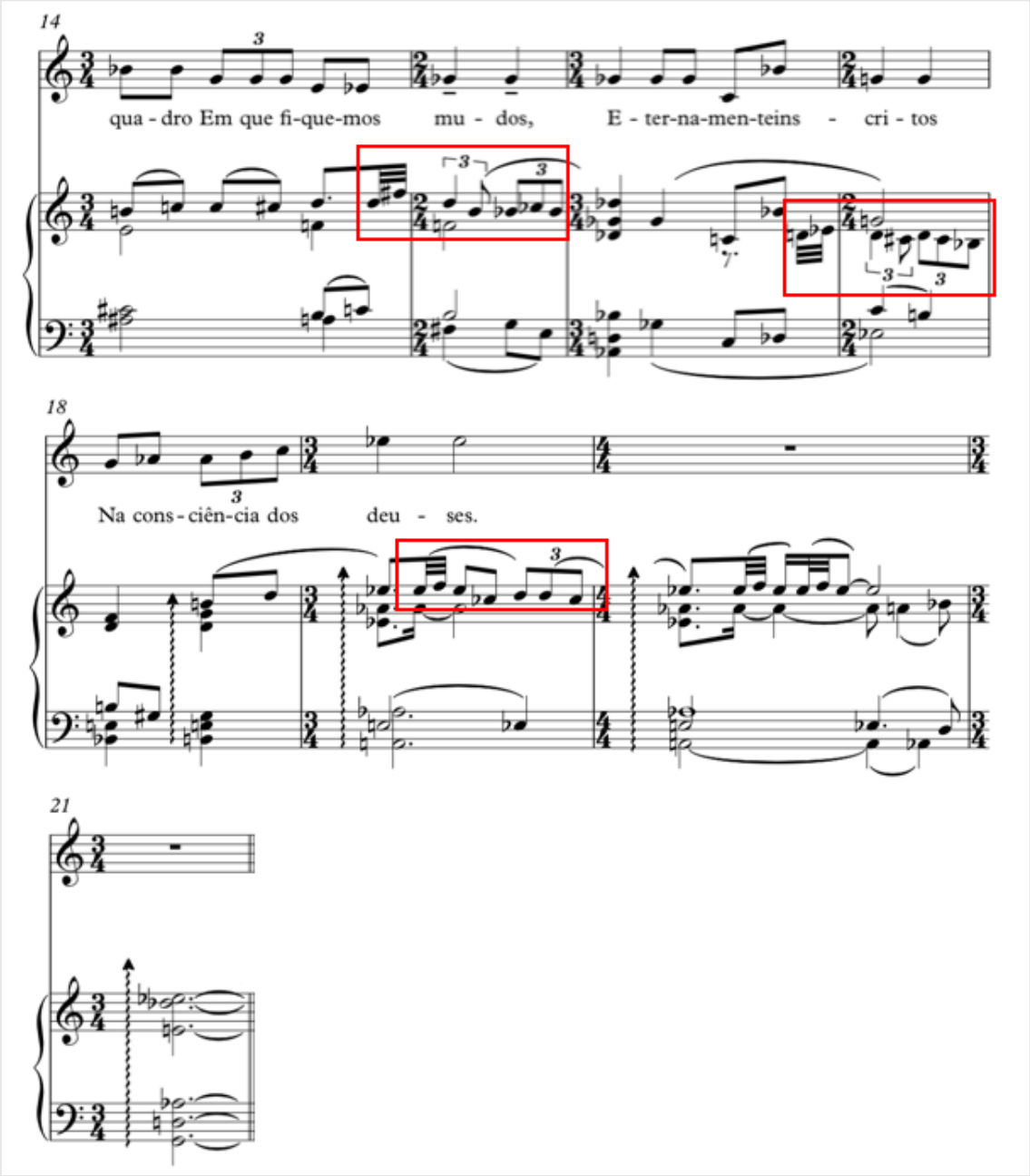


Ilustração 104. Identificação do motivo rítmico que confere ao primeiro andamento de "Bocas roxas de vinho" um carácter *fugato* – Compassos 1-21. ⇧

Tanto esse motivo como os vestígios do mesmo na terceira secção se baseiam numa célula em particular com efeito de mordente superior, conferindo à obra no seu geral um carácter bastante ornamentado, e contrastante com as texturas exploradas nos *lieder* anteriores do ciclo. O carácter *fugato* da peça é interrompido apenas na segunda secção, em que movimentos contrários das mãos do piano – que começam por ser homorrítmicos, mas rapidamente se tornam desencontrados (c. 29) –, criam uma textura

caótica, que em última instância se transforma num gesto rápido e ascendente com fim num acorde seco e *forte*, o *high point* da peça.

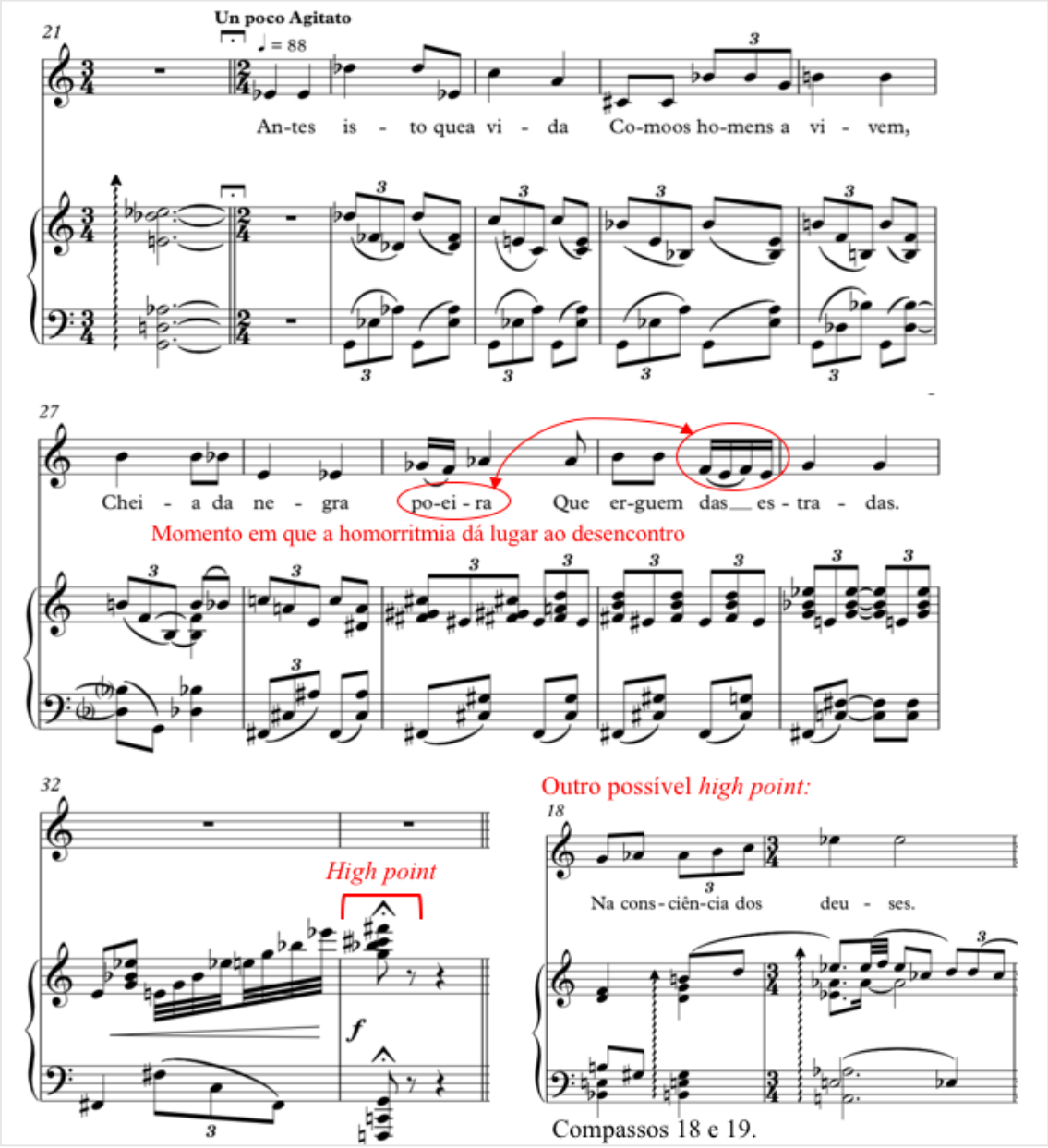


Ilustração 105. Segundo andamento de "Bocas roxas de vinho", com destaque para o caso de figuralismo, para a transição entre homorritmia e desencontro nas vozes do piano e para os *high points* da canção – Compassos 21-33. ⇧

Poderíamos também considerar um outro *high point*, marcado pela chegada da voz ao fim do verso "Na consciência dos deuses", que é caracterizado por um gesto ascendente até ao topo do registo vocal e um acorde dissonante arpejado (que combina duas 5ª perfeitas à distância de meio tom, Lá-Mi e Láb-Mib), que pretendem colocar a realidade divina acima da dos homens.

O caos e a dispersão para registos afastados do centro são apoiados por um maior número de oscilações na voz e correspondem ao gesto implícito na descrição poética de uma vida "cheia da negra poeira que erguem das estradas". O floreado que caracteriza o fim do verso "Que erguem das estradas" pode ser considerado um recurso a um figuralismo da imagem "poeira", também ela ligeiramente ornamentada. Esta hipótese é reforçada pelo contraste desta expressão com a articulação maioritariamente silábica do texto. Para além deste caso destacamos também o intervalo de 5ª diminuta descendente que acompanha o adjetivo "negra" (de "Cheia da negra poeira").

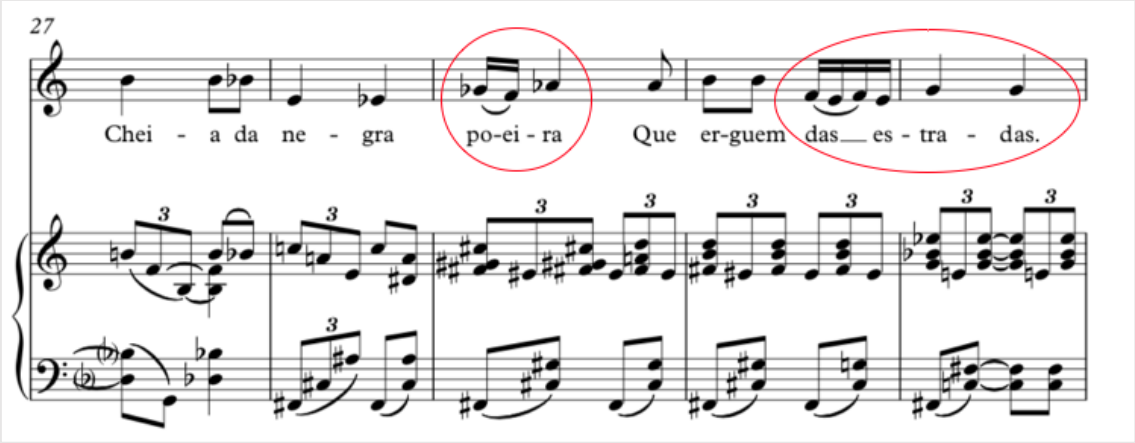


Ilustração 106. Linha melódica da voz atribuída aos versos "Cheia da negra poeira / Que erguem des estradas" de "Bocas roxas de vinho" – compassos 27-31.

Na terceira secção destaca-se a divisão do compasso no baixo do piano entre acordes variados num registo médio/grave e um acorde fixo e dissonante muito grave. A oscilação entre os dois registos num andamento lento, provoca uma sensação de movimento pendular sobre a qual ouvimos de novo os mordentes iniciais (cc. 35-40).

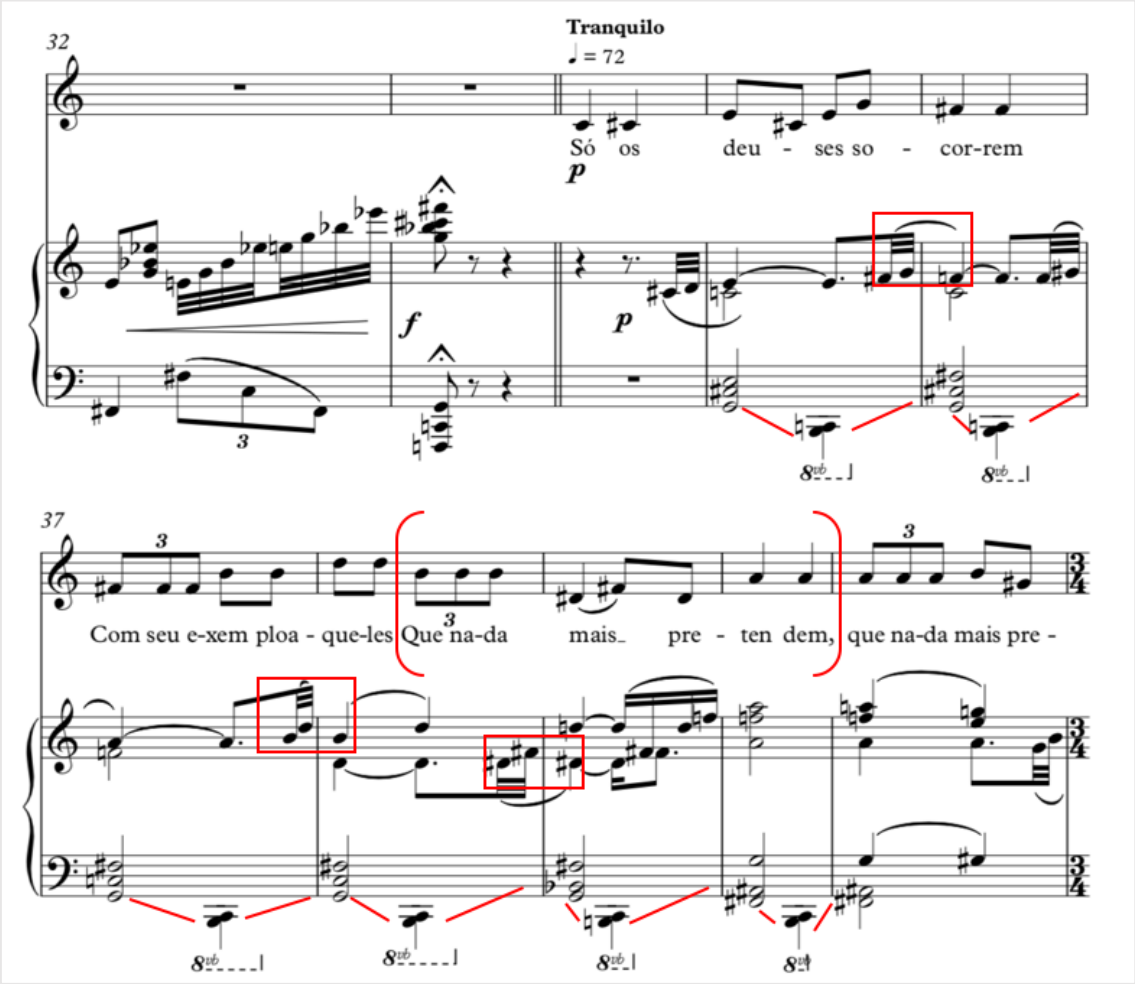


Ilustração 107. Terceiro andamento de "Bocas roxas de vinho" e destaque para a utilização de ritmos equivalentes a mordentes e para o movimento pendular criado no baixo do piano – Compassos 32-41. ⇧

Estes recordam o quadro que Reis pretende fixar, mas o movimento pendular e embalador antecipa a conclusão do poeta, que nos diz ser necessário "ir no rio das coisas". Mais uma vez, Lopes-Graça altera a composição da última estrofe do poema, repetindo o verso "Que nada mais pretendem" e ainda o início do seguinte, "Que ir no rio", por conseguinte, aumentando significativamente o comprimento do texto e atrasando a sua resolução, por meio de repetições dos mesmos contornos melódicos antes da chegada à nota Ré4 e à sobreposição no piano de acordes em Dó♯ e Sol♯ e depois Dó e Sol (cc. 46-47).

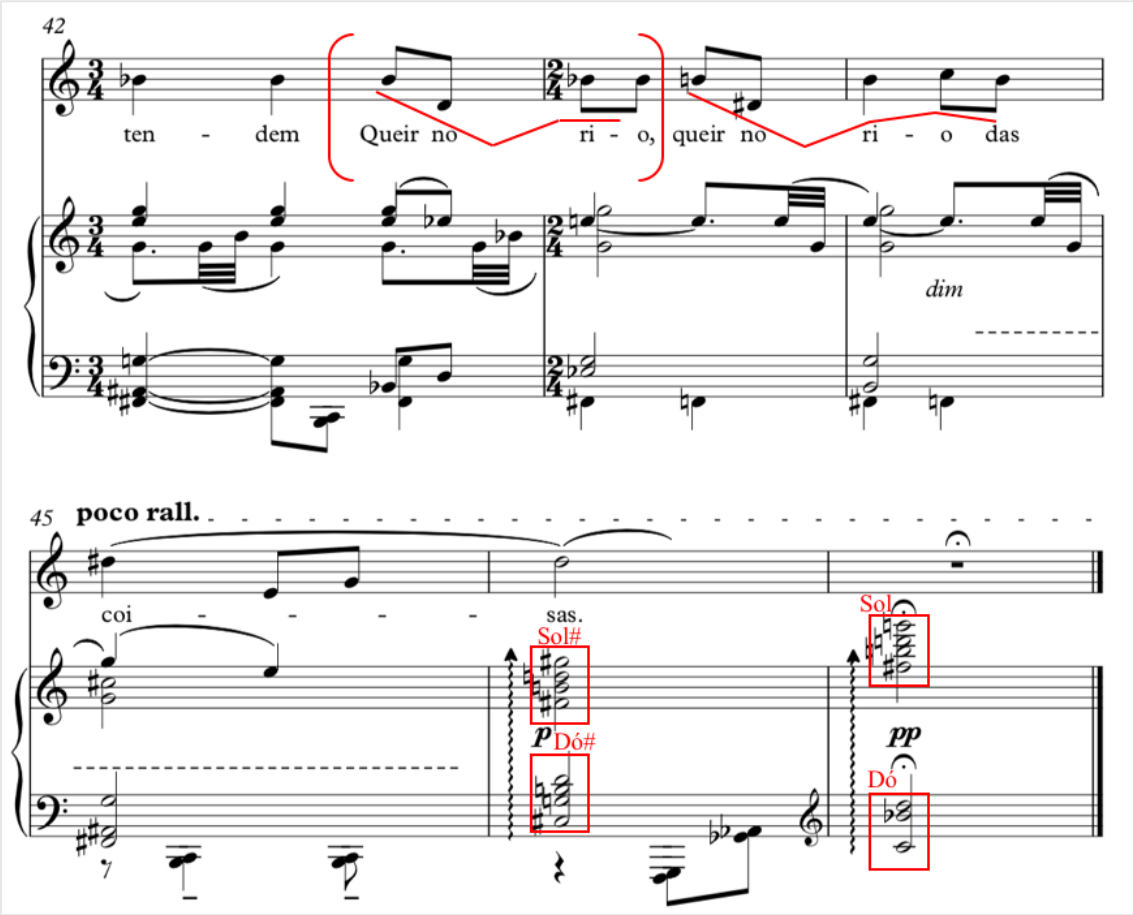


Ilustração 108. Conclusão da canção “Bocas roxas de vinho” – Compassos 42-47.

1.6.5. “Já sobre a fronte vã...”

1.6.5.1. O poema ⇧

	Já sobre a fronte vã se me acinzenta	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Já sobre a fronte vã se me acinzenta	1 estrofe de 6 versos (sextilha)	10	1,2,4,6,10	c	Versos brancos	–	Metáfora	Corpo envelhecido	Não existe progressão, apenas um ambiente de lamento	O sujeito poético (1ª pessoa do singular), dirige-se a um interlocutor não identificado	Declarativo
	O cabelo do jovem que perdi.		10	3,6,10	.							
	Meus olhos brilham menos,		6	1,2,5,6	,							
	Já não tem jus a beijos minha boca.		10	1,2,3,4,6,8,10	.		Aliteração («j»)					
	Se me ainda amas, por amor não ames:		9	3,4,8,9	:		Aliteração («m»)					Imperativo
	Traíras-me comigo.		6	2,6	.		–	Oximoro				

Tabela 29. Análise do poema “Já sobre a fronte vã se me acinzenta”.

“Já sobre a fronte vã se me acinzenta” é um poema monostrófico, que, à semelhança de “Ao longe os montes têm neve ao sol”, se constitui de versos decassílabos e hexassílabos e de um verso de métrica excecional, que o compositor uniformiza. O poema explora, curiosamente, as mesmas ideias que vimos surgirem em “Trapo” de Álvaro de Campos: a oposição entre um passado mais jovem capaz de aproveitar os prazeres da vida e um presente envelhecido e desprovido dessas alegrias.

1.6.5.2. A canção ⇑

Ao contrário do que acontece até aqui, a uma só estrofe Lopes-Graça corresponde uma canção com duas indicações de andamento (uma para a introdução do piano e outra para o resto da peça), distinguindo ainda, por via de uma barra de compasso dupla, os últimos dois versos dos restantes, talvez por se afastarem da reflexão introspetiva e revelarem um Outro com o qual o sujeito poético dialoga.

A peça inicia-se com alguns compassos de introdução do piano, cujo carácter diverge bastante do assumido a partir da intervenção vocal. As duas vozes do piano cooperam numa oscilação entre notas muito próximas que ilustram talvez o carácter transitório do tempo que serve de motivo para o texto poético. As colcheias são gradualmente transformadas em células mais longas e, em conjunto com um *ritardando*, preparam a entrada na introspeção poética.

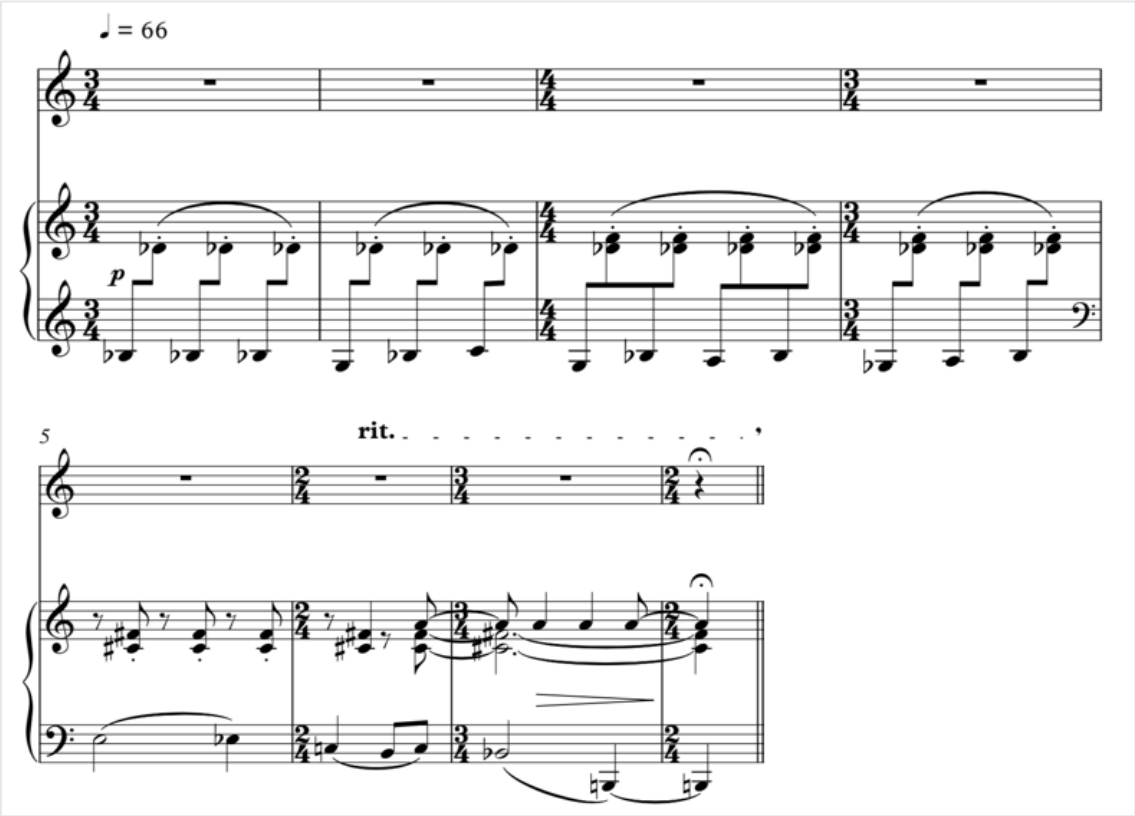


Ilustração 109. Introdução do piano em "Já sobre a fronte vã..." – Compassos 1-8. ⇑

A partir da introdução da voz, *a tempo* (𝅗𝅥 = 60), e até ao compasso 22, o piano apresenta uma textura contrapontística, em que, na mão superior executa uma versão simplificada da melodia vocal, e na inferior o inverso desses mesmos gestos melódicos.

Entre estas pequenas intervenções, o piano marca o tempo com acordes em semínimas (curiosamente correspondentes à duração real de um segundo). A voz começa num registo médio e ascendente até Ré♭4, onde atinge o clímax do seu lamento: "O cabelo do jovem que perdi".

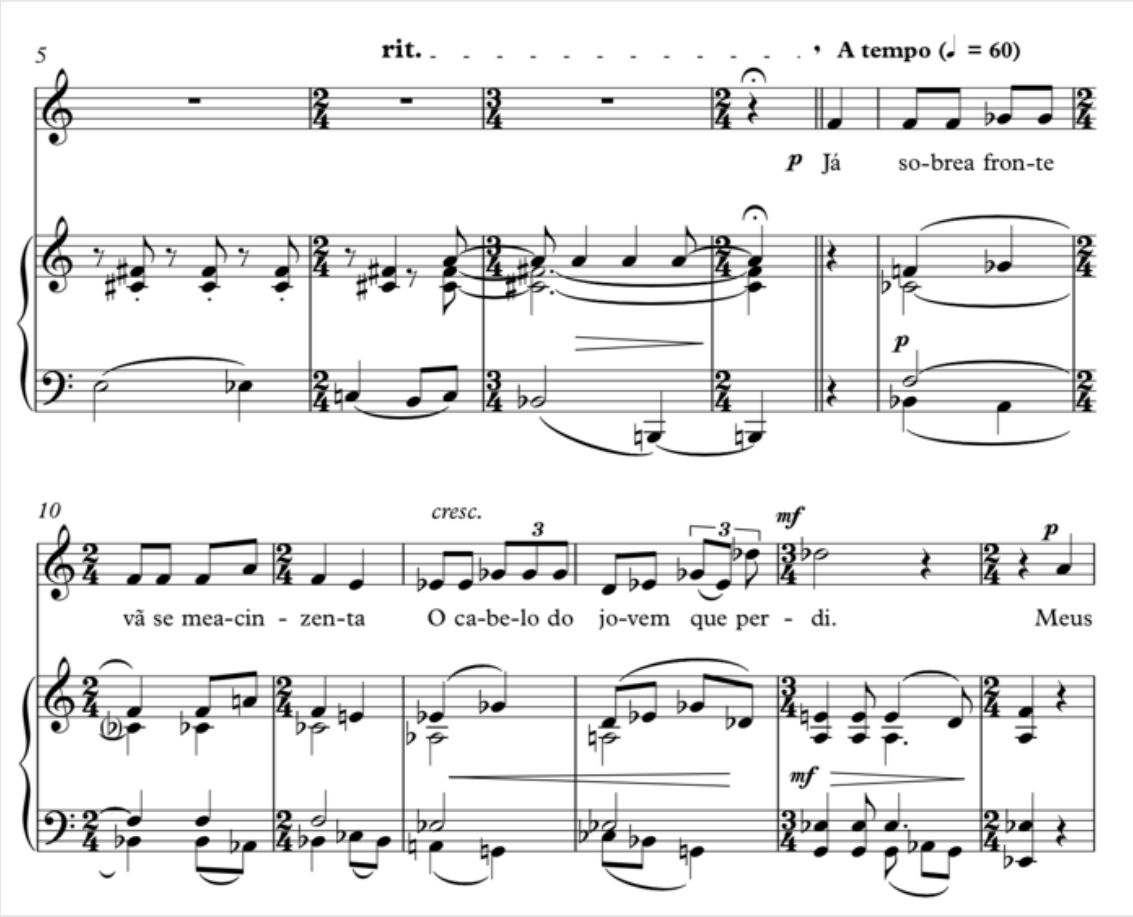


Ilustração 110. Percurso de elevação do registo vocal até a um momento de clímax em "Já sobre a fronte vã..." - compassos 5-15. ⇧

Ao recordar os prazeres que já não consegue ter, o sujeito é acompanhado por tercinas ascendentes, que em momentos passados da expressão musical de Lopes-Graça foram por nós associados a uma ideia de embalo e às memórias, ou aos sonhos, que este suscita. Este movimento é acompanhado de momentos de maior estabilidade harmónica, que passa pela transição entre acordes menos ambíguos, cuja proximidade a um registo tonal contribui para a criação de um momento de nostalgia, face ao carácter ambíguo e dissonante que a peça de resto apresenta.

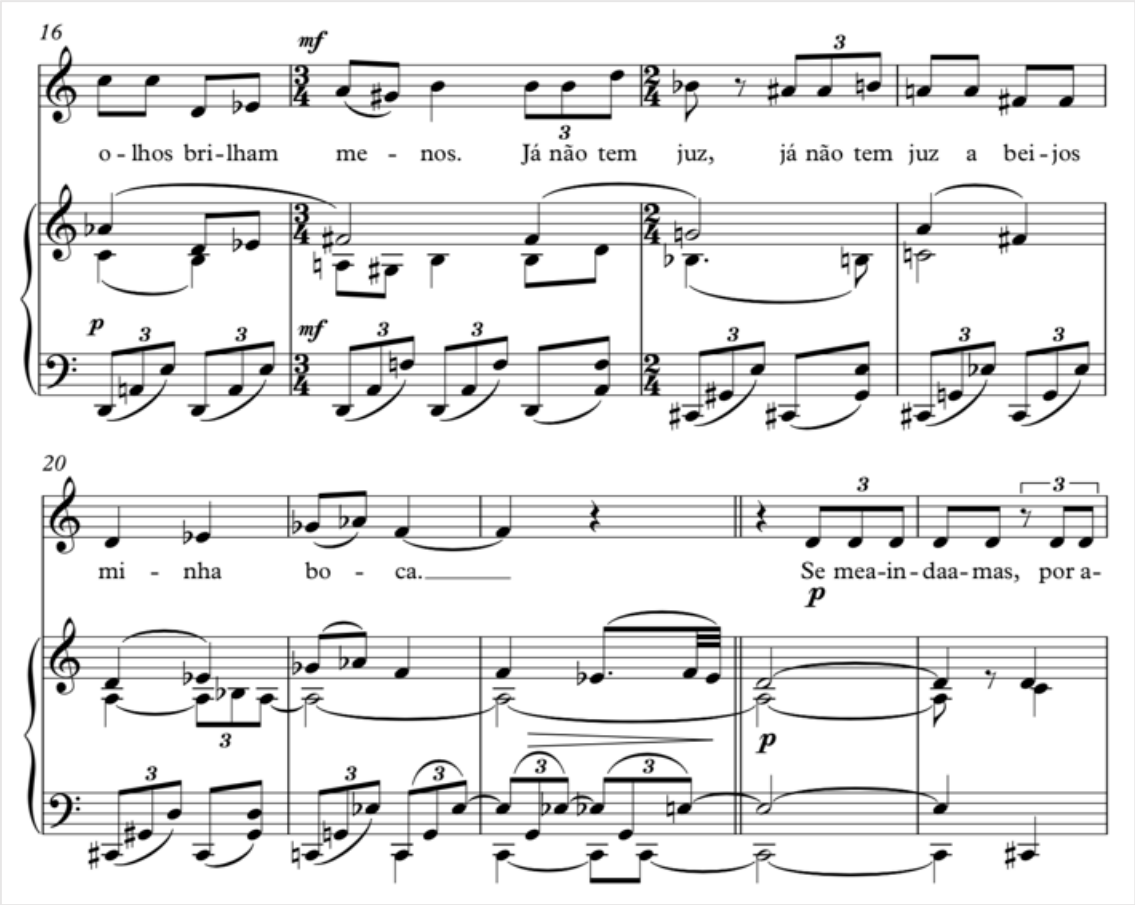


Ilustração 111. Associação de tercinas no piano à ideia de memória de um passado melhor em "Já sobre a fronte vã..." - compassos 16-24. ⇧

No compasso 23, voltamos a uma marcação do tempo mais acentuada, que depois se transforma num momento de tensão e inquietação nos compassos 25 e 26, com as semicolcheias no baixo do piano que acompanham um momento de destaque na voz. Esta, que começara a nova secção com um gesto recitativo, incorre num salto de 5ª diminuta para cima e para baixo e de seguida num intervalo de 7ª maior ascendente, para caracterizar o texto, cujas acentuações são alteradas de tal forma que a expressão em causa obtém grande destaque: "por amor não ames". De seguida temos novamente uma alteração do texto por parte de Lopes-Graça, que decide repetir o último verso do poema: "Traíras-me comigo".

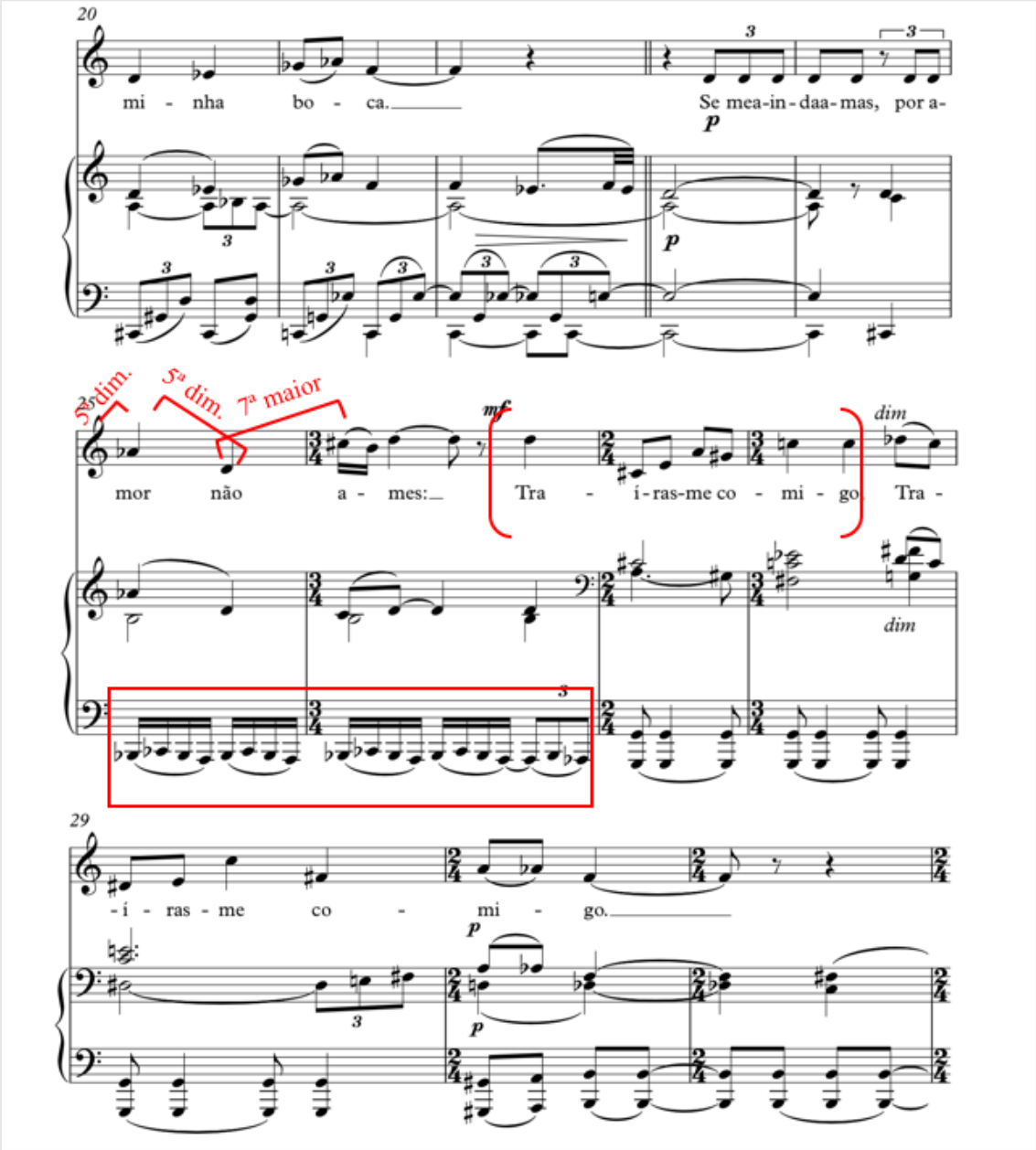


Ilustração 112. Momento de tensão em "Já sobre a fronte vã...", associado a uma melodia vocal maioritariamente constituída por dissonâncias, e repetição do último verso do poema utilizado – compassos 20-31. ⇑ ⇑

O carácter paradoxal do verso é ilustrado por gestos especialmente oscilantes nas duas repetições, porém, a reiteração da frase é caracterizada por intervalos melódicos bastante mais dissonantes e é prolongada por notas ornamentais. O piano imita, na voz superior, o contorno melódico de ambas as repetições e continua depois sozinho por alguns compassos, onde destabiliza a marcação do tempo através de ritmos sincopados, aos quais se sobrepõe um movimento cadencial que percorre os acordes incompletos de

Si maior e Mi♭ menor (funcionando Mi♭ como dominante da oitava em Lá que surge no último compasso, no baixo).

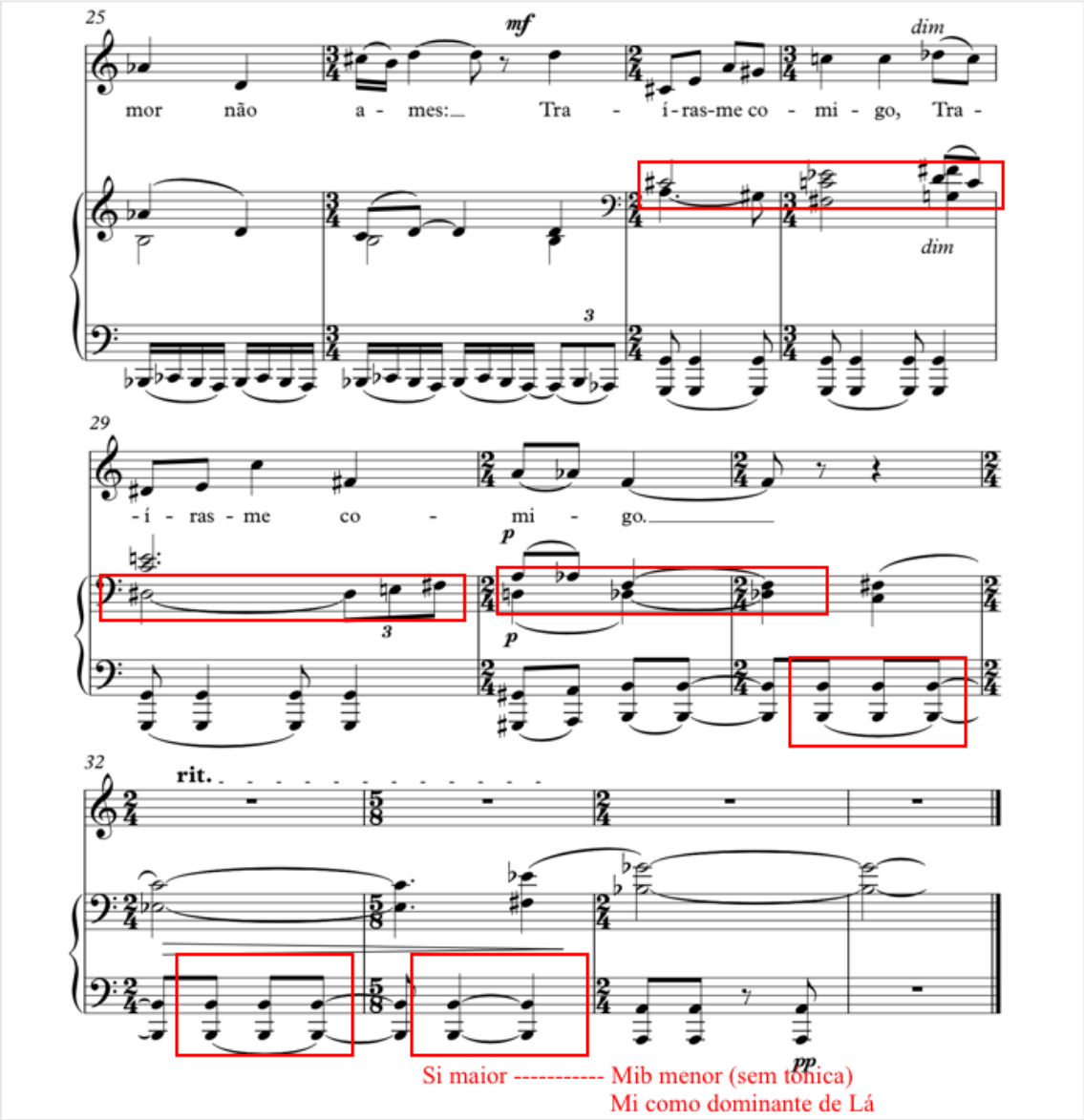


Ilustração 113. Conclusão de "Já sobre a fronte vã..." com identificação das notas comuns à linha melódica da mão direita do piano e à melodia da voz, dos ritmos sincopados do baixo do piano e da harmonia final da canção – Compassos 25-35.

1.6.6. “Olho os campos, Neera”

1.6.6.1. O poema ⇧

	Olho os campos, Neera,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	Olho os campos, Neera,	1 estrofe de 12 versos	6	1,3,6	,	Versos brancos	—		Campos; frio; sombra.	Não existe progressão, apenas um ambiente de lamento, semelhante ao do poema antecedente.	Voz do sujeito poético (1ª pessoa do singular), que se dirige a Neera	Declarativo
	Campos, campos, e sofro		6	1,3,6	c							
	Já o frio da sombra		6	1,3,6	c			Metáfora				
	Em que não terei olhos.		5	3,5	.							
	A caveira antessinto		6	3,6	c							
	Que serei não sentindo,		6	3,4,6	,			Sínquise				
	Ou só quanto o que ignoro		6	2,3,6	c							
	Me incógnito ministre.		6	2,6	.							
	E menos ao instante		6	2,4,6	c							
	Choro, que a mim futuro.		6	1,4,6	.							
	Súbdito ausente e nulo		6	1,4,6	c							
	Do universal destino.		6	4,6	.							

Tabela 30. Análise do poema “Olho os campos, Neera”.

“Olho os campos, Neera”, volta a abordar a temática da morte, que se conjuga com uma exploração da ideia de “vastidão”, aplicada aos “campos, campos” que não parecem ter fim, ao universo e ao destino, no qual a intervenção do sujeito poético é nula. A ode é constituída de uma só estrofe com 12 versos hexassílabos, cujo padrão métrico Lopes-Graça mantém.

1.6.6.2. A canção ⇧

O compositor separa a peça em duas partes que, no entanto, não são senão uma exposição e reexposição do mesmo tipo de discurso melopoético. O piano apresenta a primeira parte com um tema em colcheias em uníssono (à distância de duas oitavas) entre as duas mãos. Este tema de dois compassos define as relações intervalares sobre as quais a parte do piano se irá desenvolver e, simultaneamente, atua como elemento estruturante da obra, que surge no seu início, meio (cc.19-20) e fim (cc. 30-31).

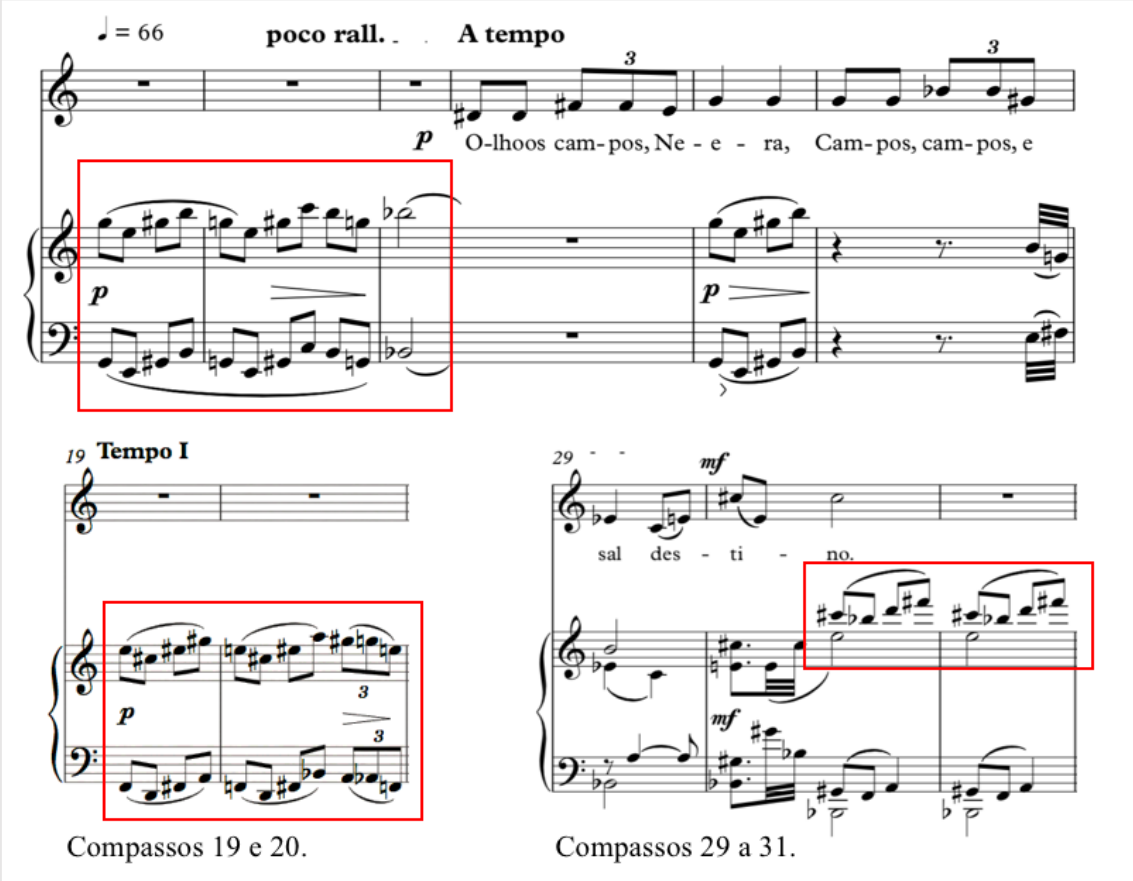


Ilustração 114. Tema que inicia a canção "Olho os campos, Neera" e que é depois retomado nos compassos 19-20 e 30-31 – Compassos 1-6. ⇧

O tema é constituído por intervalos intercalados de 3ª menor e 3ª maior que aparecem sob diversas formas, nos gestos melódicos do piano, e cuja oposição passa também para o plano vertical. A melodia vocal apresenta, nos primeiros dois versos, a mesma relação intervalar, transposta uma 3ª maior acima no segundo caso. O terceiro verso, que na canção é enunciado duas vezes, cumpre o mesmo gesto melódico, novamente uma 3ª maior acima, embora com intervalos diferentes, finalmente

culminando num gesto descendente que termina a primeira estrofe numa nota longa, de repouso.

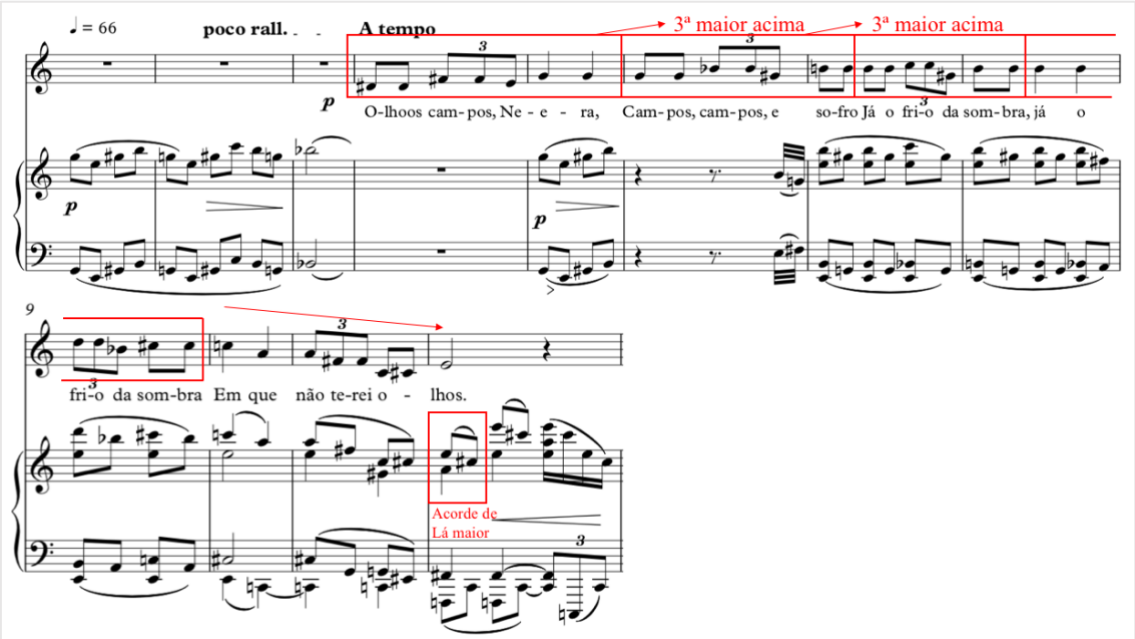


Ilustração 115. Transformações do gesto melódico inicial da voz em "Olho os campos, Neera" – Compassos 1-12.

Esta nota, Mi4, é suportada pelo acorde de Lá maior na voz superior do piano, enquanto o baixo insiste em intervalos dissonantes. Para além das transposições dos gestos melódicos por intervalos de 3ª maior, a voz, incorpora a oscilação entre 3ª menor e 3ª maior, introduzida pelo piano, na sua melodia, onde esses intervalos são predominantes.

A voz continua o texto num registo mais grave, que mantém até à última parte da canção, onde se eleva novamente quando o texto se altera e o penúltimo verso é repetido (c. 24).

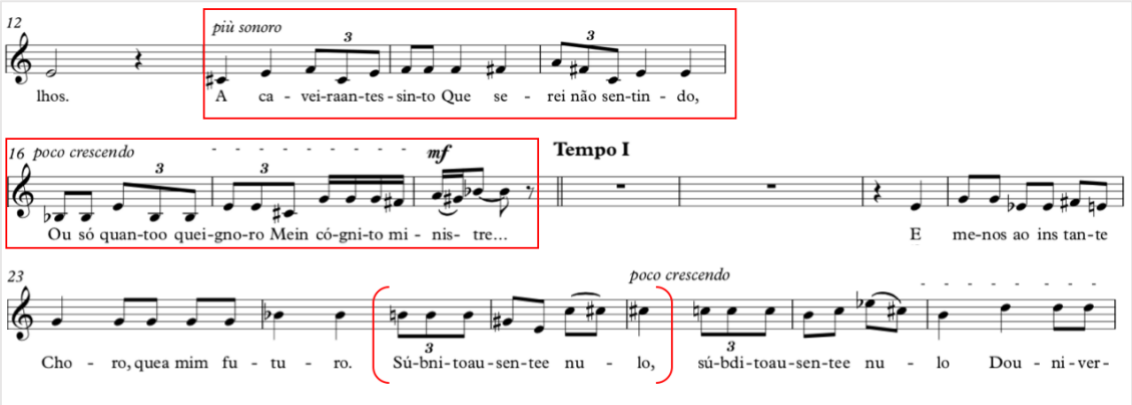


Ilustração 116. Exploração de um registo mais grave na voz em "Olho os campos, Neera" e repetição do verso "Súbdito ausente e nulo" – Compassos 12-19.

Na segunda parte da canção o motivo inicial do piano é apresentado com uma pequena variação no final e sem repouso no primeiro tempo do compasso seguinte, sendo deixado em suspenso[167]. Para além disto, as duas mãos já não se encontram em uníssono, mas sim à distância de uma 2ª menor. Nos compassos seguintes, após a entrada da voz, o piano continua os seus movimentos por intervalos de 3ª maior/menor, sendo que entre os compassos 25 e 27, enquanto a mão superior continua esta oscilação, a mão esquerda parte de intervalos de 5ª perfeita e vai encurtando os saltos, até chegar a trítonos consecutivos.

[167] As duas colcheias finais transformam-se numa tercina, mas em termos intervalares a distância percorrida é igual.

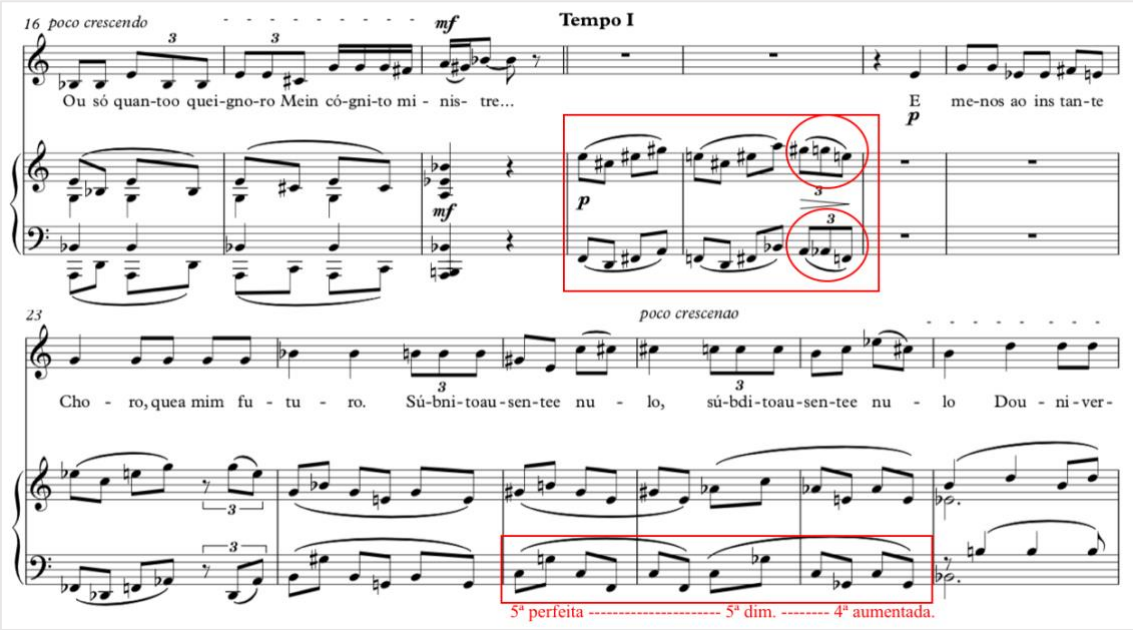


Ilustração 117. Segunda reprodução do tema inicial do piano, com pequenas modificações e destaque para a evolução intervalar do baixo do piano nos compassos 25 a 27 de "Olho os campos, Neera" – Compassos 16-28.

No compasso 30 surgem novamente excertos do tema inicial, mas o mais relevante parece ser a dimensão gráfica do texto melopoético, na qual encontramos o desenho de uma forma circular, construída a partir da proximidade de registos nas mãos do piano no compasso 30 e do seu afastamento progressivo e nova aproximação no compasso 34, a propósito da ideia poética de "universal destino". A peça conclui-se numa harmonia que sobrepõe os acordes de Dó aumentado com sétima e Dó♯ menor.

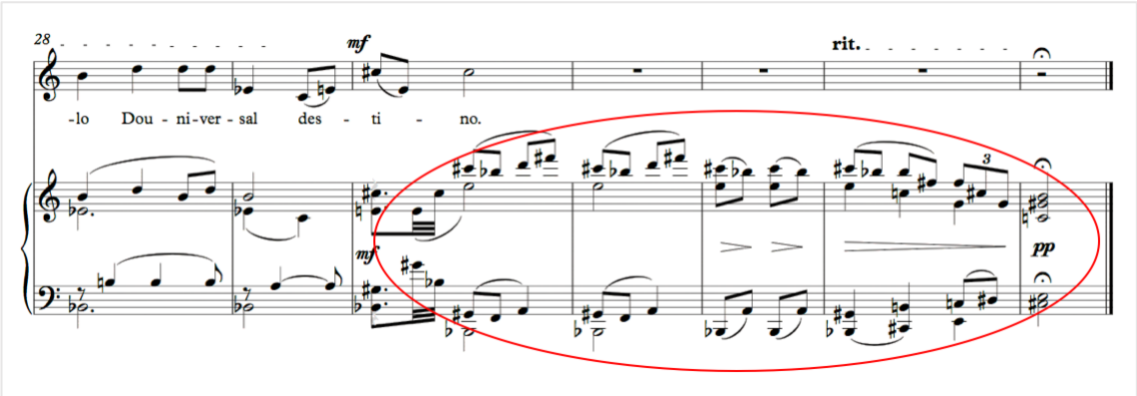


Ilustração 118. Compassos finais de "Olho os campos, Neera" com desenho de uma forma circular a partir do contorno geral das vozes do piano - Compassos 28-34. ⇧

1.6.7. “O ritmo antigo...”

1.6.7.1. O poema ⇧

	O ritmo antigo que há em pés descalços	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	O ritmo antigo que há em pés descalços	3 estrofes de 4 versos (quadras)	10	2,4,6,8,10	c	Versos brancos	—	Metonímia	Dança das ninfas; Pés nus; Mar.	Poema sem teor emotivo, com ambiente de contemplação. Sem progressão, apenas a passagem de uma postura descritiva para um incentivo concreto	Na 2ª estrofe o sujeito poético dirige-se a um coletivo particular (infantes)	Declarativo
	Esse ritmo das ninfas repetido,		10	1,3,6,10	c							
	Quando sob o arvoredo		6	1,3,6	c							
	Batem o som da dança,		6	1,4,6	—							
	Vós na alva praia relembrai, fazendo,		10	1,2,4,8,10	c			Apóstrofe				
	Que escura a espuma deixa; vós, infantes,		10	2,4,6,8,10	c							
	Que inda não tendes cura		6	1,3,4,6	,							
	De ter cura, reponde		6	2,3,6	c							
	Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apolo,		10	3,5,7,9,10	c							
	Como um ramo alto, a curva azul que doura,		10	1,3,4,6,8,10	c							
	E a perene maré		6	3,6	c							
	Flui, enchente ou vazante.		6	2,3,6	.							

Tabela 31. Análise do poema “O ritmo antigo” *que há em pés descalços.*

“O ritmo antigo que há nos pés descalços” apresenta-se na sua primeira versão, publicada na revista *Athena* e não na versão modificada e publicada em 1946, pela editora Ática[168]. Este é uma espécie de celebração nostálgica da inocência e da infância que é comparada ao ritual de dança das ninfas do imaginário mitológico grego. O poema é constituído por uma estrofe que alterna pares de versos decassílabos e hexassílabos, estrutura que Lopes-Graça volta a preservar.

[168] Pessoa, Fernando. 1946. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática.

1.6.7.2. A canção ⇧

Em conformidade com o tema do poema, Lopes-Graça dedica, nesta canção, maior atenção à dimensão rítmica, que se traduz numa exploração de padrões e células rítmicas diferentes em cada uma das linhas da voz e do piano. A peça constitui-se na sua maioria, de um só andamento, não incluindo, em parte por isso, momentos de repouso ou oscilações entre diferentes graus de energia, a não ser nos compassos finais. Nestes dá-se também o único caso de repetição de padrões rítmicos e melódicos, como veremos, sendo que a tensão constante que caracteriza o desenrolar da canção está também dependente de um discurso contínuo e linear, sem recapitulações ou contrastes temáticos. A voz, que pronuncia o texto com uma articulação silábica, desenrola-se igualmente sem se reger por gestos melódicos estruturantes, ou motivos rítmicos repetidos.

O piano apresenta um padrão rítmico simples, sem linha de intervalo entre as notas e semelhante a uma combinação de pés métricos troqueus e dáctilos, na introdução da canção que começa a ser variado e a complexificar-se no compasso 8, depois da enunciação do primeiro verso, cuja melodia será depois reutilizada no fim da peça. É a partir do segundo verso do poema que tanto a voz como o piano se vão desdobrando em diferentes combinações de padrões rítmicos, quase sempre em desencontro.

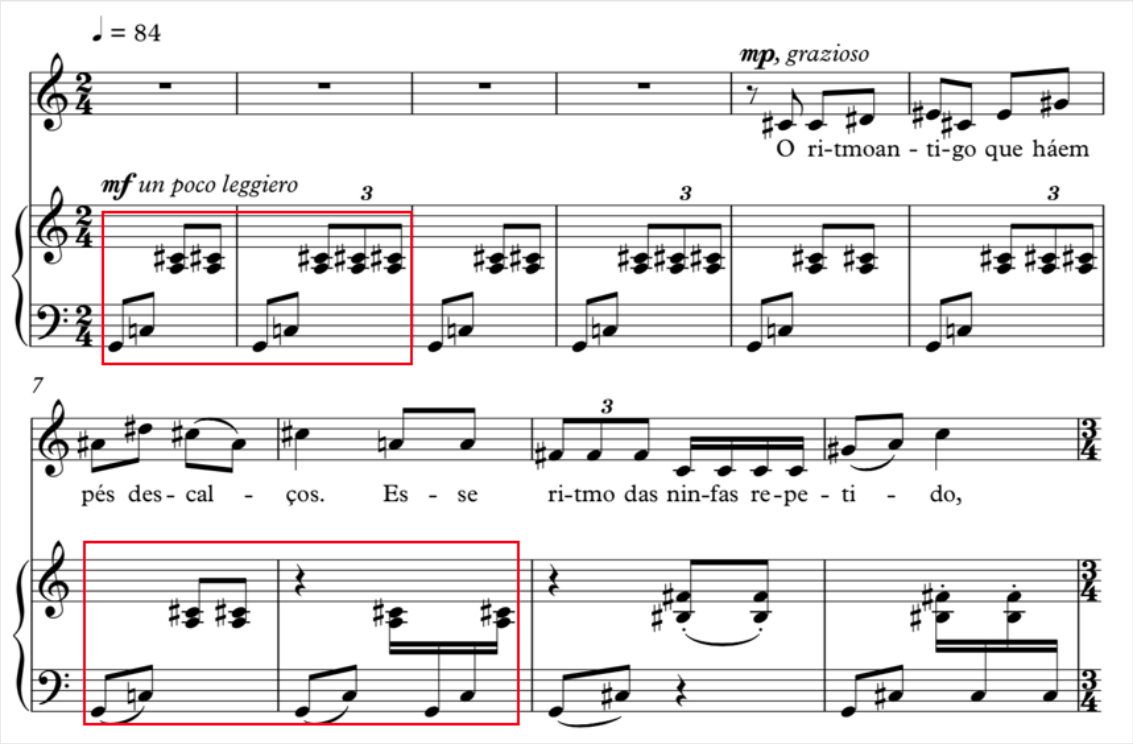


Ilustração 119. Introdução do piano em "O ritmo antigo" e modificação gradual do padrão rítmico em questão – compassos 1-10. ⇧

No compasso 26, encontramos um momento de breve repouso na palavra "Flui", que liga os versos "E a perene maré Flui, / enchente ou vazante". Lopes-Graça repete estes dois versos e encontra novamente repouso na mesma palavra (c. 28), o que nos faz considerar que estamos perante um episódio de figuralismo, embora pouco pronunciado.

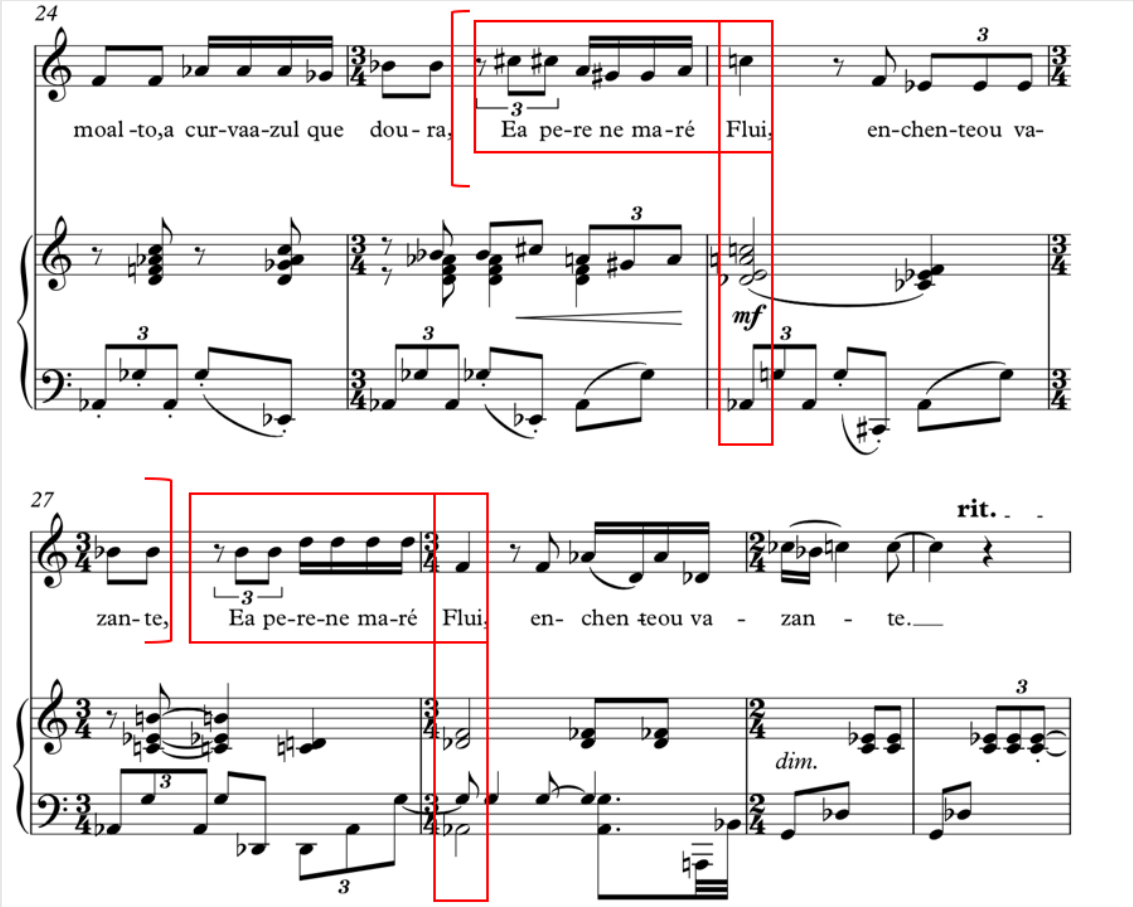


Ilustração 120. Momentos de repouso associados à palavra "Flui" e repetição de um padrão rítmico associada às reproduções do verso "E a perene maré" na canção "O ritmo antigo" – Compassos 24-30. ⇧

Os versos repetidos são caracterizados com contornos melódicos bastante díspares, embora o ritmo do primeiro verso – "E a perene maré" – seja imitado na sua repetição, o que é bastante significativo numa peça tão heterogénea.

Ao concluir o texto, a voz dá lugar à reintrodução do padrão rítmico inicial do piano ao qual, porém, são acrescentadas ligaduras de prolongação que o tornam progressivamente irreconhecível. No compasso 32 chegamos à única e última alteração de andamento (para *Lento*), após a qual ouvimos, na voz superior do piano, a melodia do primeiro verso cantado, transposta uma 7ª menor acima do registo original. Esta dá

origem a um acorde prolongado sob o qual o piano relembra uma última vez o seu ritmo original e termina a peça.

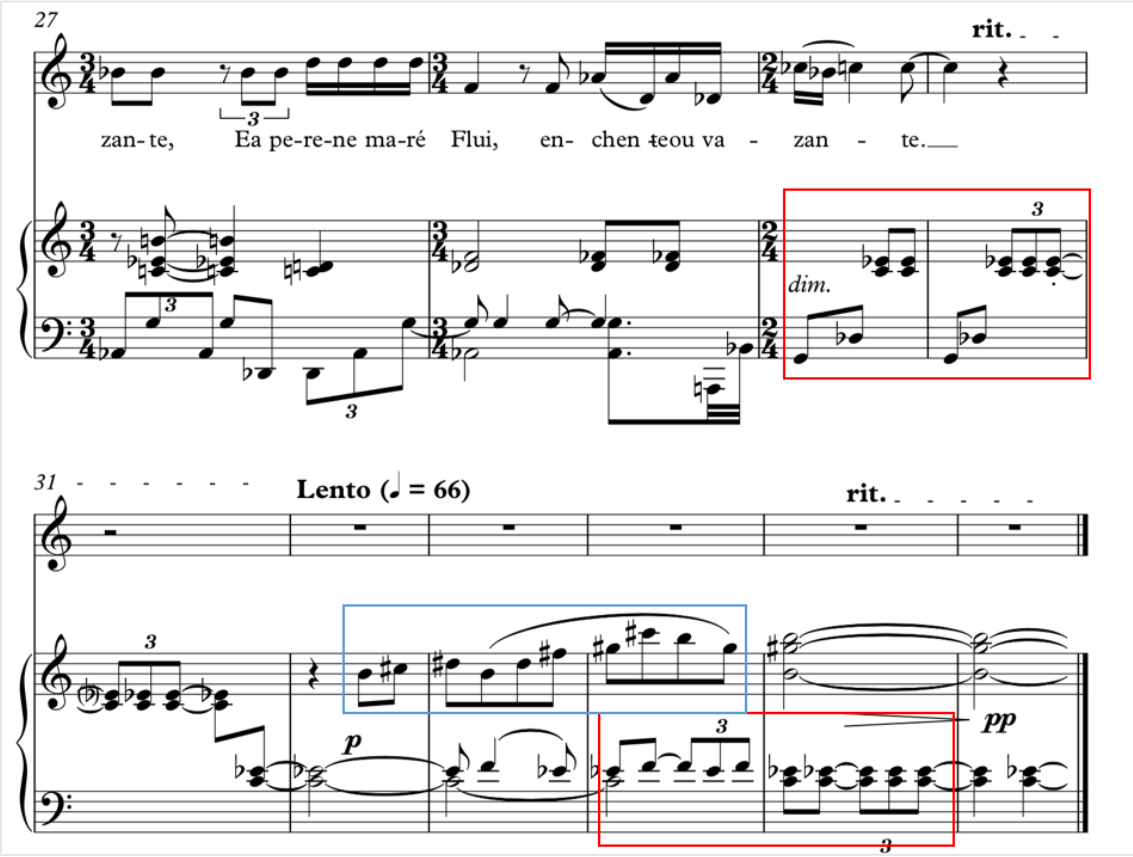


Ilustração 121. Compassos finais de “O ritmo antigo”, com um retorno ao padrão rítmico apresentado pelo piano no início da canção e à melodia do primeiro verso apresentado – compassos 27-36. ⇧

1.6.8. “O mar jaz...”

1.6.8.1. O poema ⇧

	O mar jaz.	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	O mar jaz. Gemem em segredo os ventos	1 estrofe de 20 versos	10	2,3,4,8,10	c	Versos brancos	—	Hipálage	Natureza (mar, vento, praia, sol); Deuses.	Poema de teor doutrinário. Sem progressão poética, senão a revelação da posição sobre a vida do sujeito poético.	O sujeito poético (1ª pessoa do singular), dirige-se a um interlocutor particular, Neera.	Declarativo
	Em Éolo cativos,		6	2,6	,							
	Só com as pontas do tridente as vastas		10	1,4,8,10	c							
	Águas franze Neptuno;		6	1,3,6	;							
	E a praia é alva e cheia de pequenos		10	2,4,5,7,11	c							
	Brilhos sob o sol claro.		6	1,3,5,6	.							
	Inutilmente parecemos grandes.		10	3,4,8,10	.							
	Nada, no alheio mundo,		6	1,4,6	,							
	Nossa vista grandeza reconhece		10	1,3,6,10	c							
	Ou com razão nos serve.		6	4,6	.							
	Se aqui de um manso mar meu fundo indício		10	2,4,6,7,8,10	c			Metáfora				
	Três ondas o apagam,		6	1,2,6	,							
	Que me fará o mar que na atra praia		10	4,6,8,10	c							
	Ecoa de Saturno?		6	2,6	?							

Tabela 32. Análise do poema “O mar jaz”.

O texto utilizado por Lopes-Graça em “O mar jaz” corresponde também a uma primeira publicação da ode, na revista *Athena* e diverge um pouco da versão publicada em 1946. A linguagem poética é extremamente simbólica e a utilização de anástrofes tornam o discurso difícil de seguir. Contudo, trata-se essencialmente de uma reflexão sobre a ilusão de grandeza dos homens e a vastidão do mundo e do tempo, nos quais o sujeito poético não consegue deixar uma marca. O poema é constituído por uma estrofe de 14 versos decassílabos e hexassílabos alternados, que o compositor mais uma vez não destabiliza.

1.6.8.2. A canção ⇧

O primeiro andamento da canção é introduzido por movimentos oscilantes, embora irregulares, resultantes da interação entre as duas vozes do piano. A voz apresenta uma linha melódica que começa por se apresentar estagnada ao ilustrar a primeira expressão poética: "O mar jaz". Os ventos gemidos são prolongados por várias notas longas num gesto melódico muito ténue que começa a recorrer a células rítmicas um pouco mais curtas a partir do compasso 9.



Ilustração 122. Primeiro andamento de "O mar jaz..." com destaque para os movimentos oscilantes e ascendentes do piano e para a evolução da melodia vocal – Compassos 1-12. ⇧

A sequência de ondulações termina na passagem de um interlúdio do piano para o segundo andamento do *lied*, com um acorde que se situa a meio da peça e que representa um ponto de viragem no seu carácter (cc. 17-18).

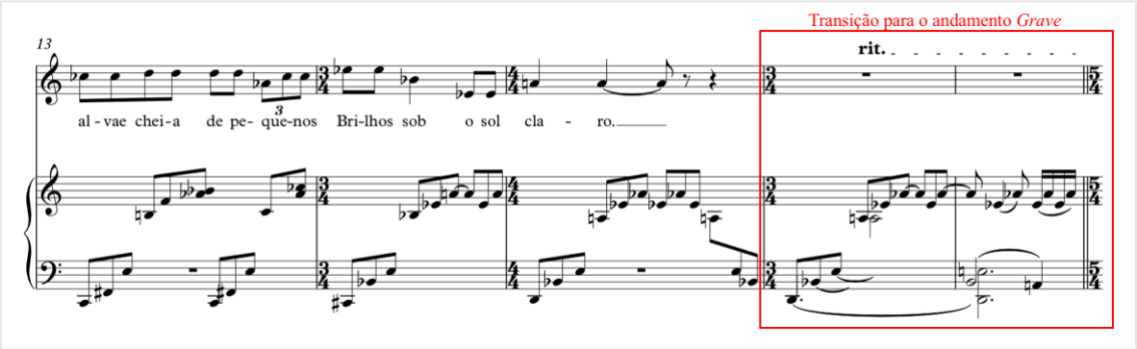


Ilustração 123. Compassos de transição para o andamento *Grave* de "O mar jaz..." – compassos 13-17.

Este último, *Grave* (𝅗𝅥 = 54), é o momento mais dramático da peça, no qual um só verso recebe destaque e um tratamento particular. A linha melódica torna-se estanque, assumindo um estilo recitativo, e percebemos que esta frase é para ser ouvida pelo seu conteúdo semântico e não disfarçada por elementos musicais: "Inutilmente parecemos grandes". O piano apresenta acordes densos que se prolongam e atacam as mesmas notas consecutivamente e fora de tempo, como que para despertar a atenção do ouvinte, ao invés de o hipnotizar. Estes culminam num acorde, cuja força é ironizada pela oscilação rápida de notas num registo muito agudo (c. 20).

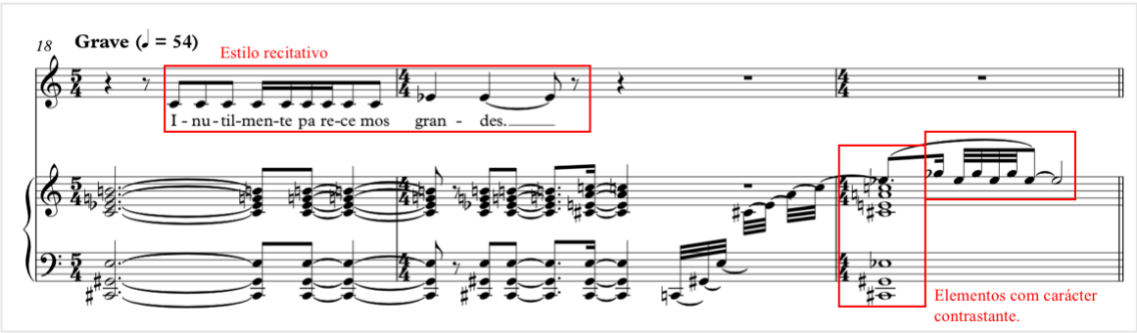


Ilustração 124. Andamento *Grave* da canção "O mar jaz...", com destaque para o carácter recitativo da voz e momento de ornamentação contrastante no piano – compassos 18-20. ⇑

Na secção seguinte, num andamento *Poco più* (𝅗𝅥 = 63), a voz enuncia uma reflexão que comenta e explica o verso destacado, por meio da metáfora usada inicialmente: o mar. O compositor decide, então, acumular as texturas dos andamentos anteriores por meio de acordes arpejados, dissonantes entre si, que funcionam como meio termo entre a ondulação do mar e a verticalidade que marcara a tese do sujeito poético.

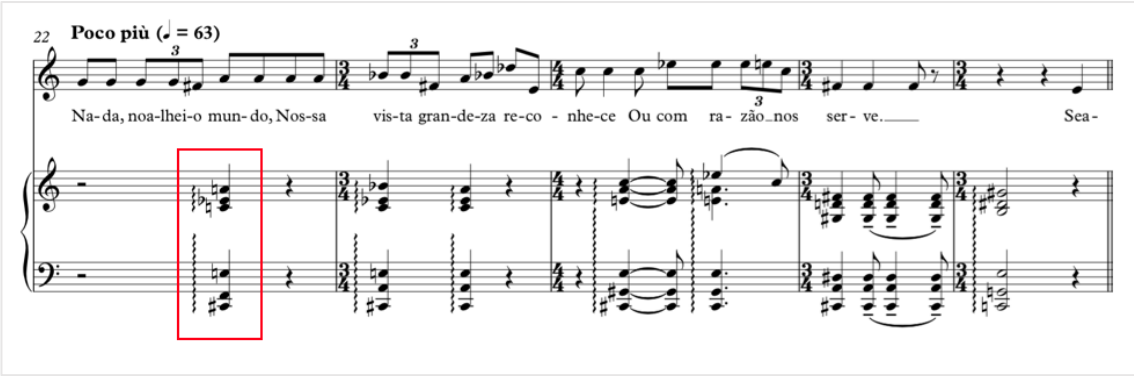


Ilustração 125. Terceiro andamento de "O mar jaz..." e destaque para a textura do piano, com acordes arpejados – compassos 22-26.

No final da canção, o compositor repete a segunda parte do penúltimo verso, a partir da qual entoa a sua pergunta – "Que me fará o mar que na atra praia, / (que na atra praia) Ecoa de Saturno?". Esta já não é acompanhada por acordes arpejados, visto que a "atra praia" em questão é uma metáfora para o tempo e não para o mar. A última nota da voz (c. 33) é completada pelas últimas colcheias do piano (c. 34), que com ela formam uma tríade maior e desenham o gesto associado por Lopes-Graça às frases interrogativas. Contudo, o acorde que subjaz, constituído por vários intervalos dissonantes, cria uma harmonia deveras ambígua que deixa a pergunta da voz por responder.

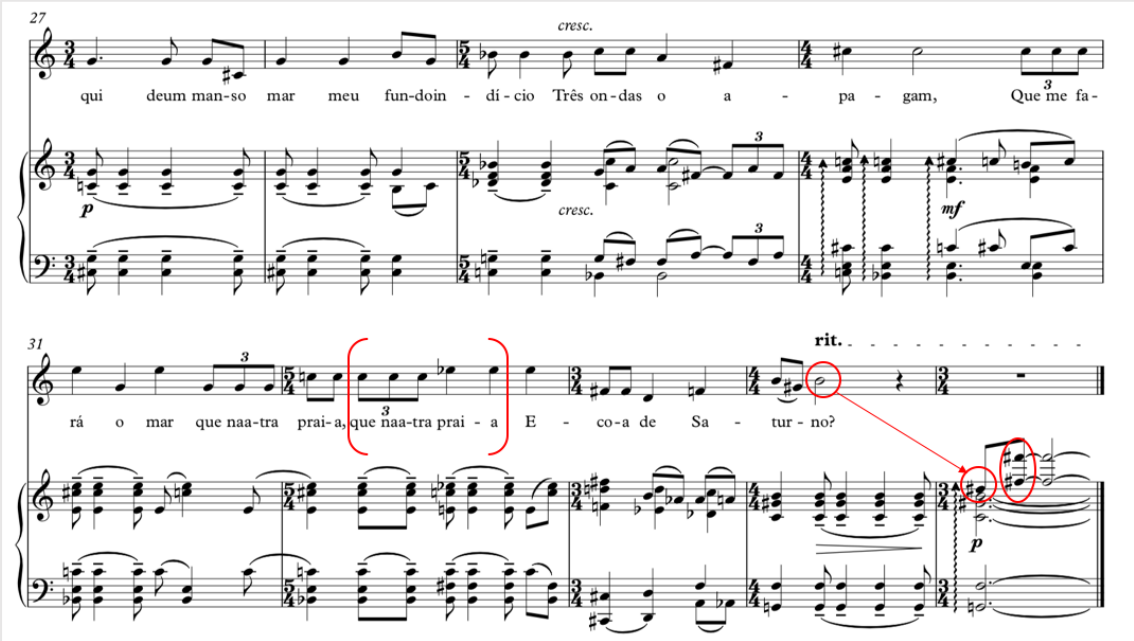


Ilustração 126. Compassos finais de "O mar jaz..." e movimento ascendente final do piano que marca a frase interrogativa – Compassos 27-35. ⇧

1.6.9. “O deus Pã não morreu”

1.6.9.1. O poema ⇧

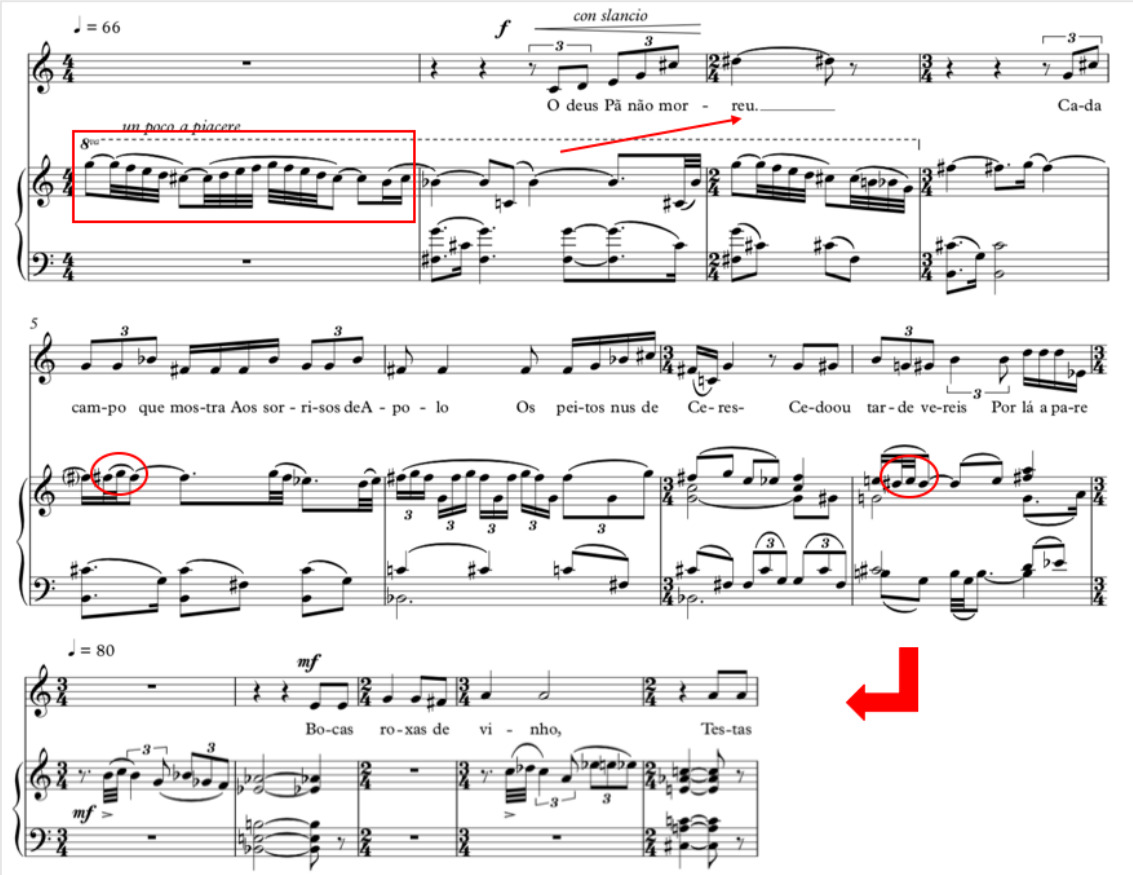
	O deus Pã não morreu,	Forma	Métrica			Fonética		Semântica				
			S.M.	A.	P.	E.R.	Outros	Figuras de Linguagem	Imagens	Progressão poética/ *Stimmung*	Sujeito/ Objeto	Tipo de Frases
Análise	O deus Pã não morreu,	4 estrofes (1 sétima, 2 quadras e 1 décima)	6	2,3,4,6	,	Versos brancos	—	—	Flauta de Pã; Natureza (campos); deuses.	Poema de teor doutrinário; Sem progressão poética.	O sujeito poético fala em nome de, e para, uma entidade plural.	Declarativo
	Cada campo que mostra		6	1,3,6	c							
	Aos sorrisos de Apolo		7	1,4,7	c							
	Os peitos nus de Ceres —		6	2,4,6	—							
	Cedo ou tarde vereis		6	1,3,6	c							
	Por lá aparecer		6	2,6	c							
	O deus Pã, o imortal.		6	2,3,6	.							
	Não matou outros deuses		5	1,3,5	c							
	O triste deus cristão.		6	2,4,6	.							
	Cristo é um deus a mais,		7	1,3,5	,							
	Talvez um que faltava.		6	2,6	.							
	Pã continua a dar		6	1,4,6	c							
	Os sons da sua flauta		6	2,4,6	c							
	Aos ouvidos de Ceres		7	1,4,7	c							
	Recumbente nos campos.		6	3,6	.							
	Os deuses são os mesmos,		5	2,4,5	,							
	Sempre claros e calmos,		6	1,3,6	,							
	Cheios de eternidade		6	1,6	c							
	E desprezo por nós,		6	3,6	,							
	Trazendo o dia e a noite		6	2,4,6	c							
	E as colheitas douradas		6	3,6	c							
	Sem ser para nos dar		6	2,3,6	c							
	O dia e a noite e o trigo		6	2,4,6	c							
	Mas por outro e divino		6	3,6	c							
	Propósito casual.		7	2,7	.							

Tabela 33. Análise do poema “O deus Pã não morreu”.

O poema “O deus Pã não morreu” é constituído por 4 estrofes de dimensões diferentes, cada uma composta por versos que variam entre as 5 e as 7 sílabas métricas. Fernando Lopes-Graça regulariza a métrica do poema, que passa a constituir-se inteiramente de versos decassílabos. Neste texto, Reis preocupa-se apenas em defender a prevalência do paganismo sobre outras religiões como o mencionado cristianismo, a partir da figura de Pã.

1.6.9.2. A canção ⇧

O *lied* de Lopes-Graça tem algumas afinidades com a estrutura de "O ritmo antigo...", começando igualmente por uma introdução do piano e uma primeira afirmação da voz que se irão repetir no final da peça. A canção é iniciada por uma linha melódica da voz superior do piano, cujo movimento oscilante por graus conjuntos perfaz um âmbito de 5ª diminuta. Esta intervenção será provavelmente uma referência à flauta de Pã que o próprio sujeito poético refere a certa altura no poema. A primeira afirmação da voz assume um gesto de tal forma ascendente que ganha um carácter exclamativo. Este acompanha-se de uma continuação da linha melódica do piano, que é a partir do segundo compasso harmonizada.



Compassos 1 a 5 de *Bocas roxas de vinho*

Ilustração 127. Introdução de "O deus Pã não morreu" e identificação de elementos semelhantes aos principais constituintes de "Bocas roxas de vinho" – Compassos 1-8. ⇧

Esta relembra o tipo de ritmos utilizados em "Bocas roxas de vinho", assumindo em geral um carácter *brilhante*[169]. O ritmo acelerado da peça acalma um pouco nos compassos 9-11, nos quais a voz se desloca lentamente de Si3 para Ré4 passando por alguns obstáculos que dão proporções épicas ao texto enunciado: "O deus Pã, o imortal".

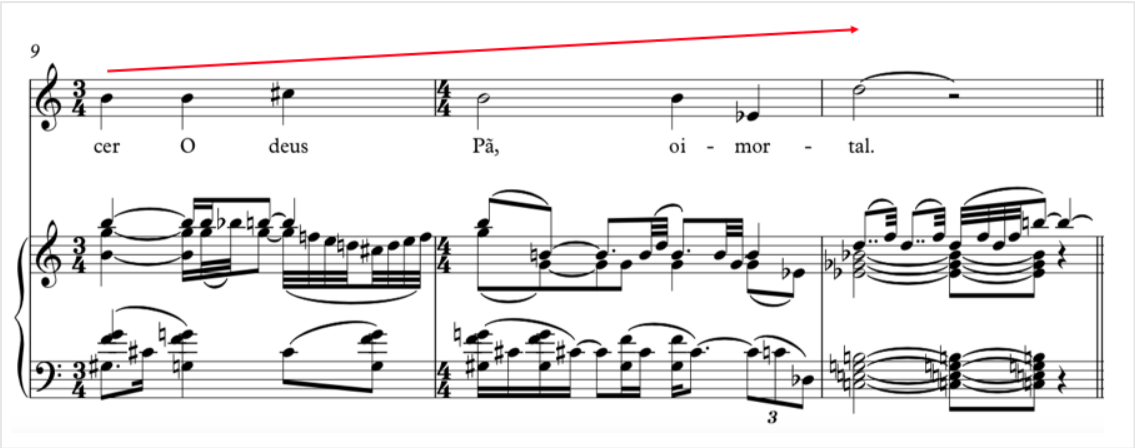


Ilustração 128. Melodia vocal com células rítmicas mais prolongadas, que destacam o verso "O deus Pã, o imortal" – Compassos 9-11.

O andamento seguinte, *Meno mosso* (𝅗𝅥 = 58), mantém o mesmo tipo de discurso, quer da parte da voz, quer do piano. É quando chegamos a *Tranquilo* (c. 26) – após um interlúdio deste último instrumento em que, de novo, sobressai o virtuosismo da mão direita – que encontramos uma mudança significativa de textura, já antes observada em alguns dos *lieder* analisados. O andamento é iniciado pela voz, que enuncia a doutrina do sujeito poético – "Os deuses são os mesmos, / Sempre claros e calmos" – num estilo mais recitativo sem suporte do piano na primeira parte de cada verso, recebendo deste apenas pequenos apontamentos harmónicos que se apresentam na forma do padrão rítmico característico de "O ritmo antigo...". Uns compassos à frente, a intervenção do piano volta a regularizar-se, embora na forma de padrões rítmicos regulares, que sobrepõem colcheias e tercinas e complexificam a textura do instrumento cada vez mais.

[169]Referimo-nos aqui à ao estilo identificado por Ratner: "The term *brilliant* [...] refers to the use of rapid passages for virtuoso display or intense feeling" (Ratner 1980, 19). A esta noção de emoção intensa como motivo para a produção de passagens virtuosísticas adicionamos, no caso deste *lied*, o interesse de Lopes-Graça em associar à personagem Pã um carácter de vitalidade.



Ilustração 129. Andamento *Tranquilo* de "O deus Pã não morreu" com padrões rítmicos semelhantes aos presentes em "O ritmo antigo" – Compassos 25-38. ⇧

A explicação da voz termina pela primeira vez acompanhada de uma textura vertical que, no compasso 43, cessa e dá lugar à última expressão vocal, isolada, que repete o primeiro verso do poema, alterando o compositor novamente o texto original. Tal como referimos, a melodia da voz é uma repetição apenas mais floreada do gesto inicial e essa introduz (criando uma simetria em relação à sucessão original) o gesto que associámos à flauta de Pã, que se anuncia como prova da sua existência. Este é, desta vez, executado pelas duas mãos em homorritmia, por movimento contrário e com um maior virtuosismo, terminando a canção com um acorde relativamente curto e dissonante.

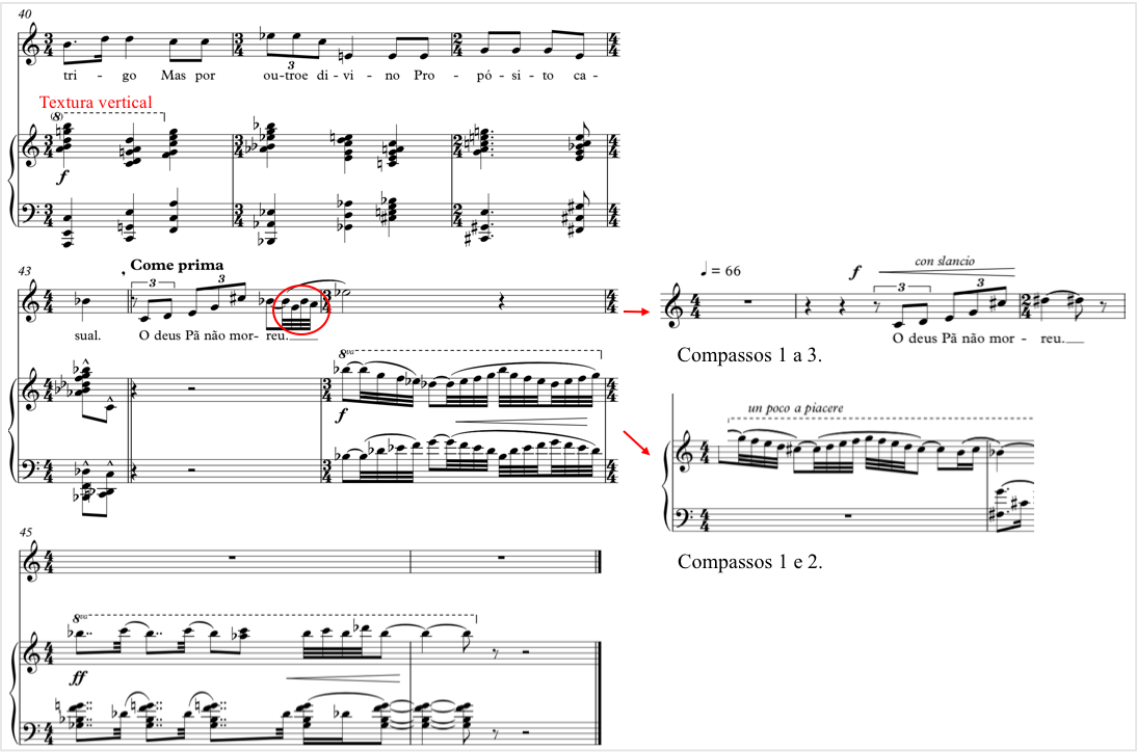


Ilustração 130. Repetição de elementos apresentados no início da canção “O deus Pã não morreu” – compassos 40-46. ⇧

2. Partituras Completas

Nesta secção, apresentamos uma edição das partituras consultadas para a produção da presente dissertação, realizada com o intuito de facilitar a leitura das peças em questão e de permitir a comparação entre diferentes versões das mesmas. Contudo e devido à grande quantidade de alterações feitas por Fernando Lopes-Graça a determinadas versões das peças em seguida expostas, recorremos também à digitalização dos manuscritos originais em alguns casos, cedidas pelo Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Em baixo, listamos as partituras em questão, por ordem de apresentação:

– *Duas canções de Fernando Pessoa* op. 13 (1934-1936)
  – "Põe-me as mãos nos ombros" (1934)
  – "Põe-me as mãos nos ombros" (Revisão de 1936)
  – "Sol nulo dos dias vãos" (1936)
– "O menino da sua mãe" op. 21 (1936)
– "O menino da sua mãe" op. 21 (Revisão de 1944)
– *Três canções de Fernando Pessoa* op. 60 (1947-1950)
  – "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (1947, com revisão de 1956)
  – "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (Revisão de 1956)
  – "Cavalo de sombra, cavaleiro monge" (Revisão de 1988)
  – "Horizonte" (1950)
  – "Horizonte" (Revisão de 1988)
  – "Não sei se é sonho, se realidade" (1950)
  – "Não sei se é sonho, se realidade" (Revisão de 1988)
– "Tomámos a vila depois dum intenso bombardeamento" op. 126 (1960)
– *Quatro momentos de Álvaro de Campos* op. 241 (1987)
  – "Dá-me lírios, lírios"
  – "De la musique"
  – "Trapo"
  – "Magnificat"
– *Nove odes de Ricardo Reis* op. 239 (1987)
  – "Coroai-me de rosas"
  – "Aqui, dizeis"
  – "Ao longe os montes..."

– “Bocas roxas de vinho”

– “Já sobre a fronte vã...”

– “Olho os campos, Neera”

– “O ritmo antigo...”

– “O mar jaz...”

– “O deus Pã não morreu”

Duas canções de Fernando Pessoa

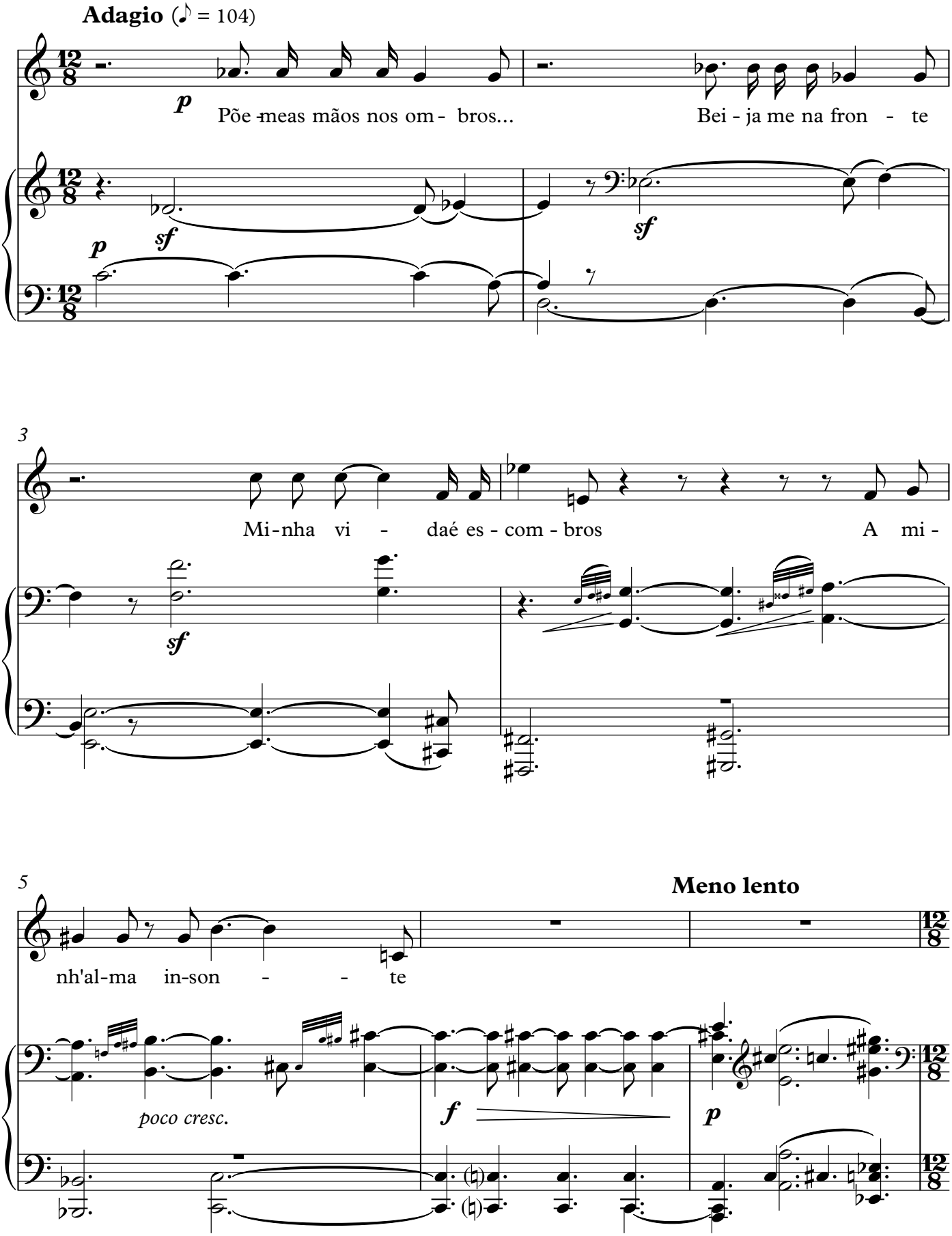
op. 13

(1934 - 1936)

Põe-me as mãos nos ombros

1934

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça



8

p

Eu não sei por- quê, Meu des-deon - de ve- nho, ...

cresc...

11

Sou o ser que vê, E vê tu does-tra-nho ...

p

cresc.

14

f

dim.

riten.

sf

sf

18 **Tempo I**

Põe a tu - a mão So - breo meu ca-be - lo...

20

Tu - doé i - lu - são. ... So -

22

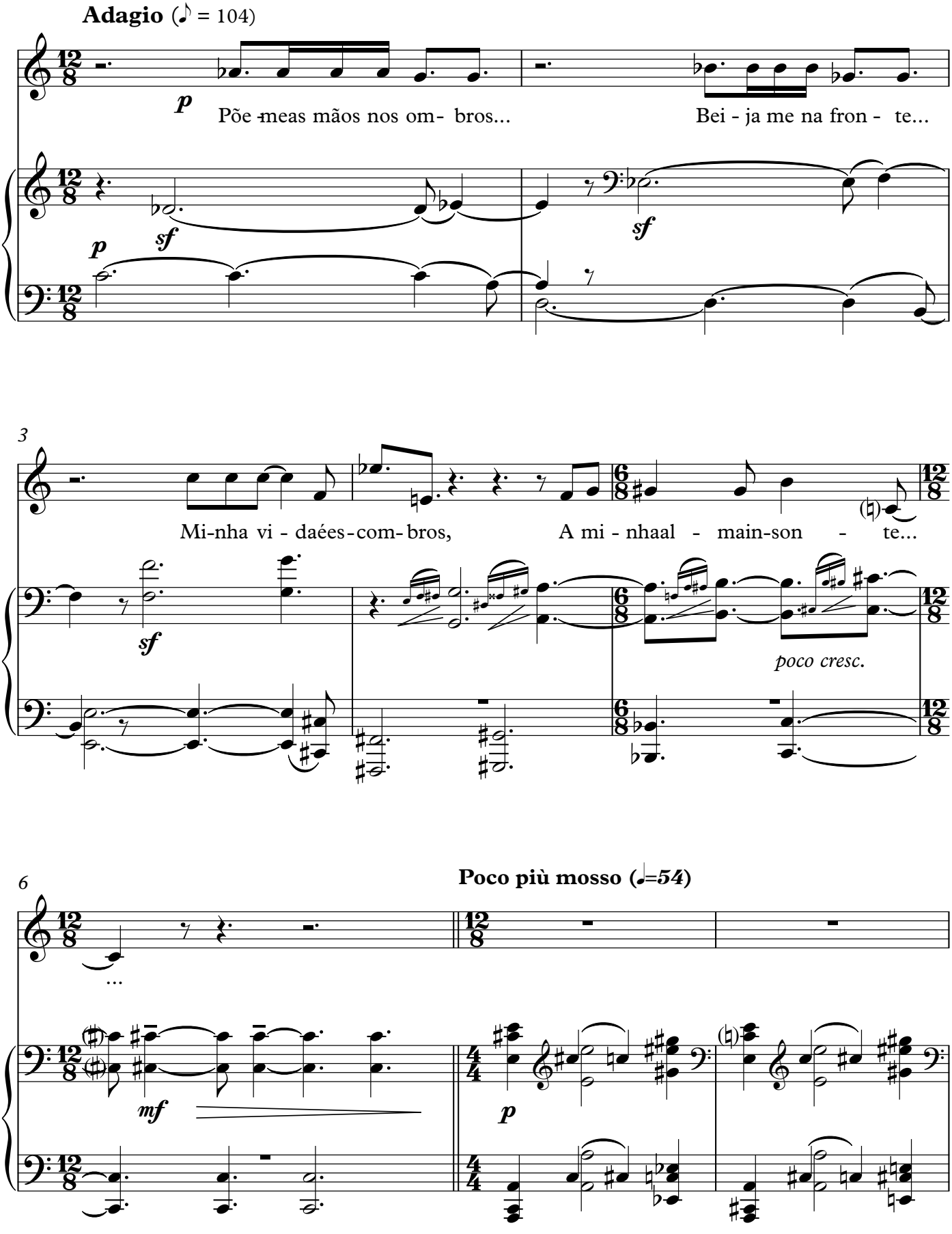
nhar. ... é sa - bê - lo.

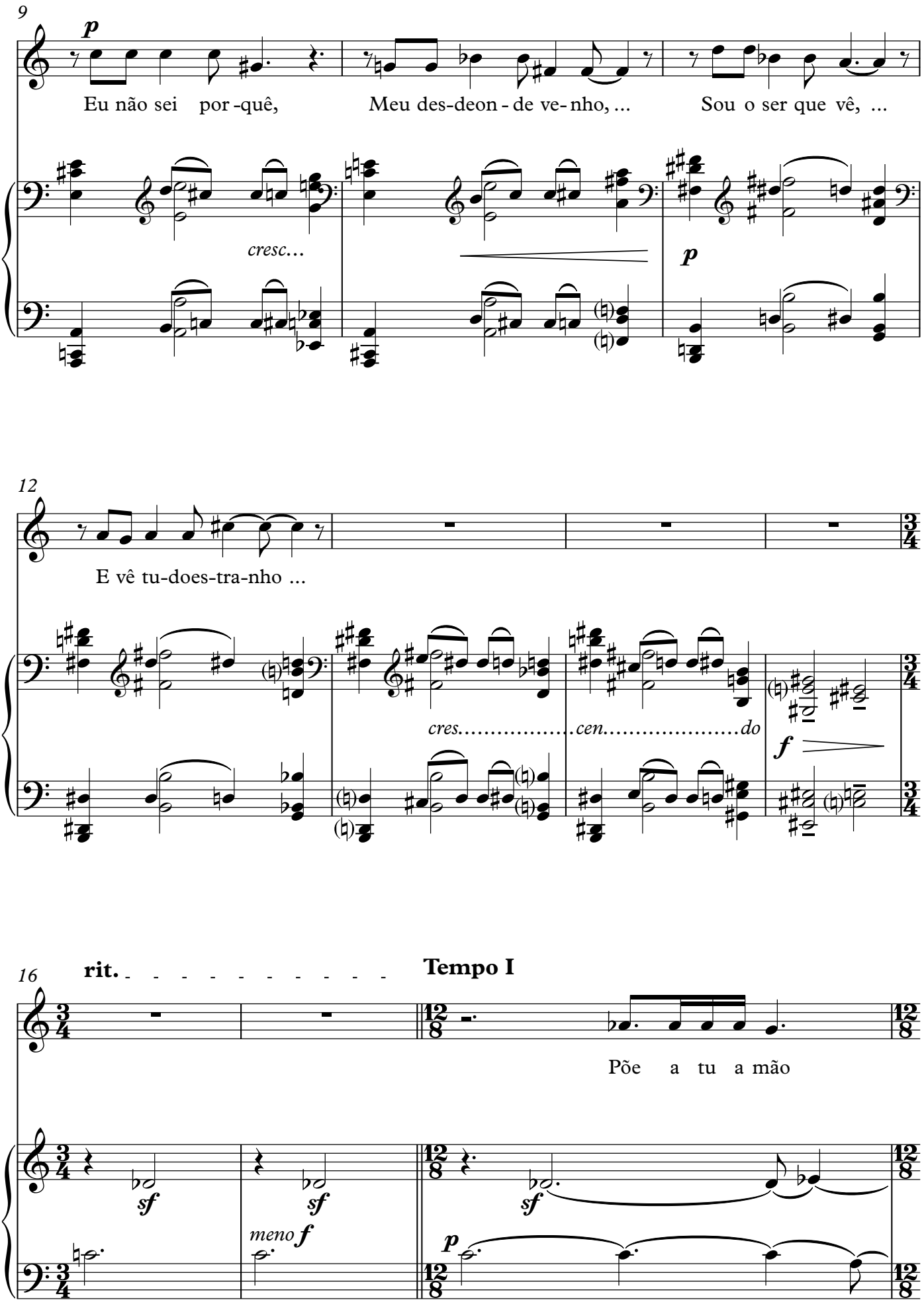
Põe-me as mãos nos ombros

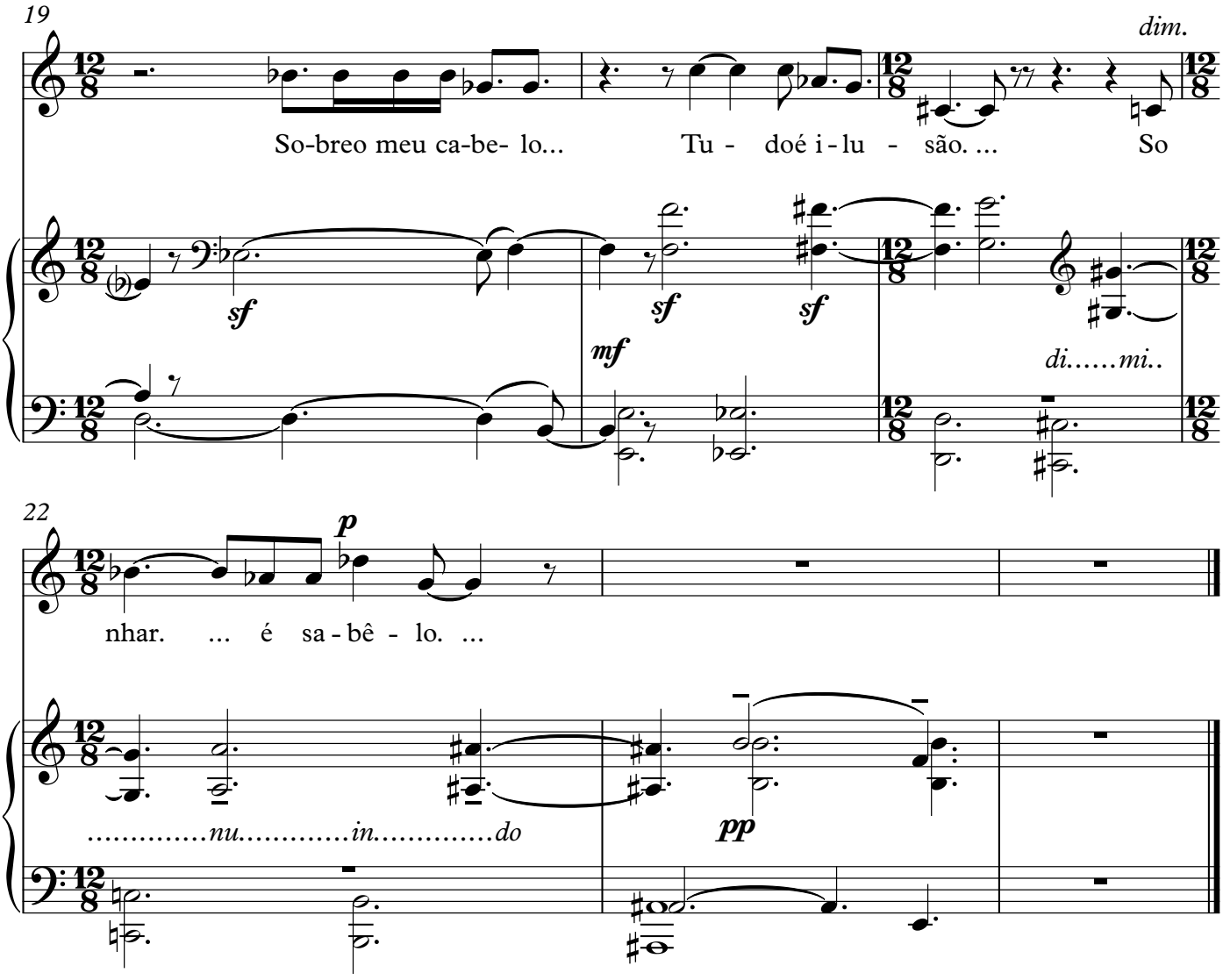
Revisão de 1936

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



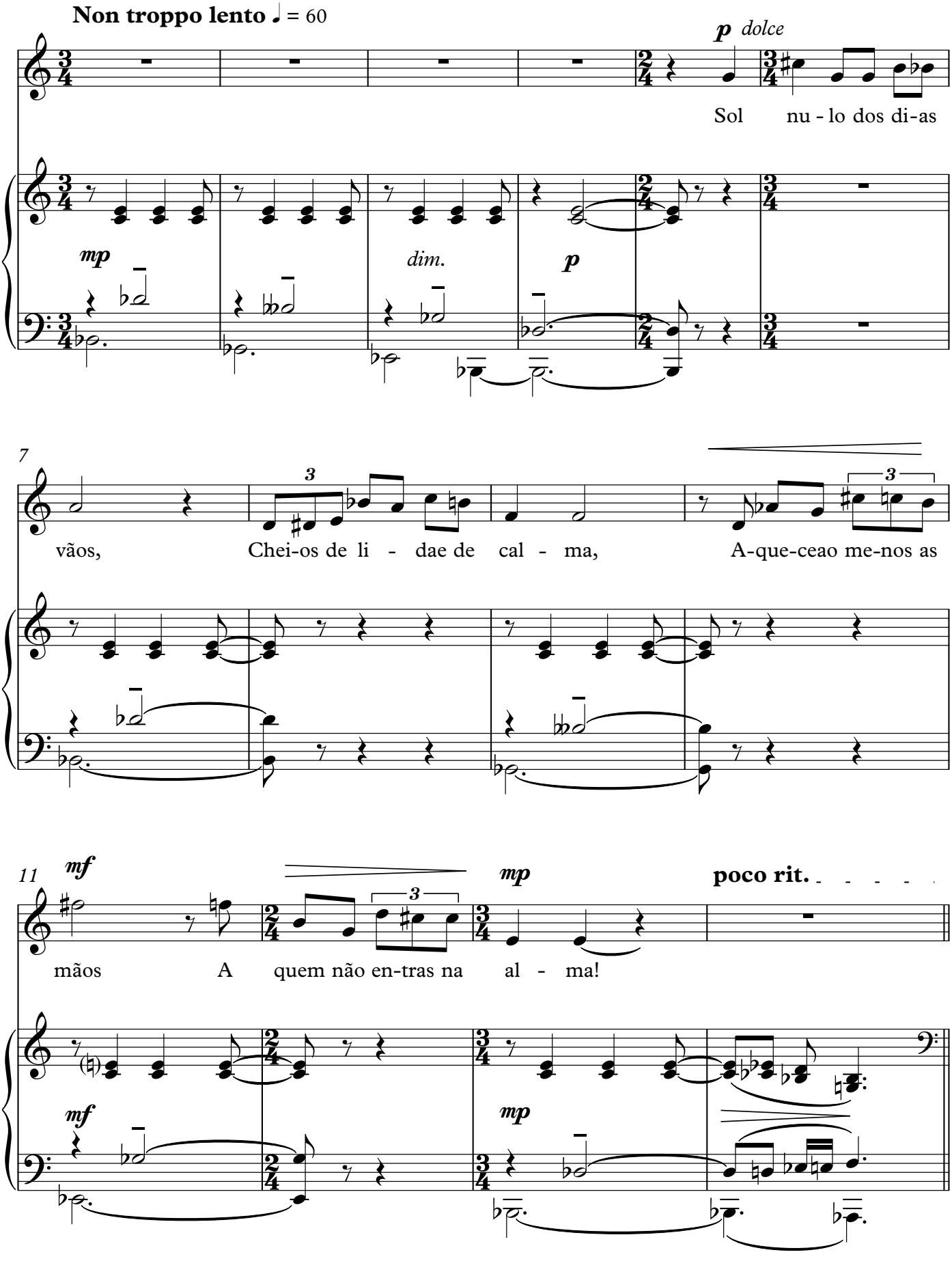

9
p
Eu não sei por-quê,
Meu des-deon-de ve-nho, ...
Sou o ser que vê, ...
cresc...
p
12
E vê tu-does-tra-nho ...
cres.....cen.....do
f
16
rit.
Tempo I
Põe a tu a mão
sf
sf
meno f
sf
p


19
dim.
So-breo meu ca-be- lo... Tu - doé i - lu - são. ... So
sf
sf
sf
mf
di.....mi..
22
p
nhar. ... é sa - bê - lo. ...
.....nu.....in.....do
pp

Sol nulo dos dias vãos

1936

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça



15 **a tempo**

pp *poco cresc.* *mf*

20

p

Queao me - nos a mão, ro - çan - do A mão que por e - la

pp

24

pas - se, Com ex-ter-no ca-lor bran - do O fri - o daal-ma dis

28

L'istesso tempo

far - ce!

sonoro

p

32

p

Se - nhor, já quea dor é nos - sa

34

Ea fra-que-za quee-la tem,

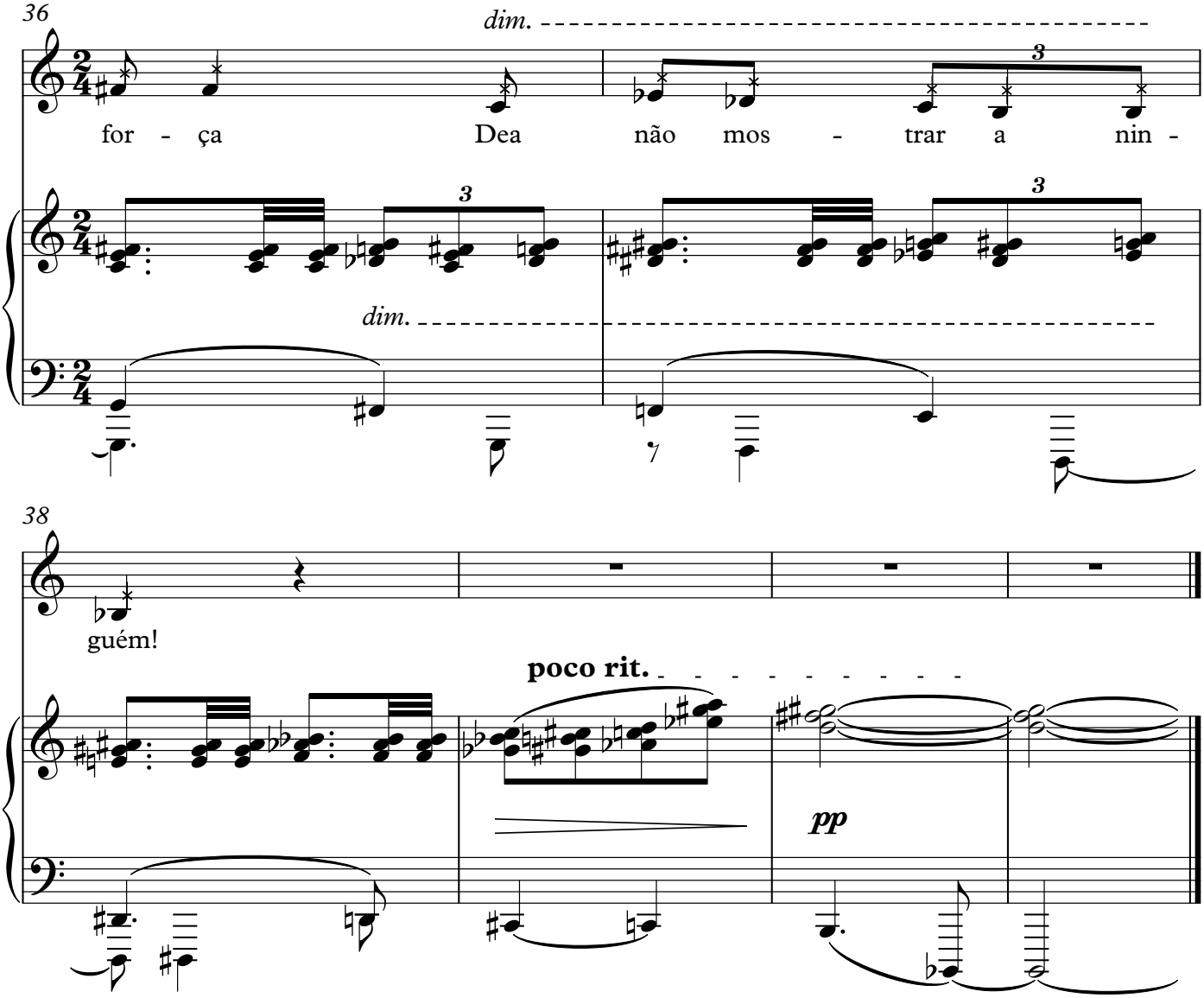
poco cresc.

Dá-nos ao me-nos a

mf

poco cresc.

mf


36
dim.
for - ça Dea não mos - trar a nin -
dim.
38
guém!
poco rit.
pp

“O menino da sua mãe”

op. 21

(1936 - 1944)

O menino da sua mãe

1936

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça

Lento, non troppo ♩ = 66

p

No plai - noa - ban do - na - do Quea mor - na bri-saa - que - ce,

p

un poco marcato

5

poco più sonoro

De ba - las tras-pas - sa - do Du as, de la-doa la - do ,

poco più sonoro

9

dim.

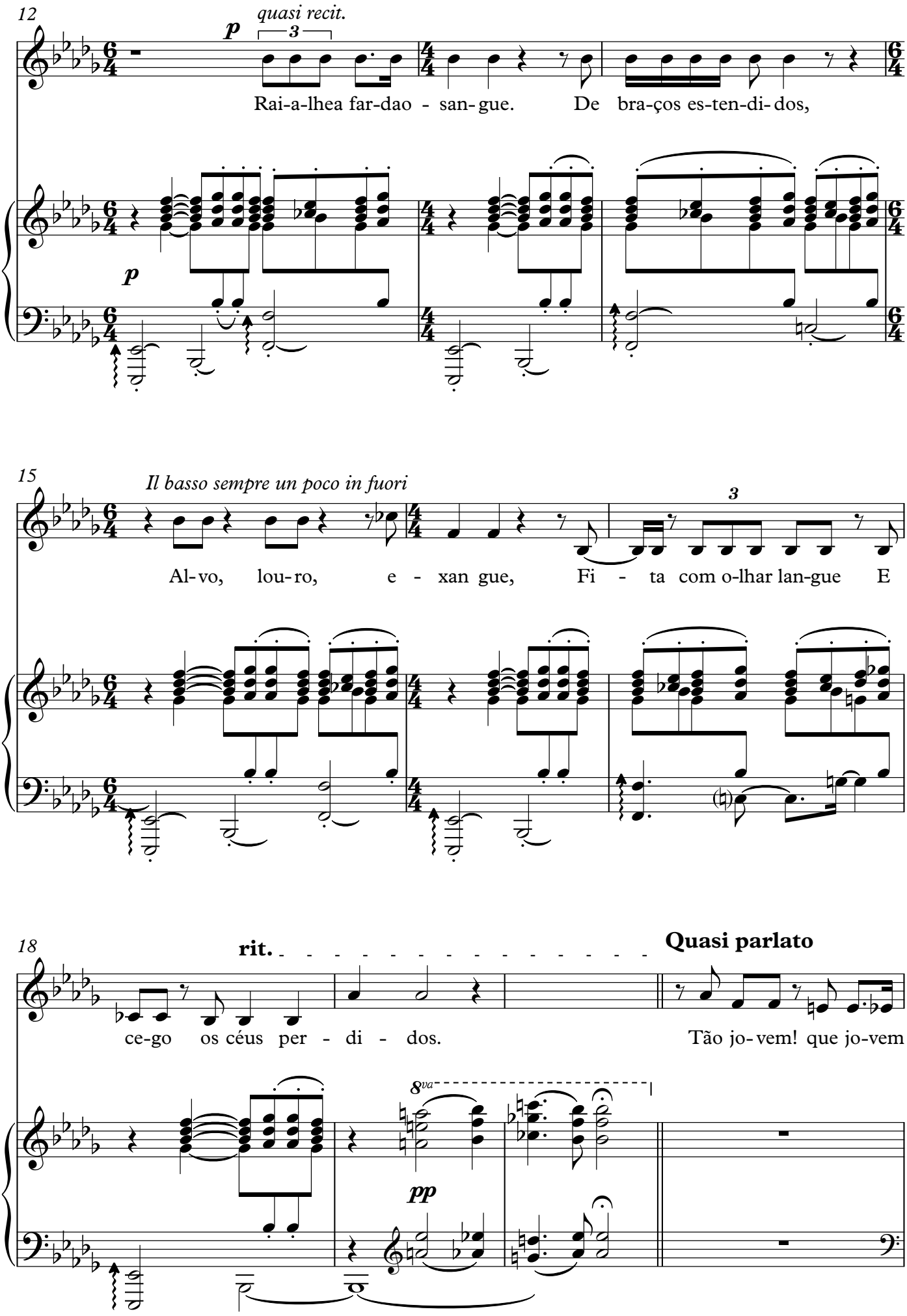
p

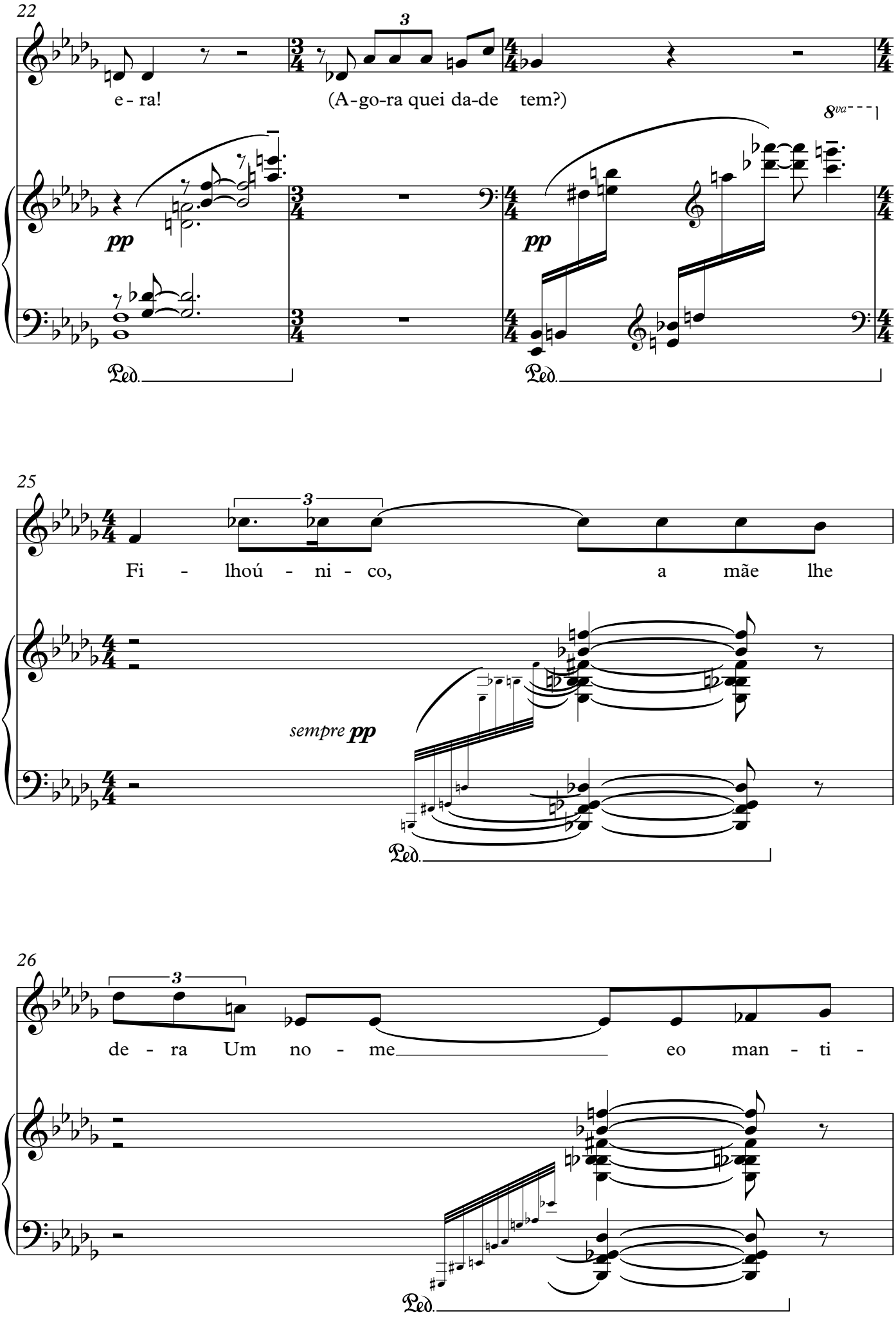
Jaz mor - to,e ar - re - fe - ce

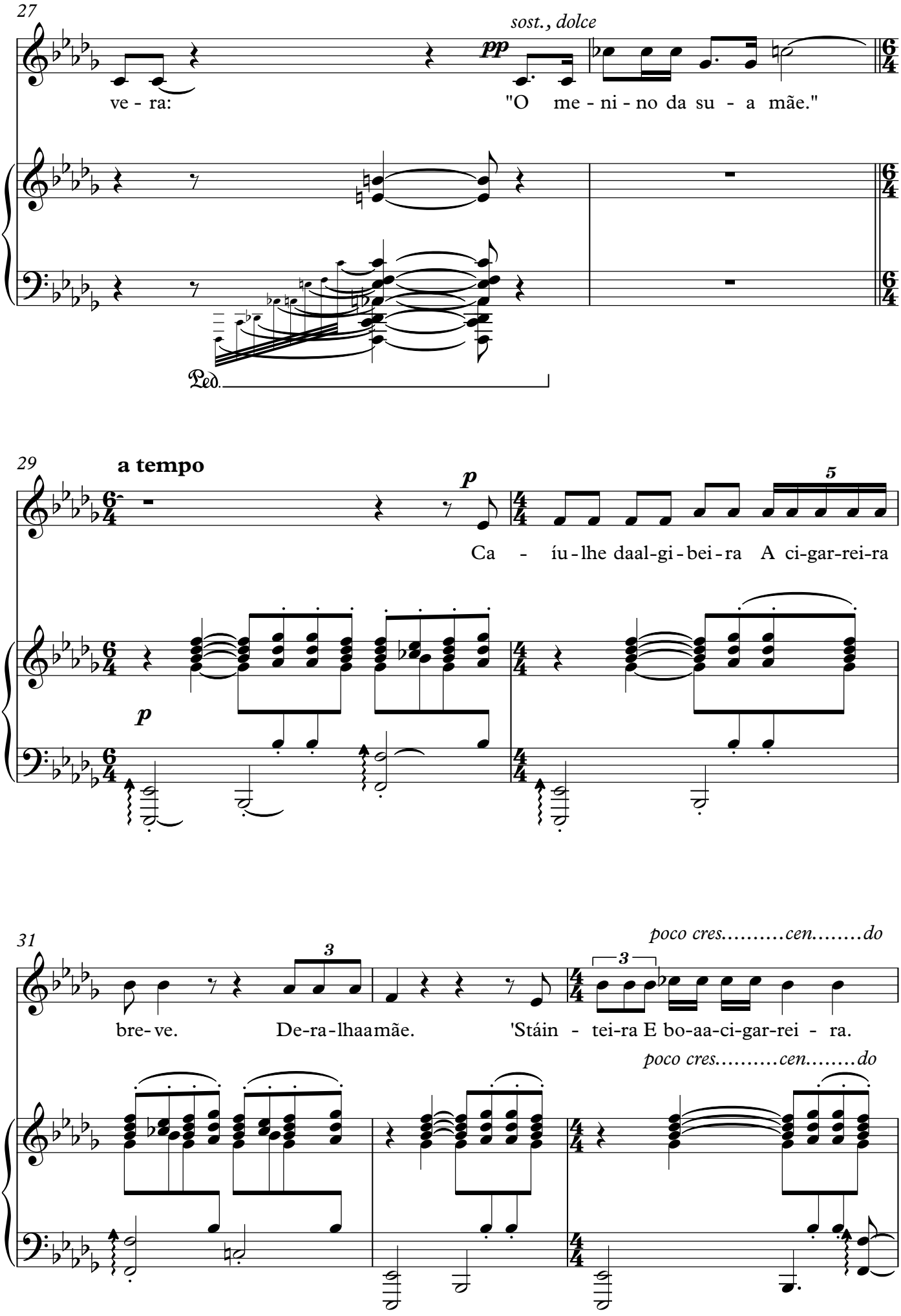
dim.

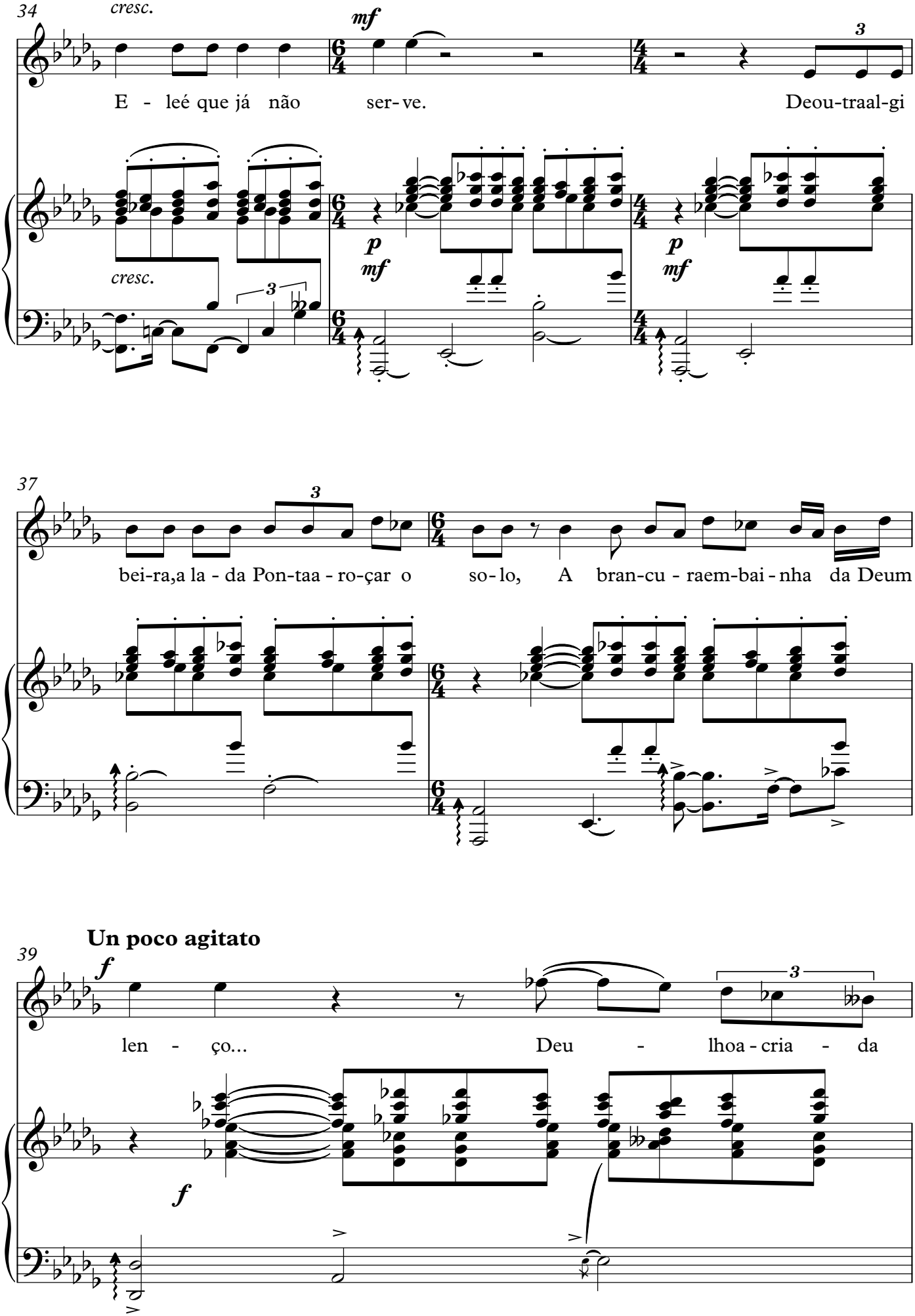
p *pp*

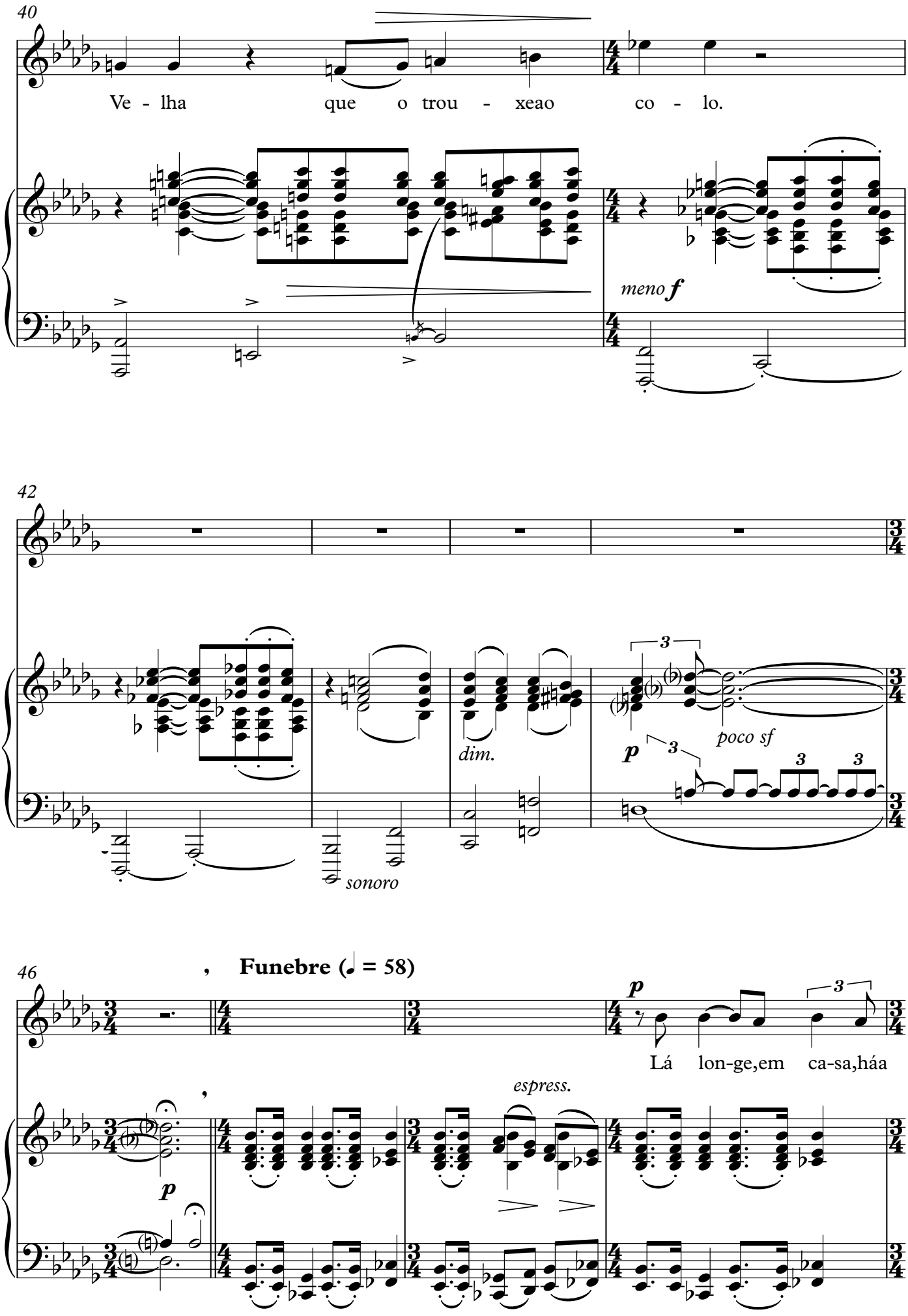
Poco più mosso (♩ = 72)

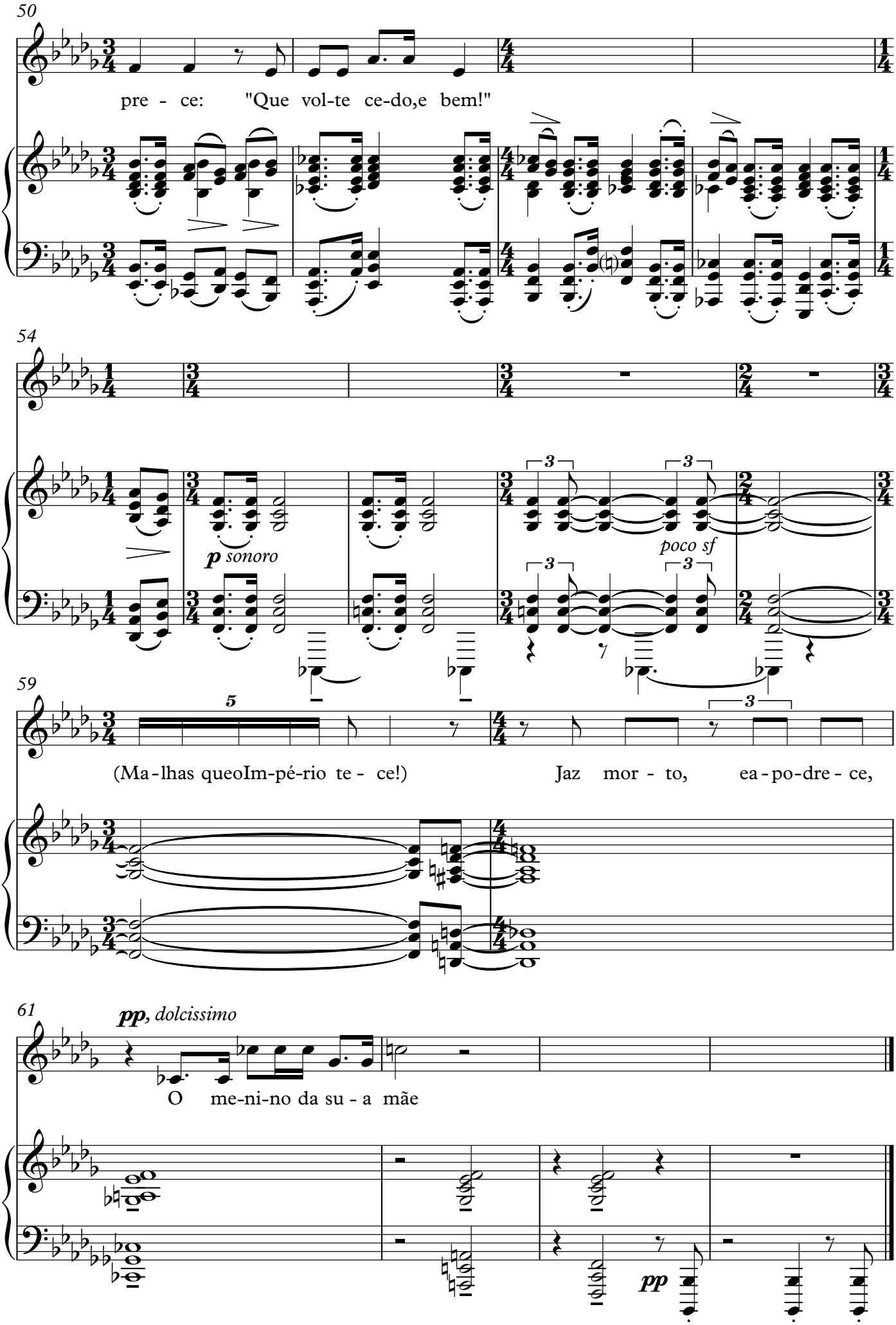



22
e - ra!
(A - go - ra quei da - de tem?)
8va
pp
pp
Ped.
Ped.
25
Fi - lhoú - ni - co, a mãe lhe
sempre pp
Ped.
26
de - ra Um no - me eo man - ti -
Ped.


27
sost., dolce
pp
ve - ra:
"O me - ni - no da su - a mãe."
Ped.
29
a tempo
p
Ca - íu - lhe daal-gi - bei - ra A ci-gar-rei-ra
5
p
31
poco cres.....cen.....do
3
bre- ve.
De-ra-lhaamãe.
'Stáin - tei-ra E bo-aa-ci-gar-rei - ra.
poco cres.....cen.....do


34
cresc.
mf
E - leé que já não ser- ve.
Deou-traal-gi
cresc.
p
mf
37
bei-ra,a la - da Pon-taa - ro-çar o so- lo, A bran-cu - raem-bai - nha da Deum
Un poco agitato
39
f
len - ço...
Deu - lhoa - cria - da

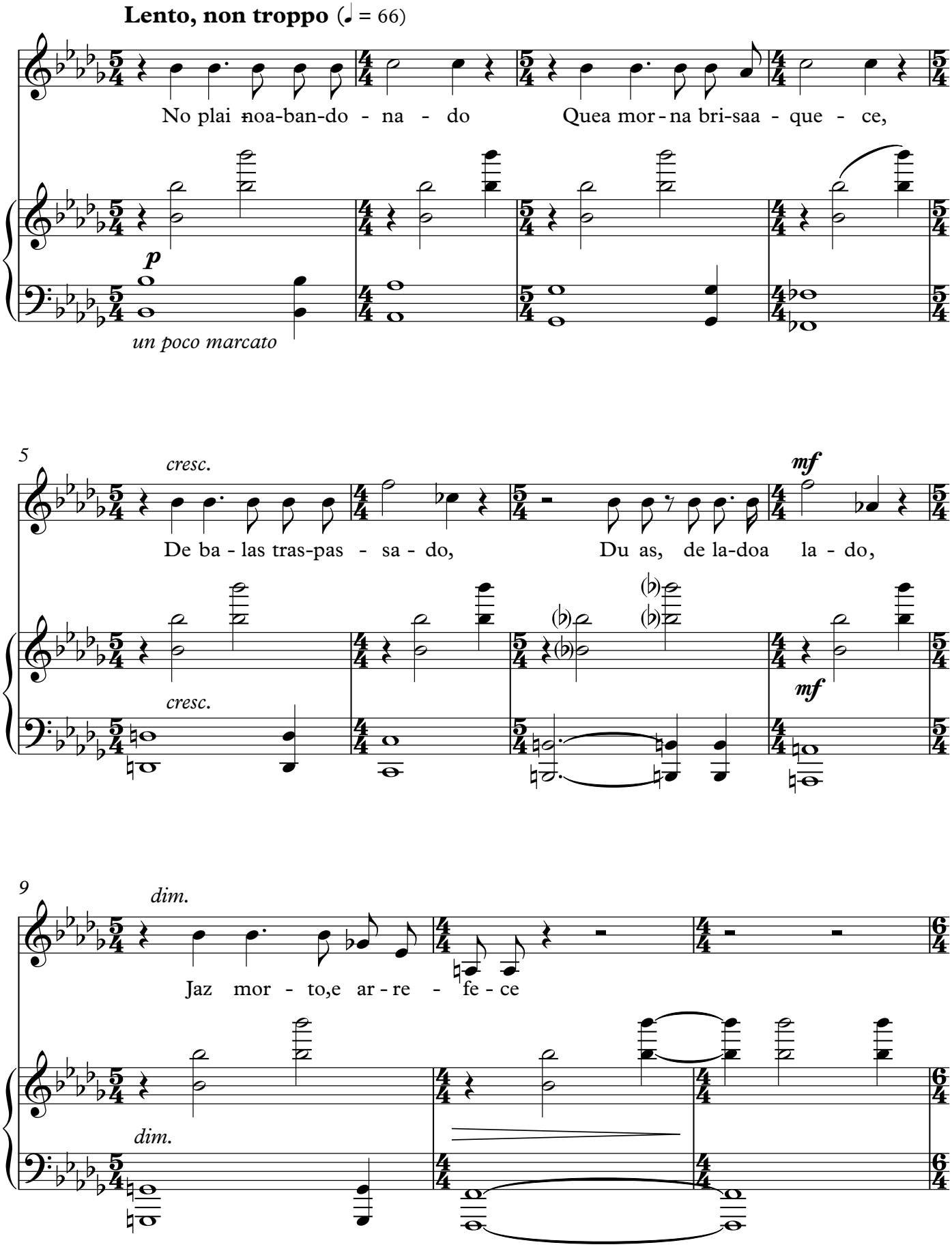

40
Ve - lha que o trou - xeao co - lo.
meno f
42
dim.
poco sf
sonoro
46
Funebre (♩ = 58)
p
Lá lon-ge,em ca-sa,háa
espress.


50
pre - ce: "Que vol-te ce-do,e bem!"
54
p sonoro
poco sf
59
(Ma-lhas queoIm-pé-rio te - ce!)
Jaz mor - to, ea-po-dre - ce,
61
pp, dolcissimo
O me-ni-no da su - a mãe
pp

O menino da sua mãe

Revisão de 1944

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça



12 **Poco più mosso (♩ = 76)**

Rai - a-lhea-far-dao san- gue. De bra-ços es-ten-di- dos,

p

sonoro

15

Al- vo, lou- ro, e - xan- gue, Fi- ta com o - lhar lan - gueE

3

18

rall.

ce-go os céus per - di - dos.

(Quasi recit.)

p

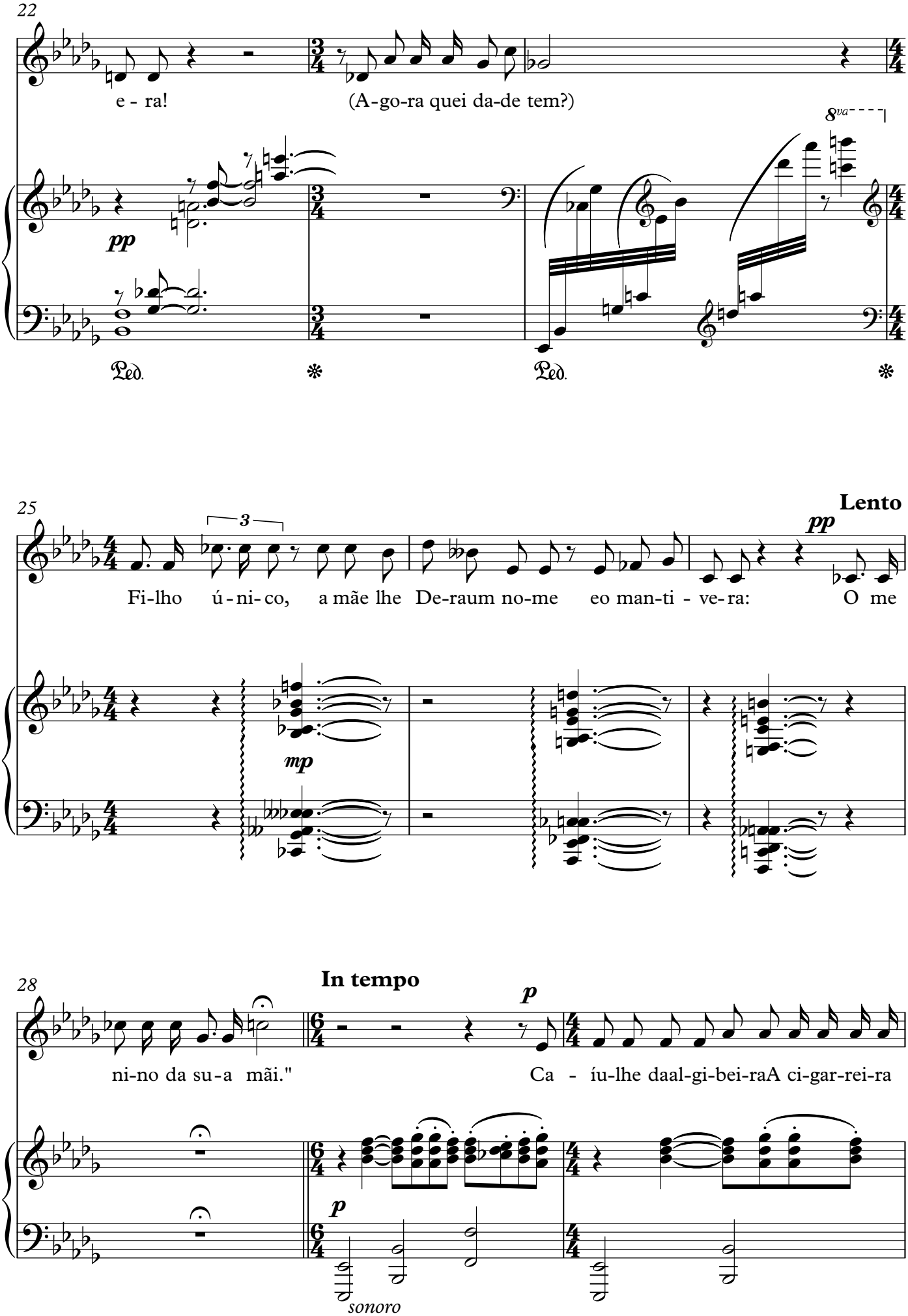
Tão jo- vem! que jo-vem

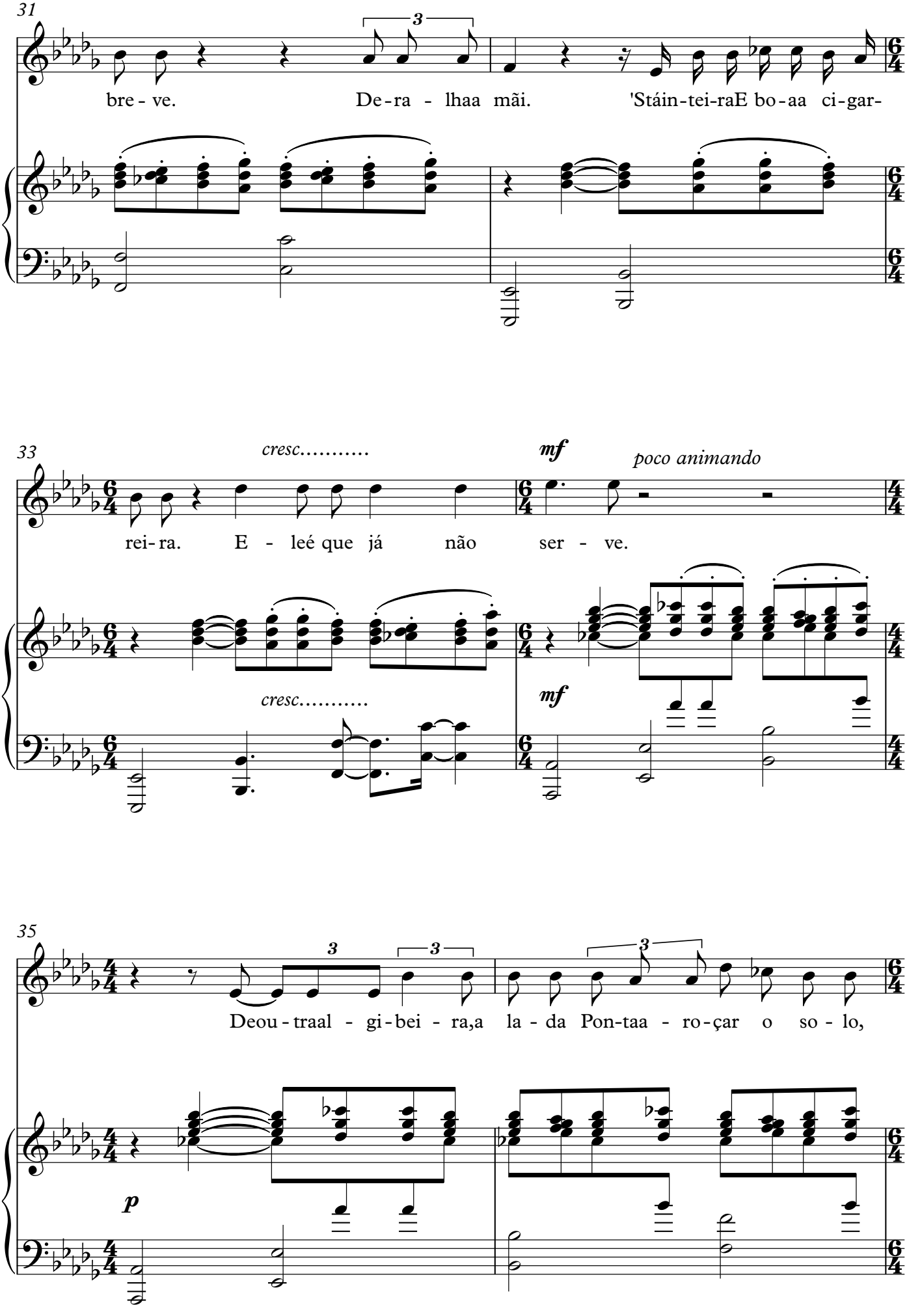
8va

rit.

pp

Ped.


22
e - ra!
(A-go-ra quei da-de tem?)
8va
pp
Ped.
Ped.
25
3
Lento
pp
Fi-lho ú-ni-co, a mãe lhe De-raum no-me eo man-ti - ve-ra: O me
mp
28
In tempo
p
ni-no da su-a mãi."
Ca - íu-lhe daal-gi-bei-raA ci-gar-rei-ra
p
sonoro


31
bre - ve. De - ra - lhaa mãi. 'Stáin - tei - raE bo - aa ci - gar -
33
cresc.....
mf
poco animando
rei - ra. E - leé que já não ser - ve.
cresc.....
mf
35
Deou - traal - gi - bei - ra,a la - da Pon - taa - ro - çar o so - lo,
p

37

Poco agitato

A bran-cu - raem-bai-nha - da Deum len- ço... Deu - lhoa cria - da

mf *f*

39

calmando

Ve-lha queo trou - xeao co - lo.

dim.

42

Funebre (♩=54)

dim.

mf *mp* *pp*

47

Lá lon - ge,em ca - saháa pre - ce: "Que

50

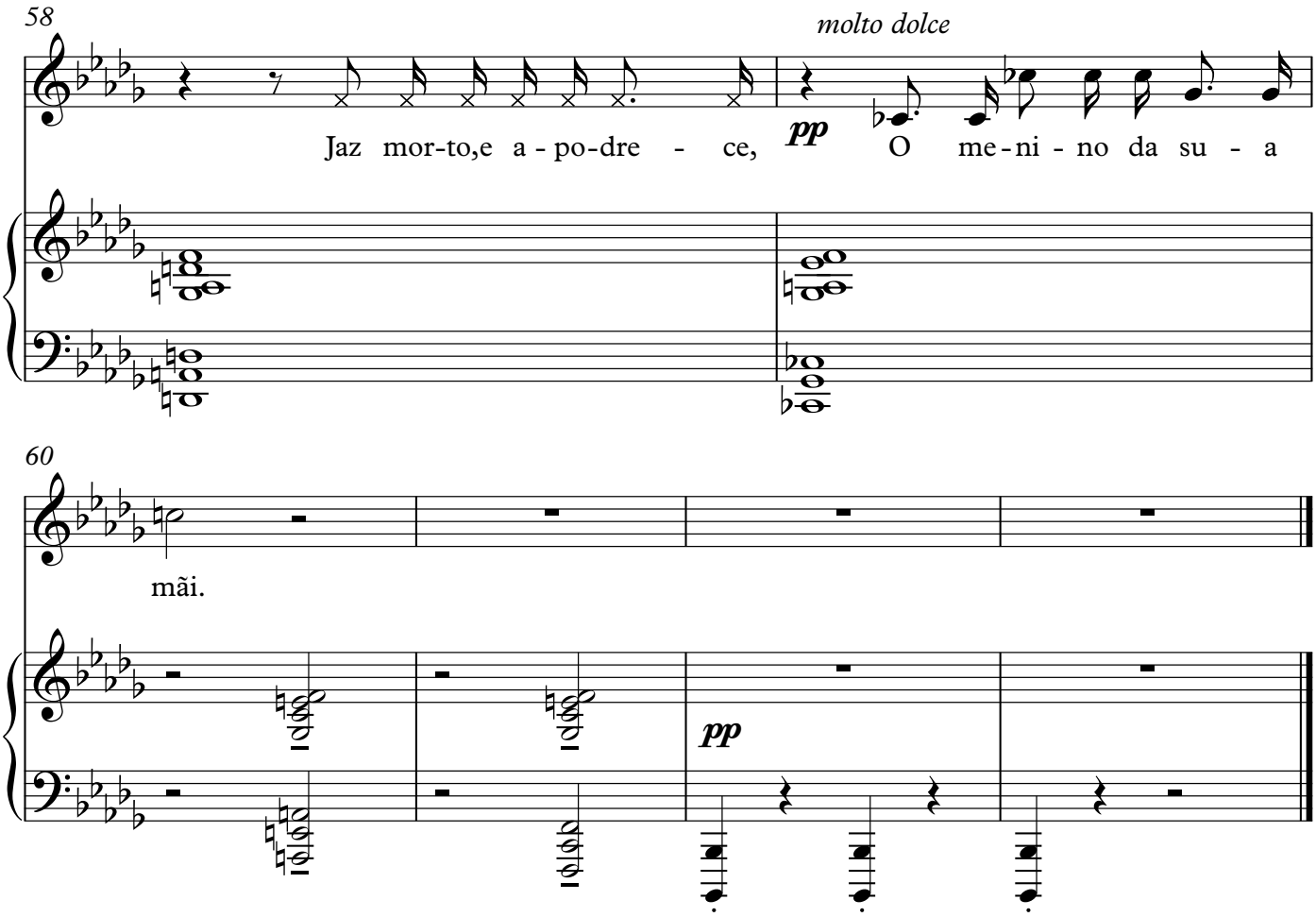
vol-te ce-do,e bem!"

p

55

Parlato

(Ma-lhas queo Im-pé-rio te- ce!)


58
molto dolce
Jaz mor-to,e a - po-dre - ce,
pp
O me-ni - no da su - a
60
mãi.
pp

Três canções de Fernando Pessoa

op. 60

(1947 - 1950)

“Cavalo de sombra, cavaleiro monge”

(1947, com revisão de 1956)

CAVALO DE SOMBRA, CAVALEIRO MONJE

(Fernando Pessoa)

F. LOPES GRAÇA

Allegro non troppo (♩. = 96)

INSPECTIONS MUSICALES

SOCIETE DES AUTEURS COMPOSITEURS & EDITEURS DE MUSIQUE
SEP 1962 - 778,652
10, Rue Chaptal, PARIS

1
26179
Doc. 472

mf

Do va-le à mon-ta-nha, Da mon-ta-nha ao mon-te, Ca-

mf

sempre stac.

5

poco incalzando

va-lo de som-bra, Ca-va-lei-ro mon-je, Por ca-sas, por pra-dos,

dim

p

a crese

10

Più allegro

Por quin-ta e por for-te, Ca-mi-nhais a-lia-dos.

cresc

mf

ff

15

ff

ff

f

Tornando al poco rit. . . . Tempo I

mf mf

Do

(a)

dim

20

va - le à mon - ta - nha, Da mon - ta - nha ao mon - te, Ca - va - lo de som - bra, Ca -

25

poco incalzando e cresc . . .

p

va - lei - ro mon - - je, Por pe - nhas - cos pre - tos, A - trás e de -

p

cresc

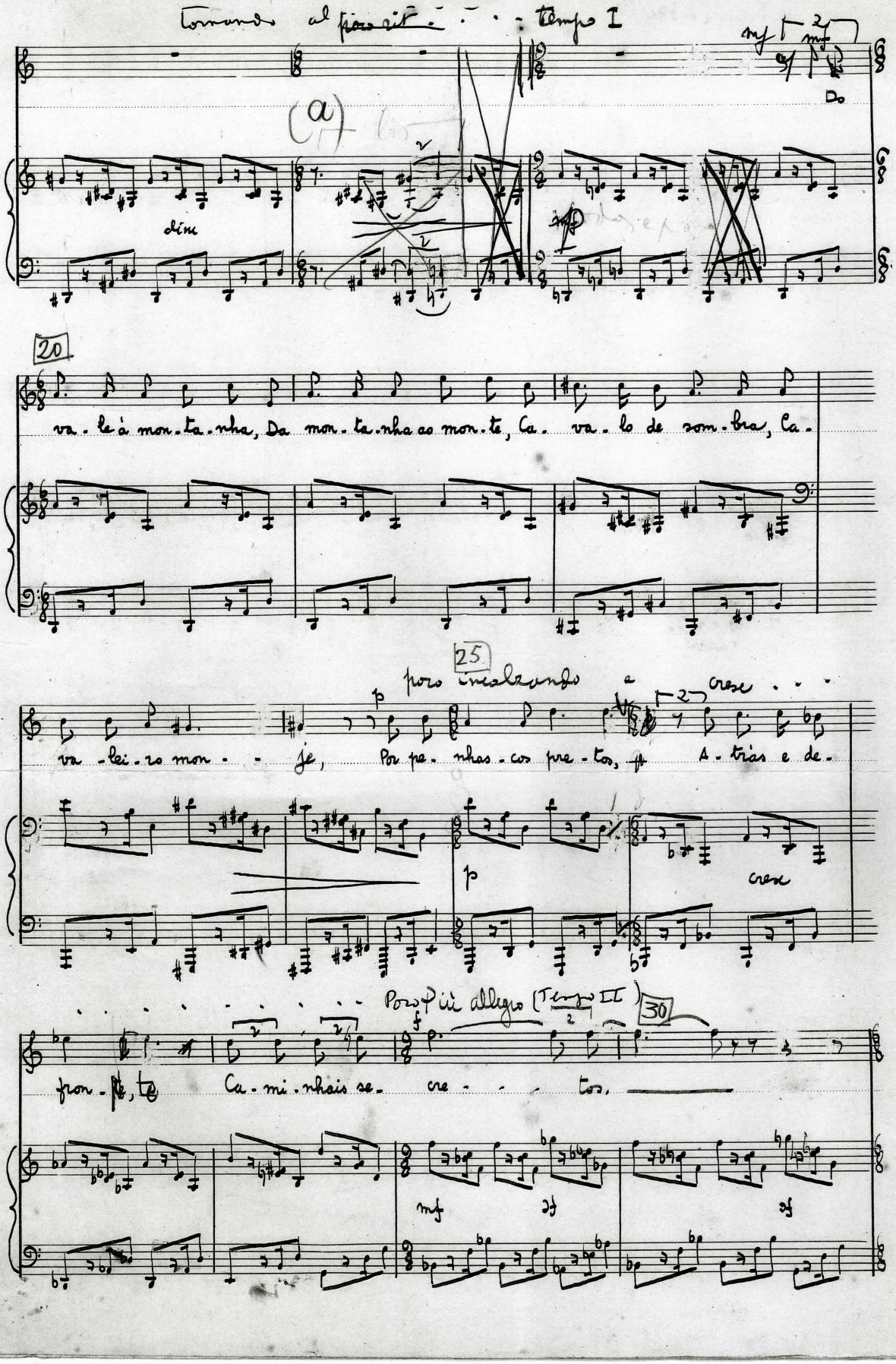
. . . . . Poco più allegro (Tempo II)

30

f

fron - te, Ca - mi - nhais se - cre - - - tos.

mf sf sf



mp mp

Do Do va-le à mon-ta-nha, Da mon-ta--nha ao

65

mon-te, Ca-va-lo de som-bra,

8a f mp mp

70

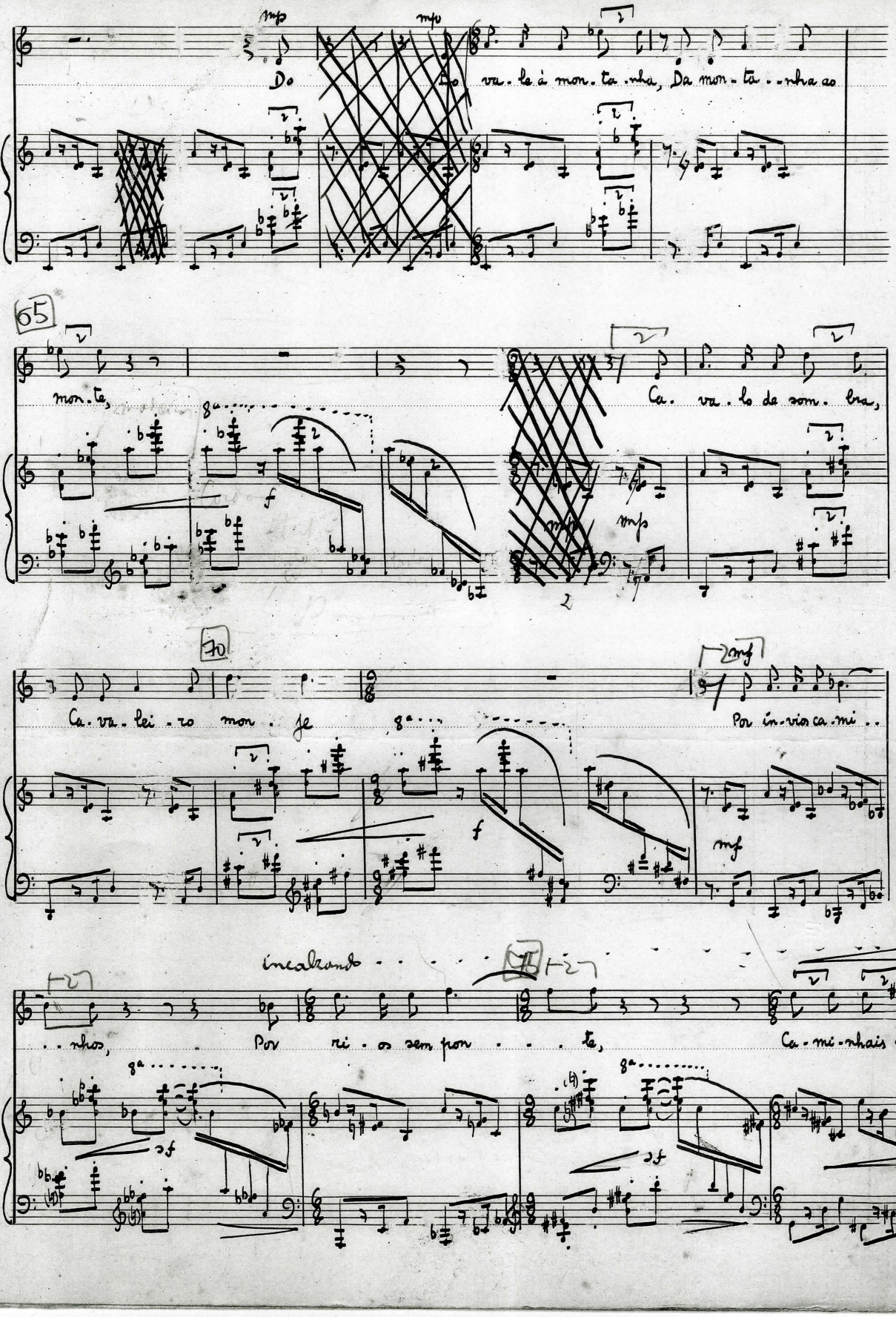
Ca-va-lei-ro mon-je Por in-vios ca-mi--

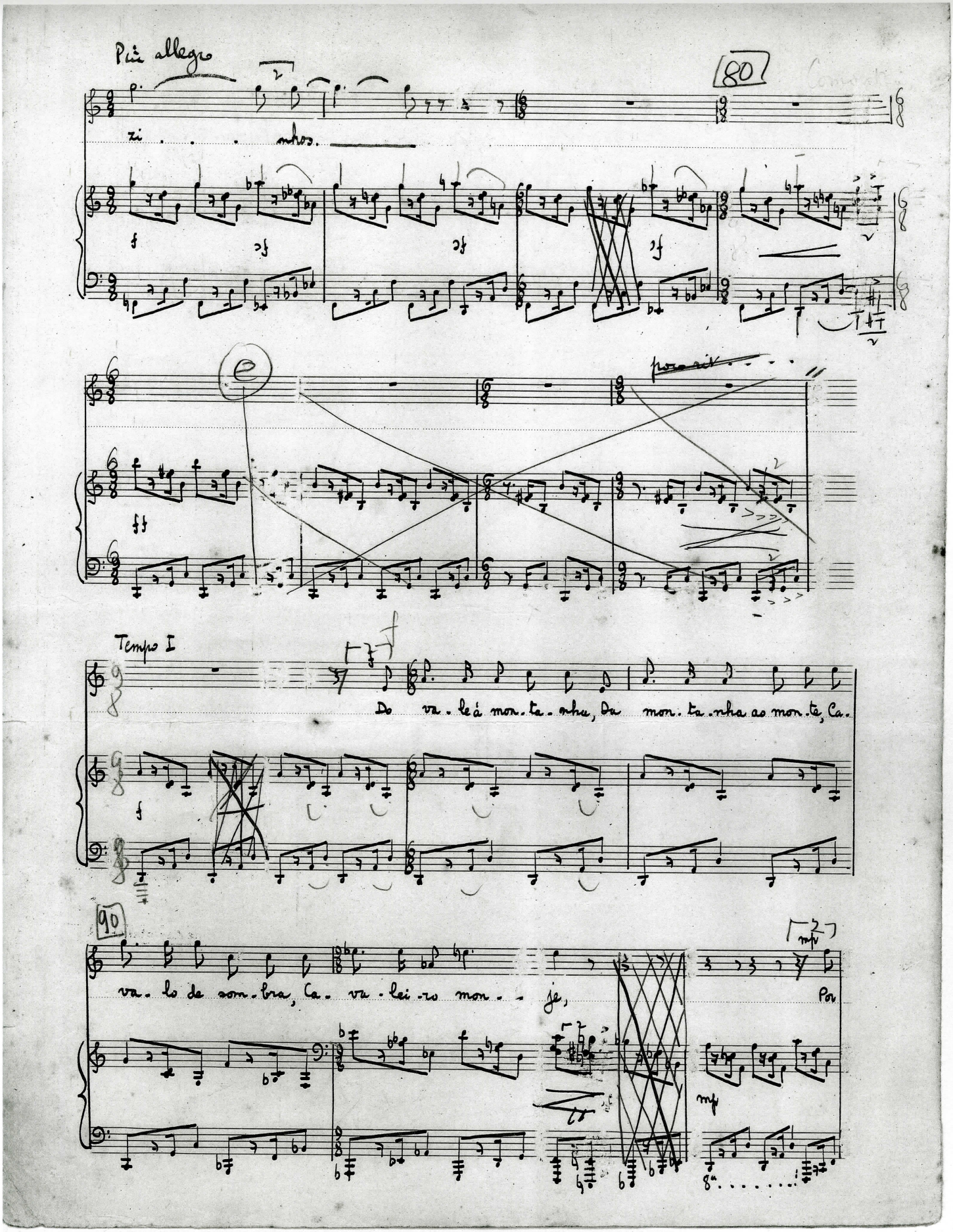
8a f mf

incalzando

--nhos, Por ri-os sem pon--te, Ca-mi-nhais sò-

8a sf 8a sf




Più allegro
80
zi . . . nhos.
Tempo I
Do va . le á mon . ta . nha, Da mon . ta . nha ao mon . te, Ca .
90
va . lo de som . bra, Ca . va . lei . ro mon . . je,
Por

35

cresc

f

dim.

ritard poco rit... Pochissimo meno mosso, un tanto tranquilo

poco ritard... Poco meno mosso (♩.=84)

53

p

Do

Do

40

poco avivando

va-le á mon-ta-nha, Da mon-ta-nha ao mon-te,

poco aviv

a tempo

45

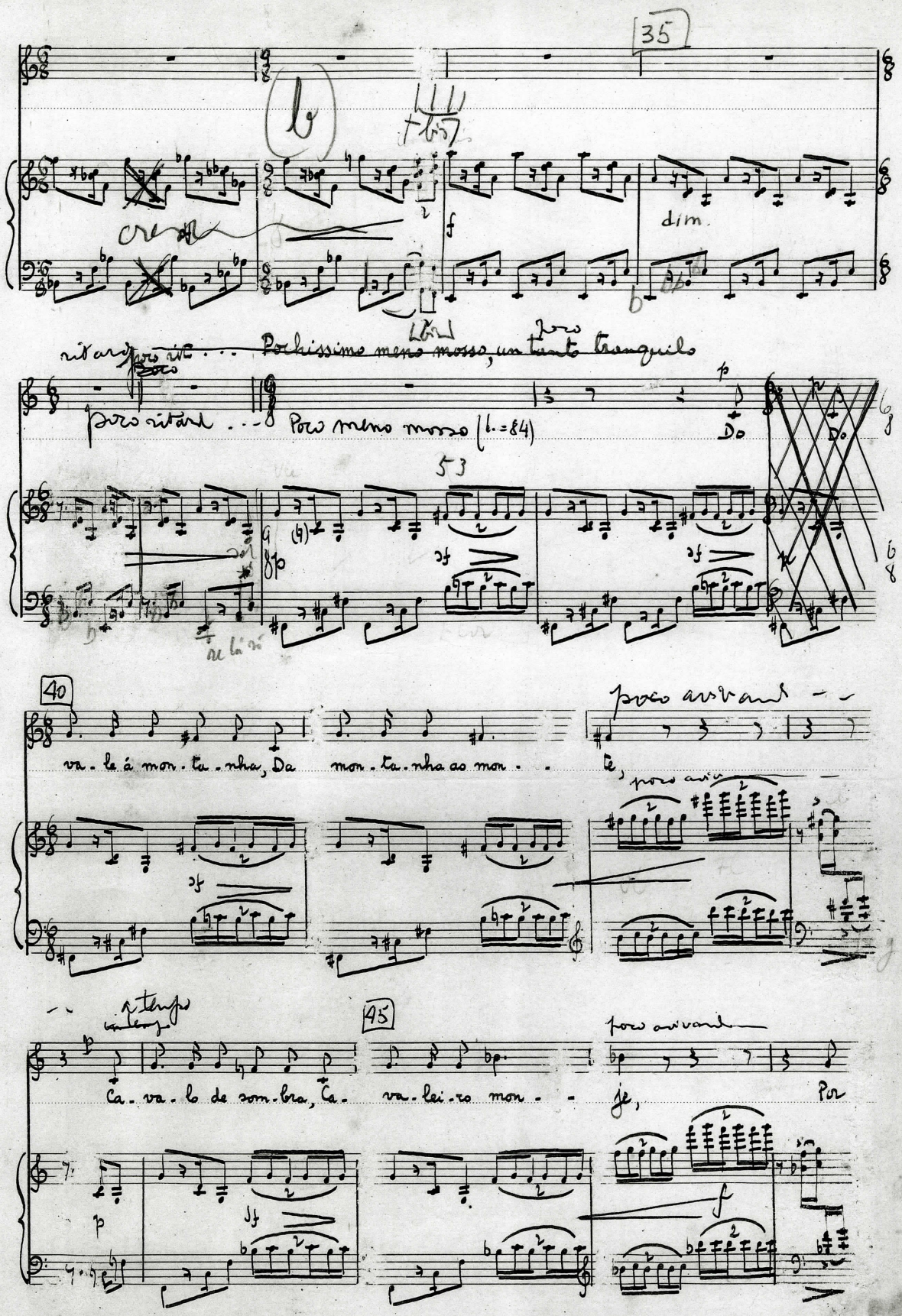
poco avivando

Ca-va-lo de som-bra, Ca-va-lei-ro mon-je, Por

p

sf

f



a tempo ma un poco ~~mors~~ movendosi e incalzando sinn'al

~~cres ed incalzando~~

Po plai-nos de-ser-tos, Sem Sem ter ho-ri-

50

zon-tes Ca-mi-nhais li-ber-tos.

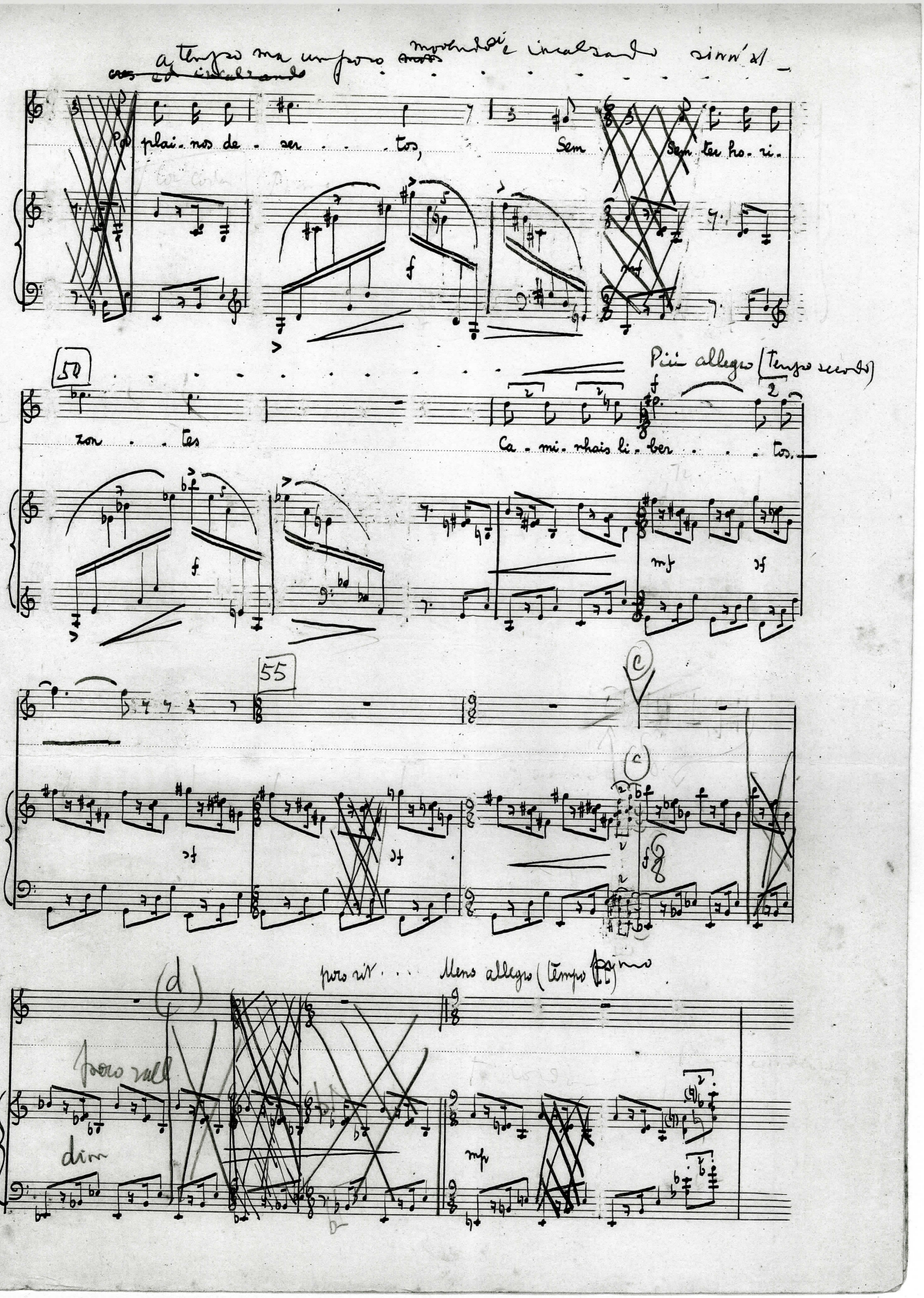
Più allegro (Tempo secondo)

55

poco rit. . . Meno allegro (tempo primo)

poco rall

dim



poco incalzando . . . e cresc . . . . .

quan-to é sem fim, Sem nin-guém que o con-te, con-te

cresc

Più allegro

Ca-mi-nhais em mim.

f

più f

Presto

m.d.

LISBOA 1947 (Rev. 1950)

2'30"

SOCIETE DES AUTEURS
COMPOSITEURS & EDITEURS DE MUSIQUE
-7 SEP 1962 - 778,652
10, Rue Chaptal, PARIS

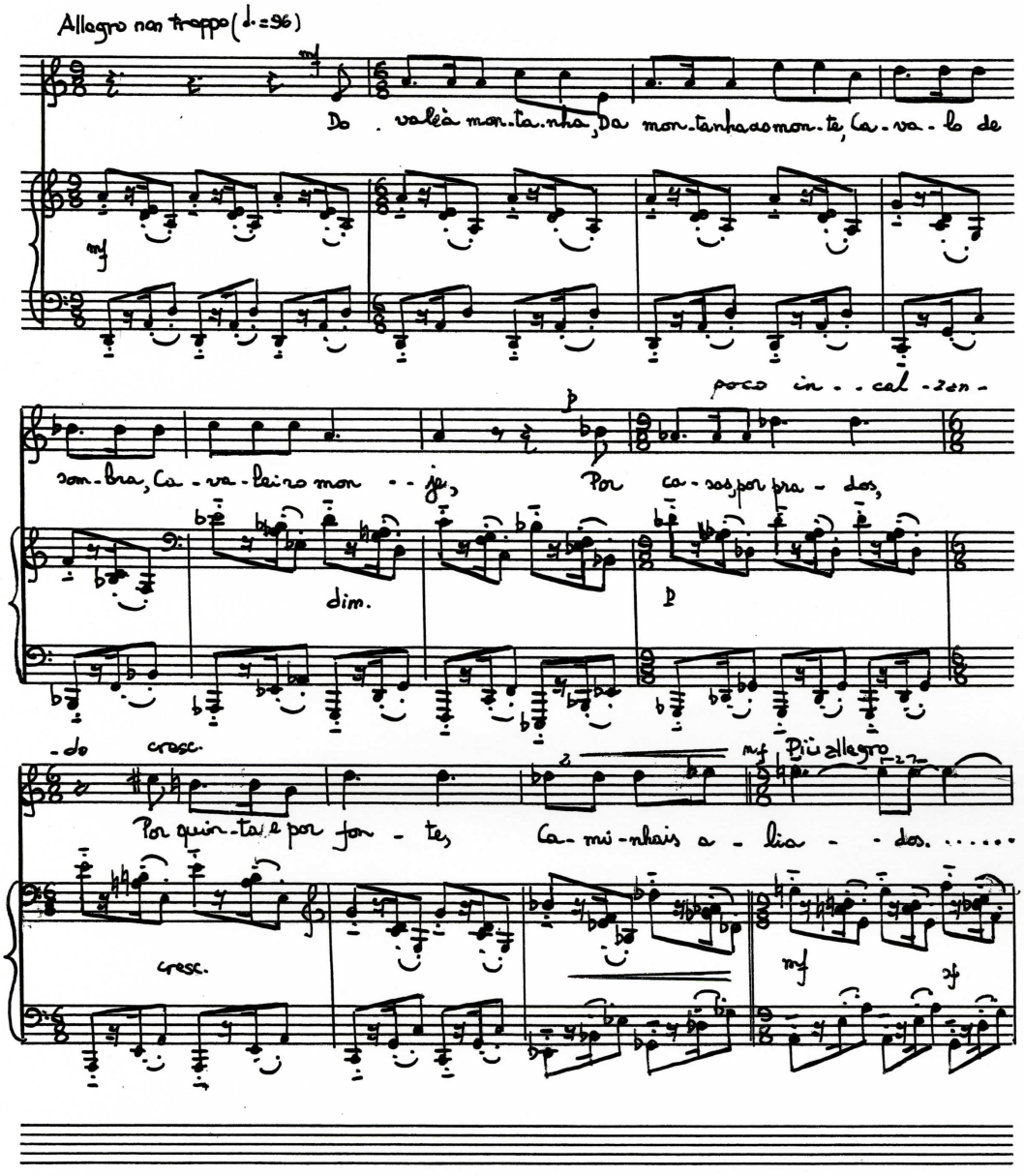
“Cavalo de sombra, cavaleiro monge”

(Revisão de 1956)

3. CAVALO DE SOMBRA, CAVALEIRO MONJE

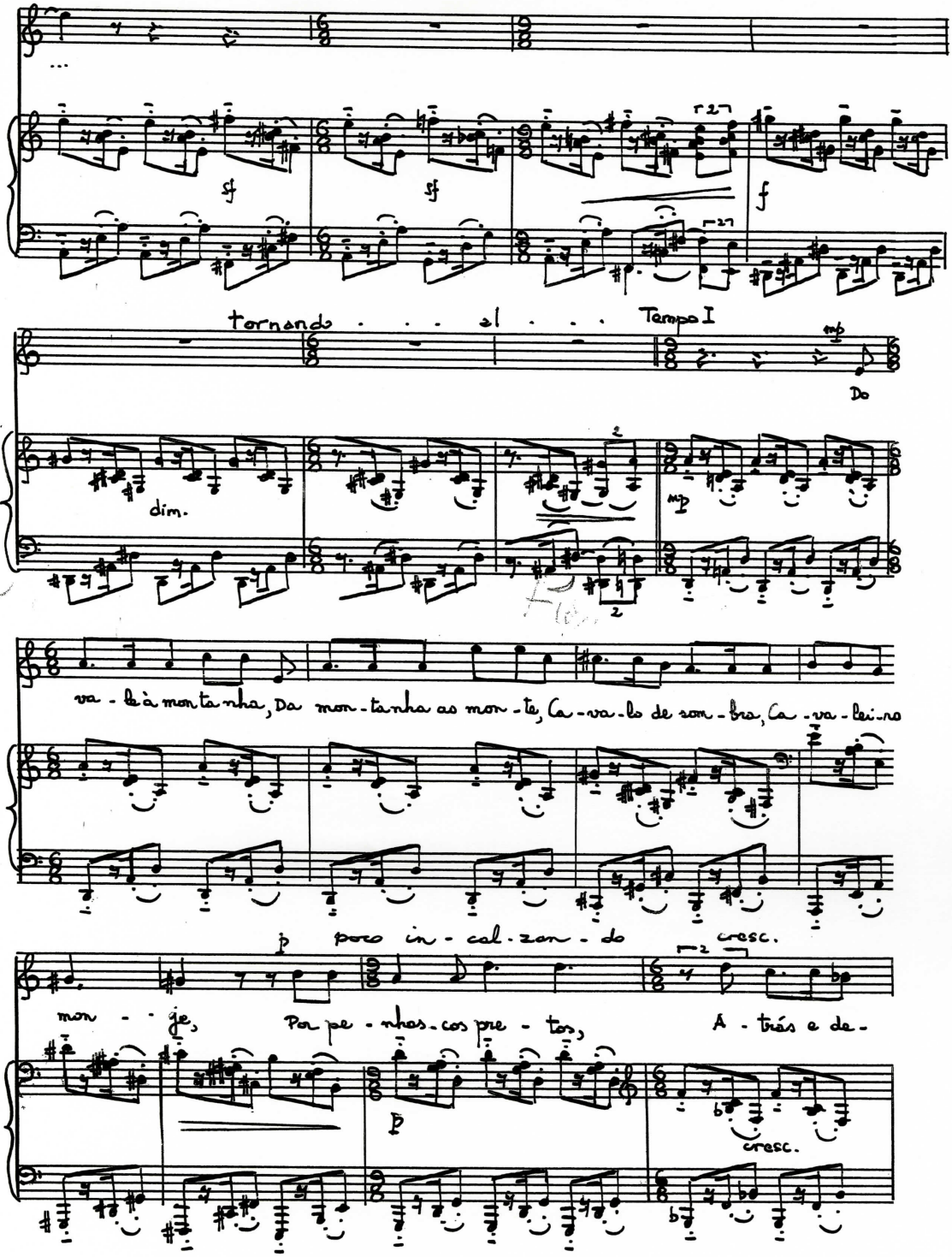
Fernando Pessoa

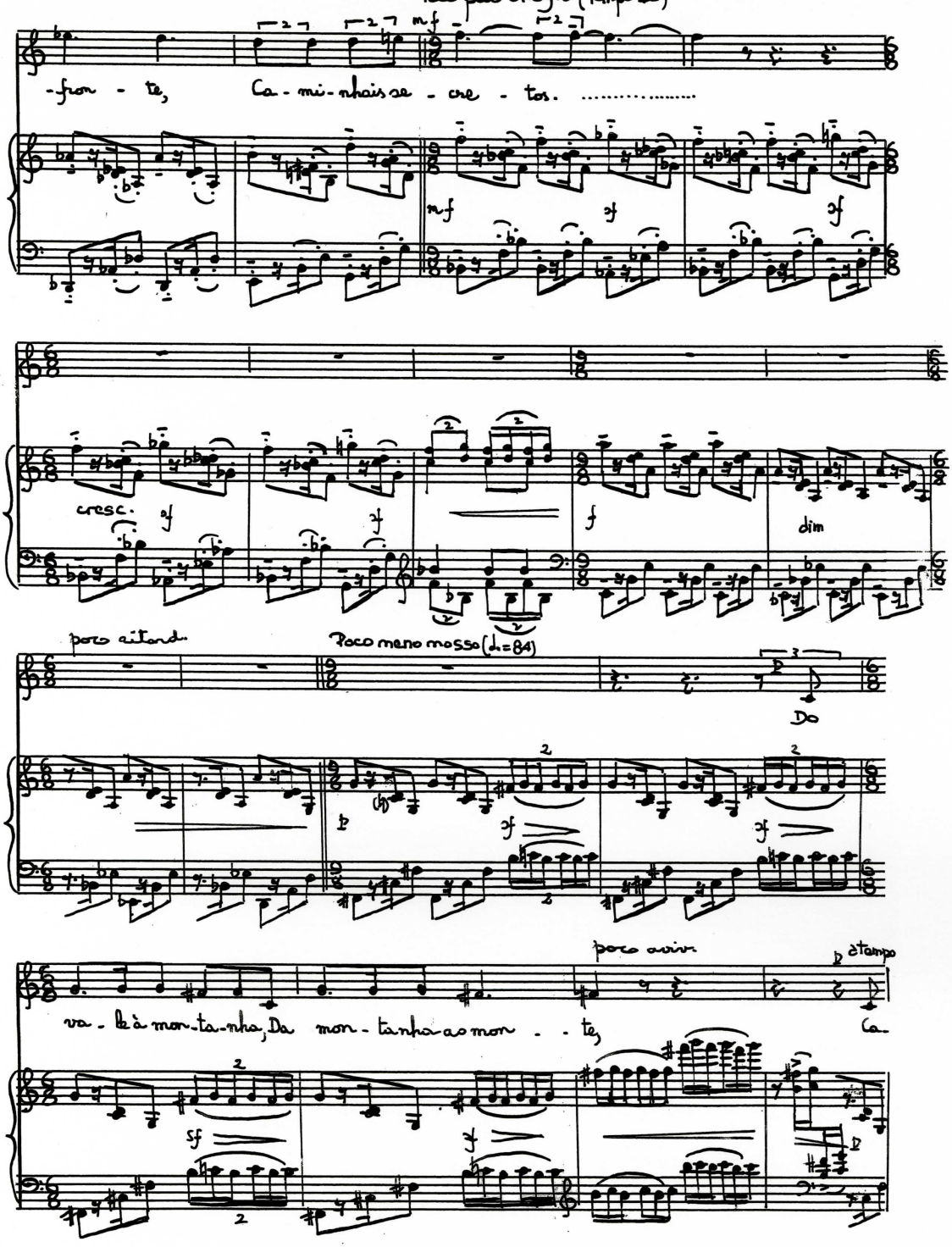
F. Lopes-Graça

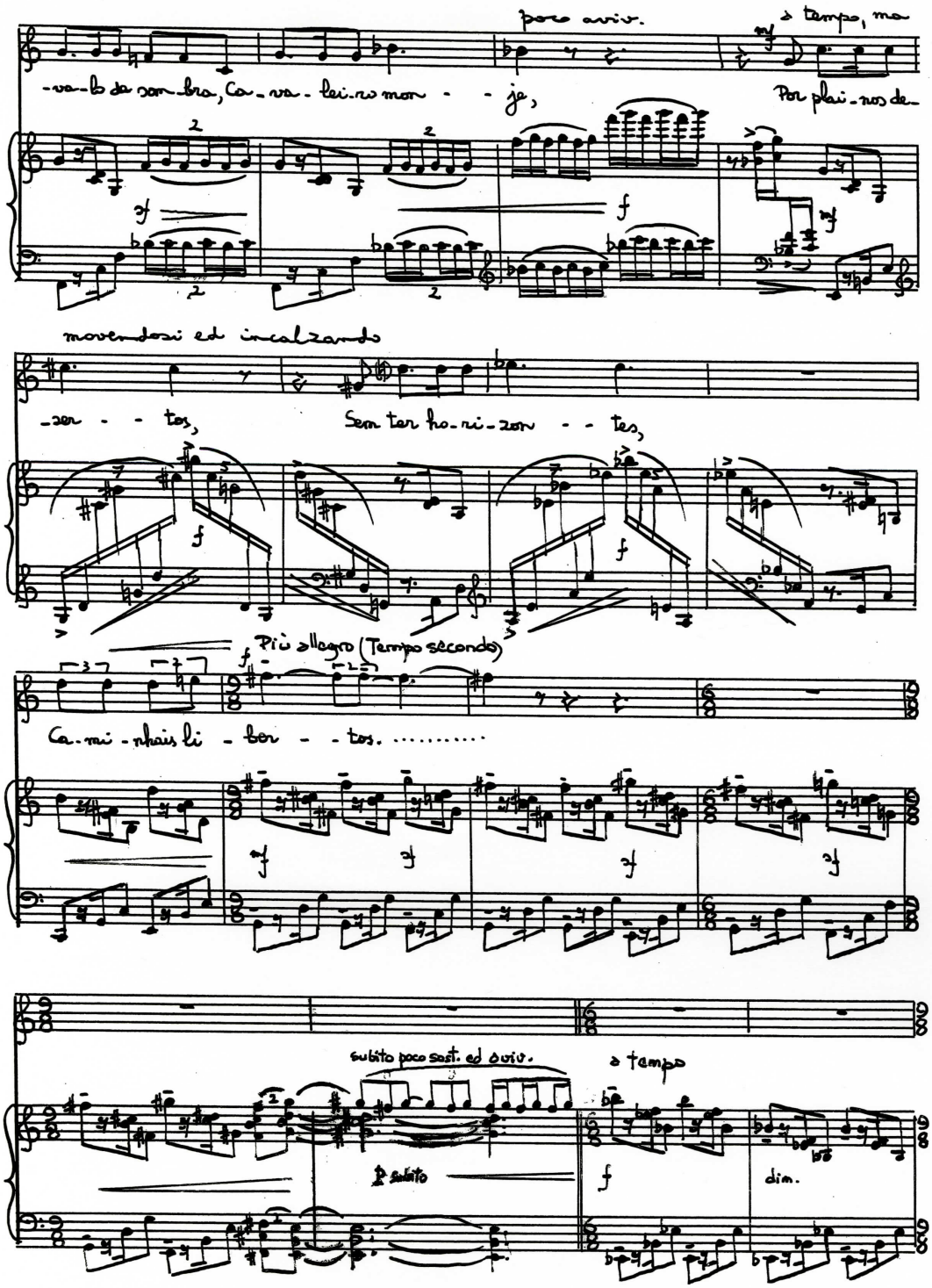


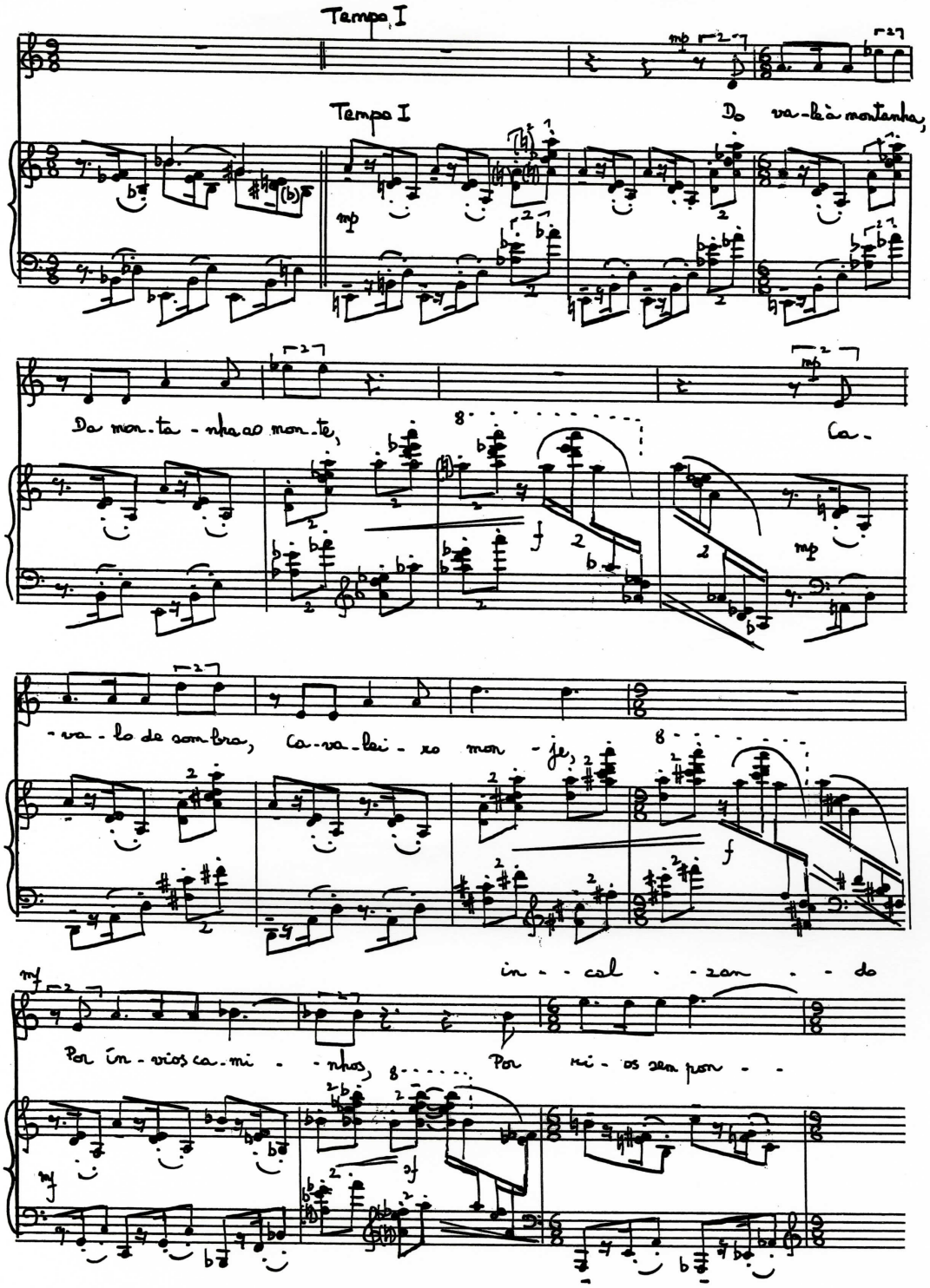
© 1962, F. LOPES-GRAÇA

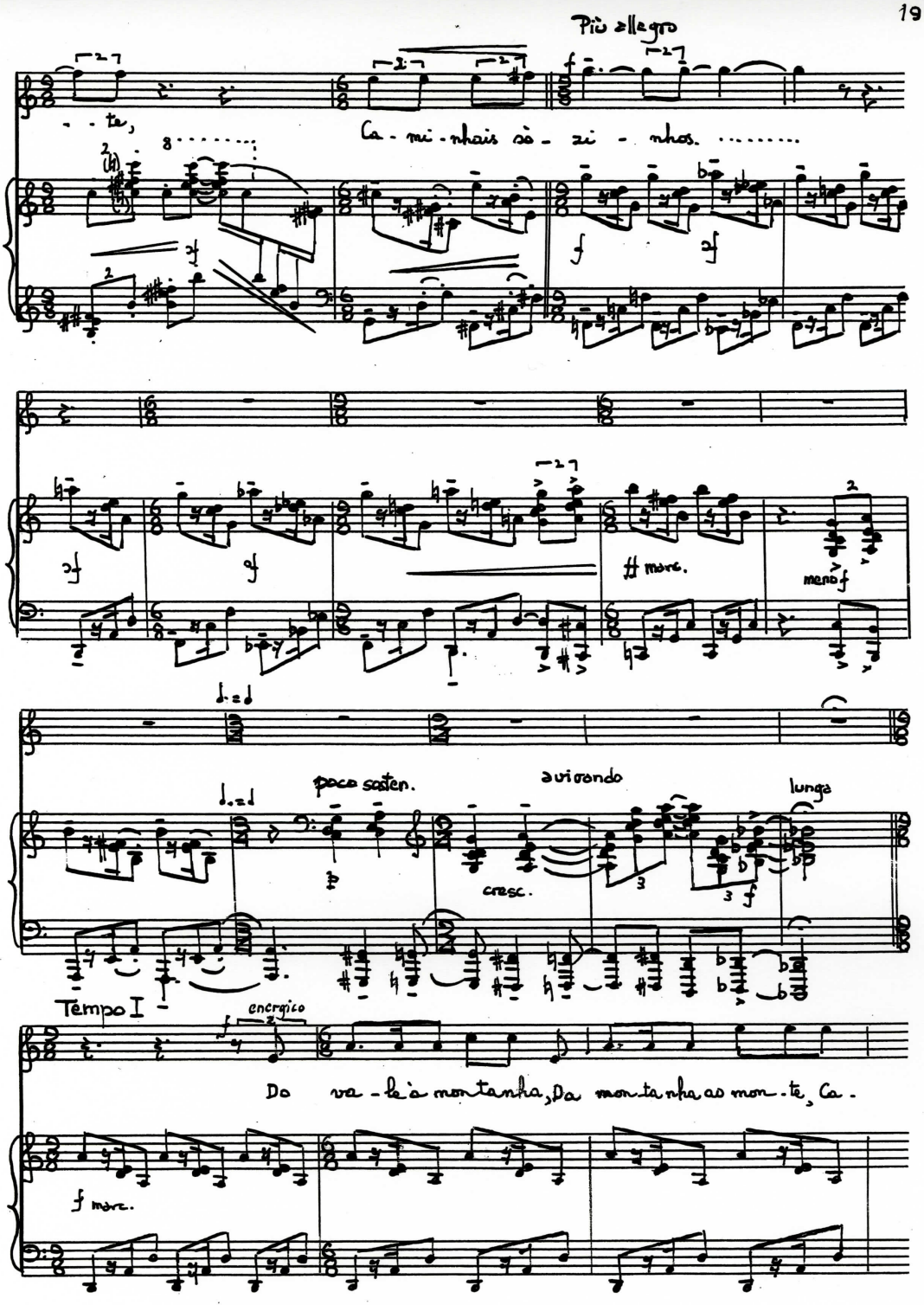
Reservados todos os direitos

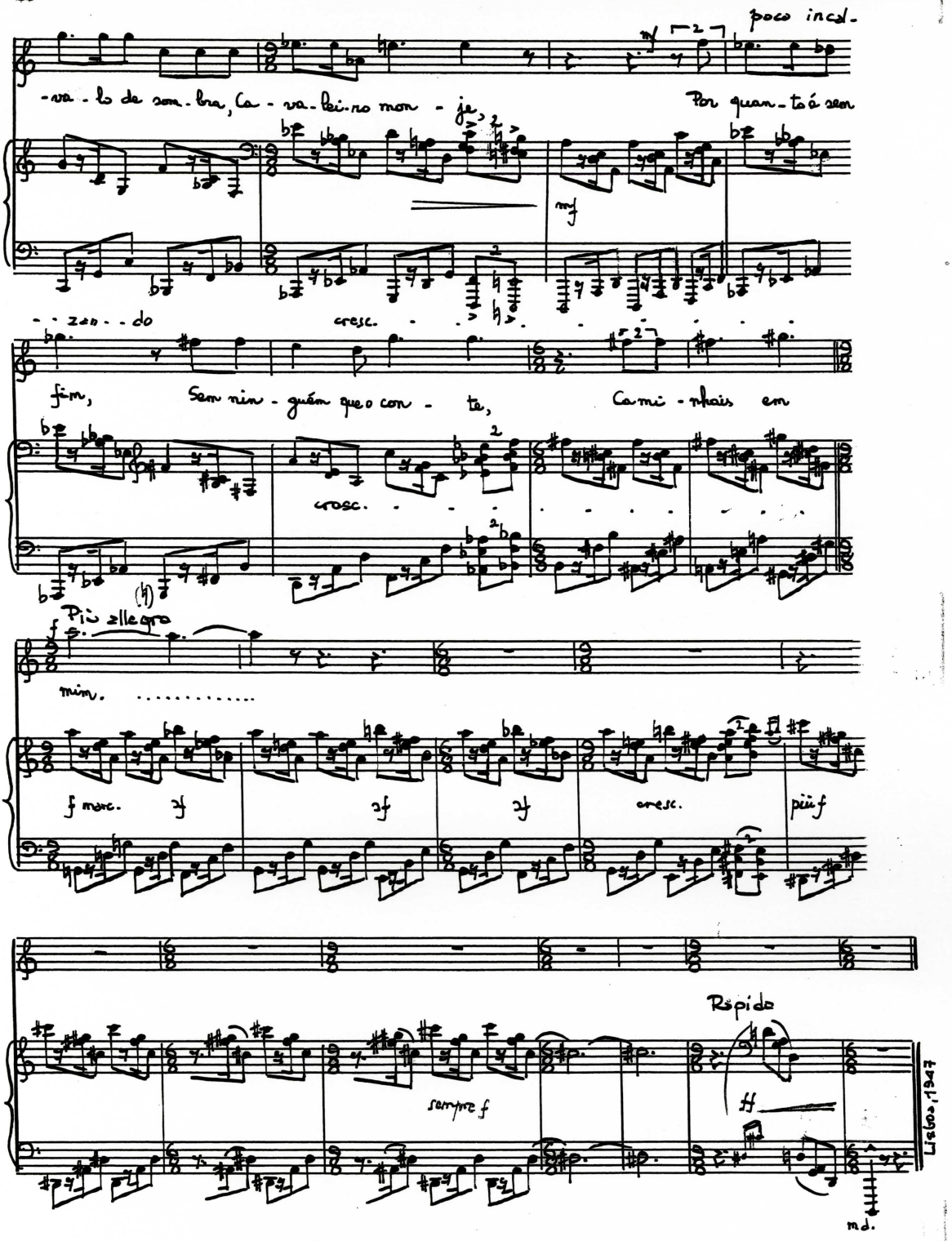

...
sf
sf
f
tornando . . . a . . . Tempo I
mp
Do
dim.
dim.
va - le à monta-nha, Da mon-ta-nha ao mon-te, Ca-va-lo de som-bra, Ca-va-lei-ro
p poco in-cal-zan-do cresc.
mon - - je, Por pe-nhas-cos pre-tos, A-trás e de-
p
cresc.


Poco più allegro (Tempo II)
mf
-fron - te, Ca - mi - nhais se - cre - tos. .....
mf
sf
sf
cresc.
sf
sf
f
dim
poco ritard.
Poco meno mosso (♩.=84)
Do
p
sf
sf
poco aviv.
a tempo
va - le à mon - ta - nha, Da mon - tanha ao mon - - te,
Ca-
sf
sf


poco avviv.
a tempo, ma
-va-lo da sam-bra, Ca-va-lei-ro mor - - ja,
Por plai-nos de-
movendosi ed incalzando
-ser - - tos,
Sem ter ho-ri-zon - - tes,
Più allegro (Tempo secondo)
Ca-mi-nhais li - ber - - tos. .....
subito poco sost. ed avviv.
a tempo
subito
dim.


Tempo I
Tempo I
Do va-lè montanha,
Da mon-ta-nha ao mon-te,
Ca-
-va-lo de sombra, Ca-va-lei-ro mon-je,
in--cal--zan--do
Por ín-vios ca-mi--nhos, Por rei-os zem pon--


Più allegro
- - te,
Ca - mi - nhais sò - zi - nhos. .....
more.
meno f
poco sosten.
avivando
cresc.
lunga
Tempo I
energico
Do va - le à montanha, Da montanha ao mon - te, Ca -
f more.


poco incel.
-va - lo de som - bra, Ca - va - lei - ro mor - je,
Por quan - to á sen
- - zan - - do
cresc.
fim,
Sem nin - guém que o con - ta,
Ca mi - nhais em
cresc.
Più allegro
min.
f marc.
cresc.
più f
Rapido
sempre f
Lisboa, 1947
md.

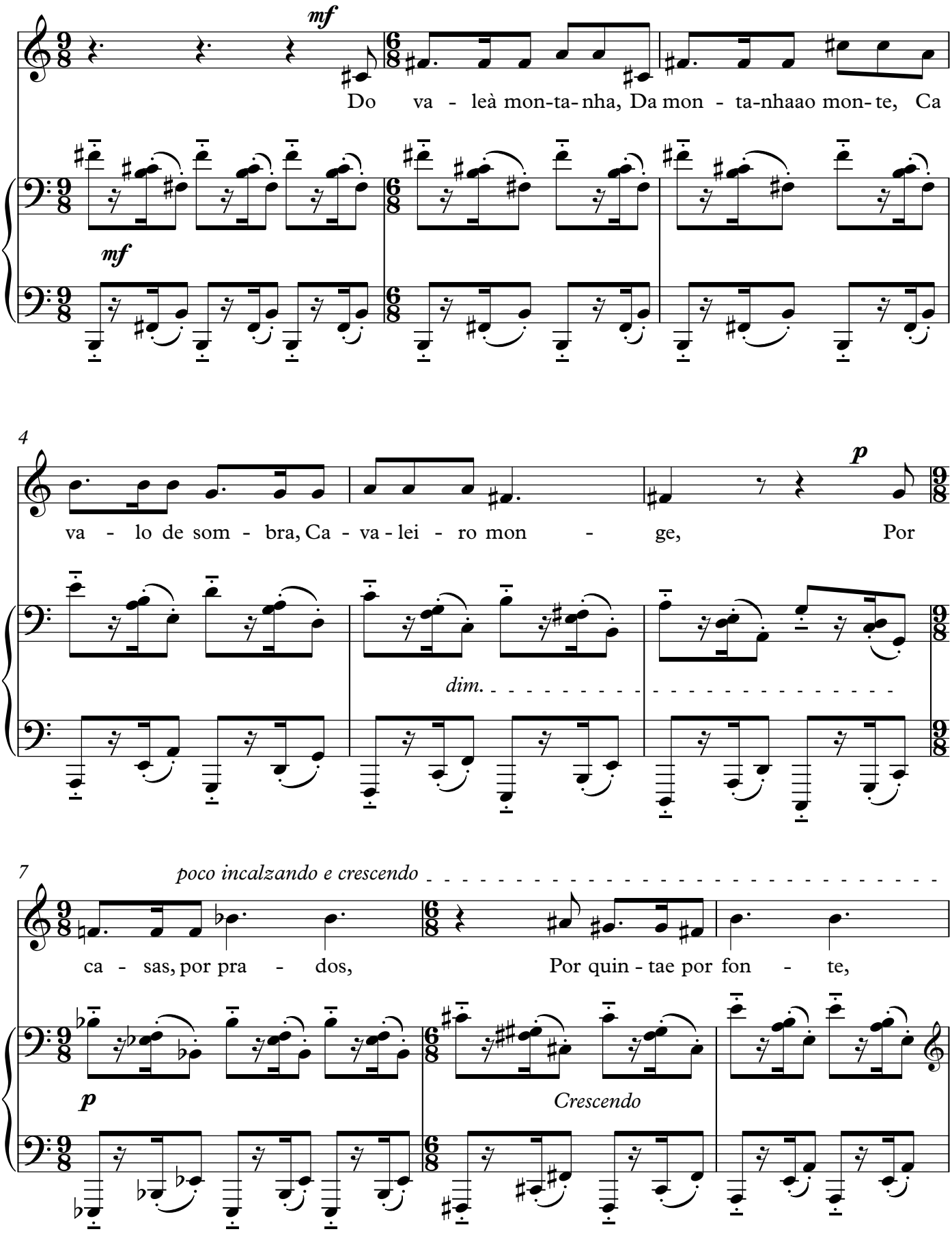
Cavalo de sombra, cavaleiro monge

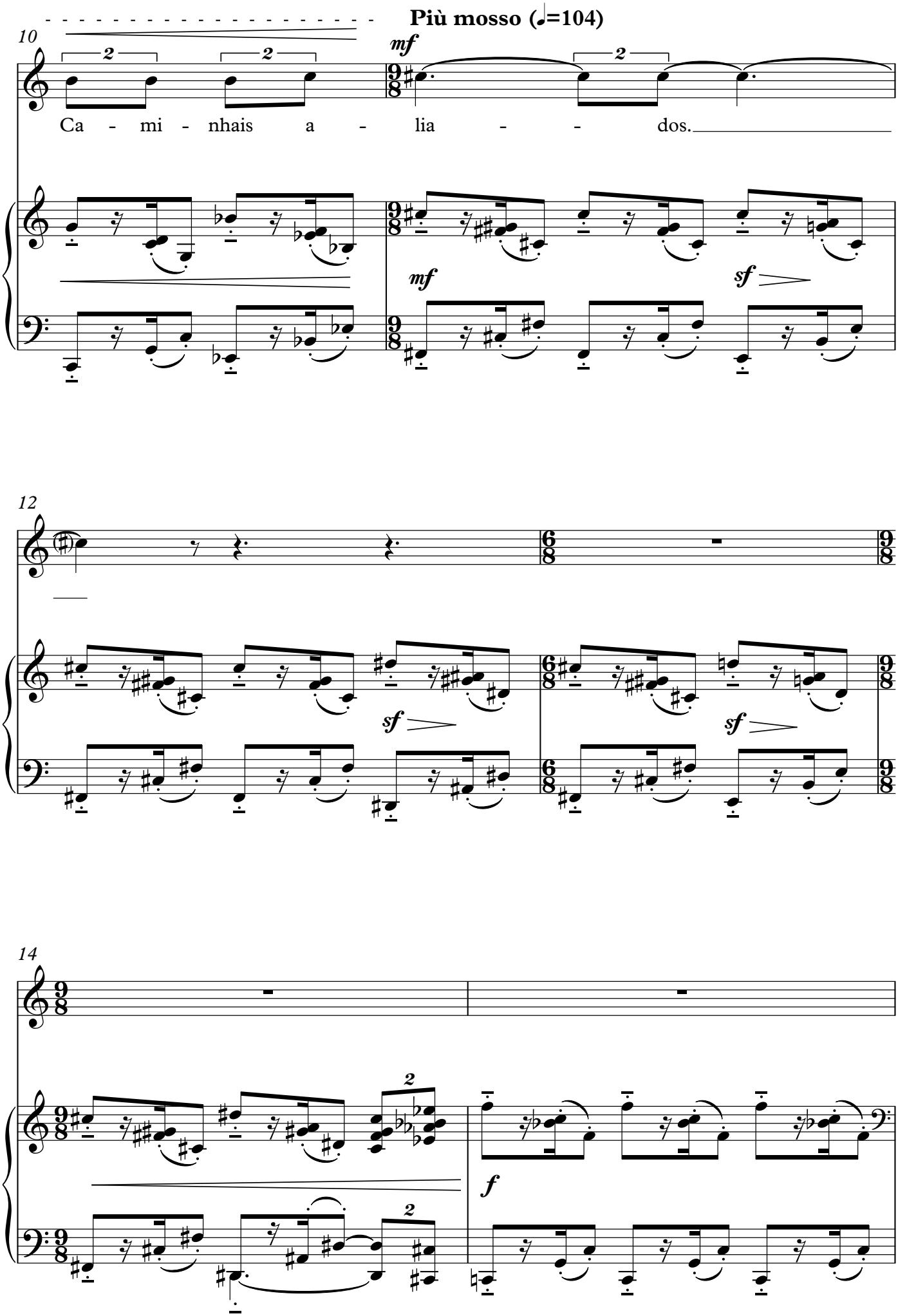
Revisão de 1988

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça

Allegro non troppo (♩ = 92)




Più mosso (♩=104)
10
mf
Ca - mi - nhais a - lia - - dos.
mf
sf
12
sf
sf
14
f

16

dim.

19

Tempo I

mp

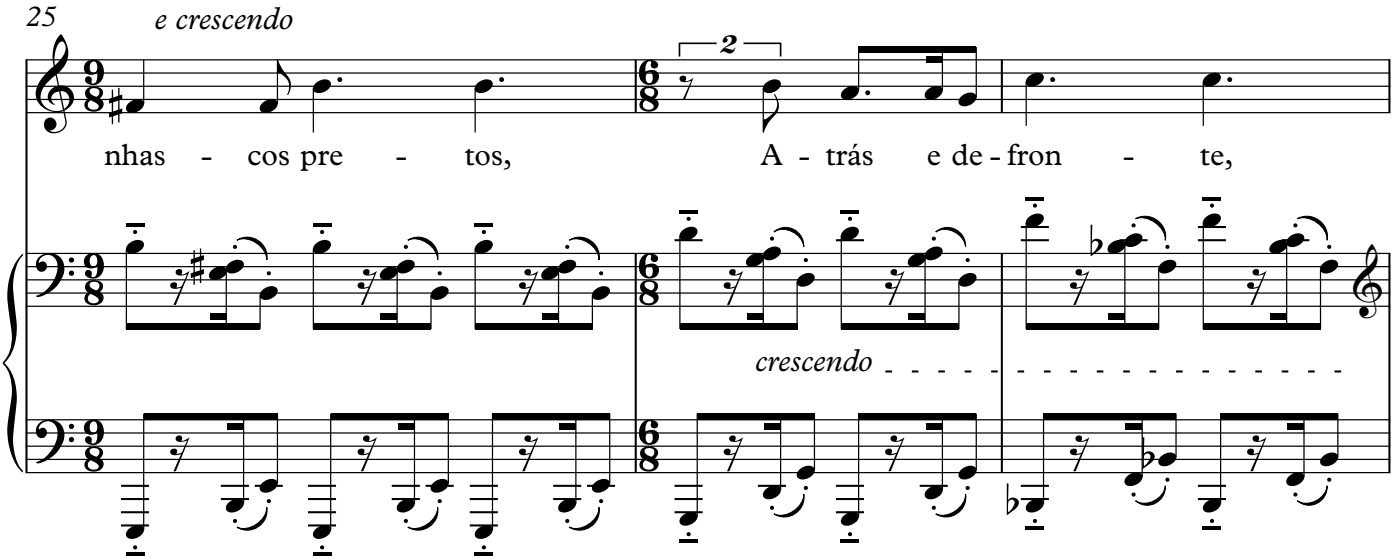
Do va - leà mon-ta-nha, Da mon - ta-nhaao mon-te, Ca

mp

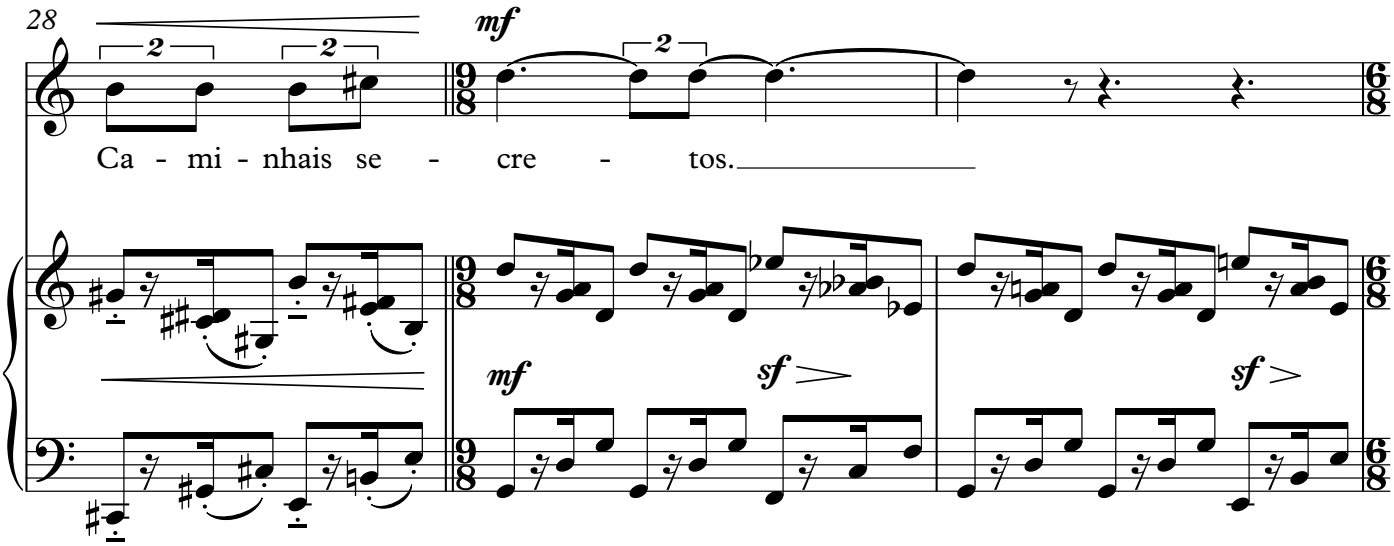
22

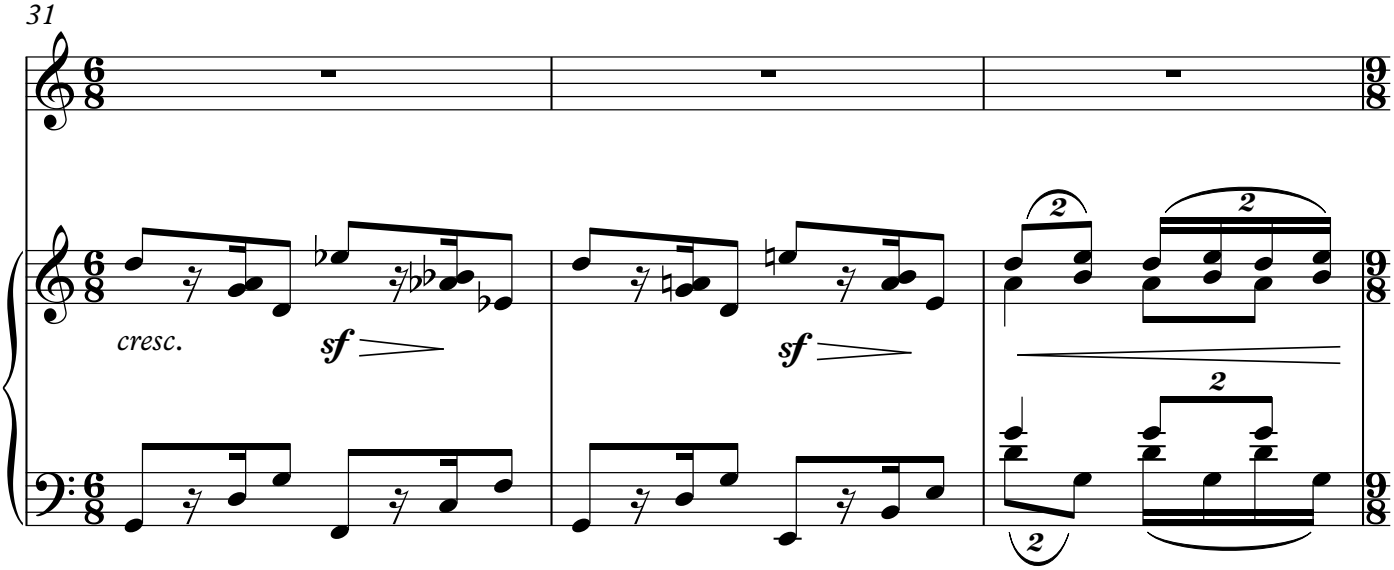
p *poco incalzando*

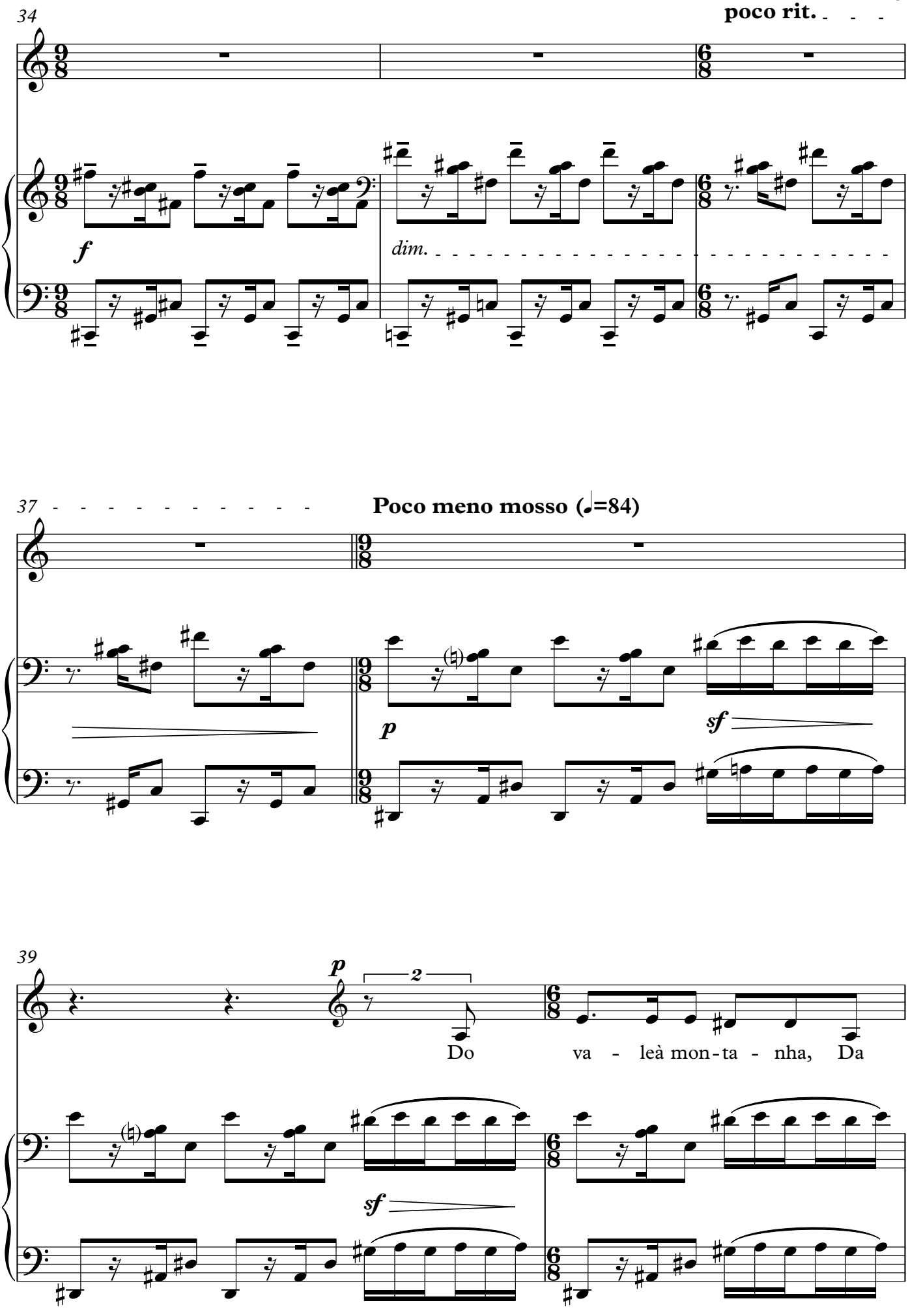
va - lo de som - bra, Ca - va-lei - ro mon - ge, Por pe-

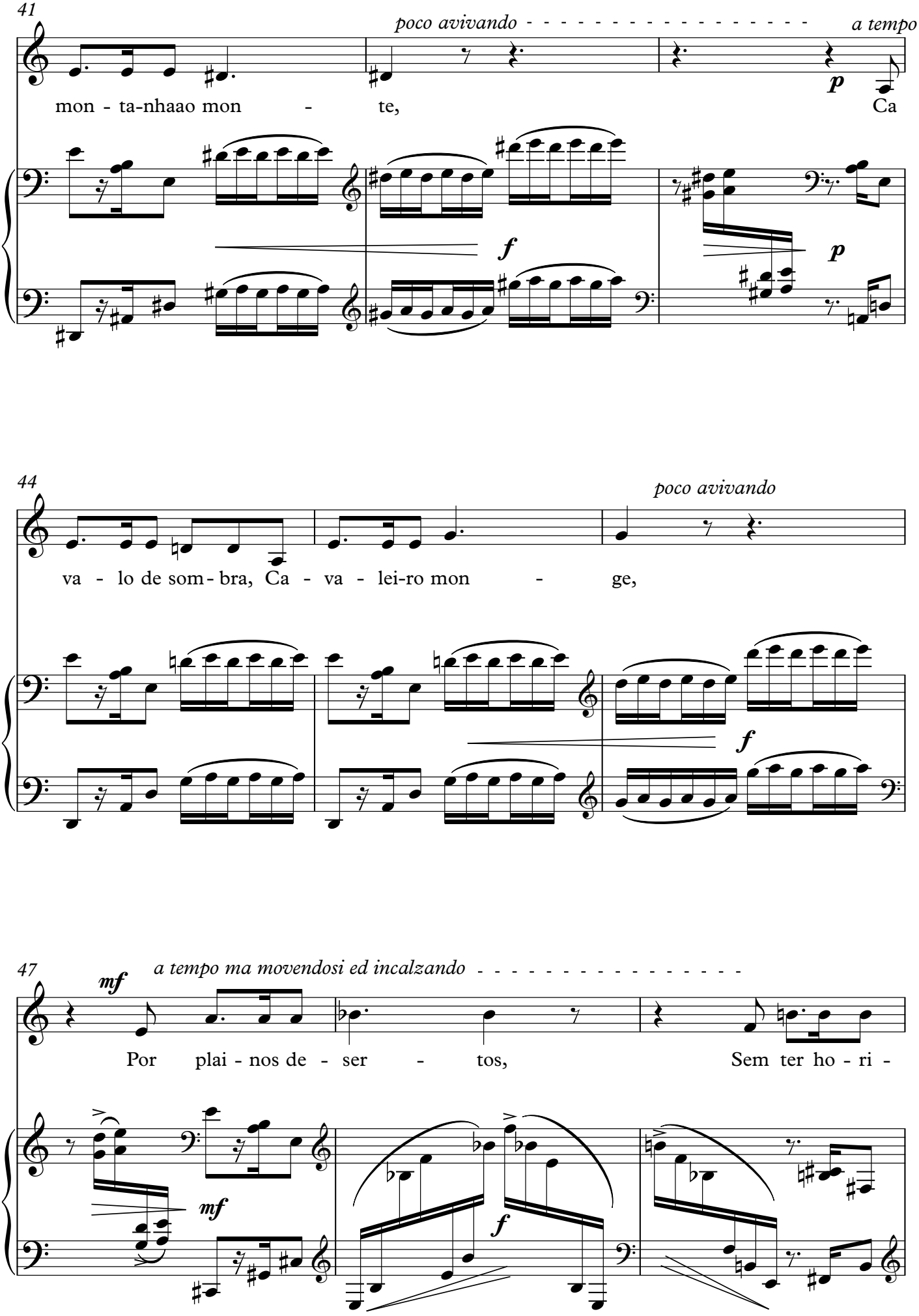


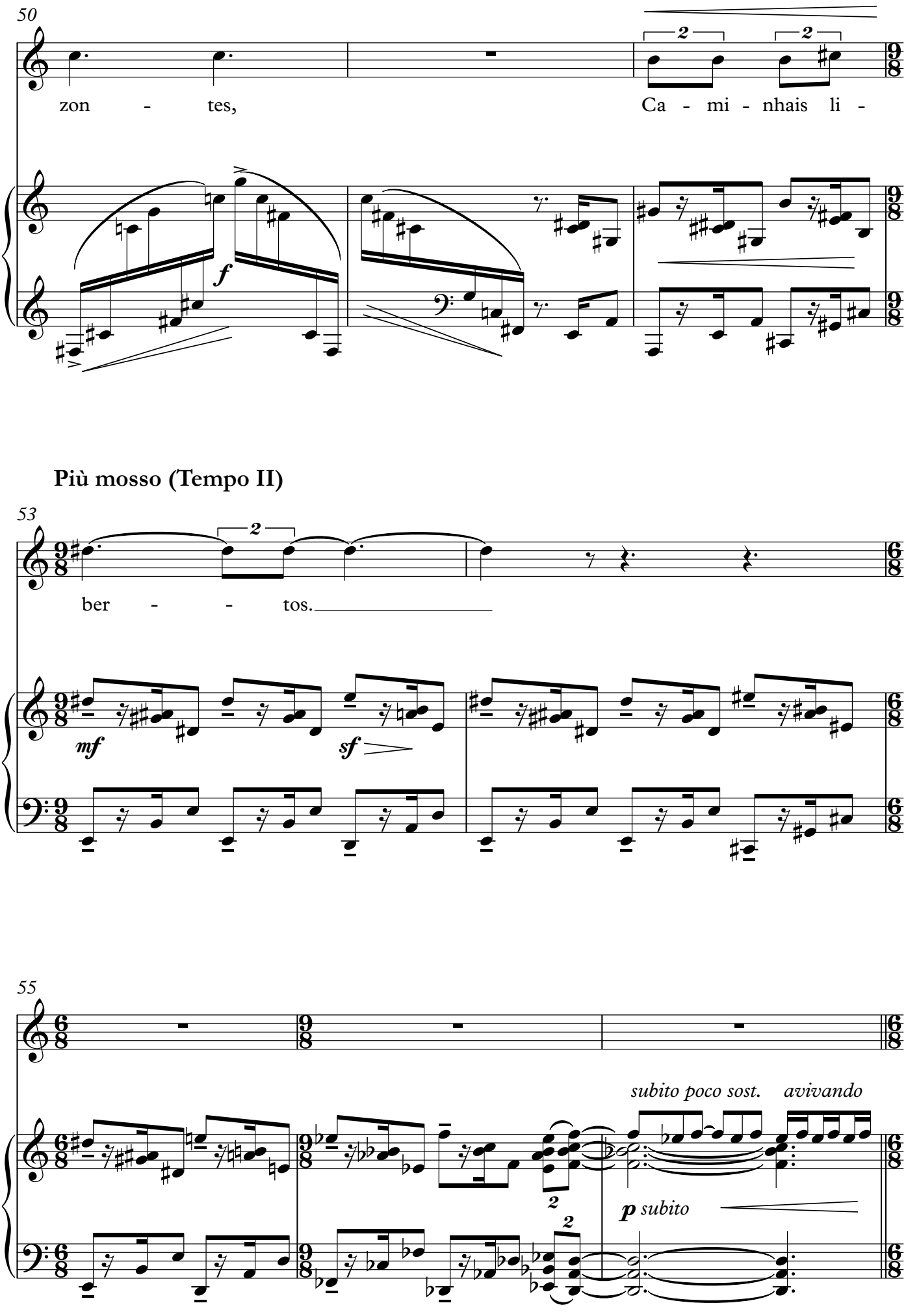
Più mosso (Tempo II)

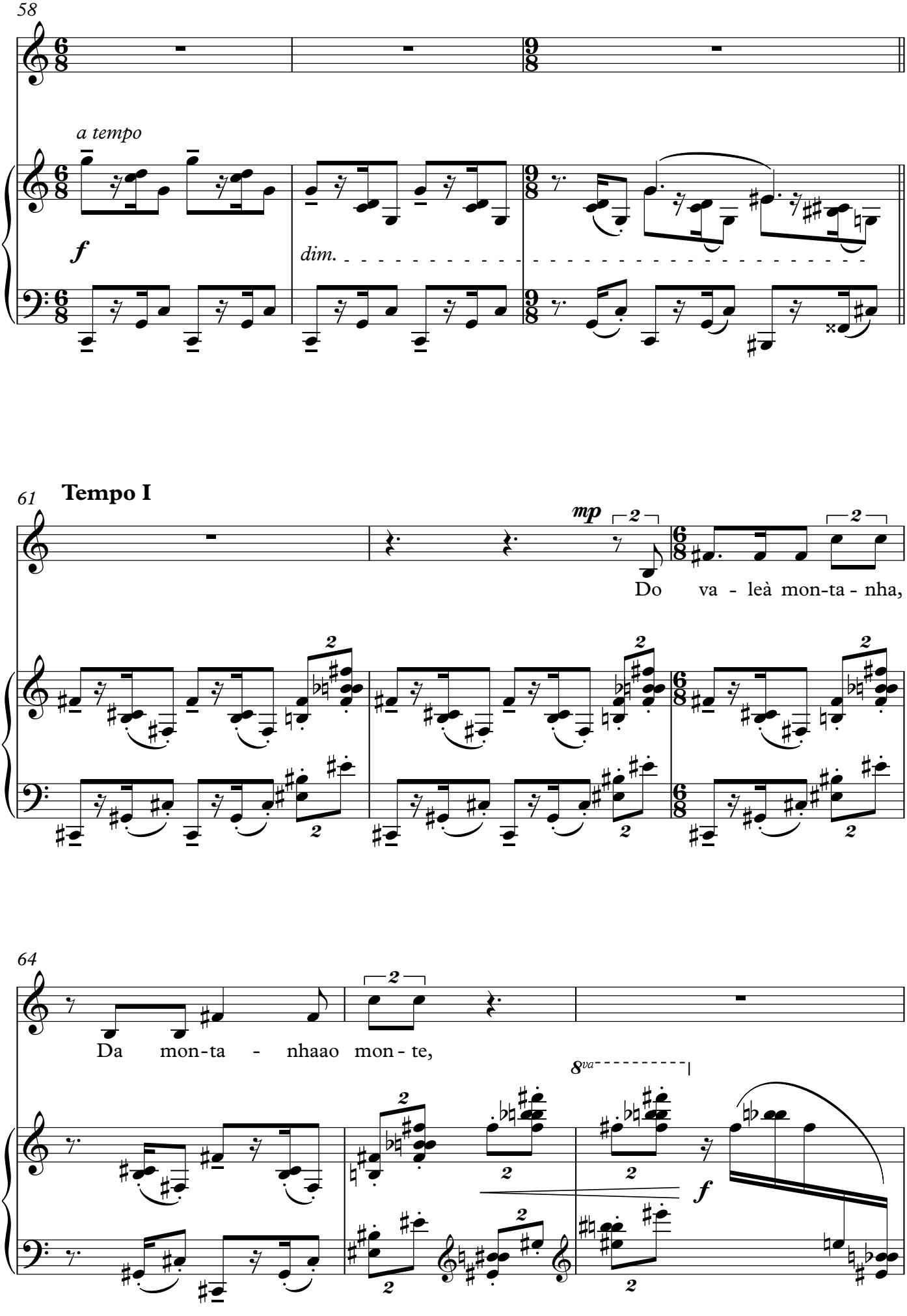


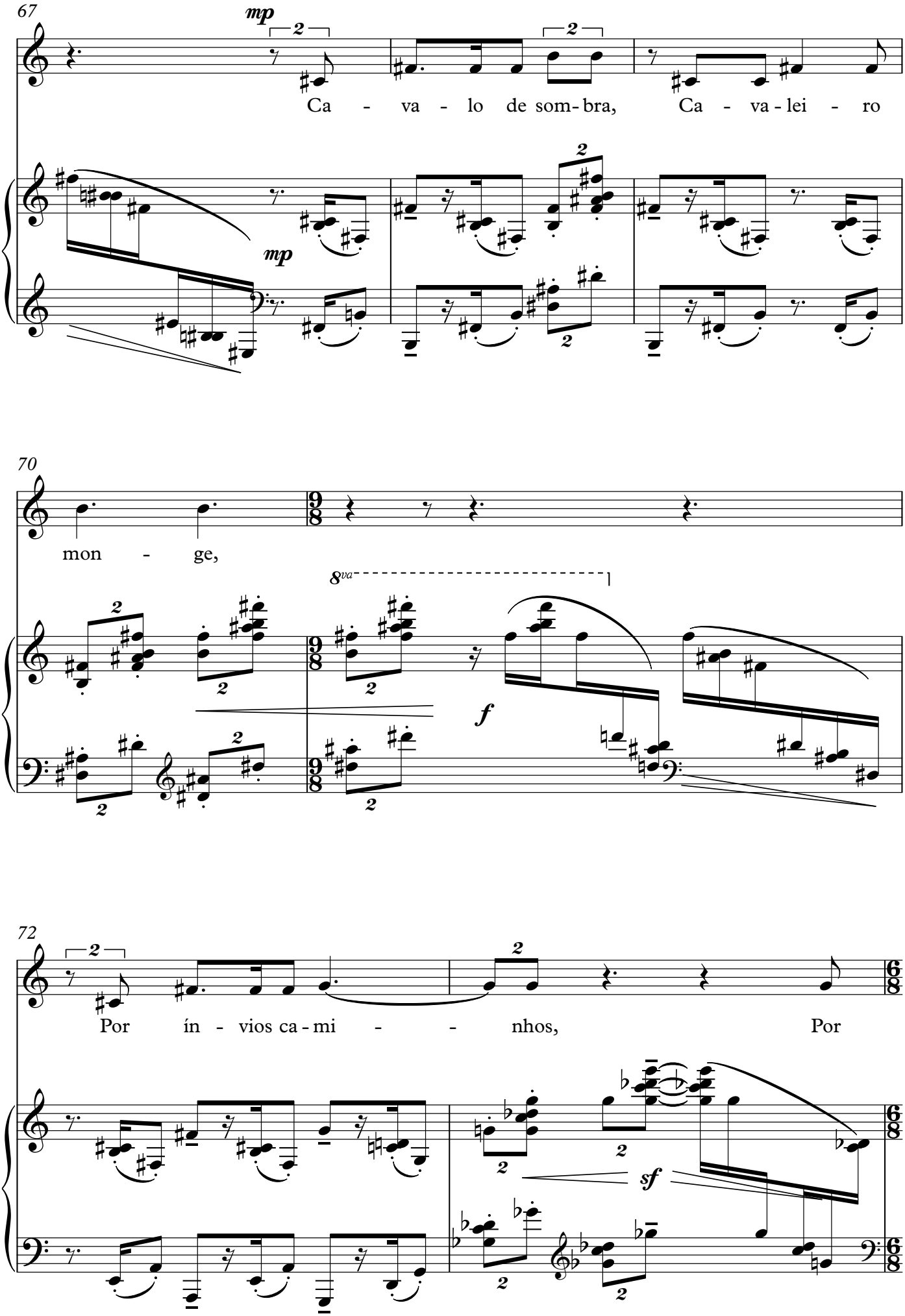


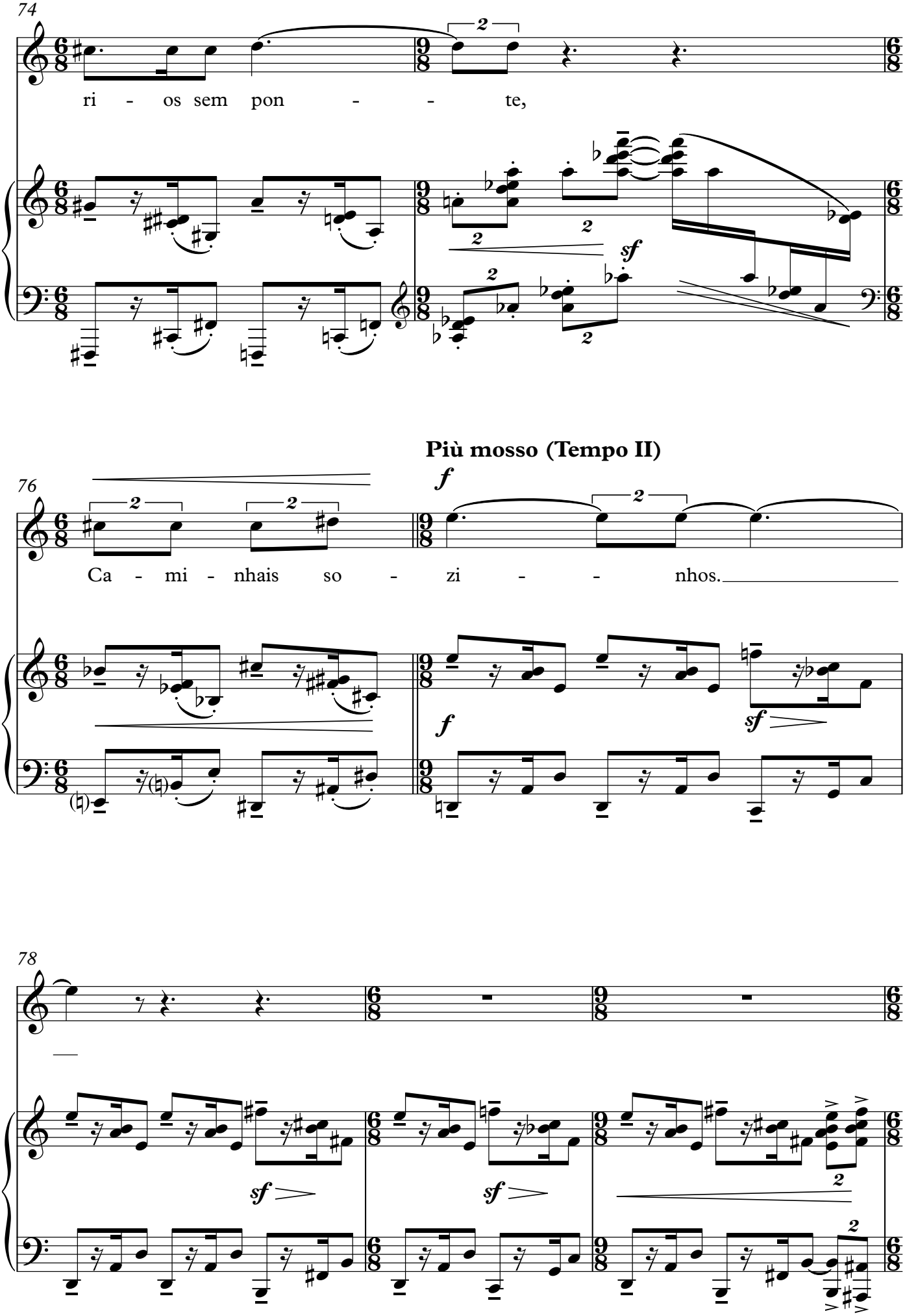

34
poco rit.
f
dim.
37
Poco meno mosso (♩=84)
p
sf
39
p
2
Do va - leà mon - ta - nha, Da
sf

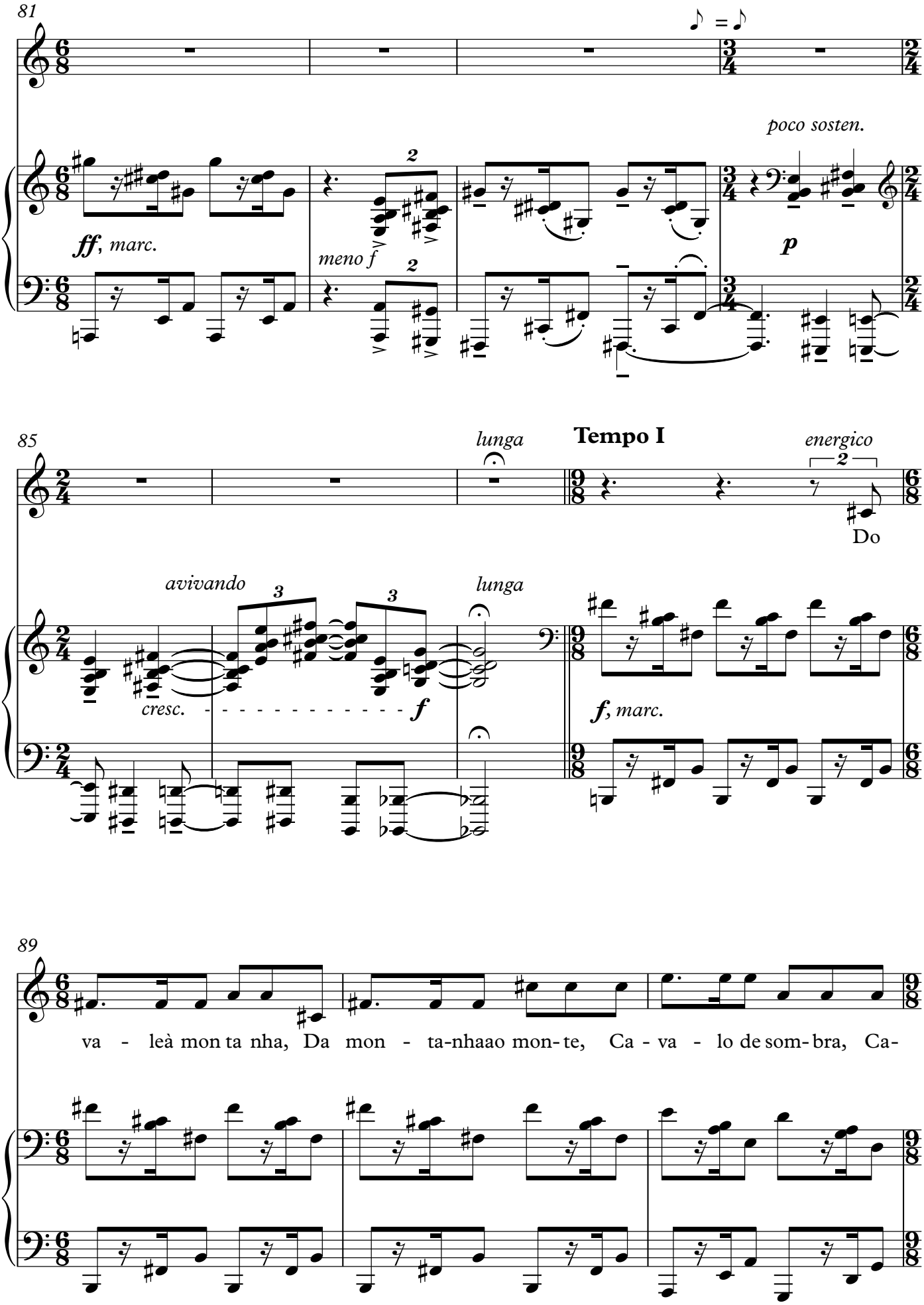

41
poco avivando
a tempo
mon - ta-nhaao mon - te, Ca
f
p
p
44
poco avivando
va - lo de som - bra, Ca - va - lei-ro mon - ge,
f
47
mf
a tempo ma movendosi ed incalzando
Por plai - nos de - ser - tos, Sem ter ho - ri -
mf
f

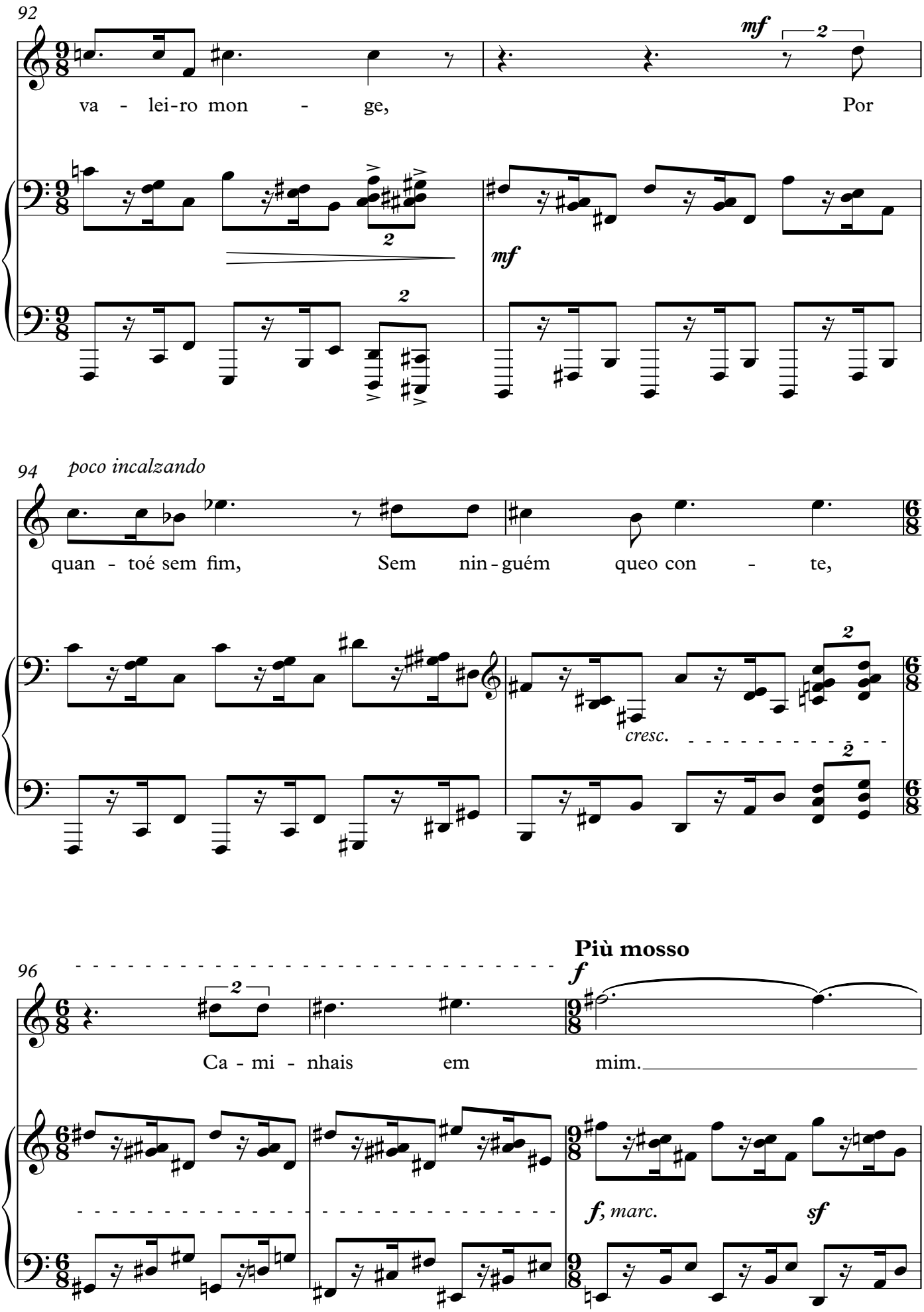

50
zon - tes,
Ca - mi - nhais li -
f
Più mosso (Tempo II)
53
ber - - tos.
mf
sf
55
subito poco sost.
avivando
p subito

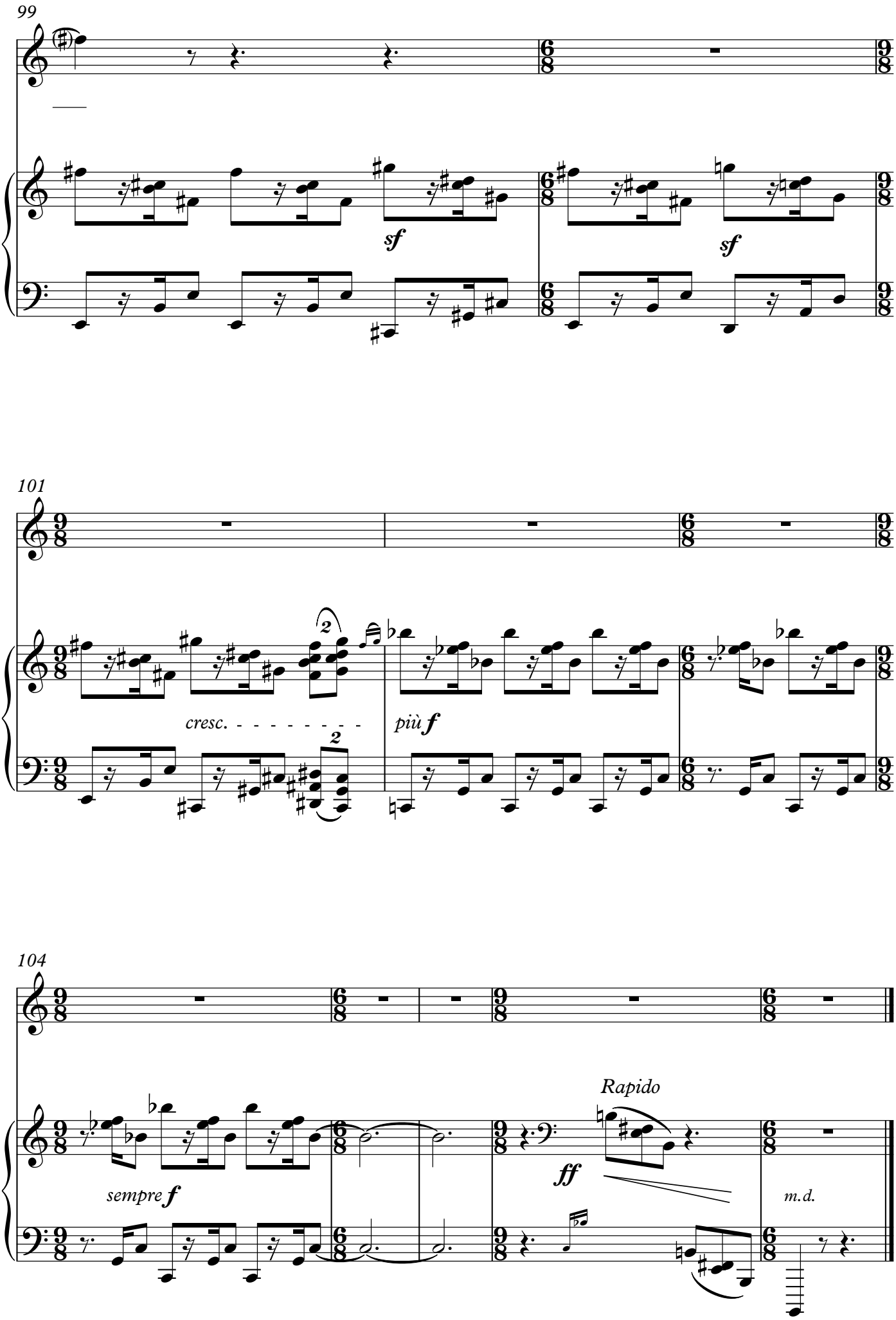

58
a tempo
f
dim.
61
Tempo I
mp
Do va - leà mon-ta - nha,
64
Da mon-ta - nhaao mon - te,
8va
f


67
mp
Ca - va - lo de som - bra, Ca - va - lei - ro
mp
70
mon - ge,
8va
f
72
Por ín - vios ca - mi - - nhos, Por
sf


74
ri - os sem pon - - te,
76
Ca - mi - nhais so - zi - - nhos.
Più mosso (Tempo II)
78


81
♪ = ♪
poco sosten.
ff, marc.
meno f
p
85
lunga
Tempo I
energico
Do
avivando
cresc.
f
lunga
f, marc.
89
va - leà mon ta nha, Da mon - ta-nhaao mon- te, Ca - va - lo de som- bra, Ca-


92
mf
va - lei-ro mon - ge,
Por
mf
94
poco incalzando
quan - toé sem fim,
Sem nin-guém queo con - te,
cresc.
96
Più mosso
f
Ca - mi - nhais em mim.
f, marc.
sf


99
sf
sf
101
cresc.
più f
104
sempre f
Rapido
ff
m.d.

“Horizonte”

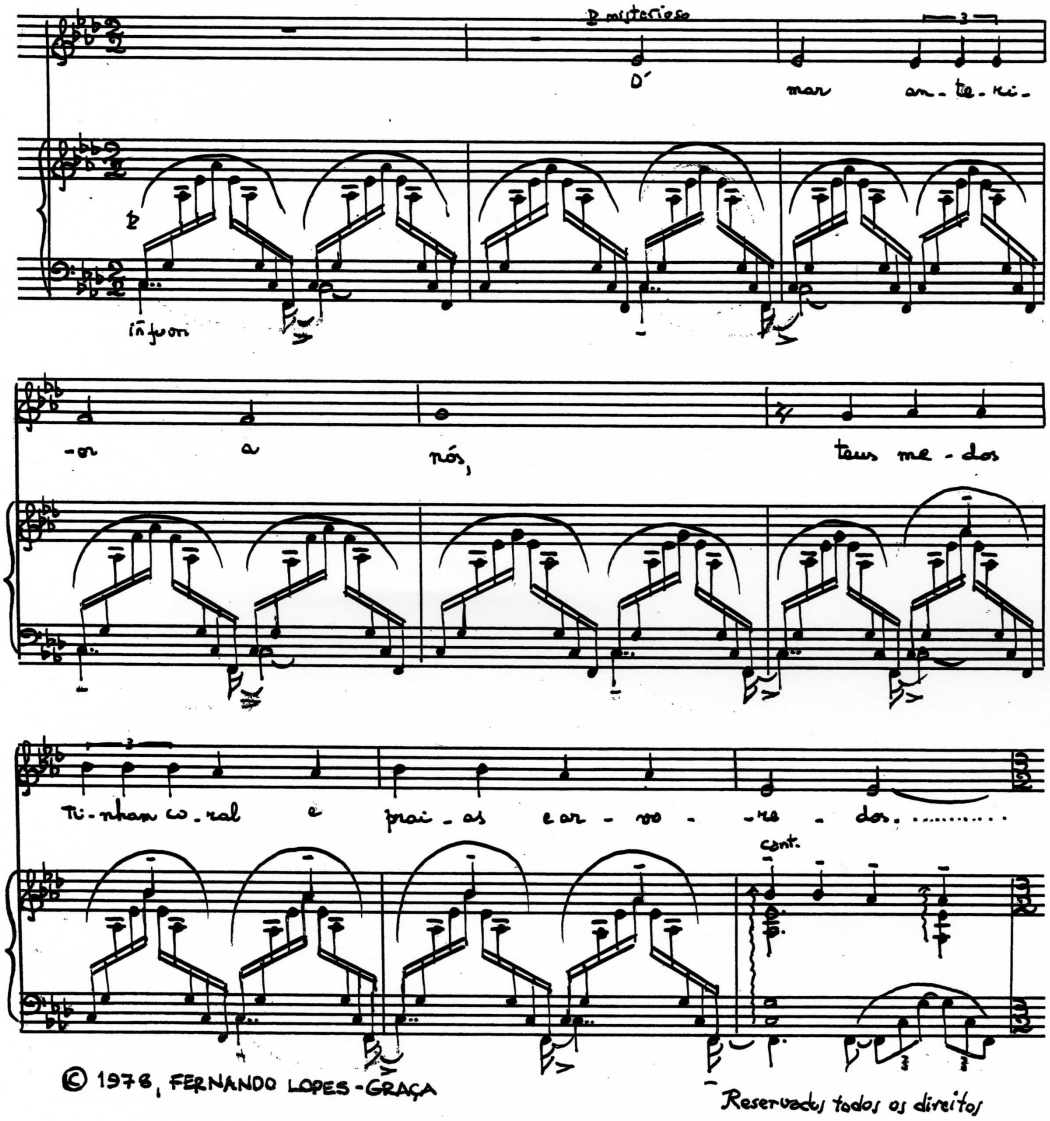
(1950)

TRÊS CANÇÕES DE FERNANDO PESSOA

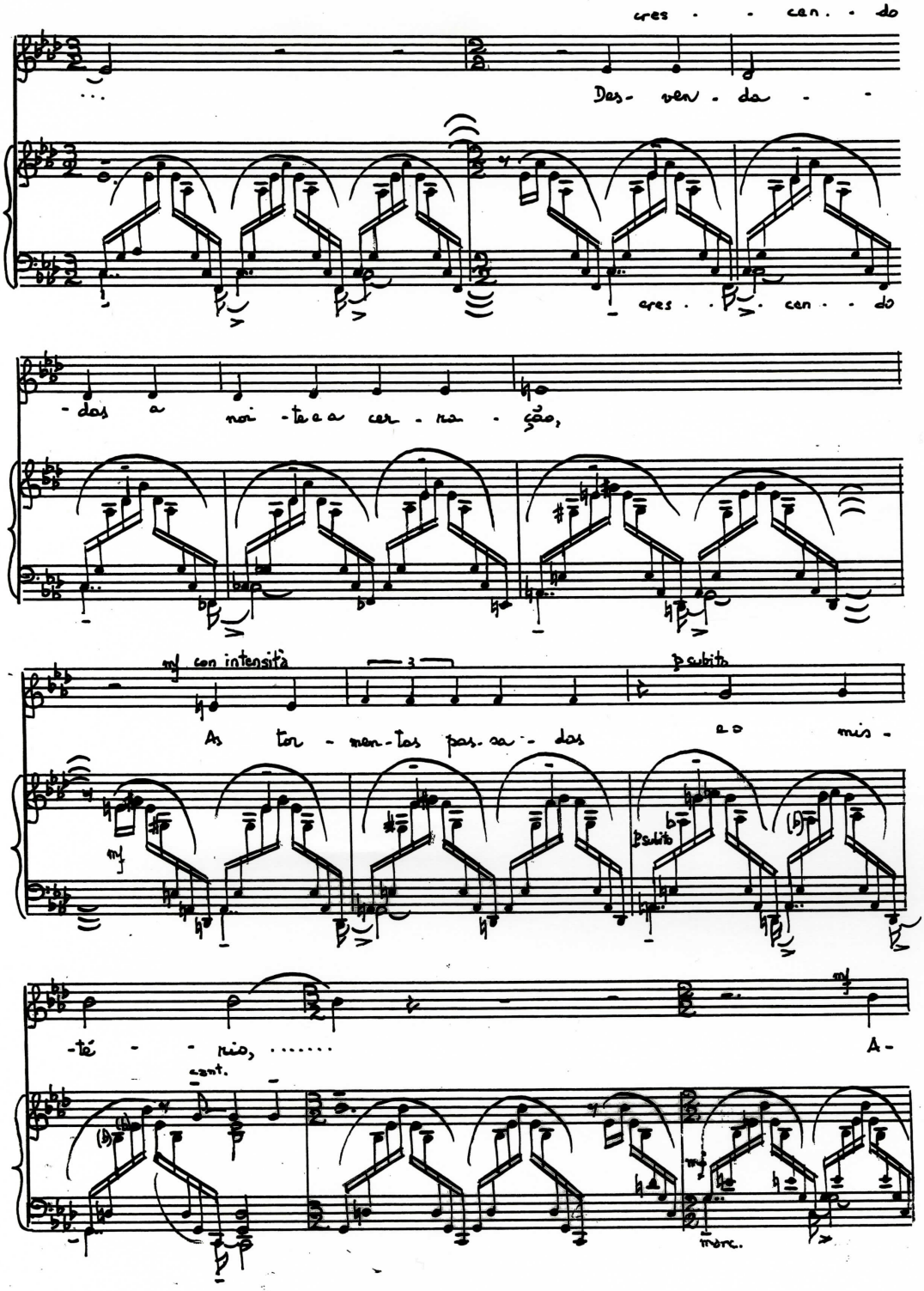
FERNANDO PESSOA — F. LOPES-GRAÇA

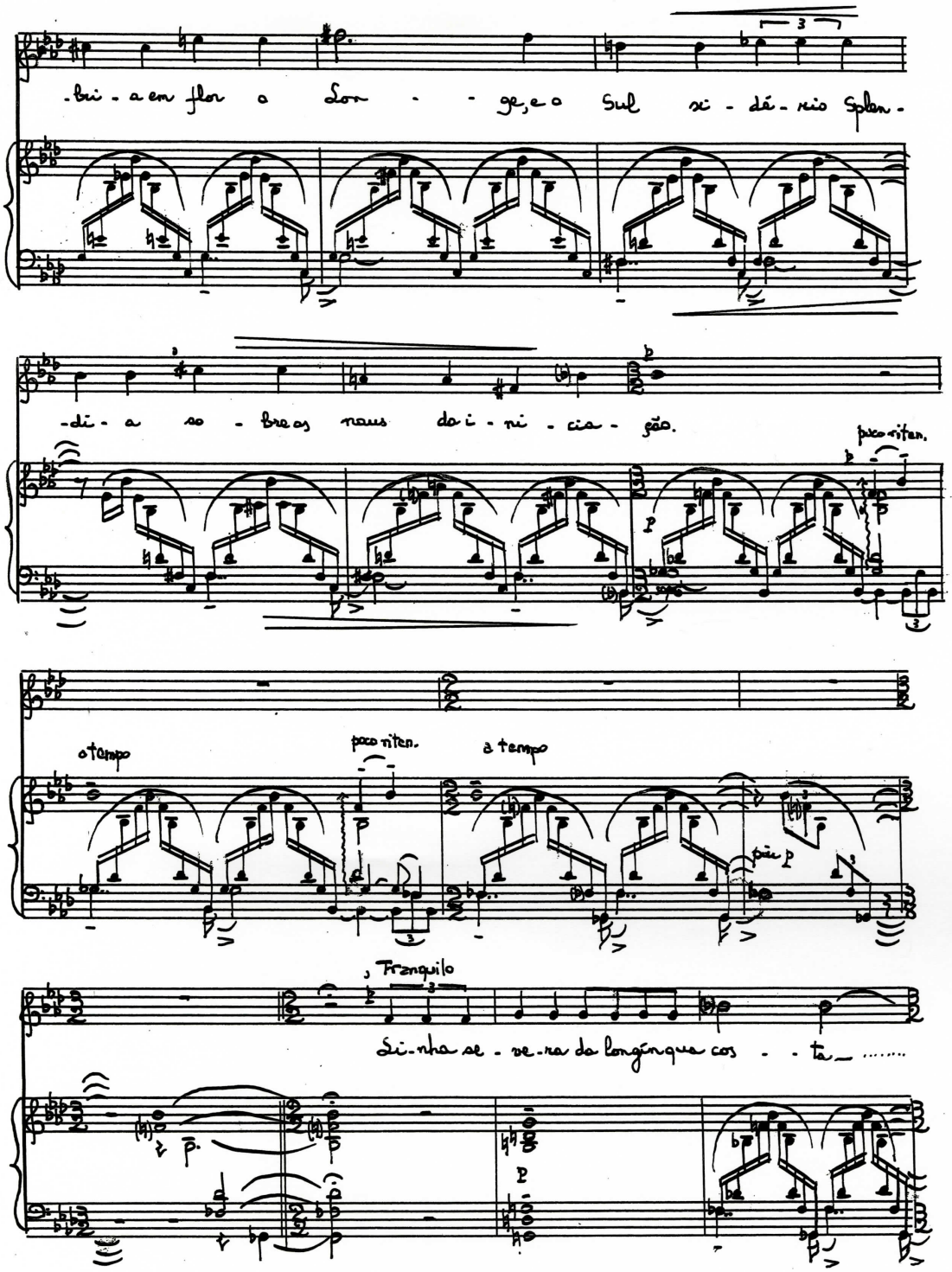
1. Horizonte

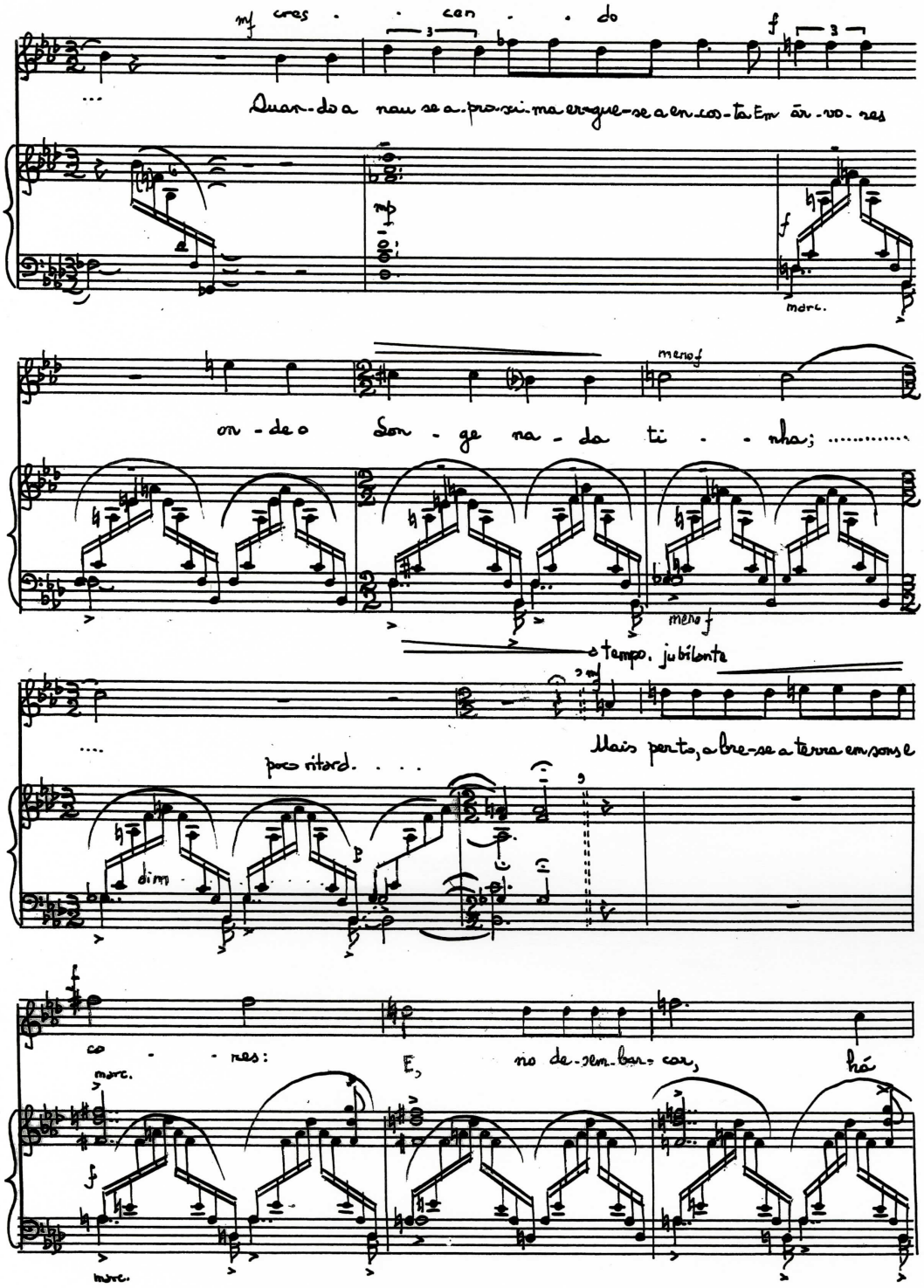
Un poco agitato (♩ = 54)

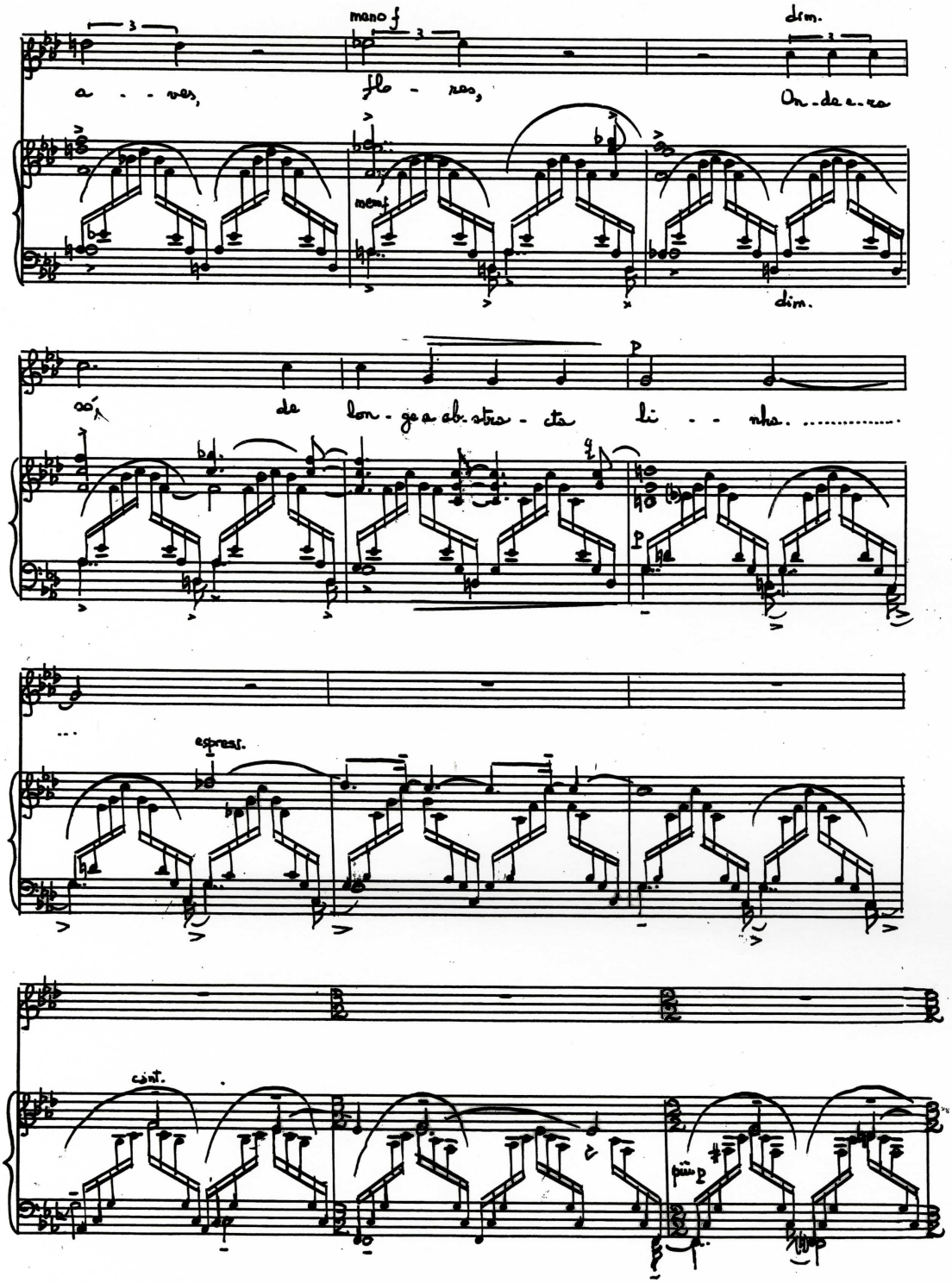


© 1978, FERNANDO LOPES-GRAÇA
Reservados todos os direitos


cres . . can . . do
Des- ven - da - -
cres . . . can . . do
- das a noi - te a cer - ra - ção,
mf con intensità
3
p subito
As tor - men - tas pas - sa - das e o mis -
mf
p subito
- té - - rio, ...
A -
cant.
mf
morc.


-bri - a em flor o Lon - - ge, e o Sul si - dé - reo Splen -
-di - a so - bre os naus da i - ni - cia - ção.
poco riten.
a tempo
poco riten.
a tempo
Franquilo
Si - nha se - re - ra da longínqua cos - - ta


mf cres . . can . . do
Quan-do a nau se a-pro-xi-ma e-rgue-se a en-cos-ta Em ár-vo-res
marc.
menof
on-de o Son-ge na-da ti . . nha; .....
menof
a tempo. jubilante
mf
Mais perto, abre-se a terra em sons e
poco ritard. . . .
dim
co . . res:
E,
no de-sem-bar-car,
há
marc.
marc.


mano f
dim.
a - - ves,
flo - res,
On - de e - ra
mf
dim.
p
oó
de lon - ge a ab - stra - cta li - - nha. .....
espress.
cint.
più p

p dolce

poco ritard . . . . . .

pp

muta

Meno, tranquilo (d=46)

poco

so-nho é ver as formas invi-sí-veis Da dis-tância impre-ci-sa, e, com sen-

poco

pp

agitando e crescendo

a tempo

-sí-veis Movi men-tos da 'sprança e da von-ta-de, Bus-car na

agitando e crescendo

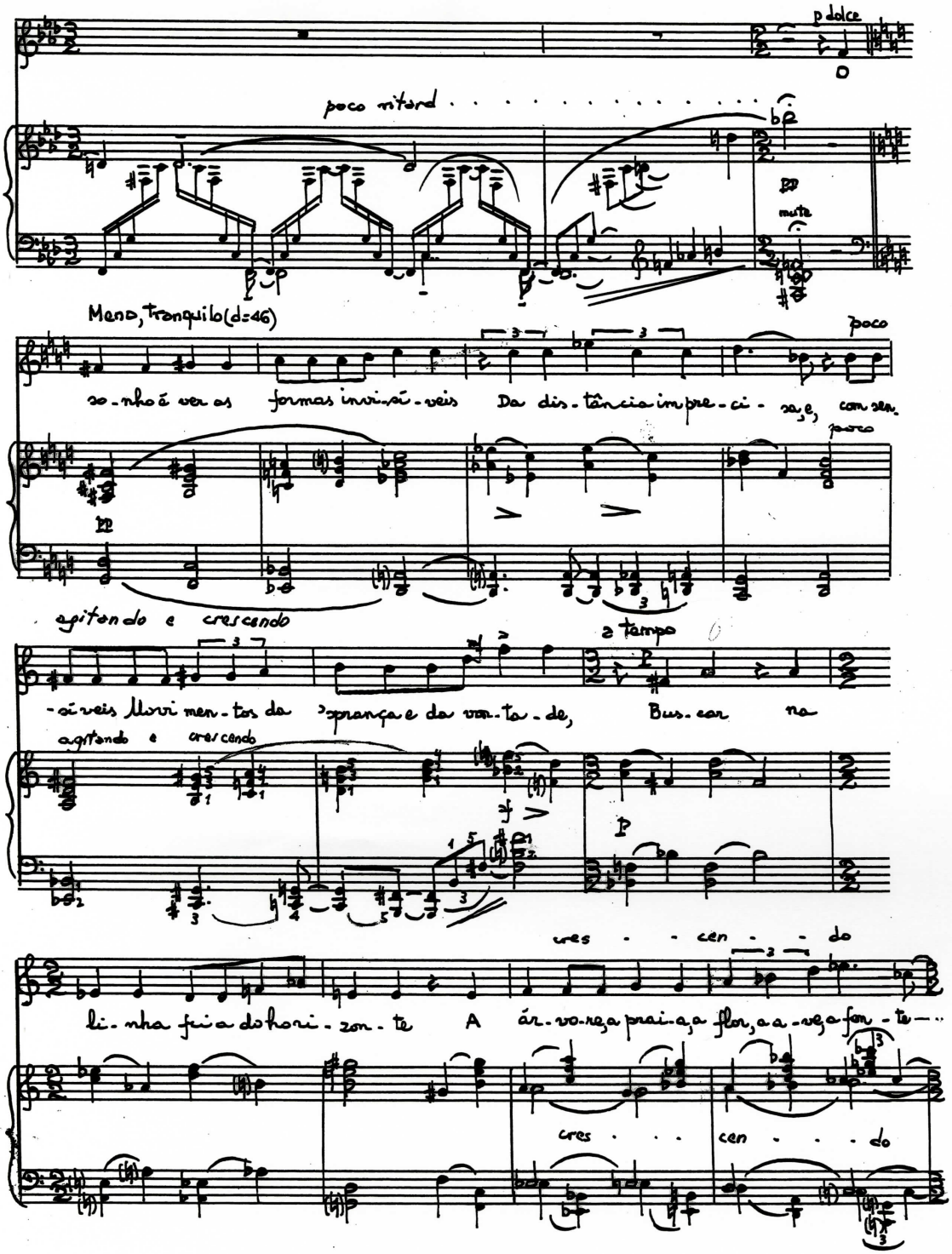
f

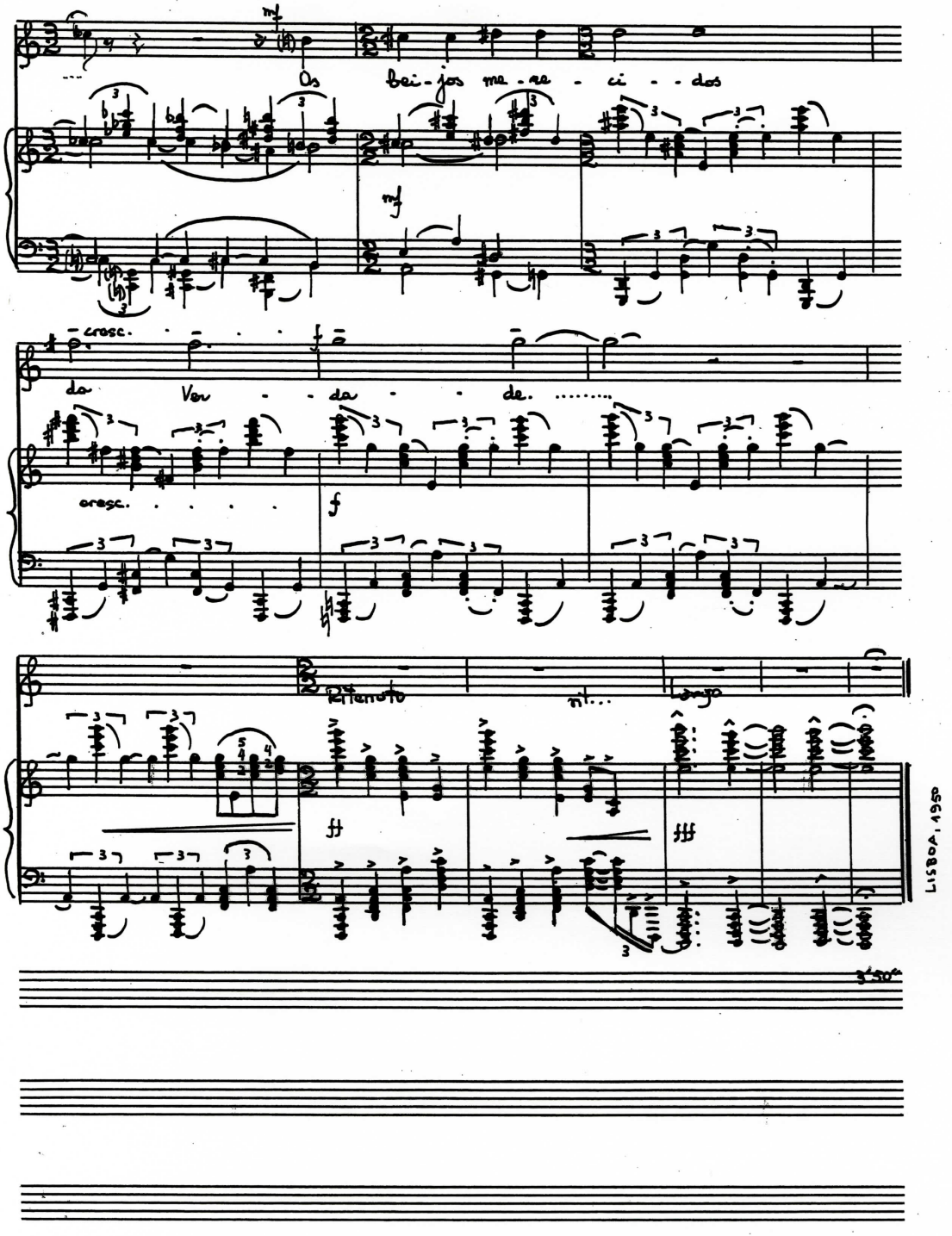
p

cres - - cen - - do

li-nha fria do hori-zon-te A ár-vo-re, a prai-a, a flor, a a-ve, a fon-te - -

cres . . . cen . . . do

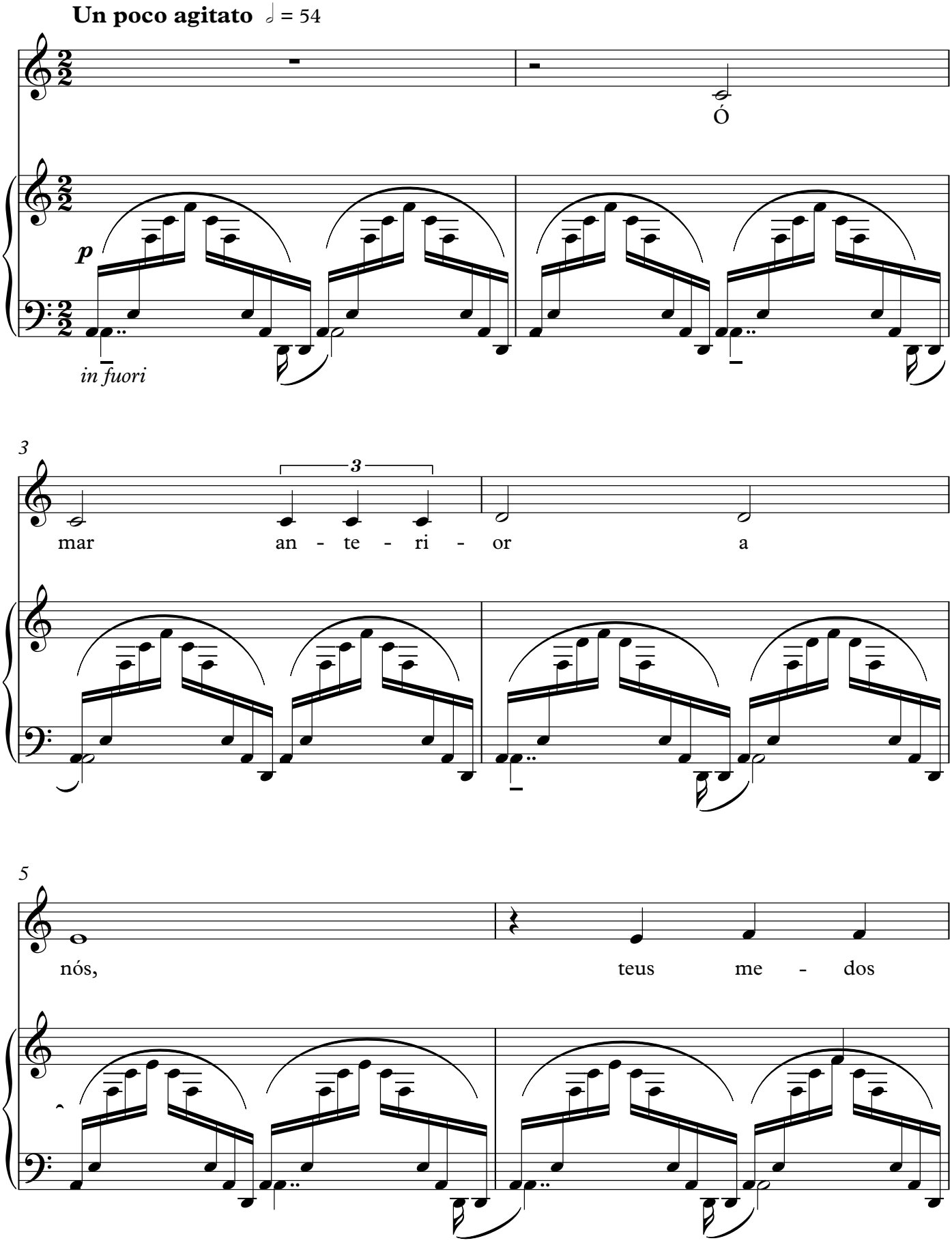


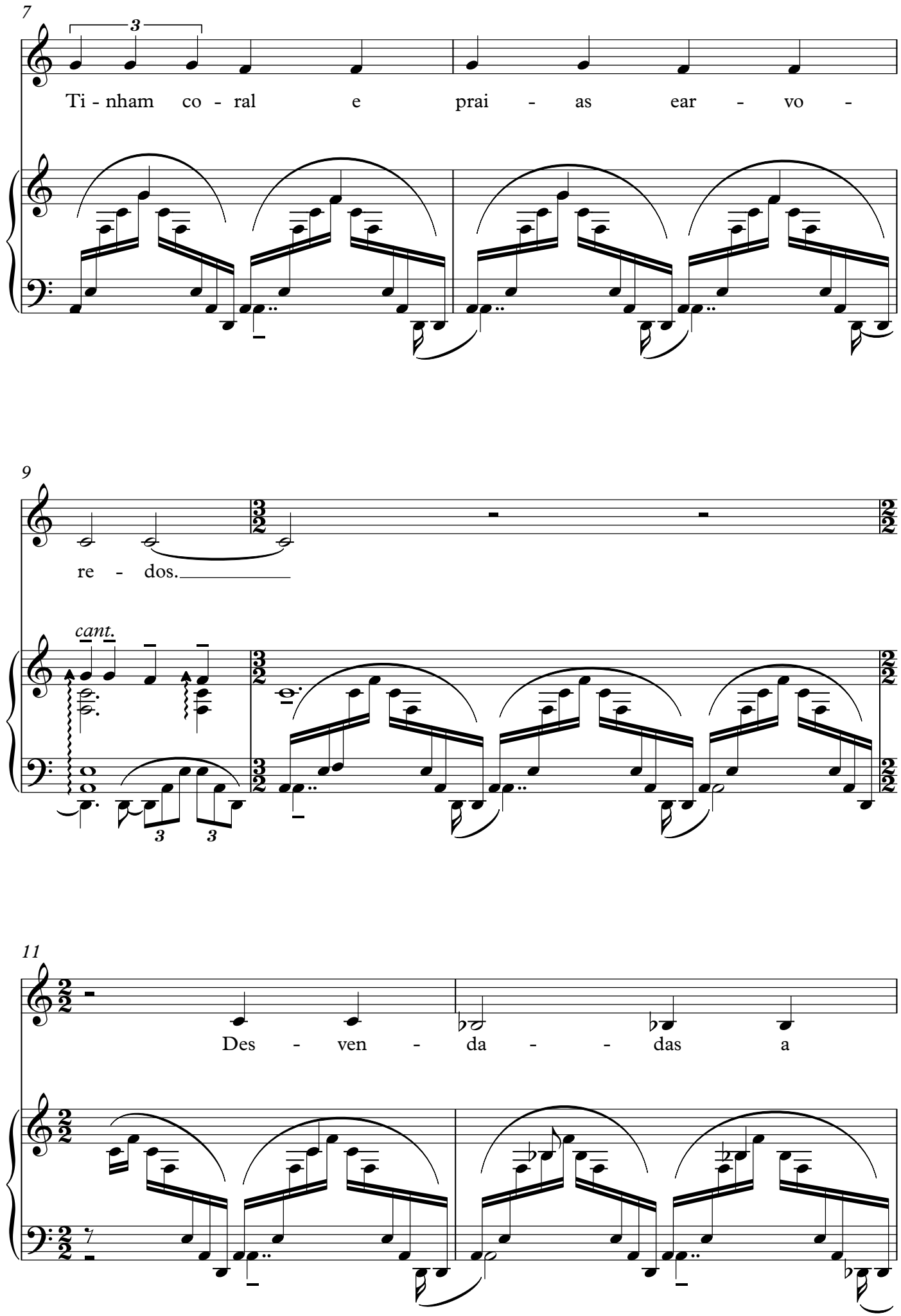

mf
Os bei-jos me-re-ci-dos
mf
cresc.
da Ver-da-de.
cresc.
f
Ritenuto
rit...
Largo
ff
fff
LISBOA, 1950
3'50"

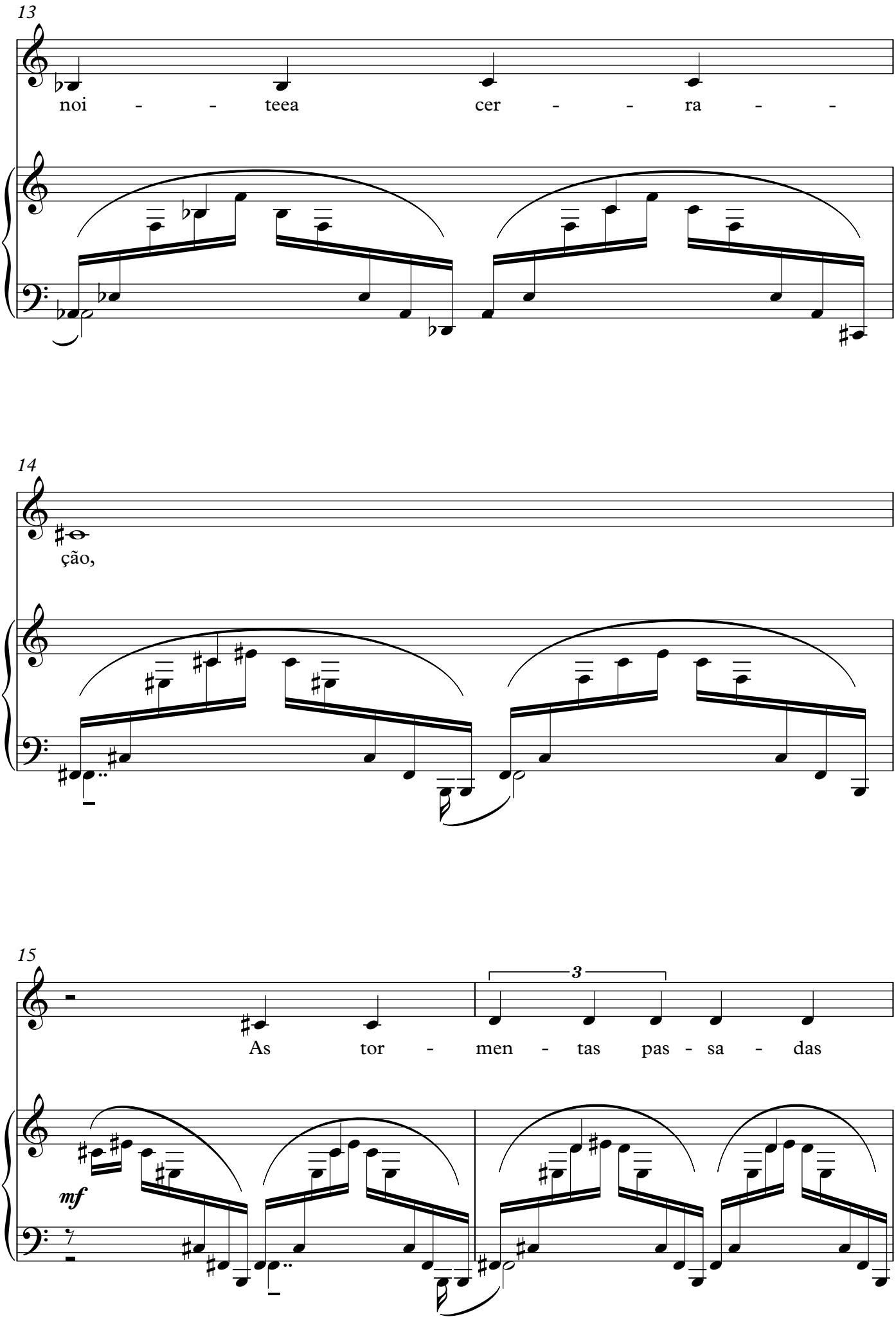
Horizonte

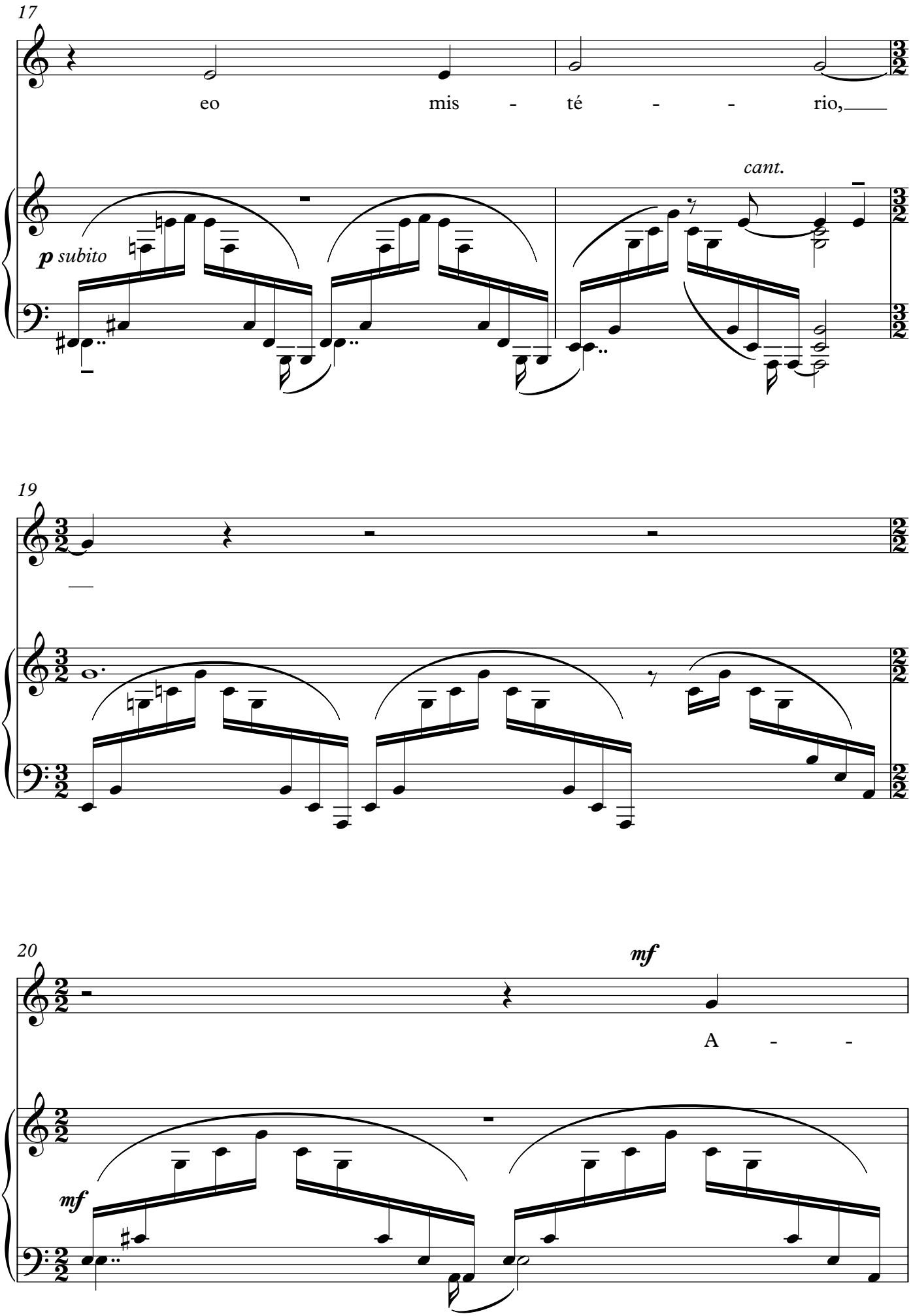
Revisão de 1988

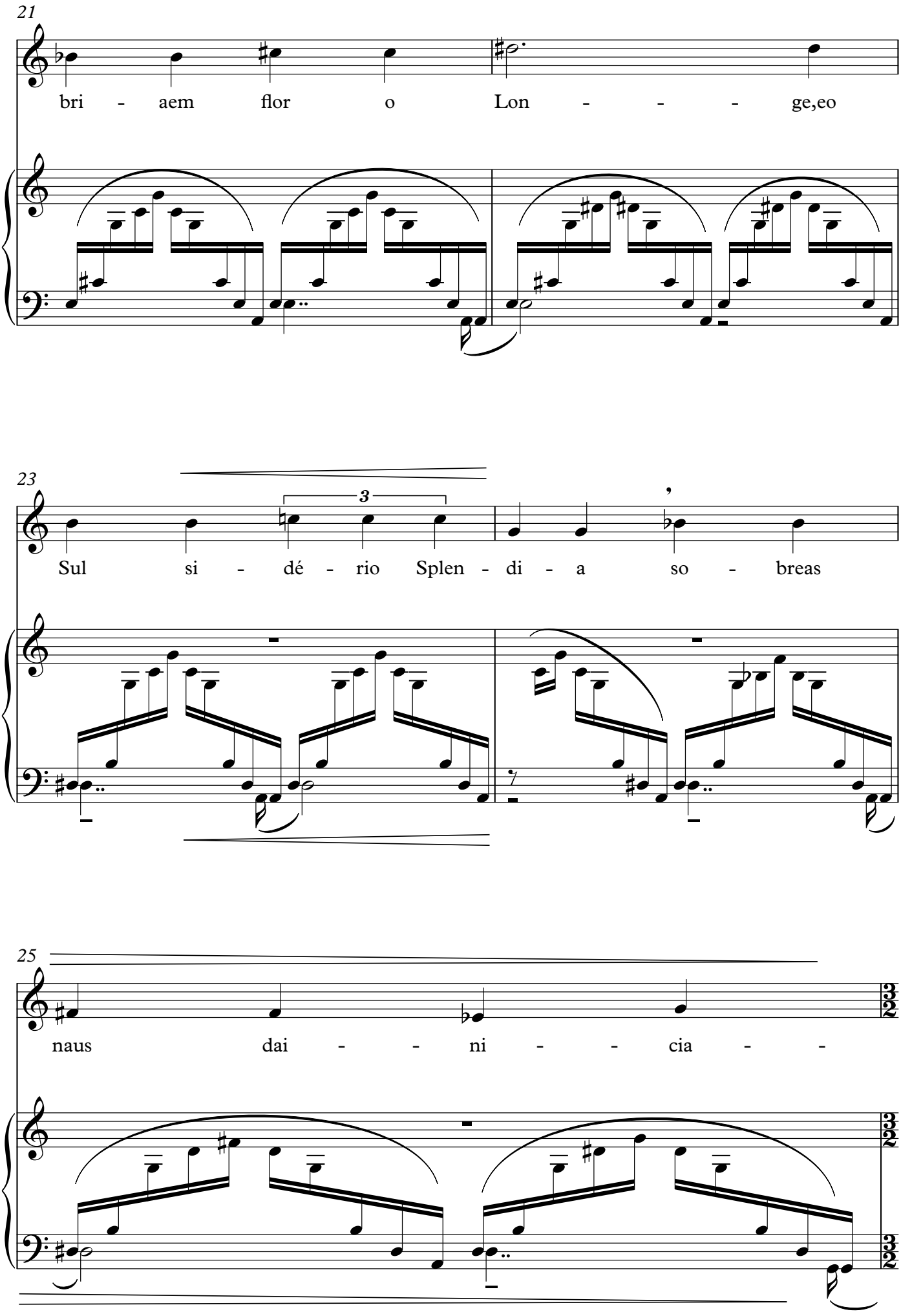
Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça

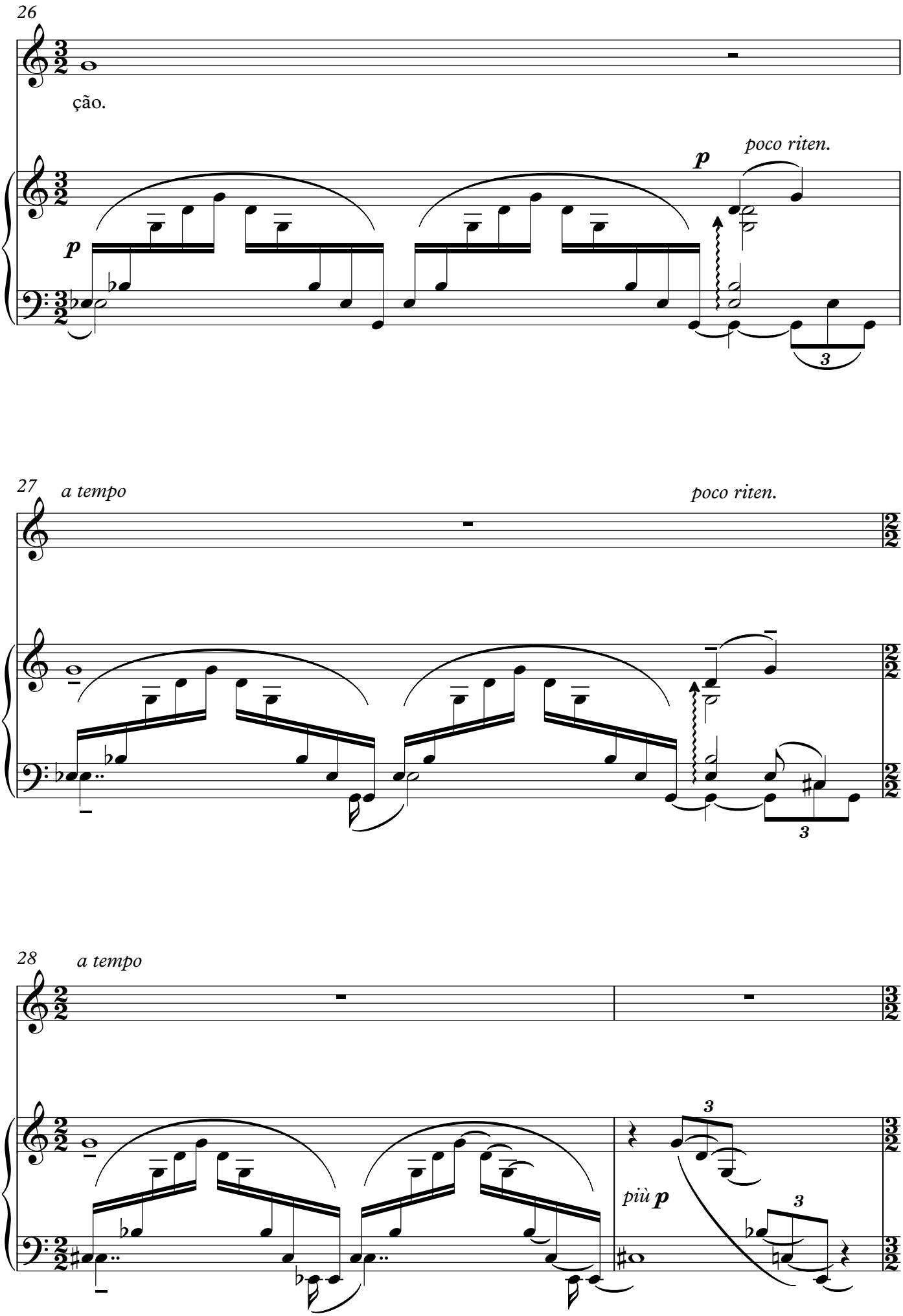


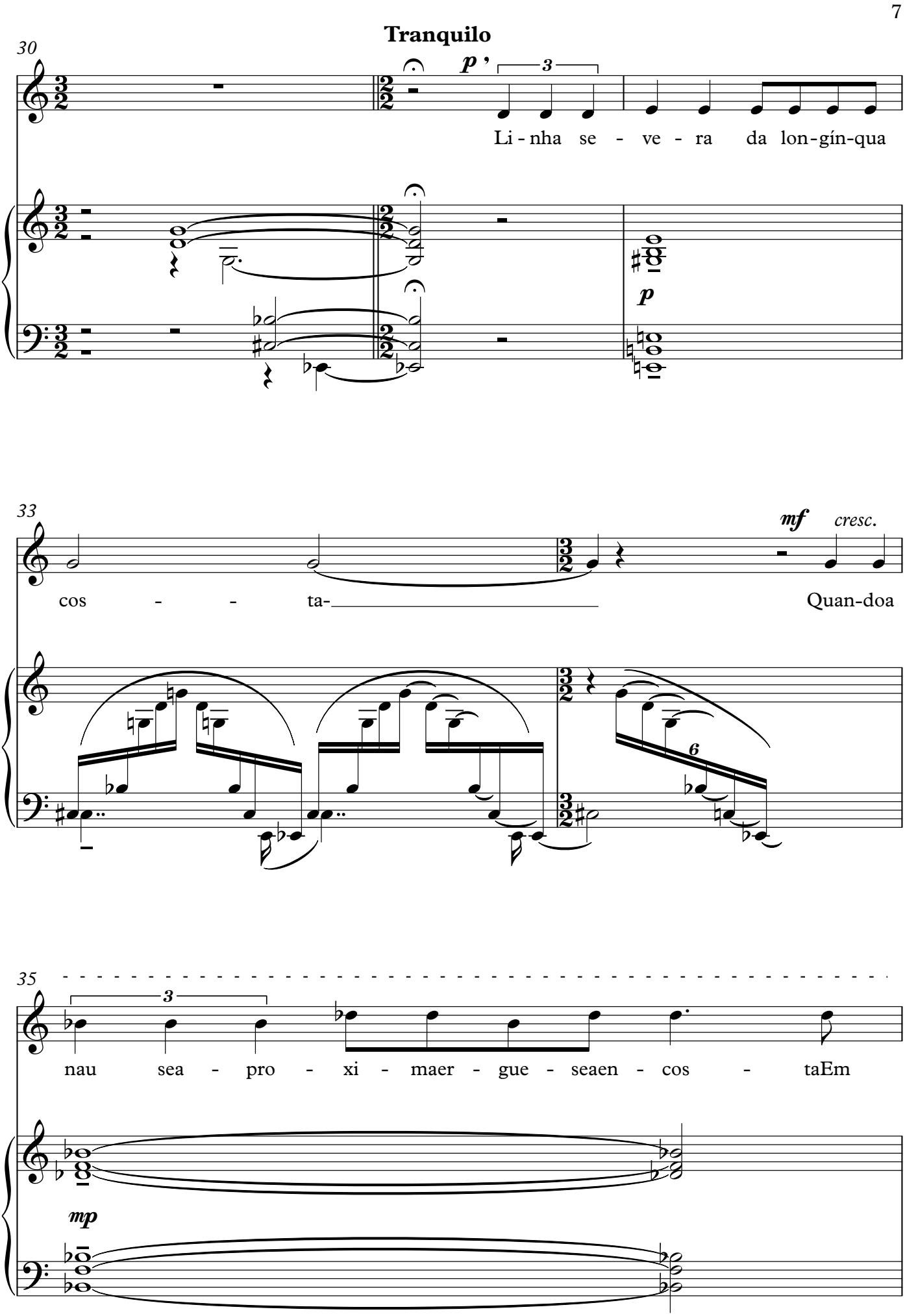

7
Ti - nham co - ral e prai - as ear - vo -
9
re - dos.
cant.
11
Des - ven - da - - das a

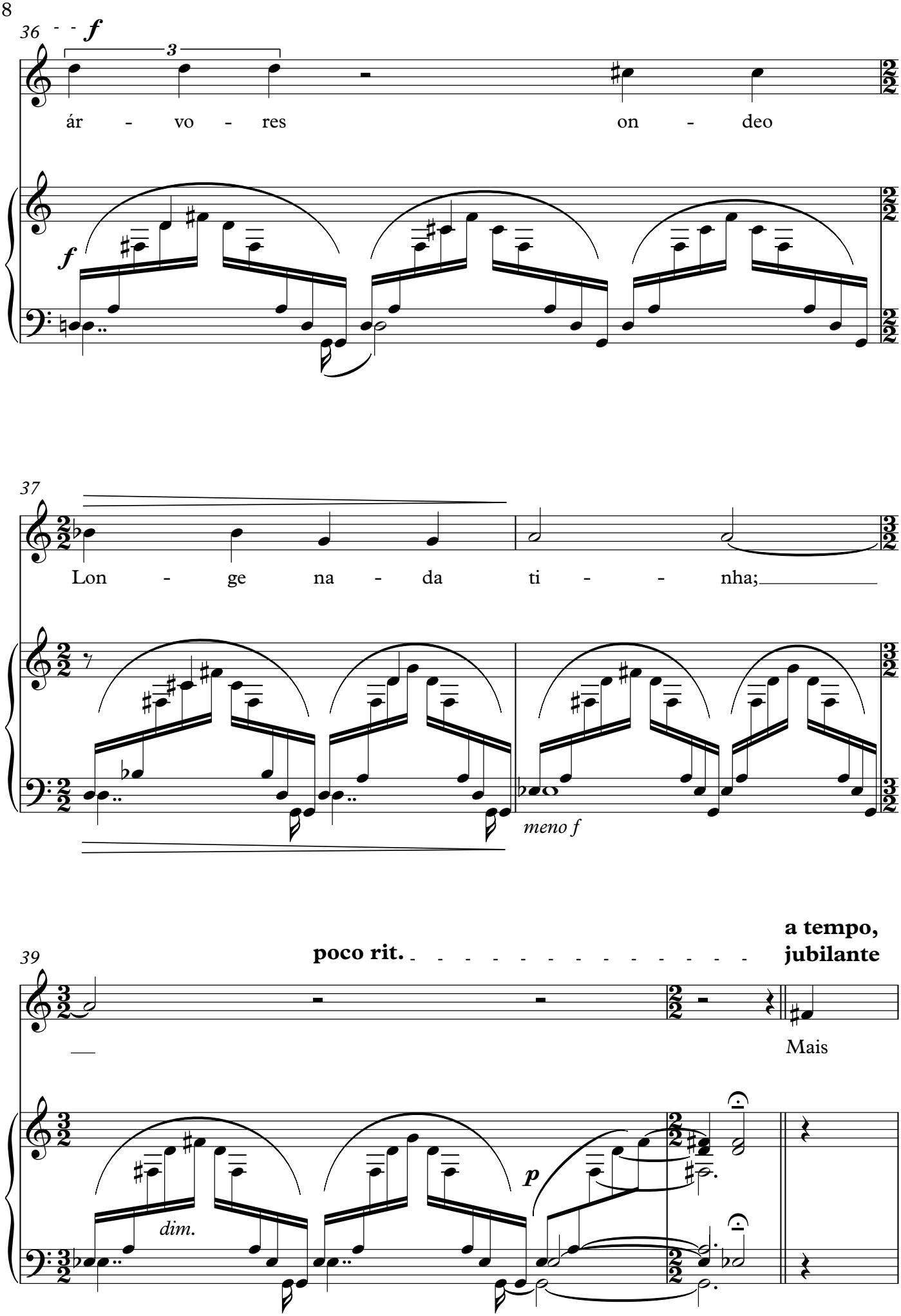

13
noi - - teea cer - - ra - -
14
ção,
15
3
As tor - men - tas pas - sa - das
mf

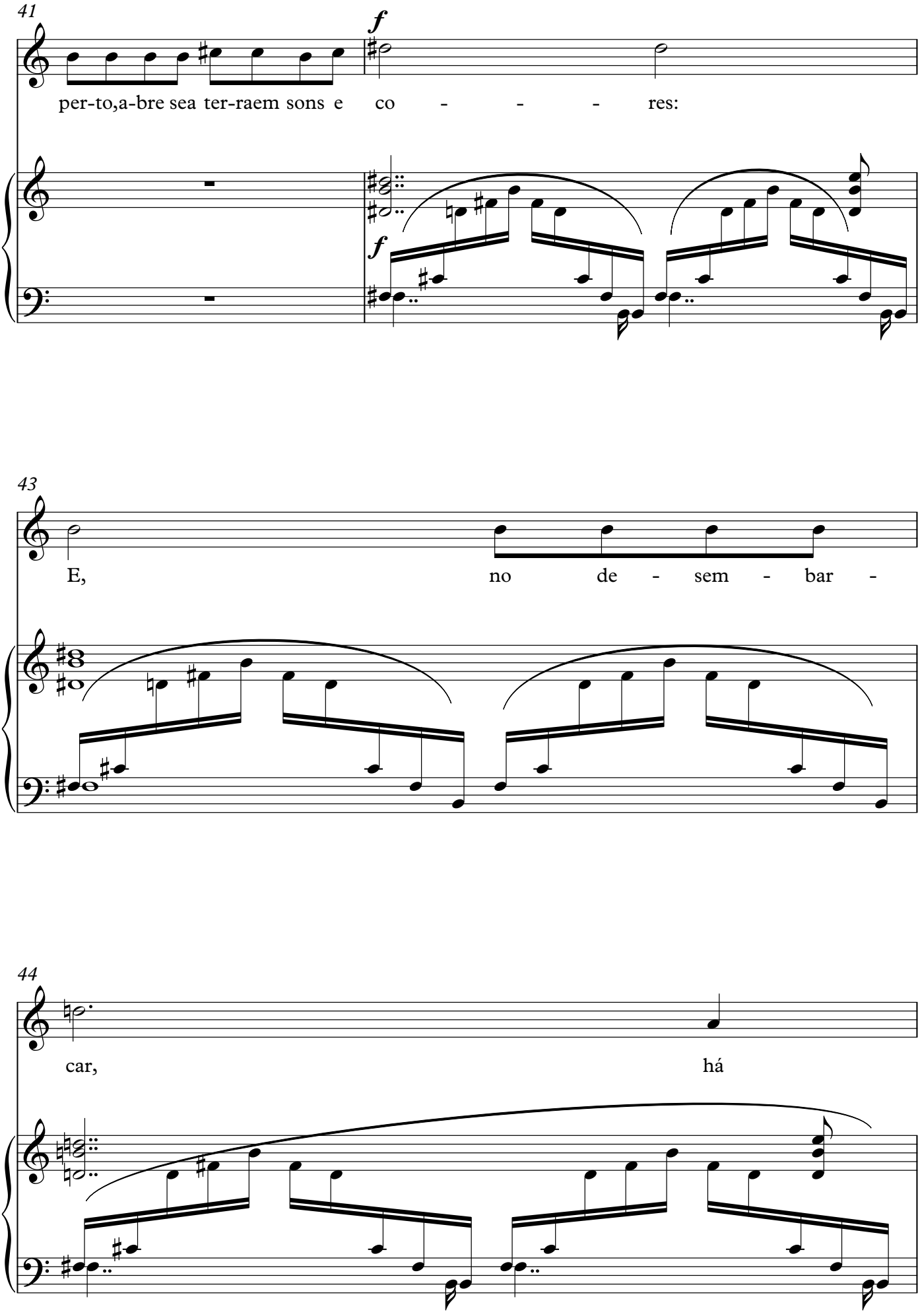

17
eo mis - té - - rio,
cant.
p subito
19
20
mf
A - -
mf

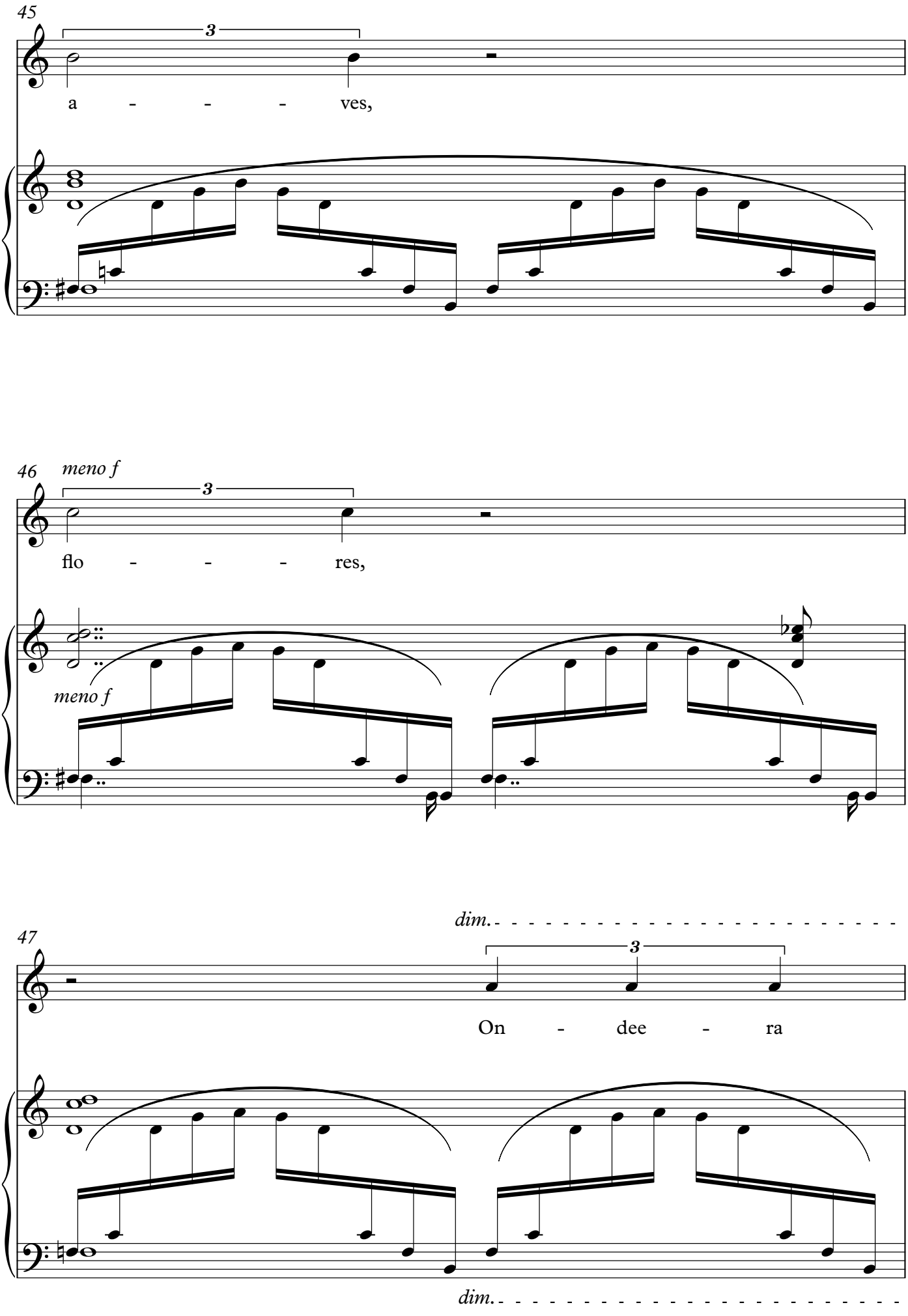

21
bri - aem flor o Lon - - - ge,eo
23
3
Sul si - dé - rio Splen - di - a so - breas
25
naus dai - - ni - - cia - -

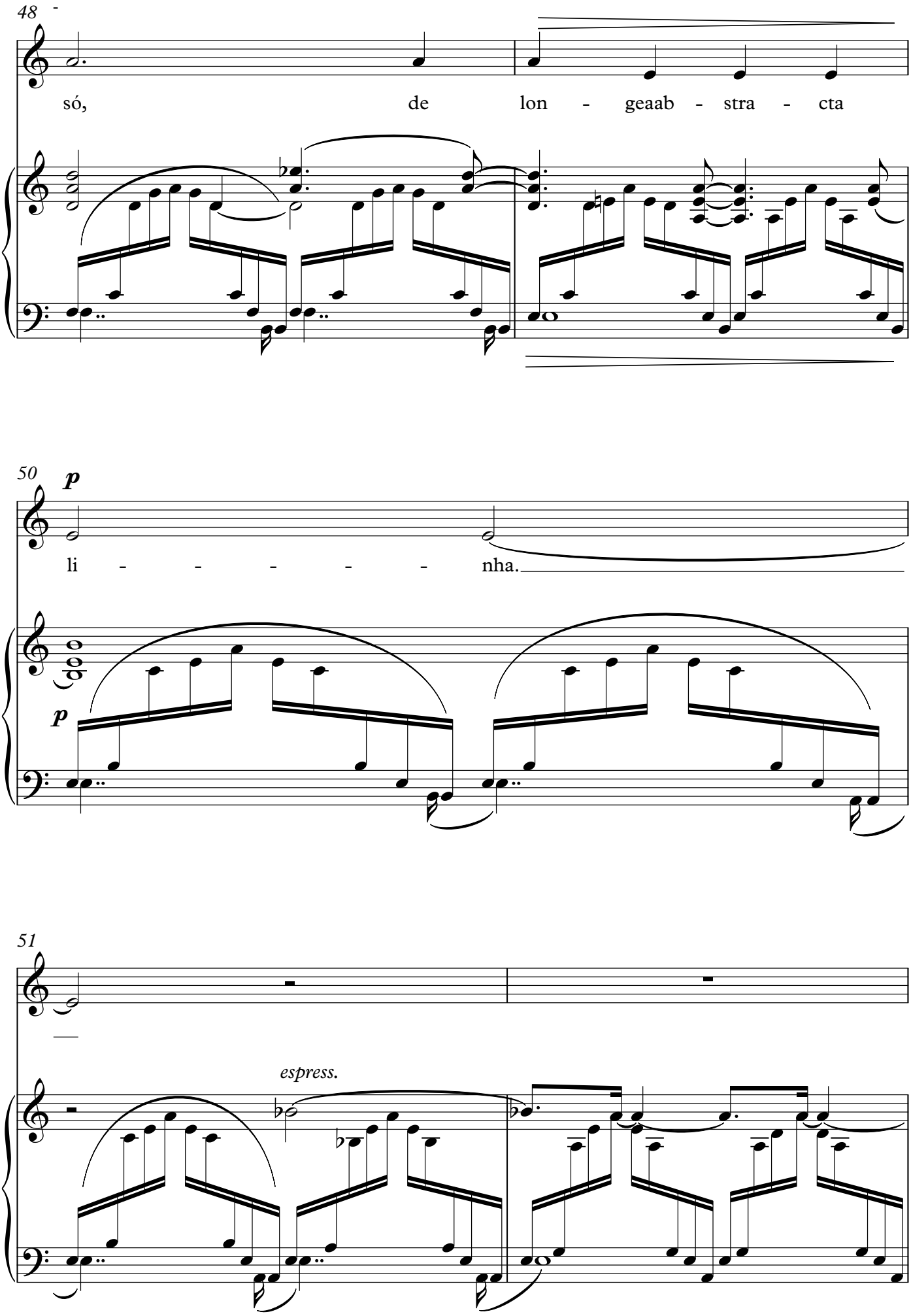

26
ção.
p
poco riten.
p
3
27
a tempo
poco riten.
3
28
a tempo
3
più p
3


Tranquilo
30
p '
3
Li - nha se - ve - ra da lon-gín-qua
p
33
mf
cresc.
cos - - ta-
Quan-doa
6
35
3
nau sea - pro - xi - maer - gue - seaen - cos - taEm
mp


36
f
3
ár - vo - res on - deo
f
37
Lon - ge na - da ti - - nha;
meno f
39
poco rit.
a tempo,
jubilante
Mais
dim.
p


41
f
per-to,a-bre sea ter-raem sons e co - - - res:
f
43
E, no de - sem - bar -
44
car, há


45
3
a - - - ves,
46
meno f
3
flo - - - res,
meno f
dim.
47
3
On - dee - ra
dim.


48
só, de lon - geaab - stra - cta
50
p
li - - - - - - nha.
p
51
espress.

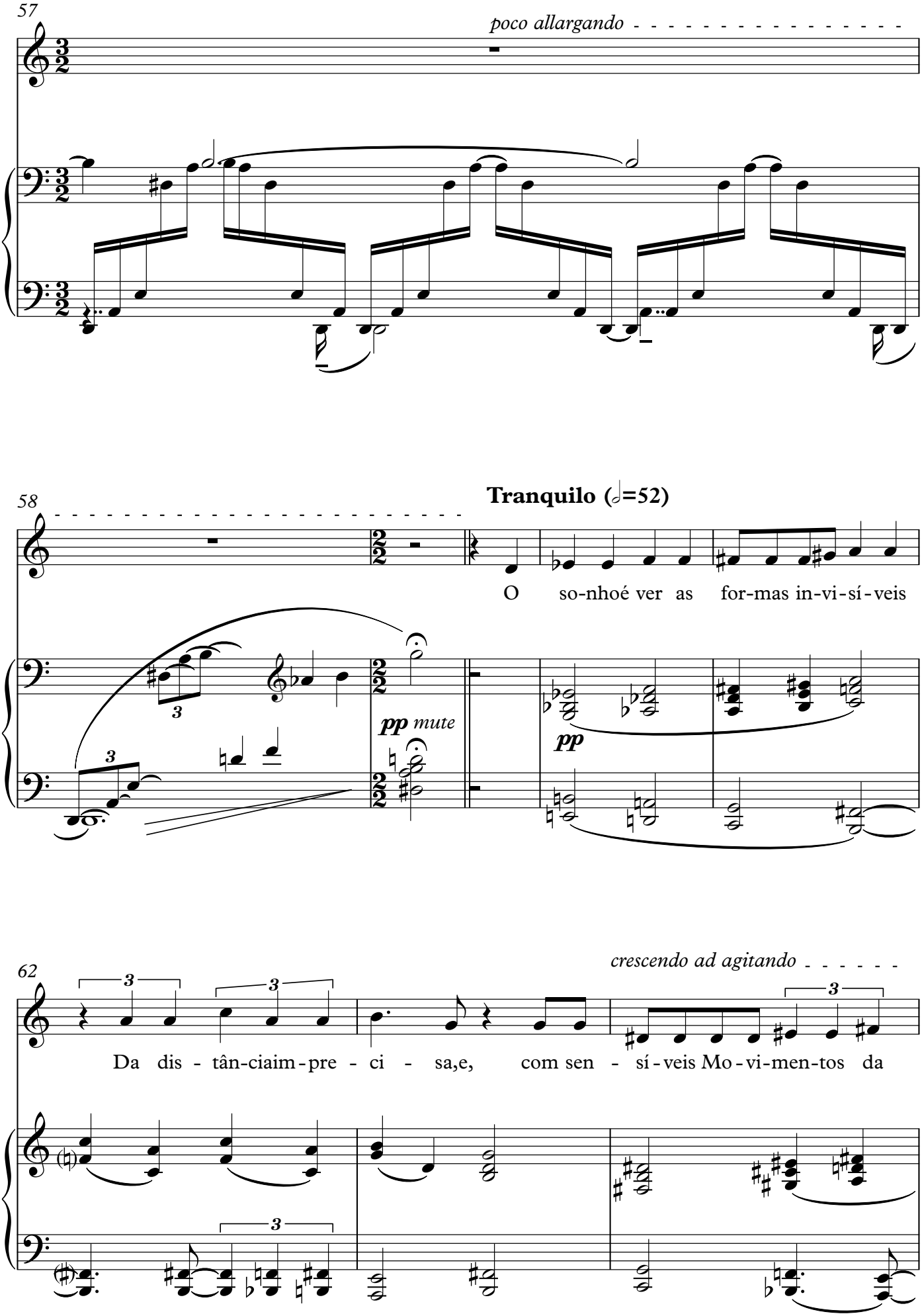
53

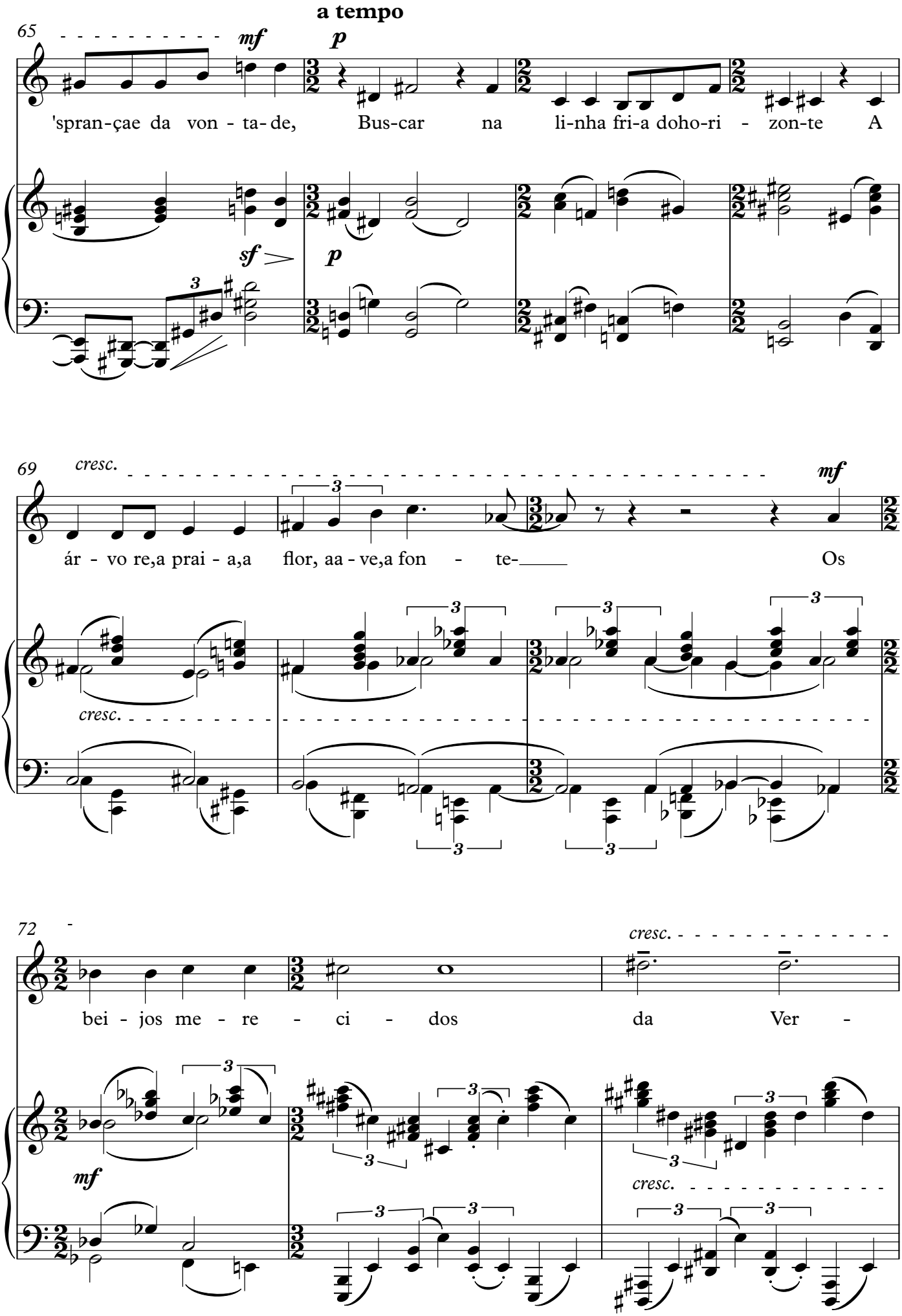
cant.

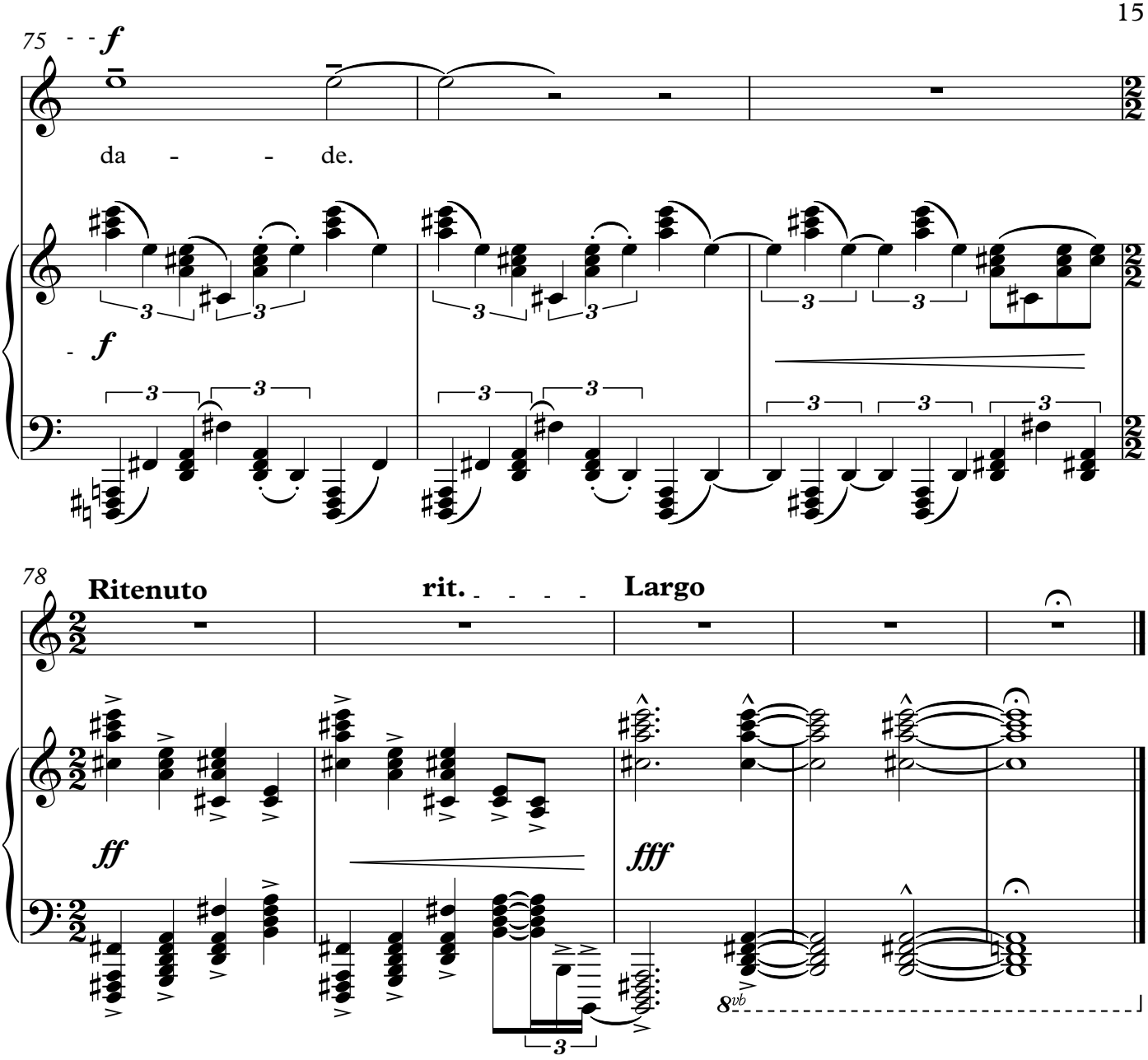
55

56

più **p**

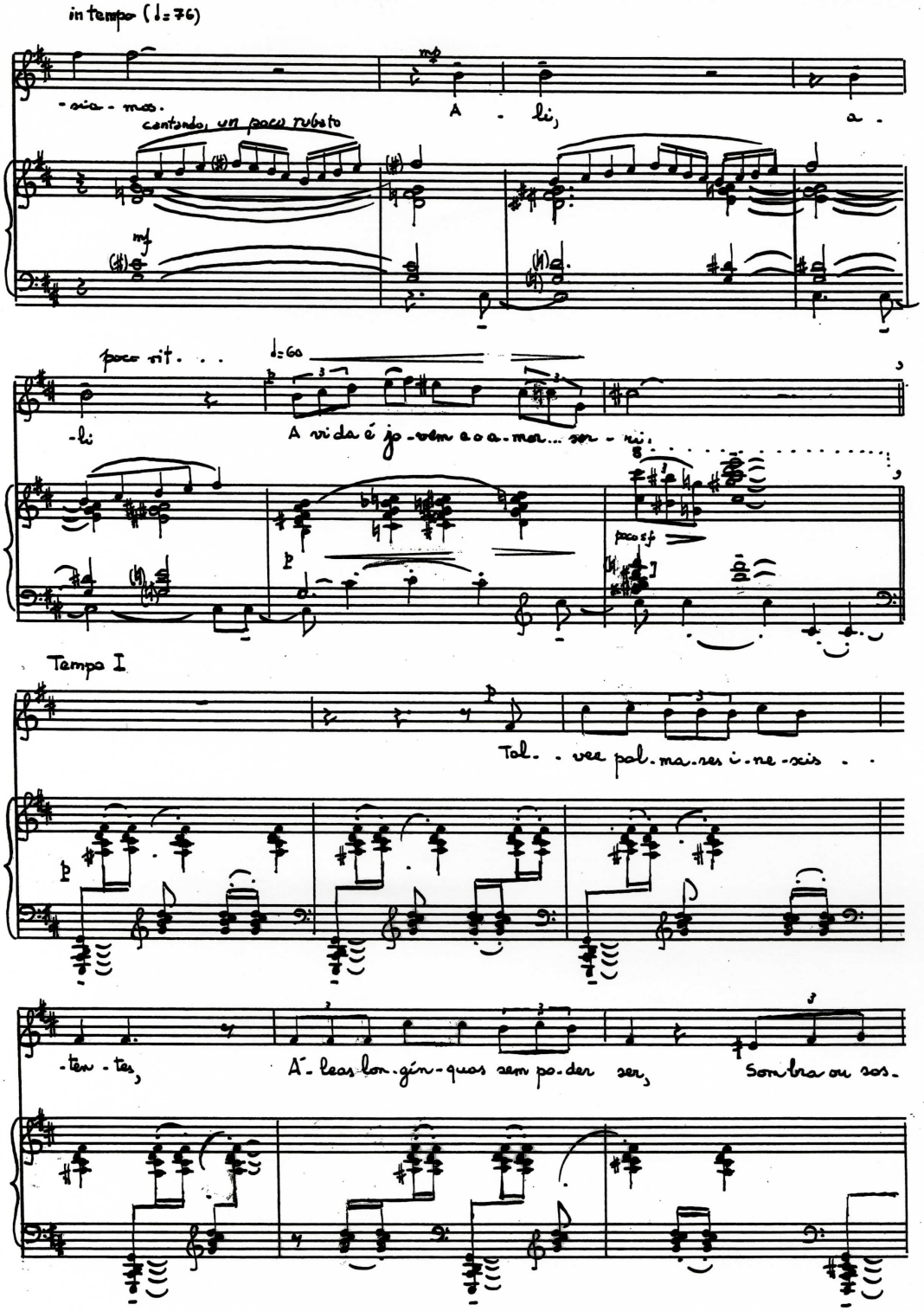

57
poco allargando
58
Tranquilo (𝅗𝅥=52)
O so-nhoé ver as for-mas in-vi-sí-veis
pp mute
pp
62
crescendo ad agitando
Da dis - tân-ciaim-pre - ci - sa,e, com sen - sí-veis Mo-vi-men-tos da

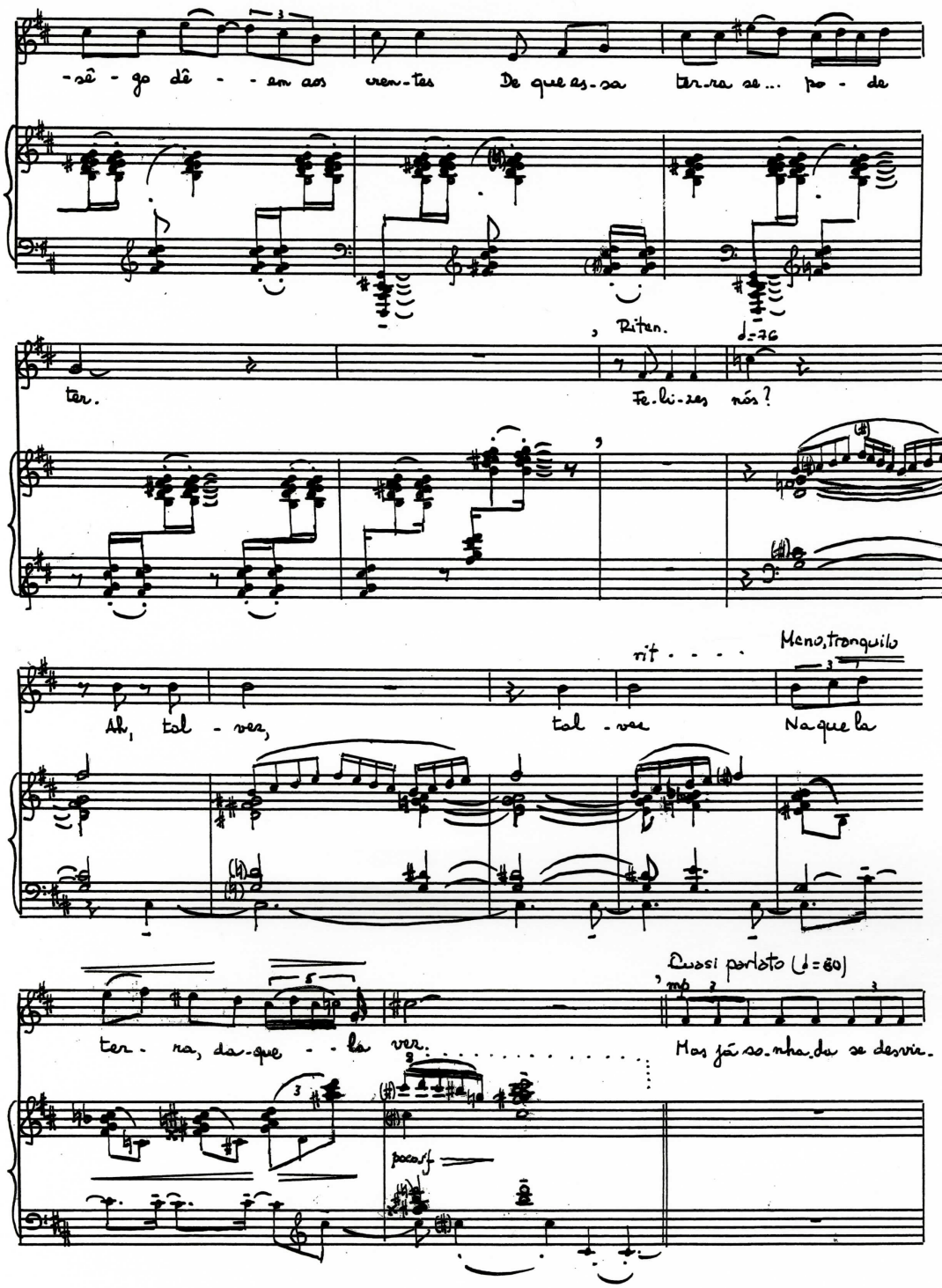

a tempo
65
mf
p
'spran-çae da von - ta- de, Bus-car na li-nha fri-a doho-ri - zon-te A
sf
p
69
cresc.
mf
ár - vo re,a prai - a,a flor, aa - ve,a fon - te- Os
cresc.
72
bei - jos me - re - ci - dos da Ver -
mf
cresc.
cresc.

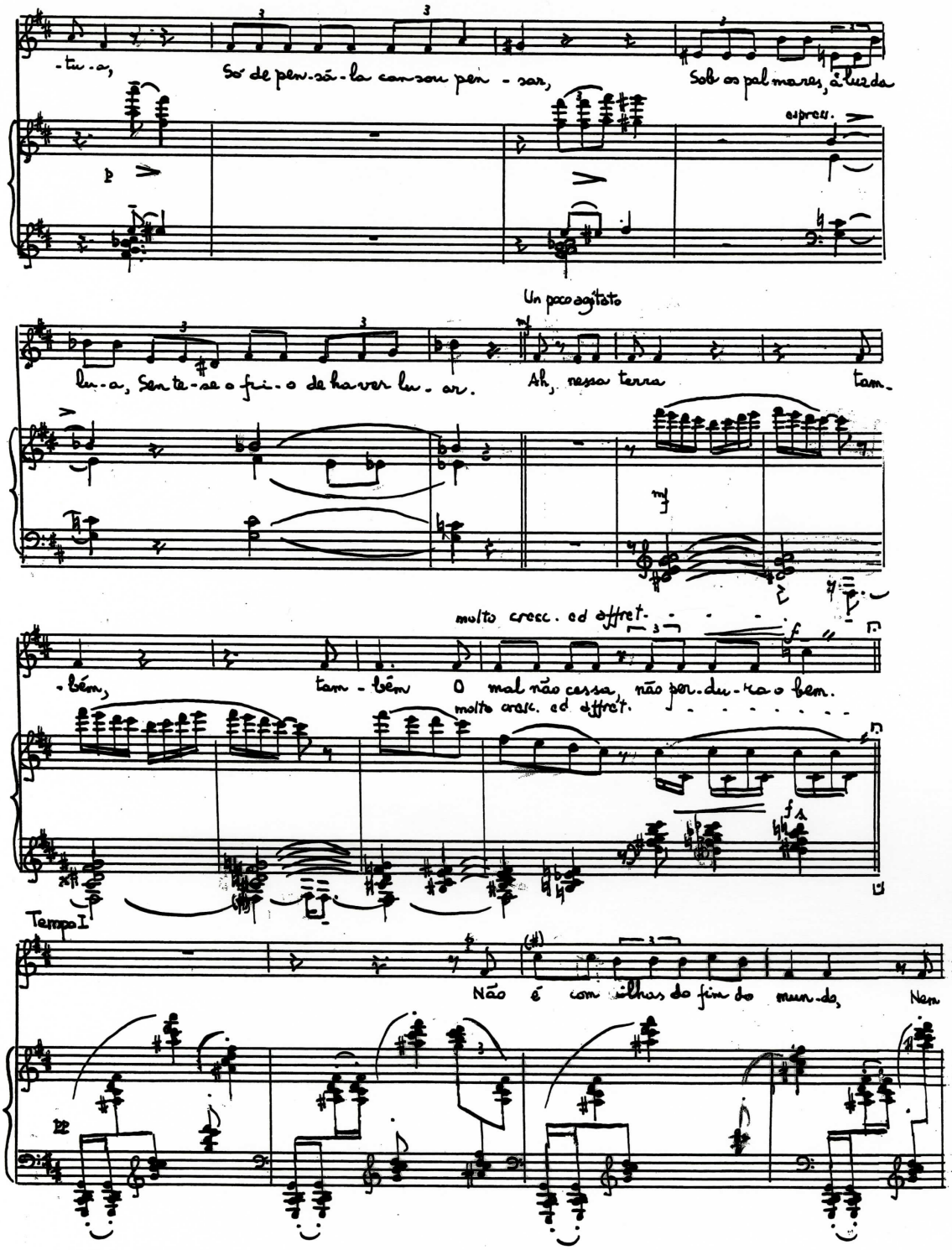

75
f
da - - de.
f
78
Ritenuto
rit.
Largo
ff
fff
8vb

“Não sei se é sonho, se realidade”

(1950)


in tempo (♩=76)
-sia - mos.
cantando, un poco rubato
A - li,
a -
mp
mf
poco rit. . .
♩=60
-li
A vi-da é jo-vem e o a-mor... ser - ri.
poco sf
Tempo I
Tal. - vez pal-ma-res i-ne-xis . .
-ten - tes,
A - leas lon-gín-quas sem po-der ser,
Sombra ou sos-


-sê - go dê - - em aos ven-tos De que as-sa ter-ra se... po - de
Riten.
♩=76
ter.
Fe.li-zes nós?
rit . . . .
Meno, tranquilo
Ah, tal - vez, tal - vez Naque la
Quasi parlato (♩=80)
mp
ter - ra, da-que - - la ver. Mas já so-nha-da se desvir-
poco sf


-tu-as, Só de pen-sá-la can-son per-der, Sob os pal-mares, à luz da
espress.
Un poco agitato
lu-a, Sen-te-se o fri-o de ha-ver lu-ar. Ah, nessa terra tam-
molto cresc. ed effret.
-bém, tam-bém O mal não cessa, não per-du-ra o bem.
molto cresc. ed effret.
Tempo I
Não é com ilhas do fim do mun-do, Nem

com pal-ma-res de so-nho ou não, Que cu - ra a al-ma seu mal pro-

-fun - do, Que o bem nos en - tra no co-ra-ção.

Poco più mosso

Riten.

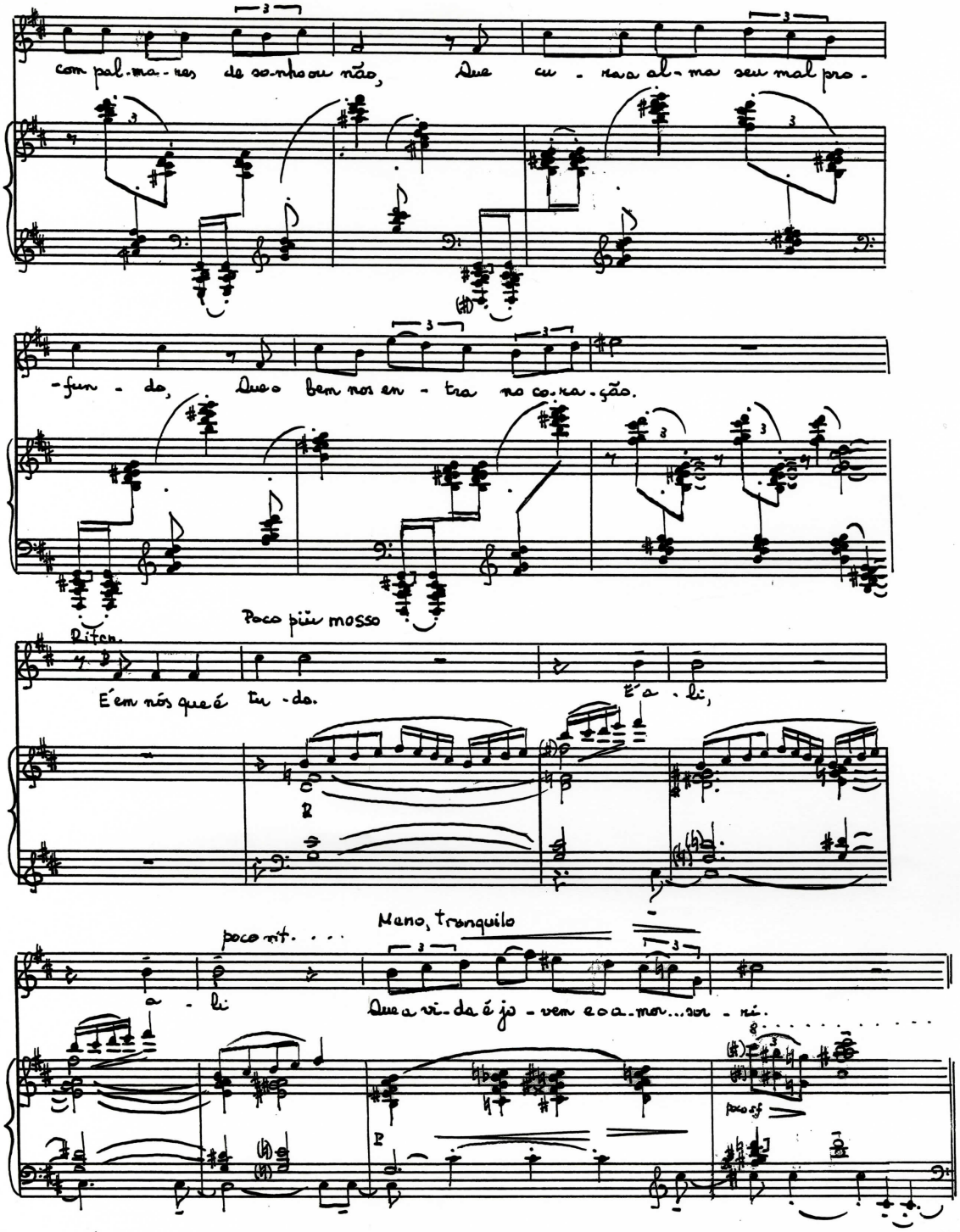
É em nós que é tu - do. É a - li,

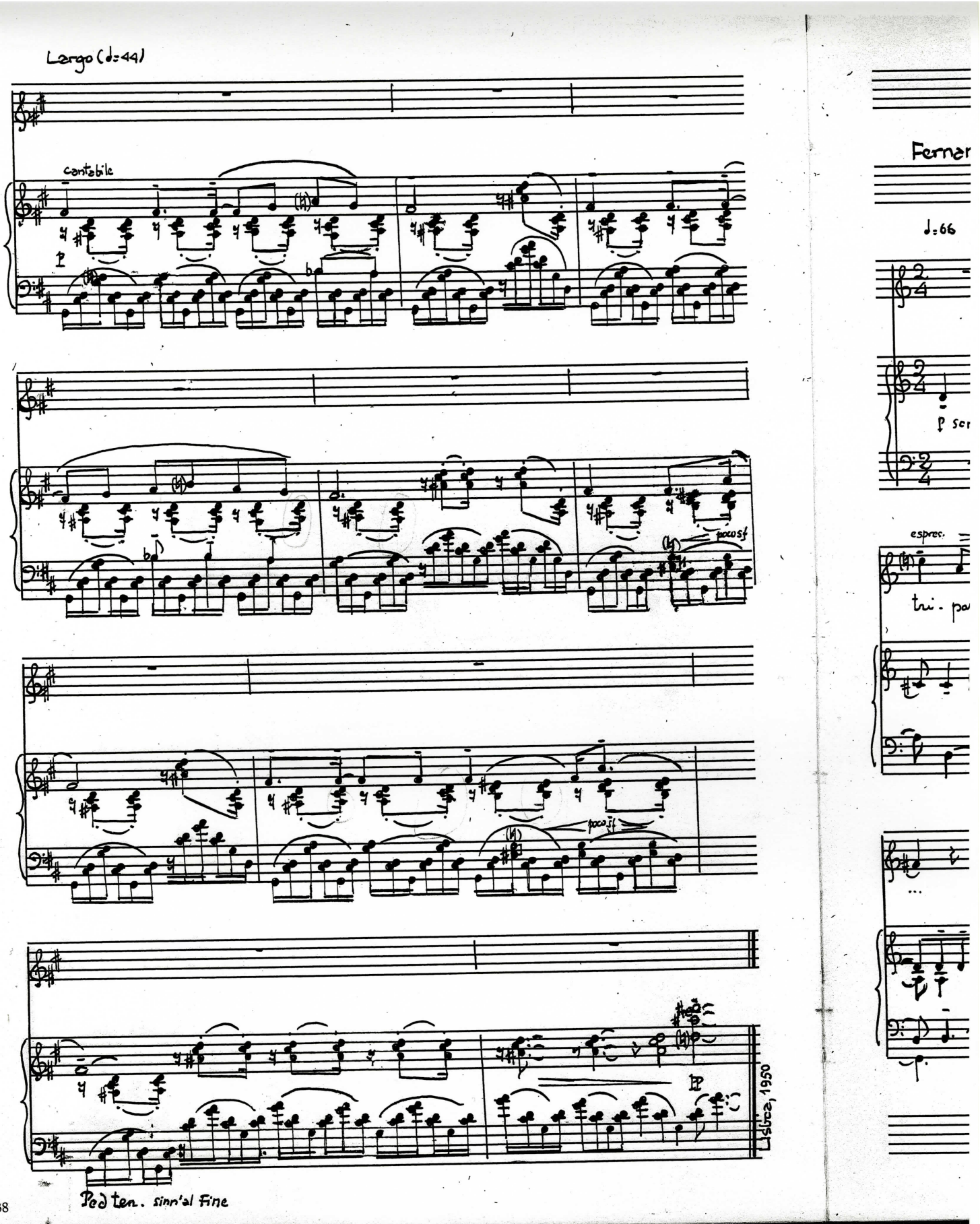
poco rit. . . .

Meno, tranquilo

a - li Que a vi-da é jo - vem e o a-mor... sor - ri.

poco sf





Largo (♩=44)

cantabile

p

poco sf

poco sf

pp

Lisboa, 1950

Ped ten. sinn'al Fine

Fernan

♩=66

p ser

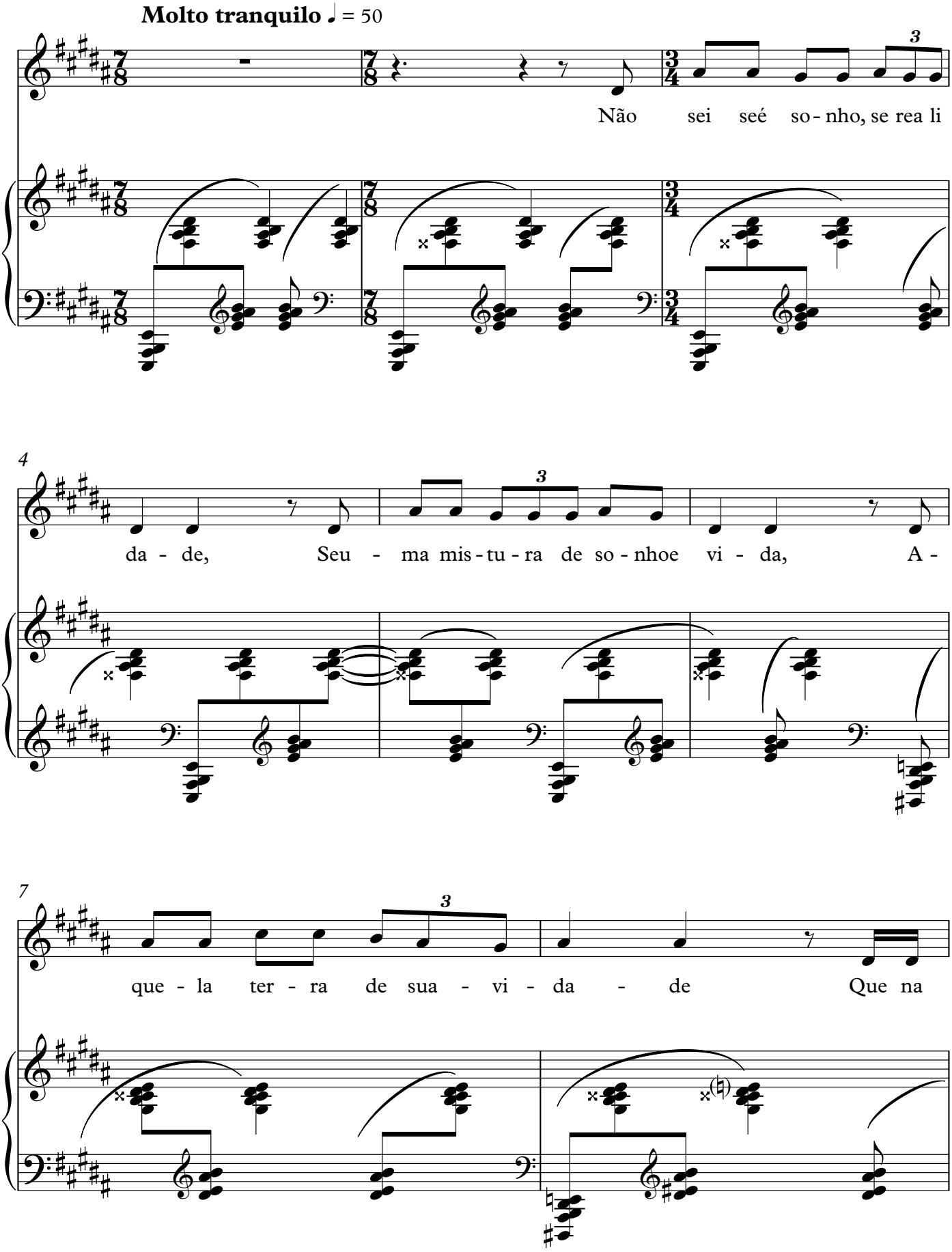
espres.

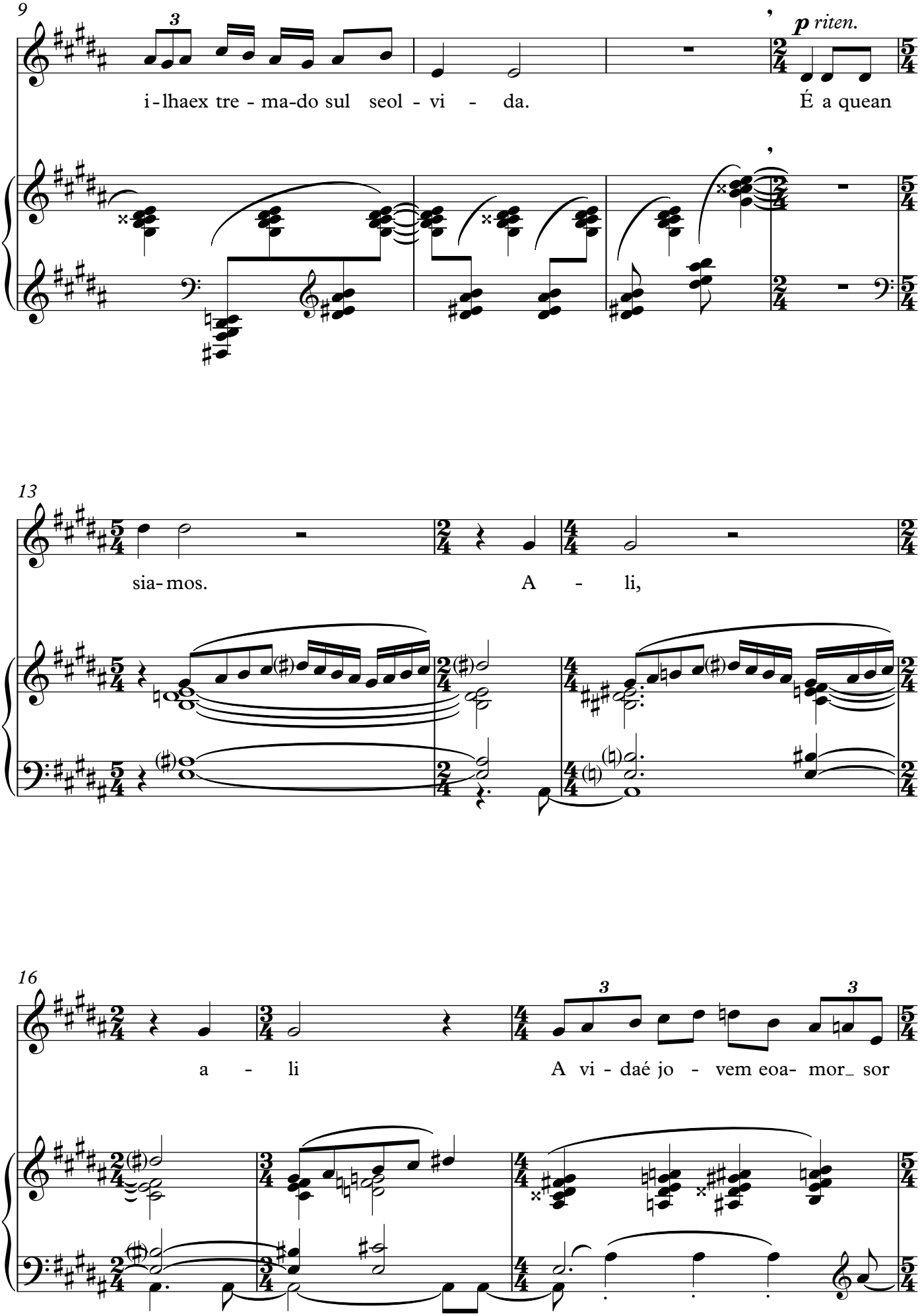
tri - pa

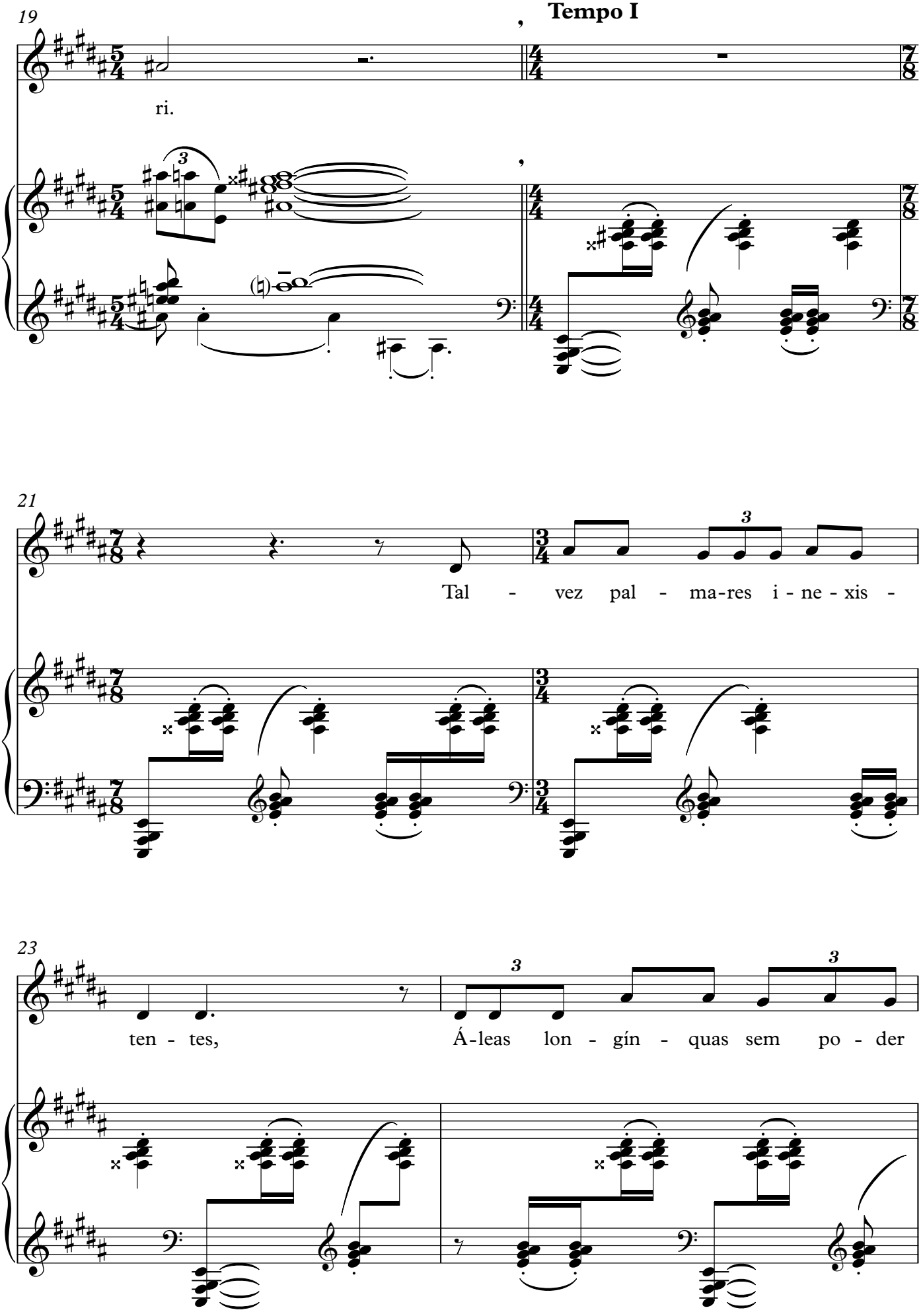
Não sei se é sonho, se realidade

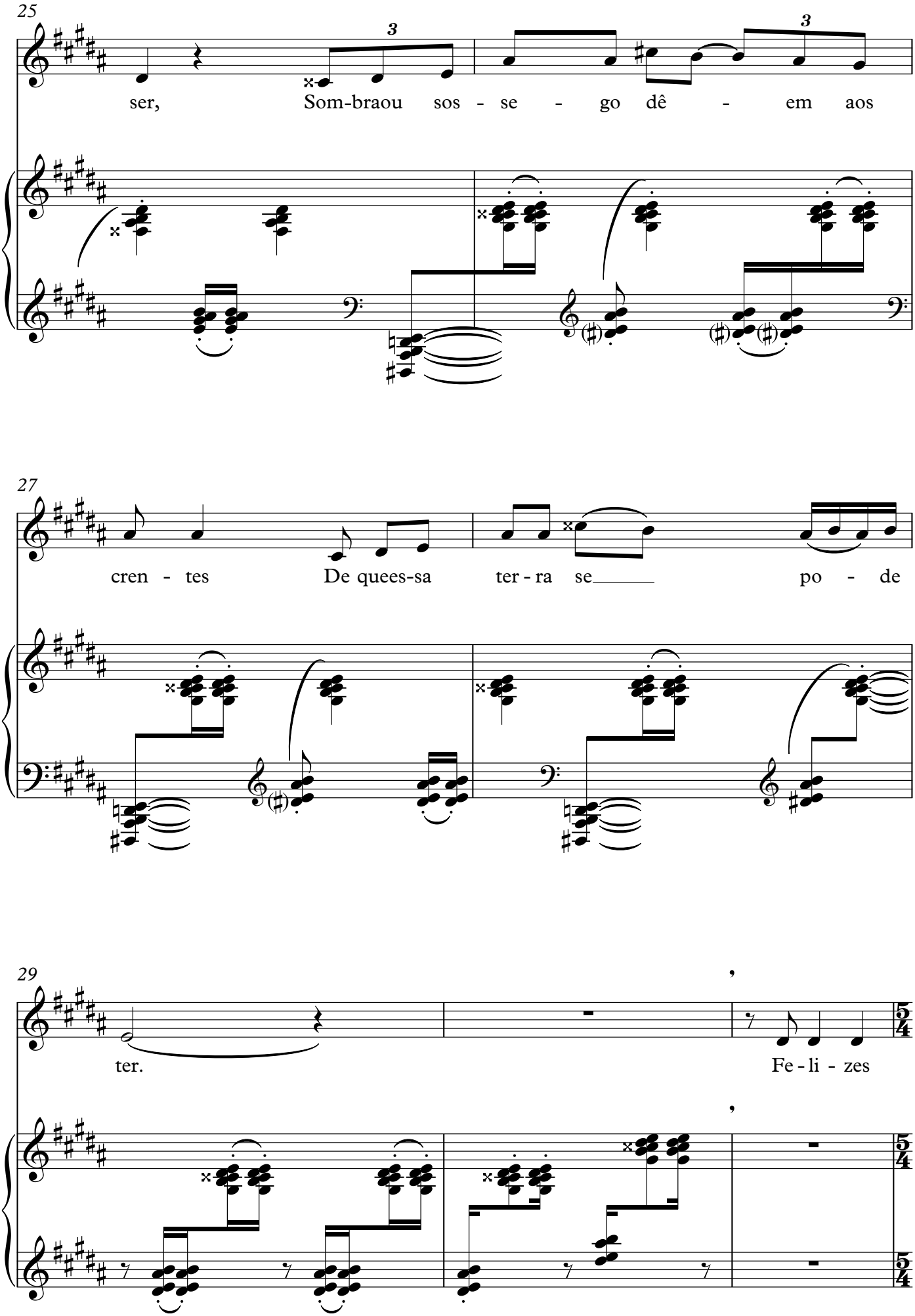
Revisão de 1988

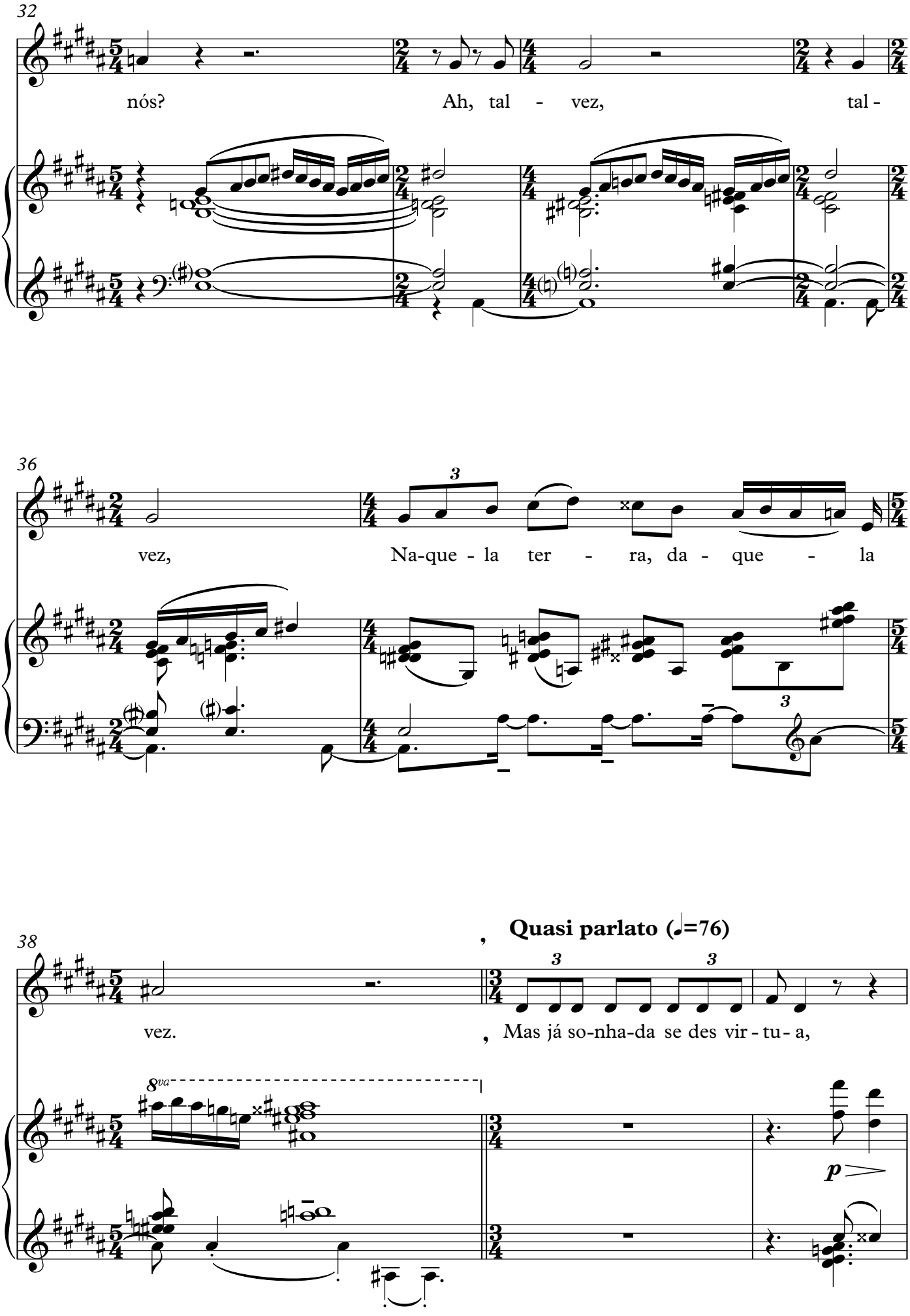
Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça

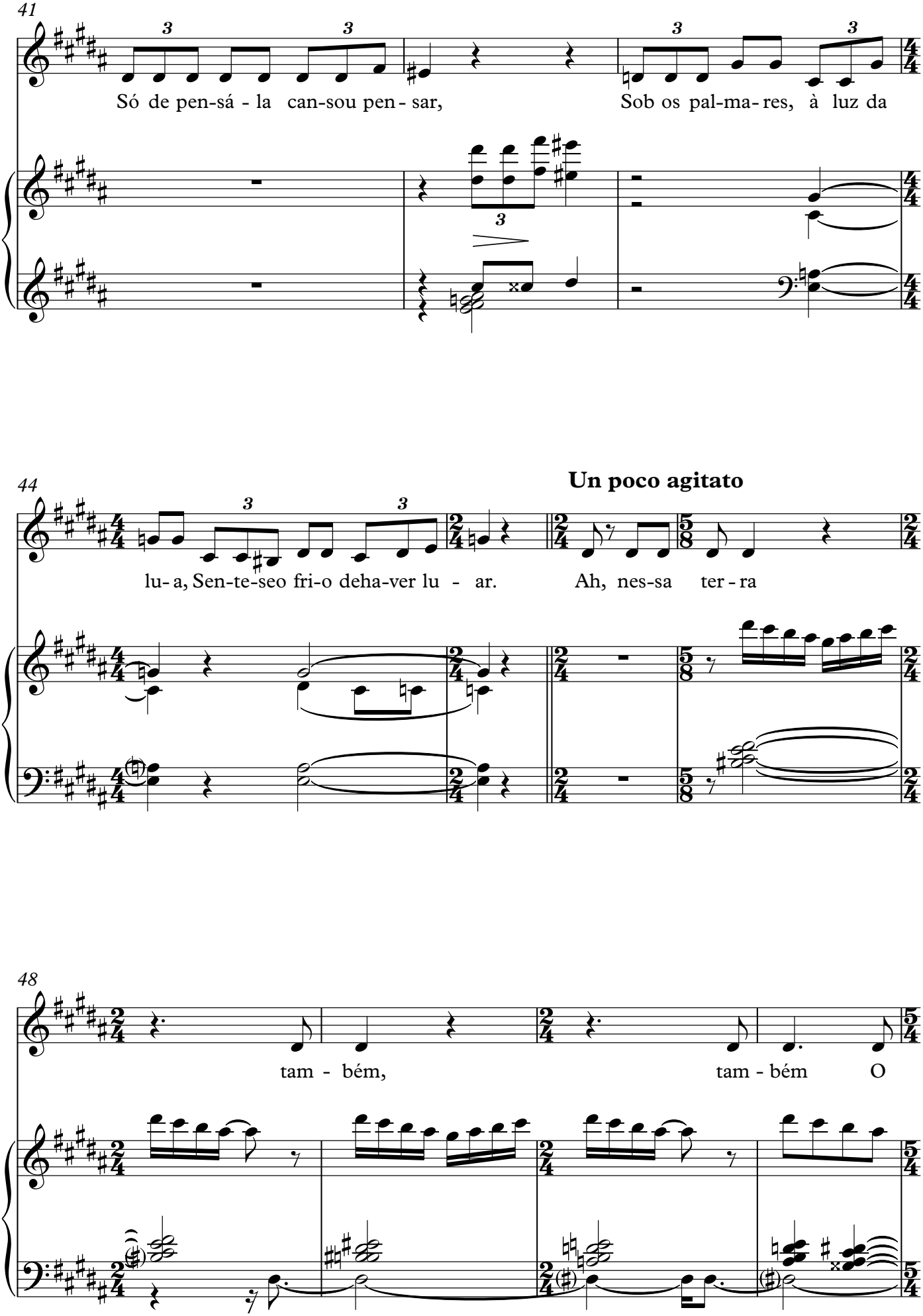


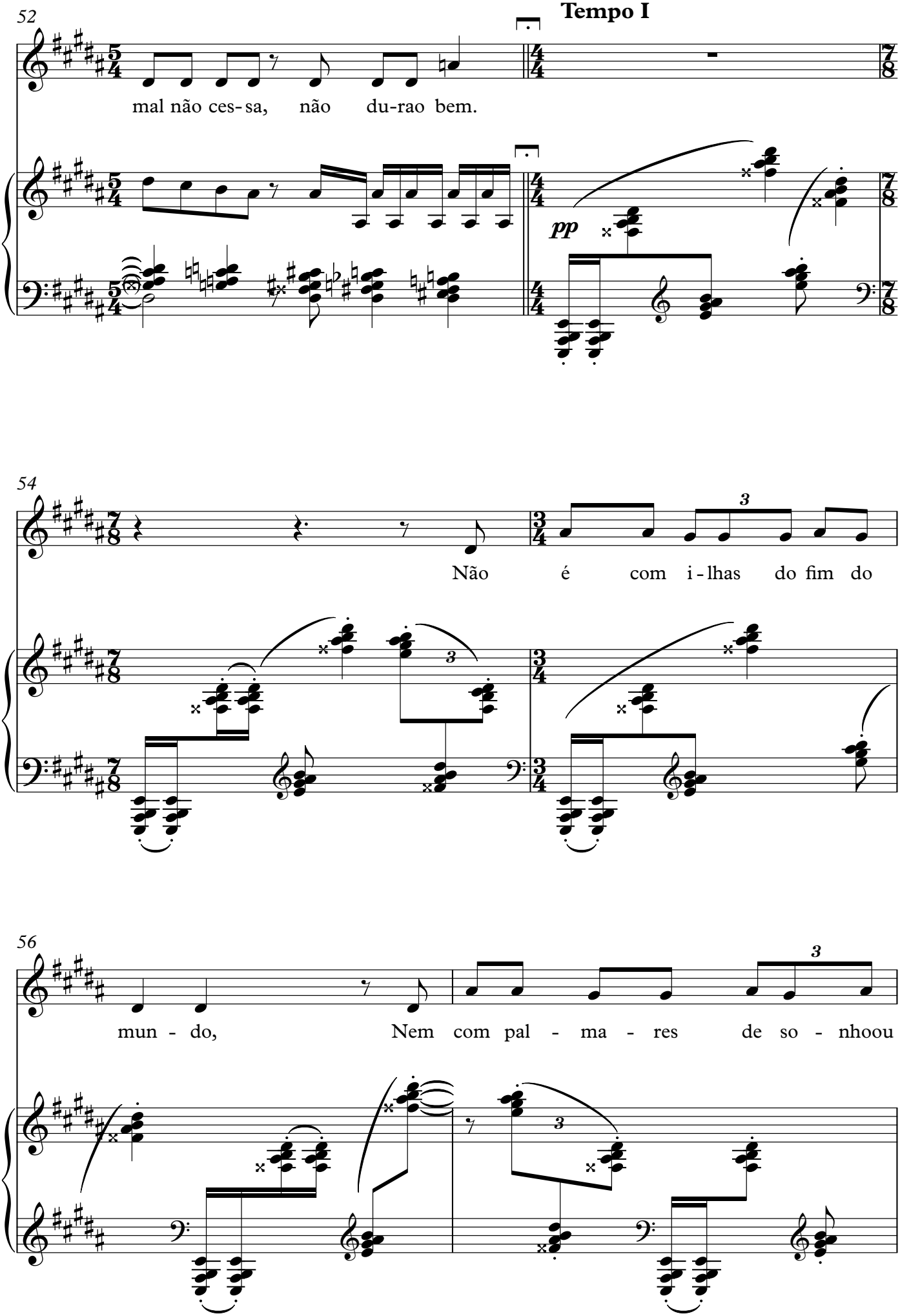

9
p riten.
i-lhaex tre-ma-do sul seol-vi-da.
É a quean
13
sia-mos.
A-li,
16
a-li
A vi-daé jo-vem eoa-mor_ sor

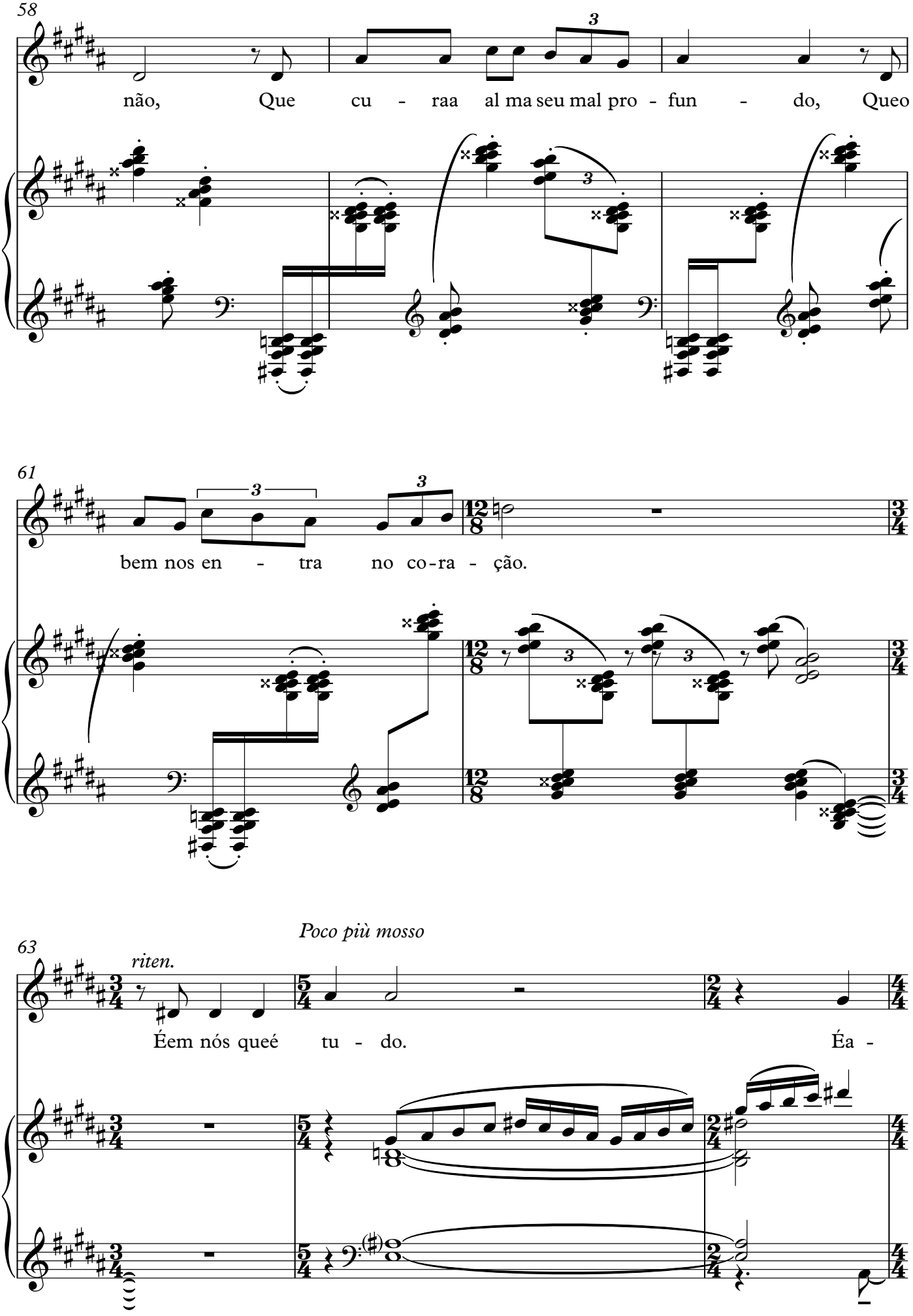

19
Tempo I
ri.
21
Tal - vez pal - ma-res i - ne - xis -
23
ten - tes,
Á-leas lon - gín - quas sem po - der

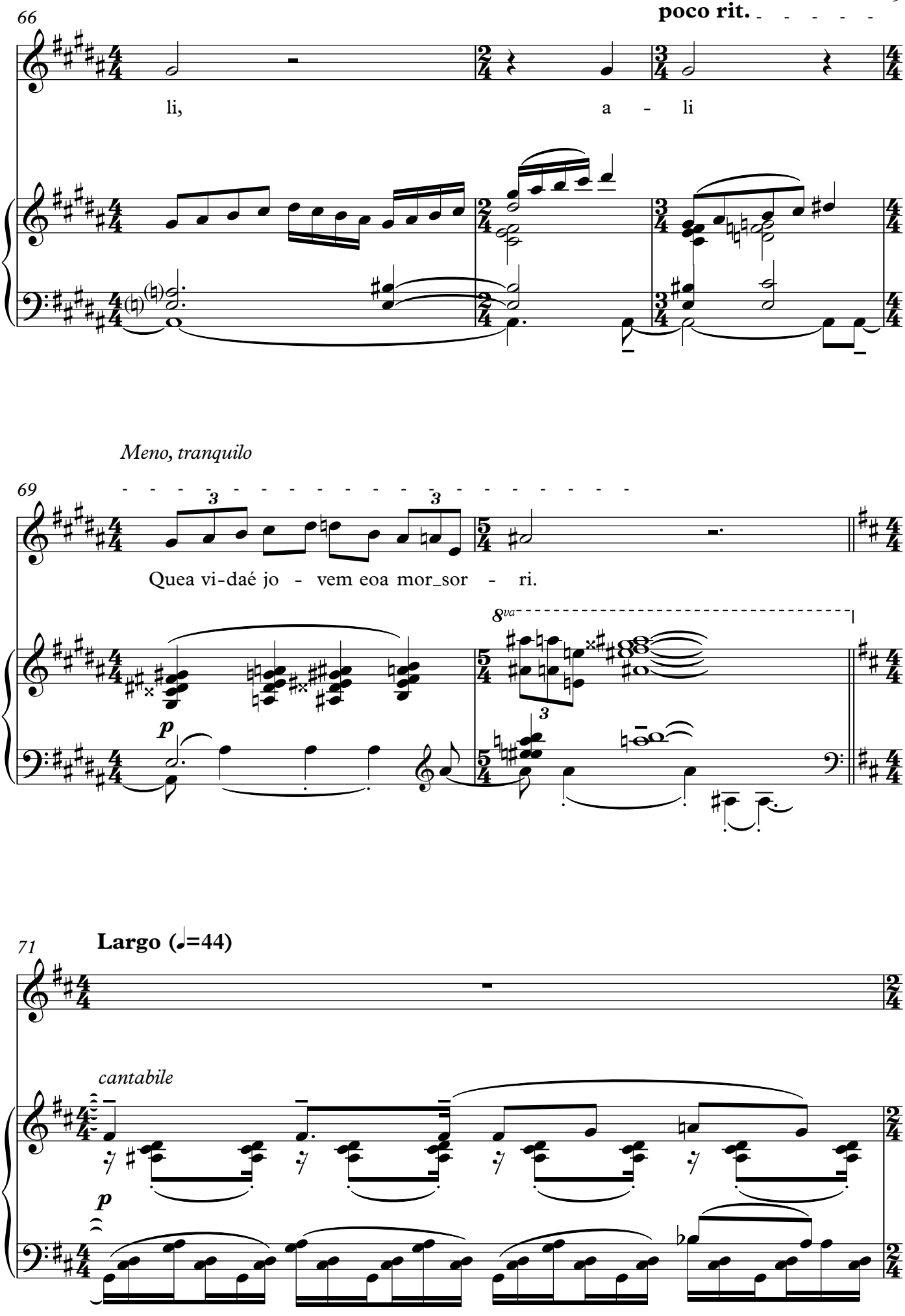

25
3
3
ser, Som-braou sos - se - go dê - em aos
27
cren - tes De quees-sa ter - ra se po - de
29
ter.
Fe - li - zes
5/4
5/4
5/4

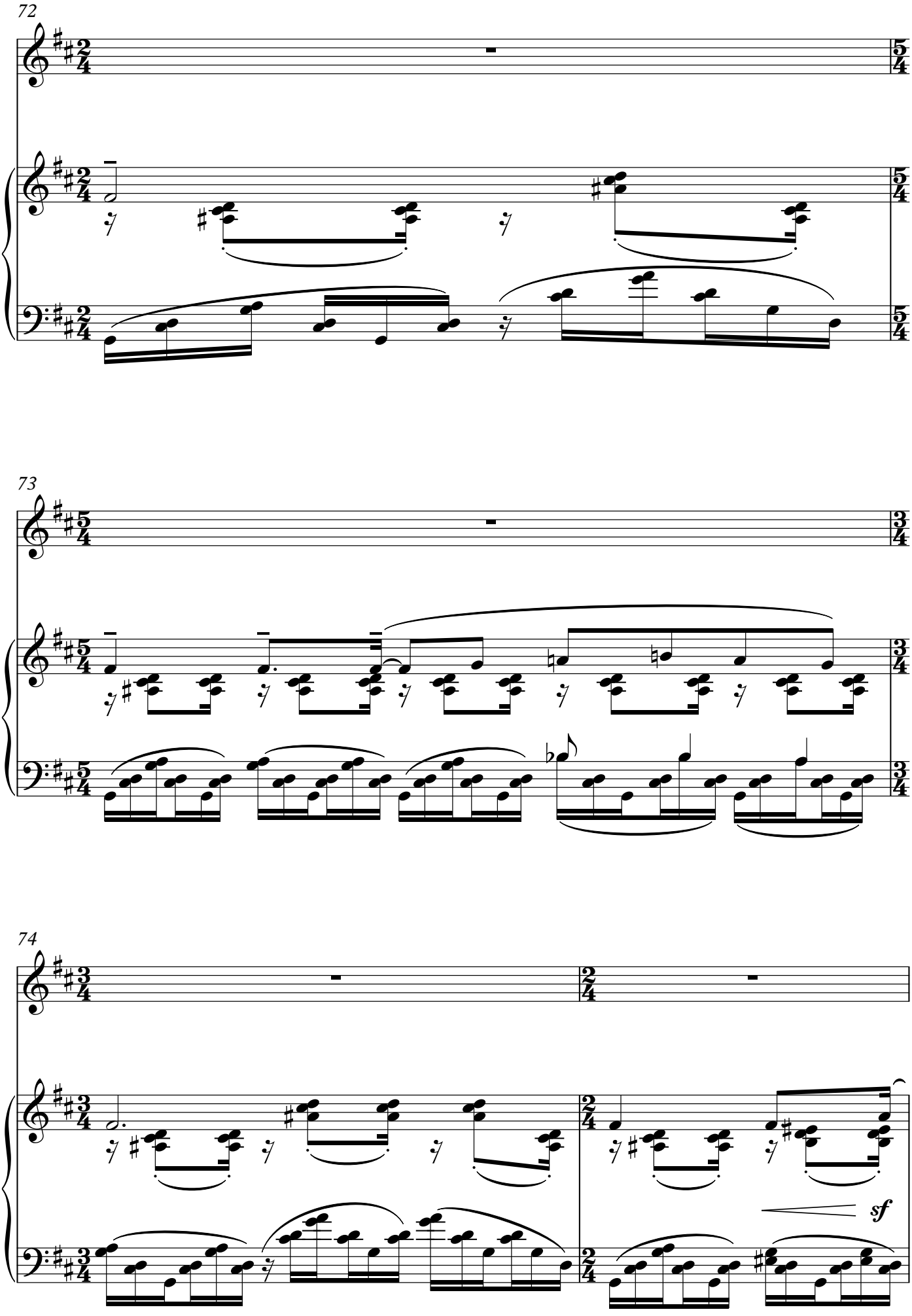

32
nós?
Ah, tal - vez, tal -
36
vez,
Na-que - la ter - ra, da - que - la
38
vez.
Quasi parlato (♩=76)
Mas já so-nha-da se des vir - tu - a,
8va
p

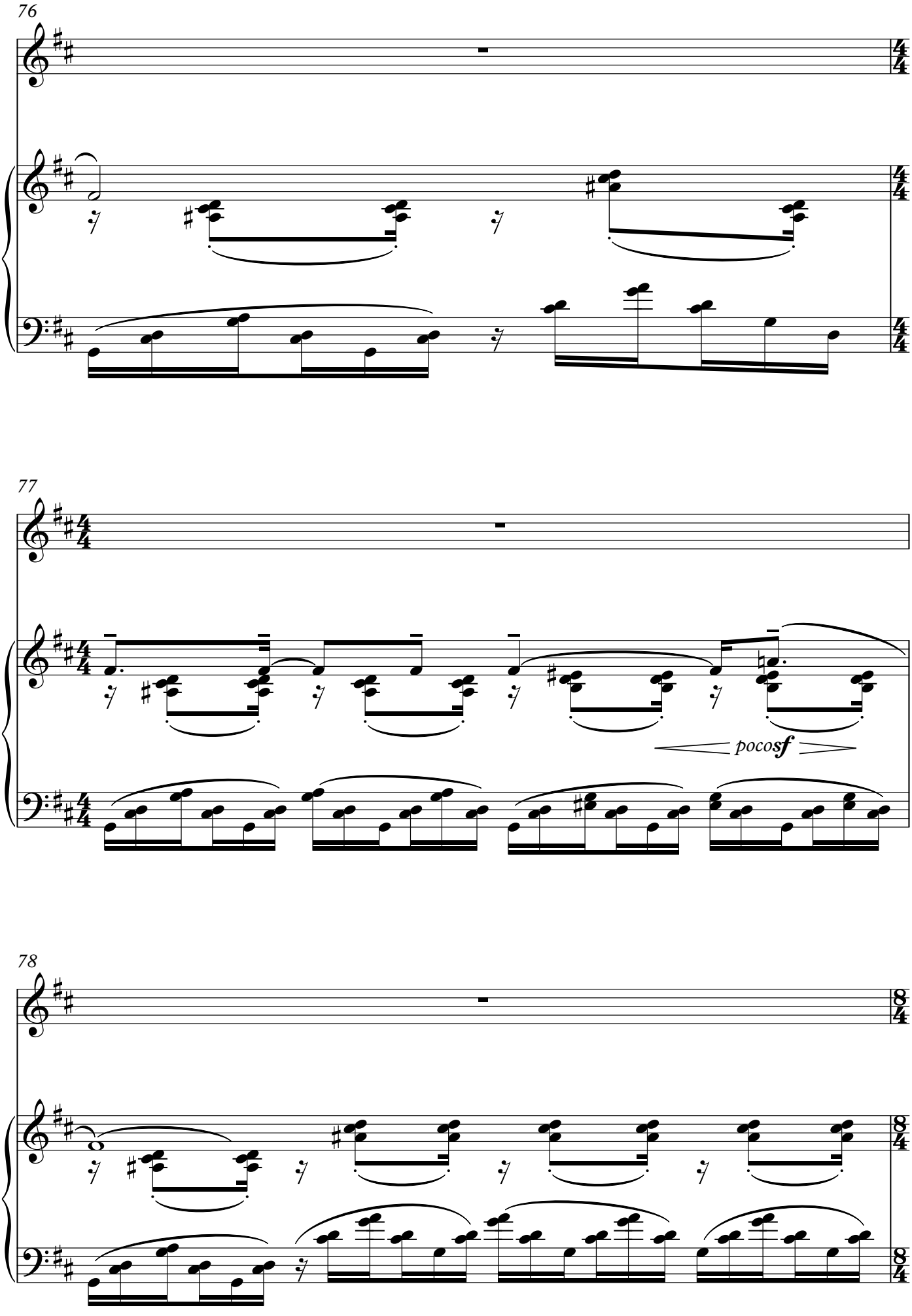

41
Só de pen-sá - la can-sou pen - sar,
Sob os pal-ma- res, à luz da
44
lu- a, Sen-te-seo fri-o deha-ver lu - ar.
Un poco agitato
Ah, nes-sa ter - ra
48
tam - bém,
tam - bém O


52
Tempo I
mal não ces- sa, não du-rao bem.
pp
54
Não é com i - lhas do fim do
56
mun - do, Nem com pal - ma - res de so - nhoou

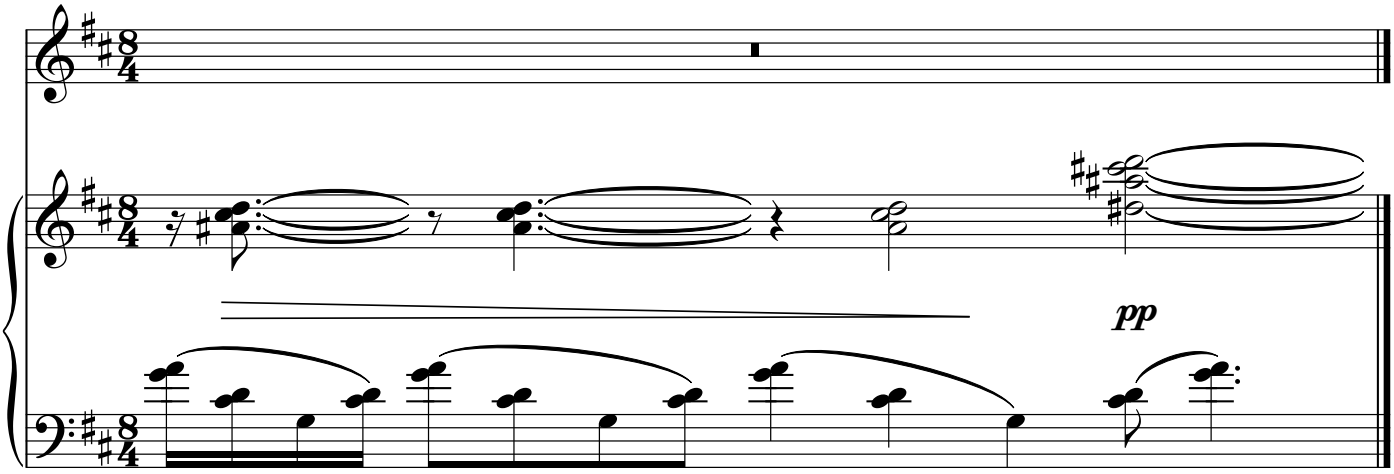

58
não, Que cu - raa al ma seu mal pro - fun - do, Queo
61
bem nos en - tra no co-ra - ção.
Poco più mosso
63
riten.
Éem nós queé tu - do. Éa -


66
poco rit.
li,
a - li
Meno, tranquilo
69
Quea vi-daé jo - vem eoa mor_sor - ri.
8va
71
Largo (♩=44)
cantabile


72
73
74
sf


76
77
poco sf
78

79



“Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento”

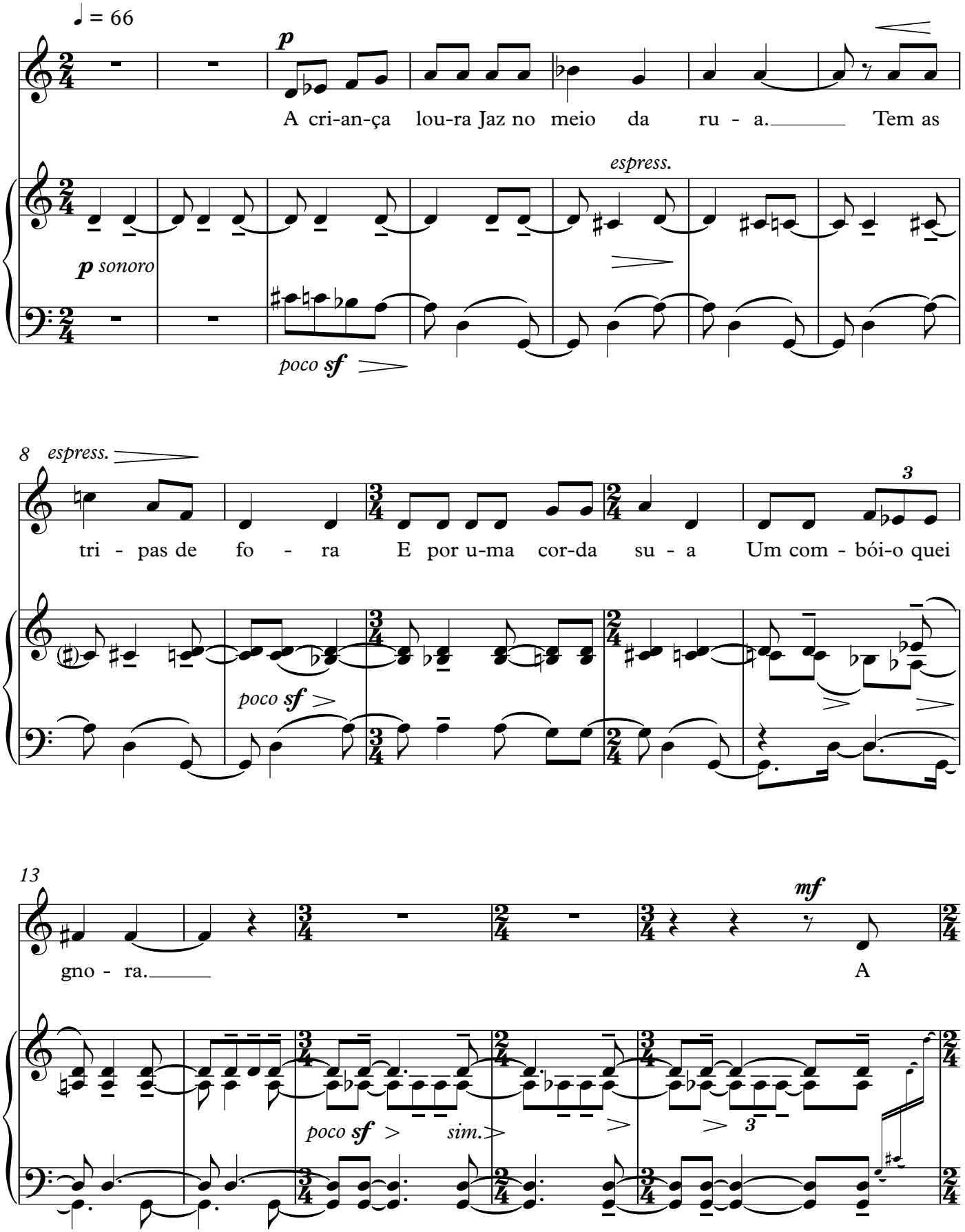
op. 126

(1960)

Tomámos a vila depois de intenso bombardeamento

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



18

ca-raes-tá um fei xe De san-guee de na - da. Luz um pe- que - no

espress.

mf

24

pei - xe -Dos quebói - am nas ba - nhei - ras- À bei ra daes

28

poco ced...

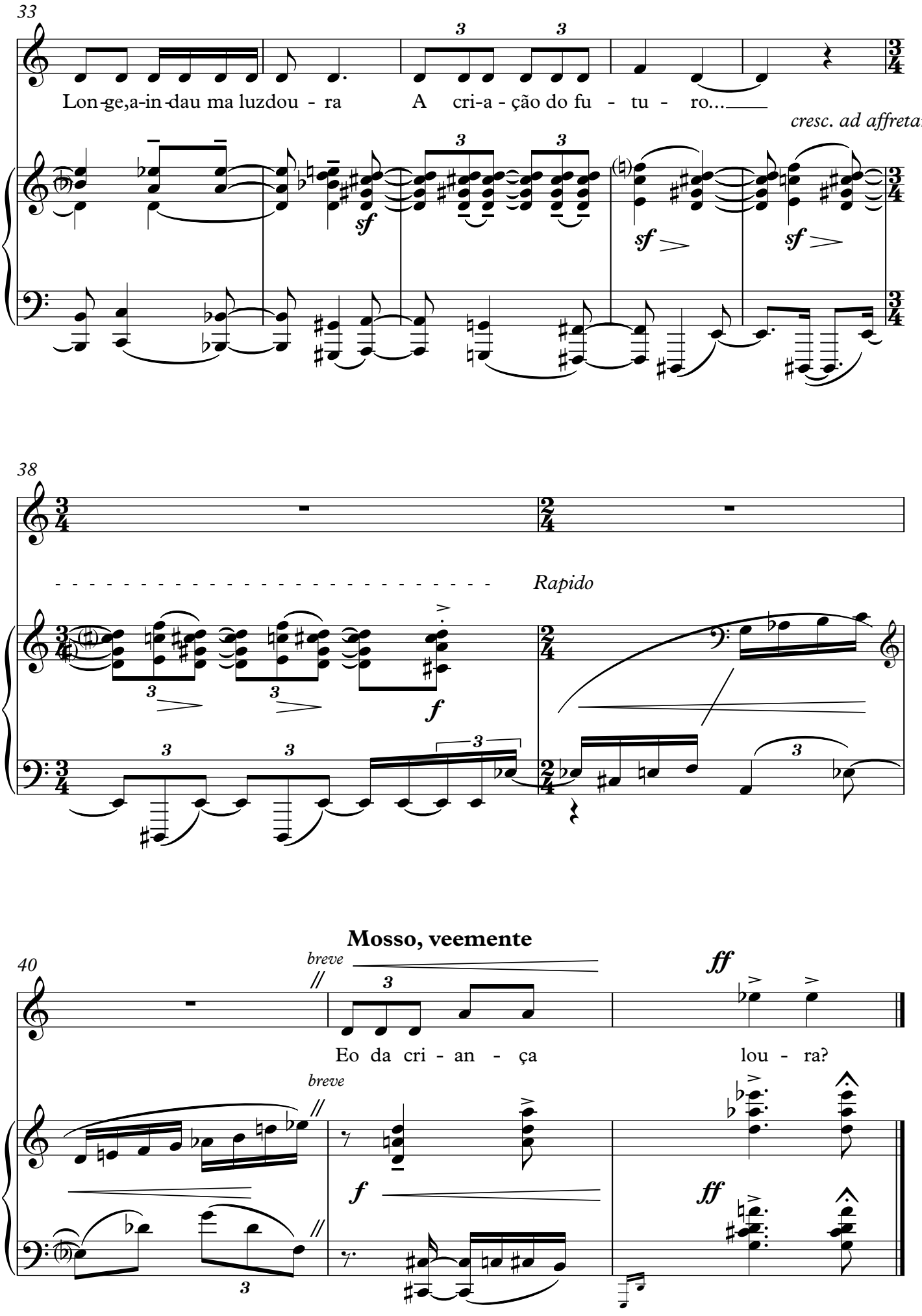
tra - da.

Un poco agitato (♩=76)

pp

Cai so-breaes-tra-daoes - cu - ro.

pp cant.


33
Lon-ge,a-in-dau ma luzdou - ra
A cri-a - ção do fu - tu - ro...
cresc. ad affretando
sf
sf
sf
38
Rapido
f
Mosso, veemente
40
breve
breve
Eo da cri - an - ça
lou - ra?
ff
f
ff

Nove odes de Ricardo Reis

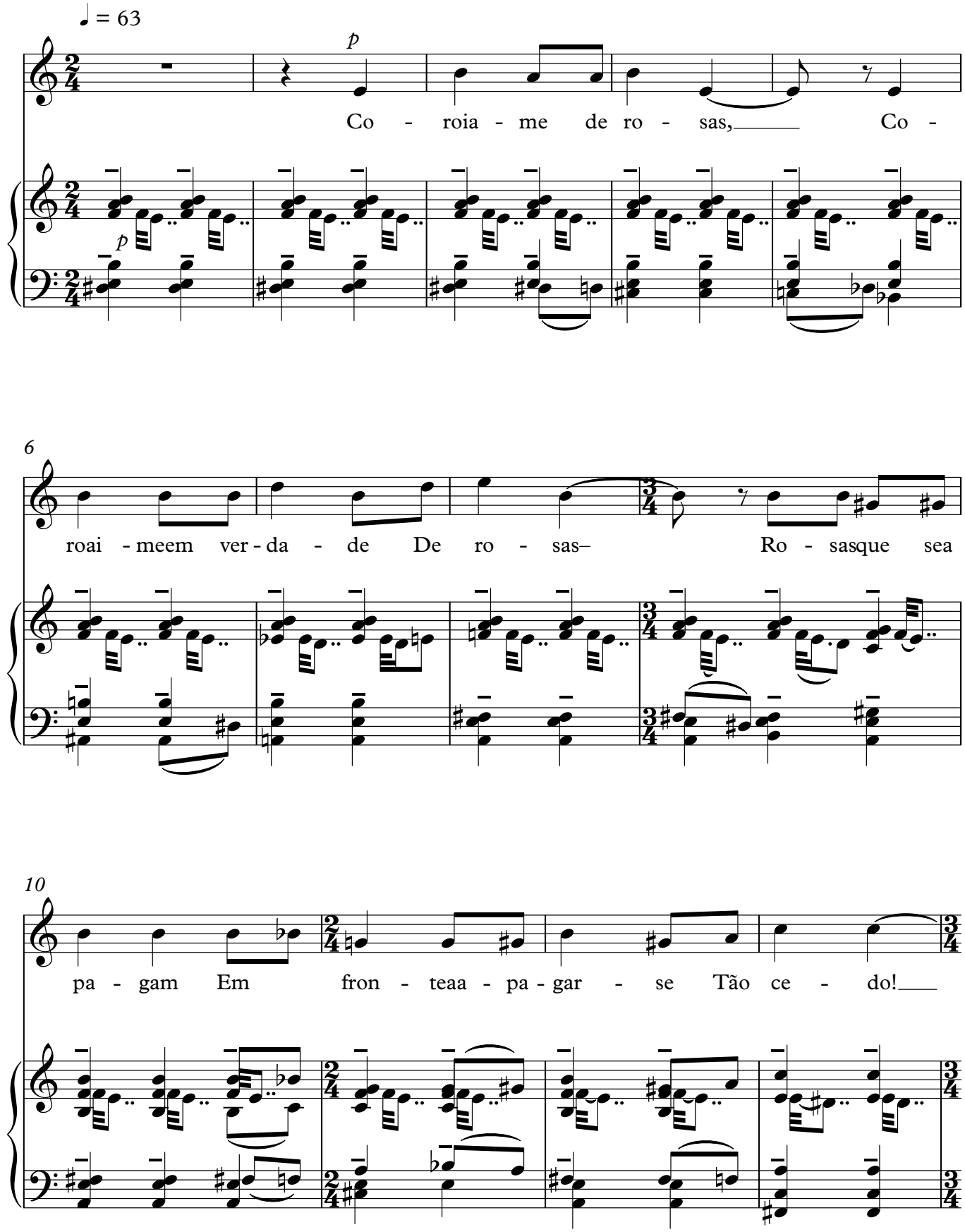
op. 239

(1987)

Coroai-me de rosas

Fernando Pessoa

F. Lopes-Graça



14

poco rit.

a tempo
Tranquilo

Co - roai - me de ro - sas E de

18

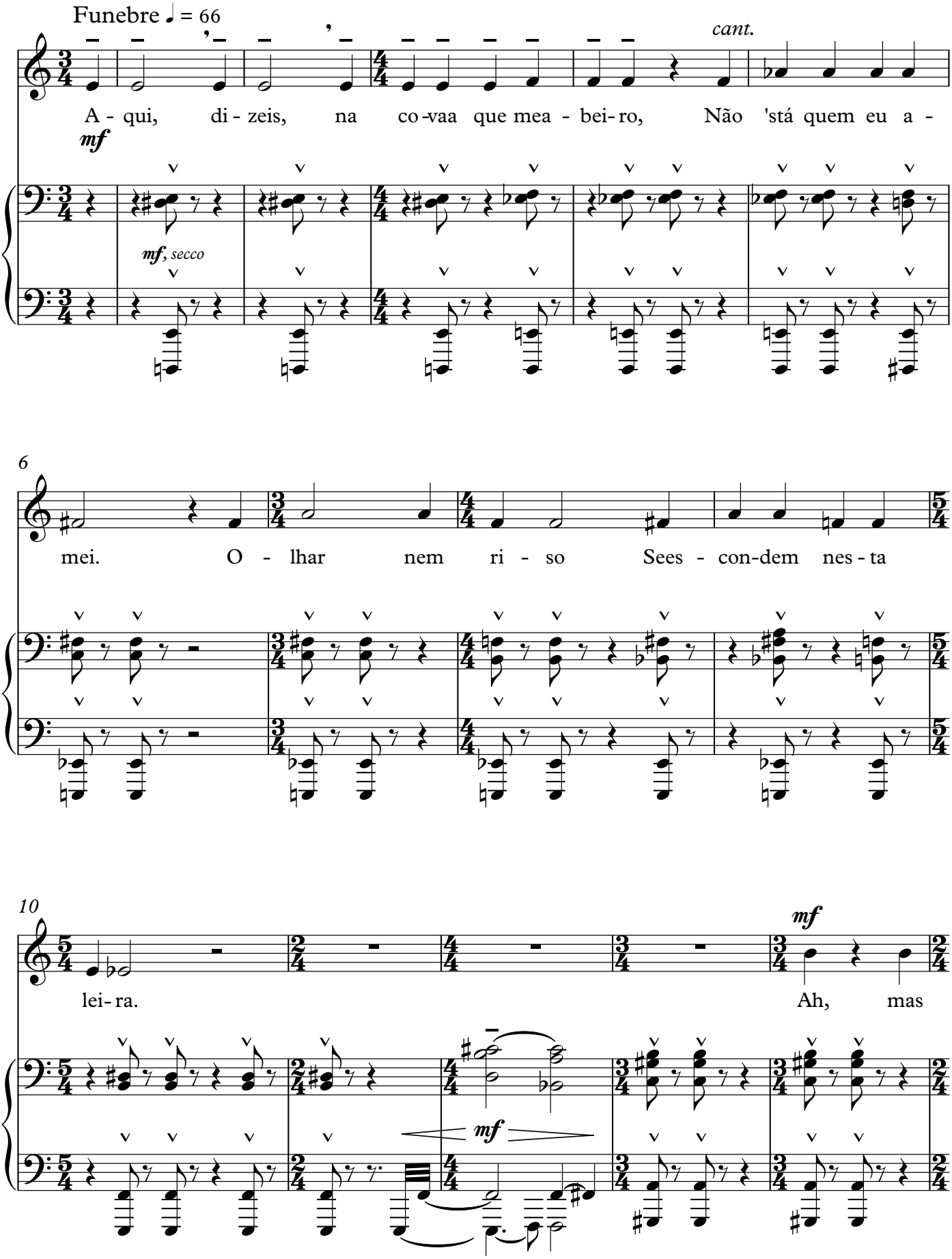
Quasi lento

fo - lhas bre-ves. E bas - ta.

Aqui, dizeis

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



15

o-lhos e bo-caa-qui sees - con-dem! Mãos a-per-tei, não al - ma,

20

ea - qui ja - zem. Ho-mem, um

mf

f

24

cor - po cho - ro! - -

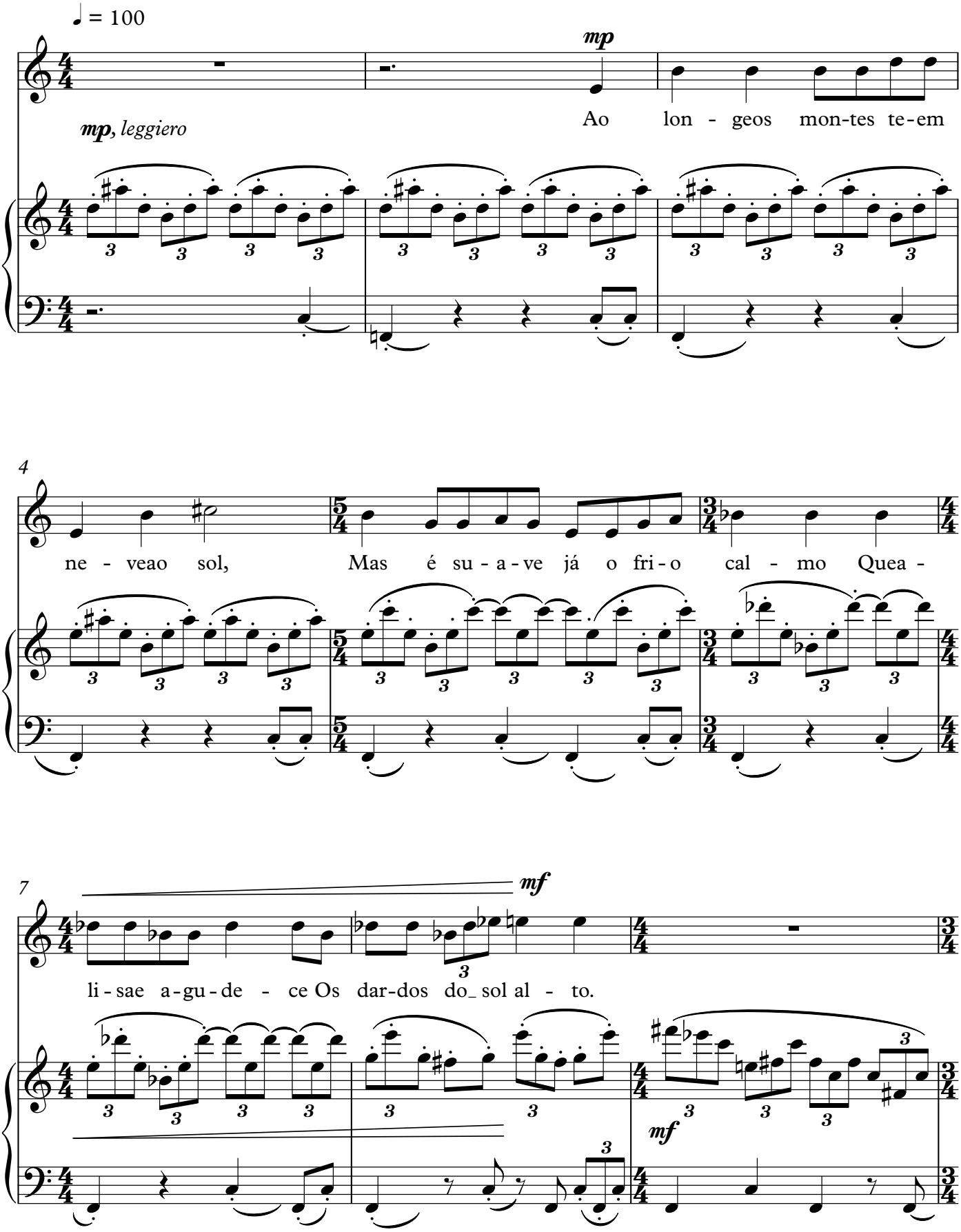
p *pp*

8vb

Ao longe os montes…

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



Fernando Lopes-Graça ©

10

poco rit.

Poco meno

♩ = 72

mp Ho - je, Ne - e - ra, não nos es - con- da -

mp

14

mos, Na - da nos fal - ta, por-que na - da so - mos. Não es - pe - ra-mos

18

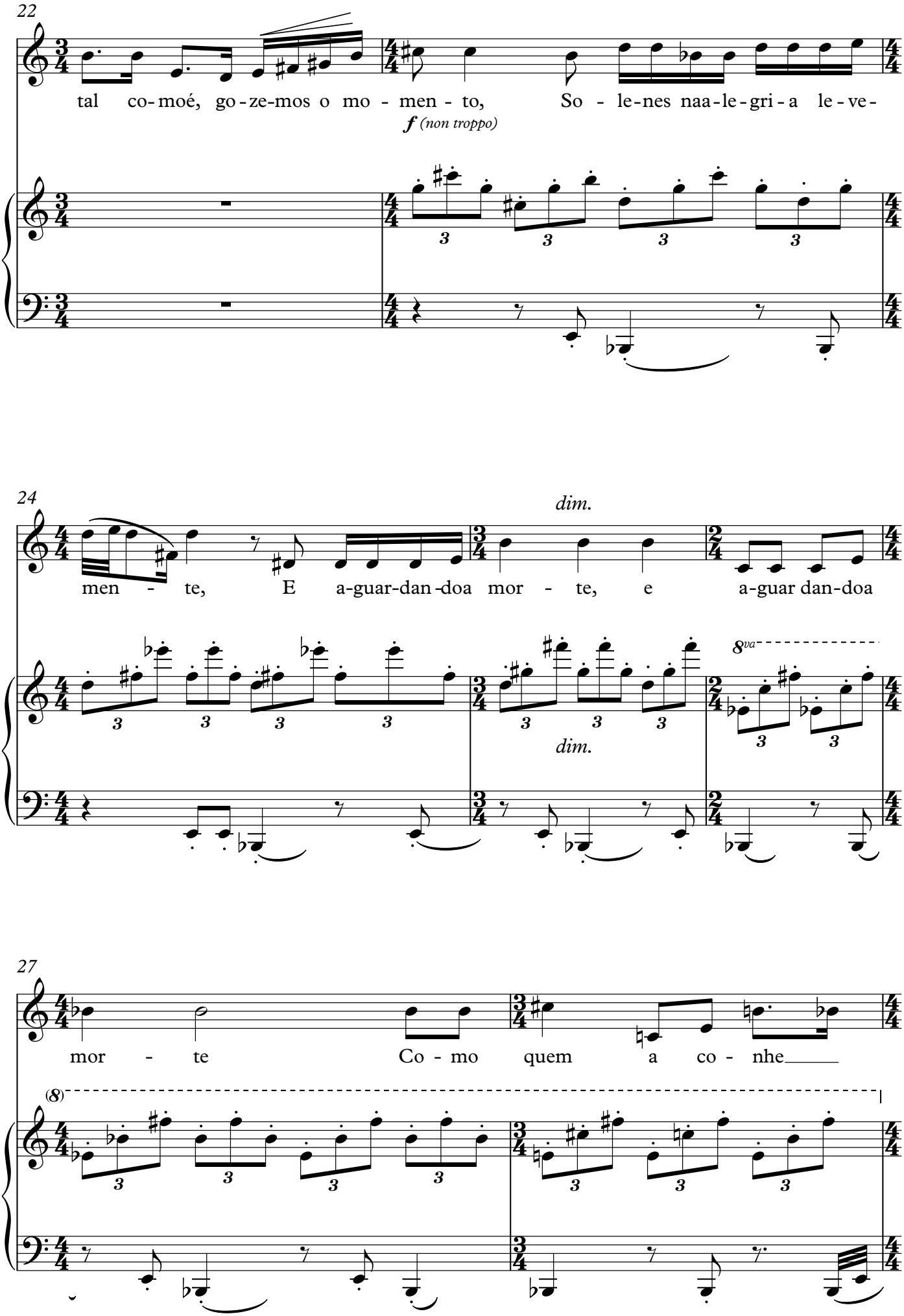
na - da E te-mos fri -oao sol.

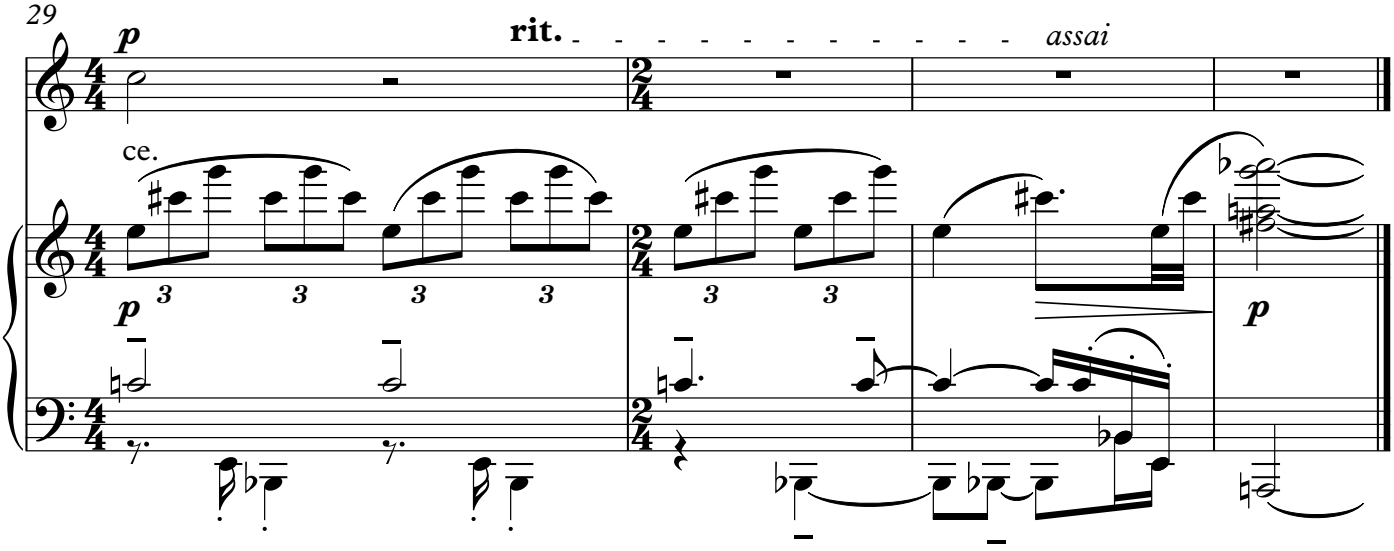
Tempo I

♩=100

f *(non troppo)* Mas

mf

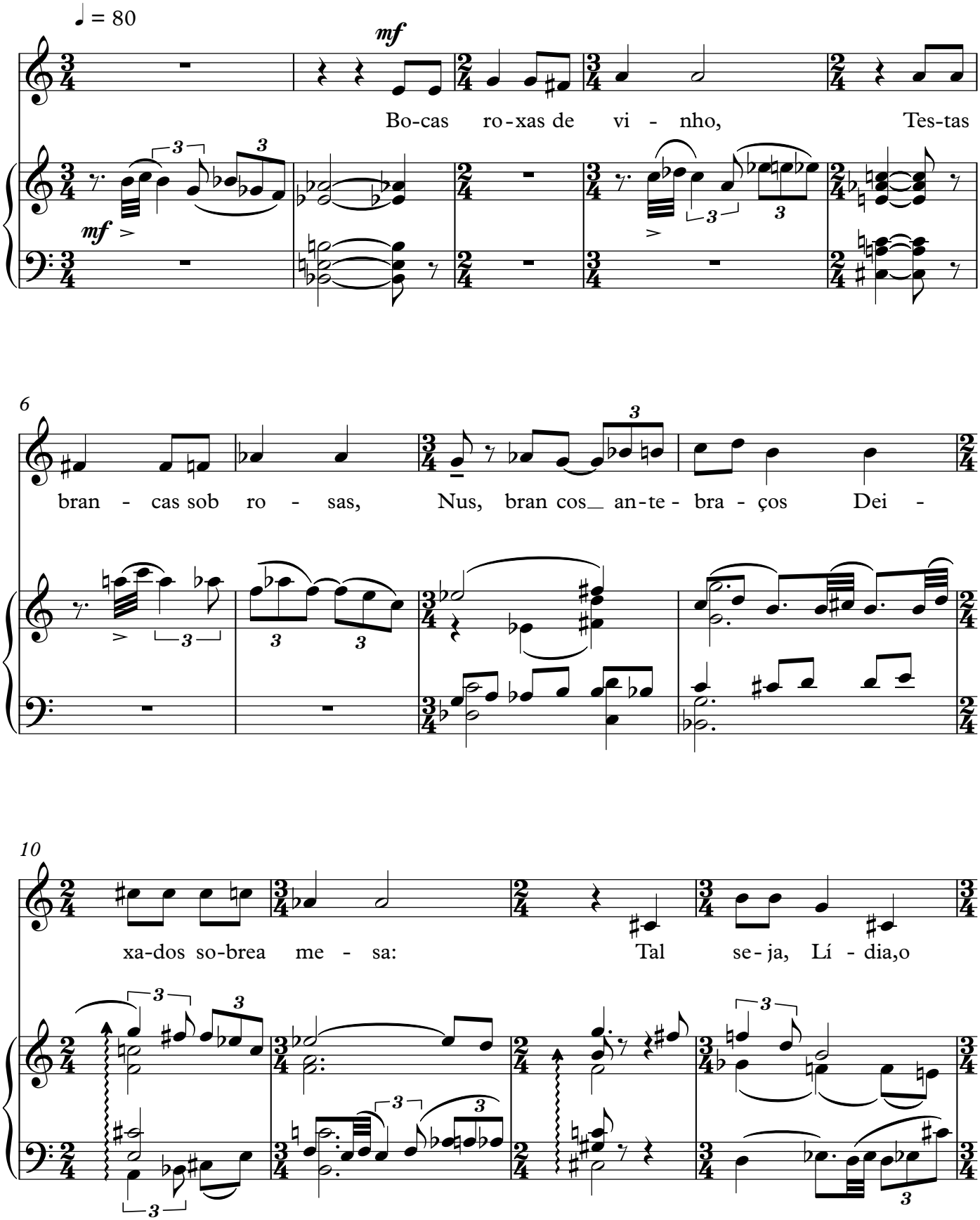

22
tal co-moé, go-ze-mos o mo - men - to, So - le-nes naa-le-gri-a le-ve-
f (non troppo)
24
men - te, E a-guar-dan-doa mor - te, e a-guar dan-doa
dim.
dim.
8va
27
mor - te Co - mo quem a co - nhe
(8)


29
p
rit.
assai
ce.
3
3
3
3
3
3
p
p

Bocas roxas de vinho

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



Fernando Lopes-Graça ©

14

qua - dro Em que fi-que-mos mu - dos, E - ter-na-men-teins - cri - tos

18

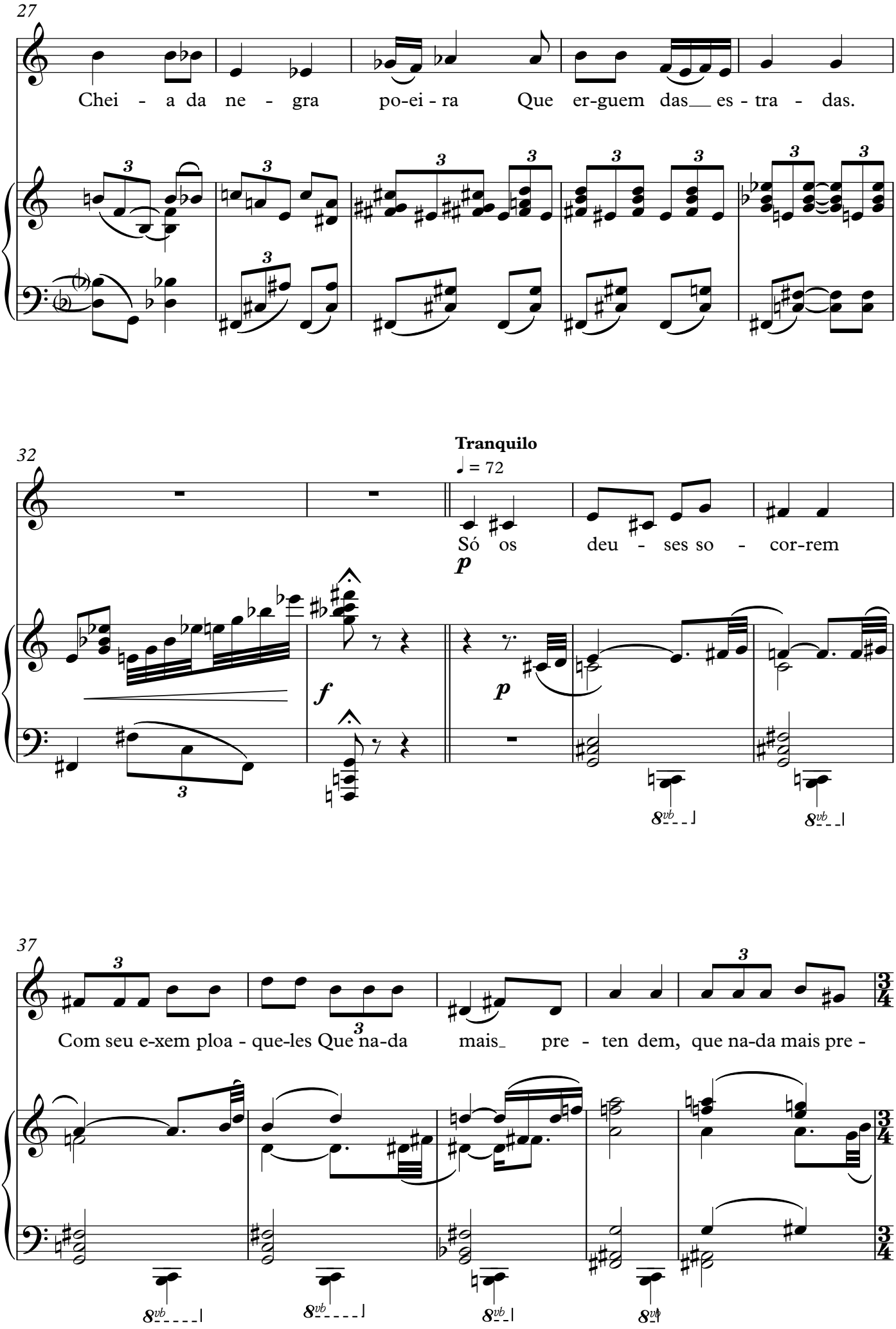
Na cons - ciên-cia dos deu - ses.

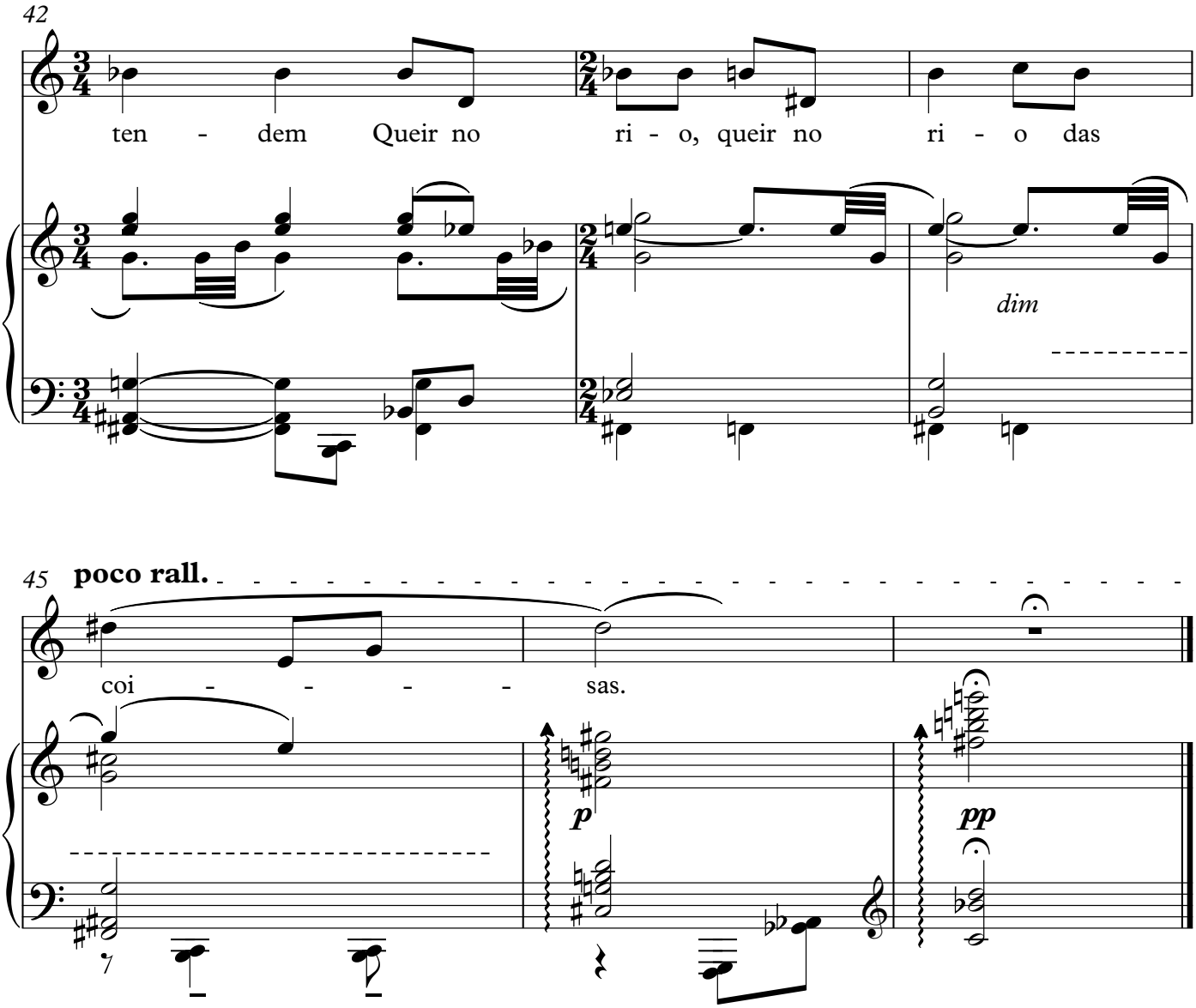
21

Un poco Agitato

♩ = 88

An-tes is - to quea vi - da Co-moos ho-mens a vi - vem,

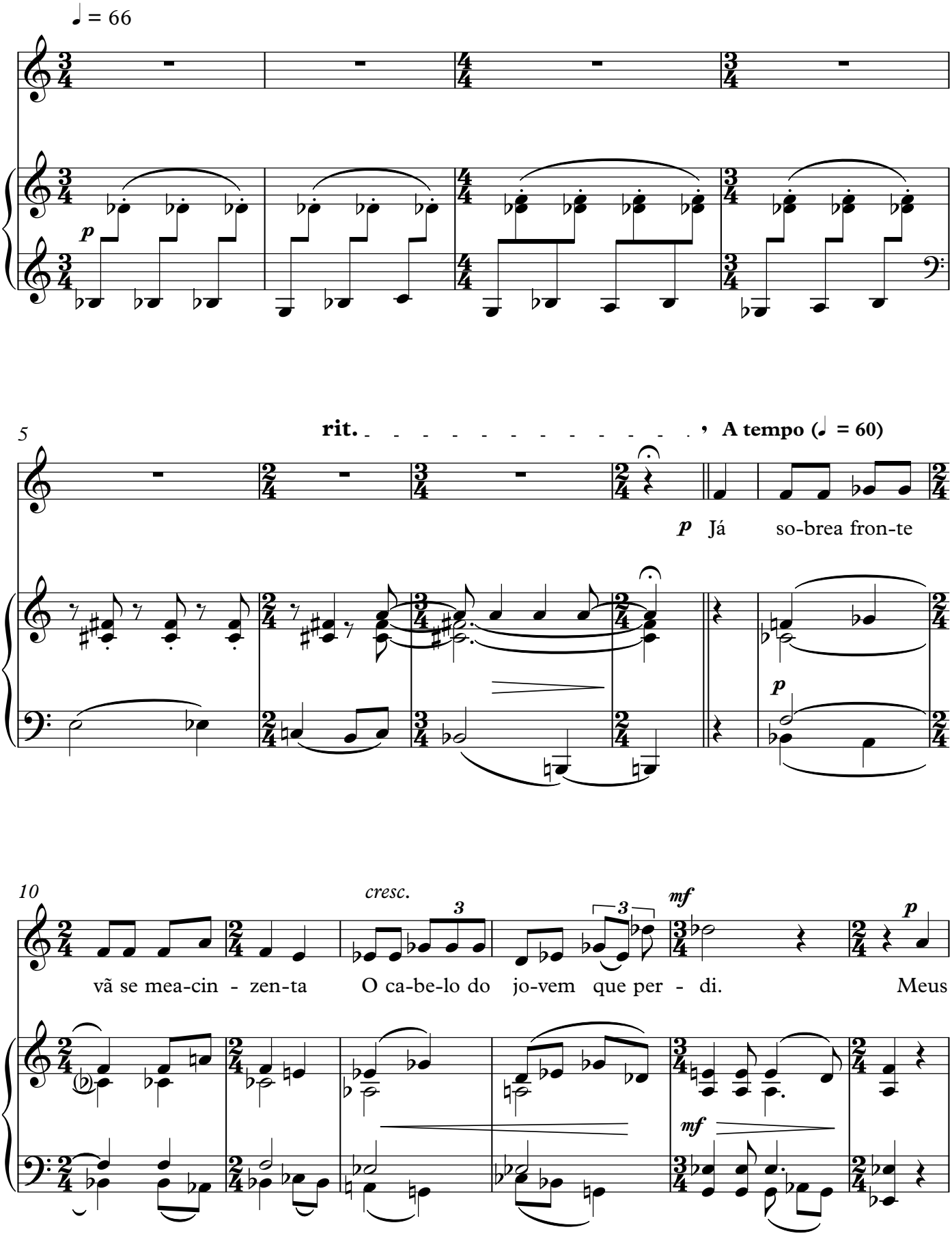

27
Chei - a da ne - gra po-ei - ra Que er-guem das es - tra - das.
32
Tranquilo
♩ = 72
Só os deu - ses so - cor-rem
p
f
p
37
Com seu e-xem ploa - que-les Que na-da mais pre - ten dem, que na-da mais pre -


42
ten - dem Queir no ri - o, queir no ri - o das
dim
45
poco rall.
coi - - - - sas.
p
pp

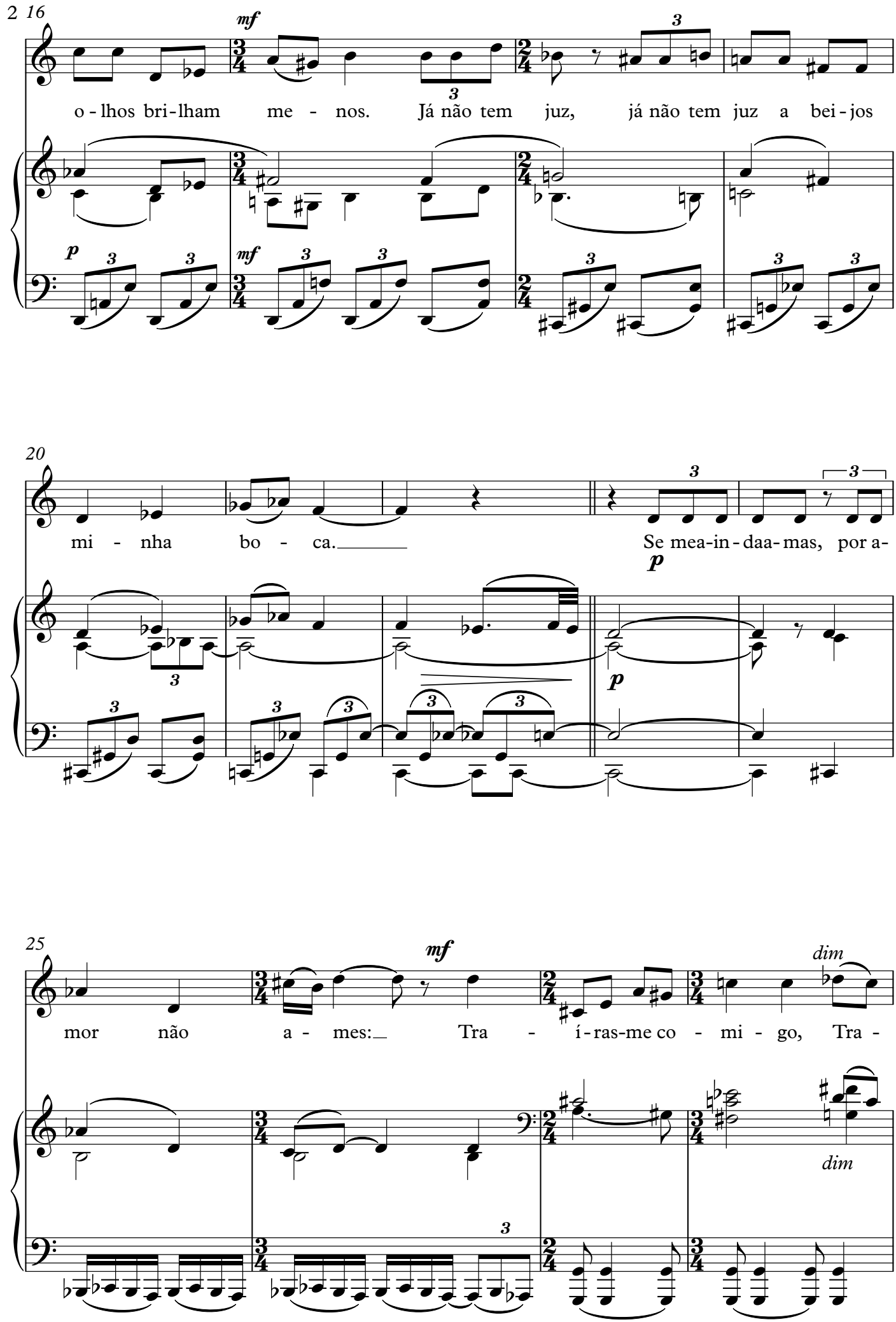
Já sobre a fronte vã…

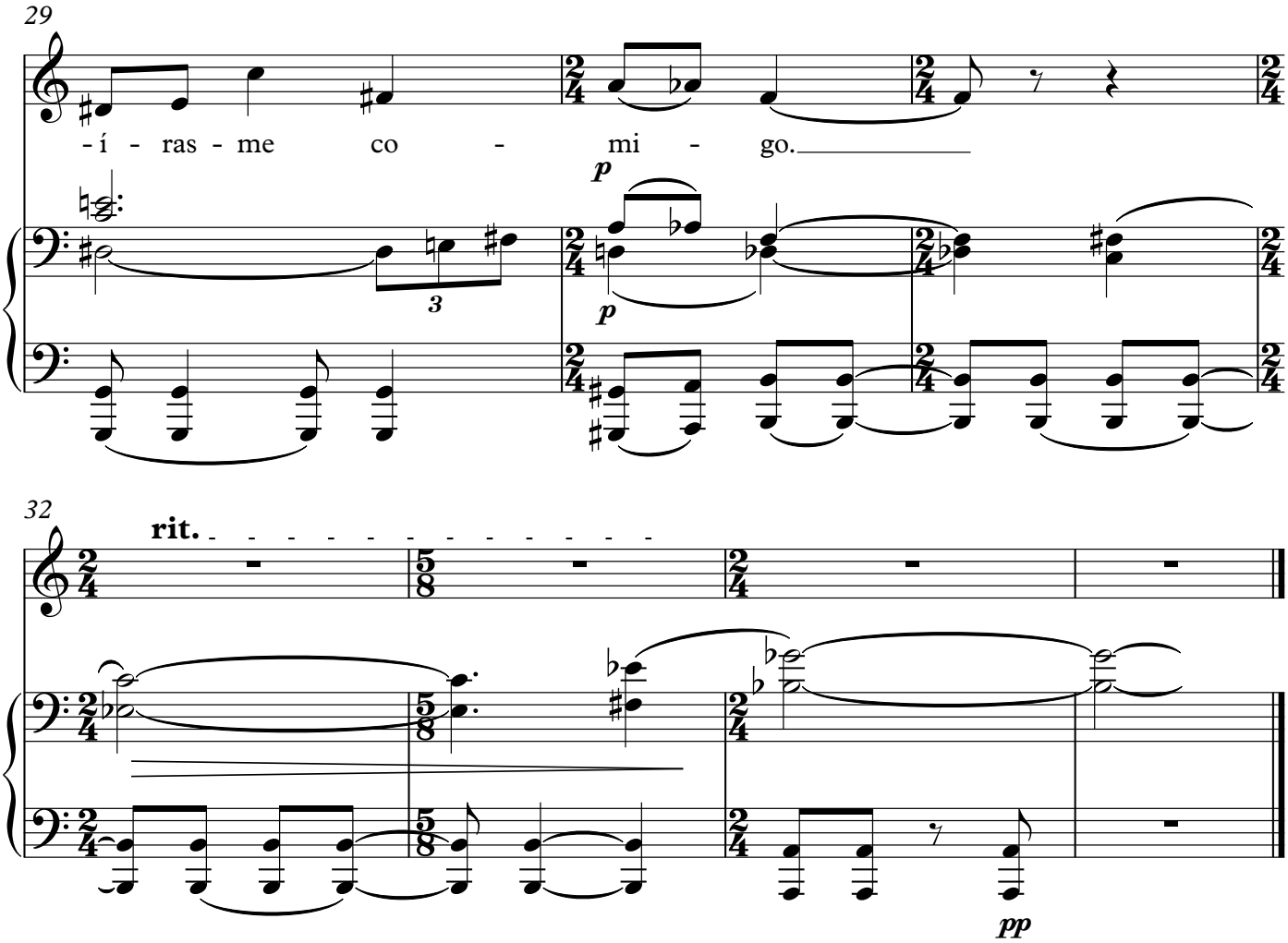
Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



Fernando Lopes-Graça ©

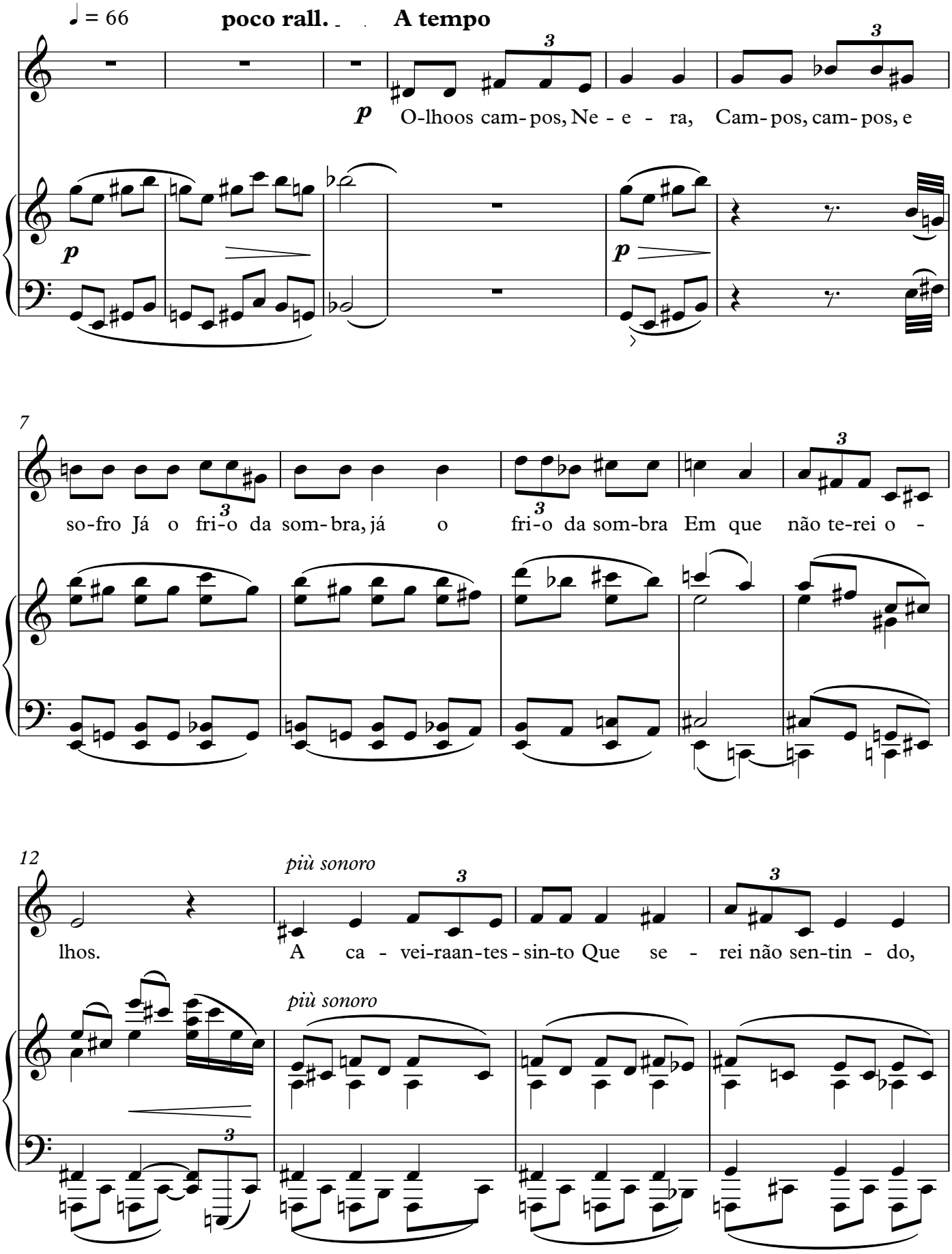

2 16
mf
o - lhos bri - lham me - nos. Já não tem juz, já não tem juz a bei - jos
p
mf
20
mi - nha bo - ca.
Se mea-in - daa- mas, por a-
p
p
25
mf
mor não a - mes: Tra - í - ras-me co - mi - go, Tra -
dim
dim


29
-í - ras - me co - mi - go.
p
p
3
32
rit.
pp

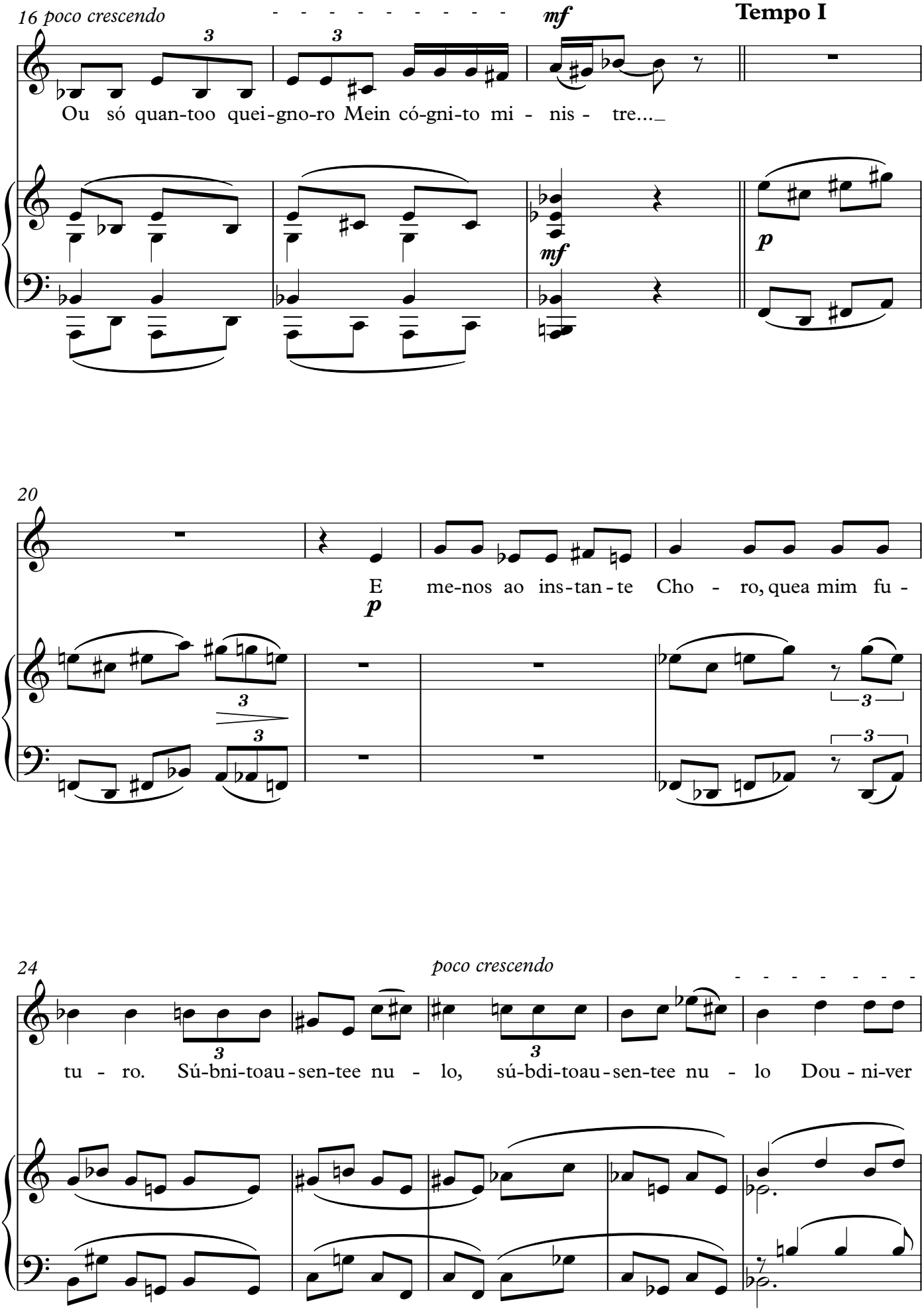
Olho os campos, Neera…

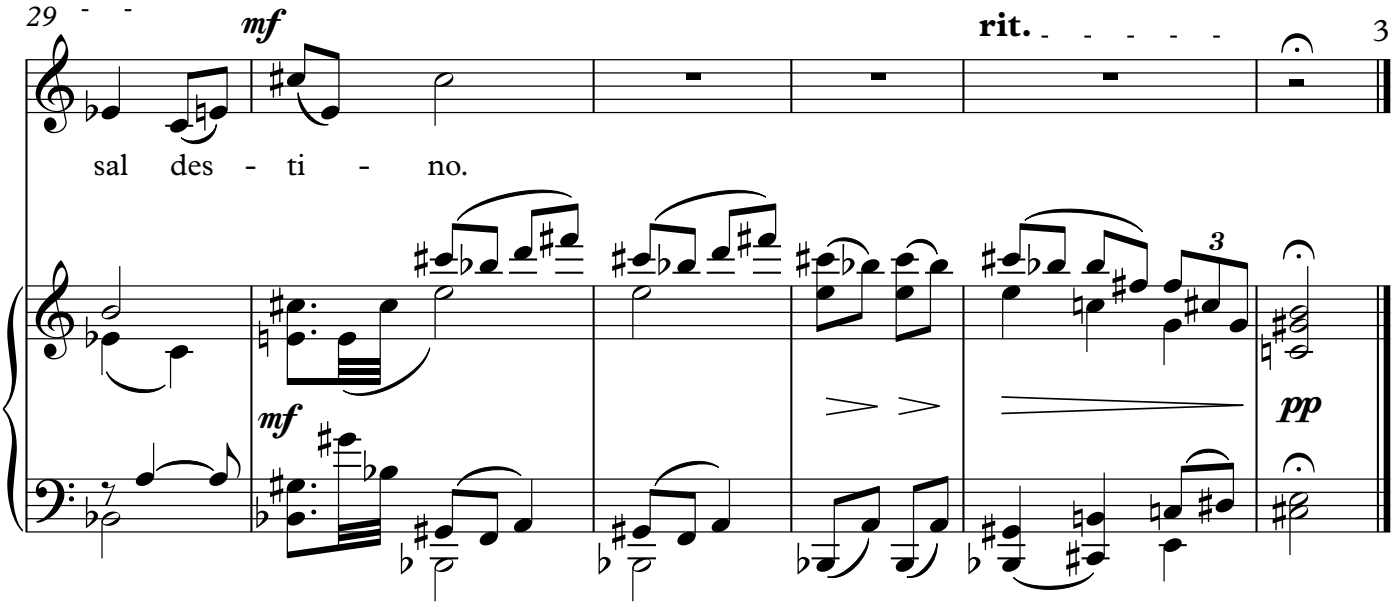
Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



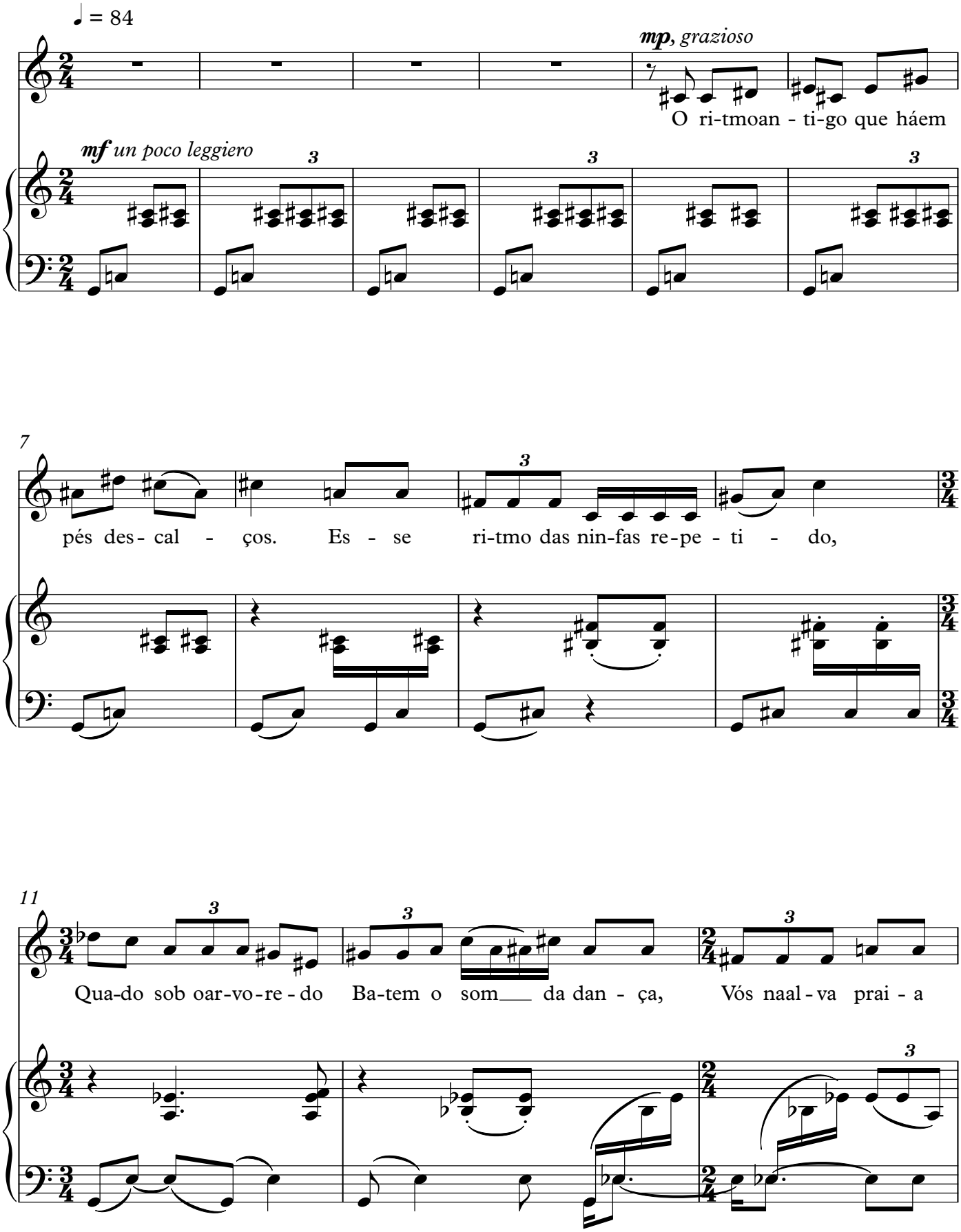
Fernando Lopes-Graça ©


16 poco crescendo
mf
Tempo I
Ou só quan-too quei-gno-ro Mein có-gni-to mi - nis - tre...
mf
p
20
E me-nos ao ins-tan-te Cho - ro, quea mim fu -
p
24
poco crescendo
tu - ro. Sú-bni-toau-sen-tee nu - lo, sú-bdi-toau-sen-tee nu - lo Dou - ni-ver


29
mf
rit.
sal des - ti - no.
3
mf
pp

O ritmo antigo…

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça



Fernando Lopes-Graça ©

14

più sonoro

re - lem- brai, fa - zen - do, Que scu-raa spu-ma dei - xa; vós, in-

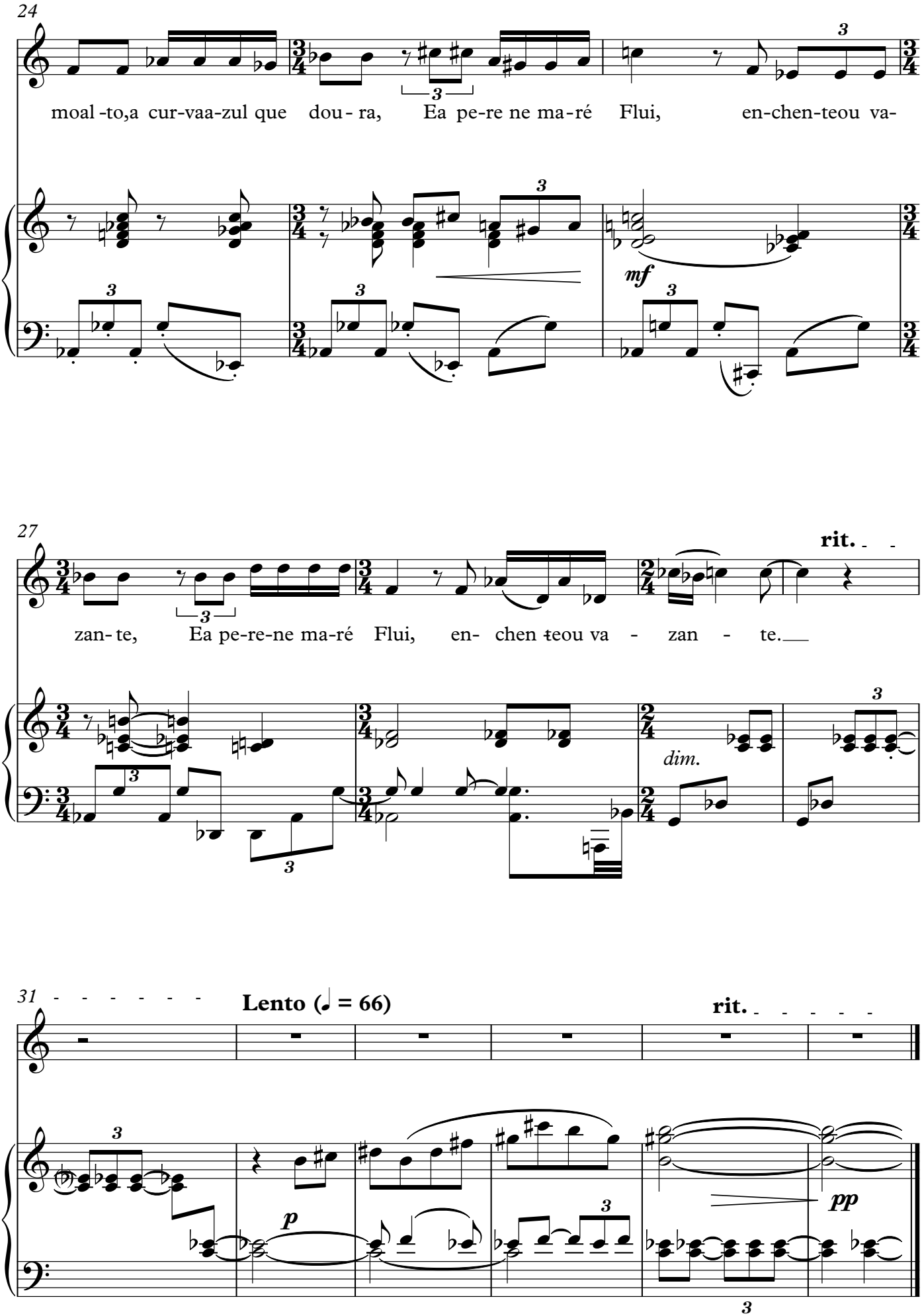
più sonoro

18

fan - tes,Quein-da não ten - des cu - ra De ter cu - ra, res -

21

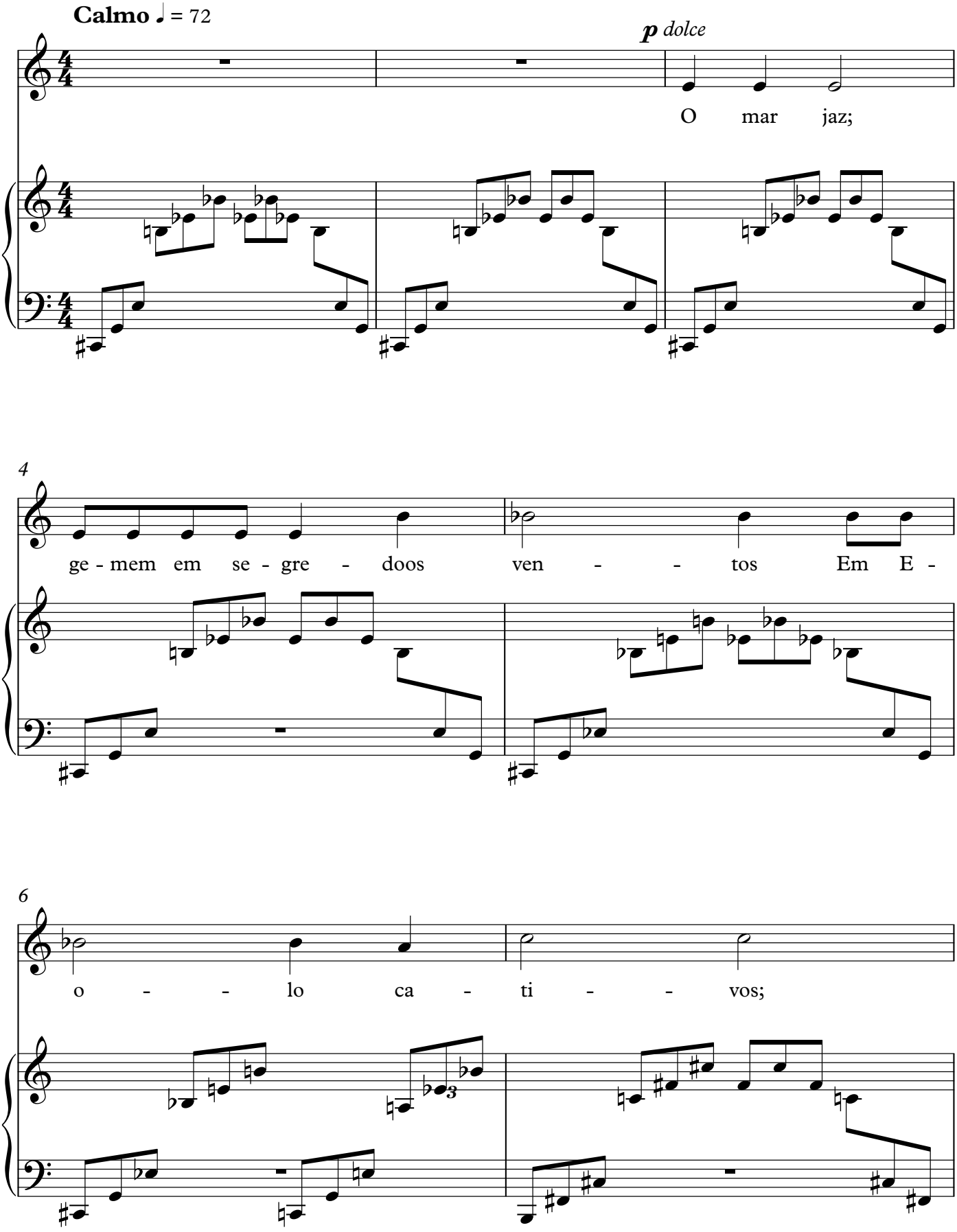
pon - de Rui-do - saa ro -da,en-quan toar-quei - aA - po - lo, Co -moum ra -


24
moal -to,a cur-vaa-zul que dou - ra, Ea pe-re ne ma-ré Flui, en-chen-teou va-
mf
27
zan- te, Ea pe-re-ne ma-ré Flui, en- chen -teou va - zan - te.
rit.
dim.
31
Lento (♩ = 66)
rit.
p
pp

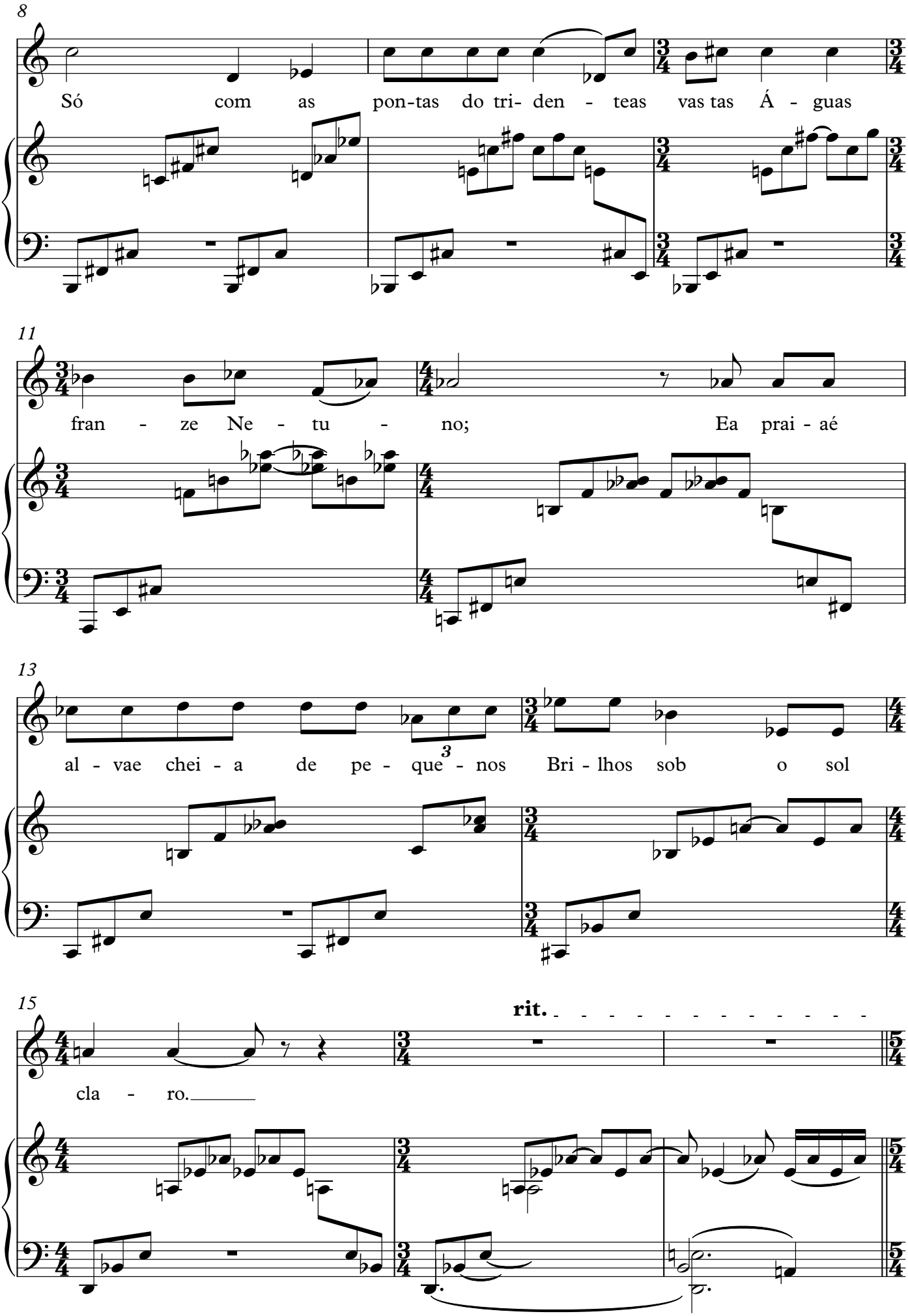
O mar jaz…

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



Fernando Lopes-Graça ©


8
Só com as pon-tas do tri- den - teas vas tas Á - guas
11
fran - ze Ne - tu - no; Ea prai - aé
13
al - vae chei - a de pe - que - nos Bri - lhos sob o sol
3
15
rit.
cla - ro.

18 **Grave (♩ = 54)**

I-nu-til-men-te pa-re-ce-mos gran - des.

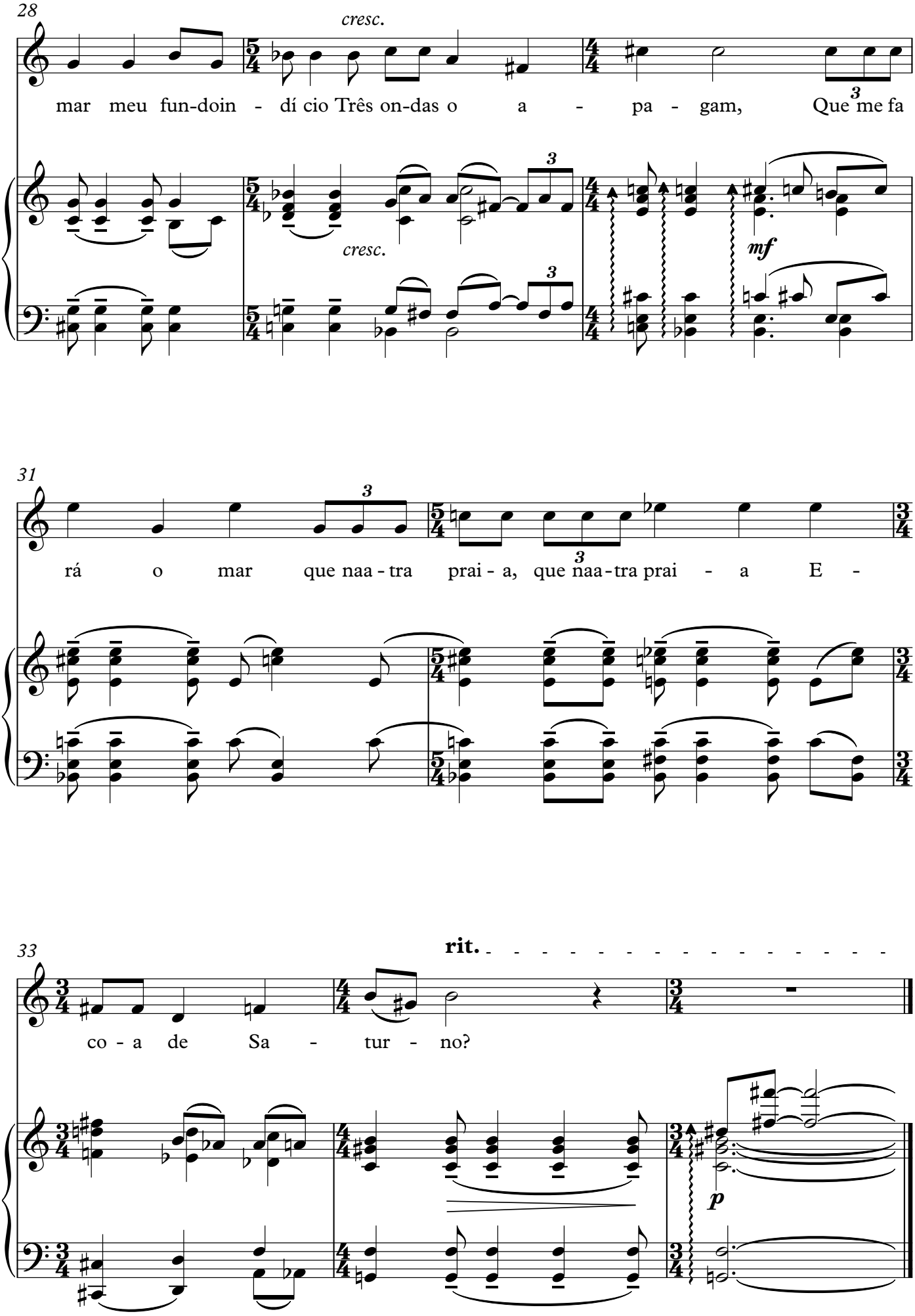
21 **Poco più (♩ = 63)**

Na- da, noa-lhei-o mun- do, Nos-sa vis-ta gran-de-za re-co

24 ♩ = 72

nhe-ce Ou com ra- zão nos ser- ve. Sea - qui deum man-so

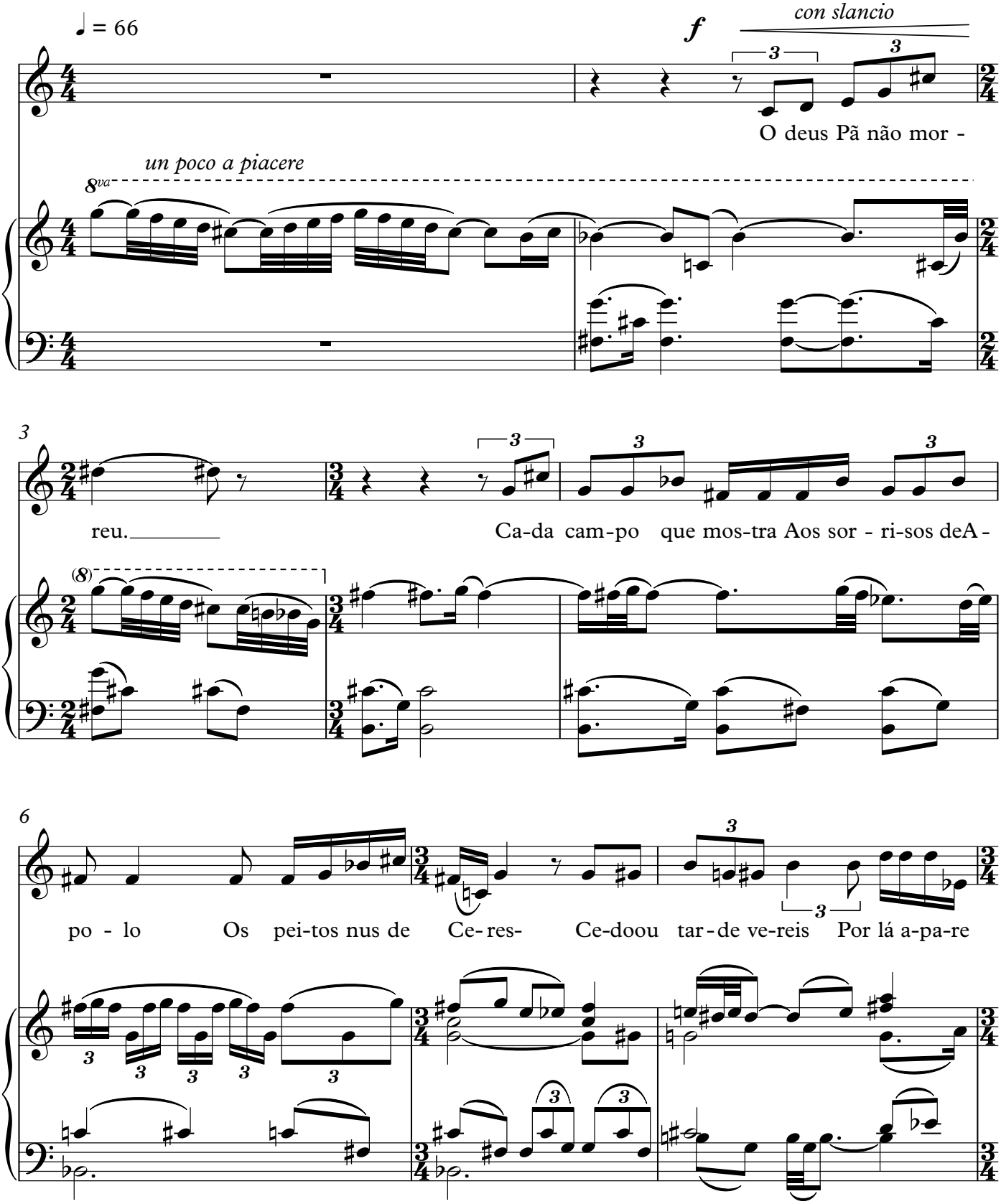
p


28
cresc.
mar meu fun-doin - dí cio Três on-das o a - pa - gam, Que me fa
cresc.
mf
31
rá o mar que naa - tra prai - a, que naa - tra prai - a E -
33
rit.
co - a de Sa - tur - no?
p

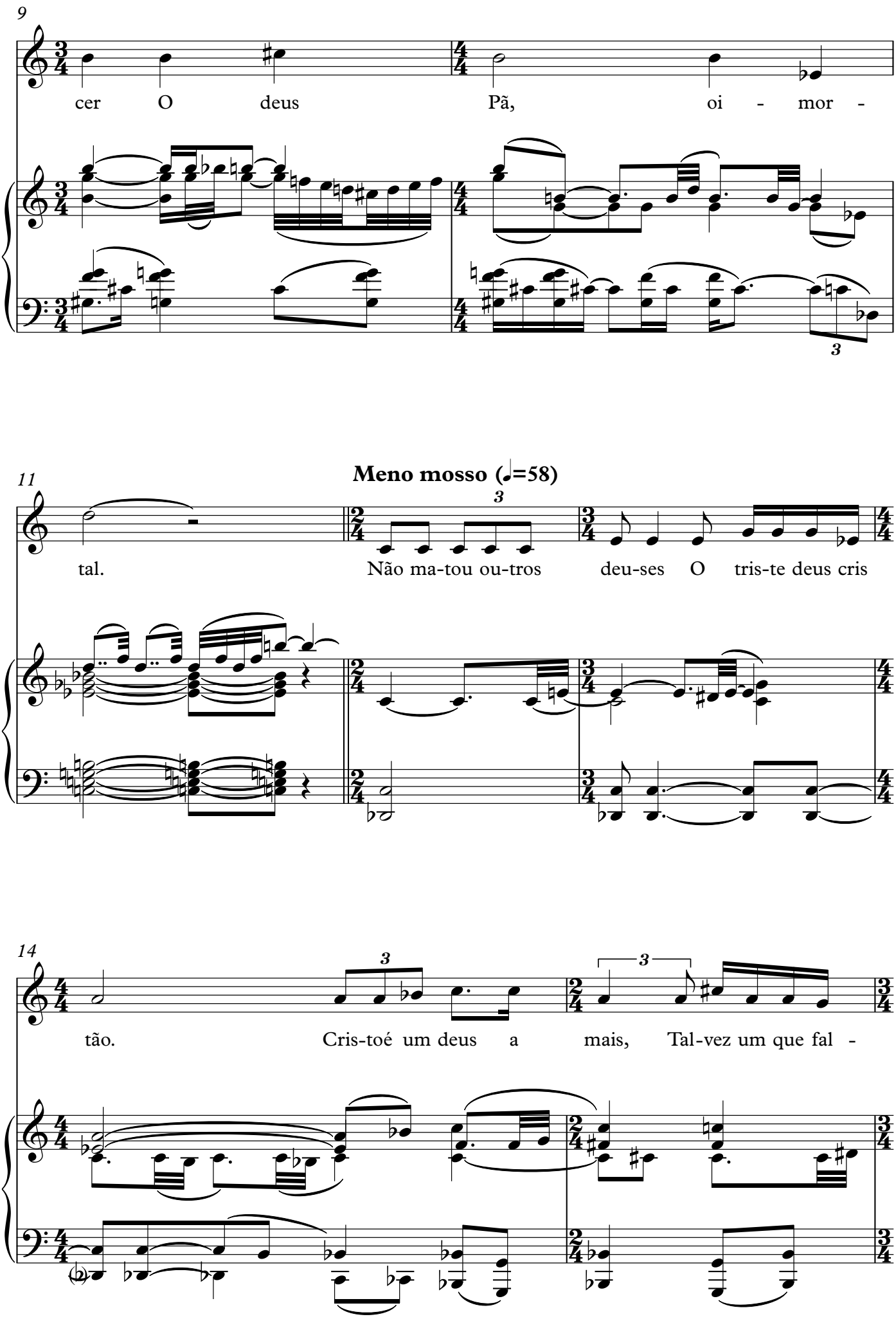
O deus Pã não morreu

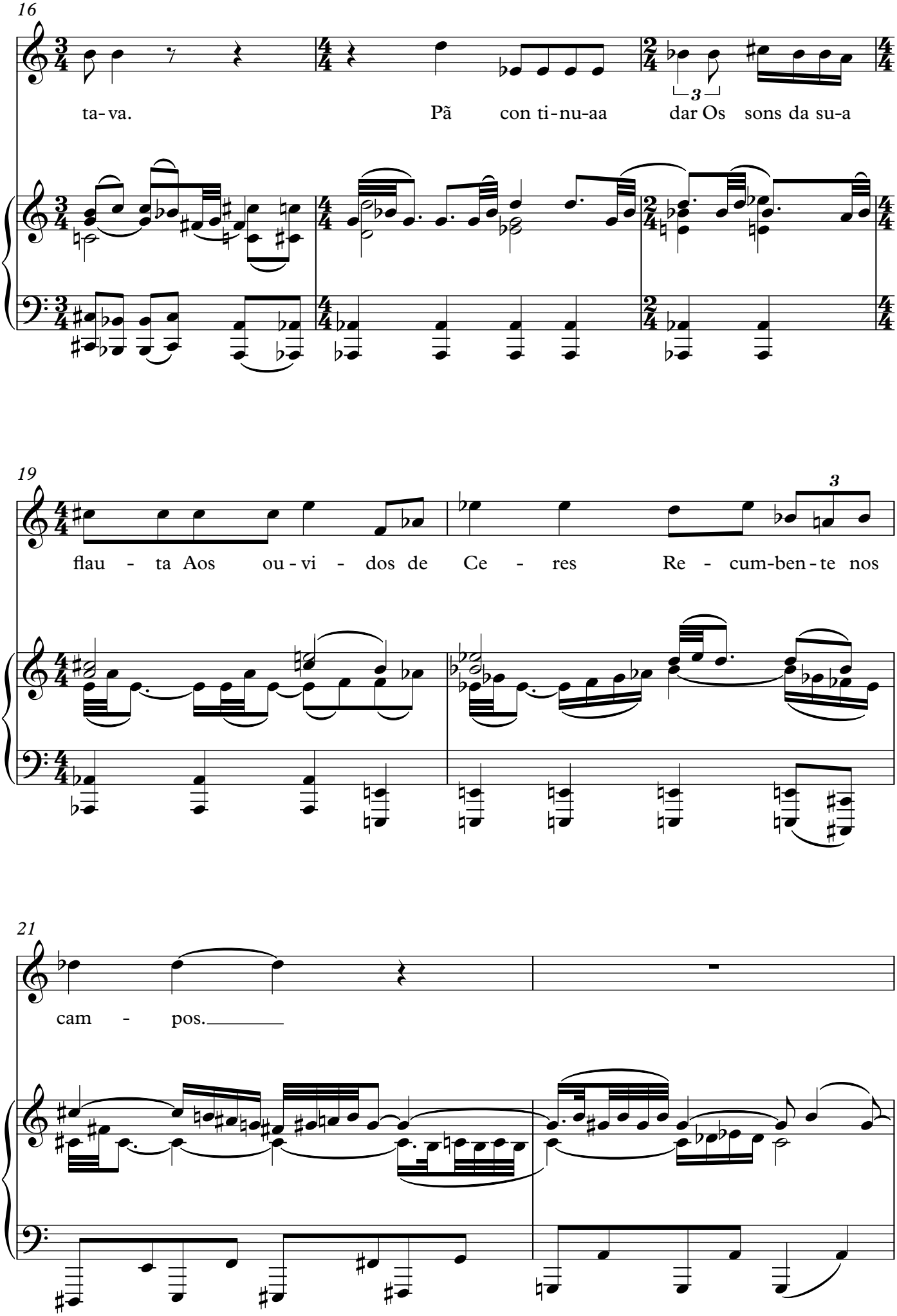
Fernando Pessoa

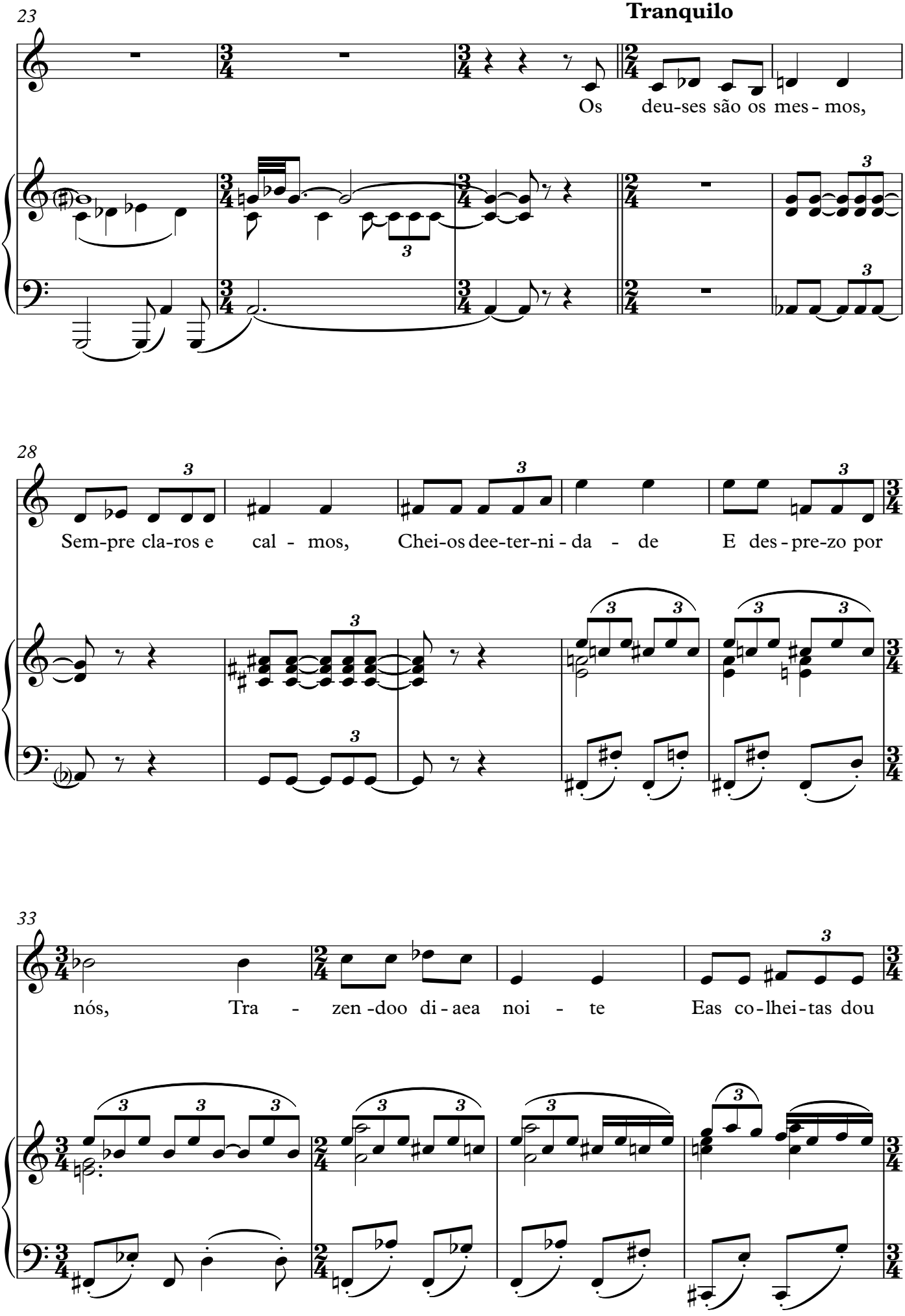
Fernando Lopes-Graça

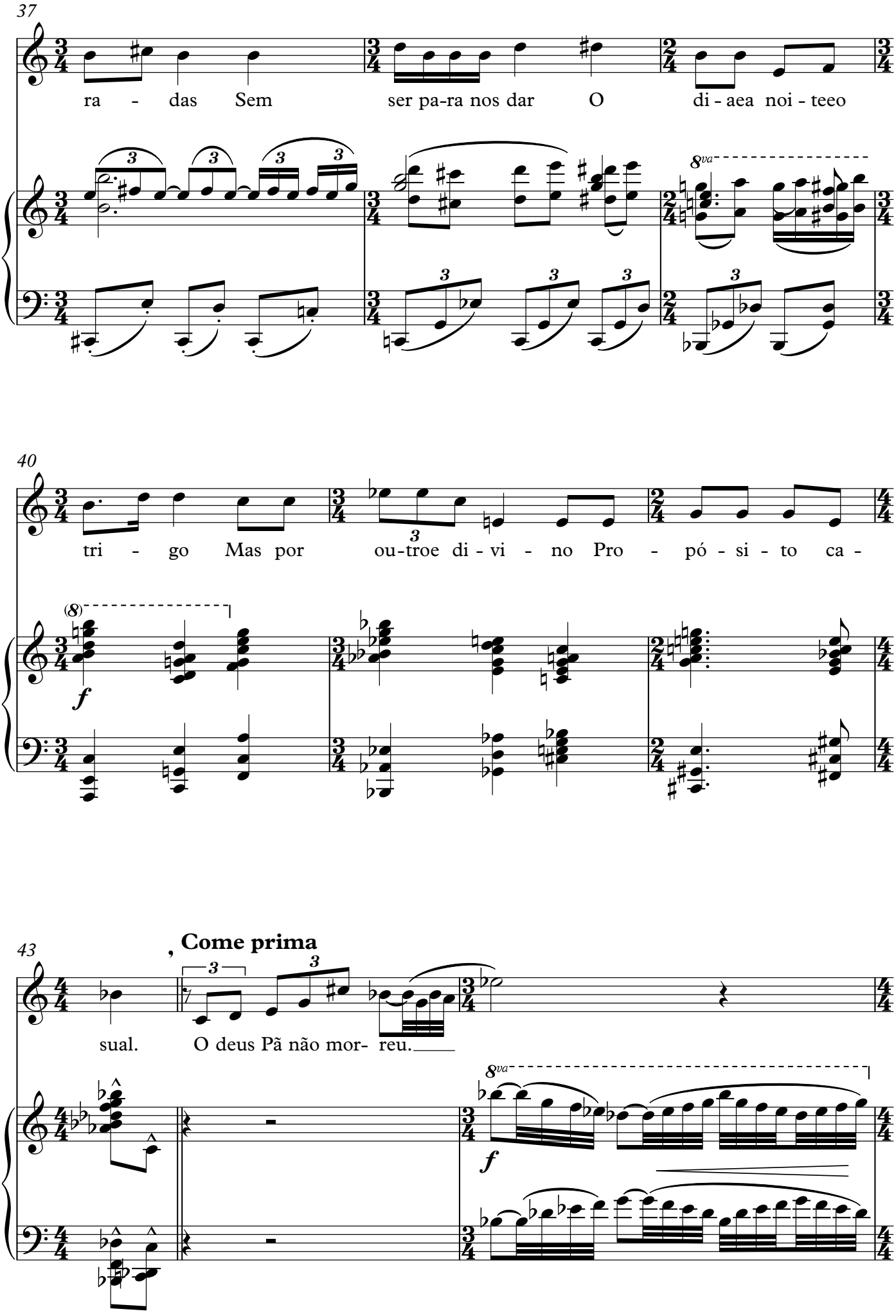


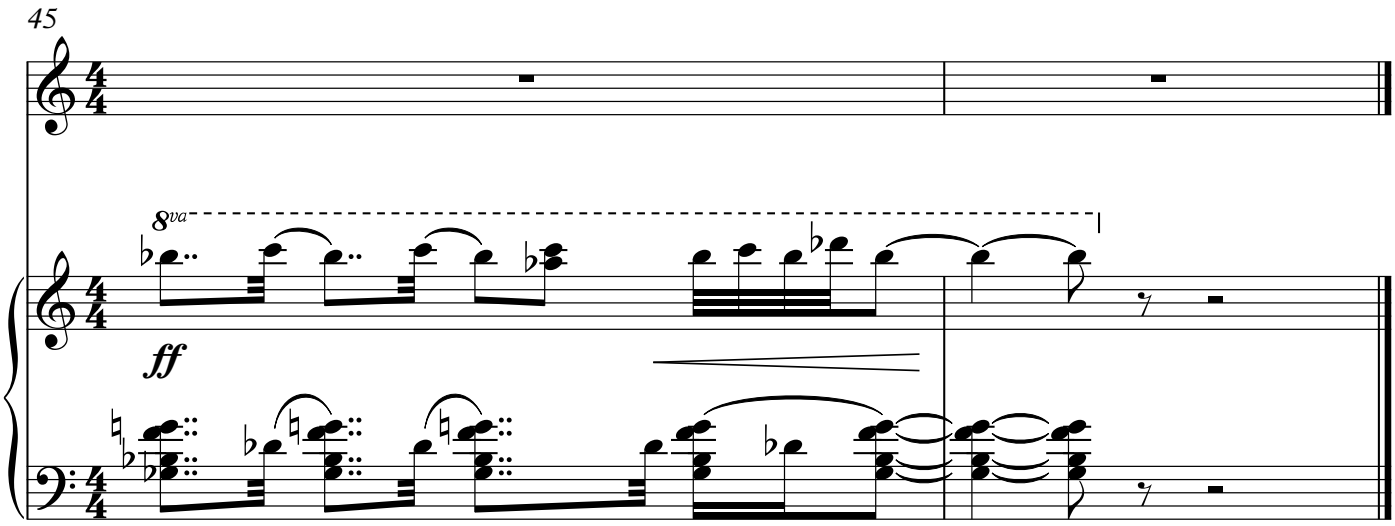
Fernando Lopes-Graça ©


9
cer O deus Pã, oi - mor -
11
Meno mosso (♩=58)
tal. Não ma-tou ou-tros deu-ses O tris-te deus cris
14
tão. Cris-toé um deus a mais, Tal-vez um que fal -


16
ta- va.
Pã con ti- nu- aa
dar Os sons da su- a
19
flau - ta Aos ou - vi - dos de Ce - res
Re - cum- ben - te nos
21
cam - pos.


23
Tranquilo
Os deu-ses são os mes - mos,
28
Sem-pre cla-ros e cal - mos, Chei-os dee-ter-ni - da - de E des - pre-zo por
33
nós, Tra - zen -doo di - aea noi - te Eas co - lhei - tas dou


37
ra - das Sem ser pa-ra nos dar O di - aea noi - teeo
8va
40
tri - go Mas por ou-troe di - vi - no Pro - pó - si - to ca -
(8)
f
43
sual. O deus Pã não mor- reu.
, Come prima
8va
f


45
8va
ff

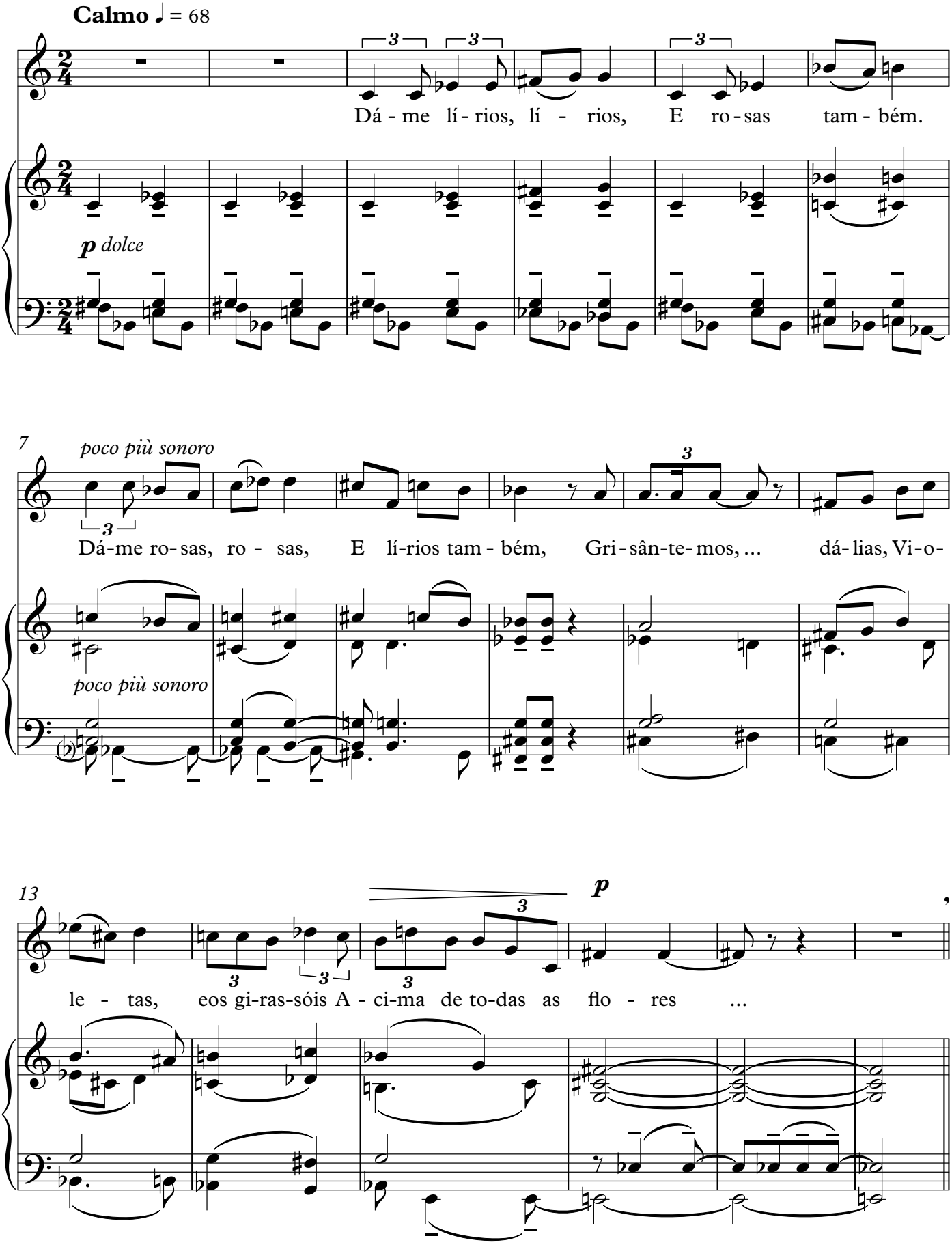
Quatro momentos de Álvaro de Campos

op. 241

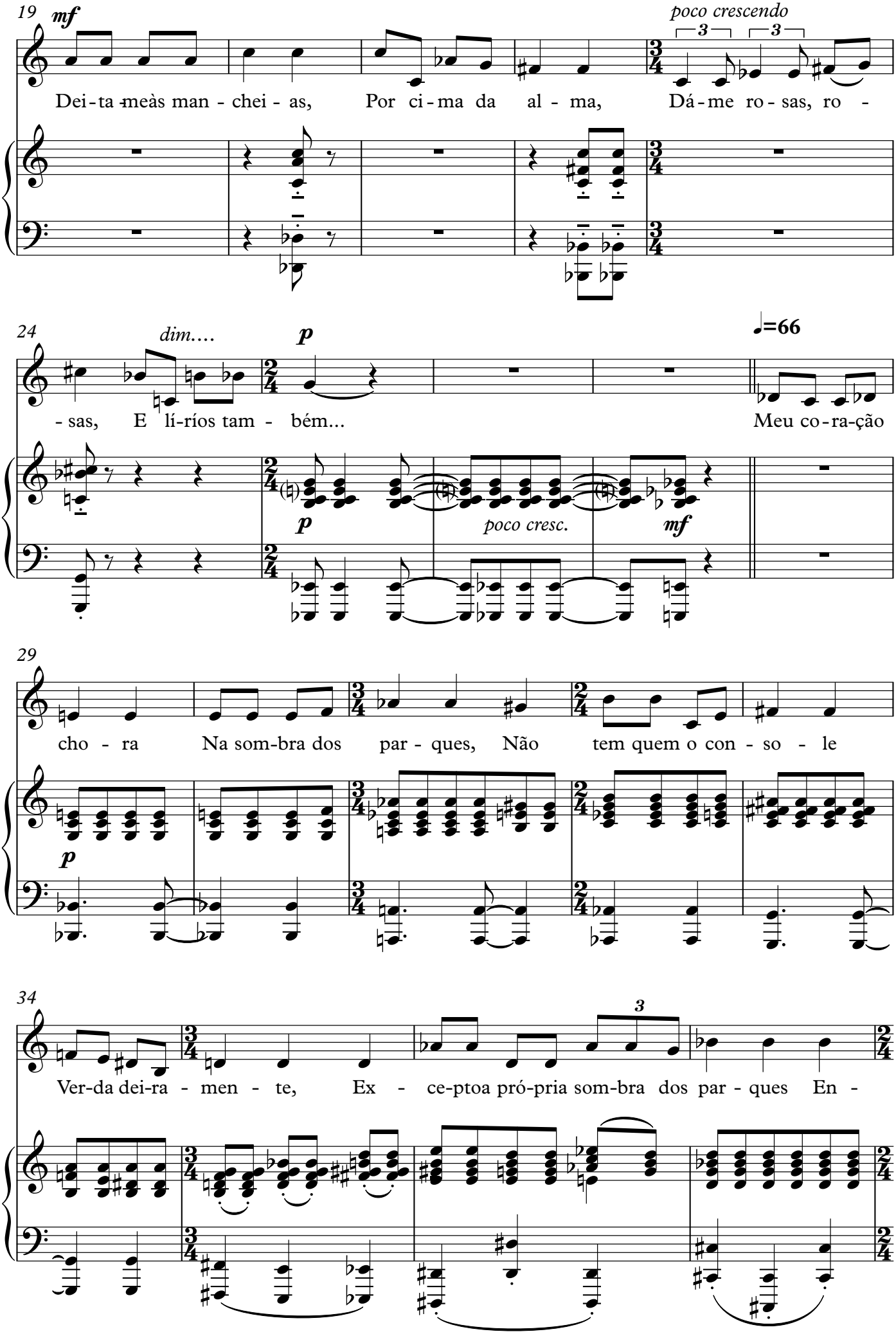
(1987)

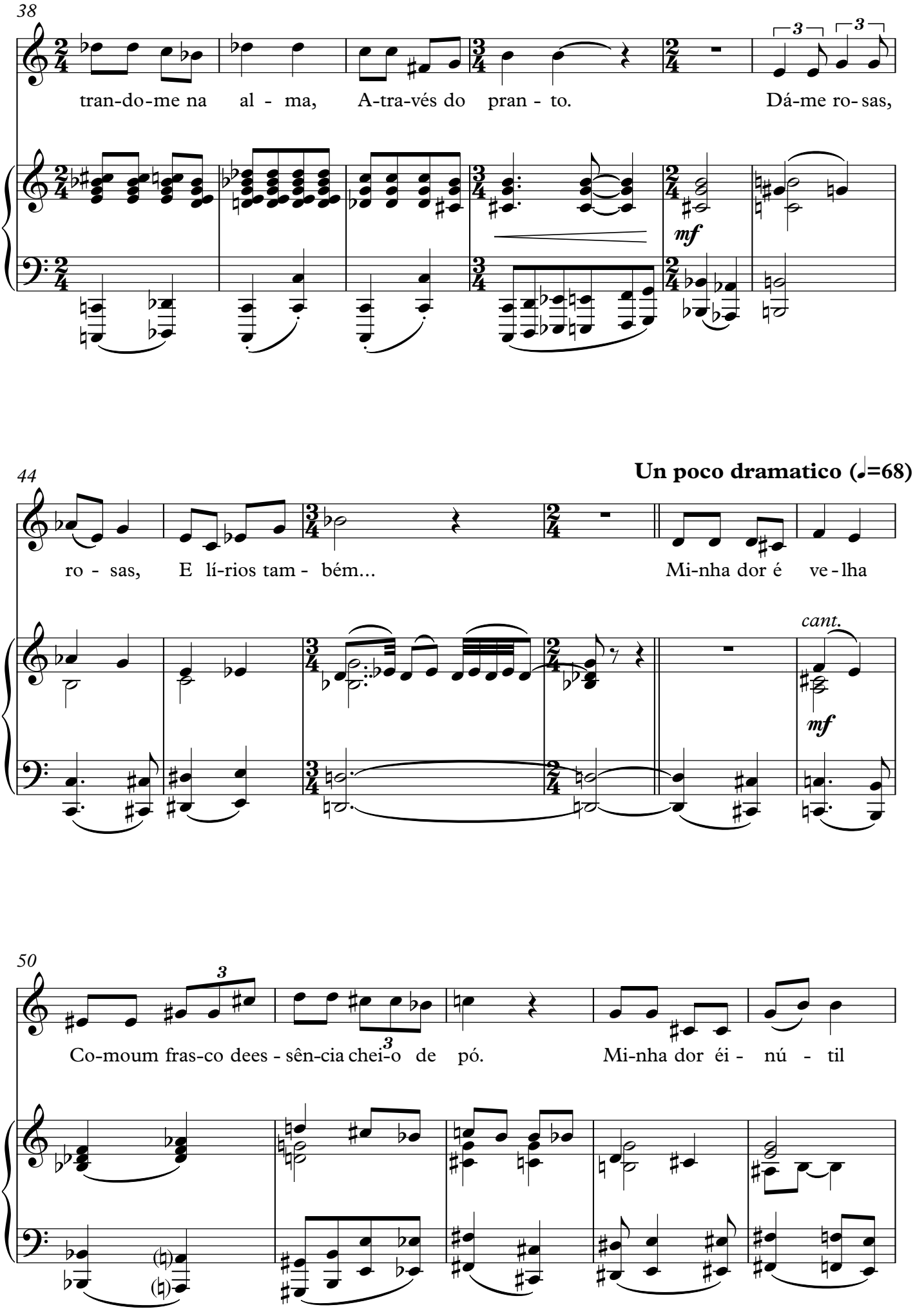
Dá-me lírios, lírios

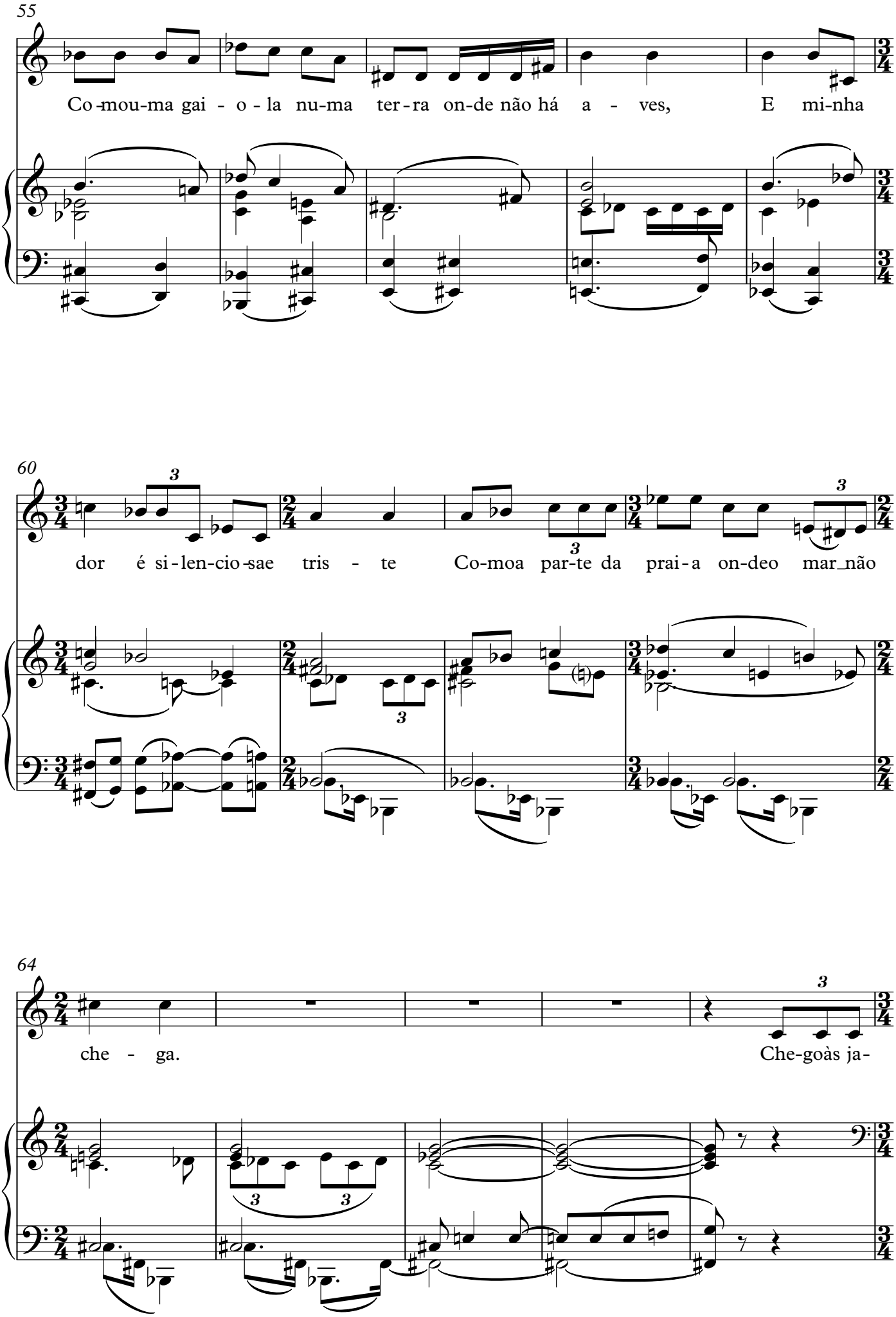
Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça

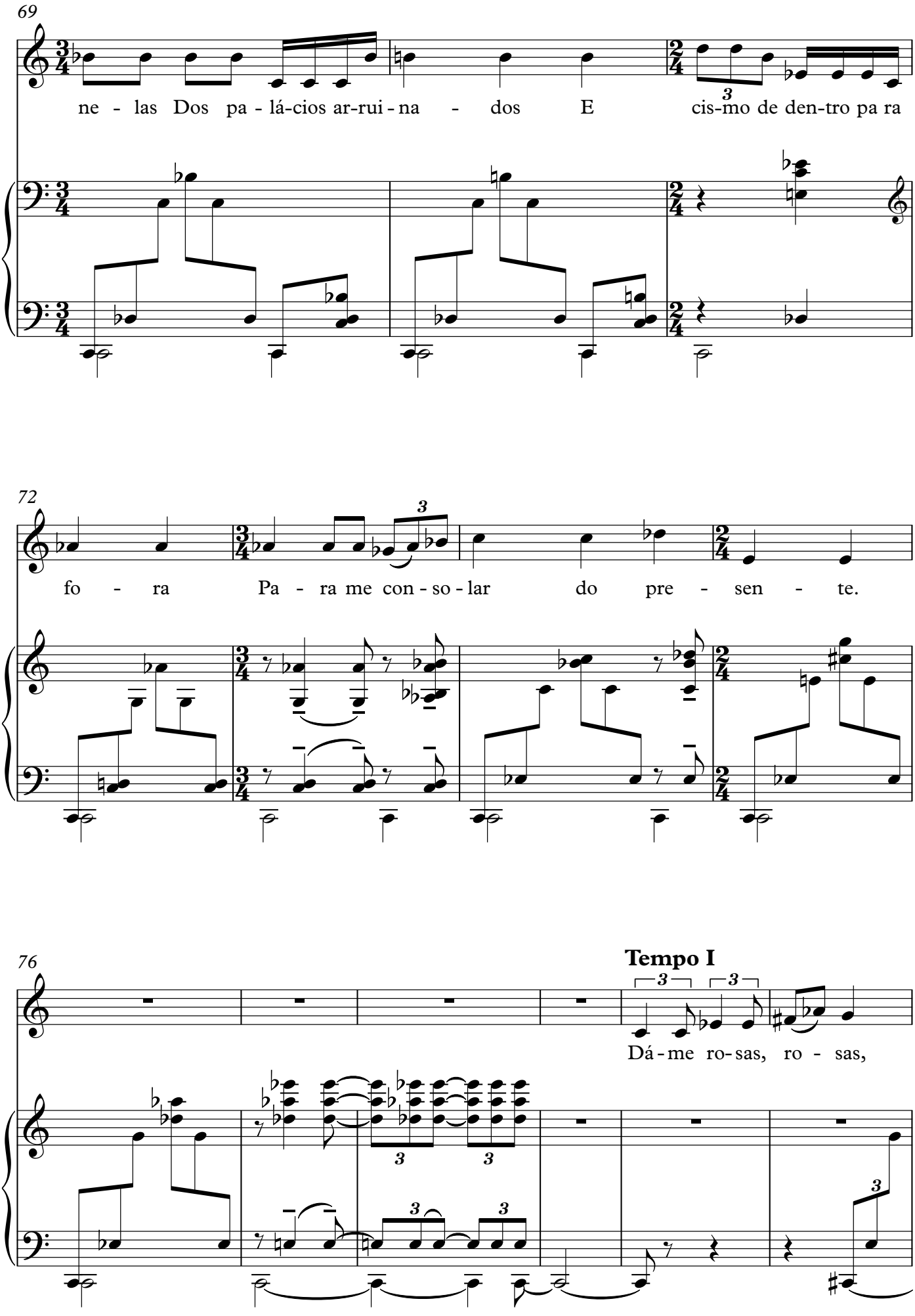


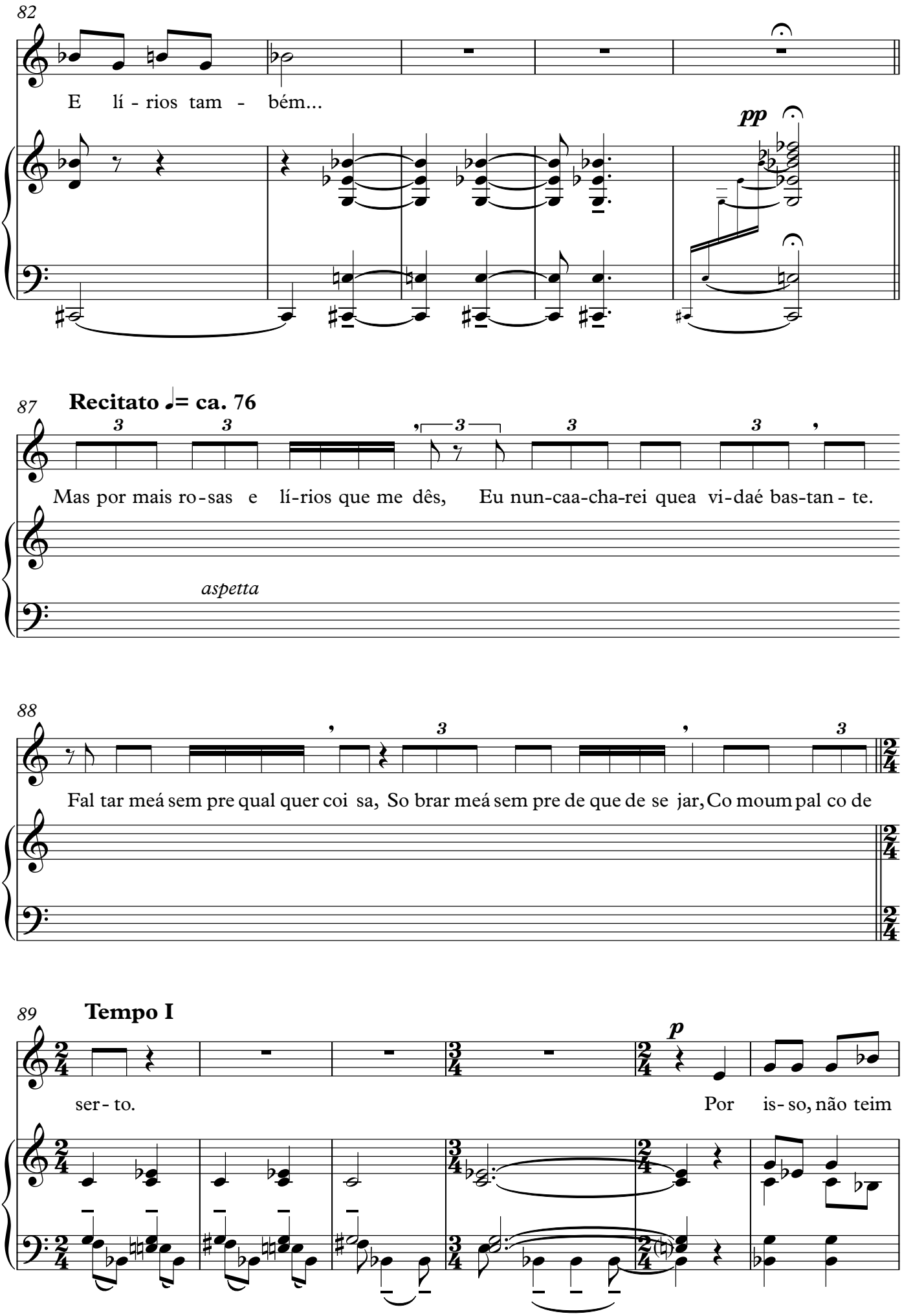
Poco mosso (♩=80)

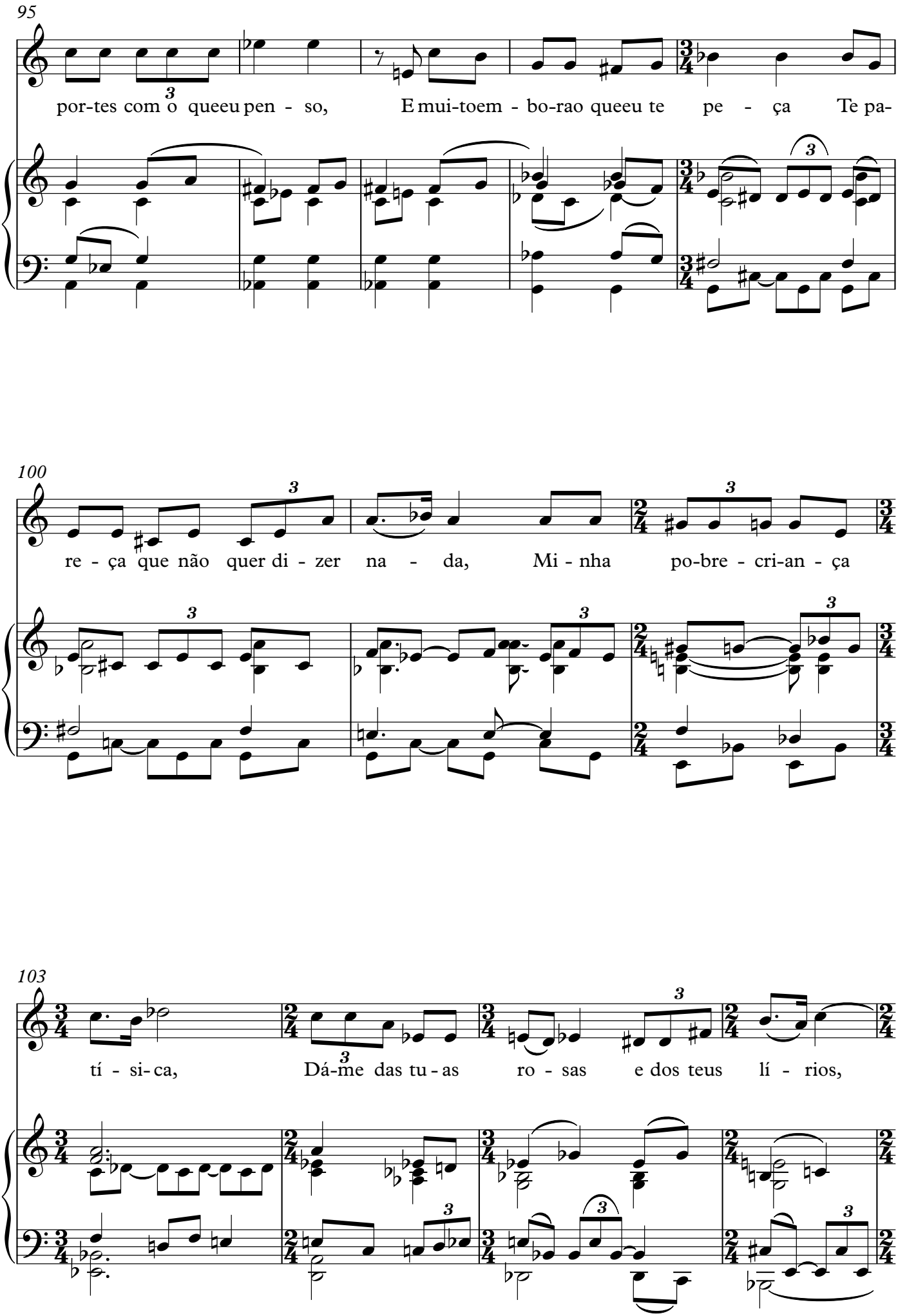


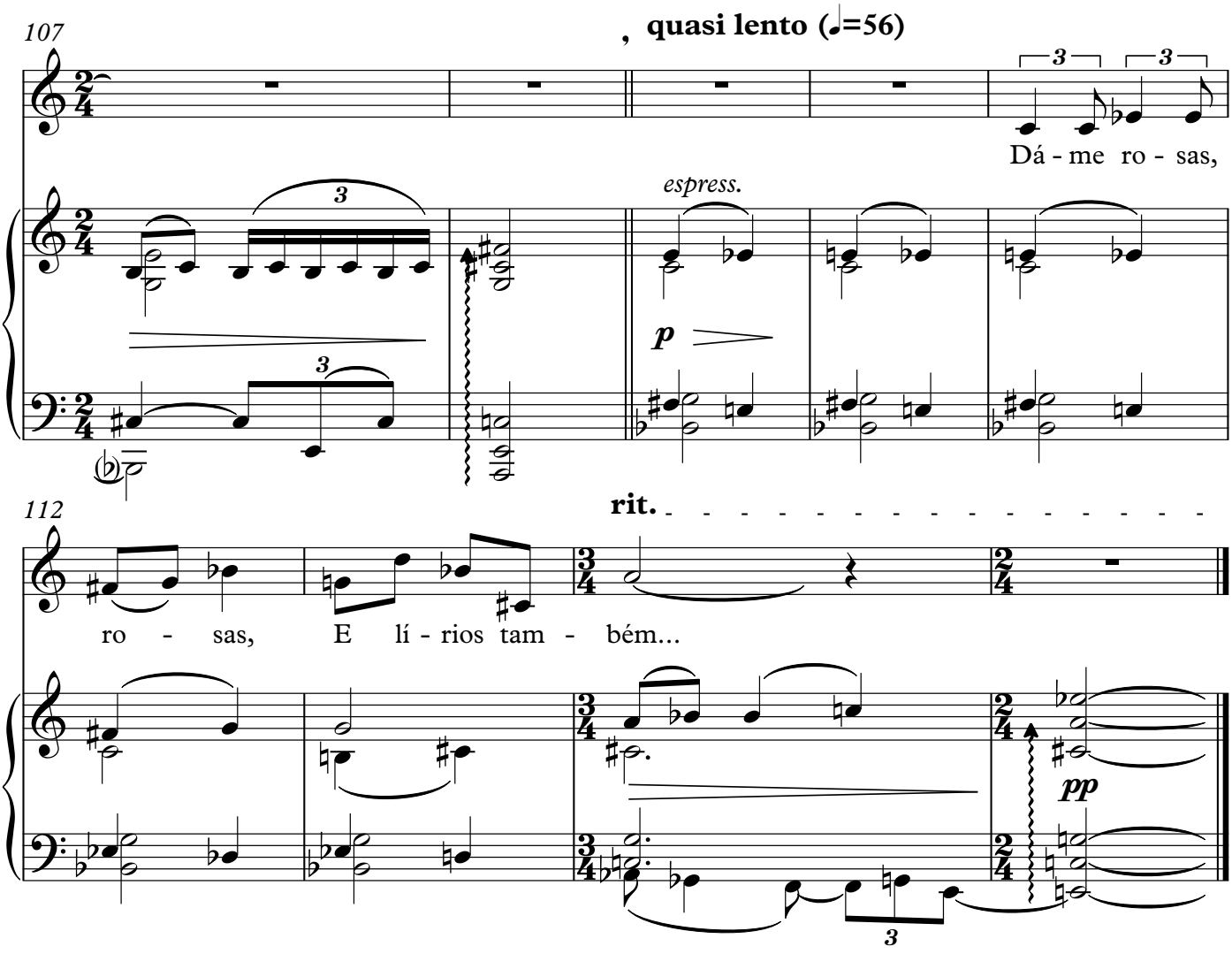

38
tran-do-me na al - ma, A-tra-vés do pran - to. Dá-me ro- sas,
mf
44
Un poco dramatico (♩=68)
ro - sas, E lí-rios tam - bém... Mi-nha dor é ve - lha
cant.
mf
50
Co-moum fras-co dees - sên-cia chei-o de pó. Mi-nha dor éi - nú - til


55
Co-mou-ma gai - o - la nu-ma ter-ra on-de não há a - ves, E mi-nha
60
dor é si-len-cio-sae tris - te Co-moa par-te da prai-a on-deo mar_não
64
che - ga. Che-goàs ja-


69
ne - las Dos pa - lá-cios ar-rui - na - dos E cis-mo de den-tro pa ra
72
fo - ra Pa - ra me con - so - lar do pre - sen - te.
76
Tempo I
Dá - me ro- sas, ro - sas,


82
E lí - rios tam - bém...
pp
87
Recitato ♩= ca. 76
Mas por mais ro-sas e lí-rios que me dês, Eu nun-caa-cha-rei quea vi-daé bas-tan - te.
aspetta
88
Fal tar meá sem pre qual quer coi sa, So brar meá sem pre de que de se jar, Co moum pal co de
89
Tempo I
p
ser - to.
Por is- so, não teim

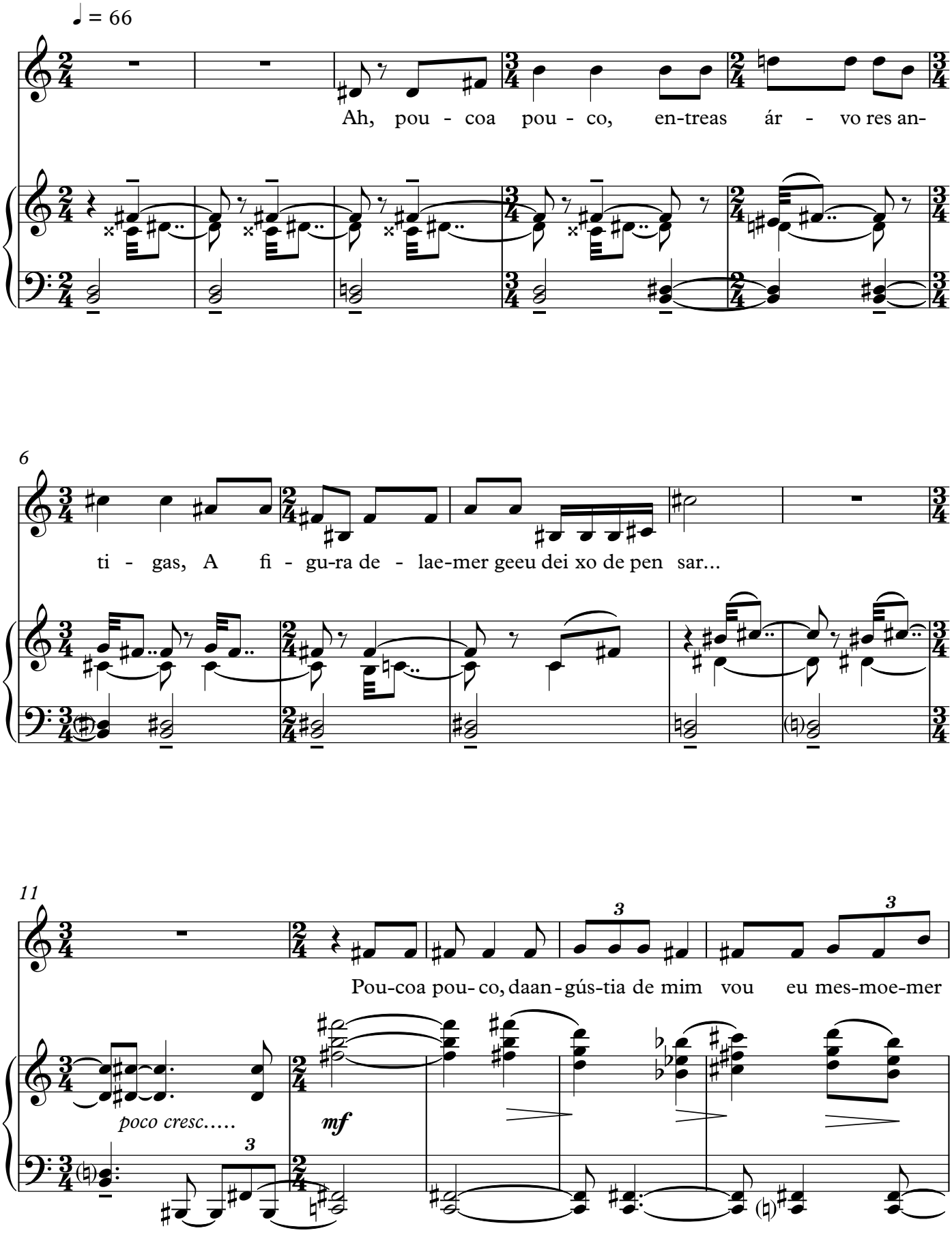

95
por-tes com o queeu pen - so, E mui-toem - bo-rao queeu te pe - ça Te pa-
100
re - ça que não quer di - zer na - da, Mi - nha po-bre - cri-an - ça
103
tí - si- ca, Dá-me das tu - as ro - sas e dos teus lí - rios,


107
, quasi lento (♩=56)
Dá - me ro - sas,
espress.
p
112
rit.
ro - sas, E lí - rios tam - bém...
pp

De la musique

Fernando Pessoa

Fernando Lopes-Graça



16

Tranquilo (♩=60)

poco ced.

gin - do... ...As du-as fi - gu-ras en-

cant.

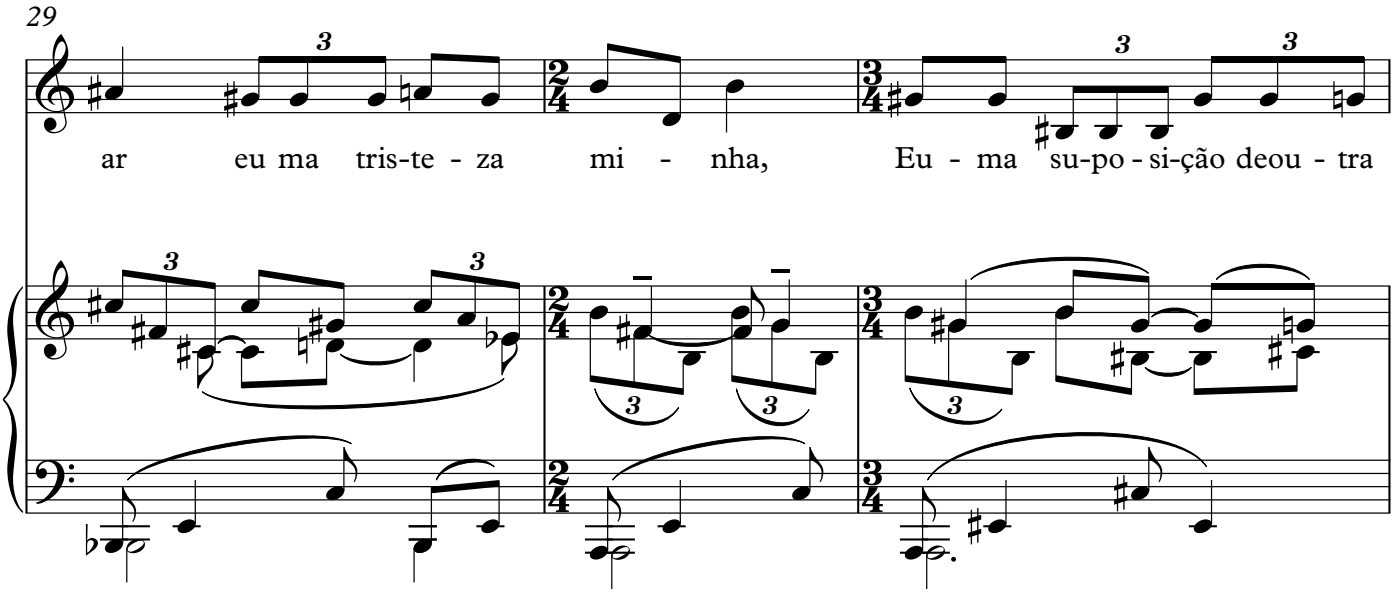
p

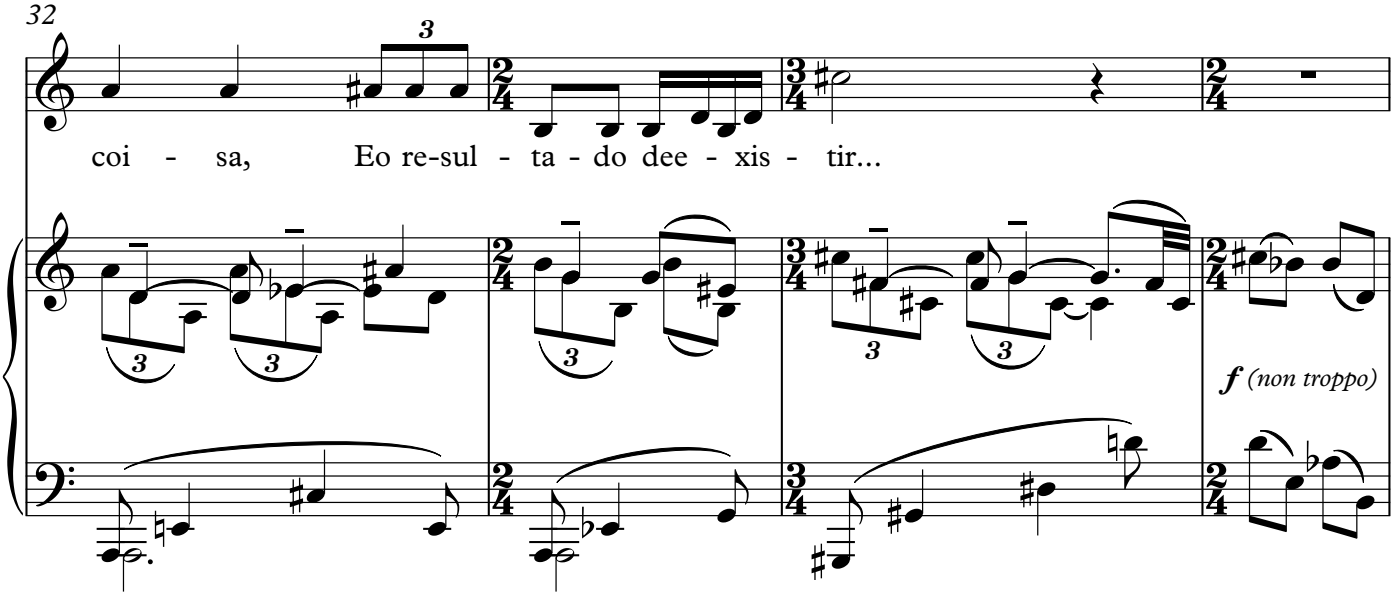
22

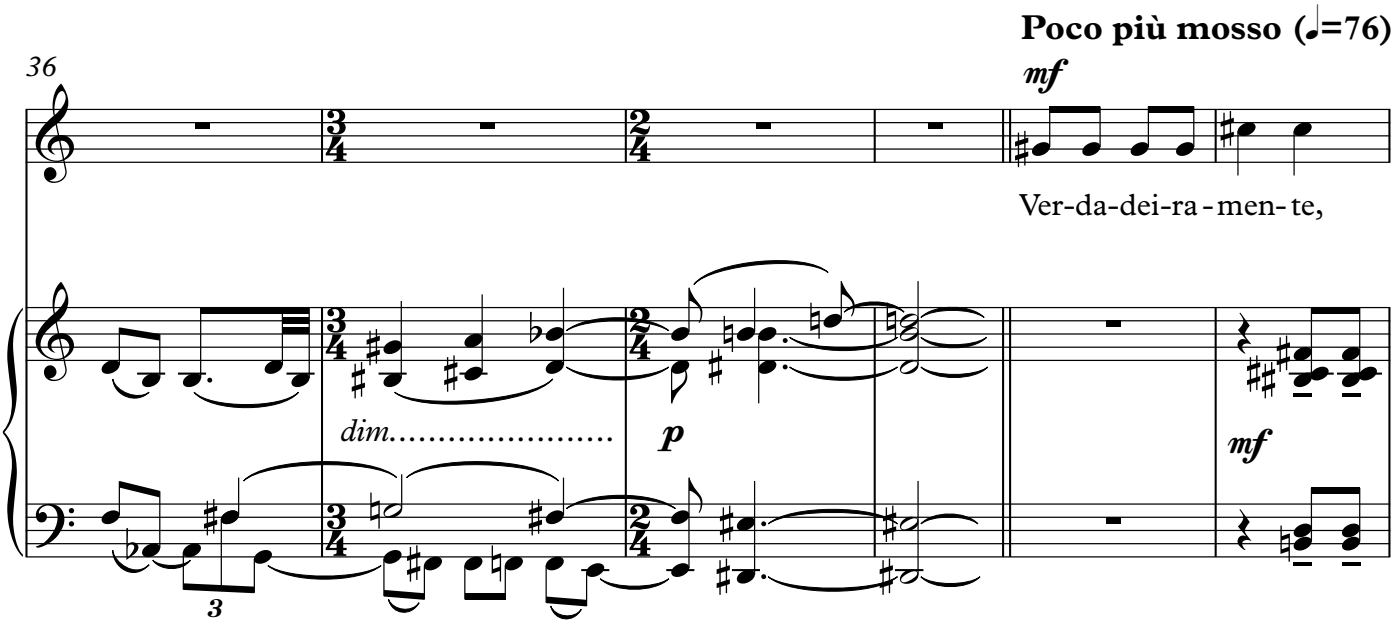
con-tram - se na cla - rei-raao pé_ do la - go... ...As du-as fi-

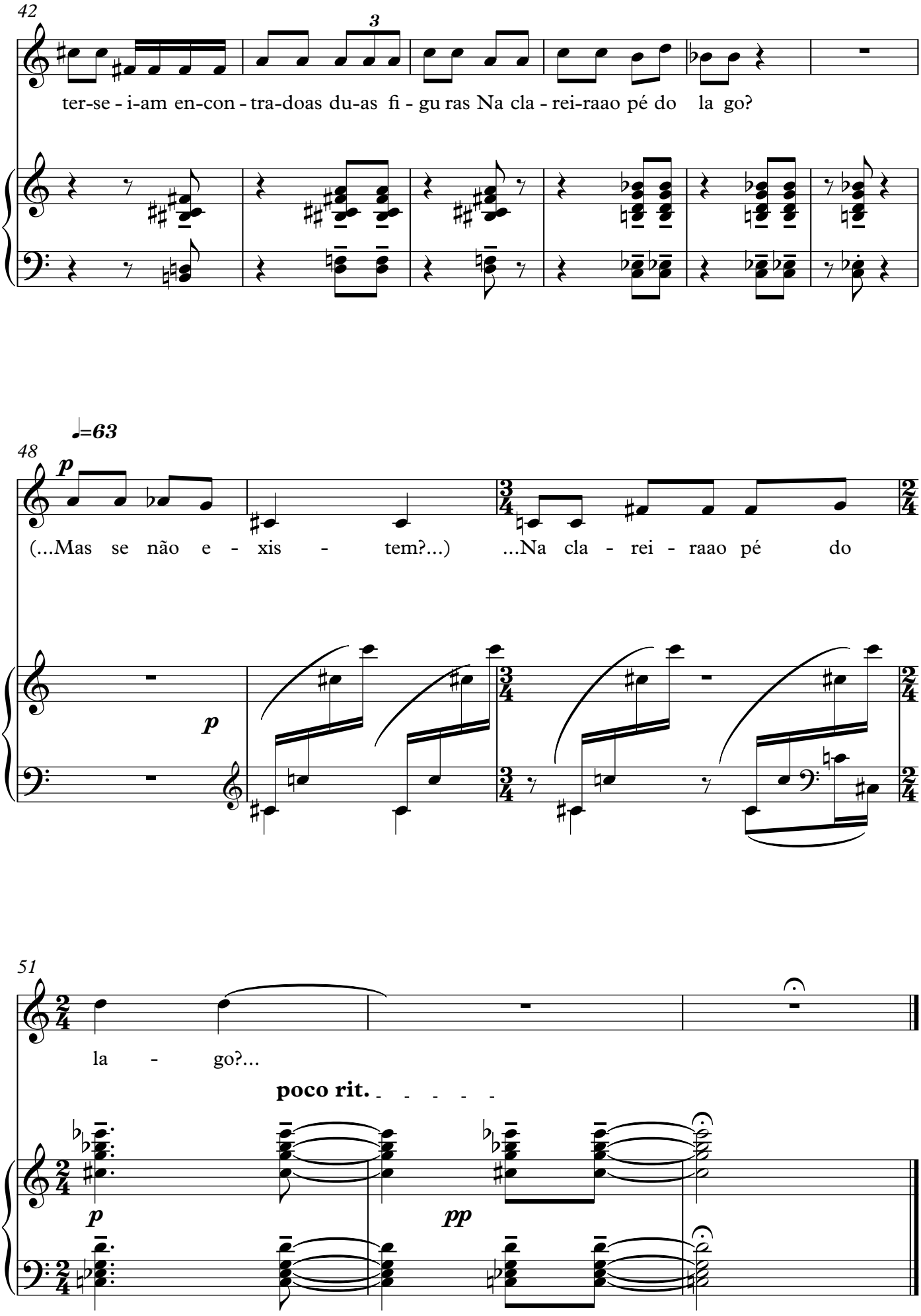
26

gu - ras so - nha - das, Por - queis - to foi só um rai-o de lu-


29
ar eu ma tris-te - za mi - nha, Eu - ma su-po - si-ção deou - tra


32
coi - sa, Eo re-sul - ta - do dee - xis - tir...
f (non troppo)

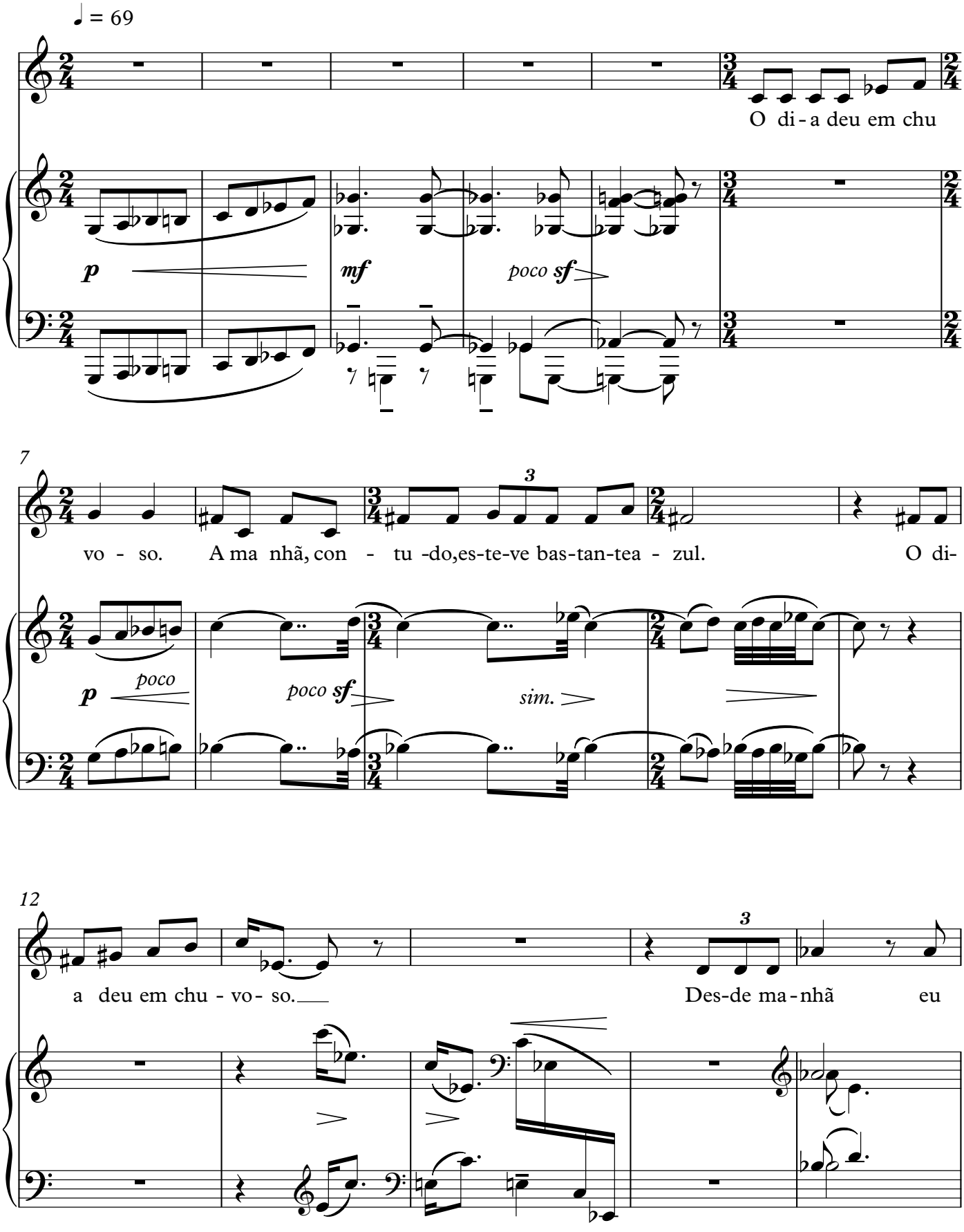

Poco più mosso (♩=76)
36
mf
Ver-da-dei-ra - men- te,
dim.....
p
mf

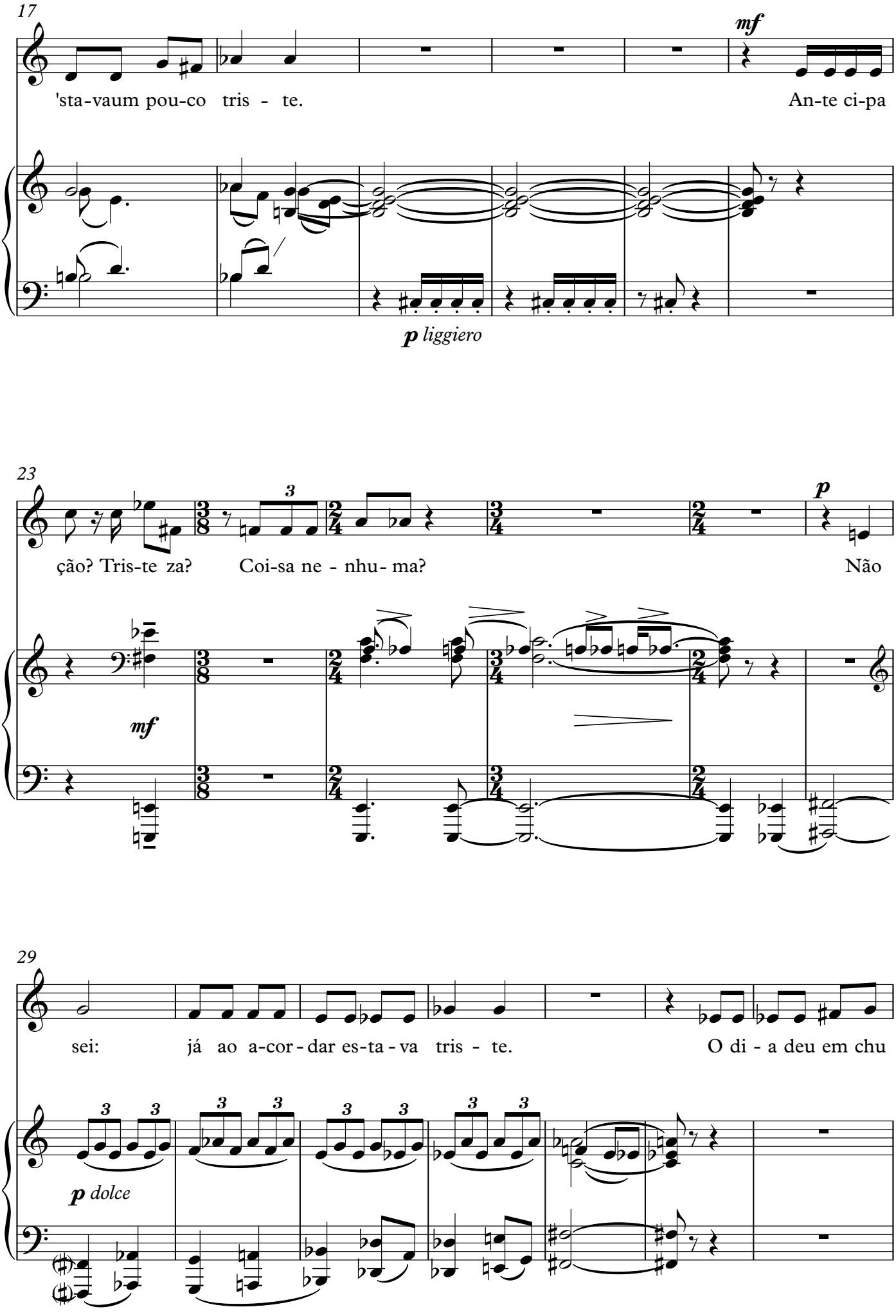

42
3
ter-se - i-am en-con - tra-doas du-as fi - gu ras Na cla - rei-raao pé do la go?
48
♩=63
p
(...Mas se não e - xis - tem?...) ...Na cla - rei - raao pé do
p
51
la - go?...
poco rit.
p
pp

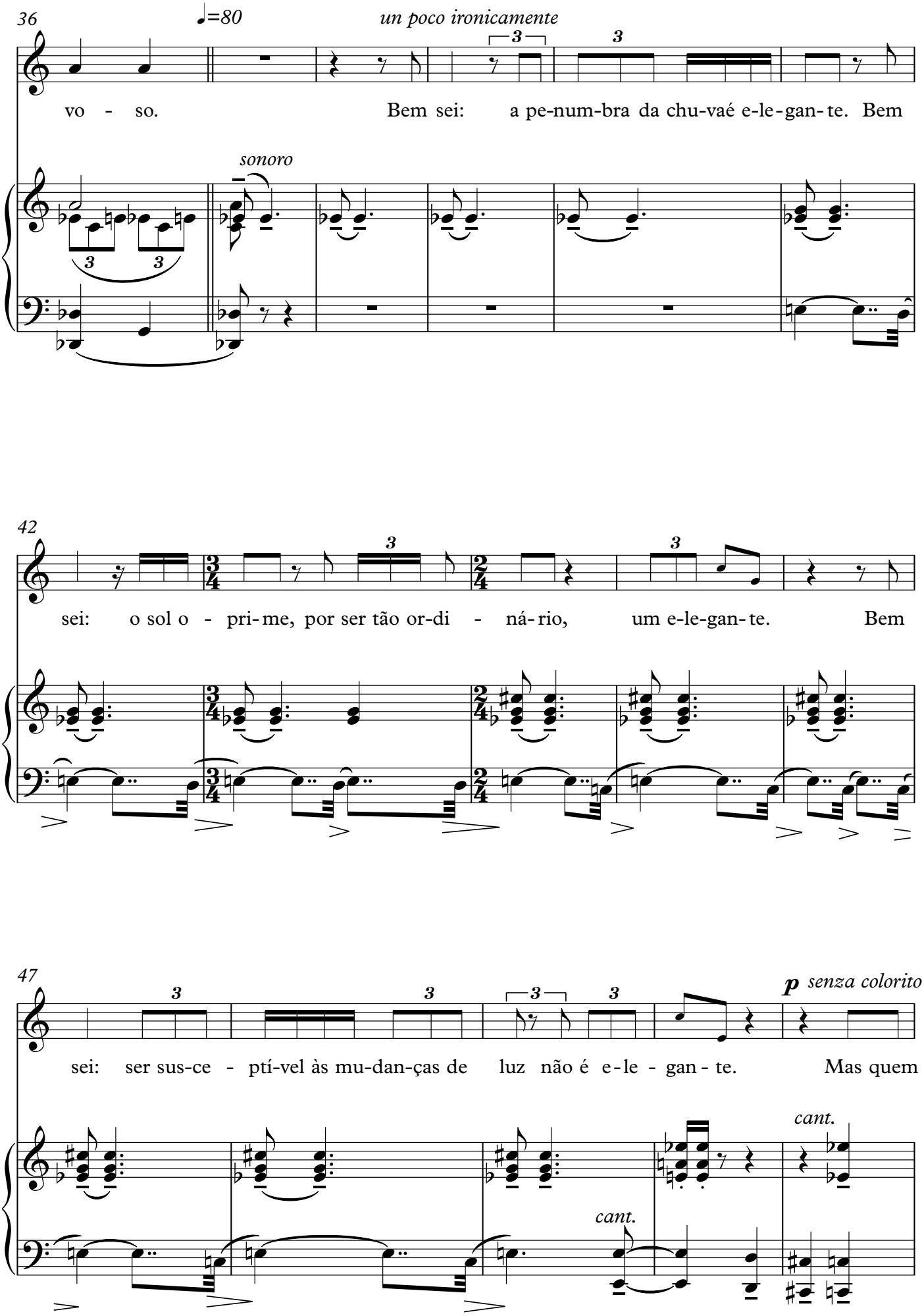
Trapo

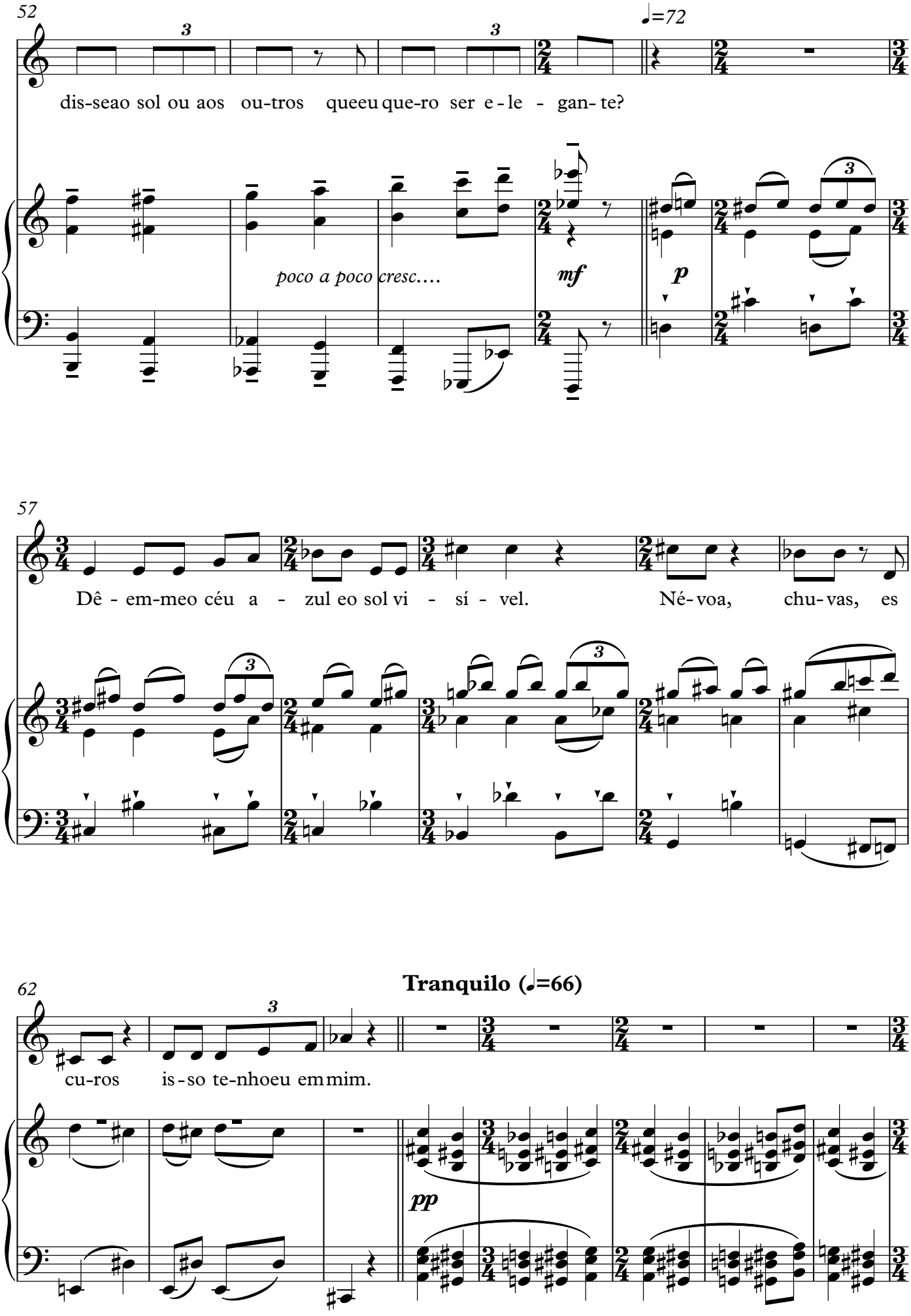
Fernando Pessoa

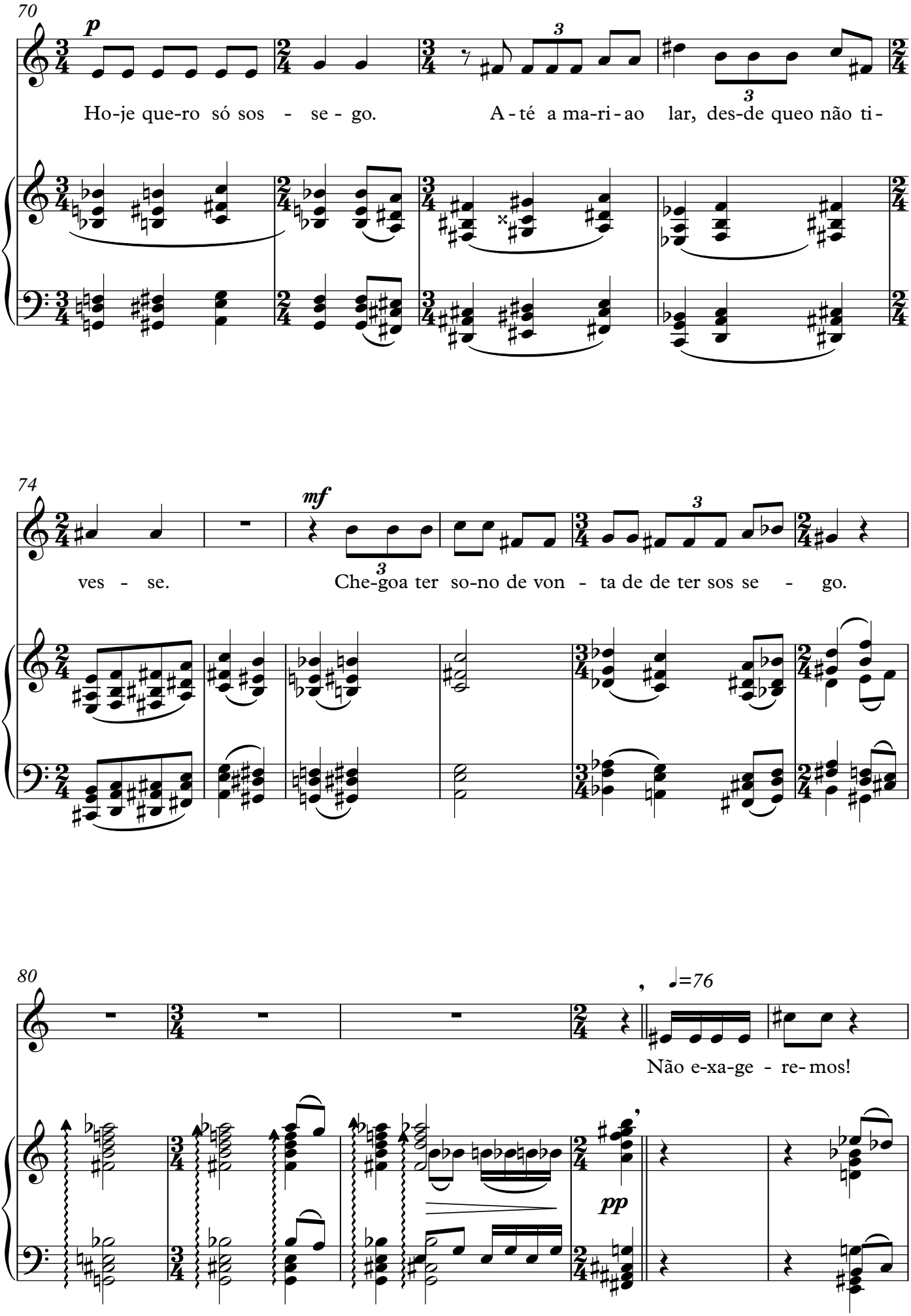
Fernando Lopes-Graça

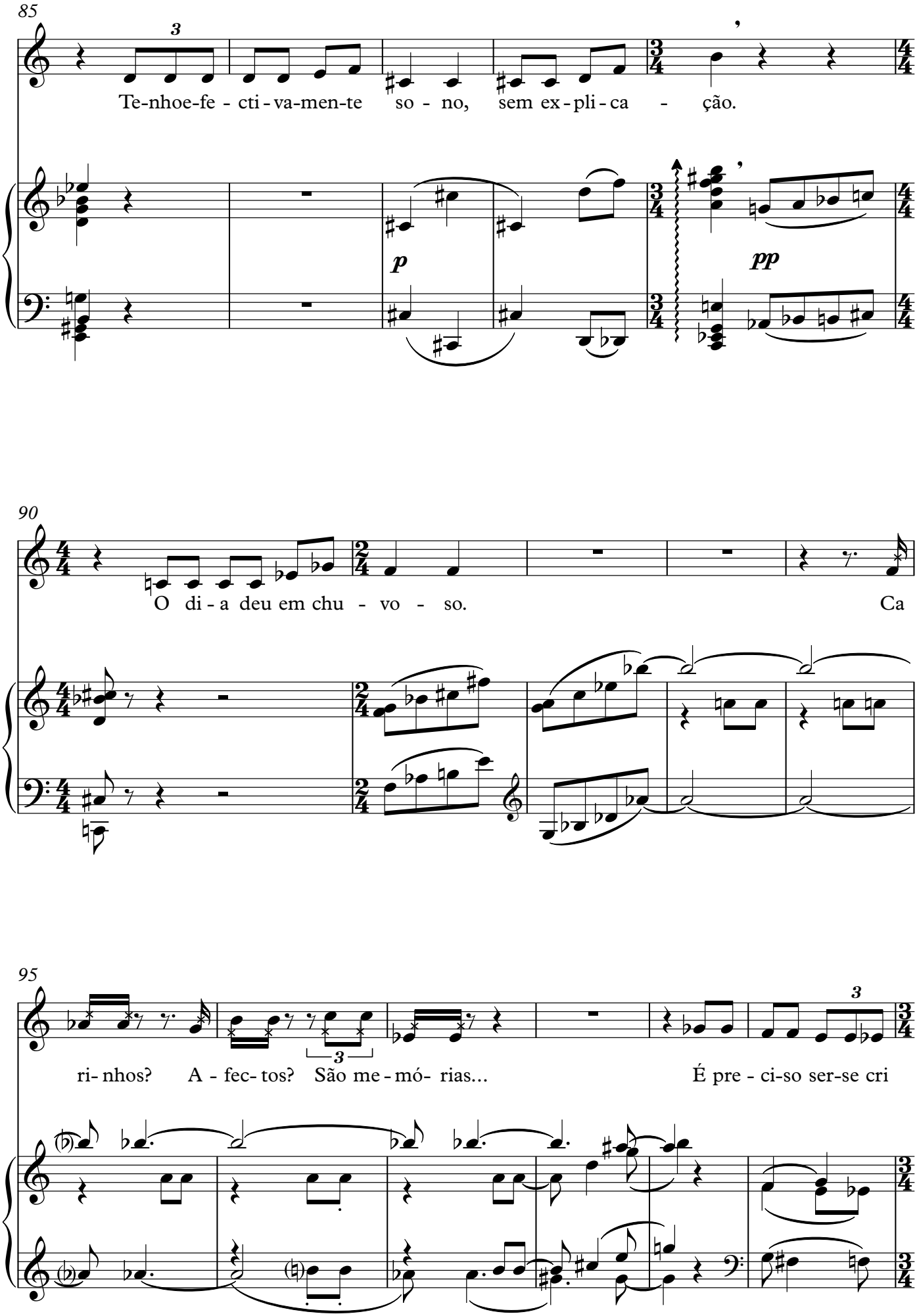


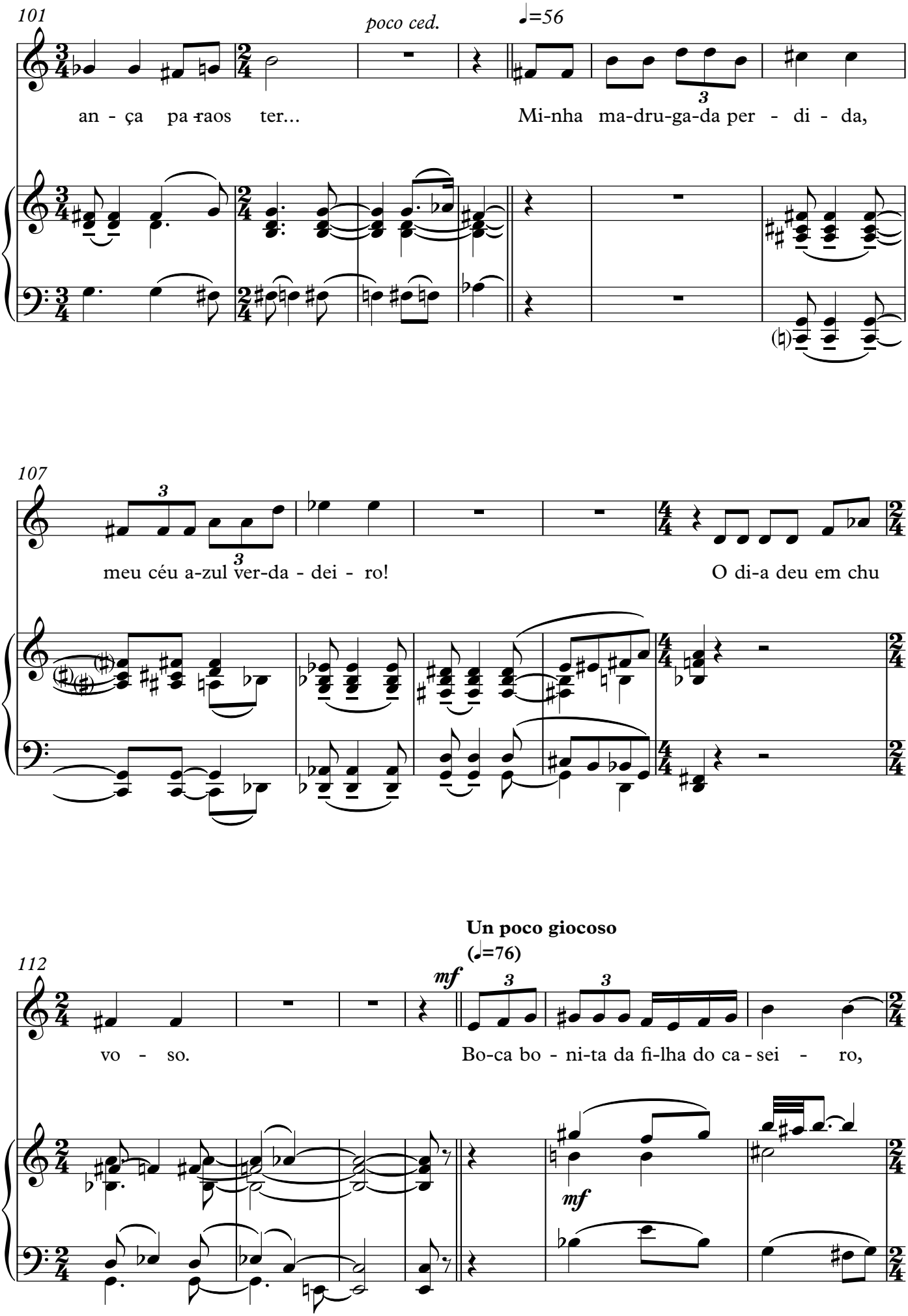

17
mf
'sta-vaum pou-co tris - te.
An-te ci-pa
p liggiero
23
p
ção? Tris-te za?
Coi-sa ne - nhu- ma?
Não
mf
29
sei:
já ao a-cor-dar es-ta-va tris - te.
O di - a deu em chu
p dolce

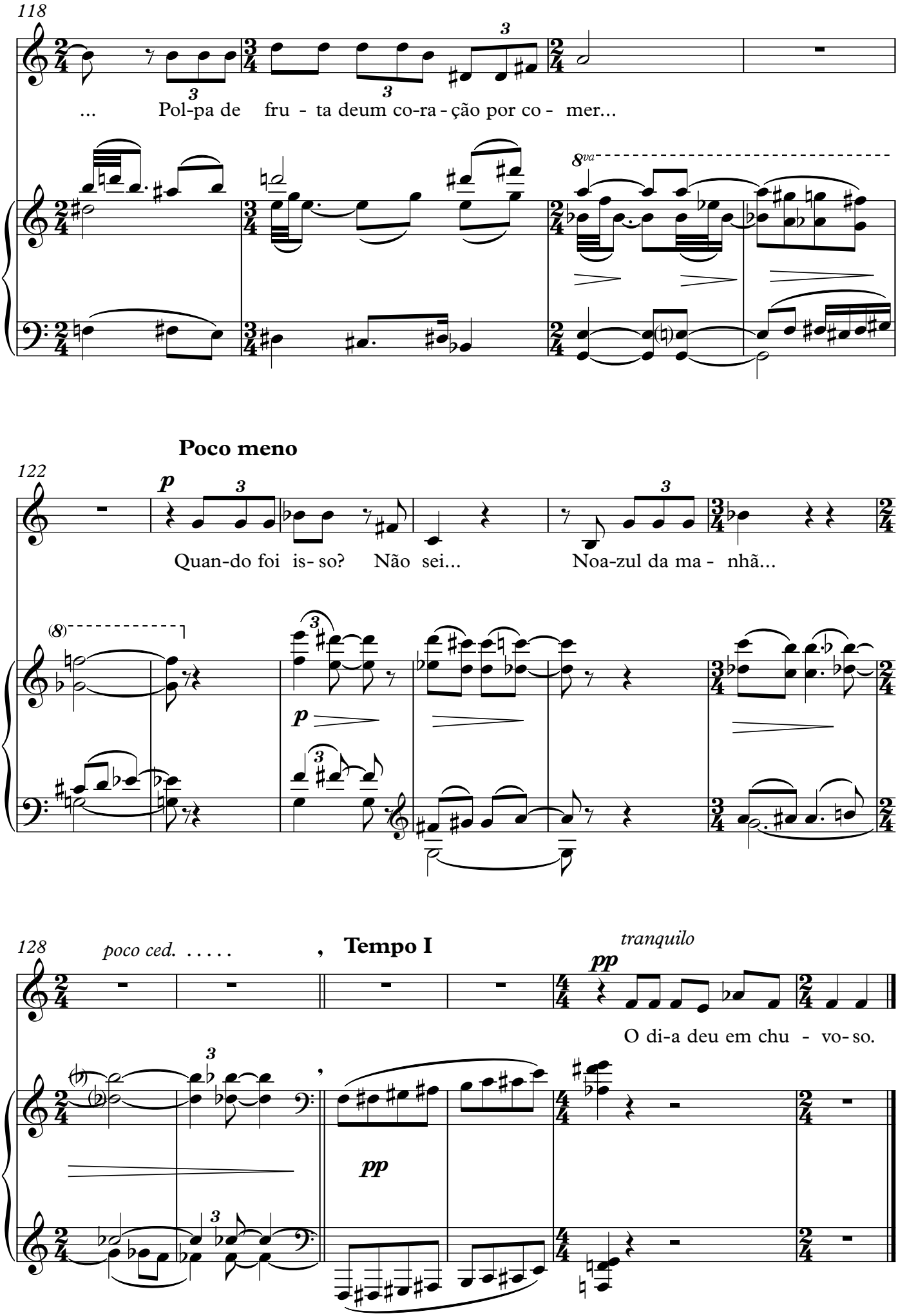

36
♩=80
un poco ironicamente
vo - so.
Bem sei: a pe-num-bra da chu-vaé e-le-gan-te. Bem
sonoro
42
sei: o sol o - pri-me, por ser tão or-di - ná-rio, um e-le-gan-te. Bem
47
sei: ser sus-ce - ptí-vel às mu-dan-ças de luz não é e-le - gan - te. Mas quem
p senza colorito
cant.
cant.


52
♩=72
dis-seao sol ou aos ou-tros queeu que-ro ser e-le - gan-te?
poco a poco cresc....
mf
p
57
Dê - em-meo céu a - zul eo sol vi - sí - vel.
Né-voa, chu-vas, es
62
Tranquilo (♩=66)
cu-ros is-so te-nhoeu em mim.
pp


70
p
Ho-je que-ro só sos - se - go.
A - té a ma-ri - ao lar, des-de queo não ti -
74
mf
ves - se.
Che-goa ter so-no de von - ta de de ter sos se - go.
80
♩=76
Não e-xa-ge - re-mos!
pp

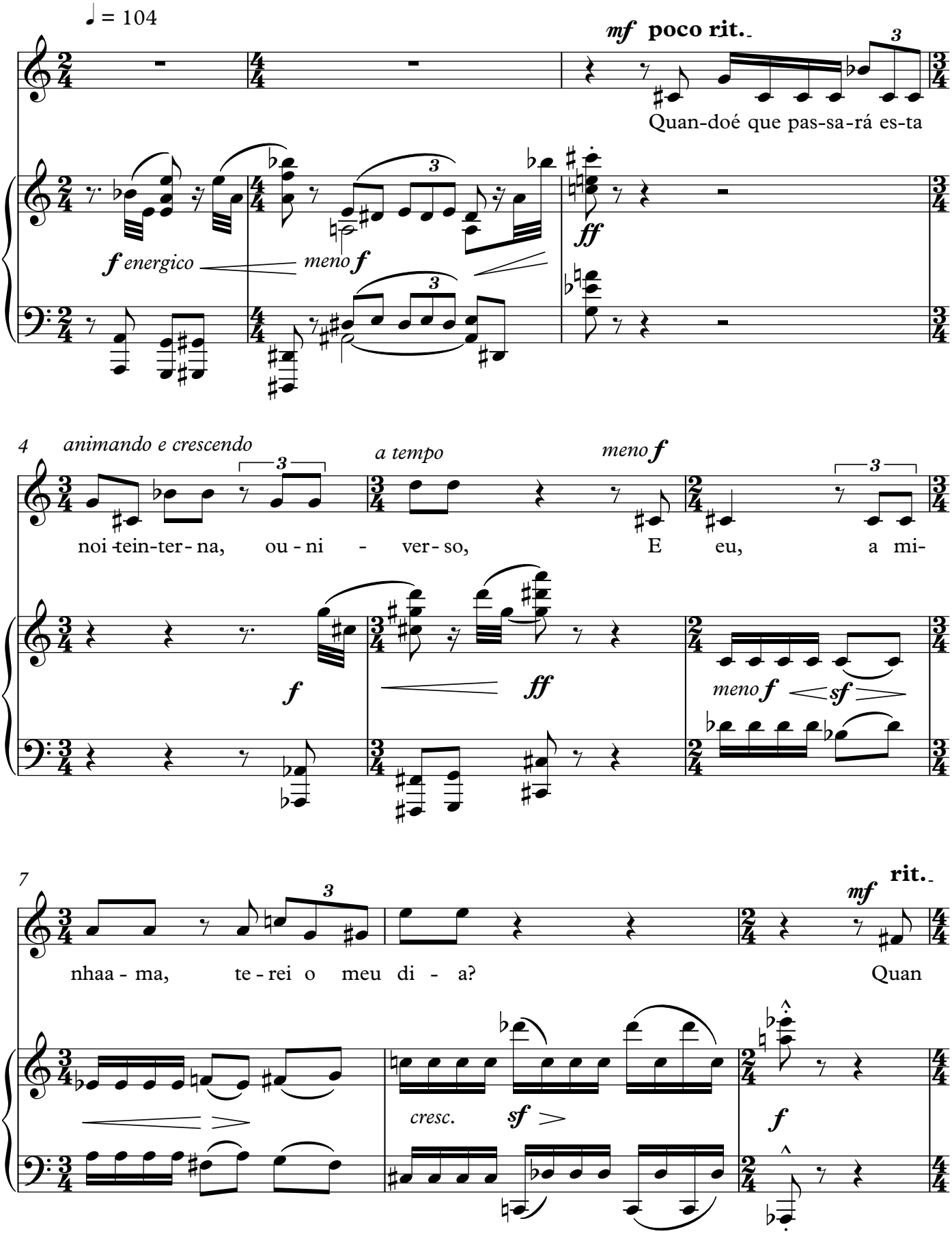

85
Te-nhoe-fe - cti - va-men-te so - no, sem ex - pli - ca - ção.
p
pp
90
O di - a deu em chu - vo - so.
Ca
95
ri- nhos? A - fec- tos? São me - mó- rias...
É pre - ci-so ser-se cri

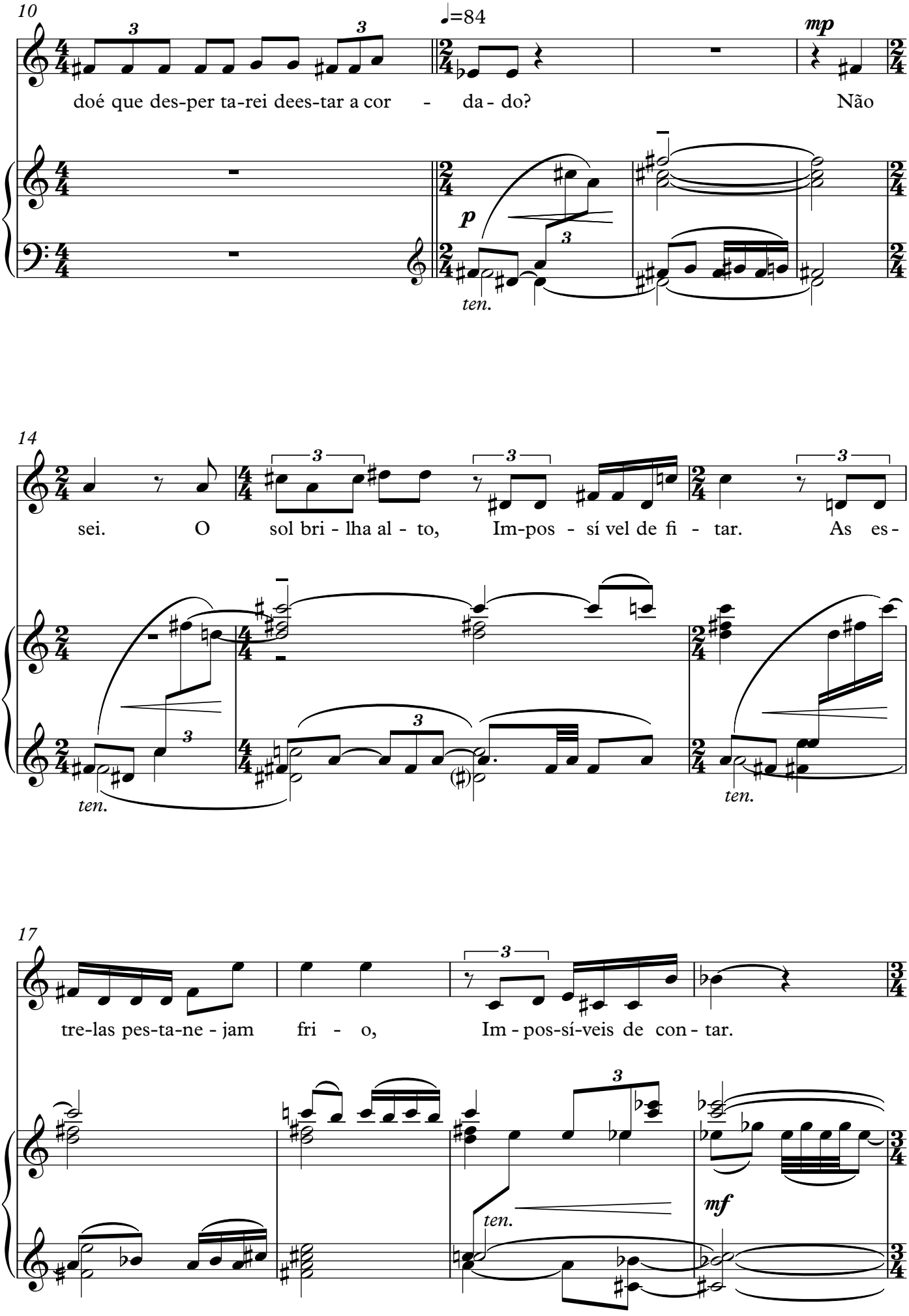

101
poco ced.
♩=56
an - ça pa-raos ter...
Mi-nha ma-dru-ga-da per - di - da,
107
meu céu a-zul ver-da - dei - ro!
O di-a deu em chu
112
Un poco giocoso
(♩=76)
mf
vo - so.
Bo-ca bo - ni-ta da fi-lha do ca - sei - ro,
mf

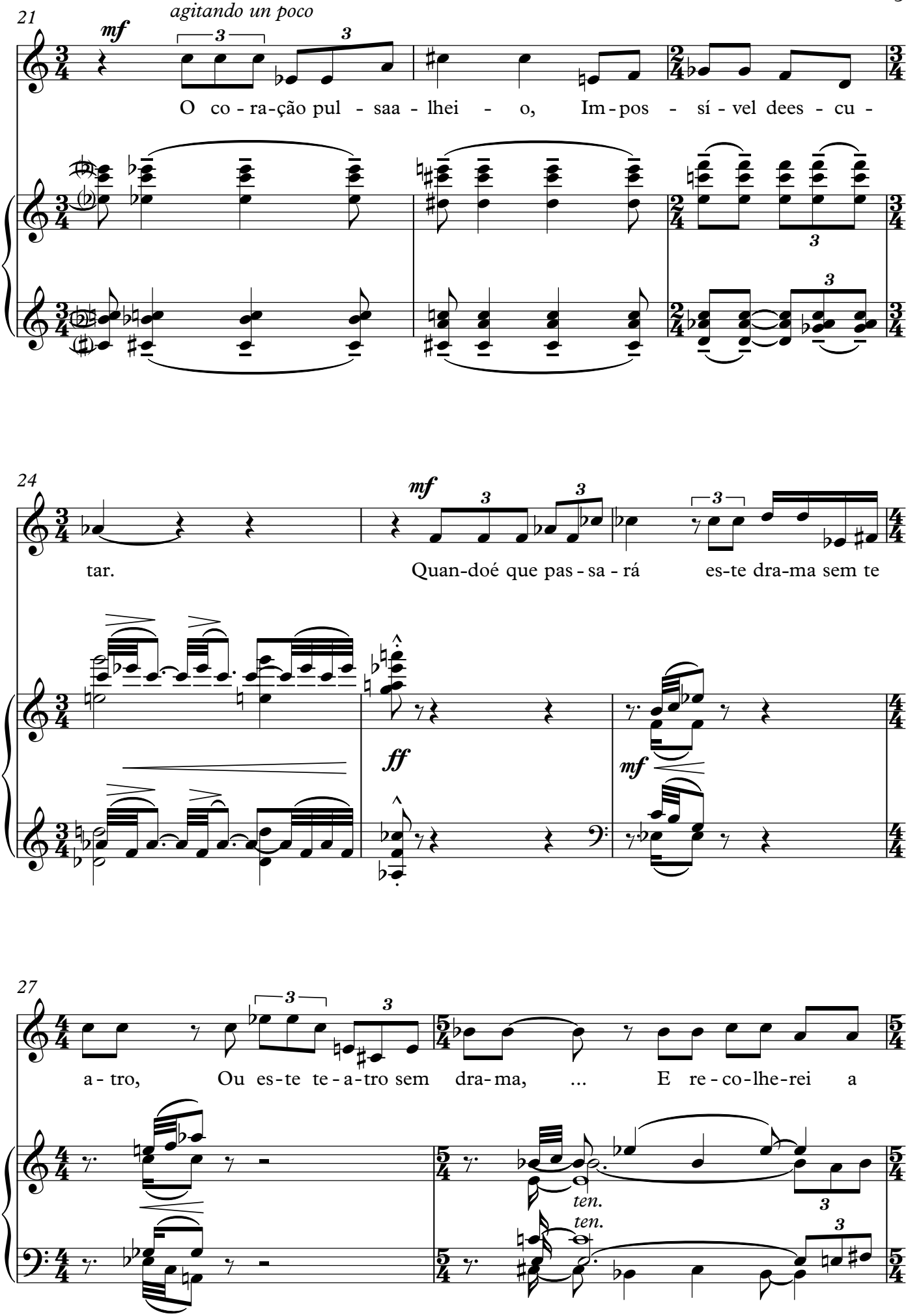

118
... Pol-pa de fru - ta deum co-ra - ção por co - mer...
8va
Poco meno
122
p
Quan-do foi is- so? Não sei... Noa-zul da ma - nhã...
(8)
p
128
poco ced. . . . . ,
Tempo I
tranquilo
pp
O di-a deu em chu - vo- so.
pp

Magnificat

Fernando Pessoa — Fernando Lopes-Graça




10
♩=84
mp
doé que des-per ta-rei dees-tar a cor - da- do? Não
p
ten.
14
sei. O sol bri - lha al - to, Im-pos - sí vel de fi - tar. As es-
ten.
ten.
17
tre-las pes-ta-ne - jam fri - o, Im - pos-sí-veis de con - tar.
ten.
mf


21
agitando un poco
mf
O co - ra-ção pul - saa - lhei - o, Im-pos - sí - vel dees - cu -
24
mf
tar. Quan-doé que pas - sa - rá es-te dra-ma sem te
ff
mf
27
a - tro, Ou es-te te - a-tro sem dra-ma, ... E re - co-lhe-rei a
ten.
ten.

29

ca - sa?

30

Tranquilo (♩=66)

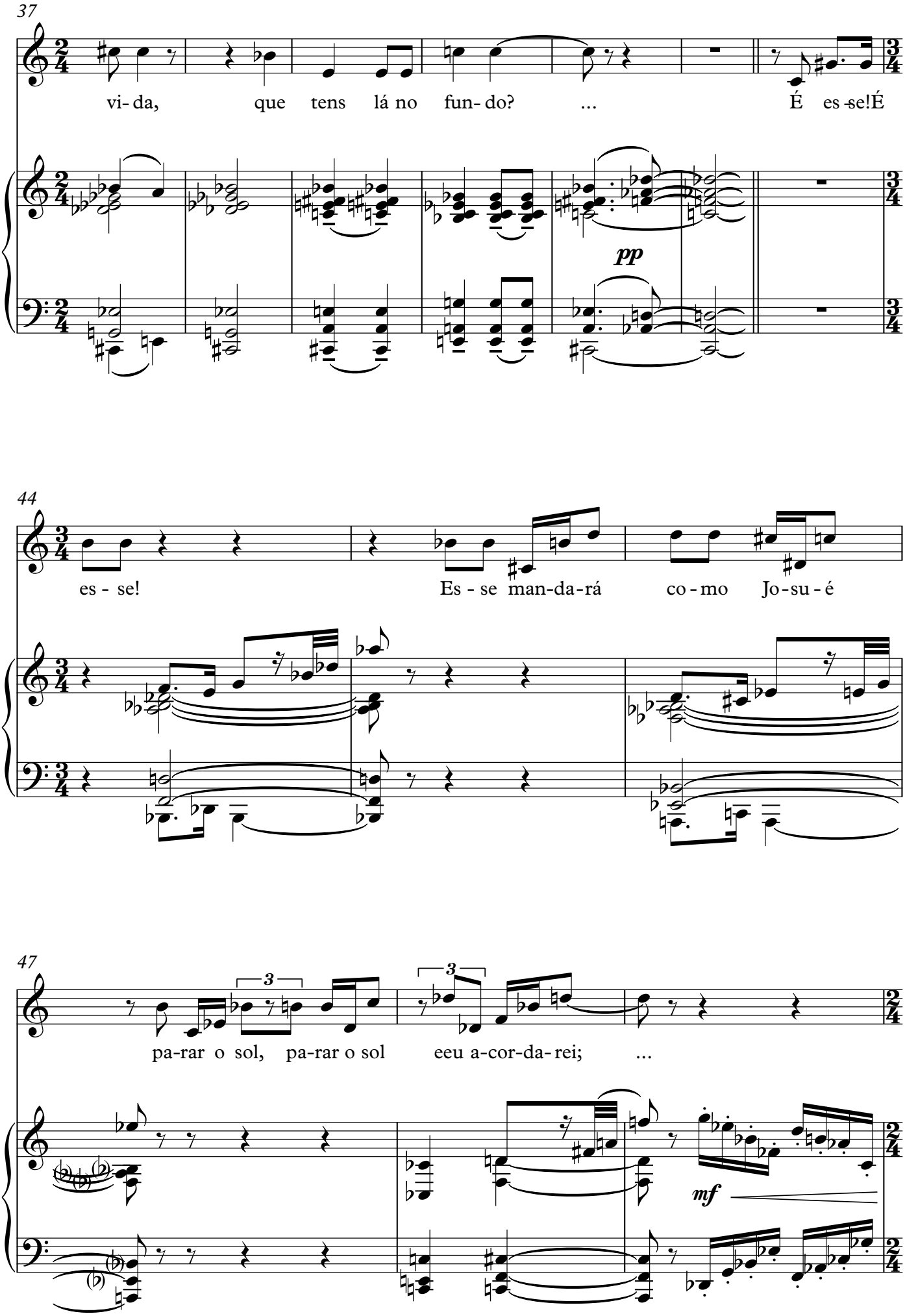
On- de? Co- mo? Quan- do?

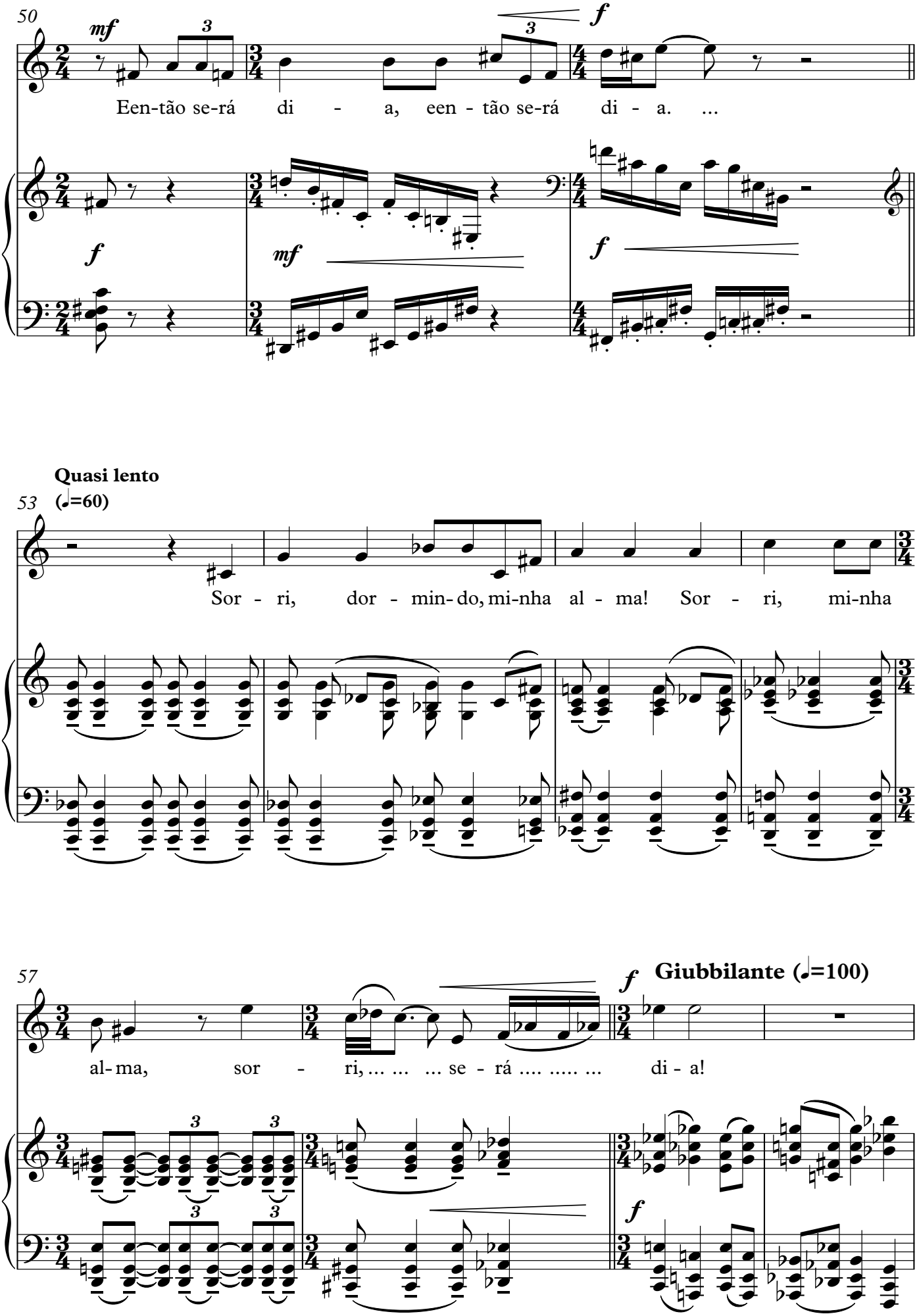
f *ff*

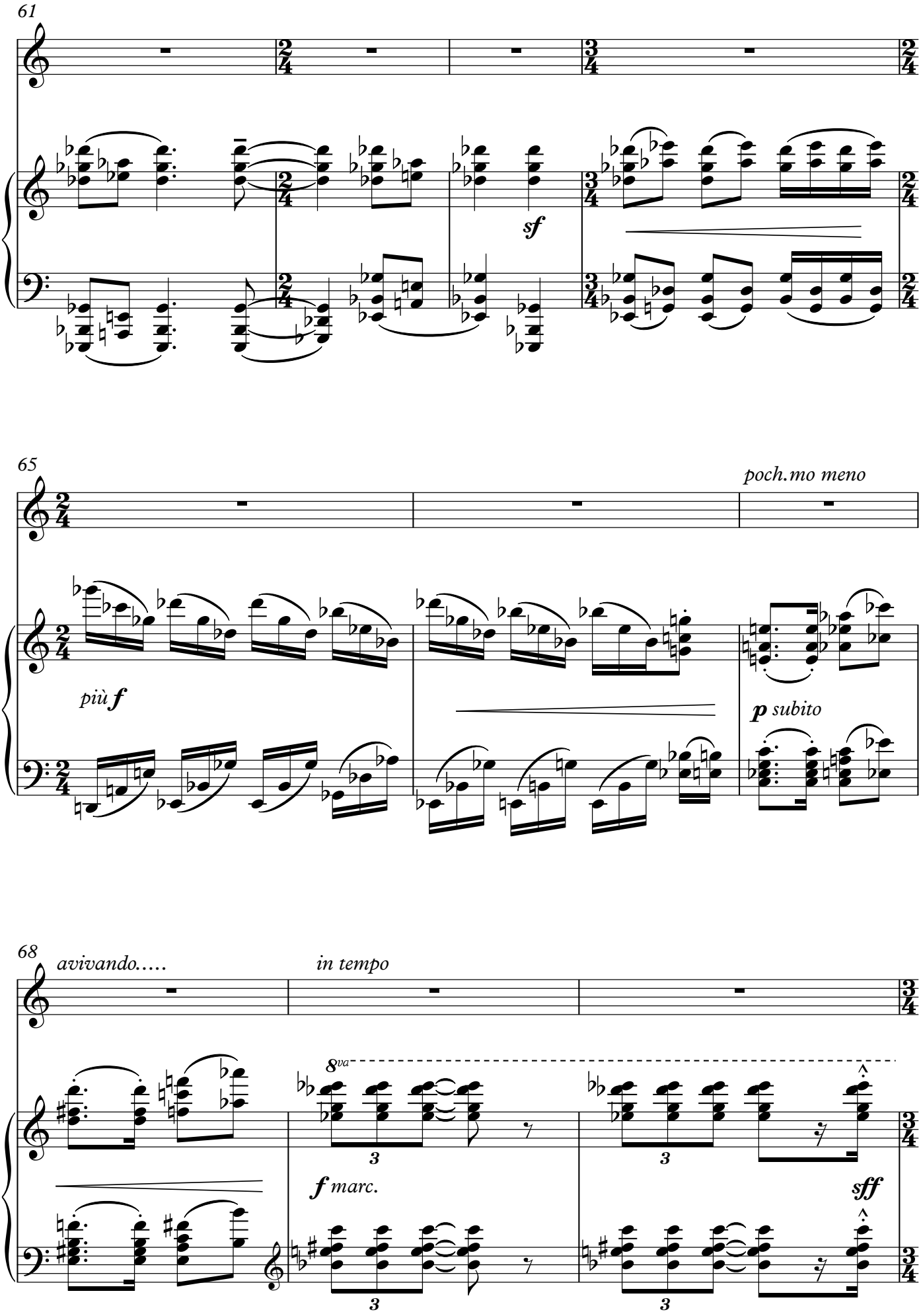
8va

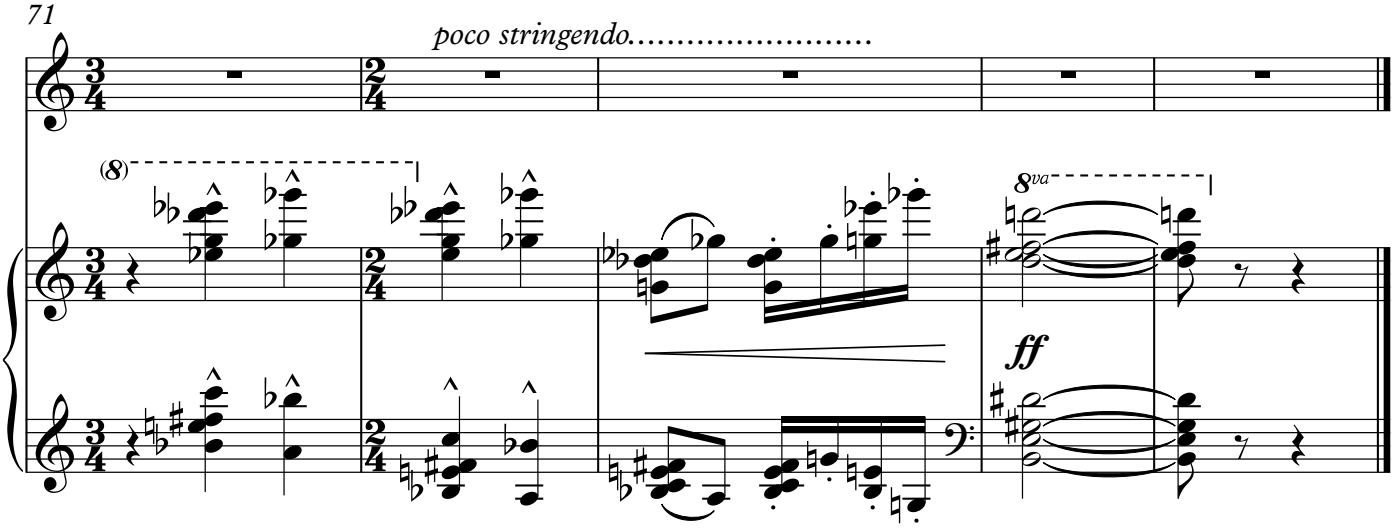
32

Ga-to que me fi - tas com o-lhos de


37
vi- da, que tens lá no fun- do? ... É es -se!É
pp
44
es - se! Es - se man-da-rá co - mo Jo - su - é
47
3
pa-rar o sol, pa-rar o sol eeu a-cor-da- rei; ...
mf


50
mf
f
Een-tão se-rá di - a, een - tão se-rá di - a. ...
f
mf
f
Quasi lento
(♩=60)
53
Sor - ri, dor - min- do, mi-nha al - ma! Sor - ri, mi-nha
57
al- ma, sor - ri, ... se - rá .... di - a!
f
Giubbilante (♩=100)
f


61
sf
65
poch.mo meno
più f
p subito
68
avivando.....
in tempo
8va
3
f marc.
sff


71
poco stringendo.....
(8)
8va
ff