

## REFERÊNCIA LITERÁRIA E CONSTRUÇÃO MUSICAL – EM TORNO AO *CICLO DE CANÇÕES* DE LUÍS FILIPE PIRES \*

Por José Bettencourt da Câmara (Universidade de Évora)

Quase todos os criadores ao longo da história da música ocidental tiveram de debater-se nalgum momento da sua actividade com os problemas decorrentes do encontro da palavra escrita com o texto musical. Mesmo no caso daqueles que nos legaram exclusivamente obras para instrumentos que não a voz humana é lícito admitir que um dia sobre eles meditaram, a sua opinião emitiram, ou mesmo os experimentaram, porque alguma obra vocal, perdida nos azares da história, chegaram a escrever. Não deixaram, em todo o caso, de nas obras apenas instrumentais que compuseram de ser inconscientemente condicionados pela língua que falavam, como judiciosamente vem sendo por muitos alvitado.

O que mais tarde se torna para o musicólogo numa questão sobre que pode teorizar, partindo de realizações concretas cuja responsabilidade lhe não pertence, é antes para o compositor um problema vivo, quer dizer, vivido, com uma história própria, feita de dúvidas, hesitações e, finalmente, realizações, achados de que ele é o responsável agente. Sobre essa experiência chegou, por vezes, a produzir afirmações ou a fazer relatos que muito úteis são ao musicólogo para compreender o modo e o sentido dessas realizações.

Para o criador musical, mergulhado, como todo o homem, num espaço e num tempo concretos, a palavra é uma língua determinada, que foi já a de seus pais e será ainda a de seus filhos. Portadora não apenas de um universo semântico, como o é para todo aquele que quotidianamente a usa, mas ainda de um mundo de ressonâncias (aqui o termo deve, em parte, entender-se ao pé da letra) que também determinarão as suas escolhas no próprio momento de criar. Mesmo, talvez, quando produz textos musicais

---

\* Artigo publicado na revista *Colóquio-Artes* (n.º 61, Junho de 1984, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), sob o título “Dependência literária e construção musical: Em torno ao *Ciclo de canções* de Luís Filipe Pires”. O texto actual apresenta algumas ligeiras alterações relativamente à edição referida.

sem dependência literária, destinados apenas a meios não vocais. De qualquer modo, é por ela necessariamente condicionado quando ergue sua construção sonora sobre o corpo pré-existente de um poema, seu ou devido a mão alheia.

Antes de avançarmos breves considerações sobre a referência do texto musical a um texto literário escolhido pelo compositor como ponto de partida para o seu trabalho, afirmemos, em jeito de prévio esclarecimento, que a relação da música à palavra não poderia ser entendida em termos de exclusiva passividade. Ela não é apenas o seio onde a palavra faz despertar virtualidades; também a música se assume activamente em relação à palavra, insuflando nesta virtudes que lhe conferem uma outra forma de existência, o que, de toda a evidência, é bem considerável. Não pretendendo neste momento avançar por esta via, limitamo-nos, no que respeita aos favores devidos pela palavra à música, a deixar aqui a pergunta seguinte: que significa e interessa para a palavra, que pode contentar-se com ser dita, adquirir a sua musicalidade?» (Ainda que seja evidente, explicitemos que por musicalidade entendemos aqui, não apenas a elegância e a eufonia do dizer, mas já o nível da palavra cantada.)

De qualquer modo, estamos naturalmente mais predispostos a dar-nos conta dos laços de dependência da música relativamente à palavra do que a acentuar o débito da palavra à música. Cremos que na própria história da musicologia este facto se reflecte: dentro da questão mais vasta das relações entre palavra e som musical em obras que partam de textos literários, o musicólogo restringe-se preferencialmente aos aspectos de fecundação da música pelo verbo – como é o texto musical determinado pelo texto literário –, sem se preocupar, muitas vezes, em afirmar depois com clareza os limites dessa determinação, ou ainda, como dissemos, o seu reverso.

Sabermos genericamente que cada língua condiciona de modo diverso a música que dela parte, no sentido de nesta encontrar a vocalidade que lhe é própria e em que das demais difere. Terá algum fundamento a afirmação corrente de que línguas existem mais cantáveis do que outras? Julgamos bem que não: cada língua dispõe de potencialidades características que, ao nível do canto, podem ser desenvolvidas; é ela já portadora de uma vocalidade que o seu tratamento musical deve respeitar para poder enriquecer.

No que respeita às potencialidades da língua portuguesa para o canto, a experiência quotidiana fornece-nos exemplos de como há que sorrir a lugares comuns que em mentes felizmente leigas ainda subsistem. Se alguma razão contém os mesmos,

dela não deverá a responsabilidade ser cometida à própria língua: como qualquer outra, como todas as outras, dispõe a língua portuguesa de aptidões específicas para o canto, as quais se impõe explorar e desenvolver. À música, aos músicos – compositores e cantores – deve ser imputada a responsabilidade pelo que, neste domínio, ainda não foi feito e porventura, se disso for caso ainda, pelo que deve ser desfeito. Julgamos tratar-se aqui principalmente do que não chegou a fazer-se, se bem que alguns contributos tenham surgidos, marcados mais pela preocupação das estéticas importadas do que pelo cuidado de desenvolver as características musicais da nossa própria língua. Mal existe, nesta matéria, a tradição que funcionaria como escola para os criadores musicais que a continuassem no presente, abrindo-a ao futuro – aquilo, precisamente, de que dispõem as línguas europeias julgadas mais cantáveis do que a nossa.

A explicação para o facto encontrar-se-á nas condições históricas gerais e nas fragilidades do nosso romantismo musical, a que devia ter cabido responsabilidade de um primeiro impulso efectivamente decisivo para essa tradição. Determinado ainda pelo italianismo musical setecentista, o século XIX português não encontrou o seu Weber que lançasse os alicerces seguros dum teatro musical de expressão portuguesa, como não produziu igualmente o seu Schubert, para erguer os primeiros monumentos duma canção erudita nacional. Bastava que, nesses dois domínios, a música oitocentista portuguesa tivesse encontrado vultos de vigor equivalente ao que no domínio da música instrumental representou João Domingos Bontempo, na primeira metade do século XIX, ainda que também nesse domínio os esforços pioneiros do autor do Requiem á memória de Camões não pareça ter encontrado continuadores directos. Por detrás destes, outros factores de dimensão mais vasta se perfilam, como dissemos, transcendendo o âmbito da história musical, tendo a ver com as diferenças de destino histórico percorrido pelo Norte e Sul da Europa depois do Renascimento e da Reforma.

No *Ciclo de Canções* de Filipe Pires, a que vamos referir-nos, podemos ver um contributo exemplar para o desenvolvimento dessa tradição que se impõe desenvolver ainda, sem pretendermos ser injustos para com os contributos devidos a alguns outros criadores musicais duma geração anterior, como Fernando Lopes Graça. Procuraremos nesta obra traços da dependência do texto musical relativamente ao texto literário ou, se esta linguagem que temos vindo a usar parecer acarretar implicações inaceitáveis, simplesmente sinais da adequação da música ao texto poético. Quanto ao crivo que é a vontade, a liberdade do autor, prescindiremos dela por momentos, guardando a sua referência para as páginas finais destas considerações.

Um dos aspectos significativos, nesta matéria, respeita à escolha do compasso e a alterações deste ao longo de cada trecho musical. O compositor do século XX encontrou neste domínio terreno fértil para experimentação e, por vezes, talvez alguma especulação. Ao contrário do que acontece em muitas obras recentes, onde, para além da vontade do compositor, parece difícil descobrir razões para a constante mudança do compasso, as alterações ocorrentes em *Ciclo de Canções* são geralmente determinadas pelo cuidado do autor em adequar o fluir do discurso musical ao do poema, como este foi por ele entendido, é evidente, sendo sempre cuidadosamente respeitadas as imposições prosódicas do texto literário. Em vão procuraríamos, neste vasto conjunto de peças corais, certas violações grosseiras da regular acentuação das palavras que, de quando em vez, surgem nas obras de alguns compositores. A escolha entre um compasso simples e outro composto parece resolvida, geralmente, de acordo com esta preocupação. Os três últimos compassos de *Liberdade* (sobre texto de Sophia de Mello Breyner Andresen), segunda peça da série *Canções do Mar*, ilustram este caso: ao compasso binário simples segue-se o binário composto e, ainda, o ternário simples, por necessidade de respeitar a natural acentuação do texto: «Encontra a própria liberdade.» Outros exemplos, incontáveis, se referidos só atulhariam a exposição com uma sobrecarga de erudição musicológica aqui inoportuna. Importa contudo deixar claro que não se trata, quanto a este aspecto, de especulação gratuita, ou ainda menos do mero desejo de parecer novo, mas antes de processos justificados cuja razão o intérprete profissional pelo menos tem obrigação de consciencializar.

Como acontece, aliás, em casos de rítmica menos habitual. Veja-se *Loa II* (Mário Cesariny), onde um compasso ternário contendo três tempos desiguais de duas, três e ainda três colcheias (ou, como no fim da peça: três, duas e três colcheias), que não devem ser confundidas com «quíalteras», pode à primeira vista parecer apenas curiosa «trouvaille», pouco justificada por uma realização difícil. A razão, que afasta a gratuidade, deverá, ou poderá, buscar-se agora no sentido do poema: "Segue o veleiro rumos bem seguros. A vela é branca e alta de comando". A intenção parece ser descritiva, procurando o ritmo musical sugerir o movimento do barco sobre as águas ou, talvez melhor, algo referente à percepção ou vivência interior desse movimento.

Um estudo das indicações agógicas e dinâmicas revelaria também naturalmente o cuidado em seguir, de um modo ou doutro, o conteúdo do poema. O despojamento inicial de *No Verbo a Morte* é impressionante ilustração sonora das palavras de Vitorino Nemésio: "O silêncio acendeu seu seio forte / Com a luz das palavras preservadas...»

Esse despojamento regressa, elevado então à sua forma máxima, quando na voz única dos sopranos se diz, em murmúrio gélido, o último verso do soneto: "Lívido lago inerte, foz das vidas."

As sugestões do poeta ao músico efectivam-se também ao nível de breves locuções ou mesmo de simples palavras. Exemplos curiosos deste facto são o aparecimento de uma luminosa sequência ascendente de sextas sobre as palavras "e na lua cheia" (cfr. *Loa IV*) e o cuidado em salientar, ao nível da própria estrutura sonora ocorrente na altura, o termo "amado" em *Mar amado* (Fiama Hasse Pais Brandão). No *Poema sobre um poema de Eugénio de Andrade* (Jorge de Sena), segundo trecho das *Canções do amanhecer*, a evocação da "praia deserta horizontal") é servida por um texto musical quase estático; em que cada uma das quatro vozes mal se move no âmbito de intervalos de segundas e terceiras.

Podem verificar-se ainda assumidas determinações da música pelo poema ao nível da organização da sequência do texto musical. *Memória amada* (Ruy Cinatti) é dos textos mais longos escolhidos para *Ciclo de canções*, possibilitando ao compositor um dos números de maior fôlego da colectânea. Depois de uma passagem marcada por um andamento vivo, a indicação de *Calmo* vem alertar para o início de nova secção que, por sua vez, desemboca numa terceira em que as vozes se desdobram até um máximo de oito, fazendo desta peça um dos trechos de maior densidade harmónica no conjunto da obra.

O estabelecimento das secções em que se articula a composição pressupõe determinado entendimento da estrutura do texto poético por parte do músico, entendimento esse que se vaza na estrutura imprimida à obra musical. Cada peça é, assim, condicionada na sua totalidade pela totalidade que é o poema, o que se verifica também quanto à atmosfera que em cada uma delas se respira. A já referida *Loa IV*, de ambiência pastoril, leva o compositor a sugerir o canto de uma flauta na voz dos sopranos, através de uma melodia no chamado modo frígio (arcaicas sugestões de clássico "aulos"?). Ao longo de quase toda a peça, persiste aquela voz no mesmo modo, enquanto os restantes naipes recorrem a outras formas de organização melódica, o que não deixa de ser, para quem interpreta como para aquele que escuta, fonte de sugestões que quase ultrapassam, por assim dizer, o domínio do auditivo e apelam ao visual.

O texto musical materializa, na medida em que o permitem os seus meios de expressão próprios, uma determinada leitura do poema, de que é responsável o músico

que a partir deste o constrói. Esclarecida hoje a natureza aberta da obra de arte, não fará sentido, para além dos aspectos que vimos exemplificando de acordo prosódico entre os dois textos ou da busca, por parte do compositor, de sugestões no trabalho poético, levantar a questão do rigor dessa leitura relativamente ao conteúdo do poema. A obra musical sobre texto poético cristaliza um diálogo livre, consoma-se num processo intersubjectivo entre dois criadores em que nenhum tem de sentir-se na necessidade de prestar contas ao outro. Não nos parece abusivo, aliás, aproximar o diálogo que se estabelece entre o compositor e o poeta, através do poema, com aquele que se desenvolve, no acto da execução musical, entre o compositor e o intérprete, por via do texto musical. A atitude de rigor que em ambos os casos se deve verificar não impede a justeza da afirmação de que o texto poético para o compositor, como mais tarde o texto musical para o intérprete, constituem apenas o suporte material necessário para o diálogo entre o homem que por detrás deles se esconde e aquele que face aos mesmos se coloca.

A liberdade e o esforço do compositor terão sido aparentemente pouco evidenciados no que até aqui se disse sobre *Ciclo de canções* de Filipe Pires. Parece-nos todavia que só o completamente leigo entenderia com excesso o que referimos sobre o que ocasionalmente chamámos determinações da música pelo texto literário.

É verdade que, ao partir de um poema, o compositor não se coloca perante ele do mesmo modo que o escultor perante o bloco de pedra, por mais que este deixe subsistir as formas proporcionadas pela natureza. Goza o texto literário, já por si, da consistência da obra acabada; mesmo no caso de libretos, textos originariamente concebidos para serem postos em música, assim deveria ser. Com efeito, afirmemos (de passagem, visto esta questão surgir marginalmente em relação àquela que aqui nos interessa) que se nos afigura sem consistência tentar extrair certas conclusões do facto, inúmeras vezes repetido ao longo da história da criação musical, de trabalhos musicais ímpares se efectivarem a partir de poemas medíocres. O que aqui devemos fazer é lamentar que nem sempre os compositores tenham disposto de colaboradores literários do melhor nível, e concluir, como a seguir diremos, acerca da autonomia, neste caso da auto-suficiência mesmo, do texto musical relativamente ao texto literário.

Do criador musical que decide escrever uma ópera ou um ciclo de canções pode sem dúvida afirmar-se que, à partida, não se situa em condições de menor liberdade do que aquele que optou por meios e formas exclusivamente instrumentais. Sendo porventura mais uma fonte pujante de sugestões do que a malha coerciva que lhe limita

os movimentos, o poema, em sua autonomia e riqueza intrínsecas, constitui apenas, por outro lado, o ponto de partida que não explica nunca a qualidade da música, nem sequer a adequação desta a si próprio. É o homem, o músico que, no esforço e no exercício duma liberdade constantemente solicitada, as garante, quando disso é capaz. Cada momento do processo que dá origem à obra musical implica a liberdade do compositor que, face a possibilidades múltiplas, escolhe, mesmo quando no fim. perante a grandeza da obra criada, se convence de que nada criou, apenas descobriu. Não é aqui o lugar para tratar o problema das dimensões dessa liberdade, problema de modo nenhum específico da criação musical. De qualquer modo, a afirmação dos laços de dependência do texto musical relativamente ao texto poético, os quais garantem a qualidade da obra como um todo, exigem que se precise em seguida as dimensões de autonomia daquele em relação a este último.

É, com efeito, essa autonomia de tal ordem que à análise se torna possível considerar o texto musical completamente separado do poema, e nele detectar as marcas de um conjunto organizado tanto mais perfeito quanto mais intrincada for a rede de relações entre todos os seus elementos e aspectos. O texto musical deverá constituir, só por si, um todo em que nenhum elemento se revele supérfluo ou a ausência de qualquer outro se pressinta.

Tudo se passa como se uma concepção parmenidiana do ser, pleno, perfeito na sua fechada circularidade, encontrasse analogia óptima na obra de arte em geral e – é o que aqui nos interessa – na obra musical em particular. Não nos referimos, é claro, às dimensões necessariamente abertas da dimensão semântica da obra de arte, fluida, movediça, heraclitiana; pensamos naquilo que dessa instável dimensão é o suporte: no caso da obra musical, o conjunto fechado dos sinais materializados no papel pautado. Este apresenta-se-nos como um todo tanto mais perfeito quanto mais necessariamente se impuserem as leis que lhes regem a constituição interna.

Partindo forçosamente de um exercício da liberdade individual, a obra de arte (só no caso de obras de tendência clássica, por oposição às de tendência romântica?) surge como que resultando de esforços tendentes à efectivação de universos onde a necessidade impera. Assim, criar significaria forçosamente a instauração de um *cosmos*, pelo trabalho de liquidação do *caos*. Do que resultaria que toda a tentativa de reprodução do caos em arte seria fictícia. Não só nos podemos interrogar mercê de que artifício nos consegue dizer alguma coisa sobre o caos o perfeitíssimo universo que constitui a famosa *Representação do caos*, primeira página de *A Criação* de Haydn,

como talvez possamos duvidar da viabilidade de toda a tentativa para tornar o princípio da desordem constitutivo de arte, por mais esclarecedor que este nos surja relativamente a determinadas obras, ou mesmo autores ou movimentos da história de arte.

Pelo que somos capazes de ver, *Ciclo de canções* não representa o que em rigor deve entender-se como um ciclo. Trata-se de uma colectânea de trechos musicais onde é o estilo (de há muito identificado com o homem) do compositor que determina a unidade do conjunto. Neste, cada uma das peças se configura como um universo próprio, o que permite não apenas a sua execução isolada como ainda a consideração individualizada de todas elas por parte do musicólogo. Em cada número de *Ciclo de Canções* vemos, de facto, a realização conseguida de um cosmos que por si mesmo se sustenta, na justificadora auto-suficiência das leis que interiormente o regem, devidas ao engenho de quem à existência os trouxe.

É o facto de constituírem, ao nível do conjunto dos símbolos que exprimem os sons, um universo estruturado (passe a redundância) que, nestas peças, garante a consistência e autonomia do texto musical em relação ao texto poético. O valerem esteticamente não se explica também pelas virtudes deste último mas pelo esforço do compositor que, a partir das suas sugestões necessariamente vagas, conseguiu erguer um todo sonoro que subsiste por força da vigorosa estrutura que o enforma.

Como se chegou a ela? A tarefa porventura sedutora de reconstituição do processo que dá origem à obra de arte está, à partida, condenado a relativo falhanço. Supondo que o próprio criador dispunha da mais luminosa consciência dos processos íntimos que o determinam no acto de criar, nem ele seria capaz de reconstituir, na pluralidade das suas dimensões, o caminho que conduz à efectivação da obra de arte. Todavia, no que à obra musical respeita, a análise consegue fornecer alguns elementos, decerto esparsos, para a compreensão desse processo, elementos relativos senão à situação afectiva do autor pelo menos a aspectos técnicos do desenrolar do processo criativo.

À elaboração de cada trecho musical de *Ciclo de Canções* (como a todas as obras verdadeiramente consistentes da história da música) pareceu presidir uma ideia original que no corpo da obra vê desenvolvidas, em maior ou menor grau, as suas potencialidades. Debrucemo-nos sobre um exemplo que reputamos particularmente esclarecedor.

De *Quotidiano*, primeiro número das *Canções da Morte*, começaremos por analisar a estrutura musical, para depois nos referirmos brevemente a relações desta



com o poema de David Mourão-Ferreira. A ideia original cremos consistir neste caso no contraste violento que, logo a abrir a peça, se estabelece entre a máxima consonância (passem os termos da linguagem musical tradicional) constituída pelo uníssono e pelas oitavas do primeiro acorde, e a áspera dissonância (sétimas maiores e nonas menores) em que imediatamente, passada apenas uma quarta parte da unidade de tempo, aquela se dissolve. O início de cada frase da peça (considerando que esta compreende quatro frases, de que as três primeiras incluem, cada uma, três compassos, e a última, cinco) realiza esta mesma ideia a partir dos sons que se situam logo acima do som inicial (mi bemol), ou seja sobre mi, primeiro, e fá sustenido, por fim.

Esta ideia, que dissemos original, pode sê-lo em sentido cronológico, tratando-se então do primeiro elemento conseguido pelo compositor no processo de efectivação da obra musical. Pode, nalguns casos, surgir já, na sua aparição primeira, com alguma consistência, o que se verificava muito mais quando no passado o criador musical obtinha o seu tema com relativa rapidez. Noutros casos, porém, ela constitui-se apenas ao fim de tentativas, cujos resultados se integram ou não (no caso negativo nunca ultrapassam a condição de esboços) na forma definitiva da obra musical.

Em *Quotidiano* a ideia musical acima descrita é brevemente explanada em cada uma das quatro frases que compõem a peça. Uma análise minuciosa da condução das quatro vozes revelaria o tipo de desenvolvimento que à ideia original foi imprimido, possibilitando conclusões sobre a natureza e potencialidades da mesma. Sem deixar de nos parecer lícito procurar estabelecer o embrião que a constitui essencialmente, também é verdade que só na totalidade da estrutura sonora ela existe efectivamente.

Das incidências do texto poético no curso do desenvolvimento a que é submetida essa ideia, salientamos a realização vigorosa que recebe na primeira e terceira frases por oposição ao tratamento mais contido que lhe é dado nas outras duas. Este contraste, julgamos explicar-se efectivamente pelo texto literário; particularmente no primeiro caso em que a frase musical abre sobre a palavra “morre”, exigindo o compositor que esta se execute *fortissimo* e *marcato*. Atrevemo-nos a perguntar se a referida consonância que imediatamente se transforma em dissonância agreste não pretenderá significar a luminosa evidência da morte (consonância), por um lado, e o irrecusável da sua face brutal (dissonância), pelo outro. Temos consciência de que aqui entramos num jogo hermenêutico que, sem ser ilícito, empresta porventura ao texto musical arbitrárias dimensões simbólicas – o que tem vindo a ser feito, sob risco de alguma especulação, na musicologia, como noutros domínios igualmente.

Seja como for, o texto musical nunca é determinado pelo poema no sentido de por este ser irremediavelmente exigido, de neste se encontrar necessariamente contido, como premissas que em seu seio contivessem a inevitável conclusão.

A Jorge Luís Borges faltou escrever a “ficção” do ditador que a todos os compositores do seu reino minúsculo fez pôr em música um mesmo poema, convencido de que conseguiria para este a melhor realização musical possível quando todos eles, independentemente um dos outros, chegassem à mesmíssima estrutura sonora... Não estamos seguros de que o sentido geral (se este existe) da obra do genial argentino nos permita afirmar que o desfecho por ele escolhido para esta "ficção", que não é sua, traria a satisfação do metafísico ditador; duvidamos de que aqui o fantástico conseguisse tocar o real, e os compositores por ele aferrolhados chegassem a um único texto musical engendrado a partir de um mesmo poema. (Ou talvez o fantástico, então incrustado na mais íntima parcela do real, consista aqui precisamente no facto de isso não poder vir a acontecer nunca.)

As potencialidades musicais de um texto poético em pouco mais consistem do que sugestões para o laborioso criador musical, sugestões decerto infinitamente variáveis, mas que a resultados também infinitamente variáveis podem conduzir. Nem para cada texto poético podemos supor que existiriam realizações musicais ideais, inultrapassavelmente perfeitas, pois estas mesmo, a existirem, podemos admitir que seriam em número ilimitado ainda.