

O simbolismo da poesia de Camilo Pessanha e o seu reflexo nas obras de compositores portugueses

The symbolism of Camilo Pessanha's poetry and its reflection in the works of Portuguese composers

Shao Xiao Ling

Universidade de Aveiro
shaoling@ua.pt
ORCID: 0000-0003-1161-9899

RESUMO

O espírito de busca de sonoridade musical em versos poéticos, a inspiração pela efemeridade de tempo e sensação, a vivência da saudade portuguesa e da nostalgia chinesa, a visão poética obscura e imaginária, tudo isto manifestado em Camilo Pessanha marca uma presença singular, na poesia contemporânea portuguesa. Em Macau, Pessanha produziu uma parte significativa da *Clepsidra*, e traduziu textos literários chineses. Estes trabalhos não só fizeram vibrar os sentimentos dos poetas contemporâneos como também ofereceram fontes de inspiração aos compositores da música contemporânea portuguesa.

Este artigo pretende estudar a poesia de Pessanha e o seu simbolismo refletido nas obras dos compositores, nomeadamente Fernando Lopes-Graça, Filipe de Sousa, Simão Barreto e António Chagas Rosa. Além de Fernando Lopes-Graça, os restantes compositores incluídos no estudo estão relacionados com Macau ou com a cultura chinesa, as suas obras serão objetos de análise, com intuito de desvendar a ressonância entre palavra, símbolo e música.

PALAVRAS-CHAVE

Camilo Pessanha, *Clepsidra*, Fernando Lopes-Graça, Simão Barreto, Filipe de Sousa, António Chagas Rosa.

ABSTRACT

Camilo Pessanha's work has a unique status in contemporary Portuguese poetry. Within his verses are represented the spirit of searching for musical sound in poetic verses, inspired by the ephemeral nature of time and feeling, the experience of Portuguese 'saudade' (a longing for home and loved ones) and Chinese nostalgia, as well as an obscure and imaginary poetic vision. In Macau, Pessanha wrote a significant part of *Clepsidra*, and translated Chinese literary texts. These works not only made the stimulated the feelings of contemporary poets, but also offered sources of inspiration to composers of Portuguese contemporary music.

This article aims to study Pessanha's poetry and its symbolism which is reflected in the works of composers, namely Fernando Lopes-Graça, Filipe de Sousa, Simão Barreto and António Chagas Rosa. In addition to Fernando Lopes-Graça, the other composers included in the study are related to Macau or Chinese culture, and their works will be studied in detail in order to unveil the resonance between word, symbol and music.

KEYWORDS

Camilo Pessanha, *Clepsidra*, Fernando Lopes-Graça, Simão Barreto, Filipe de Sousa, António Chagas Rosa.

Um poeta viajante no oriente longínquo

Camilo Pessanha viveu entre 1867 e 1926 e foi um poeta viajante no Oriente longínquo, marcando uma presença ímpar no contexto da literatura contemporânea portuguesa. As influências entrelaçadas pela literatura francesa da corrente *fin-de-siècle* e pela poesia chinesa antiga fizeram com que Pessanha criasse uma visão poética no seu lado obscuro e imaginário, destacando-se o espírito de busca de sons musicais em versos poéticos, na inspiração pela efemeridade de tempo e sensação, e na sua vivência de uma saudade portuguesa e de uma nostalgia chinesa.

Nos anos em que estudou em Coimbra (1884-1891), Pessanha já tinha publicado os seus primeiros poemas e prosas, nomeadamente na *Gazeta de Coimbra*, no *Intermezzo* e nos jornais *A Crítica* e *O Novo Tempo* (Spaggiari, 2014). Em 1894, Pessanha partiu para Macau, em busca do fascínio oriental e do estímulo pessoal, onde exerceu funções profissionais e encontrou, também, um lugar de exílio emocional. Ao longo da sua vida em Macau, durante mais de 30 anos (1894-1926), o poeta produziu uma parte significativa da coletânea de poemas, intitulada *Clepsi-dra*, e traduziu vários textos literários chineses para o português, como foi o caso dos poemas clássicos *Oito Elegias Chinesas*.

O mundo hermético e imaginário relacionado com a sinestesia, o símbolo e a metáfora

A poesia de Pessanha revela um mundo hermético e imaginário, despertando as sensações sinestésicas e as percepções por meio de símbolos e metáforas, relacionando a natureza visual com a sua interpretação do mundo vivencial. Os aspetos eurítmico e fonossimbólico do texto fazem com que as palavras surjam num encaideamento inesperado, com sonoridades semelhantes à música e modulando-se entre ideias suspensas. As imagens da natureza são contempladas pela imaginação do poeta, no sentido de simbolizar as suas experiências sensoriais e emocionais como, por exemplo, a fluidez das águas do rio a figurar o tempo fugaz e a sensação efémera. Destaca-se também o uso da metáfora na busca de sentimentos obscuros no pensamento poético mais íntimo como, por exemplo, o modo de parafrasear a vida. Esta vitalidade poética mostra um temperamento periférico relativamente ao meio literário português da sua época, que surge entre o simbolismo francês e a literatura chinesa antiga. Segundo Barbara Spaggiari (2014, p. 25), com os poemas simbolistas na mesa de cabeceira, de Coimbra a Macau, Pessanha nunca deixou de se estimular por meio de verdadeiras fontes da sua inspiração. Por sua vez,

Yao Jingming (1998, p. 155) menciona que, em *Clepsidra*, se sente a ressonância da poesia clássica chinesa que Pessanha descobriu, contribuindo para criar uma poesia, em que as palavras surgem com múltiplas imagens. De facto, evidencia-se um grande interesse de Pessanha pela antiguidade da cultura chinesa, revelando-se no gosto de colecionar pinturas, esculturas e outras peças da arte chinesa e, simultaneamente, no encanto de estudar e traduzir os poemas chineses. Pessanha referiu, no seu prefácio a *Oito Elegias Chinesas*, que a poesia contém "elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há, sabiamente aproveitados, recursos prosódicos que as línguas europeias não dispõem)". E mais adiante, acrescentou:

...da mesma dicção, em que a melhor elegância manda suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) – mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência – as ideias concretas adotadas pelo autor como símbolos poéticos. (Pessanha, 1914)

A poesia de Pessanha na reflexão dos compositores contemporâneos portugueses

A evasão, euritmia e emoção da poesia de Pessanha não só fizeram vibrar os sentimentos dos poetas contemporâneos como também ofereceram fontes de inspiração aos compositores da música contemporânea portuguesa. Vários compositores produziram obras baseadas nos poemas de Pessanha, destacando-se, entre outros, Filipe de Sousa, Fernando Lopes-Graça, Simão Barreto e António Chagas Rosa.

Além de Fernando Lopes-Graça, os restantes compositores incluídos neste estudo estão relacionados, de uma forma ou de outra, com Macau ou com a cultura chinesa. No caso de Simão Barreto, o músico é visto como uma figura representativa da diversidade cultural em Macau. O luso-timorense estudou no Seminário de São José em Macau e aperfeiçoou as suas aptidões musicais em Portugal, designadamente no Conservatório Nacional de Lisboa e, mais tarde, como violinista na Orquestra da Emissora Nacional. Quando regressou a Macau, envolveu-se no desenvolvimento musical local. O compositor produziu dois ciclos sobre os poemas da *Clepsidra*, entre 1987 e 1988. O ciclo *Clepsidra I* é composto por quatro peças e o ciclo *Clepsidra II* é composto por 12 peças.

Em relação a Filipe de Sousa, o compositor esteve ligado a Macau pela colaboração com o padre Áureo de Castro e com o maestro Simão Barreto. A preferência pelos poemas de Pessanha surgiu logo no início da sua carreira como compositor, visto que Filipe de Sousa não só se formou nos cursos superiores de Piano e de Composição, no Conservatório de Lisboa, como também se licenciou em Filologia, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. A sua linguagem musical mostra uma tendência de cruzamento com a literatura poética, tendo produzido *Dois Sonetos de Camilo Pessanha*, em 1950, além das composições baseadas nos poemas de outros poetas, tais como Fernando Pessoa e Garcia Lorca.

O interesse de António Chagas Rosa pela filosofia milenar chinesa revelou-se logo na fase inicial da sua carreira, pela criação da obra *Songs of the Beginning*, em 1992, um ciclo de canções que se baseiam no texto do filósofo chinês Lao Zi (老子). O contato com Macau levou o compositor a escrever, também, *A Ascensão de Ícaro – Concerto para Piano e Orquestra*, entre 1994 e 1995. Esta obra foi encomendada pelo X Festival Internacional de Música de Macau e teve a sua estreia em Macau, em 1996. Na continuidade desta ligação, Chagas Rosa criou, ainda, a obra *Elegias Chinesas* baseadas nas *Oito Elegias Chinesas* de Camilo Pessanha, obra encomendada pela Casa de Música do Porto, que teve a sua estreia em 2014.

Ainda que não tivesse ligação com Macau, Fernando Lopes-Graça criou, entre 1967 e 1976, a obra *Clepsidra – Oito Poemas de Camilo Pessanha para Canto e Piano*, a partir de uma reflexão sobre a complexidade rítmica e sintática do texto poético, com o intuito de buscar um modernismo da música portuguesa.

Filipe de Sousa – Dois Sonetos de Camilo Pessanha (1950)

Os dois sonetos escolhidos por Filipe de Sousa para a sua composição musical intitulam-se *Floriram por engano as rosas bravas* e *Passou o outono já, já torna o frio*. Ambos os textos revelam uma melancolia sombria associada à sensação gélida do inverno. Essa sensação foi auditivamente estimulada por Filipe de Sousa, através da criação da cor tímbrica, do movimento rítmico e da modulação harmónica. Falando do soneto *Floriram por engano as rosas bravas*, nota-se, na primeira quadra, a sensação enganosa misturada com o desfolhar das rosas bravas pelo vento do inverno que, por sua vez, é ouvida, na música, através da fluidez tonal, com uma oscilação das notas entre Si e Sol#, como se fossem sons levados lentamente por uma brisa. Simultaneamente, a combinação entre o movimento horizontal dos acordes repartidos, no piano, e o movimento descendente da escala

diatónica, na voz, vêm produzir um efeito ilusório, o qual é revelado pela mistura harmónica de tons pentatónicos e diatónicos, como se fossem pinceladas misturadas de uma aguarela vagamente visível.

Na segunda quadra, quando surge a metáfora do colapso do castelo e os olhares tristes entre “eu” e “tu”, a harmonia da parte do piano começa a soar com mais estranheza, distorcendo-se pelos acordes aumentados e diminutos. A sonoridade fica cada vez mais intensa, percorrendo o cromatismo e o contraste dinâmico, o que provoca uma sensação auditiva tenebrosa.

As cores tímbricas vagas e aguareláveis regressam na terceira quadra, onde são citados os versos “E sobre nós cai nupcial a neve, Surda, em triunfo, pétalas, de leve. Juncando o chão, na acrópole de gelos”. Aqui, a textura musical aproxima-se da atmosfera semântica e sonora poética, criando uma melodia sonhadora e uma base harmónica fluida e meio transparente.

Na reflexão sobre os versos da última quadra, o compositor colocou uma divisão musical entre o “Em redor do teu vulto é como um véu!” e o “Quem as esparze – quanta flor! – do céu, Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?” Na 1.ª parte, a dinâmica cresce para uma intensidade forte, onde a harmonia da parte do piano retorna à cor obscura, simbolizando o véu sobre o rosto. Logo depois, a voz cai silenciosamente sobre a textura harmónica da parte do piano, desaparecendo em dinâmica, diminuindo e retardando. A 2.ª parte surge após um silêncio em suspensão, inserido no andamento lento e na dinâmica pianíssimo. A música parece estar de volta ao início da canção, mais vazia e surreal do que no começo.

No que diz respeito ao soneto *Passou o outono já, já torna o frio...*, a canção contém uma sonoridade modal em torno do Fá Frígio. Verifica-se uma armação de clave de 5 bemóis, embora esta armação também seja utilizada para indicar as tonalidades de Réb maior ou Sib menor, a polarização do modo Fá Frígio destaca-se pela estrutura harmónica e melódica da música. O modo Frígio é peculiar, capaz de criar uma atmosfera sombria e mística. Esta atmosfera reflete, certamente, o estado gélido, melancólico e vazio que o poeta pretende exprimir. No texto, a transitoriedade do tempo e da alma é materializada pelo rio fluente e pela mudança das estações. Na música, esse movimento transitório é tratado pela linha do piano, com arpejos e acordes repartidos em ritmo de colcheias. A colocação destes arpejos e acordes está, muitas vezes, em posição alargada com os intervalos de 5.ª e 6.ª, dando ao ouvinte uma sensação de ausência e algo em vão.

A letra inicia-se com uma imagem que descreve a passagem do Outono para o Inverno, depositando uma sensação gélida e angustiada. Paralelamente, esta

sensação é sentida, na linha da voz, por um tom ilusório e distante que flutua por cima do compasso ternário. Esta métrica modifica-se a partir do verso “Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...”, aqui, o tempo torna-se em binário e sob o termo expressivo “um pouco mais vivo”. Após a mudança métrica, o tom da voz intensifica-se pela dinâmica forte e pela subida do registo, enfatizando as palavras do verso “as águas límpidas do rio, água claras do rio”. Se citasse o ritmo dos versos com as repetições das palavras “águas do rio”, poder-se-ia sentir a emoção ambígua que o poeta depositou no poema, pelo que, na música, o compositor introduziu, também, um contraste da dinâmica e do registo, no momento em que as “Águas do rio” surgem pela 3.^a vez, e segue para “Fugindo sob o meu olhar cansado,” o tom da voz recai para um registo mais grave, comparado à frase anterior, e a dinâmica muda-se para uma intensidade mais piano. A ambiguidade emocional sente-se, igualmente, na frase seguinte, quando a expressão interrogativa do poema se acentua no verso “Aonde vais, meu coração vazio”. Neste momento, a parte vocal vem criar uma linha ascendente com a dinâmica em crescendo até forte. Simultaneamente, a textura harmónica, tanto no piano como na voz, torna-se mais incerta, passando pelas abundantes alterações das notas que distorcem o modo Fá Frígio. Esta incerteza prolonga-se pela sonoridade cromática, levando a música para um sentido alusivo, onde se parafraseiam os versos “Ficai, cabelos dela, flutuando, E, debaixo das águas fugidias”. A ondulação da água e dos cabelos move e soa através dos tons cromáticos, e progressivamente vai-se modulando para uma sonoridade mais pensativa, com a chegada do acorde de sétimo maior em Réb. Este acorde meditativo reflete a conversão do movimento ao seu estado estático, com realce do verso “ Os seus olhos abertos e cismando...”. Além disso, o acorde é colocado como um eixo que leva a música a retornar à sua sonoridade inicial modal, sombria e mística. No final da canção, a figura das “mãos translúcidas e frias” é simbolizada por uma modulação surpreendente, passando do acorde aumentado para o acorde de ré menor, alterando as notas Réb e Láb para meio tom acima. Esta modulação é extremamente sensível, deixando ao ouvinte uma impressão fugaz da vida, tal como o fluxo de água.

Fernando Lopes Graça – Oito canções da *Clepsidra* de Camilo Pessanha

Fernando Lopes Graça escreveu oito canções baseadas nos poemas da *Clepsidra*, nomeadamente *Corolas que floristes*; *Enfim levantou ferro*, *Passou o Outono*

já; Na cadeia os bandidos presos; Ao meu coração um peso de ferro; Voz débil que passas; Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho; e Ao longe os barcos de flores. Este estudo centra-se em três destas canções. Em primeiro lugar, escolhemos a canção *Passou o Outono, já* (1976), porque é interessante analisá-la comparando-a com o segundo soneto de Filipe de Sousa, no sentido de ver como os diferentes compositores se inspiram, musicalmente, no mesmo texto poético, como convergem ou divergem em aspetos técnico-musicais. No que diz respeito à atmosfera emocional, ambos os compositores criaram uma cor tímbrica sombria para salientar o sentido lastimoso do poema. No caso de Fernando Lopes-Graça, o compositor colocou o termo expressivo *dolente* sob um andamento lento e uma linguagem atonal, cheio de cromatismo, no registo médio grave; já no caso de Filipe de Sousa, a opção foi pelo uso do modo antigo Frígio, sublinhando a sensação melancólica e mística. A textura musical, que Lopes-Graça aplicou na 1.ª parte da canção, mostra uma escrita com padrões rítmicos de hemíola, que acentuam as emoções misturadas, divergindo de Lopes-Graça. Filipe de Sousa aplicou, ao seu soneto, uma textura linear e fluente para simbolizar o movimento transitório do tempo e da alma. Ambos os compositores criaram, musicalmente, um movimento fluido do rio e, dentro dele, o reflexo dos cabelos flutuantes da imagem feminina. No caso de Lopes-Graça, o compositor colocou uma textura rítmica regular, na linha do piano, com as tercinas osciladas sobre os tetracordes repartidos; acima desta, a linha da voz canta, vagarosamente, uma melodia, entoada em movimento arpejado. Quando essa flutuação se congela no seu estado estático, poeticamente tratado pelo verso “ Os seus olhos abertos e cismando...”, este é contemplado pelo compositor através duma textura musical contrastante com a parte anterior. Neste momento, os acordes repartidos da linha do piano são tocados em gesto de suspensão e a voz surge acima deste suspenso vazio, no sentido de ressoar a melancolia e a estesia do fúnebre.

A segunda canção escolhida para análise foi a canção *Enfim Levantou Ferro* (1967). O texto deste poema invoca uma proporção rítmica particular, quando recitado. O compositor faz refletir esta característica na sua criação musical, visto que a forma da canção está estruturada em A, B, A1 e C.

Na parte A, o som mecânico do levantamento do ferro, quando o navio parte, e o sentimento de desterro do poeta em sintonia com esta atmosfera são revelados pelos hexacordes dissonantes do piano, tocados com a forte intensidade e com o padrão rítmico percussivo. A mesma textura harmónica volta a ser utilizada, na parte A1, quando a voz usa uma entonação falada a descrever a imagem dos

marinheiros indolentes, diante dum perigo de naufrágio, incitando-os a aumentar a potência da máquina a vapor.

No tratamento musical das partes B e C, o compositor foi buscar o desamparo do sujeito poético em relação ao destino decadente da vida, criando assim, uma sonoridade contrastante da parte A com a cor tímbrica cromática, dissonante e dolorosa. O sentimento de mágoa e tristeza percorre estas partes, através das linhas horizontais do piano. A progressão destas linhas subordina-se em acordes baseados em escalas octatónicas, com a destaque para o intervalo de 4.^a aumentada ou 5.^a diminuta, o que provoca mais tensão auditiva do que as escalas pentatónicas ou diatónicas.

Ao longo da música, o compositor mostra uma tendência estética em busca da linguagem vanguardista, evocando combinações harmónicas, de acordo com as suas tensões e distensões acústicas. O aspeto tonal torna-se muito vago, as modulações são inerentes a cada acorde e o uso da nota do pedal, frequentemente, tem a função de produzir espectros harmónicos inferiores. A técnica vocal é alargada para a voz falada, no sentido de buscar novos timbres, desviando-se das alturas fixas. Portanto, verifica-se uma nova tendência na técnica de composição para canto, utilizando a voz cantada e a voz falada.

Relativamente à terceira canção escolhida para análise – *Na cadeia os Bandidos presos* (1967), o compositor utiliza um padrão rítmico estático, que se mantém no intervalo da 5.^a perfeita entre Dó e Sol, e na transposição deste intervalo para Ré e Sol, assim, criando uma imagem sonora que simboliza a cadeia atada, onde a serenidade só aparece com a abdicação imposta pelo medo. O movimento intervalar da parte vocal é delineado pela estrutura proporcional do texto poético, nomeadamente, os dois primeiros versos de cada quadra são entoados pelos intervalos de meios-tons, enquanto os dois versos seguintes de cada quadra são entoados pelos intervalos disjuntos. Esta textura melódica reflete o contraste emocional entre uma falsa serenidade imposta pelo medo e uma revolta interior do sujeito. O sentimento de inação e revolta é igualmente simbolizado na textura harmónica da parte do piano, onde o compositor criou uma justaposição da 5.^a perfeita com a 4.^a aumentada, dando a impressão de que a dualidade sentimental está a caminhar lado a lado.

No que diz respeito à estrutura formal da canção, ela pode ser dividida em quatro secções, tal como a estrutura do poema; paralelamente, estas secções são enquadradas num movimento eurítmico dos versos, mostrando, assim, uma variação sonora que alude e evoca sentimentos ao mesmo tempo, transitando

entre a expressão narrativa e a subjetiva. Por exemplo, entre o último verso da 2.^a quadra “Porque rebentas tumultuário?” e o primeiro verso da 3.^a quadra “Serenos... Serenos... Serenos...”, a modulação harmónica e rítmica do texto poético é refletida musicalmente pela mudança harmónica da tensão à distensão, através da passagem do acorde agregado de oito notas para um só intervalar da 5.^a perfeita; simultaneamente, a interrupção emocional é revelada pela queda dinâmica do forte ao piano e o silêncio, causado pelas pausas e pelo sinal de suspensão. Verifica-se um outro exemplo eurítmico na última secção, onde a metáfora do verso “Pschiu... Não batas... Devagarinho...,” é revelada pelo sinal de reticências e pelas sílabas vazias. O compositor sublinhou esta sonoridade, aplicando a voz sussurrada sobre as notas sem alturas fixas. Portanto, aqui, a técnica da voz falada foi utilizada novamente.

Simão Barreto – Ciclo I e II de *Clepsidra*

Simão Barreto produziu dois ciclos sobre a *Clepsidra*: o 1.^o em 1987 e o 2.^o em 1988. Segundo o próprio compositor, a ideia da composição é atribuir à música um papel sugestivo. Simão Barreto menciona que “a música segue em paralelo como arte independente, que se junta à poesia não para a valorizar ou completar, mas para criar uma nova dimensão de arte: a sublimação de união dos sons musicais com o som e a ideia das palavras” (Barreto, 1996, p. 77).

Simão Barreto tem uma vivência em Macau que se aproxima das culturas, tanto da portuguesa como da chinesa, circunstância que o levou a criar uma combinação de textos, melodias e instrumentos chineses com a poesia de Camilo Pessanha. De acordo com Barreto, os textos de vários capítulos de *Dao De Jing* (道德经) de Lao Zi foram acrescentados aos três sonetos de Camilo Pessanha, intitulados *Caminho*; uma melodia oriental sobre o poema *Degraus de Jade* de Li Bai (李白) foi citada na música do poema *Interrogação* de Pessanha; o instrumento chinês Erhu (二胡) foi igualmente usado a par do violoncelo, para tocar uma melodia pentatónica em direções inversas e com ritmos diferentes (Ibid.).

No 2.^o Ciclo da *Clepsidra*, a matriz da música é baseada no nome de Bach, estruturada entre as notas Sib, Lá, Dó e Si. Simão Barreto referiu que a linguagem da obra se segue à organização serial, sem ser tão rígida como a dos mestres da Segunda Escola de Viena, adaptando-a a uma flexibilidade e liberdade de ação e interpretação (Ibid.). O âmago desta análise sobre as composições de Simão Barreto baseia-se nos dois poemas *Violoncelo* e *Caminho II*.

O *Violoncelo* é a quarta peça do *Ciclo II da Clepsidra*. O texto poético contém uma estrutura fonética de elevada euritmia. Paralelamente, as imagens e as sensações são invocadas por meios simbólicos, com a descrição do objeto, neste caso, o violoncelo e os sons nele produzidos. É de salientar, por exemplo, nos primeiros versos, o movimento curvado das arcadas sobre as cordas e o timbre sombrio e choroso do violoncelo, que são descritos a produzir uma sensação lacrimosa e dolente. A expressão do verso seguinte “convulsionadas, pontes aladas” traz aos leitores um outro movimento do arco que vem causar uma impressão de ansiedade, justapondo-se à sensação anterior de tristeza. Na criação musical, a peça inicia-se, no violoncelo, com um motivo de saltos intervalares ascendentes e muito disjuntos, sonorizando um tom choroso. Este motivo é colocado sobre uma textura fragmentada, elaborada entre os registos graves e agudos do piano, e com contrastes tímbricos acentuados. A sensação auditiva obtida, neste ponto, evoca uma dor tenebrosa, que se reparte em pedaços espalhados num espaço ilusório. No momento seguinte, o esvoaçar do arco e os vibratos convulsos são criados no violoncelo, pela figura rápida de tercinas em colcheias e pelo ritmo irregular entre os tempos longos e curtos, invocando, assim, uma sensação agitada, que se abraça também ao piano, onde um trémulo nervoso é tocado e terminado com uma rápida quintina em semicolcheias.

Passando de um movimento a um “pesadelo”, os versos seguintes do poema revelam um sonho aflitivo, que cruza o arco esvoaçado com a imagem alucinante dos barcos espedaçados no rio. Musicalmente, Simão Barreto criou uma cor tímbrica de harmónicos que espalha, pontualmente, no piano, criando-se, assim, uma sensação surreal do mundo de sonho; por cima desta atmosfera sonora, o violoncelo continua a soluçar uma melodia sem rumo. A sonoridade torna-se cada vez mais escura e ruidosa, descendo até às notas muito graves entre os registos de Mib² e Dó².

Os versos seguintes vêm trazer as imagens e sensações ainda mais atroçadas: “afundar”, “chorar” e “debruçar” misturadas com “ruínas e sorvedouro”; “trémulos e solidão” de mãos dadas com “estrela e lago”. Mas isso tudo são pedaços dos barcos naufragados no sonho. Na música, no piano, continua-se uma sonoridade ilusória, enquanto as cordas do violoncelo vibram em tons soluçantes. Apenas no final da música, a dinâmica do piano surge com mais intensidade, a tessitura é explorada desde a nota grave Fá#² para a nota muito aguda Ré⁶, em movimento de oitavas. Este movimento sonoro parece que pretende romper, o que causa uma ressonância com as imagens poéticas, nomeadamente “urnas quebradas, blocos

de gelo". Após esta última agitação, o motivo lacrimoso do violoncelo retorna em fragmento de duas notas, como no início da música; no entanto, perde a sua força e afunda para o registo cada vez mais grave. Neste momento, o som do piano move-se para uma direção oposta à do violoncelo, subindo para um registo ainda mais agudo, e a intensidade e a velocidade desvanecem-se para um ponto quase nulo. Este efeito sonoro faz sentir a perda do fôlego do violoncelo, a metáfora de derrota que Pessanha porventura quer colocar no fim do poema.

O Caminho II é a 6.^a peça do *Ciclo II de Clepsidra*. O texto poético aproxima-se duma prosa, em que o sujeito poético se encontra com um "outro" no caminho. O poeta utiliza a imagem de percorrer um caminho para metaforizar a jornada da vida, onde o próprio não sabe o porquê do seu percurso. Musicalmente, a formação do quarteto de cordas é escolhida para interpretar a peça. A sonoridade friccionada das cordas em acorde agregado e sobre a dinâmica pianíssimo é criada para simbolizar a incerteza do sujeito poético, sentida no percorrer da jornada da vida. De seguida, o compositor colocou um verso do filósofo chinês Lao Zi para comentar o seu sentimento, enunciando que "conhecer-se a si próprio é mais sábio do que saber compreender os outros". Neste momento, a dinâmica da música modifica-se para os toques em forte e fortíssimo, concentrados nas notas muito próximas entre Dó, Dó# e Ré, e com entradas desfasadas, mas seguidas, entre os dois violinos, a viola e o violoncelo. Voltando ao texto poético de Pessanha, a imagem do "eu" a seguir o companheiro, "repousando na mesma venda, bebendo o mesmo vinho", é sonorizada pelos dois ataques diferenciados entre *pizzicato* e arco, com a entrada sucessiva entre os 4 instrumentos. A tessitura torna-se mais ampla, baseada no acorde agregado, mas em posição alargada. Quando o texto poético invoca as emoções de solidão, dor e tristeza, a sonoridade musical retorna aos trémulos friccionados, mas desta vez, com um crescendo até ao fortíssimo. De seguida, a dinâmica recai subitamente, num pianíssimo, estagnada em notas longas, terminando discretamente em pontos espalhados pelos quatro instrumentos, sobre ataques *pizzicato* e arco. Este efeito sonoro irónico vem parafrasear os últimos versos: "E o vinho em que choraste era comum: Tivemos que beber do mesmo pranto".

António Chagas Rosa – *Elegias Chinesas* (segundo Camilo Pessanha)

As *Elegias* traduzidas por Camilo Pessanha foram publicadas no jornal *O Progresso* de Macau, entre setembro e outubro de 1914. Pessanha salientou, no prefácio desta publicação (1914), o seu apreço por estes poemas antigos da Dinastia Ming, sobretudo pela melancolia que estes transmitem. O poeta mencionou também que “os poemas que foram escolhidos para a tradução são parecidos, na forma métrica, com um andamento calmo e dolente; estão orientados por uma filosofia comum, em paralelo com as vertentes niilista e estoica; são homogêneos no vibrar de uma idêntica emoção amorosa e grave e são uniformes na predileção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar” (Ibid.).

No que diz respeito à tradução, Pessanha referiu que “traduziu, nos limites do possível, as ideias e os símbolos da ordem original, porém mencionou que o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima da língua chinesa, é absolutamente inconversível na tradução.”

No mesmo prefácio, Pessanha afirmou que “uma das mais flagrantes características da poesia chinesa é o duplo sentido que o poema transmite, um superficial e direto e o outro simbólico, erudito e profundo” (Ibid.).

Inspirado nas *Oito Elegias Chinesas*, traduzidas por Pessanha, o compositor António Chagas Rosa criou um ciclo de seis canções para soprano e orquestra de câmara. De acordo com o compositor, os poemas foram contemplados no sentido temático de desterro e da meditação atmosférica, o que expõe os verdadeiros temas recorrentes desta obra musical. Além disso, os aspetos da entonação monossilábica e da não subjetividade que caracteriza a poesia chinesa são tidos em conta pela criação musical, despertando-se a essência de uma monódia. Desta forma, a voz é tratada como um instrumento, inserida numa textura orquestral com múltiplas camadas. A música reflete a voz íntima do poeta e, ao mesmo tempo, é vinculada nas atmosferas das naturezas paisagísticas descritas nos poemas, dando à palavra uma palheta tímbrica e uma feição rítmica que transforma as imagens em sons e movimentos emocionais.

Entre as seis *Elegias* foram escolhidas duas para este estudo, no sentido de mostrar a reflexão musical do compositor, mais concretamente *Fantasia da Primavera* (春思) e *Sobre o Terraço* (登台).

No começo da canção *Fantasia da Primavera*, o compositor criou uma linha melódica com arcadas suspensas sobre os acordes pentatónicos, nos primeiros

violinos. Esta linha é sombreada pelos segundos violinos, com os intervalos, muitas vezes dissonantes, tais como a 4.^a aumentada e a 2.^a menor. Por baixo desta sonoridade exótica e lânguida, uma camada mais flutuante move-se nas violas, com figuras rítmicas rápidas, em semicolcheia, a refletir os sons da água corrente. Os instrumentos de percussão, nomeadamente Glockenspiel e Gran Cassa tocam, pontualmente, transmitindo uma atmosfera exótica e fantasiosa. Inserida nessa textura orquestral, a voz entra com um motivo descendente, baseada também no acorde pentatónico, que entra em diálogo com a linha dos primeiros violinos. Tal como o compositor referiu, a escrita da linha da voz é pensada a cada sílaba, o que produz um ritmo próprio que, neste caso, se move com “cai o sol”. De seguida, a vogal “o” das palavras “no imenso horizonte” é destacada pelo uso repetido da nota Si, e sobre um ritmo monotonizado. Este tratamento sonoro vem trazer a sensação de vazio, agitado por flores que caem no *Kiang* (significa rio em chinês). O acento e o intervalo com salto descendente da melodia surgem sobre estas palavras para contrapor o vazio do ambiente e a vibração emocional. Em seguida, a textura musical torna-se mais espessa, com entrada dos naipes do sopro e da harpa, realçando a atmosfera paisagística da visão poética. Neste momento, a vogal “a” das palavras “Pára o viandante a olhar” é destacada pelo uso repetido da nota Sol, no registo agudo da voz, e é envolvido nas dissonâncias das camadas orquestrais, causando, assim, uma sonoridade mais intensa e tenebrosa, que sublinha a emoção do viajante longe da sua pátria. De repente, esta sensação auditiva é interrompida por um toque forte e seco do Gran Cassa e do Címbalo. A música segue depois pelos sons configurados em tons agudos e grotescos que simbolizam as gotas da chuva caindo das árvores para as túnicas. Esse efeito aparece, tanto na melodia da voz como nas camadas instrumentais. No momento seguinte, os naipes dos sopros de metal criam uma sonoridade escura que leva a imaginação para os tempos remotos, com a descrição da imagem dos salgueiros à volta das ruínas do Palácio Chu. A vogal “i” da palavra “ruína” é destacada por um salto intervalar acentuado, que se assemelha a uma vocalização da ópera chinesa. Após esta criação sonora de grande diversificação tímbrica, a música volta ao seu ambiente inicial e a linha vocal retorna à melodia exótica baseada nos acordes pentatónicos. Paralelamente, a orquestra fica em suspenso sobre o verso “As flores soltas me fizessem cortejo”, e só volta a entrar no verso seguinte, para dialogar com a voz, no sentido de simbolizar a despedida, o regresso à pátria. Em toda esta parte se exprime uma sensação lânguida e ilusória que, certamente, vem ao encontro do sentimento do poeta pela estranheza do exílio.

No poema *Sobre o Terraço*, o sentimento decadente pelo desterro longe da pátria ganha destaque numa atmosfera do tempo remoto, em que as almas dos antepassados ainda subiam ao terraço, lamentando o declínio do seu reino. Inserido nesse olhar retrógrado, as imagens de nuvens e vastidão sobre a extensa região sul, o declínio do sol, de cor pálida, sobre a terra de maravilhas Penglai (蓬莱), constituíram um meio expressivo que representa o espírito desconsolado, longe da sua pátria. Na reflexão musical, as duas formas distintas de instrumentação e sonoridade são reveladas para conceber uma divisão entre a subida dos antepassados ao terraço e o ambiente descritivo da natureza. A 1.ª parte da peça destaca-se pela percussão da Caixa e pelo som frio e sombrio dos instrumentos de sopro, cativando uma imagem auditiva que metaforiza as almas inquietas dos guerreiros mortos a subir ao terraço, sonhando com a reconquista do seu reino em declínio. No tratamento da linha da voz, o compositor criou uma melodia inicial, com apenas a repetição das notas Si e Dó, no registo médio, a figura rítmica, que alinha o ritmo percussivo da Caixa, também é repetitiva. Este movimento estático só se toma mais flutuante, quando sublinha o verso “Já sopra da nona lua o vento lamentoso”, em que se verifica um trilo sobre a palavra “sopra” e um movimento com a 6.ª maior ascendente, acompanhada pela oscilação da 2.ª menor, que refletem as palavras “vento lamentoso”. A ponte de transição surge no momento em que a música atua sobre o verso “De os três rios devem estar a chegar os gansos de arribação”. Aqui, o ritmo de percussão passa para os naipes de clarinete e fagote e a textura orquestral torna-se mais leve. A linha da voz é impulsionada por uma subida acentuada do registo médio para agudo, que simboliza o voo migratório dos gansos salvagens para o sul. No final desta ponte, um ataque fortíssimo tocado pelos instrumentos de cordas, sopros e címbalos vem dar um ponto final à 1.ª parte.

A 2.ª parte começa com a modificação de instrumentação para uma sonoridade mais ressonante e de linhas longas. A percussão da Caixa foi silenciada, enquanto as cordas, os sopros e a harpa produzem as notas com durações longas e sobrepostas com as camadas de texturas de movimentos contínuos de arpejos e notas oscilantes. Esta textura musical proporciona uma sensação pictórica onde se parafraseia a imagem de “nuvens a vastidão entre rios e terra” e “o sol declínio e pálido”. Nesta parte, a linha da voz também se torna mais lírica, junto aos naipes dos violinos e dos sopros de madeira, suspirando a melancolia interior pelo desterro e sem esperança. No final da peça, existe uma pequena coda, em que a sonoridade fria e percussiva do início reaparece por um instante. Este efeito sonoro simboliza o olhar repetido para o passado, expresso no final do poema.

Conclusão

Neste estudo, destacou-se a ressonância entre poesia, simbolismo e música. Nos poemas de Camilo Pessanha, os encadeamentos ousados mas pouco sintáticos, as transições espaço-temporais e as euritmias perturbantes constituem significados peculiares, prestigiados pelo estímulo dos sentidos sensoriais, revelando, deste modo, as suas emoções complexas e herméticas. Nos aspetos eurítmico e fonossimbólico, a sensibilidade entre ritmo e som da poesia criou um movimento fluido que permite aos compositores imaginar e recriar as suas versões musicais que, por sua vez, são repletas de modulações harmónicas, dinâmico-tímbricas e rítmicas. Na associação das imagens e suas simbologias, a poesia revelou uma ambiguidade emocional que lança às criações musicais um eco cheio de ondulações, tanto a angústia quanto o vazio, tanto a dor e incerteza da vida como a fugacidade do tempo. Este aspeto de dispersão atrás do obscuro e do simbólico fornece aos compositores uma atmosfera imensa, capaz de criar contrastes e metáforas sonoras, mergulhando em diversos planos afetivos do sentido auditivo.

O simbolismo poético de Camilo Pessanha continua a ser citado no mundo musical português contemporâneo. Esta é a prova viva de que um poema de excelência mantém a sua sensibilidade musical; simultaneamente, os sons e os ritmos são elementos que permitem à memória gravar e recriar a semântica e a emoção contida nos versos, que podem ser ampliadas e transformadas em outros objetos artísticos.

Referências bibliográficas

- Barreto, S. (1996). Clepsidra. *Revista de Cultura* 26 II série, 77-101. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Pessanha, C. (1914). Prefácio às Oito Elegias Chinesas. *Jornal O Progresso*. <https://sites.google.com/site/pesscam/sinologo/literatura-chinesa>.
- Spaggiari, B. (2014). *Camilo Pessanha Clepsidra*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Yao, J. M. (1998). Camilo Pessanha e Oito Elegias Chinesas. *Revista de Cultura* 37 II série, 155-163. Macau: Instituto Cultural de Macau.

