

I Encontro Ibero-americano de Retórica

5-7 maio, Universidade do Porto

Uma retórica musical de resistência: «O menino de sua mãe» de Fernando Lopes-Graça

«O menino de sua mãe», poema escrito no início do século XX por Fernando Pessoa (1888-1935), foi musicalmente traduzido, em 1936, por Fernando Lopes-Graça (1906-1994). A obra apresenta uma grande diversidade de relações semióticas entre literatura e música, propondo uma emancipação da retórica musical relativamente ao acompanhamento do poema. A partitura sugere uma assimetria, visando estabelecer uma relação sem equivalência entre o som musical e a palavra. Esta diversidade de ligações entre os dois textos não impede, ainda assim, a comunicação entre ambos. O canto segue o texto literário, enquanto o piano escuta o poema sem o acompanhar de forma pleonástica, procurando novas formas de complementaridade. O distanciamento da música em relação à literatura, divergindo das relações convencionais segundo as quais, numa canção, as estratégias musicais seguem estreitamente o texto literário, abre uma via para a diversidade e para a criação de um novo diálogo entre as duas artes. Em «O menino de sua mãe», a pluralidade de relações entre o som musical e a palavra poética será precisamente utilizada com objetivos de resistência, não como estratégia semiótica pura, mas no sentido político do termo, num momento perturbador da história portuguesa: o início do longo período ditatorial.

Palavras-chave: tradução intersemiótica, retórica musical, Fernando Lopes-Graça, resistência política.

Dez anos após a chegada de Salazar ao poder, o compositor Fernando Lopes-Graça escreve a partitura de «O menino de sua mãe» a partir do poema homónimo de Fernando Pessoa. O texto musical data de 1936, período marcado pela instauração de novas medidas repressivas: a abolição dos sindicatos, a criação da PVDE (polícia de vigilância e de defesa do Estado, em 1933, que se tornará na PIDE, em 1945) e a criação da censura.

O jovem Lopes-Graça (1906-1994) não fica indiferente a esta mudança política e revela ser um ativista desde a primeira hora perseguido pela polícia política (Vieira de Carvalho, 1999: 183). No dia em que prestou provas públicas para professor no Conservatório Nacional de Lisboa, Lopes-Graça foi preso por razões políticas e, de seguida, em 1934, viu uma bolsa de estudos ser-lhe recusada pelos mesmos motivos. No início de 1936, conhece uma segunda prisão em Coimbra e, ainda no mesmo ano, no final de dezembro, vai para Paris, onde ficará até 1939. A partir de 1940, obtém vários prémios do Círculo de Cultura Musical (CCM), escreve para Rostropovich e torna-se num dos pilares da intelectualidade da oposição ligada à *Presença* ou à *Seara Nova*. Ao lado de Cunhal, colabora na reorganização do PCP, dá

visibilidade à verdadeira música tradicional e popular portuguesa com a recolha de canções que realizou com Giacometti, visão que contrasta profundamente com a da política conduzida por António Ferro no SPN (Secretariado da Propaganda Nacional). O povo real que toca e canta para as gravações de Lopes-Graça e de Giacometti não é o da construção artificial do SPN, ancorado no fado e na música folclórica extremamente controlados do ponto de vista do texto cantado e do discurso musical simples. As recolhas de Lopes-Graça e de Giacometti revelam uma enorme riqueza temática com cores musicais variadas que o compositor captará nas suas partituras. Será durante o seu exílio parisiense que Lopes-Graça se dará conta da inexistência de canções portuguesas em partitura, à semelhança da *mélodie* francesa ou do *Lied* alemão. O seu contacto com a soprano Lucie Devinsky, entre os anos 1937-39, conduzi-lo-á a este trabalho de recolha de um cancionero popular após o seu regresso a Lisboa em 1940. Mas o período parisiense estará ainda na origem de várias mudanças profundas no pensamento musical do compositor. Lopes-Graça conhecerá Bartók, num encontro imortalizado no filme de Luís Miguel Correia (2012). Aprofunda os seus conhecimentos de composição com Koechlin e começa uma amizade com o compositor Henri Sauguet, que tinha, com Koechlin, uma forte ligação ao PCF. Com o pintor André Masson, debate a função da arte na perspetiva marxista. No entanto, Lopes-Graça nunca subscreverá o materialismo histórico. Independentemente das suas convicções políticas, o compositor não partilhará as convicções artísticas dos intelectuais que frequenta em Paris. A função da arte empenhada, como instrumento de contrapoder utilizado pelo povo, estará apenas presente nas *Canções heroicas*, escritas entre 1941 e 1970, a partir de textos de Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, entre outros. No entanto, como refere Lopes-Graça :

O que são as “Canções Heróicas” que, pela primeira vez, se oferecem ao público editadas em disco? Resumidamente, podemos dizer que são obrinhas de circunstância ou, se quisermos ser mais explícitos e sem temer o uso rigoroso das palavras, defini-las-emos como canções politicamente empenhadas. Politicamente empenhadas no sentido, ou na medida, em que pretenderam contribuir – e cremos que de facto contribuíram – para a luta do povo português, a que primordialmente foram destinadas, contra o regime despótico, antidemocrático e violentador de corpos e almas que durante cerca de cinquenta anos lhe foi imposto (Lopes-Graça, 1995: capa).

Mesmo se encontramos uma recusa sistemática da função da obra de arte marxista, utilizando recursos e técnicas mais complexos do que os exigidos pela arte empenhada, as composições de Lopes-Graça inscrevem-se, contudo, no quadro da sua luta política e social, e o texto musical de «O menino de sua mãe» não abdica deste compromisso aquando de um momento difícil do percurso pessoal do autor: em 1936, Lopes-Graça será detido uma segunda vez por razões políticas. A escolha do poema de Fernando Pessoa não é anódina. Os temas de morte associados à noção de Império, mas também a sua rima e o seu ritmo, sugeriram certamente a Lopes-Graça uma tradução intersemiótica musical.

Quando as palavras têm música...

O menino de sua mãe

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspassado
– Duas, de lado a lado –,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! Que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
«O menino de sua mãe».

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lha a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A branca embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
«Que volte cedo, e bem!»
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino de sua mãe.

(Pessoa, 1986: 217)

O poema, escrito no início do século XX por Pessoa (1888-1935), desenvolve uma musicalidade verbal dada por um jogo de rima (cruzada e interpolada), por redundâncias de timbres e de ritmos e pela regularidade dos hexâmetros. Além da musicalidade dos sons, o poema é construído a partir de um contraste de duas harmonias semânticas: uma especialmente fúnebre e a outra terna e maternal. A primeira tem uma relação com o tempo presente e com o «plano abandonado»; a segunda estabelece simultaneamente uma relação com o passado (a infância) e o presente (espera-se ainda o regresso a casa). A cigareira e o lenço permanecem no «plano abandonado» como elementos que ligam espaços e temporalidades e que acentuam a afetividade. Também a expressão «O menino de sua mãe» reforça esta última num contraste com os temas de morte. Uma morte semanticamente ligada à «farda» (v. 6) e ao «Império» (v. 28).

A pluralidade discursiva da noção de Império no universo de Pessoa sugere a dualidade império material *versus* império de cultura (Pessoa, 1979). O primeiro evoca a ideia de morte expressa no texto, uma vez que a queda do império material português se encontra igualmente ligada a uma outra morte – a de D. Sebastião – caído «no areal e na hora adversa / Que Deus concede aos seus» (Pessoa, 1934: 75).

A decadência do Império material abre, no entanto, a via a um «domínio espiritual» (Pessoa, 1979: 222) concretizado pelo «fenómeno literário (*id.*: 223). A conceção deste Império espiritual será realizada por um «super-Camões» (*ibid.*) que Pessoa quer cumprir.

Quando a música escuta as palavras...

O texto musical de Fernando Lopes-Graça reforça vários efeitos estéticos do poema de Pessoa e, simultaneamente, sugere uma assimetria na relação entre música e literatura, saindo do quadro da convenção¹ de simultaneidade entre som musical e palavra.

O texto musical da obra pode ser dividido em três partes. O primeiro momento corresponde à primeira estrofe do poema e é caracterizado na linha do canto por um unísono quase permanente em si b. Este procedimento musical transmite a quietude do «plano abandonado» que é perturbada por intervalos em «traspassado» e «de lado a lado», intervalos que representam musicalmente a ação de penetrar descrita no texto literário.

Exemplo 1 – Melodia inicial (Lopes-Graça, 1988: 14)

Na segunda parte, no discurso do piano é bordado um texto que relembra uma canção de embalar e que se torna autónoma em relação à expressão do poema. A segunda estrofe do texto literário descreve ainda o jovem soldado morto, mas a música é precursora do mundo afetivo proposto no poema um pouco mais adiante.

¹ Esta noção inspira-se nos trabalhos de Bakhtin, segundo os quais a convenção dos géneros do discurso vive da tensão dialética entre forças centrípetas e explorações centrífugas pela diferença (cf. Bakhtin, 1986: 80). Esta tensão dialética encontra-se também presente em «O menino da sua mãe», não ao nível do género discursivo, mas nos planos das relações entre o musical e o literário. O texto musical é atraído de modo centrípeto pelo poema e, simultaneamente, afastado por novas formas centrífugas entre a música e a palavra. Através desta tensão permanente, o compositor explora novas possibilidades na relação entre as duas artes. Como sublinha Boucourechliev, a ligação convencional entre a música e a literatura significa «uma correspondência estrutural rigorosa [...] entre a forma deste [do texto literário] e a forma propriamente musical» (Boucourechliev, 1993: 15. Nossa tradução). Para ultrapassar este convencionalismo, Lopes-Graça utiliza precisamente a não correspondência temporal como uma das estratégias musicais mais eficazes para escapar à «correspondência estrutural rigorosa» de que fala Boucourechliev.

Exemplo 2 – Texto do piano correspondente à segunda estrofe (*loc. cit.*)

A terceira parte do texto musical corresponde à última estrofe do poema. O piano evoca a marcha fúnebre, ainda uma vez mais à margem da secção do texto literário correspondente, uma vez que, no início desta estrofe, o poema sugere o mundo afetivo: «Lá longe, em casa, a prece: / Que volte cedo e bem» (Ex. 3)

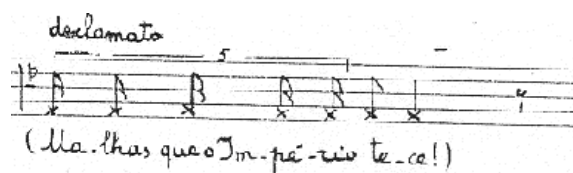
Exemplo 3 – O início da última estrofe (*id.:* 17)

O contraste obtido entre esta melodia e a marcha fúnebre do piano reforça uma vez mais a autonomia musical.



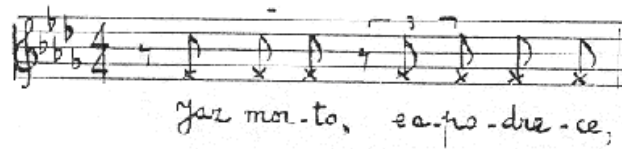
Exemplo 4 – Marcha fúnebre da última estrofe (*id.*: 18)

A palavra «Império» será enunciada segundo a técnica do *Sprechgesang* de Schoenberg:



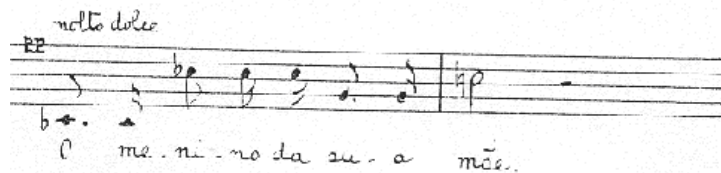
Exemple 5 – *Sprechgesang* (*loc. cit.*)

A escolha desta técnica permite acentuar o texto, numa ausência de melodia ou de acompanhamento ao piano, destacando a palavra «Império» e revelando a sua atitude política contra o «Império» do Estado Novo. A música denuncia através deste canto falado a resistência política do compositor. A mesma técnica é utilizada para o verso seguinte «Jaz morto, e apodrece», sublinhando a ausência de vida pela ausência de melodia. (Ex. 5)



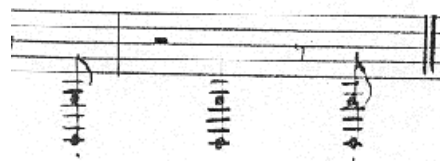
Exemplo 5a – *Sprechgesang* 2 (*loc. cit.*)

A melodia reaparece no último verso, no qual as palavras «O menino de sua mãe» são cantadas *molto dolce* para reforçar precisamente a ternura e, neste caso, a semanticidade do texto literário. (Ex. 6)



Exemplo 6 – Melodia final (*loc. cit.*)

O texto musical termina com três oitavas graves em si b que, iconicamente², ressoam como balas (Ex. 7).



Exemplo 7 – Notas finais (*loc. cit.*)

Diversidade semiótica, assimetria musical e resistência política

² «Um ícone é um signo que tem uma relação com o objeto ao qual se liga apenas pelos caracteres deste mesmo objeto, possuindo exatamente os mesmos» (Peirce, 1960: § 5. 247).

Escrito no momento limiar antes do seu exílio em Paris, «O menino de sua mãe» de Lopes-Graça apresenta uma diversidade de relações semióticas entre música e literatura que saem do quadro das relações convencionais em matéria de simultaneidade entre o som musical e a palavra. O compositor conjuga procedimentos retóricos de escrita que associam variedade e constância, assimetria e estabilidade semântica pela evocação da canção de embalar ou da marcha fúnebre. As estratégias musicais em matéria de diversidade, especialmente o emprego do *Sprechgesang*, evoluem para uma forma de resistência que deixa de ser semiótica e passa a ser política, mesmo que a concepção de arte musical de Lopes-Graça se distancie da função da arte marxista. Ainda que o compositor tenha escrito um *requiem* para as vítimas do fascismo, a sua obra reivindicará sempre uma autonomia estética seguindo os passos de Adorno. A única exceção continuarão a ser as *Canções Heroicas*, escritas para os contextos de luta política nas ruas. O seu exílio parisiense, que o marcará política e esteticamente, não alterará esta concepção centrada sobre a arte. Apesar desta visão retórica estetizante em Lopes-Graça, «O menino de sua mãe» transporta em si uma recusa que, pela música dos sons e das palavras, ostenta claramente a oposição do compositor contra um império ensurdecido.

Referências Bibliográficas:

- Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. Mcgee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holdquist. Austin, Texas, University of Texas Press.
- Beaufils, Marcel (1994). *Musique du son. Musique du verbe*. Préface de Jean-Yves Bosseur. Paris, Klincksieck.
- Boucouchiev, André (1993). *Le Langage Musical*. Paris, Fayard.
- Correia, Luís Miguel (2012). *Crónica parisiense*. Curta-metragem de 28'. Lisboa, Terratreme filmes.

- Hertz, David Michael (2000). «The Composer's Musico-Literary Experience», in Cupers, Jean-Louis & Weisstein, Ulrich (eds.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 17- 24.
- Lelong, Guy (1994), «Le Stade de l'intégration» in Szendy, Peter (org.), *Musique: Texte*. Cahiers de l'IRCAM, 6. Paris, L'Harmattan: 25-52.
- Lopes-Graça, Fernando (1986). *Música e Músicos Modernos. Aspectos, obras, personalidades*. Lisboa, Caminho.
- (1988). «O Menino da sua Mãe» in *Canções de Fernando Pessoa: 1934-1987*. Lisboa, [s.n.]: 14-18.
- (1995). *Canções heroicas* [Registo sonoro]; *Canções regionais portuguesas*. 1 disco (CD). Coro da Academia dos Amadores de Música com Fernando Gomes e Olga Prats. Lisboa, EMI, 1995.
- Peirce, Charles Sanders (1960). *Collected Papers*. Charles Hartshorne & Paul Weiss (orgs.). Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Pessoa, Fernando (1934). *Mensagem*. Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1934.
- (1979). *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e Organização de Joel Serrão. Lisboa, Ática.
- Tarasti, Eero (2006). *La Musique et les Signes. Précis de sémiotique musicale*. Paris, L'Harmattan.
- Vieira De Carvalho, Mário (1999). *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa, Relógio d'Água.