

---

---

## **Os Jogadores de Xadrez Fragmentos de uma dramaturgia<sup>1</sup>**

PEDRO AMARAL

---

---

*Sábio deveras o que não procura,  
Que encontra o abismo em todas as coisas  
E a dúvida em si mesmo.<sup>2</sup>*

*Os Jogadores de Xadrez*<sup>3</sup>, de Ricardo Reis, constituiu uma das primeiras descobertas poéticas que marcaram a minha adolescência. Quis o acaso que fizesse parte, com dois outros poemas emblemáticos do universo pessoano (*Tabacaria*, de Álvaro de Campos, e o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*), da magra cultura literária que me acompanhou naqueles anos iniciais. O fascínio que estes poemas exerciam sobre mim, paradoxalmente, não estimulava a minha curiosidade em procurar novos autores, nem mesmo outras páginas de Pessoa, mas obcecava-me a ponto de os saber de memória e de os dizer em público, em numerosos recitais de liceu. É provavelmente um traço fundamental da minha natureza essa necessidade de aprofundar ao máximo um objecto, até ao ponto de o *resolver* em mim, e me sentir livre de passar ao seguinte.

Recordando hoje esse começo da adolescência – esse começo do fascínio pela poesia e, em particular, pela obra ímpar de Pessoa – creio que a ode de Reis me interessava pelo sentido alegórico mais imediato da narrativa: a serenidade imperturbável daqueles obcecados jogadores, absortos no prazer da sua batalha psicológica, indiferentes à tragédia que lhes destruía a cidade, lhes matava as mulheres e as filhas, e em breve lhes traria inevitavelmente a morte e, pior, o próprio fim prematuro

1. O presente texto refere-se à obra *Os Jogadores de Xadrez*, de Pedro Amaral, baseada na ode homónima de Fernando Pessoa/Ricardo Reis (Ricardo Reis, *Poesia*, edição de Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000, pp. 59-63.). Encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian, esta obra teve a sua estreia naquela Fundação, em Dezembro de 2004, na interpretação do Coro Voces Coelestes, sob a direcção do autor.

2. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 102.

3. Na maioria das edições, o poema aparece sem título.

e inconclusivo do jogo. Na sua indiferença estoica, no seu deleite epicurista, puramente narcísico, aquelas personagens alegóricas travavam, através do simbólico jogo do xadrez, uma batalha íntima primordial que me seduzia, e ao lado da qual, efectivamente, se relativizavam as mais nefastas contingências do mundo exterior. Tal a leitura do adolescente que era então, no fascínio das primeiras descobertas.

Só mais tarde, quando a aprendizagem da composição despertou o meu interesse pelas questões formais, me dei progressivamente conta da extraordinária obra-prima que este poema representa como construção poética, pela acuidade da formulação, pelo equilíbrio da prosódia, pelas evocações simbólicas da estrutura silábica, pela magistral arquitectura estrófica que ora expande ora contrai o fluxo da narrativa. E se o sentido da narração, por amplo que seja, uma vez absorvido esgota no leitor e *resolve* os mistérios da significação imediata, a arquitectura poética que os veicula, não apenas exponencia os sentidos últimos da obra como lhe confere uma transcendência estética inesgotável, na multiplicidade possível das suas projecções. A obra torna-se um labirinto vasto, atravessado por inúmeros fios de Ariana e secretas salas de espelhos, onde cada leitor, incauto ou experiente, se perde de cada vez com a mesma jubilosa surpresa das primeiras visitas.

\* \* \*

Diz Pessoa a Casais Monteiro, na célebre carta de 13 de Janeiro de 1935, onde disserta sobre a génese heteronímica:

(...) *pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria* (...).<sup>4</sup>

4. Fernando Pessoa, carta a Adolfo Casais Monteiro (Lisboa, 13 de Janeiro de 1935), in *Fernando Pessoa Correspondência 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa 1999, p. 340.

Primeiro atributo de Reis, a herança de toda essa “disciplina mental” pessoana manifesta-se *a priori* na sua constituição heteronímica, que, sendo ideal, é mais concisa, mais coerente, mais meticulosa que o humanamente possível. Se é certo que cada um dos três heterónimos principais – mesmo Campos, com todas as suas contradições íntimas – se caracteriza apenas pelas dimensões necessárias e suficientes ao seu plano existencial, o evocador das três musas, Cloe, Neera e Lídia (aguda, grave e esdrúxula, por

exemplar completude prosódica) é, de entre eles, o menos “humano”, por nele se concentrarem, numa harmonia quase inverosímil, as qualidades, e apenas elas, de uma racionalidade modelar.

(...) Reis [escrevia] melhor do que eu, diz Pessoa, mas com um purismo que considero exagerado.<sup>5</sup>

Como homem e como poeta, Reis é todo um sistema: incarna o paganismo (dele diz Campos que “é um pagão por carácter”<sup>6</sup>), sintetiza permanentemente as visões estóica e epicurista do mundo, reinventa no estilo, como na forma, a ode horaciana e a solenidade ética, universalista, dos seus temas.

Toda essa “disciplina mental”, evocada pelo próprio Pessoa, geneticamente exacerbada neste discípulo de Caeiro, condu-lo à adopção de formas rigorosas de escrita – ou não fossem o rigor, a concisão, a coerência os alicerces fundamentais da sua existência imaginada (“Abomino a mentira”, diz Reis, e antes ainda de uma qualquer máxima ética que evocasse, à maneira de Horácio, uma sentença universal, acrescenta, num radicalismo lapidar: “porque é uma inexactidão”<sup>7</sup>).

Esse pensamento formal ricardiano, que fundamentalmente marca *Os Jogadores de Xadrez*, constituiu umas das bases elementares no meu trabalho composicional a partir deste poema; nessa medida, gostaria de começar por comentar alguns aspectos da sua mecânica interna.

\*

“Latinista por educação alheia, (...) semi-latinista por educação própria”<sup>8</sup>, Reis modela a sua escrita – e quase poderíamos dizer o seu *ser* – a partir das odes horacianas, sem porém se servir directamente das soluções, de resto linguisticamente irrepitíveis, do poeta romano. Na grande maioria das suas odes, Reis adopta sucessões de decassílabos e de hexassílabos, reinventando, em cada poema, estruturas combinatórias próprias, pela métrica como pela prosódia<sup>9</sup>.

A fixação do heterónimo nessas duas estruturas particulares de versificação incita-me a especulações diversas.

Por um lado, a sucessão, ainda que relativamente rara na sua obra, de três versos de arte maior, seguidos de um verso de arte

5. *ibidem*, p. 346.

6. Álvaro de Campos, *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, textos organizados por Teresa Rita Lopes, Estampa, Lisboa 1997, p. 42.

7. *ibidem*, p. 45. (Álvaro de Campos, a quem Reis teria exprimido este pensamento, acrescenta ainda: “Todo o Ricardo Reis – passado, presente e futuro – está nisto.”)

8. Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 345.

9. De entre as vinte odes publicadas na revista *Athena*, em Outubro de 1924, por exemplo, apenas uma das variantes métricas se repete, embora de modo reiterado (surgindo em sete poemas): a tripla sucessão do encadeamento de um par de decassílabos com um par de hexassílabos (10/10/6/6), embora as estruturas internas de acentuação sejam diversas em cada um deles.

10. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 33.

11. O magnífico sítio <http://www.thelatinlibrary.com/faculta> o acesso directo a grande parte da obra do poeta latino.

12. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 66.

13. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 13.

14. “Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça Luís de Camões, sentado num daqueles bancos como quem vem apanhar a brisa (...). Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa (...)” in José Saramago, *O Ano da*

menor (como em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”<sup>10</sup>) parece-me poder ser interpretado como uma mais directa transposição formal horaciana (veja-se, por exemplo, *Carminum* III.18: “Faune, nympharum fugientium amator”<sup>11</sup>). Muitas outras odes de Reis – como de Horácio – assentam em variações deste tipo de estrutura.

Na mesma filiação, poder-se-ia mais remotamente especular, numa primeira leitura, se as seis sílabas do lacónico hexassílabo ricardiano não evocam – por uma espécie de redução rítmica, puramente simbólica, ao mínimo denominador comum – os seis pés do vasto hexâmetro das *Sátiras* (cujas raízes se estendem de Homero aos poetas latinos), onde Horácio explora com paradigmático virtuosismo os limites das suas possibilidades formais. É conhecido o fascínio de Pessoa pelas abstrações simbólicas, e a simbologia dos números e das proporções conviria sem dúvida ao heterónimo em que deposita toda a sua “disciplina mental”... No entanto, o interesse desta especulação, embora confortado pelos exemplos em que cada grupo de seis unidades rítmicas formula uma ideia própria (e o poema “Segue o teu destino, / Rega as tuas plantas, / Ama as tuas rosas. / O resto é sombra / De árvores alheias”<sup>12</sup> é um caso extremo por apenas conter hexassílabos) perde a sua força quando se compreende que, na sucessão contínua de decassílabos e hexassílabos, é em cada par de versos que a ideia se completa (“Assim na placa o externo instante grava / Seu ser durando nela.”<sup>13</sup>). Elucidativas, estas estruturas pares que, na realidade, compõem um verso único, graficamente desdobrado em dois membros sucessivos de diferentes métricas, aproximam-nos mais ainda, pelas dimensões, pela extensão das suas dezasseis sílabas como pela insistência na evocação do “seis” (a acentuação do heróico reforçada pelo hexassílabo que lhe sucede), do hexâmetro greco-latino que, de facto, na sua composição mais comum (cinco dáctilos e um espondeu), contém, no nosso modelo de escansão, um mínimo de dezasseis sílabas.

Por outro lado, o decassílabo – e, em particular, o decassílabo heróico, predominante nas estruturas métricas de Reis – não pode deixar de evocar essa grande presença-ausência de Camões na obra de Pessoa (*presença-ausência* amplamente explorada por José Saramago, com a ironia inteligente que sempre o caracteriza, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*<sup>14</sup>). A predominância do decassílabo heróico, nas estrofes de *Os Lusíadas* como nas odes

ricardianas, não pode assim deixar de aparecer, nestas últimas, como simbólica, inscrevendo-se numa tradição poética de que Camões, antes de Pessoa, constitui o vulto máximo. E se considerarmos que a estrutura prosódica do heróico se caracteriza pela acentuação das sexta e décima sílabas, não parece abusivo pensar que Pessoa, no seu gosto pelas abstrações simbólicas, tenha moldado a poesia de Reis de modo a que a sucessão de versos projectasse, na sua estrutura silábica, o próprio ritmo interno do emblemático decassílabo (como aliás já Camões o fizera, e precisamente nas Odes e Canções Clássicas). Dir-se-ia que, em coerência com a acentuação interna do heróico, Reis se fixa em sucessões de versos de seis e de dez sílabas que projectam, no plano métrico, a estrutura de proporções que regula o plano prosódico. Admirável coesão dos elementos, nas categorias mais básicas da composição poética.

\* \* \*

Em *Os Jogadores de Xadrez*, a mais vasta e complexa das odes de Reis, a unidade de versificação é constituída por um par de versos: um decassílabo e um hexassílabo<sup>15</sup>.

*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,*

*Quando a invasão ardia na Cidade  
E as mulheres gritavam,*

*Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.*<sup>16</sup>

Cada par, formando uma unidade, corresponde ao mesmo tempo a uma estrutura prosódica reiterada (com diversas variantes ao longo do poema) e, tendencialmente (embora com muitas excepções), a uma clara repartição sintáctica.

Ao longo do poema, varia o número de unidades por estrofe, enquadrando a evolução da narrativa alegórica e da reflexão ontológica que lhe subjaz. As quatro primeiras estrofes correspondem a uma expansão progressiva das suas dimensões (*três* pares de versos na primeira, *quatro* na segunda, *cinco* na terceira, *seis* na quarta<sup>17</sup>), expansão essa que acompanha o aumento da tensão descritiva na evocação das atrocidades exteriores à

*Morte de Ricardo Reis*, Caminho, Lisboa 1985, p. 351. A geografia do romance é constantemente atravessada pela presença do autor de *Os Lusíadas*, e se, para lá de Pessoa ortónimo, heterónimo há onde essa presença parece fazer sentido, será certamente Ricardo Reis, não seguramente do ponto de vista temático, mas sem dúvida do ponto de vista formal. Por outro lado, embora como observa Saramago, não figure na *Mensagem* nenhum poema explicitamente dedicado a Camões, não haverá talvez uma única página da obra que não seja atravessada pela presença do grande épico português – que, como Reis, embora de modo totalmente diverso, desenvolve a sua arte (ou o seu engenho) a partir da tradição greco-latina.

15. De entre as quase duas centenas de odes e poemas publicados na mais recente edição (Ricardo Reis, *op. cit.*), cerca de trinta têm uma estrutura semelhante – embora variem o número de estrofes e as estruturas estróficas de cada um.

16. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 59.

O espaçamento entre cada par de versos foi colocado por razões de clarificação da ideia de unidade que lhe está associada.

17. Fazendo assim corresponder o “seis” da acentuação métrica preponderante (a sexta sílaba), ao “seis” da acentuação formal, ou seja, às dimensões da estrofe que contém um número máximo de unidades de versificação (seis unidades), antes da estrofe que conclui o poema (essa derradeira estrofe, na medida em que nos eleva ao sentido último do poema – e da própria existência – terá, excepcionalmente, sete pares de versos).

18. Esta sexta estrofe contém, no seu quarto verso, um erro de conjugação (que se perpetua incompressivelmente em todas as edições do poema), devendo ler-se “Ardam” em vez de “Arde”. Trata-se provavelmente de uma dificuldade de decifração do manuscrito, dadas as características da caligrafia pessoana (em particular a indistinação recorrente entre as letras “a” e “e”).

placidez dos protagonistas. Nas quatro estrofes seguintes, em que o poema nos afasta progressivamente dessas atrocidades e nos aproxima do significado da alegoria, assistimos a uma contracção das proporções (cinco, quatro, quatro, três – pares de versos). As quatro últimas, onde esse afastamento se eleva a uma ponderação ontológica mais vasta, são marcadas por uma derradeira e apoteótica expansão formal que, partindo do número de unidades da estrofe anterior (três) passa por uma estrofe irregular (três unidades e meia, ou seja, sete versos) até alcançar o dobro dessa irregularidade (sete unidades, catorze versos).

Por outro lado, a ode divide-se claramente em duas partes simétricas, correspondendo as primeiras seis estrofes à enunciação directa da alegoria, com as suas contingências terrenas, e as seis últimas, que começam no verso “Caíam cidades, sofram povos...”<sup>18</sup>, à enunciação de um pensamento ético universal. Desenha-se assim um interessante contraponto formal entre a variação tripartida das proporções estróficas – expansão / contracção / expansão – e a divisão do poema em duas partes simétricas correspondendo aos dois níveis de enunciação: enunciação da alegoria, enunciação do pensamento ético que dela se retira.



Fica porém um curioso detalhe por esclarecer: por que razão a décima estrofe quebra, nos seus últimos versos, a unidade formada pelo par decassílabo-hexassílabo? Trata-se de uma excepção – a única deste género, num poema tão sistemático, e aliás em toda a lírica ricardiana – que, embora alterando pontualmente o ritmo, se justifica sem dúvida pela formulação poética:

*O que levamos desta vida inútil  
Tanto vale se é  
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,  
Como se fosse apenas*

*A memória de um jogo bem jogado  
E uma partida ganha  
A um jogador melhor.*<sup>19</sup>

No entanto, ainda que a formulação seja – não seria Reis se o não fosse – de uma acuidade perfeita, não deixa de constituir uma quebra excepcional na estrutura global de versificação, e parece-me legítimo que nos perguntemos porque ocorre uma tal excepção, porque decide o poeta romper a sua unidade métrica, e porquê nesta e não noutra estrofe.

Poder-se-ia especular se essa excepção não estaria ligada à própria evolução ao mesmo tempo formal e simbólica do poema, à procura de uma coerência entre, por exemplo, as dimensões estróficas e o sentido filosófico subjacente: assim como a conclusão ética enunciada nas quatro últimas estrofes nos afasta e eleva definitivamente, não apenas da alegoria inicial mas também da sua primeira sublimação ontológica, também as proporções destas últimas estrofes nos afastam definitivamente (elevando-nos, nas dimensões da última estrofe) da progressão métrica que regula as anteriores. Por outras palavras: a um deslocamento do ponto de vista do leitor, que passa de uma observação literal para uma leitura figurada e, depois, para uma meditação sobre o sentido da própria existência, corresponderia um deslocamento formal, de uma progressão contínua para uma quase estabilização das proporções, seguida de uma progressão drástica na sua descontinuidade. É uma explicação razoável, mas não responde directamente à questão da excepção, que nesse caso tanto poderia situar-se na décima como em qualquer outra das últimas quatro estrofes.

Num poeta de tal modo obcecado pelo simbolismo das proporções, parece-me incontornável uma leitura precisamente simbólica do *acidente*. Todo o poema é regulado por dois valores simbólicos: o seis e o dez, que estipulam as proporções métricas elementares (o decassílabo, predominantemente acentuado na sexta sílaba, e o hexassílabo, com a mesma acentuação); e simbólica é também, desde logo, a sua adopção na globalidade da lírica ricardiana, pela genealogia histórica que acima evocámos. Ao situar a excepção métrica na décima estrofe, Reis como que assinala, no seu último verso, o ponto preciso que corresponde, na macroestrutura da ode, a um dos dois elementos métricos fundamentais de toda a construção. Do mesmo

19. Ricardo Reis, *op. cit.*, pp. 62-63.

modo que o decassílabo, como o hexassílabo, é omnipresente na ode, e a acentuação na sua última sílaba é invariavelmente recorrente, Reis como que projecta essa acentuação silábica numa simbólica acentuação formal, produzindo um acidente métrico que, para o leitor atento, funciona como *sinal*.

Para que esta explicação tivesse um sentido completo, no entanto, conviria que, de algum modo, a sexta estrofe fosse também ela *sinalizada*, contendo um género semelhante de acidente. E, de facto, assim acontece. Como a maioria dos poemas de Reis – de que se exceptuam, naturalmente, as vinte odes publicadas em 1924 na revista *Athena – Os Jogadores de Xadrez* contém uma série de variantes manuscritas de palavras ou versos (por exemplo “Ouvi dizer que outrora” em vez de “Ouvi contar que outrora”). Essas variantes são, por vezes, indicadas em notas de rodapé, porque Pessoa terá hesitado entre uma ou outra solução; mas uma única de entre elas, a da sexta estrofe, surge, na grande maioria das edições<sup>20</sup>, integrada no texto:

*Mesmo que, de repente, sobre o muro  
Surja a sanhuda face  
Dum guerreiro invasor, e breve deva  
Em sangue ai cair  
O jogador solene de xadrez,  
O momento antes desse  
(É ainda dado ao cálculo dum lance  
Pra a efeito horas depois)  
É ainda entregue ao jogo predileto  
Dos grandes indif'rentes.<sup>21</sup>*

20. A edição da Assírio & Alvim (Ricardo Reis, *op. cit.*), magnífico instrumento de trabalho, constitui infelizmente uma das muito raras excepções ao não inserir esta variante no decurso do poema (assinala-a como nota de rodapé, equiparando-a às outras variantes, ao passo que me parece, esta, de uma natureza essencialmente diversa de todas as outras).

21. Ricardo Reis, *op. cit.*, p. 61.

No manuscrito, os versos entre parêntesis aparecem, de facto, na sucessão do poema e não como uma variante possível, como as restantes, em que Pessoa tivesse hesitado. Não creio que se trate de uma hesitação entre duas conclusões da estrofe, mas sim de uma excepção transcrita, de um *acidente* que, quase à maneira de uma forma aberta (salvo o anacronismo do termo), assinala claramente nesta sexta estrofe, a omnipresença do “seis” como acentuação predominante em toda a estrutura métrica.

Nestes termos, e na minha análise, a ode contém duas claras excepções na sua construção formal e métrica: a primeira, na sexta estrofe, rompe a progressão nas proporções estróficas e acrescenta-lhe um par de versos que lhe atribuem duas con-



clusões poéticas possíveis; a segunda, na décima estrofe, quebra a unidade formada pelo par de versos, concluindo com uma sucessão inesperada de dois hexassílabos. Estes dois acidentes, voluntariamente colocados nos respectivos finais da sexta e décima estrofes, são *sinalizantes*, reproduzindo na sucessão do poema, pela acentuação formal que deles resulta, a acentuação silábica, amplamente predominante, do decassílabo heróico e do hexassílabo.

Como veremos em seguida, a minha leitura destes dois *acidentes* tem consequências no modo como procurei traduzir musicalmente a ode de Ricardo Reis. Antecipo que, contrariamente a todas as outras variantes, em que escolhi sempre apenas a que me parecia poeticamente mais interessante, a da sexta estrofe é, ela, musicalmente enunciada. Na medida em que, por outro lado, procurei manter as proporções temporais do poema, através da progressão nas dimensões estróficas, e como me parece legítimo considerar que esta sexta estrofe contém quatro unidades de versos *mais uma*, mantive a proporcionalidade global e desdobrei as vozes de modo a enunciar ao mesmo tempo, em vozes diferentes, ambos os pares de versos.

\* \* \*

O pensamento formal que profundamente marca a lírica ricardiana, torna-a particularmente propícia a uma apropriação musical em que o compositor pretenda – como o fiz na minha obra – não apenas exprimir o conteúdo imagético ou narrativo do poema, mas também, tanto quanto possível, reproduzir a rítmica e a temporalidade próprias da sua leitura. Os elementos formais do poema, reduzidos à sua expressão mais abstracta, tornam-se assim um mínimo denominador comum entre as instâncias poéticas e as categorias musicais, veiculando nas segundas determinados aspectos arquitecturais das primeiras.

Os desafios iniciais e mais imediatos, no entanto, ao procurar na música uma correspondência possível do poema, situam-se a um nível bem mais global, com um vasto universo de escolhas necessárias entre tantas possibilidades abertas: feita a análise do poema, que tipo de obra compor em função dele? Desejamos que a música enuncie directamente os versos ou, como por vezes em Boulez ou em algumas obras do roman-

tismo germânico, em particular, os evoque sem a presença literal das palavras? Que tipo de vozes e/ou instrumentos escolher? Que tipo de escrita adoptar – mais solística ou mais massiva? E no caso de haver enunciação directa do poema, deverá ela ser mais silábica ou mais melismática – a palavra mais inteligível ou mais simbolicamente diluída na sua correspondência musical?... São questões fundamentais, apriorísticas e determinantes no modo como nos iremos orientar na composição da obra. Questões que, de resto, não podem desligar-se de uma outra, primordial: como *traduzir* a sonoridade própria e global, a *tonalidade* do poema (ou a impressão subjectiva que dela temos)?...

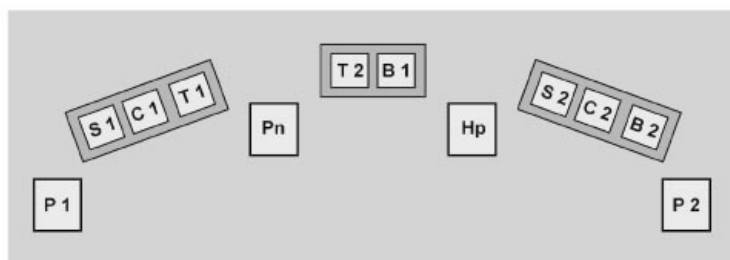
\*

A primeira etapa do meu trabalho consistiu na escolha de uma modalidade básica de representação: a obra musical deveria *veicular* o poema cantando-o – em sentido literal e figurado. Para tal, necessitava de uma presença efectiva da voz. Por outro lado, apesar da presença na ode de uma voz exterior à alegoria (um narrador não participante), que dela retira um pensamento ético universal, essa voz pode ser tomada como colectiva. Desde logo por ser ao mesmo tempo uma voz e uma sombra implícita (Pessoa/Reis), com todos os ecos genealógicos que anteriormente evocámos; mas sobretudo por sintetizar, nas suas formulações éticas, um pensamento ontológico colectivo, com uma marca filosófica e civilizacional cujas raízes se estendem, numa pluralidade de autores, desde a antiguidade clássica.

Por estas razões, escolhi *cantar* o poema de modo colectivo, através de um coro, embora desde o início me parecesse fundamental salvaguardar um desdobraimento desse coro que me permitisse distinguir, ao longo da obra, graus diversos de enunciação, entre uma expressão mais massiva e uma formulação mais individualizada. Para tal, decidi adoptar uma escrita a oito vozes reais, abrangendo a totalidade do âmbito vocal (sopranos [S], contraltos [C], tenores [T], baixos [B]), mas dividindo-as em três grupos, separados na escrita e no espaço acústico: à esquerda de cena coloquei os sopranos I, os contraltos I e os tenores I; à direita de cena os sopranos II, contraltos II e baixos II; ao centro, perfazendo um eixo de simetria, os tenores II e os baixos I.

A estas oito vozes (que, na realidade da execução, podem ser oito cantores ou oito grupos), acrescentei, por razões que desenvolverei mais adiante, quatro instrumentos: uma harpa [Hp], um piano [Pn] e duas percussões [P1 e P2].

Eis a disposição dos grupos vocais e conjunto instrumental, tal como aparecem em cena e se distinguem na partitura:



Esta configuração global potencia inúmeras combinatórias e repartições simbólicas na enunciação – quase poderia dizer na *enunciação musical* do poema, porque se tratou para mim, efectivamente, de recriar na música uma dramaturgia possível da obra poética. Neste sentido, a combinação e a distribuição das palavras e dos versos pelas vozes é, desde logo, um dos planos mais básicos, mais amplos e mais fundamentais ao dispor do compositor.

De entre as diversas configurações específicas que coloquei ao serviço da dramaturgia, sublinho o desdobramento contrapontístico no par de vozes central – tenores II, baixos I – que, por vezes, em determinadas estrofes, assume um certo protagonismo na enunciação. Porquê? – são dois os tipos de verso (hexassílabos, decassílabos), duas as partes do poema (alegoria, ensinamento), dois os autores (ortónimo e heterónimo), dois os protagonistas da alegoria (os jogadores de xadrez). Do mesmo modo, duas são também, na música, as vozes (masculinas como os autores e as personagens centrais) que simbolicamente protagonizam a enunciação de determinadas partes da narrativa. Como o final da primeira estrofe, por exemplo, quando surgem pela primeira vez os dois impávidos jogadores de xadrez, por drástica oposição aos versos precedentes, que evocam o mundo exterior e a guerra que o consome. Nesses quatro versos iniciais, utilizei ora uma

escrita tendencialmente homofónica, ora uma dispersão de determinadas palavras pela totalidade das vozes; nos dois últimos, a chegada dos plácidos protagonistas é inteiramente confiada às duas vozes centrais, baseadas num contraponto sinuoso mas extremamente calmo e claro, que evoca os meandros da sua tranquila batalha intelectual, diametralmente oposta, pela sua natureza, à batalha física que devasta a cidade.

Talvez seja útil analisar com mais detalhe a distribuição do poema pelas vozes nesta primeira estrofe. A música começa por uma enunciação silábica (não ornamental) da primeira parte do primeiro verso (“Ouvi contar que outrora”), que coloquei nas vozes femininas, reforçando-as, na primeira acentuação do heróico (sexta sílaba), pela entrada das vozes masculinas. Depois desta homofonia inicial, distribuí por quatro vozes mistas, num registo mais grave e num tempo mais lento, as palavras seguintes do primeiro decassílabo (“quando a Pérsia” que, na sua escansão poética, tem apenas quatro sílabas métricas – terminando a contagem do verso na antepenúltima). O verso seguinte, que completa a unidade do anterior (“Tinha não sei qual guerra”) constitui a primeira evocação da tragédia real, exterior aos jogadores de xadrez: massacre, violação, destruição do mundo envolvente. Com o aparecimento da “guerra”, dá-se uma primeira dispersão rítmica, espalhando-se a palavra, desordenadamente (em aparência), pela totalidade das vozes; totalidade que se reagrupa, por fim, na enunciação homofónica do decassílabo subsequente: “Quando a invasão ardia na cidade”. A evocação das mulheres (“E as mulheres gritavam”), no hexassílabo que se lhe segue, é figurada apenas pelas vozes femininas, salvo uma intervenção única e fugaz (a de um observador impotente face ao terror) das vozes masculinas. As palavras do verso aparecem dispersas, figurando a dispersão latente das personagens secundárias na narrativa, e precipitam-se no extremo agudo das possibilidades vocais, figurando o grito. Subitamente, a música pára, o andamento torna-se sereno, e os dois últimos versos, que introduzem no poema os dois protagonistas e as tranquilas encruzilhadas intelectuais do seu jogo, são exclusivamente enunciados por um contraponto a duas vozes. Essas duas vozes são as que acima evocámos: o simbólico par central – tenores II e baixos I.

O tipo de repartição dos versos e respectivas configurações vocais que descrevi nesta primeira estrofe, sempre em função de uma dramaturgia possível, revela o modo como trabalhei a globalidade da partitura, com todas as variantes que fui explorando ao longo daquilo a que chamo a minha *encenação musi-*

**Primeira estrofe**

<p>S1 } Ouvia contar que outrora C1 } T1 } Ouvia</p> <p>T2 } B1 } Quando</p> <p>S2 } Ouvia contar que outrora C2 } B2 } Ouvia</p>	<p>a Pérsia ————— Quando</p> <p>Quando —————</p> <p>a Pérsia ————— Quando</p>	<p>Tinha não sei qual guerra não sei qual Tinha não sei guerra guerra</p> <p>guerra não sei qual guerra</p> <p>Tinha não sei qual guerra não sei qual Tinha não sei qual guerra guerra</p>
---	---	--

<p>S1 guerra                      qual guerra                      não sei qual guerra C1 guerra                      qual guerra                      guerra não sei qual guerra não sei T1 guerra                      guerra                      guerra                      não sei guerra</p> <p>T2                      guerra                      guerra                      não sei guerra B1                      não sei                      não sei qual                      não</p> <p>S2                      qual guerra                      não sei qual guerra não sei C2 guerra                      guerra qual guerra                      guerra não sei qual guerra não sei B2                      não sei guerra                      não sei qual                      não</p>	<p>} Quando a invasão ardia na cidade</p> <p>} Quando a invasão ardia na cidade</p> <p>} Quando a invasão ardia na cidade</p>
--	---

<p>S1 } E ————— as ————— C1 } T1 } mulheres</p> <p>T2 } B1 } Dois — de — xadrez — o — seu jo — go —</p> <p>S2 } mulheres — gntavam — C2 } B2 } mulheres</p>	<p>jogado — res, joga — vam con — tiru — o —</p>
---	--

*cal* do poema. Se a música veicula a palavra, cantando-a, essa veiculação deve assentar ao mesmo tempo numa enunciação imediata e numa figuração simbólica do conteúdo poético, exprimindo o significante, interpretando o significado. Por razões dramáticas e também por uma necessidade de equilíbrio formal – inclusive ao nível da própria formulação –, a inteligibilidade do significante torna-se, em determinados momentos, prioritária; noutros, por oposição, a interpretação do significado conduz a sacrificar na inteligibilidade do verbo o que se prodigaliza na figuração do sentido, e a obra musical torna-se assim a busca permanente de um equilíbrio possível na tradução dramática de um texto poético que, no seu estado

acabado, já é tudo ao mesmo tempo e de modo consubstancial: o objecto e a sua metáfora, o conteúdo e a sua forma, a narração e a ética que dela se retira.

Inevitavelmente, uma tal tentativa de tradução apoia-se numa dispersão inicial das categorias ao nível da génese, dispersão essa que o compositor se aplica incansavelmente a tentar resolver na unidade máxima do seu objecto final. Porque se torna de facto incontornável separar as várias instâncias arquitecturais, de forma a trabalhá-las individualmente, mas trabalhá-las de modo tal que, à medida que se avança na pirâmide da construção, se encaixem umas nas outras, se fundam e produzam uma síntese, tornando o objecto final mais do que a simples soma das suas componentes.

\* \* \*

Um aspecto fundamental, já acima evocado, é aquilo a que podemos chamar a *sonoridade* do poema – ligada ao plano fonético, mas inseparável da coerência morfológica, da disposição sintáctica e da prosódia.

Ao compor, procurei recriar a minha impressão dessa sonoridade. Fi-lo através da instrumentação, do tipo de escrita vocal, das modalidades rítmicas de enunciação, de uma coerência intrínseca entre os planos vertical e horizontal. Empreguei ainda um artifício que se sobrepusesse aos vários planos da escrita e, em última análise, homogeneizasse a sua individualização: um *cantus firmus* harmónico, a quatro vozes, constituído por uma sucessão de quarenta e seis acordes com características comuns, entre as quais a presença reiterada de um mesmo intervalo, uma terceira maior (quatro meios tons – quatro unidades – e sempre a quatro vozes), que estipula uma espécie de *unidade de consonância* transversal a toda a morfologia. Estabeleci assim um universo harmónico que, de certo modo, não corresponde à *minha* sonoridade mais natural (que também forcei, de um modo tecnicamente próximo, no meu *Quarteto de Cordas*), mas que me pareceu susceptível de me aproximar da sonoridade do poema.

Os elementos deste *cantus firmus* regulam a enunciação vocal, mas de um modo incompleto que apenas se perfaz na sua interacção com os instrumentos. Por outras palavras, a enuncia-

ção vocal contém apenas uma parte da harmonia, e esta apenas se preenche, e ganha um sentido completo, através do tecido instrumental.

*"cantus firmus"*  
(configuração original, não transposta)

The image shows a musical score for a piece titled "cantus firmus" in its original configuration. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 23, and the second staff contains measures 24 through 46. The music is written in a complex, multi-measure format, likely for a specific instrument or voice part. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some measures containing multiple notes or rests.

Trata-se de um pensamento que procede por pura e simbólica analogia entre categorias. Como se, na própria génese da composição, estabelecesse um diálogo com o meu leitor modelo, numa linguagem tácita, e lhe dissesse: *“Do mesmo modo que a enunciação da palavra apenas se completa quando a partir do significado se desvenda o significado, também a enunciação do som se consuma quando a vocalização da palavra se completa através da escrita instrumental”*.

A adopção de um *cantus firmus* harmónico é um dos aspectos técnicos estritamente respeitantes à obra musical. A leitura de um obra literária é passível de ser figurada em música, o objecto artístico, na abstracção dos seus elementos, é parcialmente passível de ser como que transposto ou *traduzido* de uma arte para a outra. Mas uma tal *tradução* passa inevitavelmente por contingências técnicas específicas que permitam recriar na linguagem artística de destino determinadas características do objecto primeiro.

\*

Menos indirecta pode ser a tentativa de projectar na música o espaço formal do poema, na sua temporalidade própria, uma vez que a música, mais ainda que a poesia, se inscreve numa sucessão temporal contínua e não regressível. A enunciação de

um verso, ou de uma melodia, tem lugar entre um momento inicial  $x$  e um momento final  $y$  do tempo cronológico, e o intervalo temporal da enunciação perfaz uma unidade significativa. O significado, esse, na espessura e na polifonia do texto, desliga-se do tempo em qualquer forma de arte (Kandinsky<sup>22</sup> fala, por exemplo, na temporalidade – necessariamente reversível – do sujeito naquilo a que poderíamos chamar a sua *elaboração* da obra pictórica enquanto objecto: o “véu-desvendado”, na expressão feliz de Philippe Sers<sup>23</sup>).

Na obra musical tratava-se, para mim, de recriar uma imagem tão fiel quanto possível do intervalo temporal da enunciação poética. Esta última, no entanto, ainda que inscrevendo-se numa continuidade cronológica não regressível, não está, como a música, sujeita a intervalos temporais absolutos: mesmo dois versos prosodicamente semelhantes podem exigir diferentes velocidades de enunciação. Esta dissociação entre a duração relativa na enunciação poética e a duração absoluta na enunciação musical permitiu-me, *ao nível do verso*, libertar esta última das contingências métricas da primeira. Trabalhei, assim, cada verso de modo relativamente livre em termos rítmicos e temporais.

Por outro lado, ainda que os versos não redundem na reiteração de dez e seis unidades de duração absoluta, tendem a configurar uma duração média na enunciação, todos os decassílabos *tendendo* para determinado intervalo temporal, todos os hexassílabos *tendendo* proporcionalmente para outro: é na aceitação dessa duração média que se baseia todo o sistema de relações formais entre as dimensões estróficas. Nestes termos, pareceu-me judicioso adoptar um princípio básico, segundo o qual as proporções entre as estrofes deveriam, essas, projectar-se directamente nas proporções da enunciação musical, e assim, por exemplo, a primeira estrofe ocuparia, no seu conjunto, uma duração  $3x$ , a segunda uma duração  $4x$ , a terceira  $5x$ , etc., sendo  $x$  uma unidade absoluta de duração correspondente à unidade formada pelo par de versos. Deste modo, na minha obra, a enunciação do verso é temporalmente livre enquanto o conjunto dos versos de cada estrofe preenche a duração absoluta atribuída a essa estrofe na sua relação de proporcionalidade com as demais.

Nesta arquitectura abstracta e apriorística, fica, no entanto, um aspecto por resolver: o espaço em branco entre as

22. Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pref. António Rodrigues, trad. Maria Helena de Freitas, D. Quixote, Lisboa 1987.

23. Philippe Sers, Prefácio à sua edição de Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. francesa de Nicole Debrand e Bernardette du Crest, Denoël/Folio Essais, Saint-Amand 1993, p. 21.



estrofes. Esse espaço em branco, que na leitura tomamos por um dado adquirido, é absolutamente essencial, por ser ele que, ao separar as estrofes umas das outras, permite não apenas a separação das ideias mas, sobretudo, a sua evolução formal. Se a música, apesar de reproduzir as proporções estróficas, fizesse suceder os versos de modo contínuo e permanente, esse espaço em branco não seria tomado em conta, e a estrutura de proporções, apesar de presente, dissolver-se-ia numa continuidade indistinta.

Por outro lado, pareceu-me que, em música, esse espaço entre as estrofes deveria também ser composto; que reproduzir o branco do papel com um simples espaço de silêncio não apenas constituiria uma simplificação primária da questão, como levantaria problemas adjacentes, porque o ouvinte iria *escutar* um tal silêncio, e sem dúvida com surpresa, ao passo que o leitor não *observa* o branco do papel, apesar de o ter em conta na sua leitura.

É neste plano que mais directamente intervém a presença dos instrumentos, que desempenham um papel fundamental ao abrir, entre as várias partes da enunciação, um espaço de ausência do poema – que pode ser um eco, uma ressonância, ou um prolongamento, ou uma meditação, ou um comentário, ou uma distanciação em relação àquilo que acaba de ser enunciado. Entre a enunciação vocal de uma estrofe e a enunciação da estrofe sucessiva, abre-se, assim, uma zona de separação instrumental que, para mim, é determinante, e que, de algum modo, deve espelhar e amplificar o pensamento activo do leitor entre uma estrofe e outra. A zona instrumental que separa os espaços de enunciação chamei *antístrofe*.

Quanto tempo dura esse espaço? Qual a proporção entre a estrofe e o branco do papel?... No poema, esse espaço é inquantificável – e não me consta que, como Mallarmé duas décadas antes, no admirável *Coup de dés*, Pessoa tenha alguma vez pensado em configurar a sua composição poética em função da disposição das palavras e dos versos no branco da página. O espaço que separa as estrofes é fundamental; faz, sem dúvida, parte do poema; não é inerte, por ser povoado de reminiscências e expectativas; mas também não é composto, como em Mallarmé, e não sendo composto não é quantificável. E, todavia, na música tem forçosamente de o ser.

Ao compor musicalmente este espaço em branco, poderia ter adoptado uma escrita mais livre, independente do plano geral das proporções, ou reproduzir a solução gráfica do poema, mantendo um espaço-tempo constante na separação das estrofes. A minha decisão foi, no entanto, outra: na medida em que, também nestes espaços em branco, o tempo psicológico do leitor varia ao longo da leitura com a transformação progressiva da relação sujeito-objecto (e podemos admitir que varia em função da dimensão daquilo que é lido), quis manter uma relação de proporcionalidade entre a enunciação do poema e a sua ausência sucessiva, de modo a que, antes de cada nova



estrofe, se situasse uma separação instrumental proporcional às dimensões da estrofe anterior. E em que valores deveria basear-se essa proporcionalidade? Nos próprios valores da proporcionalidade básica que se estabelece entre os pares de versos, ou seja, a relação métrica entre o decassílabo e o hexassílabo: a relação dez-seis. E assim, a cada estrofe que dure  $x$  unidades de tempo, sucede, em *antístrofe*, um espaço de escrita instrumental que irá durar  $y$  unidades, sendo que  $x$  está para dez como  $y$  está para seis.

Deste modo, estendi a relação métrica entre os pares de versos à relação formal entre a enunciação e a sua ausência – entre a estrofe e a sua antístrofe.

Esta tensão específica que crio entre os planos métrico e formal, não faz parte do poema (salvo os *acidentes* acima evocados), mas precede, sem dúvida, por analogia em relação ao pensamento global no qual assenta toda a arquitectura poética na ode de Ricardo Reis. Um tal procedimento por analogia, constituiu a base do meu trabalho em todos os planos da composição. Como se, lendo e relendo os versos, entrando progressivamente no pensamento do autor, tivesse absorvido uma parte da sua metodologia, e, ao mesmo tempo que com-

punha uma transposição possível do poema, inscrevesse na própria génese da obra musical, e retratasse, as linhas mestras da sua arquitectónica.

\* \* \*

Um apontamento ainda a propósito do poema, do seu sentido último, e dos jogadores de xadrez enquanto personagens simbólicas. Vimos que a primeira parte da ode é uma alegoria, mas uma alegoria que encerra uma estranha projecção de planos: o mundo exterior vive uma batalha física, de carnificina e destruição, enquanto o mundo interior vive uma batalha simbólica, onde as cortes e os guerreiros são representados por peças de marfim. À primeira vista, trata-se apenas de uma metafórica *mise en abîme*, na qual *tabuleiro* significa *campo de batalha*, *torre* significa *fortificação*, *peões* significa *exércitos*, etc., cada elemento do jogo simbólico figurando uma parte da tragédia real. Estaríamos diante de uma configuração aparentemente simplificada de um *teatro dentro do teatro*, cujo modelo máximo continua a ser a segunda cena do terceiro acto de *Hamlet*. No entanto, na tragédia shakespeariana, o espaço metafórico é mais estreito, por estarmos diante de uma representação imediata na qual todas as personagens compreendem que o actor Rei representa efectivamente o pai do protagonista, que a actriz Rainha exprime as promessas da mãe, e que Luciano assassina o monarca com o mesmo estratagemas do insidioso usurpador. Apenas o nome da peça fictícia – *A Ratoeira* – é realmente metafórico, porque a sua representação é de facto uma armadilha e, ao intitulá-la assim, Hamlet reduz o tio/padrasto à figura de um rato.

Por outro lado, no poema de Ricardo Reis, se a batalha do xadrez constitui uma projecção metafórica da batalha física evocada pela narrativa, essa projecção causa estranheza porque a tónica da representação é menos o jogo que os próprios jogadores. Pouco ou nada nos é dito sobre o que se passa realmente no tabuleiro, embora ao ler as descrições da tragédia exterior não tenhamos dificuldade em imaginar, por transposição, as combinações sangrentas arquitectadas por cada jogador para arrasar o adversário – não é essa a realidade do jogo do xadrez? Bem vistas as coisas, a devastação narrada

poderia ser, ela sim, uma metáfora da devastação real no tabuleiro. Menos convincente seria, neste caso, a postura dos jogadores, serenos como se nada tivessem a ver com o jogo, como se neste não houvesse batalha e o xeque não figurasse a devastação possível de um reino simbólico. Ao ler o poema, mais facilmente imaginamos que aquelas peças de marfim têm uma vida própria e que os serenos jogadores representados mais não fazem do que assistir, sem dor nem ânimo, aos seus tortuosos movimentos, às contingências da sua pequena dimensão, aos horrores do seu destino.

Neste poema tudo converge e tudo subtilmente se mistura. Ignorando o tempo e as circunstâncias, como se tivessem a eternidade diante de si, estes calmos jogadores de xadrez observam as suas peças e movimentam-nas tal como os deuses que Reis canta na sua obra nos observam e nos movimentam a nós, humanos.

*Os deuses são os mesmos,  
Sempre claros e calmos,  
Cheios de eternidade  
E desprezo por nós (...).<sup>24</sup>*

Estes jogadores inverosímeis, serenos e indiferentes diante da tragédia humana, são a própria representação das divindades pagãs e é essa a metáfora fundamental do poema, entre tantas metáforas de circunstância: Reis chama jogador de xadrez ao deus na sua indiferença, e incita-nos a imitá-lo. Di-lo-á de modo mais lapidar na ode que viria a compor semanas mais tarde, em Julho de 1916:

*(...) serenamente  
Imita o Olimpo  
No teu coração.  
Os deuses são deuses  
Porque não se pensam.<sup>25</sup>*

24. Ricardo Reis, *op. cit.*, pag. 29.

25. *Ibidem*, pp. 66-67. Esta ode é data-da de 1 de Julho de 1916, enquanto *Os Jogadores de Xadrez* tem a data de 1 de Junho do mesmo ano.

É este o ensinamento. E a riqueza e a complexidade do poema, que explora ao mesmo tempo diversos níveis de leitura, reside no facto de Reis insistir, até ao fim, na realidade do jogo como coisa humana e atribuir ao jogador um desprendimento divino, incitando o Homem a imaginar esse desprendimento, a *sonhá-lo* e a segui-lo como designio último.

É esta a minha leitura, que, aliás, clarifica a última estrofe, epílogo do poema, cujo penúltimo verso, “Sonhando, ele os parceiros e o xadrez” tantas dúvidas suscita, nomeadamente pela adopção do sujeito não referencial. E, no entanto, o pensamento de Reis parece-me claro, ao sugerir que, jogadores ou peças no tabuleiro do mundo, imitemos os persas desta história, sonhando a sua (divina) indiferença.

\*

Do mesmo modo que o poeta sugere que nos desprendamos da contingência, também o poema se vai afastando dela. Como observámos, a ode divide-se formalmente em duas metades simétricas, sendo a primeira, de facto, uma alegoria, enquanto a segunda constitui um afastamento ontológico, uma meditação. Por outras palavras, a forma do poema é como que uma metáfora tácita do seu ensinamento ético, como se o poeta nos dissesse: *“Assim como, no poema, o pensamento se liberta da sua contingência alegórica, também o Homem deve libertar-se da sua contingência humana”*. A forma não apenas molda intrinsecamente o conteúdo, como nos oferece uma imagem abstracta do seu sentido último. Extraordinária fusão entre as várias categorias da obra. Ao longo deste texto procurei separá-las e essa separação parece-me essencial como metodologia analítica – e também como metodologia composicional. No entanto, um tal procedimento por instâncias constitui apenas um meio, instrumento de uma síntese possível. Foi essa síntese que procurei alcançar com a minha obra, tentando espelhar através dela, e a todos os níveis, a obra-prima de Ricardo Reis.<sup>26</sup>

26. Agradecimentos:  
Dra. Margarida  
Castro Neves, Prof.  
Teresa Belo, Prof.  
Doutora Teresa  
Rita-Lopes.

## **Os Jogadores de Xadrez**

RICARDO REIS

---

*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na cidade  
E as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.*

*À sombra de ampla árvore fitavam  
O tabuleiro antigo,  
E, ao lado de cada um, esperando os seus  
Momentos mais folgados,  
Quando havia movido a pedra, e agora  
Esperava o adversário,  
Um púcaro com vinho refrescava  
Sobriamente a sua sede.*

*Ardiam casas, saqueadas eram  
As arcas e as paredes,  
Violadas, as mulheres eram postas  
Contra os muros caídos,  
Trespasadas de lanças, as crianças  
Eram sangue nas ruas...  
Mas onde estavam, perto da cidade,  
E longe do seu ruído,  
Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo de xadrez.*

*Inda que nas mensagens do ermo vento  
Lhes viessem os gritos,  
E, ao reflectir, soubessem desde a alma  
Que por certo as mulheres  
E as tenras filhas violadas eram  
Nessa distância próxima,  
Inda que, no momento que o pensavam,  
Uma sombra ligeira  
Lhes passasse na frente alheada e vaga,  
Breve seus olhos calmos*

*Volviam sua atenta confiança  
Ao tabuleiro velho.*

*Quando o rei de marfim está em perigo,  
Que importa a carne e o osso  
Das irmãs e das mães e das crianças?  
Quando a torre não cobre  
A retirada da rainha alta,  
O saque pouco importa.  
E quando a mão confiada leva o xeque  
Ao rei do adversário,  
Pouco pesa na alma que lá longe  
Estejam morrendo filhos.*

*Mesmo que, de repente, sobre o muro  
Surja a sanhuda face  
Dum guerreiro invasor, e breve deva  
Em sangue ali cair  
O jogador solene de xadrez,  
O momento antes desse  
(É ainda dado ao cálculo dum lance  
Pra a efeito horas depois)  
É ainda entregue ao jogo predilecto  
Dos grandes indifrentes.*

*Caíam cidades, sofram povos, cesse  
A liberdade e a vida,  
Os haveres tranquilos e avitos  
Ardam<sup>1</sup> e que se arranquem,  
Mas quando a guerra os jogos interrompa,  
Esteja o rei sem xeque,  
E o de marfim peão mais avançado  
Pronto a comprar a torre.*

*Meus irmãos em amarmos Epicuro  
E o entendermos mais  
De acordo com nós-próprios que com ele,*

*Aprendamos na história  
 Dos calmos jogadores de xadrez  
 Como passar a vida.*

*Tudo o que é sério pouco nos importe,  
 O grave pouco pese,  
 O natural impulso dos instintos  
 Que ceda ao inútil gozo  
 (Sob a sombra tranquila do arvoredado)  
 De jogar um bom jogo.*

*O que levamos desta vida inútil  
 Tanto vale se é  
 A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,  
 Como se fosse apenas  
 A memória de um jogo bem jogado  
 E uma partida ganha  
 A um jogador melhor.*

*A glória pesa como um fardo rico,  
 A fama como a febre,  
 O amor cansa, porque é a sério e busca,  
 A ciência nunca encontra,  
 E a vida passa e dói porque o conhece...  
 O jogo do xadrez  
 Prende a alma toda, mas, perdido, pouco  
 Pesa, pois não é nada.*

*Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,  
 Com um púcaro de vinho  
 Ao lado, e atentos só à inútil faina  
 Do jogo do xadrez,  
 Mesmo que o jogo seja apenas sonho  
 E não haja parceiro,  
 Imitemos os persas desta história,  
 E, enquanto por lá fora,  
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida  
 Chamam por nós, deixemos  
 Que em vão nos chamem, cada um de nós  
 Sob as sombras amigas  
 Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez  
 A sua indiferença.*

1. Invariavelmente, cada nova edição perpetua o erro no tempo verbal: *Ardem* em vez de *Ardam*.

## Os Jogadores de Xadrez

PEDRO AMARAL

(FRAGMENTO)

**Vib.** (Vibração raso moderato)

Perc. I

S 1

A 1

T 1

Piano

T 2

B 1

Harpe

S 2

A 2

B 2

Perc. II

*Mi, Fa, Sol, La  
 Re, Do, Si  
 (Les accords majores sans appoggiati)*

*Ou - vi con-tar que'ou - tró - ra  
 Ou - vi que - ou - tró - ra  
 ou - vi  
 ou - vi con-tar que'ou - tró - ra  
 Ou - vi con-tar que'ou - tró - ra  
 ou - vi*