

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

“...le Désir est tout...” — Obras vocais de câmara de Ruy Coelho à luz do simbolismo fin-de-siècle.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2hh8b21v>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 3(2)

Author

Abreu, Edward Ayres de

Publication Date

2018

DOI

10.5070/D83244276

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



“...le Désir est tout...” —

Obras vocais de câmara de Ruy Coelho à luz do simbolismo *fin-de-siècle*.

EDWARD AYRES DE ABREU
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Propõe-se a observação, à luz dos ideários e imaginários simbolistas *fin-de-siècle*, enquanto resposta ao naturalismo na arte e ao positivismo na filosofia, de aspectos técnicos e conceptuais de algumas das obras vocais de câmara que Ruy Coelho (1889-1986) escreveu em início de carreira, provavelmente no início da década de 1910. O exercício debruçar-se-á em particular sobre alguns momentos de 6 *Kacides Mauresques* — ciclo (aparentemente) escrito sobre poemas árabes ibéricos do século X, traduzidos para francês por Franz Toussaint e publicados em dois *Mercur de France* de 1909 — e de *Sur la jetée d’Alexandrie* — peça composta sobre um excerto de *Aphrodite*, romance de Pierre Louÿs que se fez publicar em 1896. Neste contexto será notada a influência que Claude-Achille Debussy (e muito especialmente as suas *Trois chansons de Bilitis*) poderá ter exercido no compositor português, destacando-se a dimensão erótica da relação texto-música então explorada.

Palavras Chave: simbolismo, arabismo, orientalismo, erotismo, *debussysme*, flauta de pã, *qasîda*, *melodie*.

Abstract

Considering *fin-de-siècle* symbolism and its ideological landscape as a reaction against naturalism in the arts and against positivism in philosophy, this article seeks to examine the technical and conceptual features present in two pieces of contemporary vocal chamber music by Ruy Coelho (1889-1986). The examined works, 6 *Kacides Mauresques* — a cycle, apparently inspired by 10th-century Iberian Arabic poetry translated into French by Franz Toussaint and published in *Mercur de France* in 1909 — and *Sur la jetée d’Alexandrie* — a piece composed after an excerpt from *Aphrodite*, a novel by Pierre Louÿs published in 1896 — were probably composed in the early 1910s. Given this historical context, the influence of Claude-Achille Debussy (specifically his *Trois chansons de Bilitis*) will be evaluated — particularly in the relation between the text and music, and in its erotic dimension.

Keywords

symbolism, arabism, orientalism, eroticism, *debussysme*, pan flute, *qasîda*, *mélodie*.

Tædium mundi

Assim se começava, nos anos cinquenta, uma breve monografia: “Que sais-je du Symbolisme? Mille choses confuses”.¹ Não sendo possível afirmar que o estado da arte de hoje nos oferece, necessariamente, uma visão mais clara — facto que muito deve aos próprios conceitos e contextos, por vezes dúbios, com que (e em que) este simbolismo se veiculou —, e não sendo meu propósito discuti-lo, importa contudo situar o referente aqui em causa. Primeiro, como escrevia Verhaeren em 1887, é mister distinguir *simbolismo* de *alegoria* ou de *síntese*, bem como distinguir o simbolismo clássico — que representava a “concretização do abstracto na abstracção do concreto” — do

¹ Albert-Marie Schmidt, *La littérature symboliste* (Paris: Presses Universitaires de Paris, 1957), 5.

simbolismo seu contemporâneo — que se apoiava na “coisa vista, ouvida, sentida, tocada, experimentada” para que, a partir dessa apropriação de perceptos, se pudesse concretizar “evocação” e “integralidade” por meio da “representação”.² Para Mockel, *alegoria* seria a representação explícita ou analítica, através de uma imagem, através de uma convenção, de uma ideia abstracta pré-concebida, enquanto *símbolo* pressuporia uma “pesquisa intuitiva” dos diversos elementos de ideação dispersos pelas formas.³ Isto lembra o pensamento que Paul Ricoeur viria a desenvolver acerca da construção metafórica, complexo processo do incongruente isolado para a familiaridade significativa com valor predicativo (e não denominativo) que, ao transportar significado, requalifica os termos e desencadeia a construção de novas imagens e de novas relações de sentidos, passando pela imaginação e pelo sentir físico — sendo por isso a metáfora tanto sobre a verdade como qualquer outro recurso retórico e, mais ainda, sendo por isso uma forma de perscrutar a verdade ainda mais profundamente, como se desvendasse verdades anteriores (e posteriores) ao verbo.⁴ No ideário simbolista, a metáfora, dentre outros recursos, não descreve mas procura sugerir, evocar sensorialmente, para chegar a uma verdade outra contra o primado do progresso tecnológico, do positivismo, da materialidade, do imanente. Os simbolistas não se satisfizeram com o carácter discursivo dos mitos, apropriaram-se deles como ressonância das suas vidas interiores. Tratava-se não de negar a realidade exterior mas de crer na impossibilidade do conhecimento racionalmente exacto; o poeta libertaria a *representação* como soma de valores além-verbo, *idear* oculto do grande público, e comunicá-la-ia na sua imaterialidade misteriosa, também como exercício de “autopsicologia intuitiva” em função de uma “premente necessidade evasiva” provocada pelo *tædium mundi* do último quartel do século.⁵

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens

Neste quadro, procurava-se uma musicalidade libertadora de sentidos novos e de sinestésias, como notavelmente revelou *Correspondances* de Baudelaire,⁶ poema tornado seminal para os simbolistas, cujo último verso encima este parágrafo. Todo o universo revelava-se ao artista “como um vasto sistema de correspondências”.⁷ Note-se aliás que, nos anos 80, “simbolismo e wagnerismo foram duas descobertas simultâneas” e exploravam-se novas relações entre música e poesia — e esta procura, não constituindo, para os simbolistas, um fim em si, almejava “fazer brotar a expressão total da subjectividade”.⁸

² “[...] pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée”. Émile Verhaeren, “Un peintre symboliste”, *L'Art Moderne* 17 (24/04/1887): 129-131.

³ “[...] recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes”. Albert Mockel, *Propos de littérature* (Paris: Librairie de l'Art indépendant, 1894), 85.

⁴ Paul Ricoeur, “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, *Critical Inquiry* 5, no. 1 (Outono, 1978): 143-159.

⁵ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975), 72 e 85-86.

⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861), 15-16.

⁷ Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo*, 65.

⁸ Paula Mendes Coelho, *Questões de poética simbolista — Do romantismo à modernidade* ([S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006), 103.

Ora estas ideias são particularmente relevantes no percurso de Claude-Achille Debussy, que conheceu Pierre Louÿs em 1893 e que contacta proximamente, por volta de 1894, com outros poetas simbolistas como Paul Valéry e André Gide. A amizade com Louÿs será a mais expressiva, ambos procurando uma “correspondance perpetuelle entre le sens de la phrase écrite et l’accent de la phrase chantée”,⁹ como o poeta escreveu a propósito de *Pélleas et Mélisande*. Almejar esta correspondência era portanto enfatizar a qualidade integral do objecto sonoro enquanto corpo valendo por si mesmo — a música não *descreve*, a música *é*. A força da relação texto-música revela-se no perscrutar de uma verdade mais-além enquanto todo cognoscível e sensorial, pondo-se assim de parte o naturalismo descritivo ou até a estratégia impressionista que visava a recepção fugaz e, de certa forma, industrial, de valores visuais — lembre-se que a pintura instantânea ao ar-livre desenvolve-se graças aos avanços tecnológicos no que concerne à qualidade e ao prazo de validade dos pigmentos e dos tubos de tinta. Como sintetizou Debussy, “la musique, c’est du rêve dont on écarte les voiles! Ce n’est même pas l’expression d’un sentiment, c’est le sentiment lui-même!”¹⁰ e, ao elogiar e reivindicar este inexprimível, este descortinar de múltiplos véus, elogiava assim a introspecção, a íntima subjectividade, a sugestão e a elipse por via de uma concepção quase ascética e iniciática da criação artística. Não vem a despropósito lembrar a sua afinidade com o mundo esotérico, espírita, rosacruziano... Como escreveu Jumeau-Lafond,

[si] le génie éblouissant de Claude Debussy fait de lui un phare, au sens où Charles Baudelaire l’entendait, et un créateur indissociable du symbolisme, c’est sans doute parce que, comme le souterrain peint par Roderick Usher [em *The Fall of the House of Usher* de E. A. Poe], il brille d’une clarté qui n’est autre que la lumière de l’ombre.¹¹

Da *qasîda* à *kacide*

Jumeau-Lafond brinca aqui com termos recorrentes nos imaginários simbolistas — tal como acaba por brincar o título deste artigo —, e não por acaso: os valores lumínicos e suas transfigurações metafóricas e sensoriais são recursos profundamente evocadores daquela época. Se o XVIII é tido como o “século das luzes”, o XIX é-o, efectivamente, num sentido literal; a electricidade conota-se então, indissociavelmente, com o progresso industrial — e este, como vimos, é um dos vectores de desconfiança e afastamento para os simbolistas. Contra o progresso eléctrico, eis pois a sombra íntima, a luz de velas, e muito especialmente a nostálgica luz do luar, da noite de mistério tão eloquentemente explorada por pintores como Puvis de Chavannes (*Le rêve*, 1883), Winslow Homer (*Summer Night*, 1890) ou Alphonse Osbert (*Les chants de la nuit*, 1896)¹² — dentre outros recursos através de escalas cromáticas extremamente reduzidas, contenção hierática para um resultado tão plácido quão inquietante. Como escrevia Verlaine no seu “Clair de lune”,

⁹ Harry Halbreich e Edward Lockspeiser, *Claude Debussy* (Paris: Fayard, 1989), 207.

¹⁰ Halbreich e Lockspeiser, *Claude Debussy*, 216-217.

¹¹ Jean-David Jumeau-Lafond, “‘Du côté de l’ombre’: Debussy symboliste”, em Guy Cogeval et al. (ed.), *Debussy — La musique et les arts* (Paris: Musée d’Orsay e Skira Flammarion, 2012), 68.

¹² Reproduções e outras informações acerca destas obras encontram-se no arquivo em-linha do Musée d’Orsay: www.musee-orsay.fr (última consulta a 31/08/2017).

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.¹³

Leia-se agora um excerto da primeira das 6 *Kacides Mauresques* de Ruy Coelho:

je veux voir si le marbre ne frissonnera pas sous ses pieds. Lorsque ma bien-aimée m'apparaîtra, le soir des épousailles, je veux que l'on arrête le jet d'eau de la cour, afin que j'entende mieux la chanson de mon cœur.

Lorsque ma bien-aimée m'aura ouvert ses bras, les servantes emporteront toutes les lampes, et je serai encore ébloui.¹⁴

Eis como estas sucessões de metáforas, associadas sempre a percepções visuais, auditivas, tácteis, olfactivas ou outras, vão cobrindo e revelando véus de sentido e de sensações relativas ao canto nocturnal, à intimidade, às dicotomias tristeza-beleza, luz-sombra... A música, por correspondência, enfatiza este ambiente onírico. Uma cintilação de dois acordes, textura tremeluzente com pedal inteiro qual mancha mais ou menos luminosa, por vezes quase perfazendo o total cromático não fosse a excepção dos ausentes ré \sharp , sol \sharp e lá \natural (ver Ex. 1, cc. 14 vs. 15-16), interrompe-se apenas, no auge dinâmico, sobre o texto *voir* (cc. 22-24); ora o que o poeta deseja ver é se se arrepiará o mármore sob os pés da amada, que é sonho, aparição — e aqui, em andamento mais apressado, uma súbita instabilidade rarefaz-se aos poucos até que o arrepio, feito água interrompida, se dissolva em silêncio para que poeta possa ouvir a canção do seu coração (cc. 24-37). Volta a cintilação, *ostinato al fine*, decrescendo, em perpétuo encantamento — afinal, não basta que todas as lamparinas sejam levadas pelas servas: o poeta permanecerá cegado pela ofuscante imagem de sua amada (cc. 38-52).

É este texto simbolista? Aparentemente, *ab origine*, não o é. A fonte a que Ruy Coelho recorre para este conjunto de seis peças é uma selecção de poemas árabes do século X, vertidos para língua francesa e publicados em dois *Mercure de France* de 1909¹⁵ por Franz Toussaint, célebre orientalista que terá encontrado os manuscritos originais em Tombuctu, então Sudão Francês. Dar-se-á o caso, todavia, de a origem destes poemas ter sido forjada, como fez Pierre Louÿs com *Les chansons de Bilitis*? Foi-nos impossível dirimir esta dúvida. Sabe-se que estas *qasidas* publicam-se também, pouco

¹³ Paul Verlaine, *Fêtes galantes* (Paris: Alphonse Lemerre, 1869), 1-2.

¹⁴ Franz Toussaint (trad.), “Kacidas mauresques du X^e siècle”, *Mercure de France* 279 (1909), 407.

¹⁵ Franz Toussaint (trad.), “Kacidas mauresques du X^e siècle”, publicadas em *Mercure de France* 279 (1909): 404-407; e *Mercure de France* 300 (1909): 609-612.

depois, em *Prometeo*,¹⁶ revista espanhola de vanguarda literária que também oferecia grande destaque a autores simbolistas, mas esta publicação é omissa quanto à origem dos textos.

14 *mf*

ver - te com-me l'é-ten - dard du Pro -

17 *poco rall.* ----- *a tempo*

phè - - - te. Les ser - van - tes ne jon-che-ront

20 *sf*

pas les dal-les de co-rol-les et de pal - mes car je veux voir

24 *plus vite*

si le mar - bre ne fris - son-ne - ra pas

Exemplo 1a: Excerto da primeira das 6 *Kacides Mauresques* (compasso 14 *al fine*).
Transcrito de Ruy Coelho, 6 *Kacides Mauresques* (Lisboa: Casa de Musicas Oliveira, [S. d.], 2-5.

¹⁶ Ricardo Baeza (trad.), “Kásidas hispano-moriscas del siglo X”, *Prometeo* 19 (1910): 549-554.

27

sous ses pieds.

31

Lors - que ma bien ai - mée m'ap - pa - rai - tra, le soir des é - pou -

34

sail - les, je veux que l'on ar - rê - te le jet d'eau de la cour a - fin que j'en - ten - de mieux la chan - son de mon coeur.

38

Lors - - - que ma bien ai - mée m'au - ra ou - vert ses

Exemplo 1b: Continuação.

42

bras, les ser - van - tes em - por - te -

45

ront tou - tes les lam - pes, et je se -

49

rai en - core é - blou - i.

Exemplo 1c: Continuação.

Num estudo relativamente recente, aliás, Gallego Roca,¹⁷ para além de acusar a publicação dos poemas no n.º 19 de *Prometeo* quando, na verdade, foram publicados no n.º 20, não se terá apercebido de que estas *qasídas* haviam sido publicadas antes no *Mercure de France*... Com efeito, o tradutor da *Prometeo*, Ricardo Baeza, limitou-se a traduzi-las do francês, sem mais informações, dando-lhes nova ordem e prescindindo de algumas, o que voltaria a acontecer num outro número.¹⁸

A data exacta em que Ruy Coelho terá descoberto os textos e composto a música é incerta: dispomos apenas de uma edição impressa de cujo contexto editorial adiante falaremos, e de uma carta enviada pelo compositor a Theophilo Braga, em 1913, em que refere ter já composto sobre “uns

¹⁷ Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)* (Almería: Universidad de Almería, 1996), 166.

¹⁸ Franz Toussaint (trad.), “Le jardin des caresses”, *Mercure de France* 326 (1911): 252-258 vs. Ricardo Baeza (trad.), “Kasidas moriscas del siglo X”, *Prometeo* 28 (1911): 289-297.

poetas árabes do X século”.¹⁹ De resto, não deixa de ser curiosa a coincidência de títulos entre as 6 *Kacide Mauresques* de Ruy Coelho e a gravura *Mauresques* de Amadeo de Souza-Cardoso, uma das que o pintor fez publicar em Paris em 1912, testemunho de uma singularidade plena de “multirreferencialidade decorativa, própria da ressonância das civilizações perdidas”.²⁰ Aliás, para além de *Mauresques*, outras gravuras do mesmo conjunto reforçam a curiosidade da coincidência, como *Les faucons*, *Les chevaux du sultan* e o agitado *Trois lévriers blancs*, cujo imaginário temático e cuja trepidez compositiva parecem bem servir de ilustração ao poema com que Ruy Coelho compôs a sua segunda — e não menos agitada — *kacide*.²¹ Se não é certo que Ruy tenha conhecido Amadeo em Paris, sabemos pelo menos que foi nesta cidade que conheceu, em 1910, Santa-Rita Pintor,²² e não é de estranhar que os textos do *Mercure* circulassem entre os jovens artistas.

É interessante notar que as *qasidas* traduzidas por Toussaint provêm do al-Andalus. A adequação da poesia árabe ao receituário simbolista justificar-se-ia não apenas pela sua origem identitariamente exótica — isto é, pela sua automática alteridade — como pela linguisticamente inerente “alquimia da palavra”, que exige da tradução um exercício de imprescindível evasão à literalidade, pela valoração de “cenas ou sensações passageiras” que, como referiu o arabista Adalberto Alves, lembram-nos o impressionismo, ou quiçá ainda pelo mito das suas qualidades místicas e encantatórias: “O poeta, pelo poder da palavra, era considerado temível: podia proporcionar desgraça ou ventura, consoante investiasse ou elogiasse”.²³ O oriente, em sentido lato, tão caro ao gosto finissecular, configurava-se portanto como marca de evasão,²⁴ e no caso da apropriação de Amadeo e de Coelho poderia ler-se também nesta alteridade um paradoxal processo de proximidade identitária: tratava-se, afinal, de uma herança ibérica — e um dos afluentes da poesia peninsular foi por certo o da literatura árabe-andalusina.²⁵ Fernando Pessoa, aliás, elogiava o “entusiasmo de imaginação, a sensualidade intelectual da meditação e do misticismo, o esmiuçamento de sensações e de idéas” como “características [que] revelam a psyche árabe, transportada que seja para o nosso período”²⁶ e, em particular, transportada para o âmago mesmo do ideário sensacionista. De resto, como notou Fabrizio Boscaglia,²⁷ afinidades com este e outros imaginários pró-arabizantes podem ser encontradas não só na obra de Fernando Pessoa como na de

¹⁹ Ruy Coelho, [Carta a Theophilo Braga] (Lisboa: ms. aut., 06/04/1913), ARPD, TB/189/087.

²⁰ Catarina Alfaro, “XX Dessins — Projecto editorial ou construção de uma identidade artística?”, em Amadeo de Souza-Cardoso, *XX Dessins* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016), 68.

²¹ Souza-Cardoso, *XX Dessins*.

²² Conforme Edward Ayres de Abreu, “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910”, *Cuadernos de iconografía musical III/2* (Novembro de 2016), 44.

²³ Adalberto Alves, *O meu coração é árabe* [3.ª ed.] (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), 55, 58 e 282.

²⁴ Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo*, 86.

²⁵ Alves, *O meu coração é árabe*, 45.

²⁶ Fernando Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro (Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2009), 222-223.

²⁷ Fabrizio Boscaglia, “Orpheu da Arábia — A temática árabe-islâmica no Modernismo português”, em Annabela Rita e Dionísio Vila Maior (org.), *100 Orpheu* ([S. l.]: Edições Esgotadas, 2016), 99-113.

outras personalidades da chamada “Geração de Orpheu” — personalidades próximas, portanto, de Ruy Coelho.²⁸

Destarte, na terceira *kacide*, cujo poema refere-se, a dado passo, a Granada, não poderia faltar a evocação do *rasgueado* flamenco, gesto *fétiche* que poderíamos ouvir já em Scarlatti²⁹ ou, para não fugir muito ao contexto aqui observado, em “La soirée dans Grenade” de Debussy, a segunda das suas *Estampes* (ver Exs. 2 vs. 3). Note-se, contudo, que o compositor francês menosprezou com subtil ironia a verosimilhança granadina em carta a Pierre Louÿs: “J’ai écrit un morceau de piano qui porte le titre de Une soirée dans Grenade. Et je déclare que si on n’y entend pas précisément cette musique-là, eh bien! c’est dommage pour Grenade, et voilà tout!”.³⁰

10

Si un jour, o ma bien ai-mée, j'ap-prends qu'un au - tr'a dor -

11

mi dans ta che - ve - lure et que tes

12

yeux ont é - clai - ré le vi - sa - ge de ce Mau - dit,

plus vite

livrement, com paixão

acelerando pouco

Exemplo 2: Excerto da terceira das 6 *Kacides Mauresques* (compassos 10-12).

Coelho, 6 *Kacides Mauresques*, 14-15.

²⁸ Sobre a relação entre Ruy Coelho e demais figuras da “Geração de Orpheu” consultar Edward Ayres de Abreu, “Orfeu em Lisboa: um compositor — uma geração? — à procura de sua Eurídice”, *Pessoa plural* 11 (Primavera de 2017), 114-136.

²⁹ Conforme, por exemplo, Sara Gross Ceballos, “Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century” (Tese de Doutorado, University of California, 2008), 124 e seguintes.

³⁰ Citado em François Lesure, “Debussy et le syndrome de Grenade”, *Revue de Musicologie* 68, nos. 1/2 (1982): 106.



Exemplo 3: Excerto de “La soirée dans Grenade” (compassos 17-20).
Transcrito de Claude-Achille Debussy, *Estampes* (Paris: Durand & Fils, 1903), 9.

Trata-se sobretudo, é claro, de reforçar *alteridade*: orientalismo em música não se pretende imitação mas representação — com efeito, como notou Derek Scott, Debussy recorre nesta habanera a uma escala já utilizada por Liszt para evocar os ciganos húngaros³¹ e, de uma forma ou de outra, como lembrou François Lesure, “[I]’attachement de Debussy à des paysages espagnols — fussent-ils imaginaires — nous ramène à la conception bien symboliste que le souvenir de l’image est plus porteur de création que l’image elle-même”.³²

De resto, a referida *kacide* partilha com *Pagodes*, a primeira peça da coletânea, não só a armação de clave como, dentre outros dispositivos, um gesto harmónico-rítmico essencial: a oscilação de duas notas — as mesmas! — qual *ostinato* estruturado em tempo ternário, sobre o qual se solta, *piano*, uma melodia sem especial peso sintáctico no que à condução harmónica — que é permanente flutuação — poderia concernir (ver Exs. 4 vs. 5).

Mas voltemos à noite, observe-se a quinta *kacide*. Sobre o *ostinato* mi_b - $fá$ - $lá_b$ - si_b encontramos a incrustação de acordes ora afins — $lá_b M$ - $si_b M$ - $fá m$ (ver Ex. 6, cc. 6-7) — ora distantes — $si M+7M$ ou $mi M$ (cc. 8-9) —, e o final da peça é aberto, é suspenso, inconclusivo à luz da sintaxe cadencial romântica (cc. 13-15), opção a que Ruy Coelho recorre, aliás, em todas as *kacides*. O célebre pedagogo Tomás Borba reparou neste aspecto distintivo e seleccionou os finais das segunda e sexta peças para exemplificar, no seu *Manual de Harmonia*, o “forte abalo” que sofreram as formas cadenciais por parte dos compositores modernos.³³ Como a este respeito sintetizou Tristan Hons, no contexto da música de Debussy,

The listener idles without harmonic force propelling him to the cadence [...]. This is the evocative atmosphere that Debussy is able to create with his interpretation of harmony — a reliance on the psychology of allusion, rather than an attempt at the clear depiction of a programmatic theme.³⁴

Mais: atente-se no parentesco entre esta *kacide* e *la Chevelure*, a segunda das *Chansons de Bilitis* de Debussy, tríptico sobre poemas pretensamente gregos que são, afinal, de Louÿs. Não bastasse a

³¹ Derek Scott, “Orientalism and Musical Style”, *The Musical Quarterly* 82/2 (Verão, 1998), 319.

³² Lesure, “Debussy et le syndrome de Grenade”, 109.

³³ Tomás Borba, *Manual de Harmonia* (Lisboa: Neuparth & Valentim de Carvalho, 1937), 312 e 316-317.

³⁴ Tristan Hons, “Impressions and Symbols: Analysing the aesthetics of Debussy’s practices within his *fin-de-siècle* mosaic of inspirations”, *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 3/1 (2010), 24.

familiaridade intimista, nocturnal e evocativa do textos (na primeira canta-se “Cette nuit-là, tu [...] disais”, na segunda “Il m’a dit: Cette nuit [...]”), e ainda a géstica erótica (numa o acariciar das pernas, noutra o dos cabelos), repare-se nas soluções musicais: as *pernas*, precisamente, descrevem-se com salto de 7.^aM, a lembrar o de 8.^a que evoca a *boca* de Bilitis (ver Ex. 6, c. 11, vs. Ex. 8) — e o luar, humilhado pelas pernas, faz-se “*glissandi*” cruzados, enfatizando distância e reciprocidade lumínica (ver Ex. 6, c. 12). E ouça-se a sincopização hipnótica, suave (ver Ex. 6, cc. 1-9 e 13-15, vs. Ex. 7), também afim da terceira peça, *le tombeau des Naïades* (ver Ex. 9).

QUASI LENTO

CHANT

PIANO

p

Plus

p

Red. *p*

2

blancs et plus gon-flés de tré - sors que les ten - tes d'un é -

4

mir, tes seins, o ma bien ai - mée, sont les ten tes de mon a mour.

Exemplo 4: Excerto da terceira das 6 *Kacides Mauresques* (compassos 1-5). Coelho, 6 *Kacides*, 13.

15

p

p

Exemplo 5: Excerto de “Pagodes” (compassos 15-18). Debussy, *Estampes*, 2.

ANDANTE *pp*

CHANT

PIANO

pp

Cet - te nuit là

4

tu re-gar-dais le ciel dé-bor-dant d'é-roi-les. Tu di-

7

sais: "Je pen-s'aux jar-dins de Da-mas, qui ont des fleurs bien plus belles."

sf

10

As-sis dans l'om-bre, je ca-res-sais tes jam-bes qui hu-mi-li-ai-ent le clair de

pp

12

rit.
com portamento

lu - ne.

Exemplo 6: A quinta das 6 Kacides Mauresques. Coelho, 6 Kacides, 20-21.

ASSEZ LENT

CHANT

Il m'a dit:

PIANO

p Très expressif

3 MOINS LENT

p Très expressif et passionnément concentré

"Cet - te nuit, j'ai ré - vé.

Exemplo 7: Excerto de “la Chevelure” (compassos 1-4). Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, [5].

EN PRESSANT

12 *mf* *Cresc.* *f*

par la mé - me che - ve - lu - re la bou-che sur la bou - - - che,

Exemplo 8: Excerto de “la Chevelure” (compasso 12). Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, [7].

TRÈS LENT

CHANT

p Doux et las

Le long du bois cou - vert de

PIANO

pp

Exemplo 9: Excerto de “le tombeau des Naiades” (compasso 12). Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, [9].

...le Désir douloureux et doux...

Ruy Coelho compôs ainda uma *Chanson* sobre Maeterlinck, peça também indissociável do movimento simbolista;³⁵ deter-me-ei aqui, pela afinidade com as 6 *Kacides* no que ao exotismo e ao erotismo diz respeito, em *Sur la jetée d’Alexandrie*. O texto foi extraído de *Aphrodite* de Louÿs, romance que motivara em Debussy um projecto balético e que se publicou com escândalo no *Mercure de France*; neste excerto, uma mulher canta ao anoitecer no molhe de Alexandria, acompanhada de duas flautistas, perante uma multidão de filósofos que, por sua vez contemplavam as cortesãs — paralelo óbvio com os sátiros e as ninfas do próprio texto e imagem a que não pode dissociar-se o tema do amor sáfico e toda a sabida associação entre este instrumento e Pã, deus da natureza, companheiro dos mitológicos espíritos femininos. A flauta enquanto significante sexual, aliás, é simbólica longeva: encontra-se já na iconografia renascentista.³⁶ Transcreva-se o poema:

Les satyres ont poursuivi dans les bois
 Les pieds légers des oréades.
 Ils ont chassé les nymphes sur les montagnes,
 Effarouché leurs sombres yeux,
 Saisi leurs chevelures comme des ailes,
 Pris leurs seins de vierge à la course,
 Et courbé leurs torsos chauds à la renverse
 Sur la mousse verte humectée,
 Et les beaux corps, les beaux corps demi-divins
 S’étiraient avec la souffrance...
 Erôs fait crier sur vos lèvres, ô femmes!
 Le Désir douloureux et doux.³⁷

Em suma, o poema trata de sátiros perseguindo pelos bosques as oréades, caçando-as, assustando-as, agarrando-as, prendendo-as, curvando-as sobre musgo húmido. A música constitui-se essencialmente, por isso, de uma dualidade textural claramente vincada (ver Ex. 10, cc. 1-8): por um lado, as oitavas graves e brutas, sem preenchimento harmónico, dos semi-bodes, sintomaticamente sorrateiras, pesantes e, portanto, telúricas, enfatizadas pelo uníssono com que a voz explica o poema; por outro lado, a coloração ao registo médio e agudo do piano por uma figuração melódica e harmónica singela e repetitiva, evocando o flautar encantatório com que os sátiros seduziriam as ninfas e, ao mesmo tempo, evocando a delicadeza feminina das oréades — as de pés ligeiros, que

³⁵ Esta peça, de que se não achou autógrafo, é publicada em *Novos Lieder* no início dos anos 20 — voltaremos adiante a esta questão — e pela sua indissociabilidade dos imaginários simbolistas cremos ter sido escrita no mesmo período em que as demais partituras de Ruy Coelho que neste trabalho se analisam.

³⁶ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), 54-56.

³⁷ Pierre Louÿs, *Aphrodite* (Paris: Mercure de France, 1896), 20-21.

profetizam, curam, nutrem sob a graça fecundadora da natureza, sobre um parapeito branco, sobre musgo humedecido.

ALLEGRETTO

CHANT

Les Sa - ty - - - res ont pour-sui - vi dans

PIANO

p

4

les bois Les pieds lé - gers des o - ré - a - - - - -

8

- des. Ils ont chas - sé les nym - phes sur les mon - ta - gnes,

mf

12

Ef - fa - rou - ché leurs som - bres yeux, Sai - si leurs che - ve - lu - res com - me des

f

Exemplo 10a: Excerto de “Sur la jetée d’Alexandrie” (compassos 1-18).
 Transcrito de Ruy Coelho, *Novos Lieders* [2.ª ed.] (Lisboa, [S. n.], [S. d.], 14-15.

15
ai - - - les, Pris leurs seins de vi-er-ge à la

17
cour - - - se,

Exemplo 10b: Continuação.

LENT ET SANS RIGUEUR DE RYTHME *P* Doux et soutenu

CHANT
Pour le jour des Hy-a - cin-

PIANO
pp

4
thies, — il m'a don - né u - ne sy - rinx fai - te de ro-seaux bien tail-lés, u - nis a -

Exemplo 11: Excerto de “la flûte de Pan” (compassos 1-5). Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, [1].

Aquando da caça, um trilo — também idiomáticamente flautístico — evoca expectativa, tensão, *suspense* (ver Ex. 10, cc. 9-13), e logo se declara o motor deste ímpeto sexual, movimento veloz de ataque, materializado numa enfática e reiterada linha ascendente, por vezes feita eco — e Eco é, como sabemos, uma oréade castigada por Hera — que perfaz um total cromático disposto em um intervalo

de 14.^aM, qual duas escalas de coloração exótica organizadas em T-T-t-T-t-T-T (o que coincide com fá menor melódica de dó a dó) e t-T-t-T-T-t-T (ver Ex. 10, cc. 15-17).

Ora isto lembra a escala com que se inicia *la flûte de Pan* de Debussy, a primeira das *Chansons de Bilitis* (ver Ex. 11), que se dispõe num intervalo de 7.^aM organizado em T-T-T-t-T-T: a escala de Coelho, 7.^aM ampliada à 8.^a, com nove tons e cinco meio-tons, respectivamente mais quatro do que a de Debussy, parece, pelos extremos e pela soma aritmética dos intervalos, uma sua duplicação.

Evidentemente, também em Debussy este movimento escalar é revestido de forte significação, porquanto remete para a evocação da siringe mitológica, tópico tão caro ao universo musical simbolista e, de resto, como notou Paulo Ferreira de Castro, “itself a variant of the more familiar shepherd’s pipe, to be heard, among many other examples, in Berlioz’s *Symphonie fantastique* (1830), Wagner’s *Tannhäuser*, Act I, scene 3 (1845), *Tristan and Isolde*, Act III, scene 1 (1865), and Tchaikovsky’s *Eugene Onegin*, Act I, scene 2 (1879)”.³⁸ Mais precisamente, reflectindo a propósito de *Prélude à l’après-midi d’un faune* e de outras obras de Debussy, o mesmo autor identifica recursos musicais similares como signos tópicos de *invocação* — invocação potencialmente referente a campos semânticos por vezes sobrepostos consoante é exótico, elegíaco e (ou) erótico o seu carácter manifestamente ritualístico (e não necessariamente organológico). Mais amplamente, indentifica-os como variantes do arabesco, termo utilizável como designação geral “for a whole array of topics, which often intersect with the invocation typology, thanks to the associations of the arabesque itself with magic”.³⁹

Em Ruy Coelho, o ouvinte parece achar-se sempre ante um dispositivo manifestamente erótico: o mesmíssimo gesto escalar de *Sur la jetée* povoa a sua segunda *kacide* como propulsão de fúria sexual dada a suspeita de adultério (ver Ex. 12), e também a quinta, já observada, mormente aquando da evocação das carícias com que, na penumbra, o poeta auscultava as pernas da amada (ver Ex. 6, cc. 10 e 12)...

Voltando ao poema de Louÿs, quando Eros, deus do amor, faz por fim gritar aos lábios das cativas “le Désir douloureux et doux”, Coelho retoma a delicadeza melódica das ninfas sobre as oitavas dos pesantes e sorrateiros semi-bodes e remata a peça com uma solução agri-doce — ou, como no já citado Verlaine, “triste et beau” —: mantendo em pedal inteiro a ressonância agreste do total cromático da escala de Pã, finaliza-a mediante descida melódica de 2.^a menor — sensível utilização do canónico tópico do *pianto* — sobre o apoio harmónico de uma 2.^a maior ampliada à distância de quatro oitavas e, por isso, tornada ressonância vagamente estranha, mas grave, timbricamente sustentada (ver Ex. 13).

³⁸ Paulo F.[erreira] de Castro, “Topic, Paratext and Intertext in the *Prelude à l’Après-midi d’un Faune* and other Works of Debussy”, *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics — In memory of Raymond Monelle*, eds. George Athanopoulos et alii (Edimburgo: IPMDS, 2013), 168.

³⁹ F.[erreira] de Castro, “Topic, Paratext and Intertext”, 171.

23
 "Toi Man - sour, sau - t'en sel - le et va pre - ve - nir son pè - re — que

28
 je bru - le - rai tou - tes ses ré -

32
 col - tes, si el - le n'a pas re - ga - gné sa de - meu - re au cou - cher du so -

36
 leil... Me-ry-em est par-tie pen-dant que je dor-mais!

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *sempre f* to *pp*. The lyrics are in French and describe a scene of destruction and departure.

Exemplo 12a: Excerto da segunda das 6 Kacides Mauresques (compassos 23-62). Coelho, 6 Kacides, 7-9.

42

El - le est par - ti - e, l'im - pu - di - que, a - vec un hom - me! Dé - ca - pu - chon nez les fau -

48

cons là - chez les lé - vriers, heur - tez les cym -

53

ba - les! "Que l'an - ge noir se dres - se

57

sur leur rou - - -

60

te!

Exemplo 12b: Continuação.

29 *mf*
fran - ce... E - rós fait cri - er sur vos lè - vres, ô fem - mes Le dé - sir dou - lou - reux et

34
doux...

Exemplo 13: Excerto de “Sur la jetée d’Alexandrie” (compassos 29-36).
Coelho, *Novos Lieder* [2.ª ed.] (Lisboa, [S. n.], [S. d.], 16.

Bugigangas neo-românticas?

Certo é que o flagrante interesse por tudo quanto aqui foi explorado eclipsou-se num ápice; parafraseando a caricatura de Taruskin,⁴⁰ Ruy Coelho terá rapidamente aderido ao “pretensiosimo” alemão ante a “frivolidade” francesa. Em 1913 conclui e faz estrear a megalómana *Symphonia Camoneana*, revelando com efeito a influência da *Sinfonia n.º 8* de Mahler e das experiências pantonais de Schoenberg, com quem chega a ter algumas aulas — e a primeira terá desde logo começado por uma contundente crítica a *Pélleas et Mélisande*.⁴¹ Conforme confidenciava, em Março, em carta a Theophilo Braga,

farei uns apontamentos [...] para assim estar preparado para ataques d’esses debussystas á S. Francisco pregando aos passarinhos e outras bugigangas neo-romanticas! O meu anjo da guarda é o Final da 5ª Symphonia de Beethoven. / Esses poetas levianos que ahi ha na nova geração vão sem duvida chamar-me nomes feios. Elles são todos debussystas. São coloristas como os japonezes. E a obra delles é um “Pagode”.⁴² / [...] Vou dar forma ás minhas ideias

⁴⁰ Conforme Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Oxónia: Oxford University Press, 2010), 60.

⁴¹ Conforme Ruy Coelho, “Histórias da música — Lições de Schoenberg em Berlim”, *Diário de Notícias* 40389 (06/07/1979): 11.

⁴² Trocadilho evidente com a já referida *Pagodes*...

para poder rir-me desses mysticos afeminados.⁴³

Com esta postura demarcava-se igualmente do seu condiscípulo berlinense Luiz de Freitas Branco — que em 1912 considerara Richard Strauss um “frenético exagerador do antigo”⁴⁴ enquanto admirava, por outro lado, a nova música francesa —. Conforme Coelho declarou, também em carta a Theophilo Braga, no mês anterior, “o Senhor Freitas Branco [...] nunca descerá a escrever musica democratica, preferindo as flôres de salão, perfumes, poz d’arroz, fallando aquela linguagem aristocratica, balôfa”.⁴⁵

O mais curioso será constatar uma aparente reconciliação com *Sur la jetée d’Alexandrie* desde, pelo menos, 1916, ano em que a apresenta, quiçá em estreia absoluta. Na Liga Naval, em 1917, discorre sobre os modos deste a antiguidade até Debussy e, noutra lição, acompanha Laura Wake Marques em obras de Debussy e de Richard Strauss, novamente apresentando *Sur la jetée*. Por fim, surpresa que o não é, interpreta enquanto pianista, em 1921, as já referidas *Estampes* — donde *Pagodes* e *Soirée dans Grenade*...⁴⁶

Ironicamente, é ao imaginário simbolista que ficará a dever o porventura mais importante momento de consagração da sua carreira: o prémio internacional com que o governo espanhol distingue a sua *Belkiss* em 1924, ano da sua composição. O poema dramático de Eugénio de Castro encenava “o desejo e a maldição, misturando sensualismo e idealismo quietista”,⁴⁷ e o pano abre, justamente, com movimentos escalares de conotação erótica como os anteriormente observados (ver Ex. 14). Não por acaso, é neste período que publica *Novos Lieder* (colectânea que inclui *Sur la jetée* e *Chanson*)⁴⁸ e as até então ocultas *6 Kacides*.⁴⁹

Num artigo recente, Caroline Rae identifica também Ruy Coelho como um dos compositores que recorre a textos provenientes de *La flûte de jade* de Franz Toussaint, um livro de poemas chineses de Tsao-Chang-Ling publicado em 1920,⁵⁰ mas nenhuma outra referência se encontrou a respeito

⁴³ Ruy Coelho, [Carta a Theophilo Braga] (Hamburgo: ms. aut., 11/03/1913), ARPD, TB/189/082.

⁴⁴ Citado em Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes, *Luís de Freitas Branco* (Lisboa: Caminho, 2007), 121.

⁴⁵ Ruy Coelho, [Carta a Theophilo Braga] (Berlim: ms. aut., 29/02/1913), ARPD, TB/189/085.

⁴⁶ Conforme Edward Ayres de Abreu, “Ruy Coelho (1889-1986): compositor da geração d’Orpheu” (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2014), 63-64, e [Programa de sala de 21/02/1921], ERC, s. c..

⁴⁷ Isabel Boavida, “As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá: *Belkiss* de Eugénio de Castro”, *Faces de Eva* 16 (2006): 32.

⁴⁸ “Novos” no sentido editorial, porque posteriores a *Canções de saudade e amor* (ed. 1918). No EHRC acha-se orçamento para edição pela Lithographia Castro & C.a, de 23/09/1920, e um recibo de 03/02/1921. Note-se que a canção *Sur la jetée d’Alexandrie* é identificada com claro equívoco gramatical (*Dans la jetée d’Alexandrie*); à falta de manuscrito autógrafo não é possível concluir se se trata de um erro do compositor ou do editor — de uma forma ou de outra, “*Sur la jetée d’Alexandrie*” são as palavras que, de facto, iniciam o texto que introduz o poema recolhido e que dão título ao capítulo em que se encontra: conforme Louÿs, *Aphrodite*, 20.

⁴⁹ A partitura não está datada mas inclui uma lista de obras na qual figuram já *Belkiss*, com menção ao prémio de 1924; por outro lado, não figuram a ópera *Inês de Castro*, estreada em 15/01/1927 — conforme Francine Benoit, “Musica — A opera ‘Ignez de Castro’ cantada em São Carlos em homenagem ao maestro Manuel Benjamim”, *Diario de Lisboa* 1775 (19/01/1927), 2 —, nem a *Suíte Portuguesa* n.º 3, que sabemos ter sido estreada em 22/12/1927 — conforme recorte preservado sem cota no ERC, identificado como sendo d’A Voz (23/12/1927) —; daqui se depreendendo que *6 Kacides Mauresques* são provavelmente publicadas em 1925 ou em 1926.

⁵⁰ Assim enumera a autora: “[Marius-François] Gaillard was not the only composer of the period to set Toussaint's texts: Pierre Maurice, Manuel Ponce, Ruy Coelho, Julián Bautista, Armande de Polignac and Marguerite Canal all set poems from

disto, nem no espólio do compositor nem em bibliografia alheia, pelo que o mais certo é tratar-se de um equívoco. Com ou sem extensão à China, dir-se-ia que o reencantamento de Ruy Coelho por estes repertórios musico-literários é ele próprio sugestivo; parafraseando Debussy, que reflectia sobre o prazer do reencontro com um objecto depois de o haver possuído e esquecido, “le Désir est tout”⁵¹...

Exemplo 14: Excerto inicial de *Belkiss* (compassos 1 a 5).
Transcrito de redução para piano constante sem cota do ERC.

Referências

- Alfaro, Catarina. “XX Dessins — Projecto editorial ou construção de uma identidade artística?”, em Amadeo de Souza-Cardoso, *XX Dessins*, 65-103. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- Alvarado Ruiz de Castilla, Renzo. “Symbolisme, un idéalisme fin de siècle?”, Actas do colóquio ‘Ce qu’idéal veut dire: définitions et usages de l’idéalisme au XIXe siècle’. Paris: Université Paris Diderot, 2014. Disponível em linha: <http://bit.ly/2gsfqir> (última consulta a 31/08/2017).
- Alves, Adalberto. *O meu coração é árabe* [3.ª ed.]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- Ayres de Abreu, Edward. “Orfeu em Lisboa: um compositor — uma geração? — à procura de sua Eurídice”, *Pessoa plural* 11 (Primavera de 2017), 114-136.
- Ayres de Abreu, Edward. “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910”, *Cuadernos de iconografía musical* III/2 (Novembro de 2016), 40-70.

the same collection, *La flûte de jade*” — Caroline Rae, “Debussyist, modernist, exoticist: Marius-François Gaillard rediscovered”, *The Musical Times* 1916 (Outono de 2011), 66.

⁵¹ Halbreich e Lockspeiser, *Claude Debussy*, 225.

- Ayres de Abreu, Edward. “Ruy Coelho (1889-1986): compositor da geração d'Orpheu”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- Baeza, Ricardo (trad.). “Kásidas hispano-moriscas del siglo X”, *Prometeo* 19 (1910): 549-554.
- Baeza, Ricardo (trad.). “Kasidas moriscas del siglo X”, *Prometeo* 28 (1911): 289-297.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
- Boavida, Isabel. “As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá: Belkiss de Eugénio de Castro”, *Faces de Eva* 16 (2006): 29-51.
- Borba, Tomás. *Manual de Harmonia*. Lisboa: Neuparth & Valentim de Carvalho, 1937.
- Boscaglia, Fabrizio. “Orpheu da Arábia — A temática arábico-islâmica no Modernismo português”, em Annabela Rita e Dionísio Vila Maior (org.), *100 Orpheu*, 99-113. [S. l.]: Edições Esgotadas, 2016.
- Coelho, Ruy. “Histórias da música — Lições de Schoenberg em Berlim”, *Diário de Notícias* 40389 (06/07/1979): 11.
- Coelho, Ruy. *6 Kacides Mauresques*. Lisboa: Casa de Musicas Oliveira, s. d..
- Coelho, Ruy. *Novos Lieder* [2.ª ed.]. Lisboa: [S. n.], [S. d.].
- Debussy, Claude. *Estampes*. Paris: Durand & Fils, 1903.
- Debussy, Claude. *Trois chansons de Bilitis*. Nova Iorque: Dover, 1981 [reimpressão de 1899].
- F.[erreira] de Castro, Paulo. “Topic, Paratext and Intertext in the *Prelude à l'Après-midi d'un Faune* and other Works of Debussy”, *Proceedings of the International Conference on Music Semiotic — In memory of Raymond Monelle*, eds. George Athanasopoulos et alii, 166-174. Edimburgo: IPMDS, 2013.
- Gallego Roca, Miguel. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909 1936)*. Almería: Universidad de Almería, 1996.
- Gross Ceballos, Sara. “Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century”, Tese de Doutoramento, University of California, 2008.
- Halbreich, Harry, e Edward Lockspeiser. *Claude Debussy*. França: Fayard, 1989.
- Hons, Tristan. “Impressions and Symbols: Analysing the aesthetics of Debussy's practices within his *fin-de-siècle* mosaic of inspirations”, *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 3/1 (2010): 15-33.
- Jarocinski, Stefan. *Debussy — Impressionisme et symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. “‘Du côté de l'ombre’: Debussy symboliste”, em Guy Cogeval et al. (dir.), *Debussy — La musique et les arts*, 56-69. Paris: Musée d'Orsay e Skira Flammarion, 2012.
- Lesure, François. “Debussy et le syndrome de Grenade”, *Revue de Musicologie* 68 1/2 (1982), 101-109.
- Louÿs, Pierre. *Aphrodite*. Paris: Mercure de France, 1896.
- Mendes Coelho, Paula. *Questões de poética simbolista — Do romantismo à modernidade*. [S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

- Mockel, Albert. *Propos de littérature*. Paris: Librairie de l'Art indépendant, 1894.
- Pessoa, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*, edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2009.
- Rae, Caroline. “Debussyist, modernist, exoticist: Marius-François Gaillard rediscovered, *The Musical Times* 1916 (Outono de 2011), 59-80.
- Ricoeur, Paul. “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, *Critical Inquiry* 5/1 (Outono, 1978): 143-159.
- Seabra Pereira, José Carlos. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- Schmidt, Albert-Marie. *La littérature symboliste*. Paris: Presses Universitaires de Paris, 1957.
- Scott, Derek. “Orientalism and Musical Style”, *The Musical Quarterly* 82/2 (Verão, 1998), 309-335.
- Souza-Cardoso, Amadeo de. *XX Dessins*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxónia: Oxford University Press, 2010.
- Toussaint, Franz (trad.). “Le jardin des caresses”, *Mercure de France* 326 (1911): 252-258.
- _____. “Kacidas mauresques du X^e siècle”, *Mercure de France* 279 (1909): 404-407.
- _____. “Kacidas mauresques du X^e siècle”, *Mercure de France* 300 (1909): 609-612.
- Verhaeren, Émile. “Un peintre symboliste”, *L'Art Moderne* 17 (24/04/1887): 129-131.
- Verlaine, Paul. *Fêtes galantes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1869.
- Winternitz, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Arquivos

- ARPD — Arquivo Regional de Ponta Delgada.
- ERC — Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.
- EHRC — Espólio dos Herdeiros de Ruy Coelho (coleção particular).
- Musée d'Orsay (sítio em linha): www.musee-orsay.fr (última consulta a 31/08/2017).

EDWARD AYRES DE ABREU. “‘...le Désir est tout...’ — Obras vocais de câmara de Ruy Coelho à luz do simbolismo *fin-de-siècle*.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 3, no. 2 (2018): 1-24.