

## Quando Choram as Arcadas

(As Relações Interdisciplinares entre a Música e a Poesia)

Álvaro Cardoso Gomes  
Marcos Júlio Sergl<sup>1</sup>

### Resumo:

Poetas e músicos sempre buscaram uma aproximação em seu discurso pelas características de proximidade entre ambas as artes. O vasto repertório de ciclos de canções e madrigais de grandes compositores não teria o mesmo valor artístico sem a contribuição dos textos poéticos que os inspiraram. Neste artigo, analisamos essa aproximação pelo processo inverso, poemas que trazem implícita a apropriação de recursos melódicos do universo musical. Partimos dos poetas simbolistas e sua busca por uma vaporização da linguagem no esforço em elevar a poesia à condição de música.

**Palavras-chave:** Simbolismo, obra de arte hibridizada, vaporização da linguagem, relação poesia-música, musicalidade poética.

### Abstract:

Poets and musicians have always sought a rapprochement in his speech the characteristics of proximity between both arts. The vast repertoire of song cycles and madrigals of great composers would not have the same artistic value without the contribution of poetic texts that inspired them. In this article, we analyze this approach by the reverse process, poems that bring implied-melodic resource appropriation of the musical universe. We deal with poets symbolists and their pursuit by a vaporization of language in an effort to elevate poetry to the condition of music. To redo the sense of the text, they can turn the poetry a means of expressing pure sensations, so serve soul States untranslatable.

**Keywords:** Symbolism, hybridized artwork, vaporization of language, about poetry-music, poetic musicality.

---

<sup>1</sup> **Álvaro Cardoso Gomes:** Professor Titular da Universidade de São Paulo, Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA (SP), crítico literário, poeta e romancista; **Marcos Júlio Sergl:** Professor Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Unisa (SP), Regente-assistente do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo. Regente dos Corais: Cultura Inglesa de São Paulo e Vozes da Mooca.

A busca por uma obra de arte hibridizada, dentro do contexto de fronteira semiosférica de Iuri Lotmann, sempre foi uma constante entre os artistas (LOTMAN: 1996) Desde a imitação linguístico-sonora do homem arcaico para desvelar os entes sobrenaturais, momento em que não há ainda segmentação de pensamento, à Renascença, em particular, Clement Janequin, com a invenção do som onomatopaico, em composições como *Les Cris de Paris*, *Le Chant des Oiseaux* e *La Guerre*, nas quais os fonemas e notas musicais se fundem em um novo universo sonoro linguístico, até o esfarinhamento total da arte enquanto unidade autônoma, com o uso do *Sprechgesang* por Arnold Schoenberg, em que voz cantada, texto, vogais, consoantes, melodia, voz falada, gemidos, glissandos vocais, entre dezenas de outros efeitos vocálicos, se mesclam para criar um novo conceito literário-musical, que refuta todos os conceitos de arte anteriores.

Os poetas renascentistas já induzem, com palavras simbólicas, determinadas sonoridades, exemplarmente utilizadas nos madrigais de Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo da Venosa, nos quais há quase que um catálogo linguístico musical, a exemplo de "*Ohimè!*", sempre cantada em intervalos de segunda menor. A palavra prevê este som específico, dolorido, de abandono ante a morte física ou do amor.

Não podemos deixar de citar um grande marco nesse processo, Antonio Vivaldi, com *As Quatro Estações*, composição na qual ele próprio escreve poemas que levam o receptor a sensações emocionais, atmosféricas, de temperatura e de sons onomatopaicos, a exemplo da "*Primavera*", com o canto dos pintassilgos, executados por dois violinos.

Outro ícone neste processo, Richard Wagner, por meio do cromatismo levado às últimas consequências, funde a poesia dos libretos criados por ele próprio com os sons, transcendendo o significado musical para criar uma obra de arte total, que também destrói os paradigmas de mil anos de música.

Neste processo, o Romantismo é o período por excelência desta busca, em que músicos e poetas se unem para que o poema seja música e esta carregue todos os símbolos específicos da literatura. O simbolismo na

poesia e o nacionalismo na música são o centro desta busca.

A vaporização da linguagem levada a cabo pelas simbolistas justifica o seu esforço em elevar a poesia à condição de música. Por vezes, tal tendência é tão ostensiva que o verso simula uma frase musical, com o sacrifício de significado em prol de significante, como ocorre nestes versos de Cruz e Sousa:

Vozes veladas, veludasas vozes,  
Volúpia dos violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices velozes  
Dos ventos, vivos, vãos, vulcanizadas (2008: p.  
454).

O acúmulo da vibrante “vê” junto à sibilante e a alternância das vogais “a” e “o” criam a ilusão de uma continuidade sonora, de maneira que ao destinatário interessa mais o som que o sentido. O poeta mimetiza o som de um violão ou de um conjunto de notas musicais, como se o poema, em vez de se dirigir à mente, devesse se dirigir aos ouvidos. O poema atinge um grau máximo de subjetividade, não no sentido do que o poeta expresse um conteúdo individual, mas no sentido de que o poema tem o dom de provocar, como na música, em dado ouvinte/leitor, sensações diferentes, a partir dos estímulos sonoros.

O *simbolismo sonoro* na fala refere-se à possibilidade de os sons dos fonemas, separados ou combinados, evocarem experiências intersensoriais. Não se trata do caso das onomatopéias porque não são descrições sonoras de um referente também sonoro. O simbolismo sonoro entra em cena justamente quando sons e referentes não têm semelhança, quando o som da palavra expressa uma propriedade sensorial que o referente não tem. Por exemplo, a palavra “pá” tem uma claridade que não é atributo do objeto pá; a palavra “bom” tem uma sensação de circularidade e maciez que não necessariamente está relacionada a seu significado semântico... Da diferenciação timbrística de cada vogal nasceriam sensações multissensoriais que os psicoacústicos crêem ser universais, pois inúmeros testes em diferentes culturas mostraram resultados coincidentes (CAZNOK, 2003: p. 120).

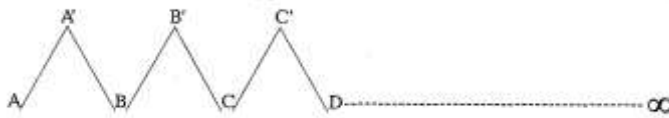
De acordo com Hegel, a música constitui “um modo de representação que se tem por forma e conteúdo o subjetivo, visto que como arte serve para comunicar a interioridade, permanece subjetiva em sua objetividade” (1974: p. 180). Richard Wagner, ao usar o leitmotiv destrói esta dualidade. Sua “força evocativa está baseada na indistinção entre natureza externa e interna de um único fenômeno” (CAZNOK, 2003: p. 80). A interioridade pura é atingida por dupla negação da exterioridade: quando o corpo vibra, muda de lugar e suprime o espaço: ao tentar recuperar o repouso, suprime o movimento. Decorrente dessa dialética, a música torna-se incapaz de representar a forma dos objetos — não há como atribuir-lhe a função mimética. Sua principal missão consiste “não em reproduzir objetos reais, mas em fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal” (HEGEL, 1974: p.182). Tendo por base tais princípios, não é difícil de concluir que, do mesmo modo que determinado som (ou conjunto de sons) nos leva à interioridade pura, similarmente, as imagens do poema de Cruz e Sousa, carregadas de sonoridade, “soam”, para, vibrando, conduzir-nos ao espaço privilegiado da alma. Além disso, ao vaporizar o significado, ao reduzir a significância, em detrimento da sonoridade pura, a linguagem torna-se mais universal.

Atingir essa universalidade da música torna-se a utopia de todo simbolista que se preze. A interioridade pura, resguardada dos prejuízos do mundo material, às vezes posta em conserva na torre-de-marfim, repudia o discurso grandiloquente ou o discurso dos nexos explícitos. “*De la musique avant toute chose*”, Verlaine dá início assim à sua arte poética. Mas a experiência da poesia enquanto música implica radicais transformações da linguagem poética. Primeiro, porque a nota musical é pura sonoridade e permanece como tal em suas múltiplas combinações. Já o fonema, se pode ser considerado também som puro, em suas combinações, dá nascimento a unidade em que o som tem como parceiro o significado. Enquanto puro som, à semelhança das notas musicais, as unidades podem combinar-se e montar linhas melódicas que emitam a duração. Mas a intervenção dos significados faz que a linha melódica se interrompa: o encanto quebra-se, e

a inferioridade se evola. Vem daí que a poesia necessite acentuar a carga sonora ou, num esforço maior, fazer que a relação entre as palavras se torne tão maleável quanto possível, de modo a sugerir a continuidade melodiosa. Em realidade, um artifício, porque tanto o contínuo da melodia quanto o contínuo da poesia "são reconstruções sonoras que se aglomeram além da sensação real, graças ao fluxo e ao torpor da emoção, graças à mistura confusa das lembranças" (BACHELARD, 1972: p. 113).

Há assim, descontinuidade tanto na música quanto na poesia. Nesta última, como os signos reproduzem os objetos da exterioridade, levando a consciência a interferir no instante da apreensão do real, é de se supor que o descontínuo tenha mais vez que na música. Aproximando a linguagem poética da musical, o simbolista desejava diminuir o grau de descontinuidade, produzindo um discurso que fosse a voz mesma da interioridade. O artifício de que a música se serve para criar o engodo da duração é o da dialética interna entre o perder-se e o reencontrar-se: "a melodia dura porque ela retoma. A melodia joga dialeticamente consigo mesma: perde-se para reencontrar-se" (IBIDEM, p. 115).

Bachelard refere-se à oposição entre o tema e as variações: se não houver variação, não há mudança (o que resulta na perda da sensação de tempo); se o tema não for retomado, não haverá mudança. Em realidade, é a previsão que instaura na mente a ideia de permanência: a retomada do tema é o meio de se criar tal tipo de ilusão. Mas é preciso considerar também o problema do vácuo: entre uma nota e outra há intervalos temporais, vazios, onde o som teoricamente não deveria existir. Para isso, a música conta com a memória do som, ou com ressonâncias que extrapolam da melodia, um auxiliar da interioridade, tecendo o elo entre o mundo exterior e o mundo interior. Como nos diz Husserl, "quando a nova nota soa, a que a precedeu não desaparece sem um traço; de outra maneira, seríamos incapazes de observar relações entre notas que se seguem às outras" (1964: p. 30). Poderíamos, inclusive, representar essa associação entre a carga sonora e suas representações, que mantém a ilusão de uma linha contínua, através do seguinte gráfico:



Os sons A, B, C, D, unem-se graças à memória do som que os procedeu, ou de representação desses mesmos sons A', B', C'--- ∞.

É preciso ter em mente que raramente levamos em consideração “a qualidade e o processo de recepção temporal. A técnica musical não é senão uma ferramenta de diálogo, de interação dinâmica entre obra e ouvinte” (SEINCMAN, 2001: p.14). A memória de sons similares depende da qualidade de escuta do receptor. “A música termina no momento em que cessa? Creio que não, pois ao terminar, a música não deixou de atuar em nossa consciência...” (IBIDEM, p. 15).

Não é o que acontece também nas relações entre as palavras?. Não, porque as palavras, ao se ramificarem em sua duplicidade congênita, provocam desdobramentos lógicos que bloqueiam a continuidade, a duração. Além disso, o discurso, quando não é poético, é marcado pela variação, sem o necessário retorno. E embora haja nele um ritmo, este não existe nem para afirmar o caráter tautológico e nem o caráter durativo do discurso. O ritmo existe apenas para suprir os complementos emocionais da fala, como signo de um pára-sentido incorporado às frases. Na verdade, o ritmo do discurso não poético é herança de um discurso poético, pois que o discurso poético é pai e mãe de todos os discursos, legando assim a seus descendentes traços ainda ativos, como o gratuito da melodia, por exemplo. Mas o discurso poético difere fundamentalmente do não poético, pois ao incorporar a melodia na fala, com um ritmo que lhe é natural, instaura modulações produtoras dessa previsibilidade que propicia ao leitor o ensaio de um retorno. A circularidade do texto também se oferece na rima, na organização dos versos na estrofe. Mesmo quando no verso livre ou no poema em prosa, por exemplo, esses expedientes são dispensados, o ritmo reina soberano, oferecendo a imagem de um discurso em que as palavras se organizam dentro de teias sonoras, que as fazem compartilhar de um universo onde o fragmentário não mais tem vez.

Se o discurso poético é essencial musical, a discurso poético dos simbolistas é ostensivamente musical, porque além de o poeta desejar figurar o caráter durativo da linguagem, ainda deseja refazer o sentido do poema, de modo a veicular intraduzíveis estados de alma. A poesia transforma-se num meio de expressar sensações puras, de evocar mistérios indefiníveis, só acessível a iniciados. A linguagem torna-se vaga, imprecisa, pronta a detectar corpos em movimento, impressões captadas no lusco-fusco, a música do acaso, do crepúsculo. Em momentos mais radicais, o poema encaminha-se em direção do nada absoluto, ou constitui um modo de problematizar essa procura, uma ausência, que desconfia da força da palavra e que deseja transformá-la numa transparência ou numa lâmina, capaz de, em seu movimento, provocar ressonâncias que detectam a presença de um não ser, essência do poema, inapreensível de outro modo. Explica-se assim a grande obsessão dos simbolistas com a música, que surge, no final do século XIX, não só na referência explícita a instrumentos musicais: flauta, violino, violoncelo, como também na apropriação de recursos melódicos pela linguagem poética.

Contudo, antes de se examinar os recursos de que se serviam os poetas simbolistas para criar seus simulacros musicais, é preciso refletir sobre o seguinte: assim como com o símbolo, em que houve variedade de interpretações quanto ao seu conflito, de modo idêntico, as relações entre a poesia e a música merecem diferentes interpretações. Reduzindo o problema a seus denominadores mais comuns, distinguem-se três linhas fundamentais dentro do movimento simbolista. A primeira delas, explorada por Verlaine e seguidores, talvez seja a que revele uma aproximação entre a poesia e a música do modo do modo mais literal: o poeta francês acreditava que os fonemas deviam imitar os sons, mimetizar as notas musicais. Dessa maneira, tudo se resume a uma questão de pura sonoridade. O poeta não mede esforços para que o verso se transforme numa frase musical. Para tanto, recorre ao auxílio do velho recurso de aliteração, da assonância, do eco, da sábia e precisa alternância de vogais abertas e fechadas, da mesma forma que os compositores românticos se

valem da alternância da tonalidade maior e da tonalidade menor, não mais como centros definidos de um campo sonoro, mas descentralizados em sonoridades ambíguas, como acontece em “*Chanson d’automne*”. Já na primeira estrofe,

*Les sanglots longs  
Des violons  
De l’automne  
Blessent mon coeur  
D’une langueur  
Monotone* (1965: p. 72).<sup>2</sup>

percebem-se dois ritmos diferentes, que se alternam, impostos pela rima e pela alternância dos versos pares e ímpares. Esses dois ritmos, por sua vez, mantêm-se e harmonizam-se devido à melodia suscitada pela sonoridade pura, que cria um sucedâneo da duração: as líquidas, as sibilantes e, sobretudo, as nasais em abundância, atreladas a vogais fechadas, que alternam com as abertas, criam a sonoridade semelhante à de um violino ouvido à distância que provoca, no sujeito do discurso, a sensação mórbida do “*langueur monotone*”. O uso da aliteração, da rima interna (“*violons/mon*”), da alternância entre sons fechados e abertos, continuamente repetidos, é que prolonga as sensações ou mesmo prolonga a sensação do soluço longo, metáfora inequívoca da duração musical do violino, que é coextensiva à duração do verso. Vale também ressaltar que a estrofe toda se estrutura através do *enjambements*, o que serve para salientar ainda mais este princípio de uma linha melodiosa que continua para além da limitação imposta por cada verso. Esta música emoliente provoca, portanto, uma ferida no coração e, igualmente, contamina a forma poética, ou melhor, incorpora-se nela, de tal maneira que o poema se transforma numa espécie de violino, numa espécie de caixa de ressonância, capaz de liberar melodias. A atuação poética de Verlaine se resumiria, neste caso, a fazer do poema um simulacro de uma melodia, ou conforme Ana Balakian, a sua poesia “se converte em música porque se dirige ao ouvido e

---

<sup>2</sup> “Os soluços longos/Dos violinos/Do Outono/Ferem meu coração/De um langor/Monótono”.



não por sua função inerente ou por efeito sobre as associações mentais” (1969: p. 84).

Ao lado dessa intensa sonorização da linguagem, Verlaine ainda procura fazer de tudo para tornar o verso mais maleável, livre de nexos lógicos ou mesmo do duro espartilho do sistema versificatório clássico. Não é à toa que em sua “*Art Poétique*” tenha feito a seguinte profissão de fé:

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose* (IBIDEM : p. 326).<sup>3</sup>

O verso ímpar é escolhido, porque instaura uma dissonância, um desequilíbrio, daí advindo a sua imponderabilidade, o seu caráter vago, que o aproxima da música. A importância dada a esse tipo de verso será similar à dada ao verso livre e ao problema do deslocamento da cesura, tão discutido entre os simbolistas. Para Gustave Khan, “o verso livre é essencialmente móvel. Não deve codificar estrofes. É o acento do impulso e sua adequação à importância, à duração do sentimento evocado ou da sensação a ser traduzida que é sua determinante” (APUD MORETTO, 1989: p. 148). Segundo o mesmo autor, “se o verso pseudo-clássico ou o verso romântico fraco não se distingue senão pela rima e pode ser confundido com a prosa, o verso livre, mais fluente, poderá ser confundido com uma prosa poética, ritmada e cantada, com uma espécie de música” (IBIDEM: p. 147). A variação na extensão e medida dos versos evita que o discurso poético se torne lógico pela repetição da medida e ao mesmo tempo lhe dá a imponderabilidade necessária ao surgimento da melodia. Algo idêntico acontece com o deslocamento da cesura, que, tal como o número ímpar de sílabas no verso, serve para instaurar dissonância e para adequar o ritmo à interioridade, na medida em que tanto o número de sílabas quanto a cesura

---

<sup>3</sup> “A música antes de qualquer coisa./E para isso prefira o Ímpar/Mais vago e mais solúvel no ar./Sem nada que pese ou que pouse”.

serão calculados em função do estado de alma que os anima e não o contrário. É o que o crítico Felix Fenéon explica, quando trata da poesia de Jean Moréas:

Moréas repudia toda regra preestabelecida para a tessitura de seus versos, não quer demarcá-los com cesuras equidistantes: aparente revolta, que é se não uma submissão mais fiel às leis da lógica, e que obriga a calcular para cada verso uma correlação entre a posição das sílabas tônicas, o dado temático e os intervalos. Como os mestres impressionistas, que, em vez de preparar sobre sua paleta o valor de uma amostra em uma baixa mistura, onde amolecem as cores, encontram-nas sobre a tela pela ação dos tons puros uns sobre os outros (APUD CASTRO, 1968: p. 23).

A comparação entre o procedimento do poeta e o do pintor impressionista serve para reforçar a ideia de que o ritmo jamais é escolhido a priori e, sim a posteriori, ou ainda: a forma é totalmente submissa ao dado temático.

Sob influência da arte total de Wagner e levando adiante as experiências de Verlaine, os versilibristas, tendo à testa René Ghil, procuram outras associações entre a poesia e a música, que incorporem, inclusive, num sistema calculado de valores de vogais e consoantes, as cores e os sentimentos humanos. Dessa maneira, a associação entre poesia e música extravasa ao campo da pura criação de sonoridades e introduz no *métier* poético o cálculo, a deliberação, que se deve bastante às descobertas científicas de então, mais praticamente às da obra *O Estudo da Sensação do Som como Fundamento Fisiológico para a Teoria da Música* (1863), de Helmholtz. Em seu *Traité du verbe*, trabalho iniciado em 1885 e só terminado em 1904, Ghil “sonha com uma obra rigorosamente concebida obedecendo a uma lógica interna quase matemática, orgânica em suas diferentes partes, cujo funcionamento deve constituir um mecanismo perfeito” (GORUPPI APUD GHIL, 1978: p. 13). A teoria elaborada por René Ghil compreende a tentativa de se recuperar uma língua que seria originalmente musical, como se verifica no fragmento abaixo:

Ora, e sem nos demorarmos nos engenhosos instrumentos falantes inventados logo depois, quando Helmholtz, preconizando diversos conjuntos de diapasões, conseguiu produzir sons, como que articulados, de todas as VOGAIS: verificou-se que as diversas VOGAIS, "voz" da linguagem, são diversos instrumentos vogais. E sua seqüência sonora harmoniza uma "uma instrumentação verbal".

...Ora, a instrumentação Verbal pretende, ao determinar o timbre, a altura, a intensidade e a direção das palavras reintegrar o valor fonético da língua. E se o poeta pensa com as palavras, daí em diante passará a pensar com palavras novamente dotadas de sentido original e total, com as palavras-músicas de uma língua-música. Assim, devemos admitir a língua poética apenas em seu aspecto duplo e ao mesmo tempo único, fonético e ideográfico, e eleger do modo mais apropriado para nosso desejo recriador apenas as palavras em que se multiplicam timbres vogais: as palavras que, além de seu sentido preciso, têm valor emotivo em si, o Som, e que veremos espontaneamente exigidos, enquanto sonoras, pelo pensamento e pelas Ideias, que nascem produzindo, a partir de sua gênese, próprias músicas e RITMOS (GHIL, 1978: p. 175-176).

O poeta infere que há perfeita homologia entre a linguagem verbal e a música, contudo, tal homologia, segundo ele, já existiria numa língua original, perdida ao longo dos tempos, num verdadeiro desvirtuamento da linguagem. A teoria de Ghil sustenta-se no desejo de recuperar as "palavras novamente dotadas de sentido original e total, com as palavras-música de uma língua-música". Em consequência disso, se justifica o fato de ele estruturar sua teoria em torno das vogais, consideradas os sons puros por excelência, o cerne da linguagem, de que as consoantes seriam mera variação. Dessa eleição, nasce a escolha das palavras, tomadas em "seu aspecto duplo e ao mesmo tempo único, fonético e ideográfico", ou ainda, das palavras "em que se multiplicam timbres vocais". Consequentemente, numa criação poética, a escolha das palavras é rigorosa, levando o poeta a selecionar os termos, nos quais haja variação de vogais, diferenciados, como nos instrumentos musicais, pelos timbres, a qualidade distintiva dos sons, de modo a poder sugerir cores e sentimentos que esses mesmos timbres pudessem suscitar. René Ghil procuraria ainda atenuar o

artificialismo de tal proposta, ao afirmar que as palavras, enquanto sonoridades puras, seriam “espontaneamente exigidas (...) pelo pensamento e pelas ideias” (IBIDEM: p. 179). O resultado de tais teorias, fora a exemplificação concreta nas próprias obras poéticas de René Ghil, resultaria em complexos quadros, em que o poeta estabelece correspondência entre vogais, cores, consoantes, instrumentos musicais e sentimentos nascidos dessa constelação orgânica<sup>4</sup>:

Oû, ou, oui (III) iou, oui	Marrons, negras, sobres roxos	F. L. N. S.	As flautas longas, primitivas	Monotonia, dúvida, simplicidade, Instinto de ser, de viver
-------------------------------	-------------------------------------	----------------	----------------------------------	---

(Apud GOMES, 2001: p. 112)

Em Mallarmé, a relação poesia-música torna-se mais complexa ainda, isso porque ele não pensava nos fonemas imitando notas musicais e nem em simples associações de sons, cores e sentimentos; pelo contrário, desprezando a sonoridade pura, pensava na estrutura da música, ao libertar o poema de vez da camisa-de-força dos velhos procedimentos retóricos, organizando os fonemas como as notas numa pauta e dispondo as palavras, pelo menos em seu experimento mais radical que foi *Un coup des dés*, de acordo com a lógica das sensações ou da ideia motriz de todo o poema. Em “*Crise du vers*”, que faz parte de uma série de ensaios publicados em *La revue blanche*, sob o título de “*Variations sur un sujet*” (1895), Mallarmé chega, inclusive, a rechaçar essas interpretações mais simples das relações entre poesia e a música:

Estamos, precisamente, procurando, diante da quebra dos grandes ritmos literários (assunto do qual já tratamos) e sua dispersão em estremecimentos articulados, próximos da instrumentação, uma arte que consiga transpor, ao Livro, a

---

<sup>4</sup> A sinestesia é uma busca constante entre os românticos. “O compositor Grétry afirmou: os sons graves ou bemolizados causam aos seus ouvidos o mesmo efeito que as cores escuras causam aos seus olhos; os sons agudos ou sustenizados, ao contrário, causam um efeito semelhante ao das cores vivas e trinchantes”. (COTTE, 1988: p. 31) Roger Cotte.

sinfonia ou singelamente que retoma nosso ideal, porque, não é das sonoridades elementares dos metais, das cordas, das madeiras, inegavelmente, mas da palavra intelectual em seu apogeu que deve, com plenitude e evidência, resultar a música, enquanto o conjunto das relações existentes no todo (MALLARMÉ, 1951: p. 367-368).

A música, a linguagem universal por excelência, deverá ser atingida através da "palavra intelectual", de um esforço abstrato. Assim entendendo a relação entre música e poesia, Mallarmé encontra similitudes entre a estrutura de um poema e uma sinfonia. Dispondo o verso, que é o leitmotiv de "*UN COUP DES DÉES N'ABOLIRA JAMAIS L'HAZARD*", em fragmentos, ao longo de todo o texto, o poeta o entende como um núcleo, ou um tema musical, de onde surgirão as variações, palavras soltas, que se dispõem na folha, de modo idêntico aos segmentos frasais, que não se articulam necessariamente por nexos sintáticos. Também importantes são o espaço em branco e a variação tipográfica. Mallarmé intentou, segundo Ana Balakian,

relacionar o visual com o tonal, como se antecipasse uma execução oral das notações verbais da página, em que o tamanho das letras correspondesse ao valor das notas musicais, a separação entre as palavras às pausas musicais, e a visualização simultânea das palavras em uma mesma página, aos acordes, cujos efeitos deveriam ser sugeridos por uma leitura coral, como se fosse uma cantata musical (BALAKIAN, 1969: p. 123-124).

A tendência dos músicos românticos, em particular Richard Wagner, Gustav Mahler e Richard Strauss, caminha para a amortização do ritmo marcado, substituído pelo continuum sonoro, em sintonia total com o clima sugerido pelo texto. É o que poderemos verificar num poeta como Camilo Pessanha que, ao expandir as propostas verlaineanas, explora ao máximo esse princípio de um "continuum sonoro", em "Violoncelo":

Chorai, arcadas

Do violoncelo!  
Convulsionadas  
Pontes aladas  
De pesadelo ...

De que esvoaçam,  
Branços, os arcos ...  
Por baixo passam,  
Se despedaçam,  
No rio, os barcos.

Fundas, soluçam  
Caudais de choro ...  
Que ruínas, (ouçam)!  
Se se debruçam,  
Que sorvedouro! ...

Trêmulos astros  
Soidões lacustres  
- Lemes e mastros ...  
E os alabastros  
Dos balaústres!

Urnas quebradas!  
Blocos de gelo ...  
- Chorai, arcadas,  
Despedaçadas,  
Do violoncelo (1969: p. 237-238).

O violoncelo é um dos instrumentos graves da família do violino, o que implica uma alteração de tonalidade em relação ao poema de Verlaine, a partir das imagens escolhidas; enquanto num é o soluço que se estende, produzindo evocações, em Pessanha, é o choro ou caudais de choro, cujas ressonâncias são bem mais amplas e profundas, aqui muito mais evidenciadas pela reverberação densa do espaço acústico do violoncelo. A começar do espaço reduzido reclamado pelo violino verlainiano: o lirismo concentra-se num eu a sentir o coração ferido pelos acordes, que lhe recordam a passagem súbita das estações, como se fossem a folha morta caindo sob a força do vento. Já o violoncelo evoca vozes, mas vozes impessoais que, à semelhança das arcadas dilaceradas, sentem a proximidade da morte. Ainda: em Verlaine, a morte é calma, é movimento pendular,

acompanhando o balouçar de uma folha que cai, movimento de arco sempre monótono, sempre igual a si mesmo, reiterando a lentidão tediosa do tempo que escoar. Em Pessanha, a melodia possui ritmos diferentes que conduzem a estados imagéticos também diferentes, a cada momento evocativo dos grupos de versos. E, por fim, o recurso ao vocativo por parte do poeta português – “Chorai, arcadas” – ao personalizar o instrumento, dá-lhe estatuto mais que explícito de metáfora do ser humano: o violoncelo é o coração inominado (que surge de maneira explícita no poema de Verlaine). É o coração cujas fibras vibram, provocando a melodia dissonante (em Verlaine, ela é sempre harmoniosa), prenúncio de morte.

O poema tem um caráter icônico, quando se verifica que, em sua verticalidade, as estrofes mimetizam o corpo de um violoncelo. A começar do fato de que as quatro sílabas do verso correspondem às quatro cordas do instrumento, e os parêntesis em meio do poema são a imagem dos orifícios da caixa de ressonância.<sup>5</sup> Mais ainda: podemos ver o leitor virtual, o seu olhar, como simulacro do arco que corre as cordas do violoncelo-poema, liberando a melodia que se atualiza a cada leitura. Por sua vez, o ritmo do poema oscila uniformemente entre grupos de versos com duas tônicas fortes e versos com uma tônica dominante, organizando o ritmo dual, como se pode observar em todo o poema. Este ritmo dual (binário) nos leva à essência da própria origem e existência da espécie humana, pelas batidas do coração e pelo fluxo da respiração.

A oscilação do ritmo ocorre também no extrato dos fonemas: as vogais alternam os sons abertos (que dominam no poema) com sons fechados, e essa alternância corresponde à do sintagma dominante<sup>6</sup>: “arcadas do violoncelo”, o par feminino/masculino, interior/exterior, parte/todo, tonalidade maior/menor, que produzirá a melodia e que provocará o sentimento de dor intensa, liberando um mundo de pesadelos.

---

<sup>5</sup> Esta ideia do violoncelo-coração e da iconicidade do poema-violoncelo são, em realidade, dedução do Prof. Massaud Moisés numa de suas aulas de pós-graduação.

<sup>6</sup> Richard Wagner leva a consequências extremas essa alternância em sua música, por meio de cromatismos e modulações bruscas, de maneira que em alguns minutos mesmo o receptor com domínio musical perde o sentido da tônica da tonalidade. Era seu intento “forjar uma arte que combinasse a poesia espiritual e perfeita com uma música bela e sublime”. (TAME, 1986: p. 81)

Assim, se o poema iconiza, em sua forma, o violoncelo, os versos, as estrofes, o ritmo e a harmonia mimetizam uma melodia, desde os sons mais puros até sua arrumação numa pauta, passando pelos movimentos, sugestões de temas e variações, que se oferecem na abertura e são retomados de modo levemente alterado no final.

Detenhamo-nos com mais vagar na estrutura poemática, que é um simulacro da estrutura de uma melodia. A água torna-se presente no texto sob cinco caracterizações diferentes: rio, caudais de choro, sorvedouro, lago, gelo. Elas se identificam aos movimentos da música que lhes são correspondentes, ilustrando diferentes motivos de uma melodia: o fluir contínuo, espaçados soluços, o turbilhonamento confuso, a calma mortal e estanque e a solidificação fragmentada do final. O fluir do rio até o lago e o gelo, passando pelo sorvedouro, cria a imagem da morte, sugerida pelo violoncelo despedaçado. Assim, o processo imagético do poema se oferece a partir da referência a uma melodia metaforizada pelo choro, que produz o pesadelo evocador de um rio, onde boiam fragmentos de barcos. A melodia explicitada na primeira estrofe ganha logo estatuto de melodia de palavras, quando ela se interioriza por meio do ritmo, da rima e, sobretudo, por meio das aliterações, presentes nas vibrantes, nas líquidas, no jogo de vibrantes e dentais, como em "trêmulos astros", "alabastros dos balaústres". Se no caso das sibilantes e líquidas, o arco corre/escorre sobre as cordas, nestes últimos casos, há como que um vibrar das cordas, provocando frissons, calafrios.

A água serve de fio condutor deste esfacelamento do mundo, que corresponde à perda da unidade do "eu", cuja dissolução interior se dá pela contemplação/audição da corrente musical. O processo de dor tem correspondência no processo melodioso, a tal ponto que tudo converge para a terceira estrofe do poema, onde a imagem de sorvedouro é espécie de núcleo, espécie de potencialidade em perene movimento. Contudo, este movimento como que constitui um moto-perpétuo, a tradução da eterna dor humana, schopenhaureamente sem fim e sem objetivo. O tanger do instrumento musical assemelha-se ao choro, pranto que evoca a morte. A



música é o elemento que suscita o sonho, o pesadelo, é a ponte, imagem que se reitera no arco do violoncelo, no formato dos barcos e na própria palavra "(b)arco". A ponte é a música em sua variada fluência que transporta o "eu" a uma realidade sombria, dissonante. Produção do delírio, o mundo resulta da matéria virtual, a água, que, em suas múltiplas formas, reinventa o espaço do sonho caótico. Neste clima de pesadelo, a melodia intensifica-se com o fluir aquático: os barcos fazem de arcos junto às pontes que, por sua vez, substituem o violoncelo – o jogo de espelhos em que as metáforas encontram imagens correspondentes através da livre-associação. A fusão música/fluir das águas intensifica-se, no instante em que o movimento se torna mais agudo: a dor aumenta (ao invés do choro, caudais de choro). O núcleo do poema é, de modo paradoxal, composto de ruínas. Essa decomposição é sugerida pela imagem do sorvedouro, como reflexo da vida interior. Inclusive, os parêntesis iconicamente sugerem a interioridade. Ruínas sonoras, o recolhimento mórbido que conduz ao abismo.

Daí se perceber a importância do ritmo em todo o poema: nas duas primeiras estrofes, a fluência, nas duas últimas, a fragmentação do gelo. E como intervalo, o círculo do labirinto. O sorvedouro, metáfora do ensimesmamento, é o abraço letal do inconsciente, que engolfa os seres e os faz retomar à sua origem pré-formal. Tanto que a próxima estrofe desenha uma calmaria: desaparecem os verbos e, numa atmosfera de morte, em silêncio, boiam astros a morrer, um lago de águas paradas e sombrias, fragmentos de barcos, os lemes e mastros, pedaços da sólida ponte – os alabastros dos balaústres. Apenas sinédoques, conjuntos desirmanados a fingir de realidade física ou de espólio dessa mesma realidade física: astro morto, água morta, matéria fria – objetos que instauram arremedo de linguagem, porque "o verbo é a condição indispensável a todo o discurso: e onde ele não existe, pelo menos de maneira virtual, não é possível dizer-se que há linguagem" (FOUCAULT, s.d: p. 131). Assim como as frases se tornam nominais, mimetizando o universo sem discurso, puro silêncio, caos, também a música radicaliza sua

ação, ao fazer que os fonemas-notas musicais se reduzam a puras vibrações, antesala do silêncio: "trêmulos astros", "lacustres", "alabastros", "balaústres".

Desfaz-se o encantamento: o excesso de dor leva a um paroxismo que rompe a ordem natural e instaura a fragmentação do mundo. Restam, ao cabo, as imagens funerárias das urnas, vazias de segredos, pois estão quebradas. O seu conteúdo são blocos de gelos, a água que não mais se movimenta e que atingiu a perfeição mórbida do cristal. Mundo cristalizado, translúcida forma informe, a arcada despedaçada de um violoncelo, o fluir estanque da melodia. Nada mais há senão o silêncio sepulcral, contraste antinômico do som – a alma regressa a um estágio anterior à linguagem, e o balbucio das frases nominais cede terreno a um estado virtual, anterior à criação do Cosmo. A água morta é impotente para criar o devaneio: a qualidade gelada, recolhimento invernal, impede o fluir contínuo, o vaivém embalador, acariciador do sonho. A convulsão do início cede lugar ao despedaçamento do fim: se uma é produtora de movimentos e, por conseguinte, capaz de gerar a musicalidade, o outro indica a incapacidade disso: as arcadas despedaçadas equivalem às pontes e barcos quebrados, que não conduzem a parte alguma. O poema cessa como cessa a música, fazendo que a evocação melódica de imagens deixe de acontecer. Silêncio.

Camilo Pessanha cumpre então um dos anseios mais caros da geração simbolista. Como seu mestre Verlaine, de quem certamente aprendeu essa melodia sutil, delicada, miniloquente, e a quem superou, graças à sua intuição de um sentimento de dor cósmica, soube transformar o discurso numa verdadeira frase musical. Seus poemas têm uma leveza, uma transparência que fazem muitas vezes que o significado se minimize: tudo é questão de pura sonoridade, de evocação lírica e a relação poesia-música cumpre-se de um modo, podemos assim dizer, *literal*: as palavras se prestam a imitar procedimentos musicais mais ou menos explícitos: o fonema torna-se simulacro de uma nota musical, os versos mimetizam frases musicais, dispostas em movimentos mais rápidos ou mais lentos, de

acordo com a sugestão dos motivos principais. Há mesmo temas e variações, retornos que preludiam a intensidade de intervalos e extensões. Sem contar que esse caráter musical *stricto sensu* supõe também que o poema se apodere de uma qualidade essencial da música, qual seja, sua capacidade evocativa: o efeito de a camada sonora evocar estados de alma indefinidos, o som puro funcionando como poderoso estimulante.

**Álvaro Cardoso Gomes e Marcos Júlio Sergl.** Brasil.  
e-mail: [acgomes@unisa.br](mailto:acgomes@unisa.br)

### Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *La dialéctique de la durée*. Paris: PUF, 1972.
- BALAKIAN, Ana. *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- CASTRO, Eugénio. *Oaristos e Horas. Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. 10 vol., vol. I. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música. Entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Missal, Broquéis, Cruz e Sousa – Obra completa*. 2 vols., Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia, s.d.
- GOMES, Álvaro. *A Poética do Indizível*: São Paulo: Unimarco, 2001.
- HEGEL. *Estética: poesia e música*. 2ª ed., Trad. port., Lisboa: Guimarães Ed., 1974.
- HUSSERL, Edmund. *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Bloomington: Indiana University Press, 1964.
- KHAN, Gustave. "Préface aux premières poèmes", apud Flávia Moretto. *Caminhos do Decadentismo francês, Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. Madri:

Cátedra, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ática, 1969.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da Música, Seus Usos e Recursos*. São Paulo: UNESP, 2002.

TAME, David. *O Poder Oculto da Música: A transformação do homem pela energia da música*. São Paulo: Cultrix, 1986.

Tiziana Goruppi. "L' instrumentation verbale: de la 'suggestion' symboliste à la 'poésie scientifique'". In René Ghil. *Traité du verbe (états successifs)*. Paris: Nizet, 1978.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1965.