

## QUANDO A POESIA OUVI A MÚSICA

Fernando PAIXÃO<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da prévia reunião de um conjunto de poemas em torno do tema da música, pretende-se refletir sobre como a forma escrita lida para tentar recuperar o momento da audição musical. Tendo em vista que constituem artes distintas, que pontos de contato podem ser estabelecidos entre elas, quando o poeta se põe a transfigurar a experiência auditiva? Ou haverá, entre um campo e outro, a (inevitável) distância de duas margens que se comunicam (apenas) por meio do reflexo das águas? A abrangência do tema será respaldada pela citação de alguns dos poemas coletados e que se restringem ao universo da poesia brasileira e portuguesa.

**Palavras-chave:** poesia; música; relações poético-musicais.

**Résumé:** À partir de la compilation d'un ensemble de poèmes traitant du thème de la musique, l'objectif est de réfléchir à la manière dont la forme écrite tente de capturer le moment de l'écoute musicale. S'agissant d'arts distincts, quels sont les points de contact possibles lorsqu'un poète s'efforce de transfigurer l'expérience auditive ? Ou bien y a-t-il, entre un domaine et l'autre, la distance (inévitabile) de deux rives qui ne communiquent (que) par le reflet de l'eau ? Pour étayer cette réflexion, des extraits de certains poèmes recueillis seront cités, se limitant à l'univers de la poésie brésilienne et portugaise.

**Mots-clés :** poésie ; musique ; relations poético-musicales.

De início devo confidenciar que foi o encontro de uma citação do poeta W. H. Auden, guardada entre as páginas de um ensaio sobre música, que serviu de inspiração para este ensaio. Ao voltar a um livro seu, lido há muito tempo, deparei-me com algumas linhas destacadas e, em meio a elas, duas frases tiveram o poder de acender um rastro de pólvora para outras especulações. Afirmam o seguinte: “Toda arte verbal, como a poesia, é reflexiva: para e faz. A música é imediata, segue em frente num constante vir-a-ser” (Auden, 1993, p. 354). Chamou-me a atenção o autor enfatizar a diferença entre os ofícios, em vez de repisar a reconhecida coexistência, que remonta aos cantos e rituais da Antiguidade.

Auden realça ainda que a imaginação musical está relacionada à experiência de cada pessoa com o próprio corpo – quando os ritmos e as tensões sonoras repercutem em nossos

---

<sup>1</sup> Fernando Paixão é poeta e professor de literatura do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Autor do livro *Arte da pequena reflexão* (2014), dedicado ao tema do poema em prosa na modernidade, entre outros. E-mail: fernando.paixao@usp.br.

desejos e emoções –, ao passo que o ato poético se volta para captar o mundo exterior pela via dos sentidos. Enquanto a primeira arte ecoa no tempo e na carne, a segunda atua por meio do pensamento e da consciência de si – separação que veio a se acentuar com a cultura racionalista do Renascimento.

O escritor inglês não chega a discorrer mais sobre o assunto, pois o seu intuito é outro, mas deixa nas entrelinhas espaço para certas inquietações, como as que anotei num papel e que serviram de estopim para as reflexões que seguem. A saber: de que maneira os poetas modernos convivem com a matéria musical? Como se dá o olhar de quem escreve versos, ao tentar capturar o que acontece na outra margem do rio?

São indagações próximas ao *topos* da *ekphrasis*, tão visitado pela crítica literária do século passado e que, num sentido amplo, implica a representação do efeito de presença de um objeto artístico – pintura ou escultura, por exemplo – que se encontre ausente.<sup>2</sup> Por outro lado, essas perguntas fogem ao escopo teórico conhecido, posto que a música se diferencia das outras artes devido ao seu caráter intangível.

No caso da poesia atenta à musicalidade, trata-se de capturar em palavras o que se desenha nos ares inefáveis dos sons, vale dizer, de tentar captar o indizível. Nesse caso, portanto, não é possível pensar em termos de uma objetividade a ser “descrita” ou transfigurada em outra linguagem. Para criar uma ponte entre as notas musicais e os versos, o poeta deve engendrar um campo de representações que que lhes sejam afins. Mas como é que isso se dá?

Espicaçado pelas dúvidas e pela citação de Auden, logo passei à tarefa de buscar agulhas num palheiro; dediquei horas e horas a folhear dezenas de livros e a pesquisar em arquivos digitais à procura de poemas voltados à outiva musical. Mal imaginava o resultado que encontraria. Contudo, a tarefa se mostrou menos difícil do que parecia inicialmente; mesmo ao fazer uma procura rápida na internet, logo nos deparamos com textos sobre o tema, discussões sobre a poeticidade das letras musicadas etc. Fica evidente que as duas artes encontram muitos modos de se entrelaçar.

A outra surpresa veio com a constatação de que há uma variedade grande de poetas que se dedicaram à escuta musical, desde as formas primeiras da poesia grega, incluindo as manifestações da cultura popular. Diante de tal diversidade, no tempo e no espaço, optei então por restringir a pesquisa aos poetas brasileiros e portugueses desde o modernismo, com extensão até à atualidade. Com o passar de algumas semanas, já tinha reunido algumas dezenas de textos, compondo uma pequena coletânea sobre o assunto. Agora, sim, tinha um corpus suficiente para ser interrogado pelas minhas dúvidas.

---

<sup>2</sup> Sobre um entendimento atualizado do conceito de *ekphrasis*, ver Hansen, 2010.

Não é o caso de arrolar aqui a lista dos poemas encontrados, que seria longa, mas sim de levar esse conjunto em consideração e tentar perceber os modos de percepção poética que a música estimula. Ou, como dizia Auden, interessa entender o que pensam os poetas quando param e refletem, quando se põem a reconfigurar em palavras o vir-a-ser que lhes chega aos ouvidos.

A seguir, apresentarei algumas das vertentes que revelam o olhar da poesia quando se vê desperta pelo acontecimento sonoro.

### ESCUA DO INSTANTE

Por um momento, o universo, a vida podem ser apenas este  
pequeno som enigmático  
entre a noite imóvel e o nosso ouvido. (Meireles, 2014, p. 9)

Estes versos sugestivos finalizam um poema de Cecília Meireles intitulado “Som da Índia”, escrito durante uma viagem da autora ao país asiático. Ao escutar a flauta de um “possível” encantador de serpentes, a poeta se vê fígada por uma atmosfera em que há “uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna, / onde o sonho do mundo apaziguado repousa”. De pronto, a audição serve de transporte – ou seria melhor dizer: de transe? –, pois nas linhas seguintes o pensamento “se eleva na / aérea música azul que a flauta ondula” (Meireles, 2014, p. 9). Assim, envolvida pelo azulado musical, suas imagens culminam com o alumbramento em que a noite imóvel entra pelo ouvido.

E temos aí delineada uma primeira forma de escuta poética. Aquela em que a música interrompe o fluxo normal do cotidiano, de uma cena qualquer, ou mesmo sem referencialidade alguma, para abrir uma fenda ou descortinar uma janela para outro plano que não se mede por minutos ou distâncias. Súbito cria-se algo que, no poema de Cecília Meireles, está designado como *momento enigmático*. Enigmático, sim, porque capaz de dissolver as distrações em volta e absorver a atenção da poeta; enigmático também porque o sujeito lírico se entrega ao movimento das notas musicais em vertigem.

Gaston Bachelard criou um conceito peculiar chamado *intuição do instante*, que talvez se aproxime da experiência despertada pela sonoridade da flauta do encantador de serpentes. Opositor da concepção bergsoniana do tempo – em que a temporalidade acaba subordinada ao fluxo contínuo da consciência humana –, o autor de *O novo espírito científico* defende uma ideia contrária: a de que o ritmo temporal se compõe na verdade da soma de instantâneos percebidos por nossa consciência; isso ocorre, porém, de modo descontínuo: “só sabemos sentir o tempo multiplicando os instantes conscientes” (Bachelard, 2010,

p. 82).

O que existem são instantes singulares, que não se entregam de imediato à ideia de duração, pois no fluxo da nossa existência impera o princípio da descontinuidade – ao qual devemos estar atentos: “Se nosso coração fosse amplo o bastante para amar a vida em seus pormenores, veríamos que todos os instantes são a um tempo doadores e espoliadores e que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do tempo” (Bachelard, 2010, p. 17-18).

Pois bem, não são poucas as vezes em que, ao ser estimulado pela audição, o olhar poético se volta para a intuição momentânea.<sup>3</sup> Isso acontece quando os poemas buscam expressar uma síntese da audição. Para tanto, os versos urdem imagens em que os elementos ora se unem, ora se contrastam – semelhantes às notas musicais –, de modo a transfigurar o efeito imediato da experiência auditiva. E mesmo que a música seja longa, com muitos movimentos, lentos e rápidos, altos e baixos, o poeta deve condensar a variedade melódica em um correlato poético destinado a representar diante do leitor o acontecimento da escuta.

O gosto pelo mergulho no instante aparece em muitos autores. Há casos em que o poema registra a força do momento, não tanto pela construção subjetiva do olhar – que para e reflete –, mas sim por um ângulo impessoal, ou mesmo de caráter lúdico, ao se aproveitar do uso percussivo das palavras. É o que transparece na peça a seguir, de Jorge de Lima, na qual o jogo das rimas e da métrica forma compassos verbais que mimetizam o movimento musical:

#### RETRETA DO VINTE

O cabo mulato balança a batuta,  
meneia a cabeça, acorda com a vista  
os bombos, as caixas, os baixos e as trompas.

(No centro da Praça o busto de D. Pedro escuta.) –  
Batuta pra esquerda: relincham clarins,  
requintas, tintins e as vozes meninas da banda do 20.

Batuta à direita: de novo os trombones  
e as trompas soluçam. E os bombos e as caixas: ban-ban! [...] (Lima, 1949, p. 226)

Como se vê, há muitas maneiras de a poesia se consagrar à escuta imediata da música. E essas variações dependem da ótica – ou melhor, da audição – assumida pelo sujeito lírico,

---

<sup>3</sup> Para Bachelard, a própria poesia “é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo” (Bachelard, 2010, p. 93).

que serve de arauto para registrar o encanto, mesmo que não incorpore o foco da primeira pessoa. Afinal, há sempre uma personalidade que emana dos poemas.

Por outro lado, é comum que essa vivência sensorial seja registrada sob a forma de uma vertigem de imagens e de sensações, emanadas em paralelo ao tecido musical. Razão pela qual boa parte desses textos incorpora um sentido de presentidade que fulgura na imaginação. Fixa um momento de alumbramento – ou, como dizia o filósofo, de consagração do instante.

## ESCUITA DE SI

Uma outra linhagem de poemas inspirados na percepção musical inclina-se para desenvolver um imaginário mais intimista, de atenção às repercussões interiores. A matéria sonora, nesses casos, costuma despertar sensações diversas nas camadas da matéria íntima, com frequência justapondo-se. O que nos leva a pensar no alto poder sugestivo das composições que, ao entrarem pelos ouvidos de alguém, podem despertar associações idiossincráticas e livres. Parece mesmo que a subjetividade se vê estimulada pelas ondas dos acordes e arranjos, a ponto de repercutir feixes na interioridade ou avivar os conteúdos da memória.

Características desse tipo são evidentes num dos poemas de *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa:

O maestro sacode a batuta,  
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia  
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal

Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado  
O deslizar dum cão verde, e do outro lado  
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo [...] (Pessoa, 1942, p. 30)

Na sequência, os versos continuam desafiando um colar de lembranças vividas nos primeiros anos, finalizando com os últimos compassos. Mesclam-se no texto o lado de dentro e de fora do sujeito, num fluir paralelo de sensações e imagens que se misturam; não se sabe quando termina a música e quando começa o pensamento poético. Efeito semelhante aparece no fragmento que abre um poema de Vinícius de Moraes:

Fora de mim, fora de nós, no espaço, no vago  
A música dolente de uma valsa  
Em mim, profundamente em mim

A música dolente do teu corpo  
E em tudo, vivendo o momento de todas as coisas  
A música da noite iluminada.  
O ritmo do teu corpo no meu corpo... [...] (Moraes, 2008, p. 75)

Entre o real e o sonho, entre a valsa e os corpos, os versos sugerem uma unidade possível apenas na imaginação. Em ambos os textos, fica evidente que o contágio se dá pela audição, levando os meandros musicais a despertarem sensações e memórias. O sujeito lírico atua como centro de gravidade sensorial, enquanto a percepção auditiva cria uma espécie de rodameiro que concentra o rol de sensações e pensamentos.

Mas há poemas que exploram sentimentos de conflito íntimo, em paralelo ao ritmo musical:

A dor habita em nós, o cravo a ignora  
A vida, uma gaivota? Pura dança  
o amor? No minueto de Lully  
cabe a dificuldade de existir? [...] (Andrade, 1978, p. 124)

De um modo ou de outro, no enlevo ou no drama, o percurso imaginário desencadeia o deslocamento interior. A fita sonora mostra-se capaz de engendrar imagens, sensações ou memórias – que serão específicas e pessoais, a depender da subjetividade de cada ouvinte. Contudo, somente o poeta toma para si o desafio de tecer em palavras a experiência da escuta. Sensível ao que lhe entra pelo ouvido, sente-se motivado a reconfigurar a matéria sensível dos compassos musicais.

Deve-se estar atento, porém, para o fato de que a escuta de si mesmo, quando acontece na poesia, não está ligada a qualquer dimensão psicanalítica; o sujeito lírico na verdade se constitui a partir da subjetivação da linguagem que resulta na figuração de certo “eu”. Mesmo que não se revele em primeira pessoa, o poema termina por emanar um ponto de vista e suas escolhas; o discurso poético, aliás, alimenta-se dessa ambiguidade.

Algumas vezes a escuta de si também coincide com a atenção ao instante. A música ouvida no fluxo presente percute e repercute de imediato na sensibilidade do poeta que, tocado nos conteúdos subjetivos, deixa emergir pensamentos e flagrantes de uma (in)consciência, ao sabor das ondas sonoras. Tal situação criativa pode ser comparada à superfície de uma lagoa, bem assentada na terra, mas que se vê agitada pelo cair dos pingos da chuva, movimentando-lhe as águas.

A musicalidade ressoa na intimidade e nela proliferam significados. Para o leitor de poesia, porém, descortina-se apenas o jogo das palavras, quase sempre sem qualquer referência clara sobre o músico ou sobre a fonte inspiradora dos versos. Poucas vezes fica

explicitada a peça de origem, referida com frequência por um aspecto ou outro.

Dessa maneira, o olhar poético oferece apenas uma face da moeda, esforçando-se em delinear a efígie do outro lado; da soma, resulta a experiência flagrada em versos. A omissão do autor e da obra musical, contudo, não interfere na eficácia do texto, pois mantém registrada a marca subjetiva da audição, que torna a experiência única e irrepetível. Quando as notas – atravessadas pelo silêncio meditativo – levam à escuta de si.

## ESCUITA DO AR

O elemento natural da música, capaz de transmiti-la, é o mesmo que respiramos. Pode-se até imaginar os compassos musicais como um modo sonoro de respiração. Para além disso, o ar transporta a luz, a cor, o perfume; na opinião de São Martinho, constitui um “símbolo sensível da vida invisível” (*apud* Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 68). De fato, a musicalidade sempre nos diz algo para além da soma das sonoridades. Marcadas pela regularidade dos compassos ou não, as notas ganham os ares de modo expansivo.

Para reforçar o argumento, pode-se recorrer a José Miguel Wisnik, quando, em seu instigante livro sobre o som e o sentido, afirma que existe uma “longa tradição que liga simbolicamente a música ao mar, e alguns gregos formulam de maneira eloquente o caráter oceânico do som” (Wisnik, 2015, p. 72). Essa tradição simbólica talvez explique o fato de que a notação sonora estimula no imaginário dos poetas certas visões aéreas ou indistintas de algum *locus* em particular.

É como se as notas musicais denunciassem o meio que percorrem para chegar aos ouvidos; com isso, suscitam atenção especial para o que está em volta, fazendo com que o aguçamento da escuta engendre um olhar mais agudo.

Esse modelo salta aos olhos no “Concerto campestre”, de Paulo Henriques Britto:

O tocador de tuba  
arranca uma música grossa e suja  
dos intestinos do metal.

As árvores, alheias, se arrepiam todas  
ante esse ronco duro e gutural. (Tão verdes, elas.)  
O céu, azul, perfeitamente limpo  
e natural, com um gesto brusco de ombros  
repele as notas roucas, que mal levantam voo  
e se esborracham no chão, gordos  
urubus atingidos em pleno ar.

Indiferente, o tocador de tuba para e cospe  
e continua a tocar. (Britto, 1982, p. 35)

A simples cena do tocador de tuba se transforma num gládio de amplas proporções, quando a péssima música é repelida pelo gesto brusco dos ombros celestes. Logo em seguida, a magnitude se encontra reduzida a um prosaico cuspe e a outras notas horríveis. Até as árvores se arrepiam... Tal contraste de elementos, claro, implica um olhar irônico e afastado, o contrário do que costuma ocorrer com a escuta musical.

Outras vezes, a espacialidade das imagens se afasta de qualquer ideia de realismo ou referência explícita para assumir os contornos de uma espacialidade imaginária, acumulativa de elementos que se sobrepõem. Dizendo de outro modo: as notas aparecem como mensageiras de conteúdo transcendente, capazes de impregnar os ares e de alterar a percepção do poeta.

É o que sucede no início deste poema de Vasco Graça Moura:

escuta esta música, esta  
ténue quietação: vai até onde  
desceram as raízes  
do coração por humildade.  
escureceu mais cedo e vais precisar dela.

já não há rosas no voo das palavras,  
só estranhezas, parques para a chuva, e há  
na casa do ser sangue e suor, alguns resíduos  
duma enredada, dura aprendizagem  
entrelaçada nelas, devagar. [...] (Graça Moura, 1996, p. 223)

Raízes, rosas, parques, resíduos – diversos são os elementos dispostos como peças a compor uma “imaginação espacial”, que por sua vez emana o espelhamento da subjetividade, marcada por termos fortes como humildade, estranheza, aprendizagem. Cria-se assim uma espécie de atmosfera – ou, pode-se dizer também, uma ambiência simbólica – a ser compartilhada com o leitor. Contribui para esse efeito o uso de palavras relacionadas à noção de espaço, como raízes, chuva, casa, formando um verdadeiro *puzzle* mental.

Nos exemplos apresentados, percebe-se logo que o elemento da espacialidade aparece como conatural à realidade sonora. Ainda que se trate de matéria intangível, o som torna-se sensível ao repercutir no interior do ouvinte e dessa maneira cria um espaço de ressonância que incorpora e absorve o estado de ânimo do sujeito lírico.

Donde se pode concluir que, ao propor um movimento poético dessa natureza, os poemas engendram um imaginário distinto daquele voltado para a escuta de si. Enquanto esta



elabora uma apreensão musical de tipo centrífugo, voltada principalmente para o “eu” e para a subjetividade, a escuta do ar leva a uma ação centrípeta da imaginação, na qual o espectro subjetivo se projeta para fora.

Do mesmo modo, a escuta do ar também se distingue da escuta do instante, nos termos apresentados antes. Ali interessa sobretudo capturar a vertigem da experiência por meio da verticalidade das imagens, atentas ao estado puro da música, enquanto a visão aérea privilegia a expansão imaginativa e desdobra-se numa espacialidade composta por diversos elementos.

Isso nos leva a pensar na relação entre espaço e tempo subentendida nessas manifestações poéticas. De um lado, temos o pressuposto de que as variações musicais e temporais estimulam a imaginação; de outro, sobrepõe-se a dimensão imaginativa do poeta, idealizada pelo olhar subjetivo que se projeta nos acordes. Delineia-se uma espécie de espaço interior – projetado pelo acúmulo dos versos –, de natureza bem diferente do conceito geográfico, referencial.

Para entender melhor essa dimensão espacial na poesia, será útil evocar rapidamente o pensamento de Michel Collot, estudioso francês das relações entre poesia e paisagem. Um de seus conceitos mais importantes é o de *estrutura de horizonte*. Em sua opinião, o modo de ver projetado na imaginação poética apresenta “não apenas uma simples soma de ‘dados’ sensoriais como também um conjunto formador de sentido”; afinal, diz ele, o ato de “ver um objeto no espaço [...] implica vê-lo dentro de um contexto” (Collot, 1987, p. 101, tradução nossa).

Ao organizar os elementos selecionados na perspectiva do horizonte, o *topos* poético serve de convite à imaginação, pois estimula nosso olhar a “atravessar o espetáculo visível para juntar-se ao invisível” (Collot, 2005, p. 72, tradução nossa). Essa qualidade expansiva e espacial aparece na imaginação poética em geral, mas percebe-se que ganha maior potencial quando estimulada pela abstração musical. Em certos casos, o poema incorpora uma dinâmica tão radical no movimento das imagens que a intuição nos leva a pensar numa categoria integrada de espaço-tempo – no sentido apontado por Einstein –, aplicável a certos textos literários. O tema é polêmico, bem sei, e fica aqui como sugestão.

Um exemplo da perspectiva quântica da poesia pode ser encontrado no trecho a seguir, retirado de um longo poema de Jorge de Sena dedicado ao “Réquiem de Mozart”:

Ouço-te, ó música, subir aguda  
à convergente solidão gelada.  
Ouço-te, ó música, chegar desnuda  
ao vácuo centro, aonde, sustentada

e da esférica treva rodeada,  
tu resplandeces e cintilas muda  
como o silente gesto, a mão espalmada  
por sobre a solidão que amante exsuda  
e lacrimosa escorre pelo espaço  
além de que só luz grita o pavor.  
Ouço-te lá pousada, equidistante  
desse clarão cuja doçura é de aço  
como do frágil mas potente amor  
que em teu ouvir-te queda esvoaçante. (Sena, 2002, p. 451)

## OUTRAS ESCUTAS

Delineadas as escutas do instante, de si e do ar, as possibilidades não se esgotam, porque é próprio da poesia auscultar o que não se pode dizer. Nas páginas anteriores, o intuito não foi propriamente o de estabelecer uma taxonomia de comportamentos poéticos estimulados pelo conteúdo musical e sim o de mostrar, por um ângulo específico, algumas modalidades de contato e de coexistência entre as duas artes. Que são bem distintas nos meios, bem se sabe, mas guardam o anseio comum de desencadear imaginações no ouvinte e no leitor.

Pode-se ainda continuar dando tratos ao devaneio do nosso tema e refletir sobre outros modos de percepção musical concebidos pelos poetas. Haveria ainda a comentar, por exemplo, a escuta do silêncio – quando a musicalidade se desdobra lenta ou quando revela intervalos salientes – em oposição à escuta das esferas, categoria restrita à ambição sinfônica. Pode-se ainda especular sobre a audição metamusical, em que o sujeito lírico se põe a decifrar o mecanismo expressivo da melodia. Ou sobre outras modalidades a serem percebidas com o alargamento da pesquisa dos poemas.

É de tal ordem o espelhamento da poesia na música que muitas vezes o poeta concebe a realidade como sendo ela mesma um tecido musical. Com frequência contempla a musicalidade do mundo enquanto simulacro da força de Deus, como fizeram os autores simbolistas do século XIX. Com a grandiosidade que lhes era peculiar, esses autores “escutavam” a realidade sob o jugo de uma harmonia pastoral, idealizada, mas outras vezes associada a imagens de fúria, de trevas e de caos, sendo próprio da música nos levar em visita a sentimentos opostos e diversos.

No século seguinte, as duas artes foram sacudidas pelo experimentalismo e pela dissonância, iniciando uma era de descrédito para os acordes divinos. No entanto, permaneceu viva a noção de que a máquina do mundo funciona por si e, em circunstâncias únicas e pessoais, emana uma ambiência de fundo musical a que devemos estar atentos. Cabe ao

poeta acionar as antenas da escuta, cabe ao poeta desvendar a musicalidade que o rodeia.

A metáfora clássica continua a ter força simbólica resistente, tanto que persistiu no imaginário poético de autores modernos e reaparece também nos contemporâneos. Ou melhor, ela se vê atualizada por novos olhares e novas gerações e estéticas, à medida que o tempo passa. É natural que a musicalidade do mundo também se transforme, ganhe arranjos inesperados e continue surpreendendo.

O argumento aparece, por exemplo, num poema do poeta português Casimiro de Brito, desta vez projetando ares sombrios e tensos, em que a música se vê associada a sangue e lava:

A música derrama-se  
no corpo terroso  
da palavra. Inclina-se  
no mundo em mutação  
do poema.  
A música traz na bagagem  
a memória do sangue; o caminho  
do sol: Lume e cume  
de palavras polidas.  
A música rompe um rio de lava  
por si mesmo criado. Lágrima  
endurecida  
onde cabem o mar  
e a morte. (Brito, 1961, s/n)

Ou pode assumir uma escuta luminosa e feliz, como sucede em alguns poemas de Cecília Meireles, com destaque para aquele que se inicia com os versos seguintes:

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:  
música perdida no meu pensamento,  
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra do vento.  
Por isso, ficaste e partiste,  
E há finos deltas de felicidade  
Abrindo os braços num oceano triste. [...] (Meireles, 2001, p. 34)

Seja uma audição radiosa e alegre, seja uma escuta ácida e problemática, continua válida a famosa máxima de Nietzsche: “A vida sem a música seria um erro” (2012, p. 100).

Definitivamente, a existência seria insuportável num mundo sem acordes musicais e sem poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A música da terra”, in *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

AUDEN, W. H. “Notas sobre música e ópera”, in *A mão do artista*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 2010.

BRITO, Casimiro de. “Da música”, in *Canto adolescente*. Lisboa: Poesia 61, 1961.

BRITTO, Paulo Henriques. “Concerto campestre”, in *Liturgia da matéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLOT, Michel. « Du sens de l’espace à l’espace du sens », in COLLOT, Michel; MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Espace et poésie : actes du colloque Rencontres sur la Poésie Moderne des 13,14 et 15 juin 1985*. Paris : Presses de l’École Normale Supérieure, 1987.

\_\_\_\_\_. « Horizon et imagination », in *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.

GRAÇA MOURA, Vasco. “Escuta esta música...”, in *Poemas escolhidos*. Lisboa: Bertrand, 1996.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. *Sibila: revista de poesia e cultura*, 20 set. 2010. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/categorias-epiditicas-da-ekphrasis/3971> (acesso em 22 jan. 2024).

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

MEIRELES, Cecília. “Mar em redor”, in *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. “Som da Índia”, in *Poemas escritos na Índia*. São Paulo: Global, 2014.

MORAES, Vinicius de. “Suspensão”, in *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Correspondencia*, vol. 6 (octubre 1887 – enero 1889). Trad. Joan B. Llinares. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

PESSOA, Fernando. “Chuva oblíqua – parte IV”, in *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/873> (acesso em 22 jan. 2024).

SENA, Jorge de. “Réquiem de Mozart”, in ANDRADE, Eugénio de. *Antologia pessoal da poesia portuguesa*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.