

# REPRESENTAÇÕES E APROPRIAÇÕES DA MÚSICA NA POESIA: UM CASO DE INTERMIDIALIDADE?

REPRESENTATIONS AND APPROPRIATIONS OF MUSIC IN POETRY:  
A CASE OF INTERMEDIALITY?

*Flavio Barbeitas<sup>1</sup>*

RESUMO: Por meio da análise de alguns exemplos, o texto aborda as representações da música na poesia, aproximando-as das noções de mistério, insuficiência da linguagem, transcendência, entre outras. As teorias da intermedialidade se apresentam, nestes casos, como uma possibilidade vigorosa para tirar da sombra a necessária atenção à música em poemas que a tematizam e que, portanto, a incluem como elemento determinante de sua configuração de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: poesia e música; intermedialidade; linguagem.

ABSTRACT: *Through the analysis of some examples, the article focuses on the representations of music in poetry, relating them to notions such as mystery, failure of language, transcendence, among others. The theories of intermediality in these cases represent a possibility to highlight the necessary attention to music in poems that thematize it and therefore include it as a key element of its meaning structure.*

KEYWORDS: *poetry and music; intermediality; language.*

A primeira tarefa deste texto é responder à indagação trazida pelo título. Primeira, mas não a única, porque, como se verá, o objetivo final é ir além dela, a fim de explorar os horizontes teóricos que uma eventual resposta positiva venha a abrir. Trata-se, então, de saber: quando uma obra literária (poema ou prosa) cita a música – seja em termos genéricos ou especificando um acontecimento, uma peça, uma canção – e quando essa citação embute certa representação do fenômeno musical que é importante para a compreensão da obra, estamos diante de um caso de intermedialidade? Em caso positivo, como caracterizá-lo?

Não falo aqui de exemplos mais evidentes e indiscutíveis que se valem explicitamente, na fatura do objeto, de procedimentos tipicamente musicais, como neste

---

1 Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/Università degli Studi di Bologna (2007). Professor Associado da Escola de Música da UFMG. Membro do Núcleo de Estudos em Música Brasileira (NeMuB), Intermídia e Resgate da canção brasileira. flateb@gmail.com

poema “a duas vozes” (ou duas colunas) de Murilo Mendes em que o nome “João Sebastião”, referindo-se ao célebre compositor alemão Johann Sebastian Bach, é utilizado como um *ostinato* rítmico grave que, além de uma ambientação sonora peculiar, dialoga e funciona como um *pedal* para o conteúdo poético mais propriamente dito que se desenrola na outra coluna do poema:

Murilograma a João Sebastião Bach

João Sebastião	mete o som na mão
João Sebastião	mete o sol na mão
João Sebastião	martelando o órgão
João Sebastião	espaventa o górgão
João Sebastião	temperando o cravo
João Sebastião	tolhe-nos o cravo
João Sebastião	restaurando Orfeu
João Sebastião	mestre vosso e meu
João Sebastião	tua vontade louvo
João Sebastião	movimento novo
João Sebastião	pole apura poda
João Sebastião	roda roda roda
João Sebastião	ouvido na Paixão
João Sebastião	esfera em rotação

(MENDES, 2014, p. 69)

Interessam-me aqui casos mais sutis, por assim dizer, para os quais sirva de exemplo este famoso “Pobre velha música”, de Fernando Pessoa:

Pobre velha música!  
Não sei por que agrado,  
Enche-se de lágrimas  
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te,  
Não sei se te ouvi  
Nessa minha infância  
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva  
Quero aquele outrora!  
E eu era feliz? Não sei:  
Fui-o outrora agora.

(PESSOA, *Cancioneiro*, <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/peo00006.pdf>>, p. 43-44)

As relações aqui delineadas entre a música, a experiência, o tempo, a infância e as subjetividades poderiam ser mais bem compreendidas se indagássemos pelos sentidos e significados da música no imaginário cultural que o poema reflete e no qual se insere? E, se assim fosse, mesmo não lidando no campo da mistura, fusão ou coexistência de procedimentos – em uma palavra, mesmo fora de um âmbito técnico – poderíamos falar de um produto intermediático? E qual seria a vantagem, por outro lado, de considerá-lo intermediático?

Em auxílio a essas dúvidas iniciais, recorro ao texto de Werner Wolf sobre ficção musicalizada, um instigante ensaio sobre as relações entre Música e Literatura que inclui uma revisão da tipologia desse campo de estudos. Ali encontro a seguinte afirmação:

[Intermedialidade é] uma associação verificável, direta ou indireta, de mais de um meio convencionalmente distinto de significação em um artefato. Claramente, o que pode ser observado em literatura musicalizada, seja ficção, drama ou poesia, é um exemplo de intermedialidade nesse sentido, uma vez que ela envolve música na significação de uma obra ou arte verbal. (WOLF, 1999, p. 43)<sup>2</sup>

Esse modo de compreender a intermedialidade e a relação entre Música e Literatura, ainda que numa formulação muitíssimo geral, sem dúvida permite conceber o poema de Pessoa como um caso inequívoco de intermedialidade. Ali, “música” é indicada como o elemento responsável por um baralhamento de categorias-chave pelas quais nos acostumamos a ordenar o mundo: passado e presente se esvaem, revelando-se efêmeros, indistinguíveis e inapreensíveis; e a lógica de tudo que se baseia na distinção temporal, como a identidade, por exemplo, perde força também. Parece ser fundamental, então, indagar por esse elemento, essa “música” que é capaz de abalar tão fortemente o edifício de nossa representação do real. Não é, contudo, o que habitualmente se faz. “Música” é um fenômeno que tende a ser tomado com demasiada naturalidade e acaba, no contexto de uma

2 As traduções dos textos não editados em português são do autor.

análise crítica, por não merecer atenção especial: em geral, simplesmente aceita-se que ela produza sobre nós os efeitos descritos pelo eu lírico do exemplo em tela e dedica-se a interpretação a outras dimensões do poema, sem relacioná-las àquilo que lhes serve de base desde o título.

De todo modo, ainda não é o momento de me deter sobre o poema. Sigo com Wolf e escuto o seu alerta: aceitos os termos gerais da intermedialidade músico-literária, é preciso destrinchar e esmiuçar os modos em que ela se dá. O autor faz uma distinção básica entre duas formas de intermedialidade: uma, direta ou manifesta; outra, indireta ou velada. A primeira compreende a presença concreta do significante típico de cada um dos meios envolvidos no artefato. No caso de Música e Literatura, significantes típicos são respectivamente o som (mas também a notação do som, isto é, a partitura ou outro código que o valha) e a palavra (oral ou escrita). Logo, quase todo o universo da música vocal se apresenta como intermedialidade manifesta, mas, para Wolf, também podem estar aqui categorizadas obras ficcionais que incluam alguma notação musical, (e Wolf dá, entre outros, o exemplo de *Ulysses*, de James Joyce). Sinto-me tentado a incluir como intermedialidade manifesta também obras literárias que experimentam abordar o som tendente ao seu estado puro, isto é, aquele que ainda não é palavra ou, sendo já palavra, não é frase. Em suma, o som ainda não totalmente aprisionado pela engrenagem de significação da linguagem. Wolf não concordaria comigo, pois não há dúvida de que os signos utilizados são unicamente literários. Não resisto, todavia, a exemplificar o que quero dizer com a seguinte passagem de Érico Veríssimo, de seu romance *Clarissa*, em que a protagonista ouve a seguinte síntese do burburinho da pensão:

Regenerar a repú... ávida... expulsos da Palestina... políticos profissionais... não admito! vestido de seda azul... cinema... corrompidos... insulto à crença cristã... que fiz? Revolução... ordem... crise... rins... Greta Garbo... S. Pedro negou três vezes... tomar chá de pata-de-vaca... guerra com o estrangeiro... a D. Tatá melhorou? ...bem-aventurados os pobres de espírito... j'ouviu? (VERÍSSIMO, 1995, p. 59)

No romance, esse trecho parece ilustrar a insuficiência de certa linearidade discursiva para representar situações de particular dramaticidade, como justamente o ambiente da pensão. Os signos são literários, é claro, não há notação musical aqui, mas o intuito da representação é quase puramente sonoro, com consequências inegáveis sobre a funcionalidade mais básica do signo. Debruçado sobre a passagem, o crítico Silvano Santiago (2002) classificou-a como uma “melodia-de-vozes”, por meio da qual há uma transformação do “som fonético” (aquele que articula frases com sentido lógico) em “puro som musical”, ainda que um leitor desejoso de ater-se ao fio narrativo pudesse, em última instância, recuperar a origem de cada uma das vozes. Em outra oportunidade (BARBEITAS, 2007), a respeito do mesmo trecho

do romance, notei o quão sintomático era o fato de que a ouvir e dar algum sentido a esse conjunto aparentemente desordenado de sons fosse exatamente a menina Clarissa, como a indicar que a sua pouca idade, se não a habilitava a seguir com interesse o fio lógico de cada uma das conversas do local, por isso mesmo a tornava receptiva a outro nível de realidade, qual seja ao sentido da pura sonoridade produzido pelo todo. É a “realidade musical” resultante do timbre e da entonação das diferentes vozes, bem mais do que a significação das palavras entrecortadas e dos fragmentos de frase, que interessa à protagonista. Desabrochando para a vida, no início de sua adolescência, Clarissa é, ao menos até aquele momento, toda ouvidos, tem os sentidos ainda muito abertos e não totalmente organizados por uma racionalidade adulta, podendo por isso mesmo ser aquela que “vê e ouve *tudo* o que se passa ao seu redor” (VERÍSSIMO, 1995, p. 177).

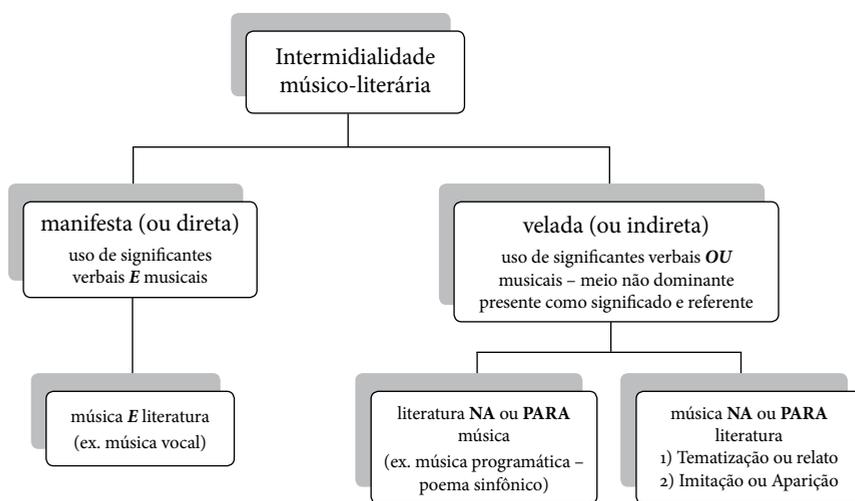
Tornando a Wolf e sua tipologia, vejamos o que ele diz sobre a intermedialidade velada:

[uma] associação de (pelo menos) dois meios convencionalmente distintos na significação de um artefato, no qual, todavia, apenas um deles (dominante) aparece diretamente com seus significantes típicos ou convencionais; o outro (o meio não dominante) se apresenta apenas indiretamente “dentro” do primeiro meio – como um significado [...]. Ele é, por assim dizer, “velado” (encoberto) pelo meio dominante [...], e conseqüentemente os dois meios não podem se separar um do outro, como no caso da intermedialidade manifesta. Enquanto a superfície midiática na intermedialidade manifesta é heterogênea, na intermedialidade velada, ela permanece relativamente homogênea: na aparência, uma obra com intermedialidade velada usa um meio, o dominante, enquanto na realidade, ela pode, em maior ou menor grau, ser modificada por um segundo meio, não dominante, que faz sentir sua presença por alguns traços discerníveis na significação da obra em questão. (WOLF, 1999, p. 44)

Boa parte do que Wolf chama de “literatura musicalizada” enquadra-se perfeitamente na categoria “intermedialidade velada”, uma vez que a música está presente na significação de um texto verbal que, de todo modo, permanece literário do início ao fim. Ora, ambas as noções, intermedialidade velada e literatura musicalizada, parecem dar um encaminhamento positivo àquela indagação inicial e tudo leva a crer que se pode afirmar, sem problemas, que o poema de Pessoa é, sim, um exemplo intermidiático, ainda que para isso precisemos ampliar o âmbito de análise do texto de Wolf, que praticamente não faz qualquer referência à poesia, todos os seus exemplos pertencendo ao universo da ficção.

De resto, é possível ainda aproveitar a tipologia de Wolf para dizer que o poema de Pessoa se aproxima da forma intermidiática que ele nomeia de “tematização”, ou seja, o tipo de relação entre música e literatura em que a primeira atua como simples significado ou referente, sem que os signos literários (que são os

dominantes no artefato) tenham qualquer pretensão de imitar ou simular procedimentos musicais. Essa “tematização” seria, então, um tipo de intermedialidade músico-literária em que, digamos, o modo de ser consagrado da textualidade literária é respeitado e não se vê forçado a sair de seu habitat hétero-referencial. Uma categoria diferente da “tematização” seria justamente o que Wolf designa como “imitação”, que ocorre quando os signos da obra literária transbordam de seu uso habitual e se relacionam iconicamente com a música, através de similaridades e analogias estruturais ou pela adoção de procedimentos ordenadores tipicamente musicais. Com essas indicações, podemos não apenas inferir que o poema de Pessoa é um caso de tematização na intermedialidade velada músico-literária, como também afirmar que o poema de Murilo Mendes, a respeito do qual não havia muitas dúvidas de que se tratava de intermedialidade (velada), é um exemplo de imitação, sempre considerando a tipologia sugerida por Wolf, cujo quadro esquemático aproveito para reproduzir a seguir:



(WOLF, 1999, p. 52)

Considero então que é afirmativa a resposta à pergunta trazida pelo título deste ensaio. Ocorre, porém, que, se pararmos aí, tal coisa significa muito pouco, quase nada. Não pode ser apenas para encaixar as obras de arte em categorias que não estão escritas nas estrelas (ou seja, que foram criadas por nós mesmos) que serve toda a teorização da intermedialidade ou qualquer outra. Nesse sentido, simplesmente incluir o poema de Pessoa no rol dos produtos intermediários pouco favorece a sua compreensão e talvez não ajude muito a acolher em renovada perspectiva o desafio, a questão existencial que o poema exprime. Qual é, então, o benefício de

se considerar o status ou, melhor, a ebulição intermediática dessa e de outras obras? Não deve bastar saber como a intermedialidade se apresenta nem tampouco como se representam tipologicamente suas diferentes formas; é preciso saber por que ela ocorre, a fim de analisar suas consequências. Em outras palavras, não devemos nos satisfazer com certo encaminhamento técnico da questão nem abdicar de uma reflexão mais profunda e substantiva. Não sou, evidentemente, o único a pensar assim. Até por isso, adio um pouco o meu posicionamento para apresentar o que o próprio Wolf tem a dizer sobre isso no mesmo texto que vínhamos acompanhando. Na última, e a meu ver mais significativa parte de seu artigo, em que trata justamente dos aspectos funcionais da pesquisa músico-literária, o nosso autor fala que os esforços práticos e teóricos nesse campo não se restringem aos experimentos meramente técnicos. Apoiando-se em Lawrence Kramer, Wolf, além de ressaltar que a teorização em torno da literatura musicalizada “ilumina textos individuais que, de outra maneira, permaneceriam parcialmente obscuros”, aponta também que:

a literatura “está tentando anexar certos valores associados com [a música]”, uma “anexação” que é frequentemente, diz Kramer, motivada por uma “falta”, ou seja, pelo sentimento de que as formas tradicionais, especialmente os modos miméticos de se contar uma história, tornaram-se insatisfatórios. (WOLF, 1999, p. 55)

Não sei se seria tão taxativo quanto Wolf e Kramer em afirmar que os modos miméticos são insatisfatórios. Todavia, é fato que não são mais os únicos, como o autor evidencia na sequência:

Na história da ficção, pode-se apontar, por exemplo, o abandono da mimesis tradicional e um ceticismo mais ou menos declarado a respeito da linguagem em combinação com a tendência marcada para a auto-referencialidade ou auto-reflexividade, fenômenos que notoriamente coincidem com a emergência de experimentos recorrentes de musicalização da ficção nos períodos do romantismo, modernismo e pós-modernismo. (WOLF, 1999, p. 55-56)

Essa anotação de Wolf é especialmente importante, pois o ceticismo para com o que outro autor, Georges Steiner (1999), denominou “pacto mimético” e certo desvio ou alargamento da linguagem em direção à autorreferencialidade são traços poéticos por excelência, ou pelo menos são indiscutíveis da lírica moderna em diante. Se, então, nos termos de uma específica função da linguagem (Jakobson) já é possível aproximar poesia daquilo que é mais característico da música, a autorreferencialidade que dribla a lógica da representação, o que dizer dos poemas que explicitamente se servem da música (em geral ou especificamente de uma obra) como tema, como motivo inspirador, como fio condutor? É isto o que vem movendo as minhas indagações no terreno da Intermedialidade (e no âmbito do grupo de pesquisa Intermídia, da UFMG) e explica o título deste ensaio:

as representações e apropriações da música na poesia. Quero crer que o horizonte de possibilidades teóricas aberto pelos estudos sobre intermedialidade permite que se examine a música como um elemento-chave para a significação desses poemas. E também o inverso: analisar a função estruturante da música nessas obras ajuda a compreender a representação cultural que fazemos dessa arte, desse fenômeno, do som, da dimensão acústica, enfim, de tudo o que se relaciona a isso que vai sob a denominação genérica e hoje cada vez mais vaga e suspeita de música.

Voltemos ao poema de Fernando Pessoa. A articulação fundamental é a que liga a música ouvida e a infância do eu. Etimologicamente, como é sabido, infância é o período sem fala, sem logos, conseqüentemente menos afeito ao exercício da racionalização. Por conseguinte, é o momento em que a linguagem musical incide mais fortemente sobre o ser humano, que não dispõe de crivos lógicos para se defender da ação sonora e que apenas é capaz de absorver o efeito de timbres, alturas, intensidades e durações, tudo isso conformado num todo indiscernível e não analisável. Observe-se que a voz poética não sabe os motivos, as causas, a razão de seu olhar parado encher-se de lágrimas. Além disso, era um outro que ouvira outrora aquela música, não certamente o adulto lógico que se revela logo incapaz de retornar a seu universo infantil e retomar integralmente sua história. Ao homem maduro, resta o fato de que a memória permitida naquele momento reduz-se a um átimo, um fugidio clarão que o arrebatava mas não lhe concede a esperança de um contorno nítido, de um conteúdo claro. Estamos no terreno da pura emoção: aquela que é insubmissa a categorias temporais e desconstrutora da identidade.

O espaço seria um tanto curto para analisar um outro e mais longo poema de Pessoa (“O maestro sacode a batuta”) em que novamente é tematizada a música em sua relação com a infância. Mas, até para variar (e muito) de autor e contexto, colho um pequeno exemplo de Sergio Vaz, nosso poeta da periferia, em que esse arquétipo é repropósito:

De todos os hinos  
Entoados em louvor às revoluções  
Nos campos de batalhas,  
Nenhum, por mais belo que seja  
Tem a força das canções de ninar  
Cantada no colo das mães.

(VAZ <<http://coleccionadordepedras1.blogspot.com.br/2012/05/dia-das-maes.html>>)

Pressionado pelas condições violentíssimas de seu meio social, Sergio Vaz, não obstante ou até em função disso, encontra um meio de singelamente cantar a delicadeza. Para além da clara oposição entre a virilidade de batalhas e revoluções, de um lado, e a feminilidade da voz materna, de outro, ressalte-se no poema a

*força* da canção de ninar que, neste caso, tende a ser um elemento perene, quase que um refúgio de identidade na sua constituição mais íntima e primeva. Se nos dois poemas a infância permanece a ocasião em que a dimensão sonoro-musical encontra terreno fértil para uma ação sem freios, no caso de Vaz a música parece ter um papel estruturante e duradouro que não se verifica no exemplo pessoano. Lá, o tom lamentoso e melancólico do eu que é incapaz de qualquer unidade, cuja fragmentação é posta em evidência pela música; em Vaz, o inverso: a música da infância, ao contrário da música ocasional da vida adulta, é a única que tem a força de transmitir a certeza da unidade e de construir um abrigo qualquer – e pouco importa se imaginário e ilusório – para a individualidade.

Poderia talvez ir mais longe e procurar nos respectivos contextos sócio-musicais as razões para essa e outras eventuais diferenças de tonalidade afetiva com relação à música nos dois casos. Se o tentasse, porém, provavelmente me afastaria demasiadamente da intermedialidade que dá o norte a este ensaio. E é preciso voltar a considerá-la para poder encaminhar uma conclusão.

Defendi que os estudos sobre intermedialidade não se limitam a acusar a presença de vários meios, com seus respectivos signos e procedimentos, nos artefatos que examina, como se o interesse desses estudos se reduzisse a apontar uma espécie de novidade ou contemporaneidade de concepção do objeto. Tampouco acredito que eles se voltam para produções passadas apenas para confirmar que o que hoje se apresenta sob a forma evidente e concreta de convivência de diferentes meios antes, em outros períodos históricos, também se manifestava, só que de forma talvez mais sutil, ou melhor, da única forma possível e congruente às condições técnicas de seu tempo. Defendi que os estudos da intermedialidade são mais do que isso porque, afinal, também eles estão devidamente prevenidos e alertados pelas constatações das várias ciências humanas, e sabem que um *meio* não é apenas procedimento ou técnica – embora a preferência por esse termo (*meio*) em substituição à *arte*, em que pesem as vantagens, acabe acentuando essa vinculação. O *meio*, a mídia, carrega consigo a história e toda a significação cultural a que está ligado, pelo que a sua presença no artefato – independentemente da intenção de autor, intérprete ou consumidor – cria nova articulação na rede de sentido, abrindo uma frente de diálogo que não pode ser ignorada.

Nos poemas analisados, em que a tematização é explícita, estudar a intermedialidade músico-literária em larga medida equivale a uma análise dos significados da música na economia interna do texto poético, mas também e conjuntamente no imaginário histórico, social e cultural que os cerca e os configura. Não basta, é óbvio, uma simples menção à música em geral ou passageiramente a obras musicais específicas para conferir a um poema o status intermediático. Para tal,

tudo-aquilo-que-é-música no poema precisa ser um elemento imprescindível na sua rede de sentido e o que as teorias da intermedialidade permitem é justamente redobrar a atenção analítica para a atuação dos significados múltiplos que *música* desempenha nesses casos.

No exame atento de vários poemas, não apenas os citados aqui, a música parece remeter, além da infância, a situações de mistério, insuficiência da linguagem, introspecção, sonho etc. Relações que poderíamos aproximar do Romantismo ou do Simbolismo se o interesse, mais uma vez, se restringisse apenas em generalizar e catalogar. No entanto, para além de rótulos, vale observar que a noção geral de música tende a ser representada poeticamente como uma lacuna de certeza, uma falha na pretensão humana a tudo saber e desvendar, um espelho que se impõe ao sujeito para lhe tirar o chão cotidiano, uma promessa inalcançável de totalidade, uma transcendência. Tudo se passa como se a música fosse ainda mais eficiente que a poesia no desmascaramento das nossas ilusões cognitivas, mas que, ao mesmo tempo, precisasse da linguagem poética para expressar ou traduzir, com aquele mínimo necessário de racionalidade, essa sua capacidade. Quero crer que seja mais ou menos isso o que se apresenta no poema de Eugênio de Andrade com o qual encerro estas reflexões:

#### É assim, a música

A música é assim: pergunta,  
insiste na demorada interrogação  
– sobre o amor?, o mundo?, a vida?  
Não sabemos, e nunca  
nunca o saberemos.  
Como se nada dissesse vai  
afinal dizendo tudo.  
Assim: fluindo, ardendo até ser  
fulguração – por fim  
o branco silêncio do deserto.  
Antes porém, como sílaba trémula,  
volta a romper, ferir,  
acariciar a mais longínqua das estrelas.  
(ANDRADE, 2005, p. 562)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugênio de. *Poesia*. Porto: Fundação Eugênio de Andrade, 2005.
- BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Tese de Doutorado.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/peooooo6.pdf>> Acesso em 04.01.2015
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- STEINER, Georges. *Vere presenze*. Trad. Claude Béguin. Milão: Garzanti, 1999.
- VAZ, Sérgio. *VAZ, Sérgio. Colecionador de pedras* <<http://coleccionadordepedras1.blogspot.com.br>> Acesso em 04.01.2015
- VERÍSSIMO, Érico. *Clarissa*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.
- WOLF, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music studies. In: BERNHART, Walter, SCHER, Paul e WOLF, Werner (org): *Word and Music Studies: defining the field*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999, p. 37-58.

*Recebido em 06.02.2015*

*Aceito em 02.06.2015*