

KAROLINE DA ROSA PEREIRA

A POÉTICA MUSICAL DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

PORTO ALEGRE

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA PORTUGUESA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES

A POÉTICA MUSICAL DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

KAROLINE DA ROSA PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a. DRA. MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura
apresentada como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira, Karoline da Rosa
A poética musical de Sophia de Mello Breyner
Andresen / Karoline da Rosa Pereira. -- 2021.
137 f.
Orientador: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Literatura Portuguesa. 2. Estudos Interartes. 3.
Lírica. 4. Música. 5. Sophia de Mello Breyner
Andresen. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II.
Título.

Karoline da Rosa Pereira

A POÉTICA MUSICAL DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura
apresentada como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 29 de março de 2021.

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cinara Antunes Ferreira
Departamento de Linguística e Teoria da Literatura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro (UA)

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

A minha família, com amor e gratidão. Ao meu sobrinho, Sebastian, cujo nome significa, para mim, música. Aos meus alunos, com quem me exercito na arte de ensinar-aprender.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Professora Doutora Maria da Glória Bordini, por quem tenho grande admiração, pelo “sim” à minha proposta de dissertação, pelas excelentes aulas e orientações, por partilhar comigo muitos conhecimentos. Agradeço-lhe também a disponibilidade com que sempre acompanhou minhas investigações e por ter me ensinado a ouvir o poema musical de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Agradeço à Professora Doutora Regina Zilberman, que muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual, e aos professores do Programa de Pós-Graduação da UFRGS, de alguma forma especial, sou-lhes muito grata.

À minha família, pelo carinho e incansável apoio e compreensão ao longo do curso. Agradeço, especialmente, à minha mãe, que me iniciou na leitura sophiana e me acompanhou em importantes viagens acadêmicas no território interartes. À minha irmã gêmea e ao meu namorado, por marcarem suas férias em um período favorável para a nossa ida ao colóquio de comemoração do centenário de nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Agradeço aos colegas e pesquisadores que assistiram partes da minha pesquisa, resultando nesta dissertação. Gostaria de agradecer às seguintes instituições por me darem a oportunidade de elaborar minhas ideias: Universidade de Brasília, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Real Gabinete Português de Leitura.

Gostaria, por fim, de agradecer à Biblioteca Nacional de Portugal pela manutenção do seu site com documentos importantes do Espólio da escritora.

“[...] na minha juventude vivi com pessoas que tocavam e gostavam muito de música e por isso ouvi muita música e nesta época creio que a música tem bastante influência na minha maneira de escrever” (ANDRESEN, 1986, p. 68).

RESUMO

Na perspectiva da pós-modernidade, da área da literatura portuguesa e a dos estudos interartes, esta dissertação visa aprofundar o estudo sobre os elementos fundamentais do poema, que são comuns à música, com intuito de evidenciar as especificidades estéticas da produção poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. A partir do pressuposto de que a interação da literatura com música se legitima tanto nas correlações históricas quanto nas análises músico-linguísticas ou semióticas e nas músico-literárias, assim como na dimensão filosófica do fenômeno artístico, o trabalho oferece subsídios proveitosos para o estudo analítico do poema contemporâneo em língua portuguesa. Ao traçar o percurso histórico interartístico, destaca-se a história da música, partindo sempre dos pontos em comum com a literatura em direção à poesia portuguesa. Este primeiro movimento define que os elementos fundamentais do poema, comuns à música, são elementos poético-musicais, bem como mostra que a lírica da autora influencia a composição musical, estando presente na música vocal portuguesa e brasileira, e que a escritora assume a direção inversa, inspirando-se na música para sua criação poética. O segundo movimento, valendo-se de sustentação na fortuna crítica, examina as aproximações que constituem o poema de Sophia Andresen. A pesquisa tem como *corpus* treze poemas, retirados de *Obra poética* (Caminho, 1990-1991). A análise revela que a música está vinculada à lírica tanto quanto aos elementos comuns entre elas e a uma teoria sophiana, assim como em nível de audição, envolvendo, sobretudo, a musa também entendida como impulso subconsciente da poeta, como inspiração. A interação histórica fundamenta-se em Hegel ([1842] 2004), Bowra (1962), Langer (1980), Wisnik (1989; 2017), Piva (1990), Carpeaux (1970; 1999), Candé (2001a; 2001b), Oliveira (2002), Nery (2004) e Grout e Palisca (2007) e Paz (2012). Os elementos poético-musicais baseiam-se nos estudos literários de Proença (1955), Bosi (2000), Candido (2006), e nos estudos musicais de Kiefer (1985; 1987) e Bennett (1986; 1998). Já a análise poética principia com base em Martelo (2001; 2005) e, posteriormente, Chociay (1974) e Goldstein (2005). O trabalho demonstra que o ritmo é o elemento vital do poema; que tanto o ritmo musical como o metro poético refletem o caráter lírico da poeta; que o som e o verso de Sophia aproximam-se da oralidade e do gênero da canção e expressam a função de recolhimento do canto, tal como lhe advém ou é escutado. Constata-se também que o tema e o conteúdo musical de vocábulos são recorrentes em sua obra lírica. O poema musical é entendido, portanto, na presença de um tratamento melódico silábico, de elementos poético-musicais, na semelhança dos temas e na dimensão auditiva, que explicitam a visão de mundo da escritora.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Estudos Interartes. Lírica. Música. Sophia de Mello Breyner Andresen.

ABSTRACT

In the perspective of postmodernity, in the area of Portuguese literature and of inter-art studies, this dissertation aims to deepen the study on the fundamental elements of the poem, which are common to music, in order to highlight the aesthetic specificities of Sophia de Mello Breyner Andresen's poetic production. Based on the assumption that the interaction of literature with music is legitimized both in historical correlations and in music-linguistic or semiotic analyzes and in music-literary analyzes, as well as in the philosophical dimension of the artistic phenomenon, this work offers useful subsidies for analytical study of contemporary poetry in Portuguese. When tracing the inter-artistic historical path, the history of music stands out, always starting from common points between literature and Portuguese poetry. This first movement defines that the fundamental elements of the poem, common to music, are poetic-musical elements, as well as shows that the author's lyric influences musical composition, being present in Portuguese and Brazilian vocal music, and that the writer also assumes the direction conversely, taking inspiration from music for her poetic creation. The second movement, using support from critical fortune, examines the approximations that constitute Sophia Andresen's poetry. The research *corpus* is comprised of thirteen poems, taken from *Obra poética* (Caminho, 1990-1991). The analysis reveals that music is linked to the lyric as much as to the common elements between them and to a Sophian theory, as well as in terms of hearing, involving, above all, the muse, also understood as the poet's subconscious impulse, as inspiration. Historical interaction is based on Hegel ([1842] 2004), Bowra (1962), Langer (1980), Wisnik (1989; 2017), Piva (1990), Carpeaux (1970; 1999), Candé (2001a; 2001b), Oliveira (2002), Nery (2004), Grout and Palisca (2007), and Paz (2012). Poetic-musical elements are based on the literary studies of Proença (1955), Bosi (2000), Candido (2006), and in the musical studies of Kiefer (1985; 1987) and Bennett (1986; 1998). Poetic analysis starts with Martelo (2001; 2005) and, later, Chociay (1974) and Goldstein (2005). The work demonstrates that rhythm is the vital element of the poem; that both musical rhythm and poetic meter reflect the poet's lyrical character; that Sophia's sound and verse are close to the orality and genre of song and express the function of recollection of melody, as it comes or is heard. It also finds that the theme and the musical content of words are recurrent in her lyrical work. The musical poem is understood, therefore, in the presence of a syllabic melodic usage, of poetic-musical elements, in the similarity of the themes and in the auditory dimension, which explain the writer's worldview.

Keywords: Portuguese Literature. Inter-art Studies. Lyric. Music. Sophia de Mello Breyner Andresen.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MÚSICA E POESIA: ORIGENS E MANIFESTAÇÕES ATUAIS.....	17
3 A POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	52
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Nascida no Porto, a 6 de novembro de 1919, filha de Joaquim Henrique Andresen, comerciante de vinho do Porto, e de Maria de Mello Breyner Andresen, mais ocupada com sua educação, Sophia de Mello Breyner Andresen vive sua infância na casa da Quinta do Campo Alegre, hoje Jardim Botânico do Porto. A casa do Campo Alegre, os jardins e a praia da Granja são lugares de muitos encontros com a literatura, de inspiração para sua a produção cultural, pois é nestes cenários que a escritora recorda sua mãe contando-lhe muitas histórias, despertando-lhe a sensibilidade para sentir e perceber o mundo que surge nos contos e nos poemas.

Aos três anos de idade, a futura escritora tem seu primeiro encontro com a poesia, ao aprender a decorar a “Nau Catrineta”, um poema ligado à tradição oral portuguesa, com uma criada da casa chamada Laura, para que ela pudesse acompanhar o primo mais velho em uma recitação no Natal (ANDRESEN, 1982). O avô também influi na sua formação intelectual, ensinando-lhe desde cedo a decorar alguns poemas, conforme declara a autora, em entrevista a José Carlos dos Vasconcelos:

[...] entre os três e sete anos o meu avô, que dizia muito bem, ensinou-me Camões e Antero. [E se sabia poemas de cor nessa idade?] Sabia, sabia. O “Sete anos de pastor Jacob servia”, do Camões, “Num sonho todo feito de incerteza”, do Antero, também algumas coisas do António Nobre, como “Oh Virgens que passais ao sol poente...” E achava lindo! As crianças compreendem e amam muito mais as coisas do que os adultos imaginam” (ANDRESEN, 1991c, p. 8).

Essa noção da poesia, como um fenômeno sonoro para ser ouvido ou sentido, é incorporada ao lirismo de Sophia de Mello Breyner Andresen, ressurgindo em muitos poemas ao longo de sua obra. A noção de que “a poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. [...] Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre e nunca esqueça”, expressa em *Arte Poética II*, será uma ideia desenvolvida em *Arte Poética IV*, na sua forma de fazer versos, de “deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever” (ANDRESEN, 1991b, p. 95; 167).

Em outro depoimento, Sophia de Mello Breyner Andresen lembra, igualmente, a presença da arte musical na sua infância, através da audição da música clássica:

E quando eu era ainda muito pequena, quando estava em Lisboa, logo de manhã ia para o escritório do meu avô – que eram três grandes salas seguidas, cheias de livros, de quadros, de retratos, de mapas e de mil coisas misteriosas – um lugar onde eu entrava em bicos de pés – e o meu avô punha sempre a tocar um disco de Bach – talvez por isso a música de Bach foi sempre a que melhor entendi. E na Granja, à tarde, o José Ribeiro tocava violoncelo, nuns outonos de tardes oblíquas. E quando estava no Porto ia para Matosinhos para casa do Eduardo e do Ernesto Veiga de Oliveira e ouvíamos *Das Lied von der Erde* do Mahler, que nesse tempo ainda não estava na moda. E em casa do António Calém a música estava sempre no centro de cada encontro (ANDRESEN, 1986, p. 68).

O convívio com essas artes, a poética e a musical, influenciou o interesse pelo som que Sophia de Mello Breyner Andresen vai demonstrar mais tarde, através de sua produção lírica, que inicia em 1944, com a publicação de *Poesia*, e se estende até 1997, quando publica o livro *O búzio de cós e outros poemas*. Além disso, a autora organiza antologias, publica muitos livros em prosa, contos para crianças, peças teatrais, ensaios literários e realiza traduções, incluindo obras de Dante, Shakespeare e Eurípides.

Sophia de Mello Breyner Andresen tem algumas de suas obras traduzidas e destaca-se por ser a primeira poeta portuguesa a receber o prêmio Camões, no ano de 1999. Além desse importante galardão literário, a escritora possui outros prêmios, como o Grau de Grã Oficial da Ordem de Sant'iago da Espada (1981), o Prêmio da Crítica, do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários, pelo conjunto da sua obra [198-?], o Grã Cruz da Ordem do Infante D. Henrique [198-?], o Grande Prêmio de Poesia Inasset/ Inapa (1990), o Grande Prêmio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças (1992), o Prêmio Cinquenta Anos de Vida Literária, da Associação Portuguesa de Escritores [199-?], a Placa de Honra do Prêmio Francesco Petrarca, Pádua, Itália (1995), o Grã Cruz da Ordem de Sant'iago da Espada (1998), o Prêmio Max Jacob Étrange, França (2001) e o Prêmio Rainha Sophia de Poesia Ibero-americana (2003).

Homenageada com uma estátua de autoria do escultor Francisco Simões, no Parque dos Poetas, em Oeiras (2003), Sophia de Mello Breyner Andresen morre em Lisboa, no dia 2 de julho de 2004, aos 84 anos de idade. Seu nome é dado ao antigo Miradouro da Graça, em Lisboa (2009). No Jardim Botânico do Porto, antiga casa dos Andresen ou casa da Quinta do Campo Alegre, onde viveu grande parte da infância e da adolescência, a escritora é imortalizada na forma de busto (2011), e seu corpo encontra-se entre as ilustres figuras portuguesas no Panteão Nacional, em Lisboa (2014).

Sophia de Mello Breyner Andresen ocupa um lugar de destaque na cultura e na sociedade portuguesa: soube ser alguém afinada com o seu tempo e com os problemas de

Portugal, movida pelo desejo de justiça social, haja vista a sua contribuição como deputada pelo Partido Socialista, fatos que já foram demonstrados por Eloisa da Silva Aragão (2017).

Sua fortuna crítica, primeiramente, organizada por Silvina Rodrigues Lopes (1990), evidencia a complexidade em estabelecê-la em uma escola ou movimento literário. Observam-se também certas constantes temáticas, tendências ou práticas discursivas sobre a lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen, entre elas, a reflexão sobre as imagens poéticas, a alegoria do mar, a Grécia mítica ou motivos clássicos, a experiência das paisagens, a relação entre a subjetividade e a emoção, a história e a memória, a intertextualidade.

Verifica-se, por outro lado, a necessidade de tratar da musicalidade do poema, que surge de maneira muito esporádica na fortuna crítica da autora. Márcia Helena Saldanha Barbosa (2001) ressalta os recursos sonoros, as ressonâncias, as potencialidades das palavras e os espaços de silêncio, das pausas marcadas, de ouvir “a palavra com suas sílabas todas”, esclarecendo a visão da escritora de que “a palavra é oral e não escrita”. Rosa Maria Martelo (2001; 2005) reafirma a valorização do plano sonoro, das sílabas, das “palavras silabadas”, da “teoria ordenada das sílabas” e evidencia o ritmo no poema, garantindo a proximidade dos versos da escritora portuguesa com a música. Por tais motivos, aqui será aprofundado o estudo sobre a presença de elementos fundamentais do poema que são comuns à música, na intenção de partilhar novas descobertas sobre a estética de Sophia de Mello Breyner Andresen, dentro de uma perspectiva da pós-modernidade, propondo compor um discurso fundamentado nas relações interartísticas acerca da produção poética.

Nesse sentido, este trabalho expressa a tendência pós-moderna de ultrapassar fronteiras e margens das artes, buscando indícios sobre a relação de proximidade entre a música e a literatura, visto que “[...] a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporânea do que com a poesia do passado” (ZIOLKOWSKI, 1969, p. 113, apud HUTCHEON, 1988, p. 26). As reflexões sobre as incursões interdisciplinares entre literatura e música têm sido desenvolvidas por muitos teóricos contemporâneos, como Steven Paul Scher, Calvin Brown, Jean-Louis Cupers, Susanne Langer, Luiz Piva, Solange de Oliveira, José Miguel Wisnik, entre outros. Na abordagem interdisciplinar, que transpõe os limites das artes, os conhecimentos da área da literatura e da música interagem iluminando-se mutuamente em tensões discursivas, permitindo ampliar o diálogo para outras áreas do saber. Com a finalidade de organizar essa relação no campo dos estudos comparados, o pesquisador Steven Paul Scher nomeou essa proposição metodológica de melopoética (OLIVEIRA, 2002, p. 43).

A designação proposta por Scher permite que a musicalidade no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, identificada pelas pesquisas de Márcia Barbosa (2001) e Rosa Maria Martelo (2001; 2005), seja investigada, nesta dissertação, por uma dimensão de natureza originalmente musical, podendo ser, inicialmente, entendida pelo viés da herança grega, tornando-se passível a comparação, por meio da inter-relações, uma vez que a interação entre música e literatura é mantida atualmente tanto na forma de expressar emoções e ideias, quanto na partilha de conceitos.

Da herança grega, o que a posteridade conservou para a definição da lírica foi a temática do eu em relação às circunstâncias, como suas emoções e ideias ante as situações da vida, prática referida ao presente do sujeito, com eventuais incursões pelo mito, além de sua dimensão social, de autoexpressão para a comunidade. Gradualmente, assim como a poesia mimética derivou da épica para o romance e da tragédia/ comédia para o drama, a poesia lírica hoje está assimilada à denominação “poesia”, embora se empregue também o termo “lírica” (BORDINI, 2016, p. 276).

Observa-se que o termo apresentado pela pesquisadora Maria da Glória Bordini faz alusão a um tipo de canto na música clássica – o *bell canto* ou o canto lírico. O campo de estudos interartes oferece classificações para refletir este tipo de interação e permite averiguar se o conteúdo de vocábulos da poesia tem denominação comum à música e, ao mesmo tempo, “conduz ao reconhecimento não da verdade, mas das verdades – no plural –, verdades que são condicionadas social, ideológica e historicamente” (HUTCHEON, 1988, p. 37). Em virtude dessas verdades, a área dos estudos interartes proporciona tipologias de pesquisa da melopoética. Solange de Oliveira (2002), valendo-se das possibilidades investigativas de Calvin Brown, Jean-Louis Cupers e Steven Paul Scher, mostra algumas tendências metodológicas às possibilidades dos discursos plurais para estudo do objeto artístico.

A proposta de Cupers propõe duas vertentes: a abordagem músico-linguística ou semiótica, e a músico-literária. A músico-linguística ou semiótica permite que a música seja compreendida como uma forma de linguagem e que a técnica empregada por Sophia de Mello Breyner Andresen analisada em profundidade. A pesquisa músico-literária, por outro lado, consiste em apreender a globalidade da experiência artística da escritora, por meio dos elementos comuns às duas artes – literatura e música –, sempre iniciando a investigação pela linguagem verbal.

Solange de Oliveira (2002, p. 45) menciona que as vertentes metodológicas apresentadas por Cupers não são excludentes, podendo se juntar a outras para formar discursos plurais na pós-modernidade. O percurso de Cupers oferece contribuições de outras disciplinas

como a estética, a linguística, a história da arte, a sociologia, a psicologia. Cabe ressaltar que, utiliza-se aqui a dimensão filosófica de Hegel, a fim de investigar a essência do poético da autora portuguesa. Esta investigação aborda também a proposta de Calvin Brown, que oferece linhas de pesquisa específicas para os estudos músico-literários. Empreende-se, aqui, o estudo de tipo histórico, técnico ou estético, investigando afinidades analógicas e paralelos entre a música e a lírica sophiana, bem como a investigação da música sobre a maneira de escrever da escritora.

Além das especificidades metodológicas de Brown e Cupers, nota-se que o presente estudo sobre a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen contempla a categorização de Scher, proposto por Solange de Oliveira (2002). Na categoria intitulada estudo de literatura, Scher reconhece o papel da música na literatura, subdividido em: música de palavras, música verbal, estruturas e técnicas musicais. A categoria música de palavras refere-se à qualidade dos recursos sonoros do poema ao imitar a acústica da música. A categoria música verbal diz respeito a sensação do leitor de poesia considerar o poema pelo tema ou composição musical, ou pela recepção musical. A última categoria remete à imitação de estruturas musicais pelo texto literário, como, por exemplo, um tema, um motivo ou um contraponto. Na perspectiva da pós-modernidade, compreende-se que os tipos metodológicos e temáticos dos estudos interartes não são previsíveis, ultrapassam limites, são híbridos, resultam das interpretações dos objetos analisados, da consciência de que não existe um centro fixo, que não deseja se tornar em novo centro, valendo-se sempre de discursos coletivos, da importante correlação entre som e sentido para o estudo analítico do poema contemporâneo em língua portuguesa e, na maioria das vezes, que a história é o lugar para a problematização.

A primeira parte deste estudo trata do conhecimento histórico sobre a relação entre música e poesia, desde a origem até chegar às manifestações atuais dessas artes. Buscar-se-á tramar criticamente uma textura contrapontística, entrelaçando os fios da teoria da literatura aos da teoria musical, com a finalidade de apresentar os elementos comuns da música e da poesia, também mencionados como elementos poético-musicais. Na história das artes, especialmente, da música ocidental, a poesia sempre esteve presente na música vocal. A interação com a música é comprovada desde os antigos gregos até chegar em Gil Vicente, Bocage, Almeida Garrett, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, Sophia de Mello Breyner Andresen. Como aponta Luiz Piva (1990), o compositor português João de Freitas Branco mostra que a arte literária contribuiu com a música, além de lhe ter dado inspiração, e que essa colaboração pode ser analisada na melodia, na forma escrita para periodizar, frasear, pontuar um conjunto de sons. A poesia, ao mesmo tempo, possui elementos

que sempre couberam à música, aproximando-se dessa disciplina para unir o sentido e o som. Convém apontar que o compositor português Fernando Lopes-Graça expressou a necessidade de uma criação da canção portuguesa, propondo um diálogo entre a música e a palavra, por meio da combinação entre os significados, fazendo uma reflexão sobre a possibilidade de unir meios artísticos. Fernando Lopes-Graça é quem organiza recitais com suas canções sobre poemas dos diversos autores portugueses, dentre os quais se encontram os da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen.

A segunda parte deste trabalho dedica-se à análise e interpretação desses elementos poético-musicais na lírica da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen. O *corpus* deste estudo é composto por poemas selecionados da *Obra Poética*, uma produção literária extensa que reúne quase toda a lírica da autora, dividida em três tomos. No primeiro volume, editado ano de 1990, foram escolhidos os poemas “Apolo Musageta”, do livro *Poesia* (1944), “Chamei por mim”, da obra *Coral* (1950). No segundo livro, editado em 1991, os textos estudados foram “Eurydice”, da obra *No tempo dividido* (1954), “Cais”, do *Mar Novo* (1958), “Musa”, “Data” e “Cantar”, do *Livro Sexto* (1962). No último tomo, igualmente, lançado em 1991, os poemas analisados foram “Bach Segóvia Guitarra”, “Escuto” e “A flauta”, da obra *Geografia* (1967), “Musa”, do livro *Dual* (1972), “Escrita II” e “Canção 2”, da obra *Ilhas* (1989). Além desses, outros textos de Sophia de Mello Breyner Andresen são mencionados junto às teorias, e a fortuna crítica da escritora está entremeada às constatações analíticas, seguindo o que escreve o ensaísta Octavio Paz (2012, p. 59), referindo-se ao estudo do poema, “o diálogo é mais que um acordo: é um acorde”.

Assim, a pesquisa, estando inevitavelmente envolvida naquilo que constitui seu objeto de investigação, assume a formação de um acorde perfeito (ou tríade). Nela, a música pode ser vista como a nota fundamental para o estudo da poesia contemporânea. Atraída pela tônica, a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen soa harmoniosamente como a terça, capaz de atrair a atenção de leitores, ouvintes, pesquisadores, pois é essa a nota que revela o sentimento na mente do ouvinte. A quinta nota – as teorias que serão aqui apresentadas – conduz para a definição de consonância ou dissonância, atribuindo sensações de tensão ou repouso dessa ação discursiva na pós-modernidade.

2 MÚSICA E POESIA: origens e manifestações atuais

*Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido*
(ANDRESEN, 1991b, p. 102).

A herança grega traça o ponto de partida para os estudos comparados que aproximam música e poesia. Há uma razão importante para isso: o aparecimento de uma tradição musical grega em poemas contemporâneos, como pode ser observado nos versos em epígrafe. Os teóricos comparatistas salientam que as relações entre as artes são datadas em célebres metáforas desde a Antiguidade clássica. A teoria da literatura, amparada pelo ponto de vista semiótico, afirma que “o objeto artístico exige uma ‘leitura’, uma interpretação, que passa necessariamente por um denominador comum, a linguagem verbal” (OLIVEIRA, 2002, p. 10). A história da música ocidental revela que os vestígios legítimos dessa íntima relação entre música e poesia começam na vida e no pensamento da Grécia antiga.

Para os gregos os dois termos eram praticamente sinônimos. Quando hoje falamos da “música da poesia”, estamos a empregar uma figura retórica, mas para os gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta (GROUT; PALISCA, 2007, p. 20).

Assim como ocorre na história da música, a teoria da literatura chama atenção para a definição da poesia lírica. A poesia advém da música, oriunda do termo do grego *mousikē*. A música era empregada como um adjetivo de *musa* na mitologia clássica. Ela significava toda a atividade espiritual inspirada e guiada pelas musas, designando, em particular, a poesia e a dança. As musas eram as filhas da *Mnemósine*, deusa da memória, e de Zeus, o pai dos deuses (AGUIAR E SILVA, 2008, p. 173). Na mitologia grega, as musas cantavam o passado, o presente e o futuro, acompanhadas pela lira do deus Apolo. Acreditava-se que Apolo e Orfeu, filho de Apolo, haviam sido os primeiros intérpretes desta arte.

A lira era o instrumento característico no culto a Apolo. “A lira e a sua variante de maiores dimensões, a cítara, eram instrumentos de cinco e sete cordas (número que mais tarde chegou a elevar-se até onze); ambas eram tocadas, quer a solo, quer acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 17). Por essa razão, a prática do canto ou da recitação de poemas junto a esses instrumentos deu origem ao nome de poesia lírica.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel ensina que a música era revelada na poesia lírica ou mélica, por meio da exteriorização do espírito interior: “Os metros se tornam de espécie mais diferente, mais alternantes, as estrofes mais ricas, os elementos do acompanhamento musical mais completos por meio da inserção da modulação; todo poeta faz para si uma métrica correspondente ao seu caráter lírico” (HEGEL, [1842] 2004, p. 194).

No pensamento grego, “a música era considerada como algo que servia ao texto, transformando-se os esquemas rítmicos da poesia nos modelos dos esquemas rítmicos da música” (PIVA, 1990, p. 17). A música no primeiro momento era produzida sem registro e depois passou a ser registrada com notação musical e com aprendizagem da técnica que faz a mediação entre Homero (928 a.C. – 898 a.C.) e Boécio (480 d.C. – 524 ou 525 d.C.). A música na Grécia antiga incluía as peças jônicas (asiáticas), conhecidas como os cantos épicos de Homero e as rapsódias; as peças eólicas, produzidas nas ilhas gregas, como as canções de Safo e Alfeu; as peças dóricas, composições do sul da Grécia, como os versos de Píndaro; as peças délficas, também chamadas de helenísticas, produzidas no norte da Grécia, como os hinos a deus Apolo, a inscrição funerária pagã de Seikilos do século I, um hino cristão do século IV (GROUT; PALISCA, 2007, p. 25).

A poesia lírica era um modo de vida na Grécia antiga, uma ciência além da arte, cuja técnica apresentava um sistema quantitativo para medir os versos pela unidade de tempo (sílabas longas /–/ e sílabas breves/U/) (GOLDSTEIN, 2005, p. 18-19). No mundo grego, música e poesia eram fontes mútuas de inspiração e de intercâmbio de técnicas. As semelhanças também eram exibidas pela identidade de assuntos e no modo de tratar os temas (PIVA, 1990). Os escritores Calinos de Éfeso (século VII a. C.) e Tirteu (século VIII a. C.) cantavam os *poemas de ocasião*, versos em que era exteriorizado o caráter subjetivo da poesia lírica. “Píndaro era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando o fazia por impulso, ele apoderava-se da tal maneira do seu objeto que a sua obra não era um poema sobre o vitorioso, mas uma efusão que ele cantara a partir de si mesmo” (HEGEL, [1842] 2004, p. 163).

A poesia lírica era entoada por uma só voz ou por várias vozes, tendo uma grande variedade de formas para várias vozes, como o hino, o péan, o ditirambo, o partenéion, o hiporquema e o prosódion (PEREIRA, 1980, p. 162-163). Pouco se conhece a respeito da poesia que antecede aos gregos, produzida no Oriente pelos chineses ou pelos indianos. Existe um estudo da lírica oriental, especificamente, dos povos hebreus, árabes e persas, referindo-se ao caráter de elevação hínica (HEGEL, [1842] 2004, p. 191-192). A concepção da música na Roma antiga consistia numa linha melódica pura e despojada, melodia ligada às palavras, sobretudo,

ao ritmo e ao metro; improvisada e sem notação fixa. Os romanos foram buscar a sua música na Grécia, depois de tornar-se sua província (em 146 a. C), “e é possível que esta cultura importada tenha substituído uma música indígena, etrusca ou italiana, da qual nada sabemos” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 33). Não há registro sobre as contribuições do povo romano durante a Roma antiga para a teoria ou para a prática musical. A respeito da poesia, há estudos de um verso *satúrnio* na Roma arcaica, verso com partições assimétricas da linguagem oral (BOSI, 2000, p. 82-104). No entanto, pode-se dizer que sua origem vem de muito antes, ela antecede à escrita. A poesia surge junto com os primeiros sons dos povos primitivos. Ela é uma forma natural da expressão humana, presente em todas as épocas, e não há uma sociedade sem poesia, sem canções (PAZ, 2012, p. 71).

El canto nace de la acción rítmica y a ella debe algunas de sus características esenciales. Tal acción es anterior y más primitiva que el ritmo de las palabras que se suman a aquélla aportando un elemento nuevo y clarificador. Esta acción suele encontrarse sin palabras o acompañada por sonidos carentes de significado, y puede ser perfectamente efectiva en sí misma, pero los cantos corales están casi siempre unidos con la acción, y la danza y otras formas de acción afines son universalmente populares entre los pueblos primitivos (BOWRA, 1962, p. 30).

A ação rítmica era um elemento importante para os povos primitivos, um elemento criador do canto. Susanne Langer (1980) esclarece que as aproximações do canto à palavra surgem com a entonação de palavras nas preces e na magia. A filósofa norte-americana menciona que a música seria essencial às palavras, capaz de torná-las mais poderosas. Conforme Maurice Bowra (1962, p. 55), “[...] el canto es uno de los mejores medios: es un arte de las palabras intensificado y las palabras son el principal instrumento que el hombre posee para establecer una relación con lo desconocido”.

A relação entre palavra e música é relatada na vida das primeiras tribos judaicas, através de canções de vitória, de adoração e de salmos, sendo a recitação poética mencionada nos livros da Bíblia. “Tudo indica que, recitados ou cantados, os passos da poesia arcaica deviam ser escandidos com energia ritual, o que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas” (BOSI, 2000, p. 83). A história da música relata que a comunidade judaica cantava salmos diferentes para cada dia da semana, acompanhados dos instrumentos de cordas e, em festas, como a véspera da Páscoa, cantava os salmos 113 a 118, com refrãos em aleluia. Já na Igreja Cristã, a primeira atividade musical documentada é o canto dos hinos. Os cristãos também cantavam salmos, mas, diferentemente dos judeus, faziam a recordação da última ceia na missa, como refeição ritual da Páscoa, acompanhada por música

cantada (GROUT; PALISCA, 2007, p. 35-36). A crença no poder das palavras e sua necessidade de memorização, por meio da repetição, do ritmo, asseguraram à poesia um lugar de grande importância para a cultura das antigas civilizações, sendo mantida a sua essência ainda hoje na dicção do ritual:

A poesia é o ramo da literatura mais aparentado com a música. Alguns dos significados da poesia são muito semelhantes aos da música. Ambos utilizam ritmo e aspectos acústicos. A zona limite da poesia e música pode ser vista onde a leitura de um poema lírico está a ponto de transformar-se em canção (PIVA, 1990, p. 29).

A história do canto românico demonstra a importância dessa zona limite da poesia e da música, em nível de audição, à liturgia: “os cânticos eram ouvidos e cantados até a pessoa acostumar à familiaridade [...]” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 50). O canto mais antigo de que se tem registro é o cantochão, cantado em latim em ritmo irregular, respeitando a naturalidade do idioma. O cantochão era a principal música da civilização medieval, executado em três modos: antifonal (coros alternados), responsorial (solista alternado com coro) ou direto (sem alteração). Ele era executado *a cappella* (sem acompanhamento instrumental), conhecido como ambrosiano (em Milão), mozarábico (na Espanha), gaulês (na França) e gregoriano (na Roma). O cantochão foi criado com uma melodia monofônica (única voz melódica), e dividiu-se em dois períodos na Idade Média: a princípio, na música sacra, foi subdividido em bíblicos (ofícios, salmos, cânticos) e não-bíblicos (antífonas, hinos, sequências); e após, na profana, na música produzida em castelos e aldeias (CARVALHO, 2014, p. 15; BENNETT, 1986, p. 12-13; CARPEAUX, 1977, p. 18-23).

Os cantos eram distribuídos entre peças com textos em prosa e com textos em versos. A relação entre as notas e as sílabas também era a base para classificar o cantochão. Estes cantos eram “classificados como silábicos (uma nota para cada sílaba), neumáticos (poucas notas para cada sílaba) ou melismáticos (várias notas para cada sílaba)” (CARVALHO, 2014, p. 15). Esta classificação é importante para examinar como eram criadas certas melodias e as novas formas de canto como, por exemplo, um canto na forma de “um *tropo*, na origem, era um acréscimo composto de novo, geralmente em estilo neumático e com um texto poético” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 71). Como literatura, o cantochão apresentou códigos convencionais de símbolos escritos, assimilou a palavra em sua essência, trazendo a presença de textos literários em sua música.

Susanne Langer traça uma possibilidade de comparação entre a palavra e a música, ao garantir que o cantochão é semelhante à fala e que as palavras entram diretamente na estrutura

da música (LANGER, 1980, p. 157). A relação entre som e a palavra é também reconhecida na prática do cantochão, através do procedimento de acento tônico, que ocorre quando “[...] a linha melódica do canto reflecte a acentuação pós-clássica normal das palavras latinas, fazendo corresponder às sílabas acentuadas as notas mais agudas ou atribuindo um maior número de notas a essas sílabas” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 60). Em tais peças, a melodia estava a serviço do ritmo do texto, pondo a linguagem verbal em evidência em forma simples e direta ou recorrendo à ornamentação. Pode-se dizer que a sistematização do cantochão adotou e desenvolveu o sistema quantitativo dos latinos e dos gregos da Antiguidade, deixando marcas nos critérios de intensidade rítmica do poema.

O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso da música, isto é: a divisão proporcional do tempo, a sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiada na volta periódica das acentuações, incidindo sempre nos mesmos tempos (PROENÇA, 1955, p. 9).

O uso sistemático dos mesmos intervalos entre música e poesia ocorre em um outro tipo de canção religiosa, conhecida como *conductus*. Esta canção monódica, produzida entre os séculos XI e XIII, era escrita em latim e em versos de metro regular (BENNETT, 1986, p. 17). O conteúdo temático era litúrgico até o século XII, mas quando o *conductus* se popularizou entre os compositores, passou a ser designar qualquer canção latina não litúrgica. “Compor-se-ão *versos* para todos os momentos ‘vazios’ da liturgia, em particular para acompanhar os diferentes deslocamentos durante o ofício; chamar-se-ão, neste caso, *conductus* (‘canto de condução’, conduto) [...]” (CANDÉ, 2001a, p. 237). O termo *conductus* era identificado como uma espécie de linha divisória entre música sacra e a música profana. “Uma característica importante do *conductus* era a de que, regra geral, a melodia era composta de novo, em vez de ser tomada de empréstimo ou adaptada do cantochão ou de qualquer fonte” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 84). Esta característica se espalhou em outras canções profanas com textos em língua vernácula.

Um outro tipo de canção, com essa mesma característica, era a *chanson de geste* (ou canção de gesta). A *chanson de geste* era um tipo de música em língua vernácula, em que era cantado um poema épico, narrando os feitos de um herói nacional. Inicialmente esta canção era transmitida oralmente, acompanhada por uma simples melodia, mas, com o passar do tempo, as novas práticas musicais favoreceram novas construções melódicas. Entretanto, a história da

música reconhece o registro apenas dos poemas, porque os respectivos registros musicais não foram realizados (GROUT; PALISCA, 2007, p. 84).

A prática de canto monódico por uma classe que cantava, tocava, dançava uma cantiga popular, composta por outras pessoas, permitiu que o conjunto dessas canções fosse nomeado como música dos trovadores e troveiros. A prática musical dos trovadores e troveiros trouxe o surgimento de uma poesia lírica, que nasceu junto à riqueza das canções medievais. Associados ao verbo *trouver* (descobrir), esses poetas-músicos eram considerados como aqueles que descobriram ou inventaram poemas e melodias. As canções eram monofônicas (séc. XII e XIII), compostas em provençal, a chamada *langue d'oc*, pelos *troubadours* (aristocratas poetas-músicos do sul da França), e em dialeto francês medieval, em *langue d'oïl*, pelos *trouvères* (poetas-músicos do norte da França). As estruturas das canções dos trovadores e troveiros exibiam repetição, variação, contraste, e o tratamento melódico geralmente era silábico, com uma ou outra breve figura melismática, predominante nas penúltimas sílabas dos versos (GROUT; PALISCA, 2007, p. 85-89). A maioria dessas canções tinham refrãos e as peças mais antigas deveriam ser cantadas pelo coro. O amor era o tema preponderante na poesia das canções dos trovadores. O gênero mais popular dessa produção amorosa era a *pastourelle*, cujo texto se compunha de um diálogo entre um cavaleiro e uma pastora (CANDÉ, 2001a).

As cantigas de amor provençais eram extremamente aristocráticas, sensuais. Sob o véu do amor cortês, seu objeto era a mulher ideal. O canto ao amor na poesia trovadoresca possuía dois tipos de cantores: trovadores e goliardos. Os trovadores, ao cantar o amor sublime, inventavam a melodia para acompanhar seus textos e tinham sempre em mente a veneração da mulher ideal. Já os goliardos cantavam a prática erótica, sendo sua expressão de ordinário plebeia, conscientemente vulgar, adaptando o seu texto ao modelo de acompanhamento musical da monodia gregoriana (PIVA, 1990, p. 31-32). As cantigas de natureza religiosa, que caracterizavam as canções dos troveiros, eram compostas apenas para celebrar o louvor a Virgem Maria, com estilo, vocabulário e melodia iguais às cantigas de amor provençais (GROUT; PALISCA, 2007, p. 85-87). Algumas canções medievais eram tocadas em um tempo de dança bem ritmado, em que as melodias mostravam a noção do tom e não esclareciam os valores reais das notas. Evidentemente, os poetas-músicos não executavam sempre as mesmas e buscavam em disputas descobrir outras. As canções eram descobertas em melodias para ser recitadas ou cantadas e fluíam livremente, de acordo com acentuação peculiar da língua e o ritmo natural das palavras (BENNETT, 1986, p. 18).

Certos estudiosos defendem que estas cantigas eram cantadas num ritmo livre, não sujeito a compasso [...]; outros, porém, creem que o ritmo deveria ser bastante regular e que a melodia seria medida em notas longas e breves, correspondendo genericamente às sílabas acentuadas e não-acentuadas das palavras (GROUT; PALISCA, 2007, p. 87).

A criação artística dos trovadores era transmitida oralmente pela própria técnica da arte de trovar, mas depois passou a ser registrada. No entanto, cabe ressaltar que as poesias dos trovadores foram compostas para serem ouvidas e não lidas:

O trovador é aquele que compõe poesias destinadas a serem difundidas mediante o canto e que, portanto, chegam ao destinatário pelo ouvido e não pela leitura. [...]. Produzindo numa época em que a palavra poeta estava reservada aos versificadores que escreviam em latim, para os trovadores compor é cantar, ainda que muitas vezes não sejam eles pessoalmente a cantar as suas produções (RIQUER, 1983, p. 19).

A cantiga dos trovadores se difundiu em Portugal e na Espanha. Conforme Roland de Candé (2001a, p. 271): “[...]grandes senhores espanhóis praticam a arte de *trobar*, e Portugal terá excelentes trovadores autóctones até a extinção da dinastia de Borgonha (1383)”. Muitas cantigas dos trovadores serviram de modelo para a música produzida na escola alemã de poetas-compositores nobres, chamados de *Minnesinger*. O *Minne* (amor), cantado pelos Minnelieder, era mais abstrato do que o amor dos trovadores. As canções desses poetas-compositores alemães eram mais sóbrias e rígidas, geralmente, com frases melódicas repetidas, predominantemente escritas em compasso ternário e com matiz religioso (GROUT; PALISCA, 2007).

Com a aurora da polifonia musical nos séculos XII a XIV, a poesia se afastou do canto, uma vez que a música era marcada pelo uso de vozes combinadas a partir da imitação. A arte da imitação era uma nova forma de criação musical, em que introduzia um trecho melódico por uma voz, sendo sucessivamente repetido por outra voz. No entanto, não era o fim deste entrelaçamento interartístico entre essas artes. A música procurou na palavra dar sentido ao som, permitindo ao compositor ilustrar musicalmente o significado de palavras com sons altos e baixos (BENNETT, 1986).

A música polifônica desenvolveu dois estilos de composição: o *organum* (com admirável expressão até 1225 na Escola de Notre-Dame) e o *motete* (no século XVIII). As primeiras peças polifônicas do século IX, chamadas de *organum*, ofereciam duas ou mais melodias tecidas conjuntamente, identificando sua forma como *organum* paralelo (quando a voz organal tinha a função de duplicar a voz principal). Com o propósito de refinar suas peças,

os compositores gradativamente foram criando muitos *organa* (plural de *organum*) que foram chamados de *organum* livre (no século IX), trazendo outros movimentos para suas composições: movimento contrário (elevando uma voz enquanto a outra voz baixava); o movimento oblíquo (mantendo fixa uma voz enquanto a voz principal se movia); e o movimento direto (uma voz seguindo a principal, mas por outros intervalos). Por volta do século XII, o estilo *organum* livre foi abandonado pelo estilo *organum* melismático. A voz principal passou a ser definida como *tenor* (do termo em latim *tenere*, que significa manter) e foi escrita para ser cantada com um melodioso grupo de notas numa única sílaba. Na escola de Notre-Dame, os compositores se apropriaram da técnica da poesia para aprimorar a arte musical (BENNETT, 1986; CANDÉ, 2001a).

[...] nos *organa* de Notre-Dame, as partes mais altas estão *mesuradas* (arranjadas em precisas unidades de tempo musical), com as vozes tecendo frases parecidas com as de dança e baseadas em padrões rítmicos, todos de três tempos – na verdade, uma unidade métrica emprestada da poesia (BENNETT, 1986, p. 16).

À medida que muitos *organa* e *conductus* foram criados, os compositores inventaram uma nova forma musical nesta visão indisciplinar entre as artes literária e musical. Segundo Roland de Candé (2001a, p. 283), desde o século XI, o sistema de ritmos foi utilizado na música polifônica e nos gêneros monódicos silábicos, semelhante aos “pés” da métrica clássica. No final do século XII e início do século XIII, o teórico João de Garlandia (1195-1272) publicou a obra intitulada *De música mensurabili positio*, fazendo uma equivalência rítmica entre métrica clássica e a *notação franconiana*, usada na época. Esta notação utilizava as claves de fá e de dó, para transcrever as formas de agrupar as notas nomeadas como máxima, longa, breve e semibreve, por meio do princípio ternário. Roland de Candé (2001a, p. 283-284) ressalta que esta obra foi importante para a interpretação dos modos rítmicos. O primeiro modo era composto pelo pé métrico troqueu (formado por uma sílaba longa e uma breve) e equivalia às figuras musicais de uma mínima e uma semínima; o segundo modo, o pé iâmbico (uma sílaba breve e uma longa), correspondia às figuras musicais de uma semínima e uma mínima; o terceiro modo, o pé dáctilo (sílabas longa e duas breves), era representado musicalmente pelas figuras da mínima com um ponto de aumento (aumentando a metade da sua duração), uma semínima e uma mínima; o quarto modo, o pé anapesto (duas breves e uma longa), igualava-se a uma semínima, uma mínima e uma mínima com um ponto de aumento; o pé espondeu (três longas) valia três mínimas pontuadas (figuras com ponto de aumento); e, por fim, o pé tríbraco (três breves), era traduzido musicalmente para três semínimas. Roland de Candé (2001a)

assegura que a interpretação dos modos rítmicos era uma tarefa complexa, uma vez que variava conforme o compositor. Todavia, o referido autor destaca que a inspiração para a técnica musical era a métrica latina. Estes princípios métricos, que regiam as duas artes, permitiram um caminho a um novo estilo musical, uma nova forma de compor, enriquecida pela palavra.

Os compositores franceses buscaram no próprio termo *mot* (palavra) dar ênfase à relação entre a música e a palavra nesse novo estilo de composição, dando o nome de motetes às composições. A característica do motete era combinar cantiga de amor, música de dança, refrãos populares e hinos religiosos nos moldes do cantochão. O termo motete abarcava um conjunto de peças musicais, muitas sem autoria, com textos diferentes para cada voz (BENNETT, 1986).

Os poemas usados como letras de motetes não eram de grande qualidade literária; neles abundam as alterações, as imagens e expressões estereotipadas, os esquemas rimáticos extravagantes e as estruturas estróficas caprichosas. Frequentemente, certas vogais ou sílabas eram postas em evidência em todas as vozes, soando quer em simultâneo, quer à maneira de um eco, de forma que a semelhança de ideias dos textos se vê reforçada por uma semelhança dos sons vocálicos (GROUT; PALISCA, 2007, p. 87).

O motete trouxe novidades musicais relacionadas ao texto das vozes mais agudas, revelando uma irregularidade métrica. Dessa forma, os textos dos motetes foram tratados de forma silábica, respeitando uma sílaba para cada nota. Da evolução estilista do motete resultou o aparecimento de uma forte ligação interartística tanto no campo da prática como no campo da teoria. Philippe de Vitry (1291-1391), revisor da teoria franconiana, publicou um novo tratado da música intitulado *Ars nova musicae* (1325), determinando o princípio binário (CANDÉ, 2001a). Sob a influência deste teórico e compositor, diversos teóricos e muitos músicos construíram uma nova forma de compor chamado de *motete isorrítmico* (mesmo ritmo). A base da isorritmia não era nova no século XIV, mas tornou-se necessária para o processo eficaz de organização formal das peças musicais. O tratado de Philippe de Vitry incentivou uma produção maior de peças profanas. Dentre os compositores deste período, Guillaume de Machaut (1300-1377) recuperou a tradição dos troveiros em suas cantigas, readquirindo as aproximações interartísticas em suas peças, nomeando de *chansons balladées*, vulgarmente recordados como *viralai* (CARPEAUX, 1999).

Característica do *viralai* é a forma *Abba...*, na qual A representa o refrão, b a primeira parte da estrofe (que é repetida) e a segunda parte da estrofe (que utiliza a mesma melodia do refrão). Quando há várias estrofes, o refrão A pode ser repetido no fim de cada uma delas (GROUT; PALISCA, 2007, p. 138).

A forma fixa do *viralai* era um gênero musical e literário fortemente utilizado no período da *ars novas*. Tal como o *viralai*, a *balada* e o *rondel* também eram gêneros interartísticos com repetições regulares. A forma da *balada* ou *cantilena* seguia o esquema aabC, em que C significava o refrão (representado por letras maiúsculas). O *rondel* era formado por duas frases musicais, com o esquema aBaAabAB (CANDÉ, 2001a; GROUT; PALISCA, 2007).

No século XIV, a música da Itália nasceu num clima de oposição à prosperidade da França. As formas musicais italianas neste período do *Trecento* eram o *madrigal*, a *caceia* e a *ballata*. Os madrigais (a duas vozes) baseavam-se em textos líricos de cunho amoroso ou em peças poéticas mordazes com dois a três tercetos. A parte musical era a mesma para as estrofes, a diferença ocorria somente no *ritornello*, nos versos que eram acrescentados no final das estrofes com música e compasso diferentes. A *caceia* italiana (caça ou perseguição) possuía um elemento característico deste tipo musical, trazendo uma sequência imitativa de duas vozes (ou em cânone), como se essas duas vozes estivessem em uma mútua perseguição ao longo de toda a peça. Uma outra característica da *caceia* italiana era a marcante vivacidade de um texto com uma melodia de carácter popular. A *ballata* polifónica (da segunda metade de século XIV) surgiu inspirada das baladas francesas com traços que aproximam da estrutura musical do *viralai* (CANDÉ, 2001a). No final do século XIV, os compositores italianos abandonaram suas características nacionais na arte de compor e adotaram o estilo, a forma e o texto francês para suas canções. A canção francesa deste período foi inaugurada por uma sociedade cavaleiresca, responsável pela autoria da maioria dos textos. Estas canções faziam referências a personalidades e acontecimentos da época, mas também, a sua maioria, eram cantigas de amor. A relação entre a música e a poesia se prologam nestas cantigas, tecendo o fortalecimento dessa harmonia através de temas e de aspectos visuais (GROUT; PALISCA, 2007).

[...] obras de uma requintada beleza, com melodias cheias de sensibilidade e harmonias delicadamente coloridas: exemplos de uma arte aristocrática, no melhor sentido da palavra. O estilo condiz com o aspecto visual de certas páginas dos manuscritos, com decorações complicadas, combinações de notas negras e vermelhas, engenhosos artifícios de notação e uma ou outra ideia caprichosa, como a de escrever uma canção de amor em forma de coração ou um cânone em forma de círculo (GROUT; PALISCA, 2007, p. 148).

Roland de Candé (2001a) assinala que, no período conhecido como *Ars nova*, a música instrumental do século XIII e XIV era essencialmente vocal. O autor reafirma que só no século XV a música instrumental alcançou autonomia. Nos esclarecimentos de Roland de Candé, os manuscritos desta música instrumental são raros, apontam para a ocorrência de temas literários e são referenciados por meio de fontes figurativas e literárias. “A maior parte das danças é cantada, em particular a popularíssima *carola* e as outras danças coletivas (conhecidas principalmente por fontes literárias)” (CANDÉ, 2001a, p. 302).

No século XV e XVI a antiga cultura greco-latina renasceu em toda a Europa. “O efeito mais importante que o humanismo teve sobre a música foi o de a associar mais estritamente às artes literárias” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 188). A imagem do poeta-músico do mundo antigo, unidos em uma pessoa só, serviu de base para a criação artística, de forma que os poetas se preocupavam com o som dos seus versos e os compositores procuravam a imitação desse som. Os músicos se orientavam pela pontuação e a sintaxe textual. Os motivos, as texturas, as consonâncias e dissonâncias, os ritmos e as durações das notas eram inspirados pelas pausas do discurso verbal. Os compositores respeitavam o ritmo da fala, a acentuação natural das sílabas em latim ou em língua vernácula.

O motete do século XVI floresceu como uma forma musical sacra mais praticada pelos compositores. A historiografia musical mostra que os motetes de Josquin des Prez (1450-1521), compositor reconhecido como o “pai das notas” ou como o melhor compositor do seu tempo, demonstram a relação interartística na época: “Os motetes eram mais livres; podiam ser escritos sobre uma vasta gama de textos, todos relativamente pouco familiares e, por isso mesmo, sugerindo novas e interessantes possibilidades de relacionamento entre letra e música” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 206). Josquin des Prez, acostumado a adaptar uma melodia e um texto de origem popular, aplicou uma técnica considerada como das mais árduas do início do século XVI, que “é a de distribuir convenientemente o texto – fazendo corresponder as sílabas das palavras às notas da música – [...]” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 208). Nesta época, boa parte dos manuscritos não traziam esclarecimentos sobre esta tarefa e foram os últimos motetes de Josquin des Prez que ficariam como modelos para os compositores.

No período do Renascimento, a música uniu poetas e compositores. Os compositores procuraram na inteligibilidade das palavras praticar o sentido musical dos textos, tornando a música mais cativante e expressiva para o ouvinte.

Da Renascença para o Barroco, a música não se contenta em ser um código de caráter polifônico, mas quer ser uma verdadeira linguagem de afetos, um discurso das emoções. Os madrigais e o melodrama assumirão um estilo expressivo, declamatório, climatizando os recursos melódicos e harmônicos, as consonâncias e dissonâncias, com uma gesticulação entoativa a serviço da ênfase nas palavras. Essa ênfase vai investir o sistema tonal nascente de uma carga semântica, para a qual ele contribuirá com suas cadências e sua capacidade de articular com riqueza de nuances as tensões e os repousos (WISNIK, 1989, p. 127).

Nas artes, quer literária, quer musical, os artistas voltavam-se tanto para temas profanos como religiosos para exprimir sentimentos. Os compositores franco-flamengo tentaram adequar a música às palavras, à qual deram o nome de *música reservata*.

Adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las deveras diante dos olhos [...], são estes os termos de uma descrição famosa da música de um compositor franco-flamengo mais tardio[...] (GROUT; PALISCA, 2007, p. 209-210).

O compositor Andrian Willaert (1490-1562) foi um dos primeiros compositores da geração franco-flamenga a traçar uma relação mais íntima entre texto e música. A produção artística deste compositor representou um modelo para ser ensinado entre os músicos de sua geração, pois nela era visível uma tendência de evolução musical, em níveis de adequação das tonalidades, de ornamentos e de efeitos cromáticos e rítmicos. Além de compositor, Andrian Willaert estabeleceu padrões técnicos para os músicos. Suas peças foram as primeiras obras a demonstrar a necessidade de as sílabas do texto serem registradas abaixo das notas, presumindo-se que as regras musicais escritas anos mais tarde por Gioseffo Zarlino (1517-1590) – ex-aluno de Andrian Willaert – tenham sido retiradas da sua produção artística (CANDÉ, 2001a; GROUT; PALISCA, 2007).

Nas canções populares do século XVI, a música estava a serviço da palavra, que incluía a música vocal profana e até mesmo os corais da Igreja Protestante, abrangendo a *chanson* francesa, o *villancico* espanhol, a *frótola* e o *madrigal* italiano e, conseqüente deste, o *madrigal* elisabetano na forma dos balés (KIEFER, 1987, p. 56-60; BENNET, 1986, p. 26). A *chanson* francesa tinha uma estrutura fácil de fixar, como *aabc* ou *abca*. Essas canções eram bem ritmadas, ligeiras e tinham textos em versos e temas poéticos. O *villancico* espanhol era equivalente a *frótola* italiana, com breves canções estróficas de refrão, cuja estrutura típica era *aBccaB*. O *madrigal* permanecia como uma criação musical desenvolvida sobre um poema breve, mas desdobrava-se em *madrigal trecento*, com refrão (*ritornelo*); e o *madrigal frótola*, com uma variedade de tipos poéticos (soneto, balada, canção, *ottava rima*). Os compositores

de madrigais geralmente usavam uma única estrofe de esquema rimático livre, cuja letra era formada com um número de sete e onze sílabas (hendecassílabos). Quanto à aproximação temática com a poesia, cabe destacar que a maioria dos madrigais era sentimentais e eróticos, com cenas e alusões inspiradas na lírica bucólica.

O madrigal italiano se tornou um dos gêneros mais admiráveis do século XVI e a grande maioria foi inspirada em sonetos e canções do poeta Francesco Petrarca (1304-1374), pois seus textos forneciam uma música de sílaba sonora, proporcionando aos músicos a possibilidade de imitar esses efeitos de som em suas composições. O madrigal inglês, apesar de ser diferente do protótipo do italiano, tinha a forma dos *ballets*, com cadências perfeitas e com repetições de esquemas formais (*AABB*). Grandes poetas criam canções ao estilo dos madrigais neste período como Pietro Bembo (1470-1547), Jacopo Sannazaro (1458-1530), Ludovico Ariosto (1474-1533), Torquato Tasso (1544-1595) e Guarino Guarini (1624-1683) (GROUT; PALISCA, 2007, p. 226-250).

A história da música ressalta que antes do Renascimento era impossível tratar de música puramente instrumental. Nos anos de 1450 a 1550 surgiu uma música instrumental decorrente da modificação, do aperfeiçoamento e da invenção de muitos instrumentos. A tendência dos compositores era tomar certos instrumentos como se fossem vozes para cantar uma canção na forma *canzona*, ou uma dança como a *pavana* e a *galharda*. Além disso, outros estilos instrumentais foram criados como as peças na forma da *toccata*, do *ricercar*, da sonata e das variações. A partir do Barroco iniciou-se a inversão de influências, a poesia lírica invadiu o plano musical. “A razão disto está no seguinte: o Barroco cria a música dramática. Esta palavra implica duas coisas: subordinação da música ao texto e expressão de emoções violentas” (KIEFER, 1987, p. 72). A palavra era instaurada na música para revelar a emoção poética, vista em *óperas*, *oratórios*, *cantatas*.

Na Itália, os compositores buscavam os recursos da palavra, para dar expressão aos sentimentos. Um grupo de escritores e músicos, conhecido como *Camerata Florentino*, percebeu que o tecido contrapontístico da música obscurecia o sentido das palavras. Eles acreditavam que o texto era mais importante que a música, pois a palavra exprimia as emoções e os estados de alma. Este grupo realizou experiências sobre uma única linha melódica vocal, chegando, assim, ao modo recitativo. O recitativo era executado pelo artista de modo meio cantado, meio recitado, com acompanhamento instrumental extremamente simples de som grave de corda, como o cello. A voz movimentava-se conforme o significado do texto, acompanhando o ritmo da pronúncia natural das palavras. O estilo recitativo permaneceu como

forma de relatar a história em árias (canções) e transmitir pensamentos e sentimentos de personagens. Este modo recitativo desdobrava-se em duas espécies: *secco* (fala sustentada por acordes simples e contínuos); *stromentato* ou *acompanato* (a natureza dramática das palavras solicita acompanhamento orquestral) (BENNETT, 1986, p. 37-38). O estilo recitativo remete a uma longa tradição que, desde a crítica antiga, acumula pronunciamentos memoráveis, dando força ao entrelaçamento das artes numa linha quase ininterrupta como era pensado na ópera em Florença.

As origens da ópera florentina são literárias. [...] Para conseguir o verdadeiro efeito trágico – assim se pensava em Florença – seria necessário juntar aos versos a música. [...] *Os Florentinos* tinham inventando a ópera para aperfeiçoar a arte dramática. Em vez disso surgiu um gênero que os franceses e os italianos costumam, até hoje, chamar de “lírico” (CARPEAUX, 1977, p. 40; 50).

Enquanto a ópera nasceu por meio do caráter lírico e da herança dramática da tragédia antiga, a poesia lírica se distanciou da Antiguidade clássica. Segundo Luigi Ronga (1956), a poesia lírica, arte que era para ser cantada ao som de uma lira, foi usada cada vez mais na forma declamativa, parecendo ter preferência pela forma do discurso. Além da ópera, existia uma outra forma musical que entrelaçava as artes neste período, os chamados *oratórios*. Os oratórios eram semelhantes às óperas. A música do oratório era estritamente ligada às artes literárias porque em sua essência trazia uma história sacra, e a grande maioria era oriunda dos livros da Bíblia. O oratório era formado por composições recitativas, árias e coros. As cantatas tinham uma estrutura semelhante ao recitativo e à ária, tendo por base um texto lírico-narrativo, tal como uma cena de ópera. Consideradas um gênero literário e musical, semelhantes aos oratórios, as cantatas eram, porém, menores, como oratórios em miniaturas, com recitativos, árias e duetos entre solistas e coros (BENNETT, 1986, p. 38-39).

O Barroco foi um período de grande riqueza musical estilística; a música era dominada por novas formas e configurações, e conseqüentemente, todas essas experiências prepararam o cenário instrumental que conduziu os músicos para a formação das orquestras. Na opinião de Otto Maria Carpeaux, a orquestra surge da ópera barroca:

Os solistas dominam o palco: pela primeira vez, a expressão musical é realmente dramática; o sentimento, puramente humano. Em torno dos solistas cantam coros; mas não têm nada que ver com os coros à capela da época polifônica; [...] A orquestra que acompanha os acontecimentos musicais no palco – é a primeira vez, na história da música, que aparece a orquestra; e é surpreendentemente numerosa, composta de uma multidão de instrumentos de cordas: os contemporâneos chamavam-na de “guitarra grande” (CARPEAUX, 1999, p. 48).

As expressões dramáticas e os sentimentos eram executados pela orquestra através de símbolos musicais, cujos temas tinham origens literárias, como ocorre na ópera *Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi (1567-1643). O compositor nesta ópera introduziu um antigo mito helénico para narrar musicalmente a trajetória de um poeta e músico que tocava lira, criando a harmonia entre os discursos interartísticos.

Na França, além das óperas, o trabalho interartístico estava presente no balé de corte (início do século do XVII), reunindo autor, compositor, coreógrafo, cenógrafo e dançarino em um mesmo espetáculo. Conforme Roland de Candé, o elemento lírico era encontrado na ária de corte, definindo como “uma encantadora e preciosa apoteose do lugar-comum” (CANDÉ, 2001a, p. 465). A ária de corte, por sua vez, apresentava a complexa relação entre a música e a poesia na sua natureza silábica.

De “doces martírios” a “cruéis tormentos”, os sentimentos, sejam eles “rigores”, “furores” ou “ternos suspiros”, são transpostos para um ritual de boas maneiras. Delicadamente refinada, a música é simples, com certa grandeza às vezes; é geralmente silábica e pode ser cantada com acompanhamento vocal ou instrumental” (CANDÉ, 2001a, p. 465).

Nesta época era comum os compositores criarem determinados artifícios musicais nos madrigais, conhecidos como efeitos cromáticos, ornamentos, diversidades tonais, oposições rítmicas, para expressar as emoções, aproximando a composição musical à palavra. O vínculo do canto à palavra estava presente através do gênero poético, na ótica de Donald Grout e Claude Palisca, “a poesia que transmitia reflexões ou sentimentos adequava-se bem ao estilo do madrigal, pois os pensamentos e emoções de um indivíduo podiam ser convenientemente expressos por um grupo de cantores; [...]” (2007, p. 318). A acentuação natural da palavra e a adaptação inteligente da música ao texto eram umas das preocupações dos compositores.

A relação entre música e poesia também surgiu em Nápoles. Otto Maria Carpeaux (1999, p. 59) ressalta que, “a ópera napolitana é arte essencialmente não dramática, lírica”. Para o autor, Alessandro Scarlatti (1642-1682) foi quem revelou essa característica em suas “cantatas de câmara” e em suas pequenas obras líricas, destacando *Lontananza crudele* e *Sul le sponde del Tebro*. Roland de Candé, referindo-se à produção artística de Alessandro Scarlatti, considera que se tratam de “[...] árias magníficas, que recomendam por seu lirismo radioso, confessam o primado da música sobre a poesia (CANDÉ, 2001a, p. 462). Além de árias, o musicólogo relata que Alessandro Scarlatti criou a ópera-bufa (conhecido também como *chëlleta pe’ mmuseca*),

cuja música estimulava a “*commedia per música*”, com a qual “Alessandro Scarlatti ofereceu um modelo quase perfeito de um universo interartístico com *Il trionfo dell’onore* (Fiorentini, 1718), que anunciaria as *Bodas de Fígaro*” (CANDÉ, 2001a, p. 463).

Um outro compositor que reinventou os padrões musicais, longe de ceder à facilidade da criação musical, seguidor do modelo de composição de Alessandro Scarlatti, foi George Friedrich Haendel (1685-1759). Em suas obras para coral, Haendel dramatizou uma verdadeira linguagem de afetos, demonstrando ser um conhecedor da ópera e da *música reservata* renascentista. Diante do diálogo interartístico, a teoria musical foi gradativamente dando forma ao conteúdo das palavras, por meio da chamada retórica musical, reafirmando estar atenta ao significado da melodia, do ritmo, dos intervalos, das tonalidades, das resoluções tonais e das expressões das figuras musicais. Essa retórica musical que uniu a música a outras disciplinas nos séculos XVI a XVIII foi assim comentada por Gertrud Mersiovsky:

A relação entre a música e retórica conhece-se desde a Antiguidade, estabeleceu-se pelo sistema das *artes liberales*, revigora-se como retórica musical no século XVI, pela redescoberta de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e pela reforma luterana no espaço do Centro e Norte da Alemanha, onde se torna fundamento e exigência da composição, até o fim dos tempos de Bach.

As *Institutiones oratoriae* de Quintiliano foram fundamentais para as obras teóricas dos séculos XVI a XVIII na Alemanha luterana e aplicadas nas Escolas de Latim e universidades. O músico instruído, cantor e compositor, teria frequentando estas instituições e absorvido vigorosamente esses ensinamentos (2005, p. 105).

O acentuado desenvolvimento cultural e interartístico, retomando os valores gregos, ocorreu durante a Alemanha luterana dos séculos XVII e XVIII. Tratados sobre música e retórica nasceram a partir da análise musical de muitos compositores, inclusive, a respeito da herança musical de Johann Sebastian Bach (1685-1750). As composições de Bach desempenharam um impacto sobre as novas formas musicais, alvo de intensa preocupação dos estudiosos. O compositor alemão trouxe para o seu estilo musical às principais experiências adquiridas com os compositores de França, da Alemanha e da Áustria. A virtuosidade musical de Johann Sebastian Bach foi reconhecida nos temas, no ritmo, na clareza da forma, na utilização das figurações descritivas e simbólicas, na intensidade da expressão, na inventividade musical, nos equilíbrios harmônicos e na arte contrapontística. Sobre a relação entre música e palavra, Albert Schweitzer em *J.S Bach: el musico-poeta* assinala que “las estrofas del coral, las más bellas flores da poesía alemã desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, ornan sus cantatas y Pasiones. Es Bach quien revela su hermosa belleza: es él quien las extrae de la colección de los cánticos para entregarlas a todo el mundo” (1960, p. 2).

Johann Sebastian Bach impeliu tanto a evolução da música como a da poesia religiosa medieval. A nova poesia religiosa arriscou abordar novos temas, parafraseando em versos alemães as orações e os textos bíblicos latinos. Albert Schweitzer interpreta o trabalho de Bach como uma verdadeira tradução. Johann Sebastian Bach reproduziu essa linguagem religiosa latina com naturalidade para a linguagem do povo alemão, salientando essa riqueza também na tradução da linguagem verbal para a linguagem musical manifestada em corais e paixões.

As paixões são espécie de oratórios cujos libretos se baseiam no texto evangélico da Paixão do Cristo: grandes dramas religiosos, encenados num palco sem cenários, com coros, recitativos, árias e corais, e com o texto evangélico lido em recitativo por um narrador; e com grande orquestra. [...] Por causa das suas paixões, Bach já foi até chamado de ‘o maior dramaturgo musical do Barroco’ (CARPEAUX, 1999, p. 95-96).

Diante do formalismo do XVIII que invadiu a Alemanha e toda a Europa, a contribuição de Johann Sebastian Bach na poesia religiosa e inventividade musical na arte da composição foi esquecida após a sua morte, e a crítica musical somente o reencontrou no século XIX. De acordo com Béatrice Didier (1985), a crítica musical estava preocupada com a função primordial da arte, que era, nesta época, direcionada para reprodução dos sons da natureza, mas no fim do século XVIII ocorre uma reação contra a tese da música como arte imitativa, argumentando que a natureza da composição musical automatiza relativamente o padrão.

A ópera italiana do início do século XVIII permaneceu por toda a Europa, aproximando-se de uma classe média em ascensão. O poeta Pietro Metastasio (1698-1782) produziu a ópera séria italiana, cujas peças foram musicadas centenas de vezes por compositores e seus contemporâneos, dentre eles, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). As produções de Mozart “elevaram a *ópera buffa* a um nível literário mais alto do que o habitual, dando maior consistência às personagens, sublinhando as tensões sociais entre as várias classes e jogando com questões de ordem moral” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 539). Entretanto, Claude Rostand (1967) analisa que foi Christoph Willibald Gluck (1714-1787) quem fez uma brilhante síntese entre as óperas francesas e italianas. Christoph Willibald Gluck retirou os excessos da ópera italiana e colocou a música em ofício da poesia como objeto de expressão e de brilhantismo, como pode ser observado nas óperas *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767). Desse modo, a ópera pode ser entendida como um gênero decisivo para a permanência de uma relação entre música e poesia na história das artes, exercendo uma espécie de prenúncio para os primeiros movimentos do nacionalismo musical. Nesse panorama musical em que os compositores criavam formas nacionais de música, surgiu o *lied* alemão.

Donald Grout e Claude Palisca (2007) reconhecem que os primeiros *lieder* (plural de *lied*) foram escritos em 1736 sob o título *Die singende Muse an der Pleisse* (A musa do canto à beira do Pleisse). Em Berlim, os compositores escolheram melodias em um estilo natural, expressivo, com uma nota para cada sílaba. Os teóricos da música (2007) recordam que, no século XVIII, essas convenções foram mantidas, mas, ao longo do século, algumas restrições foram criadas, e os compositores foram tornando o gênero mais variado. No final do século XVIII, os compositores berlinenses publicaram mais de setecentos *lieder* e muitos traziam textos de Wolfgang von Goethe (1749-1832). De acordo com Georg Wilhelm Friedrich Hegel, o *lied* representa a particularidade de um conteúdo nacional e a particularidade poética, desdobrando-se em *canções populares* (cantáveis, precisando de acompanhamento e conservando a memória de um povo), *canções de uma cultura* (canções para animação social com brincadeiras) e os *cantos protestantes* (canções para edificação religiosa como pedido de perdão, de arrependimento, de esperança, de fé.) Os *lieder*, na tese hegeliana, conseguem uma íntima união entre o texto e a música, graças também ao trabalho dos poetas como Goethe e Friedrich Schiller (1759-1805) ([1842] 2004, p. 177-188).

Na opinião de Bruno Kiefer (1985), o verdadeiro criador de *lieder* foi Franz Peter Schubert (1797-1828), pois ele possuía “o espírito da poesia”. Além de produzir mais de 600 *lieder*, Schubert soube captar em poucas notas o que o poeta tinha em mente (KIEFER, 1985, p. 60-61). O argumento de Roland de Candé é bem semelhante ao discurso crítico de Bruno Kiefer: “O *lied* está no âmago da obra de Schubert e é a mais elevada expressão do gênio” (2001b, p. 37). Na ótica de Roland de Candé (2001b), prosseguindo a comparação com outros compositores contemporâneos de Schubert, destaca-se que:

[...] ninguém cantou de uma maneira tão livre e natural; nunca as menores inflexões melódicas ou as bruscas mudanças de luz corresponderam com tamanha evidência aos mais sutis batimentos do coração, nunca se foi tão longe e tão simplesmente na expressão de um sentimento poético (2001b, p. 37).

Candé comenta que Schubert, repetidas vezes, foi censurado pela escolha inconsiderada de seus poetas, que, na opinião da crítica, não eram muito geniais. Apesar disso, acreditava-se que devia existir uma íntima compreensão artística entre eles e Schubert: “[...] essa música não faz transcrição literal; nela, a inspiração não se deve à qualidade literária do poema, mas ao sentimento poético geral” (CANDÉ, 2001b, p. 37). Se as palavras não eram satisfatórias para expressar todo o sentimento poético, então competia à música instrumental transmitir sentimentos e estados de alma. Donald Grout e Claude Palisca asseguram que uma nova e

intima relação entre a música e poesia foi alcançada no Lied do século XIX, através do trabalho artístico de Franz Schubert, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Philipp Jakob Wolf (1860-1903) (2007, p. 574). Segundo Charles Nef (1961), Franz Schubert emancipou a música da simples função de acompanhamento, dando-lhe autonomia própria no poema intitulado *Gretchen am Spinnrad*, retirado do livro *Fausto* (1808), de Goethe. Nesta composição, a música dialoga com a palavra, bem como afasta-se dela. Franz Schubert alcançou o poético em seu estilo musical, colocando uma forma sonora igualmente autônoma e distinta, com suas próprias regras e em sintonia com a poética. Franz Schubert musicou noventa e cinco poemas de Goethe, além dos admiráveis *lieder* de Schubert, organizados em dois ciclos sobre poemas de Johann Ludwig Wilhelm Muller (1794-1827) e Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) (1961, p. 342-346).

O romantismo foi período artístico em que a poesia era musicada, e a música era poetizada. A palavra e som se uniam para constituir uma unidade por meio do canto. Rita Iriarte (1987) observa que havia uma interdependência entre poesia e música na produção musical romântica alemã, tornando complexo definir as fronteiras destas duas artes. A maioria dos poetas e artistas eram praticantes de música, deixando uma importante herança para os estudos interartísticos, formada por documentos, textos críticos e considerações sobre referências musicais. A teoria romântica da música floresceu da reflexão de muitos artistas, cujos trabalhos a respeito da perspectiva romântica sobre as relações entre poesia e música estão entre a produção literária e a estética musical.

No período romântico uma nova definição sobre a música foi teorizada pelos escritores Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Wackenroder e Tieck defenderam a tese da superioridade da música instrumental, cuja arte era capaz de representar o irrepresentável. Por outro lado, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), amigo de Ludwig Tieck, mais conhecido pelo pseudônimo de Novalis, em uma das suas séries de fragmentos filosóficos (1798), defendeu a tese de que a música era compreendida como um instrumento de ligação entre os distintos conhecimentos e manifestações artísticas (NOVALIS, 1973, p. 145-205). August Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), contemporâneo de Novalis, enunciou durante o período romântico a ideia de uma estética abrangente, em que poesia e música também dividiam espaço com as diferentes artes. Tanto Novalis quanto Schlegel buscavam teorizar a subjetividade da arte musical. A respeito da lírica, é Hegel que defende a tese da importância da subjetividade para diferenciá-la da épica por meio do elemento de interioridade.

Devemos, por isso, ver o interior subjetivo como o ponto de unidade propriamente dito do poema lírico. A interioridade enquanto tal, contudo, é, em parte a unidade inteiramente formal do sujeito consigo mesmo e, em parte, se fragmenta e se espalha para a particularização mais variada e a multiplicidade mais diversa das representações, das sensações, das impressões, das instituições, etc. cuja ligação consiste apenas no fato de que a traz em si mesma, por assim dizer, como mero recipiente um e mesmo Eu ([1842] 2004, p. 177).

A partir da subjetividade que sustenta o caráter da lírica, o filósofo esclarece, na forma e na realidade exterior da obra de arte, elementos que são comuns com a música (metro, ritmo, tempo e rima) e declara que “apenas a música, todavia, é capaz de produzir esta estimulação sensível do ânimo” (HEGEL, [1842] 2004, p. 181). No que diz respeito à relação entre a música e a palavra, Donald Grout e Claude Palisca (2007) mostram que o espírito lírico do *lied* predominou entre os compositores românticos mais do que o espírito dramático da sinfonia, ilustrados nos trabalhos de Mozart, Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). Os compositores românticos do século XIX demonstraram interesse pela expressão literária, enquanto poetas e romancistas escreviam sobre a música. Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), conhecido como E. T. A. Hoffmann, compôs óperas; Carl Maria Friedrich Ernst Freiherr von Weber (1786-1826), Robert Schumann e Hector Berlioz (1869-1803) escreveram ensaios sobre a música; Richard Wagner compôs e escreveu poemas e ensaios (GROUT; PALISCA, 2007, p. 574).

A relação entre música e poesia foi reconhecida em um novo tipo musical, chamado de música programática. Este tipo de música orquestral tinha a intenção de “contar uma história”, era descritiva e evocava imagens na mente do ouvinte (BENNETT, 1986, p. 60). Donald Grout e Claude Palisca (2007) recordam que, no início do século XIX, encontravam-se, entre os compositores ligados à música programática, Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann e Hector Berlioz, ao passo que, no final do século, os principais representantes foram Claude-Achille Debussy (1862-1918) e Richard Georg Strauss (1864-1949).

A música programática, na acepção que Liszt e autores do século XIX deram ao termo, era música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pelas imitações dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa (GROUT; PALISCA, 2007, p. 574).

A música programática era associada à pintura e à literatura, desdobrando-se em três tipos: *sinfonia descritiva*, *abertura de concerto* e *poema sinfônico*. Franz Liszt (1811-1886) compôs trezes poemas sinfônicos, intitulados *Tasso* (poema), *Les préludes* (*Méditations poétiques* de Lamartine) e *Mazeppa* (poema), *Hamlet* (herói de Shakespeare) e *Orpheus* (oriundo das lendas gregas) (BENNETT, 1986, p. 60-61; GROUT; PALISCA, 2007, p. 617).

O nome de *poema sinfônico* é, já por si, significativo; [...] mas Liszt não chamou de sinfonias presumivelmente por serem bastante breves e por não se dividirem em andamentos distintos, seguindo uma ordem convencional. Pelo contrário, cada poema é uma forma contínua com várias secções de carácter e andamento mais ou menos contrastante e alguns temas que são desenvolvidos, repetidos, variados ou transformados de acordo com a estrutura própria de cada obra (GROUT; PALISCA, 2007, p. 617).

O poema sinfônico foi adotado por outros compositores como Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), Bedřich Smetana (1824-1884), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), Paul Dukas (1865-1935) e Richard Georg Strauss (1864-1949) (BENNETT, 1986, p. 60-61). A relação entre o poema e a música, no período romântico, era uma importante influência para a ascensão da ópera alemã de Richard Wagner (1813-1883). Um exemplo desta influência em Wagner é o drama lírico *Tristão e Isolda* (1857-1859), obra inspirada no poema épico medieval *Tristan*, de Gottfried von Strassburg (1180-1215). No período pós-romântico, Gustav Mahler (1860-1911) compôs *A canção da terra*, sinfonia baseada em seis poemas traduzidos do chinês por Hans Bethge (1876-1946) sob o título de *Flauta chinesa* (GROUT; PALISCA, 2007, p. 655-658).

Nos primeiros anos do século XX florescem os nacionalismos musicais. A ligação entre a palavra e o texto era encontrada em um dos maiores compositores franceses, como Claude-Achille Debussy (1862-1918). O seu estilo, conhecido como impressionista, foi advindo da escola de pintura francesa, cujo maior representante foi Claude Monet (1840-1926). Com uma técnica que lembrava muito a maneira que os pintores impressionistas utilizavam para cobrir a tela de manchas coloridas (*pointillisme*), Debussy criou acordes como pontos de paradas sonoros (CARPEAUX, 1999, p. 318-319). Donald Grout e Claude Palisca destacam que, no campo da música, o impressionismo foi “uma forma de evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais” (2007, p. 684). O sentido de evocar um estado de espírito, manifestado pelos autores, significa evocar um sentimento vago, contribuindo aos títulos alusivos dos sons naturais, dos ritmos, das passagens melódicas. “O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos

sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 684). Da produção artística do compositor, destaca-se as obras interartísticas: *Pelléas et Mélisande* (1902), referindo-se à peça simbolista de Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949); e *Prélude à l'après midi d'un faune* (1894), famosa obra orquestral, baseada em um poema de Stéphane Mallarmé, cujo verdadeiro nome era Étienne Mallarmé (1842-1898). Segundo Otto Maria Carpeaux (1999, p.320), “trata-se de poesia puramente musical, não de música programática. Debussy não faz música ilustrativa”. Apesar disso, a inspiração literária em Claude-Achille Debussy era evidente, como afirma Luigi Ronga:

Debussy restitui o sentido poético às palavras sem quebrar a sua força interior que flui para a música. [...] Enquanto Mallarmé passou a sua vida tentando alcançar uma impossível e absurda *poésie sans les mots*, obscurecendo o sentido das palavras na procura de analogias que substituíssem as relações entre as artes, Debussy [...] conseguiu 'enfrentar o inefável e o puro' (*se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur*), exprimindo-o em música (RONGA, 1956, p. 185-186).

Debussy foi considerado o compositor da poesia simbolista. A poesia simbolista manifestava musicalmente sentimentos, sensações, estados de alma, por meio da relação entre o ser e o objeto. As teorias simbolistas se formaram a partir da interpretação dos sentidos dessa relação poético-musical, da preocupação fundamental com a linguagem e pela busca do intraduzível. O simbolista buscou encontrar para a música uma interpretação emocional e sensorial, e a sua poesia procurou um tipo de representação fugaz e dinâmica, rico de imagens que se dissolviam na tonalidade afetiva e no florescimento musical do poema. A musicalidade da poesia simbolista ia além do jogo de sonoridades do verso, ecoando para condição musical do poema (GOMES, 1985).

Os simbolistas Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), Mallarmé e Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (1871-1945) encontraram na obra intitulada *The poetic principle* (1849), de Edgar Allan Poe (1809-1849) uma forte influência da concepção interartística entre música e poesia em suas produções culturais. Charles-Pierre Baudelaire era tradutor de Edgar Allan Poe. Em *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861), Baudelaire definiu o caráter sugestivo da música, mostrando que a subjetividade, no plano musical, estimulava e aperfeiçoava a imaginação do ouvinte. De acordo com Henri Peyre (1974), o poeta Baudelaire salientava que as diversas artes procuram, dentro da heterogeneidade, alcançar um mesmo mundo que as transpõe. Em *Art poétique* (1874), Paul Marie Verlaine (1844-1896) enfatiza a importância da musicalidade no poema:

De la musique avant toute chose.
 Et pour cela préfère l'impair
 Plus vague et plus soluble dans l'airs,
 Sans rien en lui qui pèse et qui pose.
 (VERLAINE, 1925, p. 295).

Em Verlaine, a poesia valorizava, principalmente, a sonoridade do texto, cujos versos evocavam como predileção a musicalidade. A expressão dessa musicalidade pode ser encontrada em poemas como *Chanson d'automne* (1866), de Verlaine; ou *Violoncelo* (1916), do escritor português Camilo Pessanha (1867-1926). Em *La musique et les lettres* (1895), o poeta Mallarmé levou a sério as relações entre a poesia e a música de Verlaine. Mallarmé assegura uma maior liberdade para a construção dos versos ao conceber o poema como uma grande sinfonia. Raymond Furness (1982), ao estabelecer um paralelismo entre a poesia de Mallarmé e a música de Richard Wagner, comprova que um poema pode ser musical, com características wagnerianas, quando utiliza o chamado *leitmotiv* literário, intensificando a condição do texto pela repetição. A utilização do termo *leitmotiv* permitiu que a poesia de Mallarmé fosse considerada de grande complexidade. O conceito de *leitmotiv* literário é oriundo do sistema organizacional da música de Richard Wagner. O compositor utilizava o *leitmotiv* para garantir a coerência formal da obra. A concepção de *leitmotiv*, para Donald Grout e Claude Palisca, pode ser entendida como “um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama” (2007, p. 647). Os autores também comentam que, para criar a coesão musical, Wagner inventou “uma estrutura musical bem definida, geralmente *AAB* (forma *Bar*) ou *ABA* (forma *Bogen*) (arco)” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 649). Essa etiqueta musical que o *leitmotiv* representa na música de Wagner foi transposta para a arte literária de Mallarmé. O poeta e crítico literário francês não fez uma imitação a obra de Richard Wagner, mas demonstrou a importância da musicalidade do poema como um todo.

No século XX, o expressionismo ofereceu às artes a conservação das relações interartísticas. O expressionismo alcançou a música por meio de compositores (que eram também pintores), como Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951). “A música expressionista apoiava-se em harmonias que se tornavam cada vez mais cromáticas, o que acabou levando à atonalidade” (BENNETT, 1986, p. 72). Essa música atonal é encontrada nas obras de Arnold Franz Walter Schönberg. Para a teoria da música, as contribuições do compositor estão presentes no método de composição com dozes sons, conhecido como dodecafonismo. “A independência perfeita dos 12 tons corresponde a um movimento paralelo

na poesia contemporânea: as ‘palavras em liberdade’ do futurismo e de Apollinaire” (CARPEAUX, 1999, p. 378). Na ótica de Otto Maria Carpeaux (1999), Arnold Franz Walter Schönberg demonstrava desconhecer esta analogia com a arte literária de Guillaume Apollinaire (1880-1980), reconhecendo apenas associação à poesia simbolista na expressão artística. Os poemas do simbolista belga Albert Giraud (1860-1929) inspiraram a criação da obra do músico intitulada *Pierrot lunaire* (1912). Otto Maria Carpeaux (1999, p. 379) sustenta que, “é, aliás, estranha a grande frequência de alusões literárias na obra de Schönberg; até suas obras de música mais absoluta e impenetrável à explicação em palavras têm títulos poéticos”. Para os estudos comparados, a obra de Arnold Franz Walter Schönberg se aproxima da literatura e chega a tornar possível a interação interartística também pela criação técnica de uma expressão vocal, meio declamada e meio cantada, conhecida de *Sprechgesang* (BENNETT, 1986, p. 72-73; CANDÉ, 2001b, p. 222).

Na primeira metade do século XX, as diversidades nacionais continuaram a ser ressaltadas e observadas pelos estudiosos da música. Todavia, diferentemente do acontecia em tempos anteriores, as ditas anormalidades das músicas nacionais foram aceitas e o registro musical ocorreu de várias formas.

A música popular deixou de ser recolhida pelo processo rudimentar, que consistia em tentar transcrevê-la em notação musical convencional, para passar a sê-lo com a fidelidade que a utilização do fonógrafo e do gravador tornou possível; [...] com técnicas desenvolvidas no âmbito de uma nova disciplina, da etnomusicologia, permitindo descobrir a verdadeira natureza da música, em vez de ignorar as suas “irregularidades” ou de tentar enquadrá-las nas regras da música erudita, como tantas vezes haviam feito os românticos (GROUT; PALISCA, 2007, p. 698).

Em Portugal, a canção nacional que salientava as ditas anormalidades era o *Fado*. As raízes históricas do Fado mostram que até o final do século XVIII não havia uma única fonte escrita em que o Fado tivesse sido mencionado com uma conotação musical. Ruy Vieira Nery verifica que “esta omissão poderia dever-se apenas ao caráter popular, boêmio e marginal que o Fado assumiu nos seus começos, e por conseguinte a uma relutância puritana, da parte das fontes escritas de autores eruditos[...]” (NERY, 2004, p. 17). O Fado era considerado como uma prática musical de natureza pouco respeitável pelos intelectuais. Na opinião do autor, este fato histórico pode ser entendido como uma “omissão conspiratória”.

[...] este silêncio constante, sistemático e inequívoco das fontes documentais pré-oitocentistas a respeito do Fado só pode, portanto, permitir uma conclusão: a de que no léxico português até a viragem para o século XIX o termo “fado” não designava qualquer realidade de natureza musical, fosse ela popular ou erudita, urbana ou rural, profana ou sacra (NERY, 2004, p. 17-18).

Diante dessa constatação do silêncio pelos intelectuais portugueses, o autor menciona a ausência do significado musical também nos dicionários de português publicados na época, observando que só na sétima edição do *Diccionario da Lingua Portugeza* (1878), de António Morais e Silva, a definição do Fado como um termo poético-musical surgiu e correspondeu a uma prática artística reconhecida pela sociedade portuguesa. Antes desse período, Ruy Vieira Nery considera que o Fado (do termo em latim *fatum*, que significa destino) aparecia apenas fontes literárias: “E é apenas nesta acepção que podemos ler as inúmeras instâncias da palavra nos poetas portugueses anteriores, do célebre ‘com que voz cantarei meu triste fado’ de Camões ao ‘que eu fosse enfim desgraçado/ escreveu do fado a mão’ de Bocage” (NERY, 2004, p. 18).

As fontes documentais existentes apontam que entre os finais do século XIX e início do século XX o Fado surgiu na sociedade portuguesa, por meio da transmissão oral. Em *Cancioneiro de músicas populares* (1893; 1895; 1899), César das Neves tende a comprovar que o aparecimento do Fado em Lisboa ocorreu no ano de 1850. Contudo, fatos históricos recordam que o nascimento do Fado em Lisboa advém de período anterior. As pesquisas musicológica e literária revelam enormes dificuldades em reconstruir as etapas de origem do gênero. Teófilo Braga (1843-1924), historiador de literatura, em sua tese sobre a história do Fado defendeu uma origem árabe para o gênero e para toda a poesia popular portuguesa. Por outro lado, Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) apresentou a tese de que o Fado é oriundo da produção lírica dos trovadores provençais da Idade Média. Por fim, João Pinto Ribeiro de Carvalho (1858-1936), autor da obra *História do fado* (1903), afirmou que o gênero tem linhas melódicas “ondulantes” e com repetitiva temática da saudade, dando-lhe origem marítima, de uma prática a bordo das caravelas dos Descobrimentos (BRAGA; VASCONCELOS; CARVALHO apud NERY, 2004, p. 50).

Musicalmente os primeiros Fados estavam sempre na alternância dos acordes de tônica e dominante e muito raramente aparecia um acorde de subdominante (como fórmula cadencial), podendo também ser escrito no modo maior ou menor. Cada acorde durava em torno de dois compassos, e sobre esta harmonia de dois acordes era criado uma melodia, distribuído simetricamente em oito compassos. A forma poética dominante do Fado era o verso de sete sílabas (redondilha maior), organizado em quadras. Cada verso era cantado sobre dois

compassos de melodia. Cada quadra correspondia a um período musical de oito compassos, desde que nenhum dos versos se repetisse. Segundo Ruy Vieira Nery (2004, p. 77), “[...] o primeiro membro de quatro compassos (*A*), muito embora se conclua na tônica, tem uma função perceptível de lançamento da curva melódica, enquanto o segundo membro (*B*) assume uma função de resposta conclusiva ao seu antecedente”. Os Fados tinham variações melódicas, com a mesma métrica heptassilábica. Os exemplos utilizados para a distribuição musical dos versos eram quadras sem repetições internas – *AB*, sendo comum a função do lançamento melódico ser atribuída a *A* e a conclusão ser em *B*, podendo suportar a primeira apresentação do segundo dístico e, conseqüentemente, ser reforçado pela repetição de dois versos finais (*B*), resultando, por fim, em quadra com repetições do último dístico, com fórmulas musicais de *ABB'* e de *AA'BB'*. Além disso, havia quadras com repetições de ambos os dísticos, com fórmula musical de *AA'BB'*. Os primeiros Fados do século XIX partiam de uma improvisação poética e de uma prática melódica improvisada, regida por padrões formais e harmônicos estáveis.

Alguns poemas, [...] são meras sequências informais de quadras soltas, que circulam na tradição popular sem indicação de autoria, podendo ser apropriadas livremente por cada cantor. Os temas tratados, refira-se desde já, são muito variados, e de modo nenhum se reduzem ao lamento amoroso, abordando, pelo contrário, a gama completa das situações características do quotidiano deste primeiro circuito fadista (NERY, 2004, p. 83).

Em relação ao universo temático do Fado, Ruy Vieira Nery (2004) cita um estudo intitulado *A triste canção do Sul* (1904), de Alberto Augusto de Almeida Pimentel (1849-1925), em que é apresentada a sistematização dos temas poéticos: o amor (sensual), o trabalho (e os sofrimentos das classes sociais), os aspectos da vida popular (hortas e pregões), os grandes crimes, a morte de personagens célebres, conflitos políticos e religiosos, orgulho local (patriotismo), passagens bíblicas, touradas. Alberto Pimentel (1989) aponta o uso de linguagem maliciosa e obscena, além de palavras esdrúxulas, muitas dessas sem sentido algum.

O Fado exibia no ano de 1851 um olhar satírico e humorístico para a situação política e social do país. Em um contexto de articulação da literatura com as artes (música, dança e teatro), o Fado passou a ser utilizado no palco e entendido como um gênero músico-teatral:

[...] o Teatro português se apossa do potencial espetacular do gênero Fado, explorando de forma explícita os tópicos evidentes da gama temática mais convencional que já então vai sendo patente na poesia fadista, incluindo um primeiro enunciado do sonho ainda remoto de ser numa possível “canção nacional” (NERY, 2004, p. 104).

O gênero foi cada vez mais incluído na vida familiar da classe média urbana lisboeta, ingressando no espaço íntimo das salas, pelos membros masculinos das famílias pequeno-burguesas que frequentavam os espaços de diversões noturnas como teatros, tabernas e bordéis. A noite lisboeta do começo do século XIX passou a atrair uma juventude burguesa e aristocrática, formada pela população do Ensino Superior oitocentista. Nesse percurso boêmio, a prática do Fado chegou à Coimbra pelos estudantes da Universidade. Em *Cancioneiro de músicas populares* (1893; 1895; 1899), de César das Neves, encontramos *Fado de Coimbra* com características comuns aos outros Fados, cujo texto é escrito em quadras e a música é formada pela alternância estável entre tônica e dominante, fazendo uso de frases simétricas e ritmo ternário.

Coimbra, nobre cidade,
Onde se formam doutores,
Aqui também se formaram
Os meus primeiros amores.

Ó Coimbra, ó Coimbra,
Que fazes aos estudantes?
Vêm de casa uns santinhos,
Vão de cá feitos tratantes.

[...]

(NEVES apud NERY, 2004, p. 111).

O Fado, ao chegar em Coimbra, deixa de se referir ao cotidiano popular lisboeta para corresponder ao cotidiano da comunidade estudantil, apagando os contextos culturais de cada estudante, para uniformizar uma vida acadêmica coimbrã. Em *Fado dos estudantes* (1898), Cesar das Neves declara ter recolhido Fados do período de 1871, garantindo que o gênero estava mais próximo do plano literário do que musical, mas ainda assim o Fado usava as nomenclaturas importadas dos gêneros musicais do salão romântico como *nocturnos* e *serenatas*. A característica de expressão literária seria cada vez mais acentuada no Fado a partir dos primeiros anos do século XX. Um dos efeitos do processo de gradual emancipação, da admissão do Fado no circuito acadêmico de Coimbra e de expressão do plano literário foi o aumento significativo de letras pela estética e pelos modelos poéticos eruditos, já que literatos e intelectuais passaram a escrever poemas para Fados. Por outro lado, essa produção de letras crescia também nas associações populares e operárias. Os escritores menos consagrados de uma literatura de massa, em busca de ascensão social, adotaram as convenções literárias eruditas:

[...] surgem, pois, no terço final do século cada vez mais poemas para o Fado que apresentam, ora imagens decalcadas da temática lírica culta, ora características formais artificiais e rebuscadas, como sucede nos chamados “fadões esdrúxulos”, em que cada verso deve por força terminar com uma palavra proparoxítota (NERY, 2004, p. 117).

Além dos *Fados esdrúxulos*, havia também os chamados de *Fados da repetição*, cujos textos faziam alusões literárias, marcados por imagens da natureza, por expressões românticas, com um imaginário fortemente sentimentalista, inclusive, trazendo uma imagem romântica da mulher. Musicalmente o Fado era escrito para piano, o que permitiu que esse imaginário sentimentalista fosse exteriorizado através de uma dedicatória para uma “Senhora da boa sociedade lisboeta”.

Ruy Vieira Nery (2004) relata que os editores ofereciam uma possibilidade de acompanhamento para o piano, com os acordes fundamentais em arpejos (chamado também de baixo de Alberti) para a mão esquerda, ao passo que a melodia cantada era realizada pela mão direita, o que possibilitava a leitura para outros instrumentos musicais. Com o aparecimento de métodos para a aprendizagem de guitarra portuguesa – como o tratado anônimo intitulado *Methodo para aprender guitarra sem auxílio de mestre oferecido à mocidade elegante da Capital por um amador* (1875), do *Apontamentos para um methodo de guitarra* (1875), de Ambosio Fernandes Maia e D. L. Vieira, de *O novo methodo de guitarra* (1877), do *Methodo muito simples e claro a tocar este instrumento por música ou sem música* (1889), de João Maria dos Anjos, e do *Methodo de guitarra*, de José Ferro – surgiram versões de acompanhamento de guitarra para o Fado.

Na virada do século XX, com a expansão da prática e do consumo de Fado, bem como o avanço da edição musical, que levou ainda mais o gênero aos espaços domésticos da classe média, inclusive, aos salões da alta sociedade (lugares com presença de intelectuais), o Fado despertou sentimentos mistos. Ainda havia rejeição moralista por causa da sua origem. Em um dos folhetins da *Gazeta de Portugal* (1867), o jovem escritor José Maria de Eça de Queirós (1845-1900) discutiu sobre o gênero, que viria ser um elemento de caracterização negativa das personagens em seus romances:

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito. Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado...*Fatum* era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha (QUEIRÓS apud NERY, 2004, p. 141).

Quando Eça de Queirós cria personagens fadistas em suas produções artísticas, na ótica de Ruy Vieira Nery (2004, p.141), ele procura inventar uma realidade pouco requintada: “[...] a referência fadista integra uma certa nostalgia de um portuguesismo idealizado [...]”. Este gênero associado à marginalidade social foi pouco a pouco se tornando um objeto de denúncia social, ideológica e política, em crescente ruptura com a Monarquia. Em *Fado e os seus censores* (1912), o tipógrafo Avelino de Souza salienta a realidade dos fadistas nos primeiros anos de República, ressaltando o papel de letrista e a música do fado em contexto de conscientização política progressista do povo:

Hoje, é o trovador humilde, *que não escreve*, e me pede para fazer-lhe uma canção, que elle cantará na festa a favor de uma viúva cheia de filhos; e, neste caso, a musica é o Fado propriamente dito, dedilhado em tom *menor*, acompanhando o verso apropriado, que é o mixto de revolta e amargura pelas desigualdades sociais. [...]

Mas que, a par da sentimentalidade natural deixam vibrar a música dentro d’alma, em tom maior, de onde se filtra a alegria esfuziante, enternecedora, perfumada! [...]

“Ao Fado tudo canta e tudo diz! Há no seu amago: Alma, Sentimento, Energia, Coração! (SOUZA apud NERY, 2004, p. 146-147).

O discurso sobre a realidade do fadista trata não só de uma articulação entre texto, música e contexto, mas também reafirma uma característica que gerou, anos mais tarde, a censura da música fadista: “tudo canta e tudo diz”. Na véspera da década de 1920, com as recentes notícias das aparições de Nossa Senhora em Fátima em 1917, muitos poemas dos fados traziam uma intensa religiosidade tradicional. Por outro lado, as memórias traumáticas da Grande Guerra foram temas da lírica do Fado durante esta década e as décadas seguintes, tanto para fazer uma exaltação patriótica, quanto realizar uma evocação trágica do dever patriótico diante o sofrimento nas trincheiras, no cativeiro na França e os traumas dos soldados e familiares após o conflito. Assim, no período do Estado Novo português foram proibidos textos de contestação antibélica ou sobre os sofrimentos da guerra, por causa do esforço oficial de propaganda militarista patriótica da II Guerra Mundial. Após os conflitos mundiais, a censura foi mantida no gênero pela necessidade de defender as colônias africanas.

Quanto à estrutura do texto, Ruy Vieira Nery (2004, p. 167) relata que ocorreu em 1910 uma superação da quadra de heptassílabos. Os textos receberam o acréscimo de um hemistíquio de três sílabas ao primeiro e ao terceiro verso da quadra em redondilha maior, fazendo com que a extensão acrescentada rimasse com o verso original. Esta duplicação de rimas originou o *Fado duplicado*. Entretanto, existia uma variante do *Fado duplicado*, que era o *Fado triplicado*, cuja junção era ao primeiro e ao terceiro versos da quadra, não só de um, mas de dois hemistíquios

encadeados, de três sílabas cada, que deveriam rimar entre si e com o heptassílabo. A história do Fado recorda a larga aplicação deste princípio de junção de um hemistíquio de três sílabas, não somente ao primeiro e ao terceiro, mas aos quatro heptassílabos da quadra original, que designou uma outra categoria poética no Fado, chamado *versículo*. Os quatro versos da quadra continuaram a rimar entre si na sétima sílaba, e as suas novas extensões asseguraram uma nova rima na décima-primeira sílaba.

A partir das décadas 1920 e 1930 a sextilha tornou-se em um dos modelos mais usados na escrita de novos fados. O universo poético do Fado era constituído de temas do lirismo fadista tradicional, como a fatalidade do destino, a impossibilidade do amor, a traição amorosa, a separação e a saudade, a espiritualidade católica devocional herdada do século XIX. Em consequências do sistema de censura da ditadura de Salazar, os poemas cantados foram se afastando de qualquer ligação ao quotidiano presente, fazendo referência ao passado. A partir das décadas de 50 e de 60 a riqueza do vocabulário poético do Fado era reconhecida. Ruy Vieira Nery (2004) afirma que é neste período que surgiu a forma musical básica chamada de *fado-canção*, um novo estilo musical que usava a segunda estrofe do poema como refrão, após a terceira estrofe, com estrutura parecida com a do Fado tradicional.

A métrica do poema é irregular, distante das redondilhas, decassílabos e alexandrinos estáveis da lírica fadista, e o uso da rima, que é escasso, serve apenas para pontuar a estrutura macro-formal dos dois dísticos e terceira estrofes e dos dois tercetos da estrofe intermediária (NERY, 2004, p. 242).

Além das mudanças na forma poética, próxima de uma tradição fadista mais clássica, havia mudanças no plano musical, no aprimoramento da expressividade do som. Segundo Ruy Vieira Nery (2004):

Musicalmente, não há só um contraste de claro-escuro entre o modo menor das coplas e o modo do refrão como o percurso harmônico é inesperado, com modulações imprevisíveis que jogam também elas com a criação de sonoridades mais luminosas ou mais fechadas de acordo com as nuances expressivas do texto (NERY, 2004, p. 242).

A absorção da poesia erudita por um suporte musical do Fado foi muito questionada pelos os intelectuais e críticos, pois muitos acreditavam que o gênero era um mero instrumento alienante a serviço do Estado Novo. Neste período, a cantora Amália Rodrigues (1920-1999) e o pianista Alain Oulmain (1928-1990) eram os grandes intérpretes do gênero. Alain Oulmain foi um grande fadista da poesia portuguesa, compondo melodias para o *Cancioneiro* (1516), de

Garcia de Resende (1470-1536), para o poema de Luís Vaz de Camões (1524-1580), para disseminar a expressividade poético-musical nos textos de Manuel Alegre de Melo Duarte (1936), de Pedro da Cunha Pimentel Homem de Melo (1904-1984), de Alexandre O’Neil (1924-1986), de José Régio (1901-1969), de José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), incluindo a poesia da escritora brasileira Cecília Meireles (1901-1964). Com a prisão do pianista Alain Oulmain pela polícia política portuguesa, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado entre 1945-1969), e a expulsão do artista de Portugal em 1966, as relações entre música e poesia foram mantidas pela cantora Amália Rodrigues, prosseguindo na escolha de poemas dos escritores portugueses como Pedro Homem de Melo, David de Jesus Mourão-Ferreira (1927-1996) e Vasco de Lima Couto (1924-1980).

Na virada da década de 70, os festivais de renovação musical foram momentos decisivos na formulação da música popular urbana portuguesa, o que colaborou para que a esquerda encontrasse o seu ideal de canção militante: “num contexto exaltado de contestação crescente ao regime nas frentes estudantil, sindical e mesmo militar não condescende com qualquer outro gênero em que não reconheça os mesmos valores empenhados de mobilização cívica revolucionária” (NERY, 2004, p. 250). Esse movimento da canção revolucionária adquiriu uma grande simbologia para o período de intervenção política militante das forças de Esquerda entre os anos de 1974-1975. No calor da revolução, a Comunicação Social e muitos dos intelectuais acusaram Amália Rodrigues de ter sido uma apoiadora convicta do regime ditatorial, devido à proteção que a fadista recebeu para exercer a carreira durante o regime deposto:

[...] quando os ataques ao Fado despertavam artigos e opúsculos de defesa apaixonada por parte dos seus aficionados e praticantes, as várias expressões hostis que culminarão no manifesto de António Osório – designadamente as constantes referências negativas ao gênero por parte de Fernando Lopes-Graça, na sua múltipla qualidade de compositor, esteta musical e etnomusicólogo, ou simplesmente na de homem de Cultura antifascista – não encontrarão agora resposta estruturada por parte do meio fadista, confiante na estabilidade adquirida da sua rotina (NERY, 2004, p. 250-251).

Neste cenário de polémica ideológica ao gênero, de revolta à censura imposta nas primeiras décadas do século XX, o fado entrou em fase de reelaboração. Essa nova fase de identificação da essência da nacionalidade portuguesa foi abordada pelo musicólogo Fernando Lopes-Graça (1906-1994). O crítico musical recordou o conceito de canção como identificação de uma nacionalidade, fundamentando o conceito de tradição em teses hegelianas e nos argumentos de Teófilo Braga. A canção popular portuguesa, referida por Fernando Lopes-Graça, não se resumia apenas ao Fado, mas incluía outros gêneros como *serenatas*, *chulas*,

danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, romances, hymnos nacionaes, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal. As reflexões teóricas de Fernando Lopes-Graça sobre o conceito canção portuguesa compreendia a noção de uma tonalidade nacional através da música, de uma relação entre nacionalismo, universalidade e o papel do artista em sociedade. O compositor usou a poesia portuguesa para dar uma dimensão nacional a sua produção musical. Esta dimensão nacional foi aprendida enquanto ele era aluno no Conservatório Nacional de Música de Lisboa. Sob a influência do compositor Luís Maria da Costa de Freitas Branco Pedro (1890-1955), responsável por abrir o caminho da descoberta da música antiga portuguesa, Fernando Lopes-Graça encontrou inspirações para a produção vocal. Luís de Freitas Branco musicou (para voz e piano) o poema *Aquela moça*, (1904), de Antônio Augusto de Lima (1859-1934); o soneto *A formosura desta fresca serra* (1907), de Luís de Camões, a trilogia *La mort, Recueillement, Élévation* (1909), de Charles Baudelaire (1821-1867); *A lágrima* (1922), de Augusto Gil (1873-1929); *Soneto dos repuxos* (1915), de António Maria de Sousa Sardinha (1887-1925); e poemas do Integralismo Lusitano de António Correia de Oliveira (1878-1960) e de Hipólito Raposo (1885-1953).

Teresa Cascudo (2010) recorda a tradição na trajetória musical do compositor Fernando Lopes-Graça, mostrando uma consciência interartística do musicólogo, por meio da valorização das relações entre música e poesia: “Só mediante o veículo da música, através do canto, ela pode [a poesia] viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando a acção” (GRAÇA, 1946, apud CASCUDO, 2010, p. 115). O encontro de um universo poético-musical se materializou na obra musical de Fernando Lopes-Graça através da produção de canções com textos de autores como Gil Vicente (1465-1536); Francisco de Sá de Miranda (1481-1558); Bernardim Ribeiro (1482-1552); Manuel Maria de Barbosa L’Hedois du Bocage (1765-1805); João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854); Antero Tarquínio de Quental (1842-1891); António Gomes Leal (1848-1921); Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923); António Pereira Nobre (1867-1900); Eugénio de Castro (1869-1944); Florbela Espanca (1894-1930); António Tomás Botto (1897-1959); Teixeira de Pascoaes (1877-1952); Fernando Pessoa (1888-1935); Camilo de Almeida Pessanha (1867-1926); e Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004).

A prática de interação entre nacionalismo, universalidade e o papel do artista em sociedade se popularizou em 1971, quando Fernando Lopes-Graça musicou o poema *Pátria*, de

Sophia de Mello Breyner Andresen. A essência da nacionalidade e da universalidade portuguesa no gênero musical era associada ao encontro com a tradição da lírica, enquanto o papel do artista em sociedade estava ideologicamente relacionado a uma realidade social e cultural. O músico Fernando Lopes-Graça e a escritora Sophia de Mello Breyner Andresen não só mantiveram essa articulação da lírica com a música, mas também tiveram em comum uma atividade cívica em oposição ao salazarismo, junto ao grupo dos intelectuais e outros artistas. Em consonância com as atividades culturais e de protesto que se faziam ao autoritarismo, a escritora portuguesa participou de diversas iniciativas contra a situação política de Portugal e contra a guerra colonial, como a Velada de São Domingos, organizada pelos católicos progressistas, na noite de 31 de dezembro de 1968 para 1º de janeiro de 1969. Sophia Andresen escreveu o poema intitulado “Vemos, ouvimos e lemos”, que foi musicado pelo compositor Rui Clemente Paz (1949-2013), e interpretado no violão por Francisco Fanhais (1941) nessa vigília. Além deste poema, Sophia de Mello Breyner Andresen teve sua produção artística musicada por outros artistas portugueses. A obra poética da escritora portuguesa não engloba apenas relações interartísticas com a música em Portugal, estando presente na música popular brasileira através do álbum intitulado *Mar de Sophia* (2006), da cantora e compositora Maria Bethânia Viana Telles Velloso (1946).

A música é um tema recorrente na criação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, estando presente em diversos títulos de seus poemas, entre eles, “Cantar” (1962), “Bach Segóvia Guitarra” (1967), “Flauta” (1967), “Canção 2” (1989) e em dois dos seus livros – *Coral* (1950) e *Musa* (1994). Esta aproximação com a música é longa e marcante na sua produção lírica, filiada à antiga tradição grega. O apreço pelo pensamento da Antiguidade clássica aparece na biografia de Sophia Andresen quando a futura autora frequenta entre 1936 e 1939, mas não termina, o curso de Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ao abordar certas figuras mitológicas, a escritora evidencia a importância da arte concebida quando música e poesia tinham o mesmo significado, demonstrando uma certa tendência evocativa a Apolo e à musa, para ensinar-lhe o canto, em sua *Obra Poética*.

No texto lírico da autora, o canto aparece associado ao verbo “ouvir”, pondo-se a ouvir para cantar, podendo ser entendido como um *stimmung*. De acordo com Emil Staiger (1997, p. 28): “O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se literalmente (*stimmung*) – à inspiração. [...] Seu poetar é involuntário. [...] O poeta lírico escuta de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recriá-los, como os cria também no leitor”. Em sua *Arte Poética IV*, a poeta reafirma a sua maneira de escrever ligada ao exercício de escutar e, ao mesmo tempo,

mostra, em sua lírica, uma união de cantos que se formam na diversidade de timbres, constituídos por vozes líricas (masculina e feminina), junto a várias vozes instrumentais, como flauta, guitarra, harpa. Sophia de Mello Breyner Andresen, portanto, demonstra que soube ser uma boa ouvinte, pois percebe a qualidade sonora de vozes e instrumentos, para, assim, transmitir em forma de poema musical na mente dos seus leitores.

No universo poético da escritora, a música desdobra-se em arranjos com performances sonoras e imagéticas, fazendo ressoar “a música do ser”, o “Ser sonoro”, “a música divina”, “a voz da guitarra”, os “gestos musicais”, o canto da musa, bem como “cada coisa vibrar como uma lira” (ANDRESEN, [1947] 2018, p. 164). Como Claude-Achille Debussy, a autora também buscou inspiração no mar: “a voz do mar” torna-se audível em muitos poemas e em um dos seus títulos poéticos – “Mar Sonoro” (1947).

MAR SONORO

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim.
 A tua beleza aumenta quando estamos sós
 E tão fundo intimamente a tua voz
 Segue o mais secreto bailar do meu sonho.
 Que momentos há em que eu suponho
 Seres um milagre criado só para mim.
 (ANDRESEN, 1990, p. 84).

Além disso, Sophia Andresen não deixou de tratar do cotidiano como nas canções do seu tempo. Esteve atenta ao clamor, às vozes que lutavam contra as injustiças, integrou-se a elas, permitindo que seus poemas fossem transformados em canções de protesto contra a ditadura salazarista.

Em entrevista a António Guerreiro (1989, p. 56), a escritora reconhece a proximidade da sua poética com a história, admitindo ser “quase invisível, mas muito profunda”. Essa relação explica e torna claro, para o leitor, a aproximação entre poesia e música. Em Sophia Andresen, a relação interartística é, assim, uma relação histórica de correspondência entre sílabas e notas, como a base do cantochão, das canções dos trovadores e troveiros, que se difundiu em Portugal, expondo repetições, variações, contrastes e com uma melodia conduzida até as penúltimas sílabas dos versos. Uma poética semelhante aos *organa* e *conductos* na medida em que é possível perceber os ritmos nos pés da métrica clássica. Parece-se também com os motetes em sua criação sílaba por sílaba, com certas vogais ou sílabas em evidência, e assemelha-se à ária da corte, pela natureza silábica.

Sophia de Mello Breyner Andresen demonstra a importância do escritor francês da Idade Média Eustache Deschamps (1345-1406), que além de poeta, é o autor de um tratado de versificação, em que se discutem gêneros interartísticos como a canção, a balada, o viralai e o rondel, a quem a autora dedica seu poema “Data” (1962). Anos mais tarde (1967), seu impulso criador recorda a transcrição de Andrés Segóvia da música de Johann Sebastian Bach. Por outro lado, as relações interartísticas entre a música e a lírica da escritora integram a canção popular portuguesa por duas razões principais: uma semelhança pela forma e estrutura, e a outra pela natureza temática. Na primeira constata-se a mesma presença dos versos heptassílabos, repetições, refrãos, o uso de quadras, quadra e melodia unindo-se harmoniosamente, e na outra a correspondência com os assuntos do cotidiano, memórias do 25 de Abril, personagens célebres, viagens marítimas, valores bíblicos, transmissão de sentimentos populares.

Com uma virtuosidade poética que foi reconhecida mundialmente para receber o prêmio Camões, bem como a Placa de Honra do Prêmio Francesco Petrarca, assim como o poeta italiano do século XIV, Sophia de Mello Breyner Andresen concedeu aos seus leitores uma música de sílabas sonoras, o que despertou a adaptação musical de alguns textos de *Obra poética* por diversos músicos. Seus poemas trazem, na clareza da forma silábica, tema, ritmo, harmonia, intensidade da expressão, repetição, contraste, inventividade sonora, nomenclatura musical. Eis o poema que Sophia Andresen deixa, no livro *Coral* (1950), a seus leitores mais atentos:

AS MINHAS MÃOS

As minhas mãos mantêm as estrelas,
Seguro a minha alma para que não se quebre
A melodia que vai de flor em flor
Arranco o mar do mar e ponho em mim
E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas.
(ANDRESEN, 1990, p. 164).

3 A POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

*A juventude impetuosa do mar invade o quarto
A musa poisa no espaço vazio à contraluz
As cordas transparentes da harpa*

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes
(ANDRESEN, [1997] 2018, p. 879).

Ao se estudar a *Obra poética* de Sophia de Mello Breyner Andresen, percebe-se, ao longo da análise de poemas, o vigor de uma musicalidade que é assinalada em cada verso, cujo núcleo fundamental é a sílaba. A sílaba é tecida no verso junto à pausa, como uma nota em uma pauta musical, segundo seu valor de intensidade, o que demonstra uma significação precisa de uma força na emissão do som; enquanto a pausa indica um silêncio entre palavras ou versos. O alinhamento entre sílabas e pausas produz um andamento característico no verso e, ao mesmo tempo, faz emergir uma cadência para a estrofe, seja por efeitos de acentuação, seja por registro fônico.

Observa-se, também, na poética de Sophia Andresen, uma relativa liberdade no que diz respeito à sílaba, mais precisamente na sucessão de sílabas, de acentos e de pausas, especialmente no que se refere à métrica, à forma de linhas simétricas. Sua *Obra poética*, publicada em três volumes e editada nos anos de 1990 e 1991, que reúne a maior parte da sua criação lírica e que corresponde a um vasto período de produção, baseia-se em versos livres, compreende poemas com versos de diferentes tamanhos, livres de sílabas acentuadas fixas e das pausas fixas. É possível dizer que a força na emissão do som pode variar de acordo com a entoação, pois a leitura possibilita algumas soluções, atuantes ou latentes na fala, como a junção ou a separação de vogais de contato, o acréscimo ou a supressão de sílabas, sobre a qual opina Sophia Andresen: “Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura” (ANDRESEN, 1991b, p. 349). A visão do seu processo de criação literária, registrado em “Arte Poética V”, extraído do livro *Ilhas* (1989), salienta a importância da palavra oral, uma experiência adquirida como ouvinte, recitadora e leitora, demonstrando ser consciente de “que não há poesia em silêncio” (ANDRESEN, 1991b, p. 349).

Em sua *Obra poética*, a escritora oferece indícios de que é na declamação, ou na leitura que nos penetra os ouvidos, que reside a “sorte de conhecer o poema”, estando também presente o aprendizado da sílaba e o da poesia de Sophia: “A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade” (ANDRESEN, 1991b, p. 65). A presença de um princípio teórico em Sophia de

Mello Breyner Andresen expressa-se, no poema “Epidauro”, retirado da obra *Geografia* (1967), através de uma “teoria ordenada das sílabas”, articulada com uma linguagem rica em símbolos da Antiguidade clássica, dado que se estabelece em relação ao título do poema e à presença de certas evocações da cultura grega ao longo do discurso. Segundo Alfredo Bosi (2000), a concepção de som no poema pode ser associada à voz: “a voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a *re-presentation* do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto. A voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra” (BOSI, 2000, p. 72). A palavra tem um sentido de voz na poesia de Andresen, conforme a escritora informa aos leitores no trecho final em “Arte Poética V”:

Tempos depois, escrevi estes três versos:

*A voz sobe os últimos degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.*
(ANDRESEN, 1991b, p. 350).

Essa palavra, representada na voz desprendida do sujeito lírico, que sobe sozinha as escadas no antigo teatro, chama atenção para os primeiros conceitos de poesia lírica no mundo antigo, para os conceitos de som, de metro e de ritmo, para a concepção de movimento, dos quais a lírica de Sophia pode tomar corpo: “Só poderás ser liberta aqui na manhã d’Epidauro” (ANDRESEN, 1991b, p. 65). Por outro lado, as sílabas “portadoras limpas da serenidade” também fazem alusão à poesia produzida pelos gregos, cuja técnica utilizava um sistema quantitativo para medir os versos pela unidade de tempo, já que, por meio delas, é possível conhecer a alternância entre sons fortes e fracos, podendo-se sentir a cadência do verso e estabelecer um sentido. O ensinamento sobre uso da voz e o recebimento de uma teoria das sílabas aproximam-se da concepção da arte como inspiração das musas, representada na voz alta e livre, destinada a um público, uma arte produzida para uma ocasião de recitação e de performance, de interiorização e de exteriorização, como ressalta Johannes Pfeiffer (1966):

[...] o metro é o exterior e o ritmo o interior; o metro é a regra abstrata, o ritmo a vibração que confere vida; o metro é o Sempre, o ritmo o Aqui e o Hoje; o metro é a medida transferível, o ritmo é animação intransferível e incomensurável (PFEIFFER, 1966, p. 18, apud CHOCIAY, 1974, p. 3).

Em *Obra poética*, o metro e o ritmo são analisados e entendidos como a música da poesia, pois se manifestam em um arranjo de sons, em uma melodia de sílabas átonas e de

sílabas tônicas, para representar a visão de mundo da escritora, como assinala Sophia Andresen em “Arte poética II”, do livro *Geografia* (1967), para alertar o leitor acerca da questão: “Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a ligação com a coisas” (ANDRESEN, 1991b, p. 96).

Rosa Maria Martelo (2005, p. 61) considera que é uma característica da poesia de Andresen traçar uma sequência organizada de sons, salientando que essa teoria não implica a assimilação tradicional de um sistema, nem pode ser compreendida como algo imposto ao poema, mas refere-se a uma peregrinação ou um desfile solene. Segundo a pesquisadora, é importante compreender o pensamento da escritora, quando ela procura demonstrar a teoria através da distinção entre declamar e ouvir. Nesse sentido, Sophia Andresen enfatiza o valor atribuído ao som produzido no anfiteatro de Epidauro para sua criação poética, conforme pode ser analisado no trecho final do texto “Arte poética V”: “Um dia em Epidauro – aproveitando o sossego deixado pelo horário de almoço dos turistas – coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz livre, desligada de mim” (ANDRESEN, 1991b, p. 349, apud MARTELO, 2005, p. 61).

No Epidauro está “a teoria ordenada das sílabas”, que é revelada não só na audição de sons dos fonemas, mas, principalmente, na relação dos sons entre si, que se ordenam ou se organizam, com o fim de mostrar um sentido ao leitor. Este pode ser percebido verso a verso, na repetição de sílabas e no interior dos versos, sendo preciso ainda comparar suas repetições e suas variações, para melhor compreender os diferentes significados do texto poético: “trazida à luz/ trazida à liberdade da luz/ trazida ao espanto da luz” (ANDRESEN, 1991b, p. 65).

Sophia de Mello Breyner Andresen recorre frequentemente, em sua *Obra poética*, a uma sequência ordenada de sons aliados a temas da Antiguidade clássica para expressar a ideia de que sua poesia se liga à Grécia, de onde emanam as formas da lírica ocidental que, soando alto em lugares carregados de significados histórico ou mítico, retornam à concepção das artes como uma atividade espiritual, inspirada e guiada pelas musas. Em “Musa”, extraído do *Livro Sexto* (1962), o Eu lírico invoca essa figura mitológica para si, com o intuito de aprender o canto:

MUSA

- 1 Musa ensina-me o canto
- 2 Venerável e antigo
- 3 O canto para todos
- 4 Por todos entendido

5 Musa ensina-me o canto
6 O justo irmão das coisas
7 Incendiador da noite
8 E na tarde secreto

9 Musa ensina-me o canto
10 Em que eu mesma regresso
11 Sem demora e sem pressa
12 Tornada planta ou pedra

13 Ou tornada parede
14 Da casa primitiva
15 Ou tornada o murmúrio
16 Do mar que a cercava

17 (Eu me lembro do chão
18 De madeira lavada
19 E do seu perfume
20 Que atravessava)

21 Musa ensina-me o canto
22 Onde o mar respira
23 Coberto de brilhos
24 Musa ensina-me o canto
25 Da janela quadrada
26 E do quarto branco

27 Que eu possa dizer como
28 A tarde ali tocava
29 Na mesa e na porta
30 No espelho e no corpo
31 E como os rodeava

32 Pois o tempo me corta
33 O tempo me divide
34 O tempo me atravessa
35 E me separa viva
36 Do chão e da parede
37 Da casa primitiva

38 Musa ensina-me o canto
39 Venerável e antigo
40 Para prender o brilho
41 Dessa manhã polida
42 Que poisava na duna
43 Docemente os seus dedos
44 E caiava as paredes
45 Da casa limpa e branca

46 Musa ensina-me o canto

47 Que me corta a garganta
(ANDRESEN, 1991b, p. 102-103).

O poema remete a uma das nove musas da mitologia grega, filhas da Mnemósine e de Zeus, divindades que tinham um único interesse: cantar. Na tradição clássica, elas são descritas perto do trono de Zeus, como inventoras e primeiras intérpretes dessa arte; elas cantam a grandeza do rei dos deuses, a origem do mundo e seus habitantes e as proezas dos grandes heróis. As musas são associadas à figura de Apolo – o deus da música, que lhes regia os cantos ao redor da fonte de Hipocrene e sob essa nascente favorecia a inspiração poética. Elas representam a inspiração aos artistas, especialmente, poetas e músicos (ZWILLING, 2015).

O texto, estruturalmente, possui dez estrofes com um número variado de versos, composto inicialmente por cinco quadras, crescendo as estrofes seguintes com a apresentação de duas sextilhas intercaladas por uma quintilha, seguidas de uma septilha, diminuindo somente na última estrofe com o aparecimento de um dístico. A produção poética no mundo antigo, que era inspirada pelas musas, seguia a métrica grega compreendida por metros líricos (cantados com acompanhamento musical), ou por metros recitativos (com ou sem acompanhamento).

A prosódia, na Grécia antiga, tinha o significado de “canto em concordância”, de “canto acompanhado da lira” e de “metrificação de palavras”. Por meio dela, os gregos estudavam a quantidade das sílabas que constituem a palavra. A acentuação da poesia era medida por fonemas chamados de sílabas breves e sílabas longas, correspondendo, respectivamente, as sílabas átonas e sílabas tônicas, como sucede nas línguas contemporâneas ocidentais. Isso significa que existe uma aproximação entre a arte da versificação realizada pelos gregos e “a teoria ordenada das sílabas”, apresentada por Sophia de Mello Breyner Andresen, pois ambas se baseiam em estruturas sonoras para projetar estruturas simétricas ou assimétricas, podendo ou não utilizar de certa repetição métrica para realçar a ação criadora do poeta e enfatizar a importância do ritmo para a música do poema.

Antônio Candido (2006) destaca a importância de uma distinção entre os conceitos de metro e de ritmo para a análise de poemas: “Ao número de sílabas poéticas de um verso chama-se METRO; ao número de segmentos rítmicos, chama-se RITMO” (CANDIDO, 2006, p. 82). Em “Musa”, nota-se que a maioria dos versos é de anapestos, pois são formados por esquemas métricos ternários ascendentes (UU_); as exceções mais recorrentes são constituídas pelo anfíbraco (U_U), que equivale a um ternário interno, e por esquemas binários ascendentes e descendentes como o iambo (U_) e o troqueu (_U).

MUSA	[Escansão]	E.R.
MU-sá en-SI-na-mê o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
Ve-ne-RÁ-vel-ê an-TI-go	UU_UU_	6 (3-6)
O-CAN-to-pa-ra-TO-dos	U_UUU_	6 (2-6)
Por-TO-dos-en-ten-DI-do	U_UUU_	6 (2-6)
MU-sá en-SI-na-me o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
O-JUS-to ir-MÃO-das-COI-sas	U_U_U_	6 (2-4-6)
In-cen-dia-DOR-da-NOI-te	UUU_U_	6 (4-6)
E-na-TAR-de-se-CRE-to	UU_UU_	6 (3-6)
MU-sá en-SI-na-mê o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
Em-quê eu-MES-ma-re-GRES-so	UU_UU_	6 (3-6)
Sem-de-MO-rá e-sem-PRES-sa	UU_UU_	6 (3-6)
Tor-NA-da-PLAN-ta ou-PE-dra	U_U_U_	6 (2-4-6)
Ou-tor-NA-da-pa-RE-de	UU_UU_	6 (3-6)
Da-CA-sa pri-mi-TI-va	U_UUU_	6 (2-6)
Ou-tor-NA-dá o-mur-MÚ-rio	UU_UU_	6 (3-6)
Do-MAR-quê a-cer-CA-va	U_UU_	5 (2-5)
(Eu-me-LEM-bro-do-CHÃO	UU_UU_	6 (3-6)
De-ma-DEI-ra-la-VA-da	UU_UU_	6 (3-6)
E-do-seu-per-FU-me	UUUU_	5 (5)
Quê a-tra-ves-SA-va)	UUU_	4 (4)
MU-sá en-SI-na-mê o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
On-dê o-MAR-res-PI-ra	UU_U_	5 (3-5)
Co-BER-to-de-BRI-lhos	U_UU_	5 (2-5)
MU-sá en-SI-na-mê o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
Da-ja-NE-la-qua-DRA-da	UU_UU_	6 (3-6)
E-do-QUAR-to-BRAN-co	UU_U_	5 (3-5)
Quê eu-POS-sa-di-zer-CO-mo	U_UUU_	6 (2-6)
A-TAR-dê a-li-to-CA-va	U_UUU_	6 (2-6)
Na-ME-sa e-na-POR-ta	U_UU_	5 (2-5)
No es-PE-lhō e-no-COR-po	U_UU_	5 (2-5)
E-CO-mō os-ro-de-A-va	U_UUU_	6 (2-6)
Pois-o-TEM-po-me-COR-ta	UU_UU_	6 (3-6)
O-TEM-po-me-di-VI-de	U_UUU_	6 (2-6)
O-TEM-po-mê a-tra-VES-sa	U_UUU_	6 (2-6)
E-me-se-PA-ra-VI-va	UUU_U_	6 (4-6)

Do-CHÃO-e-da-pa-RE-de	U_UUU_	6 (2-6)
Da-CA-sa-pri-mi-TI-va	U_UUU_	6 (2-6)
MU-sã-en-SI-na-mê-o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
Ve-ne-RÁ-vel-ê-an-TI-go	UU_UU_	6 (3-6)
Pa-ra-PREN-der-o-BRI-lho	UU_UU_	6 (3-6)
Des-sa-ma-NHÃ-po-LI-da	UUU_U_	6 (4-6)
Que-poi-SA-va-na-DU-na	UU_UU_	6 (3-6)
Do-ce-MEN-tê-os-seus-DE-dos	UU_UU_	6 (3-6)
E-cai-A-va-as-pa-RE-des	UU_UU_	6 (3-6)
Da-CA-sa-LIM-pã-e-BRAN-ca	U_U_U_	6 (2-4-6)
MU-sã-en-SI-na-mê-o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
Que-me-COR-tã-a-gar-GAN-ta	UU_UU_	6 (3-6)

(ANDRESEN, 1991b, p. 102-103).

A sequência ordenada dos sons não obedece a uma regra fixa de acentuação; o poema tem uma acentuação própria que é resultante da visão de mundo da autora. A maioria das sílabas formam versos hexassílabos, tornando perceptível a predominância de um ritmo binário, que se realiza com a marcação dos tempos fortes nas segundas sílabas (2-6) e nas quartas sílabas (4-6) do texto. A alternância binária também se concretiza com a realização de unidades de tempo bem marcadas, como (2-4-6). Contudo, é possível perceber diferentes contornos intensivos que provocam a quebra da alternância binária com a imposição de uma primeira sílaba forte, em vez da segunda, como (1-3-6) – que se destaca bastante –, com o acento incidindo na terceira sílaba (3-6) e as variedades que se aumentam com os esquemas (4), (5), (2-5), (3-5), o que lhes dá uma maior flexibilidade, realçando os efeitos expressivos do poema. O conceito de ritmo do poema deve ser entendido como algo mais solto, mais livre e menos simétrico, pois há nele um vínculo que se aproxima do ritmo musical tanto quanto se afasta, como salienta Bruno Kiefer (1987):

Numa melodia notaremos a existência de fragmentos mínimos, unidos em grupos de dois ou três sons formando células rítmicas. Mas notaremos também a existência de fragmentos mais extensos – formando unidades maiores – decomponíveis em fragmentos mais curtos. Numa poesia percebemos, além de sílabas, as palavras, agrupamentos de palavras, versos, etc. O ritmo pulsa em todas estas unidades, desde as células até as estruturas maiores. É, pois, complexo o fenômeno rítmico (KIEFER, 1987, p. 23).

O estudo do ritmo requer o entendimento de outros elementos, como o som, o metro, e solicita uma correlação entre poesia e música. Bruno Kiefer (1987, p. 23) recorda que a palavra

rhythmos, “aquilo que flui, aquilo que se move”, surge no mundo grego, quando música e poesia tinham o mesmo significado, integrando-se à temática do texto.

No plano sonoro, o poema mostra várias aliterações (R, N, C, M, S, Z). Nota-se que as consoantes do título (M, S) aparecem em outras sílabas, “MeSa” (v. 29), “caSa priMitiva” (vv. 14; 37), e desdobram-se em outras sonoridades, como “regreSSo” (v. 10), “EnSina-Me” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46), podendo-se afirmar que a presença da musa na poesia de Andresen é origem de inspiração para o substrato fônico e, ao mesmo, é o que sustenta outros elementos musicais no poema.

MUSA

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
VeNeRável e aNtigo
O CaNto paRa todoS
PoR todoS eNteNdido

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
O juSto iRMão daS CoiSaS
INCeNdiadoR da Noite
E Na taRde SeCReto

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
EM que eu MeSMa RegReSSo
SeM deMoRa e SeM pReSSa
ToRNada plaNta ou pedRa

Ou toRNada paRede
Da CaSa pRiMitiva
Ou toRNada o MuRMúRio
Do MaR que a CeRCava

(Eu Me leMbRo do chão
De MadeiRa lavada
E do Seu peRfuMe
Que atRaveSSava)

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
Onde o MaR ReSpiRa
CobeRto de bRilhoS
MuSa eNSiNa-Me o CaNto
Da jaNela quadRada
E do quaRto bRaNCo

Que eu poSSa dizeR CoMo
A taRde ali toCava

Na MeSa e Na poRta
 No eSpelho e No CoRpo
 E CoMo oS Rodeava

PoiS o teMpo Me CoRta
 O teMpo Me divide
 O teMpo Me atRaveSSa
 E Me SepaRa viva
 Do Chão e da paRede
 Da CaSa pRiMitiva

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
 VeNeRável e aNtigo
 PaRa pReNdeR o bRilho
 DeSSa MaNhã polida
 Que poiSava Na duNa
 DoCeMeNte oS SeuS dedoS
 E Caiava aS paRedeS
 Da CaSa liMpa e bRaNCa

MuSa eNSiNa-Me o CaNto
 Que Me CoRta a gaRganta
 (ANDRESEN, 1991b, p. 102-103).

Convém destacar que as estrofes do poema apresentam arranjos bastante harmônicos, o que permite pensar na organização das sílabas dentro dos versos, por meio do processo de harmonização fônica, como a reiteração dupla ou múltipla de consoantes no alinhamento de palavras próximas:

“Ou tornada o murmúrio” (v. 15).
 r r r

“Incendiador da noite” (v. 7).
 n n n

“Docemente os seus dedos” (v. 43).
 s s s s s

“Em que eu mesma regresso” (v. 10).
 m m m

Há também efeitos combinatórios de reiteração vocálica e consonântica no poema, o que pode gerar as mais variadas homofonias, podendo-se supor que essa harmonização fônica surge

livremente no interior dos versos, em uma possível exemplificação da “teoria ordenada das sílabas”:

“O canto para todos” (v. 3).
to to

“De madeira lavada” (v. 18).
de de

“Pois o tempo me corta” (v. 32).
po po

“Que me corta a garganta” (v. 47).
ta ta

Nota-se que a harmonização de Sophia Andresen pode ser fundada no parentesco de um só traço articulatório. Neste caso, as reiteraões são parciais e os efeitos sonoros são bastante peculiares pelo contraste entre os traços não reiterados:

“Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46).
m z n s n m k n t

“Por todos entendido” (v. 4).
p t d n t n d d

“Sem demora e sem pressa” (v. 11).
s m d m r s m p r s

“Tornada planta ou pedra” (v. 12).
t r n d p l n t p d r

“Ou tornada parede” (v. 13).
t n d p r d

“Onde o mar respira” (v. 22).
n d r r p r

Verifica-se a ocorrência de algumas amplificações sonoras de duas consonâncias, em justaposição, que, quando já distanciadas, se repetem dentro do mesmo verso por um intervalo vocálico:

“Coberto de brilhos” (v. 23).

b.r br

“Para prender o brilho” (v. 40).

p.r pr

O texto salienta também a reiteração vocálica no alinhamento de sílabas próximas na unidade dos versos, tornando-se desnecessário limitar este andamento fônico apenas às vogais fortes, já que a harmonização sonora é encontrada simultaneamente em sílabas fortes e sílabas fracas:

“Tornada planta ou pedra” (v. 12).

a a a a a

“Do mar que a cercava” (v. 16).

a a a a

“De madeira lavada” (v. 18).

a a a a a

“Que atravessava” (v. 20).

a a a a

“Da janela quadrada” (v. 25).

a a a a a a

“E na tarde secreto” (v. 8).

e e e e e

“Docemente os seus dedos” (v. 43).

e e e e e

“No espelho e no corpo” (v. 30).

o o o o o

“Por todos entendido” (v. 4).

o o o o

“E do seu perfume” (v. 19).

u u u

Existe ao longo do texto a assonância da vogal “A”, seja na forma oral (a), como em “cAsA” (vv. 14; 37; 45), “tornAdA” (vv.12; 13; 15), “AtrAvessAvA” (v. 20), “quAdrAdA” (v. 25), seja na forma nasal (an, ã), em “Antigo” (v. 2; 39), “mAnhÃ” (v. 41), “cANto” (vv. 1; 3; 5; 9; 21; 24; 38; 46), “plANta” (v. 12), “brANca” (v. 45), “gargANta” (v. 47). Essa assonância

representada por meio da vogal átona de “Musa”, cujo tema é uma figura mitológica feminina grega que dá nome ao poema, produz o significado de que essa musicalidade que ressoa é oriunda dos cantos ao redor da fonte de Hipocrene, canção que o Eu-lírico procura aprender: “Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46) e, como tal, associa-se à finalidade de prosódia musical, que é contar (cantar) todas as sílabas no título.

Sophia de Mello Breyner Andresen destaca, neste poema, uma riqueza de realizações particulares de rimas, que é responsável pelas cadências fônicas dos versos. Essa harmonia pode ser percebida a partir de uma última vogal forte no verso, como é o caso da rima toante (vv. 46; 47), que oferece uma semelhança na vogal tônica, sem que outras vogais coincidam:

“Musa ensina-me o cANto	Vogal tônica nasal ã
Que me corta a gargANta.”	Vogal tônica nasal ã

Nota-se que esse tipo de rima também pode ser analisado na reiteração de duas vogais, consistindo em uma rima entre vogais forte e fraca na cadência fônica dos versos (vv. 21-26):

“Musa ensina-me o canto	ã_o
Onde o mar respira	
Coberto de brilhos	
Musa ensina-me o canto	ã_o
Da janela quadrada	
E do quarto branco”	ã_o

Existe, inseridas em “Musa”, cadências que se combinam na estrofe final de um verso e no final do verso seguinte, entre versos alternados ou entre versos afastados:

MUSA

Musa ensina-me o canto	A
Venerável e antigo	B
O canto para todos	C
Por todos entendido	B
Musa ensina-me o canto	A
O justo irmão das coisas	C
Incendiador da noite	C
E na tarde secreto	D
Musa ensina-me o canto	A
Em que eu mesma regresso	D

Sem demora e sem pressa	D
Tornada planta ou pedra	D
Ou tornada parede	D
Da casa primitiva	B
Ou tornada o murmúrio	E
Do mar que a cercava	F
(Eu me lembro do chão	G
De madeira lavada	F
E do seu perfume	E
Que atravessava)	F
Musa ensina-me o canto	A
Onde o mar respira	B
Coberto de brilhos	B
Musa ensina-me o canto	A
Da janela quadrada	F
E do quarto branco	A
Que eu possa dizer como	C
A tarde ali tocava	F
Na mesa e na porta	C
No espelho e no corpo	C
E como os rodeava	F
Pois o tempo me corta	C
O tempo me divide	B
O tempo me atravessa	D
E me separa viva	B
Do chão e da parede	D
Da casa primitiva	B
Musa ensina-me o canto	A
Venerável e antigo	B
Para prender o brilho	B
Dessa manhã polida	B
Que poisava na duna	E
Docemente os seus dedos	D
E caiava as paredes	D
Da casa limpa e branca	A
Musa ensina-me o canto	A
Que me corta a garganta.	A
(ANDRESEN, 1991b, p. 102-103).	

Observa-se a ocorrência de rima entre a palavra final de um verso e outra do interior do verso seguinte, aumentando a musicalidade no poema, pois quando os sons se repetem proporcionam um grande efeito musical e ritmo.

“O canto para todos
Por todos entendido” (vv. 3; 4).

A poesia de Andresen revela rimas soantes perfeitas, ao reiterar sons vocálicos e sons consonantais, como pode ser observado em “Na mesa e na porta”/ Pois o tempo me corta” (vv. 29-32) e em “A tarde ali tocava/ E como os rodeava” (vv. 28-31). Como um meio de quebrar essa monotonia ou o efeito acústico da repetição do motivo do poema – “Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46) –, a autora cria, através da ruptura do padrão rígido, certas rimas externas soantes imperfeitas, que se realizam em semelhanças parciais de sons, como o som consonantal inicial e os sons vocálicos, como em “secreto/ regresso” (vv. 8; 10), e em meio a sobras de fonemas não reiterados, tal como ocorre com a sobra de “r” em “como/ corpo” (vv. 27; 30); com sobras dos fonemas “r” e “s” em “pressa/ pedra” (vv. 11-12). Percebe-se novamente que ocorre rimas quando só vogais coincidem:

Musa ensina-me o canto	
Venerável e <u>antigo</u>	i_o
O canto para todos	
Por todos <u>entendido</u>	i_o

O poema de Andresen mostra, esteticamente, arranjos de rimas assonantes com a sobra da semivogal “i”, em “coisa/ como” (vv. 6; 27), “respira/ brilhos” (vv. 22-23). Contudo, nenhuma diferença de traços em fonemas é mais contrastante do que o esquema rimático G, em que se examina a ausência total de reiteração, podendo ser chamado de rima órfã.

No nível semântico, a presença da musa é evidenciada ao longo do poema pela repetição da referência “Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46); o Eu lírico, compreendendo a missão da musa para a humanidade, a invoca, pois almeja adquirir o conhecimento da sua arte, que é representada pelo canto. Na menção ao som produzido como “Venerável e antigo” (vv. 2; 39), o sujeito lírico revela a qualidade da arte da musa, que é divina, dando a conhecer a sua antiga origem. Este ato de cantar, que é “para todos” (v. 3) e é “por todos entendido” (v. 4), é descrito como “o justo irmão das coisas” (v. 6), onde uma verdade divina pode se

materializar na atividade humana, razão para ser o “incendiador da noite” (v. 7) da consciência humana, podendo suceder em outro momento e em outro modo como “na tarde secreto” (v. 8).

Ao mesmo tempo o Eu poético explica que o canto é uma iluminação divina, ele deixa claro que o seu desejo de retorno à técnica da cantar deve ocorrer de maneira natural, “Sem demora e sem pressa” (v. 11), através de uma nova vida, “Tornada planta ou pedra” (v. 12), “Ou tornada parede/ Da casa primitiva” (vv. 15-14), “Ou tornada o murmúrio/ do mar” (vv. 15-16), constituindo-se em uma espécie de renúncia da vida presente, de modo que ele opta pelas recordações de um tempo passado, “Eu me lembro do chão/ de madeira lavada/ e do seu perfume” (vv. 17-19), para regressar ao tempo desejado.

Aprender a cantar com a musa é uma ascensão em profundidade, que permite conhecer “onde o mar respira/ coberto de brilhos” (vv. 23-24) e, ao mesmo tempo, pode ser realizado em qualquer lugar, “Da janela quadrada /E do quarto branco” (vv. 25-26), porque o que importa para o Eu lírico é saber expressar, através do canto, suas experiências e suas sensações: “Que eu possa dizer como/ A tarde ali tocava/Na mesa e na porta/ No espelho e no corpo/ E como os rodeava” (vv. 27-31). O sujeito lírico explica que sem os ensinamentos da musa, ele sofre as ações do tempo, afastando-se da arte primitiva, de fusão entre sujeito e objeto, que é o legado do mundo grego: “pois o tempo me corta/o tempo me divide/o tempo me atravessa/ e me separa viva/ do chão e da parede/ da casa primitiva” (vv. 32-37).

A arte da musa é uma busca constante que pode unir o Eu poético à divindade em uma atividade que dará sentido à sua existência: “Para prender o brilho/ Dessa manhã polida/ Que poisava na duna/ Docemente os seus dedos/ E caiava as paredes/ Da casa limpa e branca” (vv. 40-45). Mas mesmo nada sabendo, o eu lírico tem o entendimento instintivo de que na ação de cantar há algo de ameaçador: “Musa ensina-me o canto/ Que me corta a garganta” (vv. 46-47). O canto da musa possibilita, assim, a consciência de que a morte pode chegar a qualquer instante, seja silenciosamente quando a arte não é praticada, seja musicalmente quando a voz é trazida à tona, ferindo.

Sophia de Mello Breyner Andresen recorre à figura mitológica da musa por acreditar que a ação de cantar é resultante do ato de escutar ou, em outras palavras, por perceber que o sujeito tem esclarecimentos sobre os níveis de manobras de uma melodia através da sua própria experiência como ouvinte. Anos mais tarde, em 1972, a escritora publica o livro *Dual* e apresenta outro texto com o mesmo título – “Musa” –, onde irá enfatizar que o aprofundamento do canto é realizado na audição do som.

MUSA

- 1 Aqui me sentei quieta
 - 2 Com as mãos sobre os joelhos
 - 3 Quieta muda secreta
 - 4 Passiva como os espelhos

 - 5 Musa ensina-me o canto
 - 6 Imanente e latente
 - 7 Eu quero ouvir devagar
 - 8 O teu súbito falar
 - 9 Que me fuge de repente.
- (ANDRESEN, 1991b, p. 140).

Comparado ao texto “Musa” do *Livro Sexto* (1962), a estrutura deste poema é menor, possui duas estrofes e nove versos. Na primeira estrofe, encontra-se uma quadra, forma de origem popular, regularmente usada entre os poetas arcádicos e, também, entre muitos poetas modernistas das literaturas portuguesa e brasileira. Na última estrofe, aparece uma quintilha, um padrão empregado pelos poetas trovadores, nativo na poesia galego-portuguesa. Observa-se que a herança da cultura clássica é um tema comum entre o movimento arcáde e a poesia de escritora, enquanto a estrutura da canção dos poetas-músicos aproxima-se da teoria de Sophia Andresen pelo tratamento melódico, que era, na maioria das vezes, silábico.

Naturalmente, a construção da melodia do poema pode ser analisada através do ritmo, elemento que movimenta as sílabas de Sophia, colocando em uso as afirmações de Norma Goldstein (2015): “O ritmo é composto pela sucessão de unidades rítmicas no verso, que resulta da alternância entre sílabas fortes (acentuadas) e fracas (não-acentuadas), ou entre sílabas formadas por vogais longas e breves” (GOLDSTEIN, 2005, p. 11); bem como destaca Antônio Candido (2006):

Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos (CANDIDO, 2006, p. 67).

Sophia Andresen revela, em sua poesia, que aquilo que fere e agrada os ouvidos está presente na distribuição organizada das sílabas átonas e tônicas, que é “tão criadora e fundadora quanto livre”, como argumenta Rosa Maria Martelo (2005, p. 58) “acentuando o facto de a

poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela exploração da capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos”.

Em “Musa”, Sophia de Mello Breyner Andresen manifesta essa dimensão de combinações de formas na sequência ordenada das sílabas, ao traçar uma alternância de ritmos binários e ternários, correspondendo, respectivamente, à representação de composições dos ritmos iâmbicos (U_) e anapestos (UU_). Tal experiência torna-se possível porque o ritmo deste poema não só acompanhou o do poema “Musa” citado anteriormente, mas também as mudanças de padrões, como aponta Norma Goldstein (2005), “a nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível” (GOLDSTEIN, 2005, p. 11). Verifica-se, além disso, que a sequência de sílabas, formadora dos versos heptassílabos, aponta três tipos de alinhamentos: primeiro verso, 7(2-5-7); terceiro, quarto e sétimo versos, 7 (2-4-7); oitavo e nono versos, 7 (3-7). Os versos hexassílabos são constituídos igualmente por três tipos de andamentos: segundo verso, 6 (2-6); quinto verso, 6 (1-3-6); sexto verso, 6 (3-6).

MUSA	[Escansão]	E.R.
A-QUI-me-sen-TEI-qui-E-ta	U_UU_U_	7 (2-5-7)
Com as-MÃOS-sobre os-joElhos	U_UUU_	6 (2-6)
Qui-E-ta-MU-da-se-CRE-ta	U_U_UU_	7 (2-4-7)
Pas-SI-va-CO-mô os-es-PE-lhos	U_U_UU_	7 (2-4-7)
MU-sã en-SI-na-mê o-CAN-to	_U_UU_	6 (1-3-6)
I-ma-NEN-te e-la-TEN-te	UU_UU_	6 (3-6)
Eu-QUE-rô ou-VIR-de-va-GAR	U_U_UU_	7 (2-4-7)
O-teu-SÚ-bi-to-fa-LAR	UU_UUU_	7 (3-7)
Que-me-FO-ge-de-re-PEN-te.	UU_UUU_	7 (3-7)

(ANDRESEN, 1991b, p. 140).

Cabe ressaltar que nesta análise sobre a feitura do segundo verso levou em consideração a *sinalefa*, o que tornou possível a supressão da ressonância nasal para unir duas vogais numa só sílaba. Neste caso, a junção das sílabas é uma solução latente da fala, que é presumível na “teoria ordenada das sílabas”, dada a importância da oralidade e da audição na visão de mundo da escritora: “O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e anoto” (ANDRESEN, 1991b, p. 166). Em “Arte Poética IV”, a autora ainda recorda, em suas memórias da infância, como entendia o surgimento da poesia:

Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.

Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador (ANDRESEN, 1991b, p. 166).

Assim, o Eu lírico do poema “Musa” de *Dual* (1972), através da tarefa de escutador, faz aflorar, em forma de lembranças, um fato sonoro experimentado no passado, repetindo o verso “Musa ensina-me o canto” (v. 5), lançado em “Musa”, do *Livro Sexto* (1962). A repetição do verso, além de ser uma reiteração de um som ou o retorno de um acontecimento passado, associado a uma experiência sonora e musical, é ainda um diálogo com o próprio tema do poema. A musa, antes de tudo, é filha da memória e representa a tutora do canto, nome que é concomitantemente usado na música e na literatura.

Neste plano das analogias, é possível tanto perceber a repetição que identifica as semelhanças do tema, do título, da mesma posição do verso (v. 5), quanto às similaridades que envolvem o ritmo do poema, que podem ser vistas com a realização dos mesmos tempos fortes dos versos hexassílabos: 6 (2-6); 6 (1-3-6); 6 (3-6). Ouvir as mesmas estruturas sonoras na marcação de acentos torna-se expressiva e singular o significado de audição, que valoriza a atenção às sílabas da obra de Andresen, permitindo compreender que a escuta é uma repetição, que ocorre na presença do som e no pensamento sonoro. Sophia, ao chamar atenção para importância do som, legitima a concepção de Antonio Candido sobre o texto poético: “A sonoridade do poema, ou seu ‘substrato fônico’ como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, [...]” (2006, p. 37).

No plano sonoro, o poema revela um número significativo de aliterações pelos fonemas [m], [s], [n], [t] e [k], representado no som das letras “c” e “qu”. Observa-se que as consoantes do título estão em destaque, junto às outras, como aquelas que constituem as palavras que dão sentido à ação do sujeito lírico, como “CaNTo” (v. 5) e “eSCuTa”, representada por “eu quero ouvir” (v. 7).

MUSA

AQUi Me SeNTei QuieTa
 CoM aS MãoS Sobre oS joelhoS
 QuieTa Muda SeCreTa
 PaSSiva CoMo oS eSpelhoS

MuSa eNSiNa-Me o CaNTo
 ImaNeNTE e laTeNTE
 Eu Quero ouvir devagar
 O Teu SúbiTo falar
 Que Me foge de repeNTE.
 (ANDRESEN, 1991b, p. 140).

Além das aliterações, o poema expõe, de modo geral, o predomínio da vogal “E”, como em “mE” (vv. 1; 5), “sEntEi” (v. 1), “sEcrEta” (v. 3), “latEntE” (v. 6), “Eu” (v. 7), “tEu” (v. 8), “rEpEntE” (v. 9). A assonância de “E” é significativa no poema, onde a ação que determina a aprendizagem do canto ou poema é o estado de observador do som: “aqui sEntEi quiEta” (v. 1), “quiEta muda sEcrEta” (v. 3), “passiva como os EspElhos” (v. 4). Desse modo, a repetição da vogal “E” acentua o sentido de “Escutar”, que é posto em evidência no final do poema: “Eu quEro ouvir dEvagar/ O tEu súbito falar” (vv. 7; 8).

O texto traça uma reiteração vocálica na ordenação de sílabas próximas na unidade de cada verso. Essa harmonização de sons pode ser observada tanto em sílabas fortes quanto em sílabas fracas:

MUSA

Aqui me sentei quieta
 i i i

Com as mãos sobre os joelhos
 o o o o o

Quieta muda secreta
 a a a

Passiva como os espelhos
 o o o o

Musa ensina-me o canto
 u u u

Imanente e latente
 e e e e

Eu quero ouvir devagar
 e e e

O teu súbito falar
u u u u

Que me foge de repente.
E e e e e e
(ANDRESEN, 1991b, p. 140).

Constata-se, no poema, a constituição de arranjos sonoros intensamente harmônicos, que corroboram as considerações de Rosa Maria Martelo (2005) em seu ensaio sobre o uso das sílabas na dimensão criadora de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Sophia sempre entendeu que a sua poesia não se faria nem com ideias nem com palavras, mas sim com sílabas, e que o seu conceito de justeza da linguagem poética radica precisamente nesta perspectiva” (MARTELO, 2005, p. 60). Ao mesmo tempo em que o poema exhibe as reiteraões vocálicas, ele também manifesta reiteraões consonantais duplas ou múltiplas no alinhamento de termos próximos:

“Com as mãos sobre os joelhos” (v. 2).
s s s s s

“O teu súbito falar” (v. 8).
t t

Existem sequências combinatória de reiteração vocálica e consonântica, causadoras dos efeitos de homofonia, ressaltando a importância do substrato fônico e dando sentido ao texto:

“Aqui me sentei quieta” (v. 1).
ki ki

“Quieta muda secreta” (v. 3).
k eta k eta

“Imanente e latente” (v. 6).
ente ente

A harmonização das sílabas expressa-se, igualmente, no parentesco de um só traço articulatório, originando reiteraões parciais e efeitos sonoros peculiares pelo contraste entre os traços não reiterados, que são facilmente encontrados:

“Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46).

m z n s n m k n t

“Eu quero ouvir devagar” (v. 7).

k r v r v g r

Nota-se que os versos podem revelar mais de um processo, surgindo em alguns casos combinados com admirável regularidade e grande força sugestiva:

“Quieta muda secreta” (v. 3).

k t m d k t
e a a e a

Há fonemas arranjados em extremidades dentro da unidade do verso que de certa forma se espelham ou, em outras palavras, são iguais entre si, do tipo a-b-b-a, podendo ser interpretados como um quiasma:

Passiva como os espelhos (v. 4).

p . s s p

“Musa” oferece muitas rimas, recurso revelador de um efeito rítmico-musical, podendo-se deduzir que esse processo de harmonização fônica decorre da intenção de atribuir mais sentido à temática do texto. Verifica-se a rima externa em posições variadas, como as rimas cruzadas ou alternadas, obedecendo ao esquema ABAB, bem como têm-se os esquemas de rimas DEED, tratando de rimas emparelhadas “E” e de rimas interpoladas “D”, sem esquecer que o poema oferece uma rima órfã “C”, que se refere ao outro texto “Musa”.

MUSA

Aqui me sentei quieta	A
Com as mãos sobre os joelhos	B
Quieta muda secreta	A
Passiva como os espelhos	B
Musa ensina-me o canto	C
Imanente e latente	D
Eu quero ouvir devagar	E
O teu súbito falar	E
Que me foge de repente.	D

(ANDRESEN, 1991b, p. 140).

Observam-se rimas internas entre os versos que formam o esquema “A” por meio da palavra “quieta” e, ao mesmo tempo, identifica-se uma cadência peculiar em “QuiETA muda secrETA” (v. 3), não só pela repetição dos sons nas palavras que formam rimas ricas “quiETA” e “secrETA”, mas também pela ressonância da vogal “A” no verso. Percebe-se que o poema é formado, predominantemente, por rimas soantes perfeitas, fixas em final de dois versos, com reiteraões completas a partir da última vogal forte como “quieta/ secreta” (vv. 1; 3), “joelhos/ espelhos” (vv. 2; 4), “latente/ repente” (vv. 6; 9) e por rima soante imperfeita como “devagar/ falar” (vv. 7-8), com exceção da rima órfã. Na quadra, é importante destacar que os pares rítmicos AA e BB apresentam um fenômeno alofônico entre si.

Sob o enfoque do plano semântico, existe a concepção de permanência da musa no surgimento do canto ou poema, mantendo o elo com a herança grega. Esta ponte com o passado tem um caráter “intuitivo”, de aprendizagem através do silêncio e da submissão do Eu lírico, que aparece sentada e sozinha, além de indicar que se trata de uma voz lírica feminina: “Aqui me sentei quieta/ Com as mãos sobre os joelhos/ Quieta muda secreta” (vv. 1-3). A espera da musa é aceita com tranquilidade e serenidade. O sujeito lírico tem a consciência de que algo vai acontecer e aguarda a chegada da musa, estando “Passiva como os espelhos” (v. 4), constituindo-se, de tal modo, como um objeto de vidro para reproduzir nitidamente a arte ensinada.

A invocação “Musa ensina-me o canto” (v. 5) é uma forma de superar o silêncio que o cerca, de superar o desespero da condição humana, cuja lição maior é reconhecer a necessidade da musa para realizar uma atividade artística. O chamamento que o Eu poético dirige a musa manifesta o testemunho de que a ação artística só é possível por meio de uma inspiração divina. Desse modo, ele não só dá a entender que o canto é algo oculto e inseparável do sujeito, em “Imanente e latente” (v. 6), como também manifesta uma profunda admiração, assinalada em um conjunto das razões para estar sentado em silêncio e pacientemente: “Eu quero ouvir devagar/ O teu súbito falar/ Que me foge de repente” (v. 9). Na perspectiva dessa experiência de ouvir a musa cantar, o Eu lírico a revela como um modelo de beleza e perfeição e, ao mesmo tempo, subentende que o poeta canta sua musa ou é encantado por ela para alcançar a sua arte.

Percebe-se que, ao abordar a temática da musa, a escritora demonstra uma importância que ainda hoje o canto da musa tem para a inspiração poética. É preciso que o nome da musa seja dito, “Musa ensina-me o canto” (v. 5), para que a arte seja trazida ao mundo, como ocorreu nos períodos de Homero a Virgílio; de Virgílio a Camões; de Camões a Sophia Andresen. Tal

é a afeição à musa, que Sophia de Mello Breyner Andresen a dá como título a um dos seus livros, publicado em 1994.

Em “Escrita II”, do livro *Ilhas* (1989), a autora oferece o entendimento de que o canto ou poema não só está relacionado a uma força do divino, à qual atribui o nome de musa, mas também recorda a importante relação de parentesco da musa com a titânide Mnemósine, que personificava a memória na mitologia grega.

ESCRITA II

1 Escreve numa sala grande e quase
 2 Vazia
 3 Não precisa de livro nem de arquivos
 4 A sua arte é filha da memória
 5 Diz o que viu
 6 E o sol do que olhou para sempre o aclara
 (ANDRESEN, 1991b, p. 348).

Nota-se que a estrutura deste poema é ainda menor e não possui estrofes, sendo organizado por seis versos de diferentes tamanhos. Têm-se versos realizados em padrão grave: o primeiro, o terceiro, o quarto e o sexto são versos decassílabos, e o segundo verso é dissílabo; com a exceção do penúltimo verso “Diz o que viu”, tetrassílabo, que se baseia no padrão agudo. Há um certo contraste na apresentação na disposição gráfica do poema: os versos que apresentam dez sílabas se contrapõem em tamanho aos versos de duas sílabas e ao de quatro sílabas. Observa-se que os versos menores estão separados, localizam-se entre os versos de dez sílabas. Nesse sentido, Sophia de Mello Breyner Andresen deixa claro que está praticando um poema heterométrico, baseando-se na combinação de versos de diferentes números de sílabas (10-2-10-10-4-10), cujo efeito musical é de um contraponto métrico, quanto ao número de sílabas. Em “Escrita II”, Sophia de Mello Breyner Andresen revela ritmo binário, correspondendo à representação dominante de esquemas de rítmicos iâmbicos (U_) e de esquemas de rítmicos troqueus (_U).

ESCRITA II	[Escansão]	E.R.
Es-CRE-ve-nu-ma-SA-la-GRAN-de e-QUA-se	U_UUU_U_U_	10 (2-6-8-10)
Va-ZI-a	U_	2 (2)
NÃO-pre-CI-sa-de-LI-vro-NEM-de [ar-QUI-vos	_U_UU_U_U_	10 (1-3-6-8-10)

A-su a-AR-te é-FI-lha-da-me-MÓ-ria	_U_UU_UUU_	10 (1-3-6-10)
DIZ-o-que-VIU	_UU_	4 (1-4)
Ê o-SOL-do-quê o-LHOU-pa-ra- [-SEM-prê o a-CLA-ra	U_UU_UU_U_	10 (2-5-8-10)

(ANDRESEN, 1991b, p.348).

No plano sonoro, a autora produz a aliteração do fonema [r] ao longo do poema, ressoando os efeitos das consoantes “CR” da palavra-título “Escrita” para dar sentido a sonoridade da consoante “R” em outras palavras-chave, como “esCReve” (v. 1), “GRande” (v. 1), “PRecisa” (v. 3), “liVRo” (v. 3), “aRquivo” (v. 3), “aRte” (v. 4), “memóRia” (v. 4), “semPRE” (v. 6) e “aclaRa” (v. 6). As assonâncias mais recorrentes são de “A” e de “E”, vogais que compõem as sílabas fracas do título, essenciais para a formação da palavra “ArtE”, que é descrita no texto.

ESCRITA II

EsCrEvE numA sAlA grAndE E quAsE
VaziA
Não prEcisA dE livro nEm dE Arquivos
A suA ArtE é filhA dA mEmóriA
Diz o quE viu
E o sol do quE olhou pArA sEmprE o AclArA
(ANDRESEN, 1991b, p.348).

Observa-se uma tessitura consonântica em certos versos, deixando evidente a musicalidade do poema. Um traço a ser observado é a regularidade e grande força sugestiva de consonâncias iguais articuladas a outras consoantes pelo parentesco fônico:

“Escreve numa sala grande e quase” (v. 1).
skr s gr k.s

“E o sol do que olhou para sempre ao aclara” (v. 6).
l lh cl

Há ainda arranjos no andamento fônico que fazem ressoar as consoantes do verso pelo processo harmônico da ampliação.

“Não precisa de livro nem de arquivos” (v. 3).
vr r. v

“Escrita II” apresenta em destaque uma rima órfã em esquema rimático C: “A sua arte é filha da memória” (v. 4). Esse contraste pode ser entendido como uma forma de revelar um significado importante para o poema, devendo notar também, neste caso, que o efeito causado pela rima órfã exemplifica a teorização sobre a relação entre som e sentido, cuja ausência de par é uma escolha consciente para realçar uma significação do poema. O poema é formado por rimas toantes (ou assonantes), reiterando apenas as vogais fortes: esquema A “quase” (v. 1), “aclara” (v. 6); e esquema B, “vazia” (v. 2), “arquivos” (v. 3), “viu” (v. 5). Verificam-se as rimas emparelhada “B” e interpolada “A”.

ESCRITA II

Escreve numa sala grande e quase	A
Vazia	B
Não precisa de livro nem de arquivos	B
A sua arte é filha da memória	C
Diz o que viu	B
E o sol do que olhou para sempre o aclara	A

(ANDRESEN, 1991b, p.348).

No poema, Sophia de Mello Breyner Andresen chama atenção para o trabalho de criação poética do artista: é ele quem “escreve numa sala grande e quase/ vazia”. Ao afirmar que “não precisa de livros e nem de arquivos”, o Eu lírico recorda que poesia é inspiração, admitindo que “a sua arte é filha da memória”, pois, encontra-se em Hesíodo, na *Teogonia*, o relato de que Zeus partilha o leito com Mnemósine, durante nove noites, e ela dá à luz a nove filhas. Grimal (1993) enumera seus nomes e atribuições: Calíope (a poesia); Clio (a história); Polímnia: (a pantomima); Euterpe (a flauta); Terpsícore (a poesia ligeira e a dança); Erato (a lírica coral); Melpômene (a tragédia); Talia (a comédia); e Urânia (a astronomia). Em “Escrita II”, o Eu lírico não diz o nome da sua musa, mas, ao que tudo indica, ele está se referindo à musa do canto ou do poema pela referência da origem da poesia. Também alude à trajetória da arte no mundo antigo, produzida sem registro e depois passando a ser registrada, quando se torna uma aprendizagem.

Em sua *Obra poética*, o termo musa surge com uma relativa frequência para embasar a convicção de que as musas são essenciais aos poetas, porque dão lições da harmonia criadora e mostram os mais puros sentimentos. A atitude contemplativa sobre o canto da musa constitui, na poesia da Sophia Andresen, a compreensão da força maior que provém da divindade e

preside a escrita do poeta. A invocação à musa surgiu, segundo a autora, diante da tarefa de fazer um poema, conforme ela própria informa aos seus leitores no decorrer da leitura do texto “Arte Poética IV”:

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. Para ouvir o “poema todo” é necessário que a atenção não se quebre ou atenuie e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não consegue continuá-lo.

Como, onde e por que é feito esse poema que acontece, que aparece hoje como é feito? A esse “como, onde e quem” os antigos chamavam Musa (ANDRESEN, 1991b, p. 166-167).

Nota-se, na passagem acima, como Sophia de Mello Breyner Andresen estabelece uma relação com a cultura grega em seu fazer poético, motivo por que sustenta na vivência pessoal a argumentação de que os poetas são guiados pelas musas e não se distancia em sua criação poética dessa temática. Em “Apolo Musageta”, do livro *Poesia I* (1944), a autora expressa que, devido a inspiração musical, o deus Apolo era chamado de Musageta, o líder das musas, pois regia o canto que elas entoavam.

APOLO MUSAGETA

- 1 Eras o primeiro dia inteiro e puro
 - 2 Banhando os horizontes de louvor.

 - 3 Eras o espírito a falar em cada linha
 - 4 Eras a madrugada em flor
 - 5 Entre a brisa marinha.
 - 6 Eras uma vela bebendo o vento dos espaços
 - 7 Eras o gesto luminoso de dois braços
 - 8 Abertos sem limite.
 - 9 Eras a pureza e a força do mar
 - 10 Eras o conhecimento pelo amor.

 - 11 Sonho e presença
 - 12 De uma vida florindo
 - 13 Possuída e suspensa.

 - 14 Eras a medida suprema, o cânon eterno
 - 15 Erguido puro, perfeito e harmonioso
 - 16 No coração da vida e para além da via
 - 17 No coração dos ritmos secretos.
- (ANDRESEN, 1990, p. 23).

O texto, estruturalmente, possui quatro estrofes: um dístico, uma oitava, um terceto e um quarteto. Sophia de Mello Breyner Andresen manifesta algumas simetrias ao começar alguns versos com o termo “Eras” (vv. 1; 3; 4; 6; 7; 9; 10; 14), causador de um dos efeitos musicais do poema. A musicalidade está presente no ritmo do poema, cuja predominância é revelada no compasso ternário, ressaltando os esquemas anapestos (UU_), anfibracos (U_U) e dátilos (_UU), que equivalem ao ternário descendente.

APOLO MUSAGETA	[Escansão]	E.R.
E-ras-o-pri-MEI-ro-DI-â in-TEI-rô e- [-PU-ro	_UUU_U_U_U_	11 (1-5-7-9-11)
Ba-NHAN-dô os-ho-ri-ZON-tes-de- [-lou-VOR.	U_UUU_UUU_	10 (2-6-10)
E-ras-ô-es-PÍ-ri-to a-fa-LAR-em- [ca-da-LI-nha	_UU_UUU_UUU_	12 (1-4-8-12)
E-ras-a-ma-dru-GA-dâ em-FLOR En-trê a-BRI-sa-ma-RI-nha.	_UUUU_U_ UU_UU_	8 (1-6-8) 6 (3-6)
E-ras-u-ma-VE-la-be-BEN-dô o- [-VEN-to-dos-es-PA-ços	_UUU_UU_U_UU U_	14 (1-5-8-10-14)
E-ras-o-GES-to-lu-mi-NO-so-de- [-dois-BRA-ços	_UU_UUU_UUU_	12 (1-4-8-12)
A-BER-tos-sem-li-MI-te. E-ras-a-pu-RE-za e a-FOR-ça- [-do-MAR	U_UUU_ UUUU_U_UU_	6 (2-6) 10 (1-5-7-10)
E-ras-o-co-nhe-ci-MEN-to-pe- [-lo a-MOR.	_UUUUU_UUU_	11 (1-7-11)
SO-nhó e-pre-SEN-ça Dê u-ma-VI-da-flo-RIN-do Pos-su-Í-dâ e-sus-PEN-sa.	_UU_ UU_UU_ UU_UU_	4 (1-4) 6 (3-6) 6 (3-6)
E-ras-a-me-DI-da-su-PRE-mâ, o- [-CÂ-non-e-TER-no	_UUU_UU_U_UU_	13 (1-5-8-10-13)
Er-GUI-do-PU-ro,-per-FEI-tô e- [-har-mo-ni-O-so	U_U_UU_UUUU_	12 (2-4-7-12)
No-co-ra-ÇÃO-da-VI-dâ e-pa- [-ra a-LÉM-da-VI-a	UUU_U_UUU_U_	12 (4-6-10-12)

No-co-ra-ÇÃO-dos-RIT-mos- UUU_U_UU_ 9 (4-6-9)
 [-se-CRE-tos.
 (ANDRESEN, 1990, p. 23).

O texto mostra algumas aliterações pela constante repetição das consoantes “R” e “S”, fazendo parecer que as sílabas finais de algumas palavras, como “eraS” (vv. 1; 3; 4; 6; 7; 9; 10; 14), “louvoR” (v. 2), “falaR” (v. 3), “floR” (v. 4) “maR” (v. 9), “amoR” (v. 10) e “ritmoS” (v. 17), vibram como uma nota musical. Estas aliterações que ressoam ao longo de poema dão sentido ao “eterno cânon” (v. 14), cuja técnica de composição baseia-se na repetição de uma voz ou melodia inicial por outras vozes, que não têm fim. Os sons consonantais produzidos a partir dessa vibração aludem a “Apolo Musageta”, o regente do coral das musas, patrono das atividades artísticas e intelectuais.

APOLO MUSAGETA

EraS o pRimeiro dia inteiro e puRo
 Banhando oS hoRizonteS de louvoR.

EraS o eSpíRito a falaR em cada linha
 EraS a madRugada em floR
 EntRe a bRiSa maRinha.
 EraS uma vela bebendo o vento doS eSpaçoS
 EraS o geSto luminoSo de doiS bRaçoS
 AbeRtoS Sem limite.
 EraS a puReza e a foRça do maR
 EraS o conhecimento pelo amoR.

Sonho e pReSença
 De uma vida floRindo
 PoSSuída e SuSpensa.

EraS a medida SupRema, o cânon eteRno
 Erguido puRo, peRfeito e haRmonioSo
 No coRação da vida e paRa além da via
 No coRação doS RitmoS SecretoS.
 (ANDRESEN, 1990, p. 23).

Verificam-se também assonâncias das vogais “A” e “O”, que compõem o nome do deus grego dedicado às belas artes, presente em outras palavras e frases que dão significado à personagem do texto, como “lOuvOr” (v. 2), “fOrça” (v. 9), “cOnhecimentO” (v. 10), “ErAs O espíritO A fAlAr em cAdA linha” (v. 3), “ErguidO purO, perfeítO e hArmOniOsO” (v. 15).

“Apolo Musageta” apresenta algumas rimas internas entre “primeIRO” e “inteIRO” (v. 1); “gESTO” (v. 7) e “abERTOS” (v. 8); e dentre “vIDA” (vv. 12; 16), “medIDA” (v. 14) e “possuíDA” (v. 13). Existem ainda rimas externas, com assonâncias nas vogais fortes, em posições variáveis, como as rimas cruzadas ou alternadas, obedecendo ao esquema “C”, “G”, bem como esquemas de rimas emparelhadas “D”, de rimas interpoladas “F”, de rimas misturadas “B”, e rimas órfãs “A”, “E” e “H”.

APOLO MUSAGETA

Eras o primeiro dia inteiro e puro	A
Banhando os horizontes de louvor.	B
Eras o espírito a falar em cada linha	C
Eras a madrugada em flor	B
Entre a brisa marinha.	C
Eras uma vela bebendo o vento dos espaços	D
Eras o gesto luminoso de dois braços	D
Abertos sem limite.	C
Eras a pureza e a força do mar	E
Eras o conhecimento pelo amor.	B
Sonho e presença	F
De uma vida florindo	C
Possuída e suspensa.	F
Eras a medida suprema, o cânon eterno	G
Erguido puro, perfeito e harmonioso	H
No coração da vida e para além da via	C
No coração dos ritmos secretos.	G

(ANDRESEN, 1990, p. 23).

Sophia de Mello Breyner Andresen rememora, neste poema, a história de Apolo, músico por excelência, que recebeu de Hermes a lira e que regia os cantos das musas, quando elas cantavam o presente, o passado e o futuro. No poema, a visão central de Apolo, como pioneiro das atividades civilizadoras, é transmitida ao longo do poema pelas recordações do Eu lírico, demarcadas pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo no início dos versos (vv. 1; 3; 4; 6; 7; 9; 10; 14).

Inicialmente, o sujeito lírico faz referência ao nascimento do canto, que surge de Apolo e é transmitido às musas nas águas da fonte de Hipocrene: “Banhando os horizontes de louvor” (v. 2); mas as musas cumprem suas atividades culturais, sem perder o vínculo com Apolo, pois é ele “o espírito a falar em cada linha”, como se fosse libertado do corpo físico para ser visto,

através de outros símbolos, que remetem a imagem do deus grego, como, “madrugada” (v. 4), “vela” (v. 6), “gesto luminoso” (v. 7), “pureza e a força” (v. 9), “conhecimento” (v. 10). Segundo o Eu poético, o contato com deus Apolo é um “sonho e presença/ de uma vida florindo” (vv. 11; 12), porque ele faz o artista prosperar em seu trabalho artístico, interrompendo qualquer dificuldade humana, para ter uma nova vida “possuída e suspensa” (v. 13).

Na voz do sujeito lírico, Apolo origina os sentidos de um canto acompanhado pela lira e da metrificação de palavras, considerado como “medida suprema, o cânon eterno” (v. 14). “Apolo Musageta” é quem determina os critérios para a construção musical, orientando a estrutura métrica, a ordenação rítmica e o tecido melódico, sendo reconhecido como “puro, perfeito e harmonioso” (v. 15), através do “coração da vida” (v. 16), livrando-se da “via”, para revelar-se “no coração dos ritmos secretos” (v.17).

Observa-se que, na simbologia de Apolo, Sophia de Mello Breyner Andresen remete às batidas do coração, às respirações, às gesticulações, aos movimentos, para demonstrar que as linguagens seguem princípios rítmicos. Roy Bennett (1986) afirma que, “no plano do fundo musical, haverá uma batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo” (BENNETT, 1986, p. 12). Esta concepção associa-se ao entendimento do termo por Ossip Brik (2013):

Chamamos geralmente de ritmo toda a alternância regular e somos completamente indiferentes à natureza do que se alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético, a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo. [...] Em suma, falamos do ritmo sempre que podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo e no espaço (BRIK, 2013, p. 163).

O ritmo é, pois, visto como uma batida no tempo, expressa pela voz do sujeito. Conforme Bosi, “os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala. [...] é no coração da música oral que se formam as constantes do verso: ‘linguagem dentro da linguagem, para repetir ainda Valéry’” (2000, p. 103). Nesta perspectiva, nota-se que não há abismo entre o verso livre e uma linha metrificada, como comenta este historiador da literatura brasileira: “Esta é apenas *uma* possibilidade feliz da língua: deu bons efeitos sensoriais, entrou na memória coletiva, resistiu. Não deve causar estranheza a sobrevida dos metros clássicos depois da grande ceifa modernista” (BOSI, 2000, p. 103).

Percebe-se, desse modo, que é possível estabelecer esses pontos de contato com a cultura grega na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, que se caracteriza pelo

ecletismo, sem apego rígido a uma distribuição organizada das sílabas átonas e tônicas. A escritora deixa clara, em sua *Obra poética*, a concepção de uma lírica livre, conduzida pela “teoria ordenada das sílabas”, com uma correlação satisfatória entre poesia e música, motivo por que emprega o desejo de cantar do mesmo modo como faziam os gregos no mundo antigo. Esse cantar, a que o Eu individual vai integrar-se, recorda o mito de Orpheu, um dos mais celebrados na poesia de Sophia, presente nos livros *Musa* (1994) – “Orpheu e Eurydice e Eurydice em Roma” –, *Coral* (1950) – “Soneto a Eurydice” –, e *Dual* (1972), –“Eurydice” –, e em algumas alusões são encontradas em outros poemas, como “A praia lisa”, do livro *Coral* (1950), e “Carta aos amigos mortos”, do livro *Sexto* (1962). Tal mito fica claramente expresso em “Eurydice”, do livro *No tempo dividido* (1954), cujo título alude à ninfa por amor à qual Orpheu desce às profundezas de Hades.

II

EURYDICE

1 Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido

2 Para que cercada sejas minha

3 Este é o canto do amor em que te falo

4 Para que escutando sejas minha

5 Este é o poema – engano do teu rosto

6 No qual eu busco a abolição da morte

(ANDRESEN, 1991b, p. 12).

O texto possui, estruturalmente, três estrofes de versos dísticos, composto inicialmente por um verso longo, seguido por versos menores. Verifica-se o predomínio do ritmo ternário, a maioria das vezes, iniciando por versos dátilos (_UU), cujo modelo parece ser dominante no poema; há outros esquemas ternários que aparecem no texto, as exceções são constituídas por princípios binários, mostrados em algumas sílabas finais, como os versos iâmbicos (U_).

II

EURYDICE

[Escansão]

E.R.

ES-te-ê o-TRA-ço-que-TRA-ço em-re-DOR-do-
[-teu-COR-po a-MA-dô e-per-DI-do

_UU_UU_UU_
[UU_U_UU_

18 (1-4-7-
10-13-15-
18)

PA-ra-que-cer-CA-da-se-jas-MI-nha	_UUU_UUU_	9 (1-5-9)
ES-te-ê o-CAN-to-dô a-MOR-em-que-te-FA-lo	_UU_UU_UUU_	11 (1-4-7-11)
PA-ra-que es-cu-TAN-do-se-jas-MI-nha	_UUU_UUU_	9 (1-5-9)
ES-te-ê o-po-E-mã en-GA-no-do-teu-ROS-to	_UU_U_UUU_	10 (1-4-6-10)
No-qual-eu-BUS-co a-bo-li-ÇÃO-da-MOR-te	UUU_UUU_U_	10 (4-8-10)

(ANDRESEN, 1991b, p. 12).

O poema possui um verso maior que o alexandrino (v. 1), um verso hendecassílabo (v. 3), versos decassílabos (v. 5 e 6), e versos eneassílabos (vv. 2; 4). Há repetições de palavras nos versos, como “este é o” (vv. 1; 3; 5) e “para que (...) sejam minha” (vv. 2; 4), soando como motivos musicais empregados na dicção de Andresen. Além de anáforas no começo (vv. 1-3-5; 2-4) e no final dos versos (vv. 2; 4), observa-se que “Eurydice” apresenta rimas com reiteração das vogais como “traço/ falo” (vv. 1; 3); “teu/ eu” (vv. 1; 5; 6); “corpo/ rosto” (vv. 1; 5); com rima soante imperfeita, pela ausência de um fonema em um dos segmentos rimantes, como “canto” (v. 3), “escutando” (v. 4) e “engano” (v. 5); e rimas assonantes externas, com reiteração na vogal forte, como o esquema rimático A, “perdido/ minha” (vv. 1; 2; 4), com distribuições emparelhada e cruzada; e o esquema rimático D, “rosto/ morte” (vv. 5; 6), com o tipo de rima emparelhada. Ainda, o poema possui uma rima órfã do tipo B, realçando este segmento para reforçar o campo das significações.

II

EURYDICE

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido	A
Para que cercada sejam minha	A
Este é o canto do amor em que te falo	B
Para que escutando sejam minha	A
Este é o poema – engano do teu rosto	D
No qual eu busco a abolição da morte	D

(ANDERSEN, 1991b, p. 12).

A predominância das assonâncias de “E” e “O” que remetem as letras iniciais dos nomes das personagens principais deste mito, e que constituem a palavra “mOrtE”, proporcionam um

suporte para destacar algumas particularidades dos nomes de Eurydice e Orpheu e suas origens. Orpheu era filho de Apolo – deus da música – e de Calíope – musa da poesia –, cuja união de atributos significava “bela voz”. O nome de Eurydice é derivado das palavras de Euris (encontrar) e de Dyke (justa medida), evidenciando que as ações não escapam da justiça.

II

EURYDICE

EstE é O traço quE traço Em rEdOr dO Teu cOrpO amadO E pErdidO
Para quE cErcada sEjas minha

EstE é O cantO dO amOr Em quE TE falo
Para quE EscutandO sEjas minha

EstE é O pOema – EnganO dO Teu rOstO
NO qual Eu buscO a abOlição da mOrtE
(ANDERSEN, 1991b, p. 12).

Segundo Pierre Grimal (1993), Eurydice, a futura esposa de Orpheu, enquanto passeava na margem de uma ribeira da Trácia, teria sido perseguida por Aristeu, mas ela consegue fugir e acaba morrendo ao pisar em uma serpente. Orpheu, que era poeta, músico e cantor, com seus dotes musicais e poéticos, convence o deus Hades e sua esposa Perséfone a retirar Eurydice do mundo dos mortos. Ele recebe uma condição, a de seguir em frente sem olhar para trás, mas quando estava prestes a sair das profundezas, comete um erro fatal, vira-se para ver onde estava a sua amada e vê Eurydice desaparecer, morrendo pela segunda vez. Nota-se que as aliterações “R”, “S” e “T”, que constituem o nome de Aristeu são destaque no poema:

II

EURYDICE

ESTe é o Traço que Traço em RedoR do Teu coRpo amado e peRdido
PaRa que ceRcada SejaS minha

ESTe é o canTo do amoR em que Te falo
PaRa que eScuTando SejaS minha

ESTe é o poema – engano do Teu RoSTo
No qual eu buSco a abolição da moRte
(ANDERSEN, 1991b, p. 12).

Em “Eurydice”, a voz do Eu lírico é uma voz masculina, podendo ser compreendida como a própria voz de Orpheu. Em “canto de amor” (v. 3), ele manifesta o seu sofrimento diante “do corpo amado e perdido” (v. 1) de sua esposa Eurydice. A ação de cantar tem a intenção de trazê-la do mundo de Hades, através da “abolição da morte” (v. 6). Segundo a mitologia grega, os dons de Orpheu permitiriam modificar o curso dos fatos, motivo por que invoca um “canto de amor”(v. 3), pois apega-se a sua força musical para resgatar Eurydice do mundo dos mortos. Neste poema, Sophia de Mello Breyner Andresen faz surgir na voz do Eu poético uma outra voz, a voz de Orpheu, que transforma a fala em canto, conforme José Miguel Wisnik (1978):

O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que *fala*, a fala mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua (WINISK, 1978, p. 12, apud TATIT, 2012, p. 15).

A temática de uma trágica história de amor e o lamento do próprio cantor remetem às canções dos trovadores que se difundiram em Portugal, baseadas em textos líricos de cunho amoroso. Além disso, a ópera, que é um gênero artístico teatral e que consiste em apresentar um drama acompanhado pela música, adotou essa narrativa, sendo produzida, em 1772, pelo compositor alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787) em uma versão para o italiano, depois para o francês. Talvez a autora tenha se baseado tantas vezes no mito de Orpheu por causa da influência dessa produção musical em sua visão de mundo, mas pouco se conhece a esse respeito. Supõe-se essa possibilidade de um gosto pela ópera, porque a escritora admitiu ter apreço pela música erudita.

Sabe-se que Sophia de Mello Breyner Andresen era conhecedora da música contrapontística alemã, pois afirmava ter ouvido muitas vezes as transcrições que o músico Andrés Segóvia (1893-1987) fez da música de Johann Sebastian Bach para violão. Nos versos do poema “Bach Segóvia Guitarra”, do livro *Geografia* (1967), ela reconhece que, instintivamente, a música serviu de fonte para a sua criação literária, conforme comenta em uma gravação, apresentada por Luís Araújo (2005):

Esta interpretação que Segóvia faz do Bach também me lembrava muito da poesia de João Cabral de Melo, aquela poesia completamente concisa, nítida, rigorosa e no fundo, neste poema, instintivamente, eu tomei a medida do verso curto, que é ver, por ler sempre João Cabral e ouvir, aliás, eu ouvi este disco tantas vezes que eu suponho que ele tenha ficado totalmente riscado (ANDRESEN, apud ARAÚJO, 2005).

No poema, a música de Bach surge ligada à “música do ser” em uma atitude contemplativa, que leva à compreensão de uma lei maior que rege as “palavras silabadas”, comparando-as às notas emitidas “na voz da guitarra”.

BACH SEGÓVIA GUITARRA

1 A música do ser
2 Pova este deserto
3 Com sua guitarra
4 Ou com harpas de areia

5 Palavras silabadas
6 Vêm uma a uma
7 Na voz da guitarra

8 A música do ser
9 Interior ao silêncio
10 Cria seu próprio tempo
11 Que me dá morada

12 Palavras silabadas
13 Unidas uma a uma
14 Às paredes da casa

15 Por companheira tenho
16 A voz da guitarra

17 E no silêncio ouvinte
18 O canto me reúne
19 De muito longe venho
20 Pelo canto chamada

21 E agora de mim
22 Não me separa nada
23 Quando oiço cantar
24 A música do ser
25 Nostalgia ordenada
26 Num silêncio de areia
27 Que não foi pisada

(ANDRESEN, 1991b, p. 33).

O poema faz alusão a outras obras de arte a partir do título, referindo-se à música de Johann Sebastian Bach e à transcrição de Andrés Segóvia, intitulada *Guitar Archive Series* (1928), que também é considerada um trabalho artístico. O texto, em sua estrutura, possui sete estrofes com um número variado de versos, constituído, respectivamente, por quadra, terceto,

quadra, terceto, dístico, quadra e sétima. Inicialmente, ele faz uma breve menção à arte musical quando emprega esse número de estrofes, pois “embora sejam inúmeros sons empregados na música, para representá-los bastam somente sete” (MED, 1996, p. 13). Há uma aproximação com Bach quando o poema revela o mesmo formato quadra, terceto, em quatro primeiras estrofes. Ainda que a composição em versos, de Sophia Andresen, mostre dístico, quadra e sétima, perdendo o efeito de simetria em sua estrutura, ressaltamos que tal exposição não afasta os laços com a música de Bach, uma vez que muitas peças do mestre barroco possuem partes que são contrastantes (CARPEAUX, 1977).

Em “Bach Segóvia Guitarra”, Sophia de Mello Breyner Andresen manifesta uma dimensão de combinações de formas em sua teoria ordenada das sílabas, apresentando uma alternância de ritmos ternários e binários, correspondendo, respectivamente, os esquemas binários como iâmbicos (U_) e troqueus (_U), bem como os esquemas ternários como anapestos (UU_) e anfíbracos (U_U). Verifica-se a predominância dos versos heptassílabos, com destaque intensivo dos esquemas rítmicos 6 (3-6), 6 (2-6) 6 (4-6), 6 (1-4-6) e 6 (2-4-6), que, empregados bastantes misturados, caracterizam o poema pela cadência silábica.

BACH SEGÓVIA GUITARRA	[Escansão]	E.R.
A-MÚ-si-ca-do-SER	U_UUU_	6 (2-6)
Po-VO- ^â es-te-de-SER-to	U_UUU_	6 (2-6)
Com-SU-a-gui-TAR-ra	U_UU_	5 (2-5)
Ou-com-HAR-pas-d ^ê a-REI-a	UU_UU_	6 (3-6)
Pa-LA-vras-si-la-BA-das	U_UUU_	6 (2-6)
VÊM-u-m ^â a-U-ma	_UU_	4 (1-4)
Na-VOZ-da-gui-TAR-ra	U_UU_	5 (2-5)
A-MÚ-si-ca-do-SER	U_UUU_	6 (2-6)
In-te-ri-OR-ao-si-LÊN-cio	UU_UU_	6 (3-6)
CRI-a-seu-PRÓ-prio-TEM-po	_UU_U_	6 (1-4-6)
Que-me-DÁ-mo-RA-da	UU_U_	5 (3-5)
Pa-LA-vras-si-la-BA-das	U_UUU_	6 (2-6)
U-NI-das-u-m ^â a-U-ma	U_UUU_	6 (2-6)
Às-pa-RE-des-da-CA-sa	UU_UU_	6 (3-6)
Por-com-pa-NHEI-ra-TE-nho	UUU_U_	6 (4-6)
A-VOZ-da-gui-TAR-ra	U_UU_	5 (2-5)

E-no-si-LÊN-ciõ ou-VIN-te	UUU_U_	6 (4-6)
O-CAN-to-me-re-Ú-ne	U_UUU_	6 (2-6)
De-MUI-to-LON-ge-VE-nho	U_U_U_	6 (2-4-6)
Pe-lo-CAN-to-cha-MA-da	UU_UU_	6 (3-6)
Ê a-GO-ra-de-MIM	U_UU_	5 (2-5)
NÃO-me-se-PA-ra-NA-da	_UU_U_	6 (1-4-6)
Quan-do-OI-ço-can-TAR	UU_UU_	6 (3-6)
A-MÚ-si-ca-do-SER	U_UUU_	6 (2-6)
Nos-tal-GI-ã or-de-NA-da	UU_UU_	6 (3-6)
Num-si-LÊN-cio-dẽ a-REI-a	UU_UU_	6 (3-6)
Que-NÃO-foi-pi-SA-da	U_UU_	5 (2-5)

(ANDRESEN, 1991b, p. 33).

No plano sonoro, é possível notar as repetições das palavras “silêncio” (vv. 9; 17; 26), “guitarra” (vv. 3; 7; 16), “voz” (vv. 7; 16), “canto” (vv. 18; 20), “areia” (vv. 4; 26) e de sons semelhantes no final de alguns versos, distribuídos ao longo do poema, como o esquema rímico D, constituídos por palavras como “morada” (v. 11), “chamada” (v. 20), “pisada” (v. 27), com uma rima ampliada “nada/ ordenada” (vv. 22; 25); e com o esquema rímico F, pelos verbos “tenho/ venho” (vv. 15; 19), criando um parentesco fônico na imitação do som, que ambos remetem ao efeitos de rima externa soante perfeita (ou rima consoante), conforme a classificação de Norma Goldstein (2005) e de Rogério Elpidio Chociay (1974).

O texto ainda apresenta rima externa soante imperfeita no esquema rímico A, pela diferença no grau de abertura das vogais fortes (ê/ é): “ser/ deserto” (vv. 1; 2; 24); em esquema rímico B, pelo traço das vogais (a) reiteradas, “guitarra” (vv. 3; 7; 14) e “casa/ cantar” (vv. 14; 23); rima externa assonante em esquema do tipo C, “silêncio” (v. 9), “tempo” (v. 10) e “areia” (vv. 4; 26), – apreciando “e” como vogal forte, sem considerar a semivogal “i” –; em esquema E, pela reiteração na vogal forte, “uma” (vv. 6; 13) e reúne (v. 18); e, por fim, em esquema G, novamente, pela vogal forte reiterada, “ouvinte” e “mim” (vv. 17; 21). Neste último caso, observa-se que a rima destaca uma informação importante sobre a função do sujeito lírico no poema.

BACH SEGÓVIA GUITARRA

A música do ser	A
Povoa este deserto	A
Com sua guitarra	B

Ou com harpas de areia	C
Palavras silabadas	D
Vêm uma a uma	E
Na voz da guitarra	B
A música do ser	A
Interior ao silêncio	C
Cria seu próprio tempo	C
Que me dá morada	D
Palavras silabadas	D
Unidas uma a uma	E
Às paredes da casa	B
Por companheira tenho	F
A voz da guitarra	B
E no silêncio ouvinte	G
O canto me reúne	E
De muito longe venho	F
Pelo canto chamada	D
E agora de mim	G
Não me separa nada	D
Quando oiço cantar	B
A música do ser	A
Nostalgia ordenada	D
Num silêncio de areia	C
Que não foi pisada	D

(ANDRESEN, 1991b, p. 33).

Há uma repetição extensiva de parte de alguns versos como “uma a uma” (vv. 3; 13) e de versos inteiros como “música do ser” (vv. 1; 8; 24) e “palavras silabadas” (vv. 6; 12). A este respeito, Antônio Candido (2006, p. 37) destaca um fato importante: “todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. Conforme Bruno Kiefer (1987, p. 39), “a língua, como fenômeno sonoro, possui ritmo”. Esse fenômeno pode ser examinado nas sílabas do poema. Nota-se, por exemplo, a palavra “música” (vv. 1; 8; 24). A primeira sílaba tem uma intensidade maior do que as outras, ou seja, é uma proparoxítona. Na perspectiva musical, a palavra “música” (vv. 1; 8; 24) pode ser associada com a intensidade de um som ou volume, em que o instrumentista executa uma nota, “[...] primeiramente, de leve, em seguida, com mais firmeza” (BENNETT, 1998, p. 10).

O acento tônico pode ser sentido no fio da sílaba através do som do violão ou da guitarra, ao executar o tempo forte em uma nota na fórmula de acordes arpejados, como ocorre em

prelúdios de Bach, em que são repetidos em vários graus durante toda a peça. De acordo com Manuel Cavalcanti Proença (1955), “o termo *acento tônico* [...] ‘se acompanha sempre de uma diferença de altura, ligada à entonação, isto é, uma curva musical da frase’” (PROENÇA, 1955, p. 5). Alfredo Bosi (2000) salienta que “o ritmo da linguagem se funda, em última análise, na alternância. Mas os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos” (BOSI, 2000, p. 8). Por outro lado, as sílabas, tecidas como as notas musicais, podem ser interpretadas nos versos, “Palavras silabadas/ Vêm uma a uma” (vv. 5; 6) e “Palavras silabadas/ Unidas uma a uma” (vv. 12; 13), como um intertexto de prelúdios e de fugas, em que ocorre “a permanência de um tema ao longo de um processo musical desencadeado e estruturado pelas forças e elementos contidos no próprio tema” (KIEFER, 1985, p. 11).

Quanto ao nível semântico, tem-se a impressão de que as marcas do estilo barroco são evidenciadas no poema como, por exemplo, nas palavras “música” (vv. 1; 8; 24), “guitarra” (v. 3), “harpas” (v. 4), “voz de guitarra” (v. 16), “canto” (vv. 18; 20) e “cantar” (v. 23) em contraste ao vocábulo “silêncio” (vv. 9; 17; 26). A presença do verbo “povoar”, em “A música do ser/ Povoar este deserto” (vv.1-2), empregado no presente do indicativo, possibilita a interpretação que de a música, “Com sua guitarra/ Ou com harpas de areia” (vv. 3-4), está próxima de uma realidade, que é descrita como um lugar despovoado, solitário através da paisagem de um deserto. A ideia de música no poema possui uma estrutura que é apresentada em “Palavras silabadas” (v. 5), que “Vêm uma a uma/ Na voz da guitarra” (vv. 6-7). Esta forma de música “silabada” é entendida com um dinamismo similar aos “toques sincopados” do violão ou, em outras palavras, na alteração do acento pelo compositor, enfatizado ainda por meio do emprego do verbo vir no presente do indicativo, e também pode ser compreendida como uma referência à música de Bach, executada na voz da guitarra por Andrés Segóvia.

“A música do ser” (v. 8) ressurgue na terceira na estrofe, “Interior ao silêncio” (v. 9), possibilitando conhecer o processo criativo da arte, sugerindo em “Cria seu próprio tempo” (v. 10), que essa música tem um andamento próprio, como na música: “a velocidade que se imprime à execução de um trecho musical”, ou “a duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (MED, 1996, p. 187). Essa marcação de duração de tempo está associada ao lugar que indica a habitação, a direção, o endereço do sujeito lírico em “Que me dá morada” (v. 11). Na quarta estrofe, “as palavras silabadas” (v. 12) retornam adjetivadas em “Unidas uma a uma” (v. 13) “Às paredes da casa” (v. 14), sugerindo uma impregnação da música à moradia. No dístico, “Por companheira tenho/ A voz da guitarra”

(vv. 15-16), nota-se que a marcação da primeira pessoa no singular é retomada, e é nesta estrofe que o Eu poético mostra com quem vive, ou seja, em companhia da música. Tal como ocorre na música barroca, o texto mostra uma parte contrastante nesta estrofe, em que “A música do ser/ Interior ao silêncio” (vv. 8-9), pode significar a volta, como um segundo episódio, dos versos, “A música do ser/ Povoia este deserto” (vv. 1-2), revelados na primeira estrofe.

Na penúltima estrofe, percebe-se que canto desempenha uma forte influência sobre o Sujeito lírico, que passa a ser conduzido a “reunir e ser chamado”, em “E no silêncio ouvinte/ O canto me reúne” (vv. 17-18) e “Pelo canto chamada” (v. 21). Ao afirmar que “De muito longe venho” (v. 19), observa-se a existência de uma relação de submissão ou de obediência, provocando mudanças de deslocamento no Eu poético. A última estrofe revela os pronomes pessoais “mim” (v. 21), “me” (v. 22) e o verbo “oiço” (v. 23), conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo, para demonstrar a presença do sujeito poético no final do texto. Ele é quem realiza as ações como em “E agora de mim/ Não me separa nada/ Quando oiço cantar/ A música do ser” (vv. 21-24), sustentando a sua condição de ouvinte da música que dá nome ao poema e resumindo sua experiência em “Nostalgia ordenada/ Num silêncio de areia/ Que não foi pisada” (vv. 25-27).

A comparação com a música de Bach, nestes últimos versos, permite compreender a realização de uma espécie de “coda” no poema. Na música, a coda “traz além do tom principal, o terceiro episódio, para, então, concluir o movimento da fuga” (MAGALHÃES, 1988, p. 16). No poema, Sophia Andresen emprega um terceiro episódio que faz o retorno do verso “A música do ser” (v. 21), como uma repetição do assunto para o encerramento do poema. A repetição do verso no poema pode gerar uma certa tensão no discurso, ao propor que “A música do ser”, que antes era som em “A música do ser/ Povoia este deserto/ Com sua guitarra/ Ou com harpas de areia” (vv. 1-4) passa ser “Interior ao silêncio” (v. 9), e “moradia” (v.11), até chegar a uma “Nostalgia ordenada/ Num silêncio de areia/ Que não foi pisada” (vv. 25-27), tal como ocorre em um “Stretto”, a seção com que se terminam as fugas de Bach.

Em *Geografia* (1967), Sophia Andresen, ao publicar o poema “A flauta”, faz referência a outro instrumento musical. A flauta é um instrumento de sopro, que produz sons “por meio de uma coluna de ar é posta para vibrar dentro de um tubo” (BENNETT, 1998, p. 50).

A FLAUTA

- 1 No canto do quarto a sombra tocou sua pequena flauta
- 2 Foi então que me lembrei de cisternas e medusas
- 3 E do brilho mortal da praia nua

4 Estava o anel da noite solenemente posto no meu dedo
 5 E a navegação do silêncio continuou sua viagem antiquíssima
 (ANDRESEN, 1991b, p. 47).

A escolha da flauta rememora a trajetória deste instrumento na história musical, que era muito conhecido nas músicas folclóricas, podendo-se supor que o som produzido pela sombra é de raiz popular. Essa ideia de sombra, que o Sujeito lírico vê e ouve, aproxima-se da noção de indeterminação da origem do fado, música popular em Portugal. Sabe-se que o Fado se difunde popularmente por meio da transmissão oral, mas as suas origens são muitas. Ora a história do Fado tem origem árabe como toda a poesia popular portuguesa, ora o gênero é oriundo da produção lírica dos trovadores provençais da Idade Média, e há quem diga que suas origens são marítimas, de uma prática a bordo durante as grandes navegações (NERY, 2004).

O poema possui duas estrofes, formado por um dístico e um terceto, com assimetrias na distribuição organizada das sílabas. Existe um verso decassílabo (v. 3), com acento na sexta sílaba, parecendo do tipo heroico, mas os outros versos não possuem uma receita genérica, motivo por que assemelham as linhas melódicas “ondulantes”, como eram descritas as canções nascidas a bordo dos navios.

Em “A flauta”, a escritora Sophia de Mello Breyner Andresen revela a sua sequência ordenada das sílabas no desfile de uma alternância rítmica, constituído por esquemas rítmicos binários e ternários, como podem ser observados os esquemas binários do tipo iambo (U_) e os esquemas ternários do tipo anapesto (UU_).

A FLAUTA	[Escansão]	E.R.
No-CAN-to-do-QUAR-to- ^ˆ a-SOM-bra-to- [-COU-sú ^ˆ a-pe-QUE-na-FLAU-ta	U_UU_U_UU_ UU_U_	15 (2-5-7-10- 13-15)
Foi ^ˆ en-TÃO-que-me-lem-BREI-de-cis- [TER-nas-e-me-DU-sas	UU_UU_UUU_ UUU_	14 (3-6-10-14)
E-do-BRI-lho-mor-TAL-da-PRAI-a-NU-a	UU_UU_U_U_	10 (3-6-8-10)
Es-TA-vá ^ˆ o ^ˆ a-NEL-da-NOI-te- so-le-ne- [-MEN-te-POS-to-no-meu-DE-do	U_U_U_UUUU _U_UUU_	17 (2-4-6-11- 13-17)
Ê ^ˆ a-na-ve-ga-ÇÃO-do-si-LÊN-cio- con-ti- [-nu-OU-sú ^ˆ a-vi-A-gem-an-ti-QUÍ ^ˆ S-si-ma	UUUU_UU_U UUU_UU_UU U_	20 (5-8-13-16- 20)

(ANDRESEN, 1991b, p. 47).

Sophia Andresen acentua a assonância de “A”, vogal que se repete no título do poema, estando presente em outras palavras-chave como “somb^rA” (v. 1), “pequeⁿA” (v. 1) “pr^{Ai}A” (v. 3), “n^Aveg^Aç^Ão” (v. 5), “vi^Agem” (v. 5), “Antiquí^{ssim}A” (v. 5), sugerindo a ideia de que o som que se repete parece transmitir uma antiga melodia, pois a flauta é como uma voz humana, ela executa uma melodia que compete ao cantor, correspondendo uma nota para cada sílaba.

A FLAUTA

No c^Anto do qu^Arto A sombr^A tocou su^A pequen^A flAut^A
 Foi ent^Ão que me lembrei de cistern^{As} e medus^{As}
 E do brilho mort^{Al} d^A pr^{Ai}A nu^A

Est^{Av}A o Anel d^A noite solenemente posto no meu dedo
 E A n^Aveg^Ação do silêncio continuou su^A vi^Agem Antiquí^{ssim}A
 (ANDRESEN, 1991b, 47).

A aliteração do texto é construída pela consoante “N”, presente em outros termos do poema, como “pequeⁿNa” (v. 1), “cister^Nas” (v. 2), “Noite” (v. 4), “Navegação” (v. 5), “silê^Ncio” (v. 5), “conti^Nuou” (v. 5) e “aⁿTiquí^{ssim}a” (v. 5), correspondendo às lembranças que são acionadas pela canção da sombra. Em “A flauta”, existe uma rima interna assonante, pela repetição do som “ou” em “tocou/ continuou” (vv. 1; 5), integrando-se ao universo sonoro do poema.

A FLAUTA

No canto do quarto a sombra tocou sua pequena flauta	A
Foi então que me lembrei de cisternas e medusas	B
E do brilho mortal da praia nua	B

Estava o anel da noite solenemente posto no meu dedo	C
E a navegação do silêncio continuou sua viagem antiquíssima	D

(ANDRESEN, 1991b, p. 47).

Nota-se que a rima interna assonante aparece também em “ent^Ão/ naveg^ãção” (vv. 2; 5), em “solenemente/ ded^o/ silêⁿcio” (vv. 4-5); e a rima externa assonante constitui-se do tipo B, pela vogal forte “u” em “med^usa/ nu^a” (vv. 2-3), constata-se, igualmente que há três tipos de rimas órfãs – “A”, “C” e “D” –.

No nível semântico, verifica-se a importância que é dada ao elemento do som pelo sujeito lírico, por meio de um relato: “a sombra tocou sua pequena flauta” (v. 1). O Eu lírico afirma que suas lembranças são trazidas pela audição da flauta: “Foi então que me lembrei de cisternas e medusas/ E do brilho mortal da praia nua” (vv. 2; 3). Essa experiência musical, que ocorre no plano da audição, pode ser compreendida como uma experiência do sujeito individual, como bem comenta José Miguel Wisnik (2017):

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o mais se presta à atenção de metafísicas. As mais diferentes concepções de mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música (WISNIK, 2017, p. 30).

Observa-se que o som da flauta se relaciona com a emoção e a memória do Eu poético, podendo se supor que ele conhece a melodia que é tocada pela sombra, pois ouvi-la novamente permite recordar fatos passados como sua própria experiência de navegador: “Estava o anel da noite solenemente posto no meu dedo/ E a navegação do silêncio continuou sua viagem antiquíssima” (vv. 4-5). A inserção de um anel da noite pode ser entendida como uma metáfora para renascimento da memória das grandes navegações, uma aliança mediante o compromisso de recordar a viagem.

Em “Cais”, do livro *Mar Novo* (1958), Sophia de Mello Breyner Andresen emprega outro tipo de música no poema, constituída pelo “som do mar: durações oscilantes entre pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado” (WISNIK, 2017, p. 27). Essa música é criada por meio do ritmo da linguagem e da sonoridade ordenada das sílabas, permitindo ao leitor ouvir o som pela imagem do mar noturno, dos navios em partida.

CAIS

- 1 Para um nocturno mar partem navios
- 2 Para um nocturno mar intenso e azul
- 3 Como um coração de medusa
- 4 Como um interior de anémoma.
- 5 Naturalmente
- 6 Simplesmente
- 7 Sem destruição e sem poemas,
- 8 Para um nocturno mar roxo de peixes
- 9 Sem destruição e sem poemas

10 Assombrados por miríades de luzes
 11 Para um nocturno mar vão os navios.
 12 Vão
 13 O seu rouco grito é de quem fica
 14 No cais dividido e mutilado
 15 E destruído entre poemas pasma.
 (ANDRESEN, 1991b, p.78).

O texto não apresenta uma divisão dos versos em estrofes, mas revela, em sua estrutura, algumas semelhanças que se aproximam, como a repetição de versos, “Sem destruição e sem poemas” (vv. 7; 9) e a repetição de palavras na mesma posição (início e meio), que são conhecidas como anáforas, como “para um nocturno mar” (vv. 1-2; 8; 11), “como um” (vv. 3; 4), criando efeitos rítmicos e musicais. O poema mostra a predominância do ritmo binário, formado por esquemas iâmbicos (U₋), mas observa-se também que ocorrem muitos versos anapestos (UU₋), cujos movimentos podem caracterizar o balanço das ondas noturnas, ora de um lado para outro, em esquema binário, ora desenrolando-se em três sentidos, aludindo ao esquema ternário, e se misturando, livremente, com outras direções.

CAIS	[Escansão]	E.R.
Pa-rá um-noc-TUR-no-MAR-PAR-tem- [na-VI-os	UUU_U__UU_	10 (4-6-7-10)
Pa-rá um-noc-TUR-no-MAR-in-TEN-sô e [a-ZUL	UUU_U_U_U_	10 (4-6-8-10)
Co-mô um-co-ra-ÇÃO-de-me-DU-as	UUUU_UU_	8 (5-8)
Co-mô um-in-te-ri-OR-dê a-NÉ-mo-na.	UUUU_U_	8 (6-8)
Na-tu-ral-MEN-te	UUU_	4 (4)
Sim-ples-MEN-te	UU_	3 (3)
SEM-des-trui-ÇÃO-e-SEM-po-E-mas,	_UU_U_U_	8 (1-4-6-8)
Pa-rá um-noc-TUR-no-MAR-RO-xo-de- [-PEI-xes	UUU_UU_UU_	10 (4-6-7-10)
SEM-des-trui-ÇÃO-e-SEM-po-E-mas	_UU_U_U_	8 (1-4-6-8)
As-som-BRA-dos-por-mi-RÍ-a-des-de- [-LU-zes	UU_UUU_UUU_	11 (3-7-11)
Pa-rá um-noc-TUR-no-MAR-VÃO-os-na- [-VI-os.	UUUU_UU_UU_	10 (4-6-7-10)
VÃO	_	1 (1)
O-seu-ROU-co-GRI-to-É-de-quem-FI-ca	UU_U__UU_	9 (3-5-6-9)
No-CAIS-di-vi-DI-dô e-mu-ti-LA-do	U_UU_UUU_	9 (2-5-9)
E-des-tru-Í-dô en-tre-po-E-mas-PAS-ma.	UUU_UUU_U_	10 (4-8-10)

(ANDRESEN, 1991b, p. 78).

Verifica-se que, dentro dessa dimensão de assimetrias métricas, o poema tem uma carga intensiva na quarta e na oitava sílaba, fazendo com que estas apareçam mais em sua estrutura métrica, para desenvolver uma cadência interna com efeito acentual. No campo da sonoridade, a rima soante interna da palavra “vão” (vv. 11-12) fica mais perceptível pela intensidade da acentuação da oitava sílaba (v. 11), bem como ocorre na rima soante externa emparelhada das palavras “naturalmente” (v. 5) e “simplesmente” (v. 4), que apresentam a reversão do acento na quarta e terceira sílaba, conduzido o poema uma cadência interna formadora de efeitos fônico e acentual, cujo esquema rímico é do tipo D.

O poema apresenta também rima interna em “coração/ destruição” (vv. 3; 9) combinando o som com a rima órfã de tipo E – “vão” (v. 12) –; rimas externas assonantes no esquema rímico A, por ter apenas reiteração na vogal forte “i”: “navios/ fica” (vv. 1; 11; 13); no esquema rímico B, pelo traço reiterado da vogal “u”: “azul/ medusa/ luzes” (vv. 2-3; 10); no esquema rímico C, com a reiteração vocálica de “e”: “anémoma/ poemas/ peixes” (vv. 4; 7; 8; 9); e, por fim, no esquema rímico F, com a vogal forte de “a”: “mutilado/ pasma” (vv. 14-15).

CAIS

Para um nocturno mar partem navios	A
Para um nocturno mar intenso e azul	B
Como um coração de medusa	B
Como um interior de Anémoma.	C
Naturalmente	D
Simplesmente	D
Sem destruição e sem poemas,	C
Para um nocturno mar roxo de peixes	C
Sem destruição e sem poemas	C
Assombrados por miríades de luzes	B
Para um nocturno mar vão os navios.	A
Vão	E
O seu rouco grito é de quem fica	A
No cais dividido e mutilado	F
E destruído entre poemas pasma.	F

(ANDERSEN, 1991b, p. 78).

De acordo com os critérios de repetição de fonemas, observa-se que o poema apresenta assonância de “O” e as aliterações de “S” e “M”, que sugerem a composição do vocábulo “som”, realçando do sentido do termo associado à imagem do cais, do balanço das águas do mar noturno, dos navios em partida, dos supostos marinheiros a bordo.

CAIS

Para uM nOcturnO Mar parteM naviOS
 Para uM nOcturnO Mar intenSO e azul
 COMO uM cOraçãO de MeduSa
 COMO uM interiOr de Anémona.
 NaturalMente
 SiMpleSMente
 SeM deStruiçãO e SeM pOeMaS,
 Para uM nOcturnO Mar rOxO de peixeS
 SeM deStruiçãO e SeM pOeMaS
 ASSOMbradOS pOr MiríadeS de luzeS
 Para uM nOcturnO Mar vãO OS naviOS.
 VãO
 O Seu rOucO gritO é de quem fica
 NO caiS divididO e MutiladO
 E deStruídO entre pOeMaS paSMa.
 (ANDERSEN, 1991b, p. 78).

No nível semântico, a voz do sujeito lírico narra anaforicamente o destino dos navios: “Para um nocturno mar partem navios/ Para um nocturno mar intenso e azul” (vv. 1-2); “Para um nocturno mar roxo de peixes” (v. 8); “Para um nocturno mar vão os navios/ Vão” (vv. 11-12). A partida à noite indica uma maior intensidade na emissão do som marítimo, onde é possível sentir o ritmo através das batidas de “um coração de medusa” (v. 3). Essa viagem ocorre para entregar-se ao sofrimento, pois a temática de uma navegação surge associada à noite, insinuando a morte, como se o sujeito estivesse paralisado e preso no “interior de anémoma” (v. 4), como ocorre aos peixes e outros animais marinhos.

A morte nas águas, durante a noite, ocorre de modo simples e natural (vv. 5-6), e é inadmissível apagar-se da memória, “Sem destruição” (vv. 7; 9), porque os seres renascem no imaginário dos marinheiros como afogados, aparições, fantasmas, “assombrados por miríades de luzes” (v. 10), sem criarem mais registros em seus diários a bordo “e sem poemas” (vv. 7; 9); para os afogados, os poemas já não dizem mais nada, porque, ao morrer no mar, passam ser as vozes transcendentais, simbolizando o próprio som do mar noturno. A dor expressa-se “no grito é de quem fica/ No cais dividido e mutilado/ E destruído entre poemas pasma” (vv. 13-15). Esse sujeito “Quem fica” (v. 13) será encarregado que recordar a experiência vivida através da produção poética.

No processo de rememoração do cais, de onde partem os navios, provavelmente, circulavam poemas e as canções de tradição popular sem autoria, que se referiam as situações

do cotidiano, aos sentimentos e às crenças populares. Estar “destruído entre poemas pasma” (v. 15) culmina com o lamento, que consiste em olhar o mar e rever os sofrimentos, cujo itinerário pode ser reconstruído em poemas. O ritmo e o som que vivem no mar passam a habitar o poema, através de uma necessidade de vida concreta, como explica Sophia de Mello Breyner Andresen, em sua “Arte poética II”: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 1991b, p. 95). Nesse sentido, o cais é um símbolo que emite outros símbolos com ressonâncias perceptíveis. Quando a escritora escreve sobre o “mar” (vv. 1-2; 8; 11), “navios” (vv. 1; 11), “gritos” (v. 13), ela pede ao leitor que acione no pensamento e na imaginação as figuras sonoras e imagéticas. “É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética” (ANDRESEN, 1991b, p. 95).

Em “Escuto”, do livro *Geografia* (1967), a escritora vai levar o leitor a uma audição mais consciente. Essa ação de escuta não abrange apenas as atividades de percepção e de reação ao som ouvido, mas também uma forma de envolvimento como domínio do conhecimento.

ESCUTO

1 Escuto mas não sei
 2 Se o que oiço é silêncio
 3 Ou deus

4 Escuto sem saber se estou ouvindo
 5 O ressoar das planícies do vazio
 6 Ou a consciência atenta
 7 Que os confins do universo
 8 Me decifra e fita

9 Apenas sei que caminho com quem
 10 É olhado amado e conhecido
 11 E por isso em cada gesto ponho
 12 Solenidade e risco
 (ANDRESEN, 1991b, p. 32).

O texto, em sua estrutura, possui três estrofes constituídas, respectivamente, por um terceto, um quinteto e uma quadra. Verifica-se que o poema mostra a assonância “O” e “E”, que aparecem no título do poema, indicando ações – “Escutar” e “Ouvir” –, que são desenvolvidas pelo Sujeito lírico ao longo do poema.

ESCUTO

EscutO mas nãO sEi
SE O quE OiçO É silênciO
Ou dEus

EscutO sEm sabEr sE EstOu OuvindO
O rEssOar das planíciEs dO vazio
Ou a cOnsciÊncia atEnta
QuE Os cOnfins dO univErsO
ME dEcifra E fita

ApEnas sEi quE caminhO cOm quEm
É OlhadO amado E cOnhEcido
E pOr issO Em cada gEstO pOnhO
SOIEnidadE E riscO
(ANDRESEN, 1991b, p. 32).

Percebe-se que o texto lírico alitera o “S”, presente no título “eScuto” (vv. 1; 4), consoante encontrada em palavras como: maS (v. 1), Sei (vv. 1; 9), / Se (vv. 2; 4), Silêncio (v. 2), deuS (v. 3), “Sem Saber” (v. 4), “reSSoar daS planícieS” (v. 5), “conSciência” (v. 6), “oS confinS univerSo” (v. 7) apenaS (v. 9), “iSSo” (v. 11), geSto (v. 11), Solenidade (v. 12), riSco (v. 12), ressaltando a importância da repetição do som para o aprendizado do sujeito lírico. A aliteração de “S” ocorre também através fonemas [c] e [ç], como em oiçO (v. 2), deCifra (v. 8) e conheCido (v. 10).

Ainda, no plano sonoro, surgem rimas externas assonantes, predominando apenas um traço de reiteração na sílaba forte: com vogal forte “e” em “silêncio/ atenta/ universo/ quem” (vv. 2; 6; 7; 9) no esquema rímico B; com vogal forte “i” em “vindo/ vazio/ fita/ conhecido” (vv. 4-5; 8; 10; 12) no esquema rímico D. O texto salienta diferentes distribuições de tipos de rimas, como: emparelhadas DD/ BB; cruzadas BDBD; interpoladas ou misturadas DDBBDBDED. Na comparação dos termos que rimam, nota-se que, além de repetições de palavras como “sei” (vv. 1; 9) e “escuto” (vv. 1; 4), têm-se rimas internas soantes imperfeitas em “decifra/ fita” (vv. 8) e “atenta/ apenas”; e rima soante perfeita em “olhado/ amado” (v. 10).

ESCUTO

Escuto mas não sei	A
Se o que oiço é silêncio	B
Ou deus	C
Escuto sem saber se estou ouvindo	D

O ressoar das planícies do vazio	D
Ou a consciência atenta	B
Que os confins do universo	B
Me decifra e fita	D
Apenas sei que caminho com quem	B
É olhado amado e conhecido	D
E por isso em cada gesto ponho	E
Solenidade e risco	D
(ANDRESEN, 1991b, p. 32).	

Constata-se certa predominância dos versos heptassílabos com esquemas rítmicos 6 (2-6), 6 (3-6) e 6 (4-6), junto a outros modelos bastante variáveis, caracterizando o poema pela mistura com cadências sonoras, que dão sentido para as oscilações de pensamento reconhecidas pelo sujeito lírico neste tempo durante o qual se aprende a escutar.

ESCUTO	[Escansão]	E.R.
Es-CU-to-mas-não-SEI	U_UUU_	6 (2-6)
Sê o-que-OI-çô é-si-LÊN-cio	UU_UU_	6 (3-6)
Ou-DEUS	U_	2 (2)
Es-CU-to-sem-sa-BER- sê es [-TOU-ou-VIN-do	U_UUU_U_U_	10 (2-6-8-10)
O-res-so-AR-das-pla-NÍ-cies- [-do-va-ZI-o	UUU_UU_UUU_	11 (4-7-11)
Ou a-cons-ci-ÊN-cia a-TEN-ta	UUU_U_	6 (4-6)
Que os-con-FINS-dô u-ni-VER- [-so	UU_UU_	6 (3-6)
Me-de-CI-fra e-FI-ta	UU_U_	5 (3-5)
A-PE-nas-SEI-que-ca-MI-nho- [-com-QUEM	U_UUUU_UU_	10 (2-4-7-10)
Ê o-LHA-dô a-MA-dô e- [-co-nhe-CI-do	U_U_UUU_	8 (2-4-8)
E-por-IS-so em-CA-da-GES- [-to-PO-nho	UU_U_U_U_	9 (3-5-7-9)
So-le-ni-DA-dê e-RIS-co	UUU_U_	6 (4-6)
(ANDRESEN, 1991b, p. 32).		

O ritmo do poema expõe tanto esquemas binários iâmbicos (U_) quanto ternários anapestos (UU_); esses diferentes movimentos de esquemas reforçam os esboços das primeiras ideias do Sujeito lírico até a última, em relação à escuta, “Escuto mas não sei/ Se o que oiço é silêncio/ Ou deus” (vv. 1-3). Desse modo, pode-se supor que o poema exemplifica as afirmações de Antônio Candido (2006) sobre a função do ritmo no poema:

O metro dá ao ritmo limites e apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso. Daí entendermos a verdade da afirmação de Spoerri: “O ritmo nada mais é do que o movimento da alma elevado à consciência” E, no plano mais concreto: “Pode-se dizer, num sentido de insuspeitada profundidade, que o ritmo é o alento respiratório e a pulsação cardíaca da poesia” (CANDIDO, 2006, p. 93).

O ritmo é um elemento vital que anima o Eu lírico para compreender o seu processo de aprendizagem auditiva, “Escuto sem saber se estou ouvindo” (v. 4). Esse aprender pode ser entendido como o desenvolvimento de uma percepção musical, que envolve ritmo e som. “O ressoar das planícies do vazio/ Ou a consciência atenta” (vv. 5-6) são ainda situações que envolvem a ideia de alternância entre som e silêncio, a qual significa soar de novo, ecoar, repercutir. O Ser Sonoro, que o Eu Poético escuta, pode ser o princípio de uma música que movimenta o ar e que vai se deslocando por campos lisos e extensos, mas, ao mesmo tempo, pode ser o som de um sistema nervoso central, representado pela “consciência atenta” que permite pensar, observar e interagir com “os confins do universo” (v. 6).

O sujeito poético confessa que está sendo lido e julgado por este Ser Sonoro que desaprova sua falta de sabedoria, sua falta de capacidade para realizar um trabalho, “Me Decifra e fita”, motivo por que ele admite não estar só, “Apenas sei que caminho com quem/ É olhado amado e conhecido” (vv. 9-10). Esse Ser Sonoro – chamado de deus – (v. 3) influencia no exercício da sua atividade, dando-lhe aptidão, “E por isso em cada gesto ponho/ Solenidade e risco” (vv. 9-12). A compreensão desse Ser Sonoro, que se projeta nas diferentes formas, “é silêncio/ ou deus” (vv. 3-4), a “Ressoar das planícies do vazio/ ou consciência atenta”, leva o poema a uma aproximação com a cultura clássica, mais especificamente, ao conceito de poesia na Grécia Arcaica, quando música e poesia eram compreendidas como sinônimos.

A escritora Sophia de Mello Breyner Andresen não informa o nome do deus em seu texto, mas faz uma alusão à figura enigmática de Apolo, reiterando que o deus é um som. Além de ser o deus da música e da poesia, era o inventor da adivinhação, o guardião do Oráculo, no qual aconselhava os homens na tomada de decisões. Talvez, por isso, a escritora não tenha dito o nome de Apolo no poema, com o intuito de criar um jogo de adivinhação com seu leitor. Esse

deus dominava todos os âmbitos da natureza e, conforme informa Homero em suas obras (século VIII a. C), o poeta passa a ter a inspiração das musas e de Apolo, pois ele é capaz de dar harmonia em “cada gesto”, cujo efeito de aprender a escutar pode dar aos homens a posse de uma arte.

Em “Chamei por mim”, do livro *Coral* (1950) a escritora Sophia Mello Breyner Andresen mostra ao leitor a força do poema, e, ao invocar o auxílio ou clamar, faz com que outrem venha ao encontro do sujeito lírico. Chamar faz surgir outras vozes dentro da própria voz do Eu poético. Essas vozes serão denominadas “por mim”, situando que a arte poética ou a canção é um legado do artista ao mundo.

CHAMEI POR MIM

- 1 Chamei por mim quando cantava o mar
 - 2 Chamei por mim quando corriam fontes
 - 3 Chamei por mim quando os heróis morriam
 - 4 E cada ser me deu sinal de mim.
- (ANDRESEN, 1990, p. 163).

O poema é composto por quatro versos, os três primeiros apresentam o mesmo tema no começo das frases “chamei por mim quando” e realizam variações de ideias no final de cada verso. O último não traz o tema, parece ser um verso diferente, mas possui uma ligação com os três versos anteriores, que pode ser estabelecida através da relação entre o som e o sentido da palavra “mim”. Percebe-se que os três primeiros versos são realizados em um padrão grave; o último, em um padrão agudo. O poema se baseia no jogo combinatório de dez sílabas e há uma proximidade com a poesia clássica pela elaboração do esquema binário, com predomínio do esquema métrico iâmbico, alcançando uma simetria silábico-acental (2-4-8-10) do tipo sáfico, próprio da poeta grega Safo, que produzia uma poesia para ser cantada ao som da lira. O último verso é inteiramente iâmbico, contrastando com os anteriores.

CHAMEI POR MIM	[Escansão]	E.R.
Cha-MEI-por-MIM-quan-do- [can-TA-vá o-MAR	U_U_UUU_U_	10 (2-4-8-10)
Cha-MEI-por-MIM-quan-do- [cor-RI-am-FON-tes	U_U_UUU_U_	10 (2-4-8-10)
Cha-MEI-por-MIM-quan-dô os [he-RÓIS-mor-rí AM	U_U_UUU_U_	10 (2-4-8-10)

E-CA-da-SER-me-DEU-si- U_U_U_U_U_ 10 (2-4-6-8-10)
 NAL-
 [de-MIM.
 (ANDRESEN, 1990, p. 163).

No plano sonoro, Sophia Andresen produz a aliteração da letra “M” no texto, que está presente nas palavras-título “chaMei por MiM”, reaparecendo três vezes ao longo do poema, e em outras palavras, como “Mar” (v. 1), “corriaM” (v. 2), “MorriaM” (v. 3), “Me” (v. 4) e “MiM” (1-4). Verifica-se que a aliteração é repetida mais vezes na palavra “MiM”, no título e em todos os versos, e sugere uma maior atenção do leitor para a própria voz do Sujeito lírico.

A assonância de “A” ocorre na forma nasal (an), como em “quANdo” (vv. 1-3), cANtava (v. 1), corriAM (v. 3) e morriAM (v. 3), e na forma oral (a), como em “chAmei” (v. 1-3), mAr (v. 1), cAdA (v. 4) e sinAl (v. 4). Leva a pensar que o som que se repete parece referir ao verbo transitivo indireto que compõe o título do poema – “chamei” –, dando o significado de dizer em voz alta, invocar ou atrair algo para si.

Convém separar os versos do poema por apresentarem arranjos suficientemente harmônicos, o que permite refletir sobre a organização das sílabas de Andresen, através do processo de harmonização fônica como a reiteração vocálica na disposição de sílabas próximas na unidade dos versos, tornando-se dispensável a restrição deste andamento fônico apenas às vogais fortes, já que a harmonização sonora é localizada respectivamente em sílabas fortes e sílabas fracas:

“Chamei por mim quando antava o amar” (v. 1).

a a a a a a

“Chamei por mim quando corriam fontes” (v. 2).

i i i

“Chamei por mim quando os heróis morriam” (v. 3).

o o o o o

“E cada ser me deu sinal de mim” (v. 4).

e e e e e

A harmonização fônica também ocorre com a reiteração dupla ou múltipla de consoantes no alinhamento de palavras próximas:

“Chamei por mim quando cantava o mar” (v. 1).

m m m m

“Chamei por mim quando corriam fontes” (v. 2).

k k

“Chamei por mim quando os heróis morriam” (v. 3).

r r r

“E cada ser me deu sinal de mim” (v. 4).

d d d

Existem efeitos combinatórios de reiteração vocálica e consonântica no poema, o que pode provocar as mais variadas homofonias, podendo-se supor que essa harmonização fônica nasce livremente no coração dos versos, em uma possível aplicação da “teoria ordenada das sílabas”:

“Chamei por mim quando cantava o mar” (v. 1).

kã kã

“E cada ser me deu sinal de mim.” (v. 4).

de de

Percebe-se que a harmonização fônica pode ser fundamentada no parentesco de um só traço articulatório, com reiterações parciais e os efeitos sonoros peculiares pelo contraste entre os traços não reiterados:

“Chamei por mim quando cantava o mar” (v. 1).

m m m n n m

“Chamei por mim quando corriam fontes” (v. 2).

x m p r m m k nd k r m f nt

“Chamei por mim quando os heróis morriam” (v. 3).

x r s r s r

“E cada ser me deu sinal de mim” (v. 4).

d s d s d

Observa-se um episódio de rima entre a palavra final de um verso e outra no interior do verso seguinte, gerador de mais uma musicalidade no poema, pois quando os sons são repetidos

formam um grande recurso musical e rítmico, bem como ocorre na rima soante perfeita em “corriam/ morriam” (vv. 2-3):

“Chamei por mim quando os heróis morriam
E cada ser me deu sinal de mim” (vv. 3-4).

No nível semântico, a presença da anáfora (no começo) “chamei por mim quando” (vv. 1-3) é evidenciada ao longo do poema, com palavras e sinais, que indicam ao leitor as causas desse chamamento. O primeiro é “quando cantava o mar”, fazendo uma alusão aos poetas e músicos que se dedicavam à temática poética das viagens marítimas, levando a supor que a canção é uma herança, a qual o eu poético invoca dentro do seu próprio ser. Em “quando corriam fontes” menciona-se a importância do domínio da cultura clássica, procurada em livros, em arquivos pelos estudiosos e, como tal, revelada na perspectiva dos antigos gregos, recomendando-se estar atento à nascente das águas, pois a figura mítica de Apolo e as musas está associada à fonte de Hipocrene, que favorecia a inspiração poética. A última invocação é “chamar por mim/quando os heróis morriam”, remetendo à tradição cultural da arte (canto ou poema) ao narrar a trajetória e as proezas das pessoas de grande coragem, como um semideus, o protagonista principal ou a autor de grandes feitos. Essa tradição narrativa pode ser compreendida como um legado da cultura grega para o povo português. Em “Cada ser me deu sinal de mim” (v. 4), o Sujeito lírico alude a essas vozes poéticas que estão habitando dentro dele como uma memória, uma recordação ou lembrança, manifestando ao mundo exterior, através da transmissão oral ou por escrito, seus pensamentos ou suas inspirações, para ele também ser o portador de uma revelação.

Em “Canção 2”, do livro *Ilhas* (1989), reafirma-se a ideia de que a canção é uma herança do poeta ao mundo, criada para transmitir uma comunicação, um aviso ou um pedido, podendo expressar os sentimentos do Eu lírico diante das limitações próprias da condição humana. Conforme Bowra (1962), isso se dá:

[...] en el canto del solista por el cual un hombre o una mujer expresa su experiencia personal o sus sentimientos. El mero acto de cantar produce un estado mental dramático y da una forma independiente a una experiencia que, de otro modo, no recibe una consideración especial, limitándose a quien la vive (BOWRA, 1962, p. 30-31).

No poema, o solista é chamado de Eu poético, ele é quem irá ter voz no poema, conduzido o leitor a conhecer suas emoções por meio da sua experiência pessoal. Igualmente,

ele é capaz de descrever lembranças, fatos e acontecimentos que ficaram associados em sua memória.

CANÇÃO 2

- 1 Clara uma canção
 - 2 Rente à noite calada
 - 3 Cismo sem atenção
 - 4 Com a alma velada

 - 5 A vida encontrei-a
 - 6 Tão descontrada
 - 7 Embora a lua cheia
 - 8 E a noite extasiada

 - 9 A vida mostrou-se
 - 10 Caminho de nada
 - 11 Embora brilhasse
 - 12 Lua sobre a estrada

 - 13 Como se a beleza
 - 14 Da lua ou do mar
 - 15 Nada mais quisesse
 - 16 Que o próprio brilhar

 - 17 Por esta razão
 - 18 Sem riso nem pranto
 - 19 Nem sem sentido
 - 20 Se rompe o encanto
- (ANDRESEN, 1991b, p. 294).

O texto, estruturalmente, possui cinco estrofes. Todas são quadras, como a disposição de um Fado, porém seus versos são menores, por uma mistura de pentassílabos, hexassílabos e um verso tetrassílabo. Os versos pentassílabos (rendondilha menor) eram muitos usados na Idade Média pelos poetas portugueses em cantigas de amor e de amigo. Sophia Andresen retoma este modelo e apresenta dois esquemas básicos: um combinando uma sequência binária (acento na segunda sílaba) com uma ternária (acento na quinta sílaba); e o outro com a primeira e a quinta sílabas acentuadas. Os versos hexassílabos possibilitam o surgimento do verso tetrassílabo, porque nele são perceptíveis diferentes contornos intensivos, a partir da alternância binária. Contudo, a escritora mostra que a quebra da alternância binária parece ser total neste poema, pela imposição do acento forte incidindo na terceira sílaba em quase todos os versos de seis

sílabas. Com efeito, o tetrassílabo sustenta a quebra da alternância binária pela acentuação da sílaba inicial. Examina-se o uso de versos troqueus (_U), iâmbicos (U_) e anapestos (UU_):

CANÇÃO 2	[Escansão]	E.R.
CLA-rá u-ma-can-ÇÃO	_UUU_	5 (1-5)
REN-tê à-NOI-te-ca-LA-da	_U_UU_	6 (1-3-6)
CIS-mo-SEM-a-ten-ÇÃO	_U_UU_	6 (1-3-6)
Coma-AL-ma-ve-LA-da	U_UU_	5 (2-5)
A-VI-dá en-con-TREI-a	U_UU_	5 (2-5)
TÃO-de-sen-con-TRA-da	_UUU_	5 (1-5)
Em-BO-rá a-LU-a-CHEI-a	U_U_U_	6 (1-3-6)
Ê a-NOI-tê ex-ta-si-A-da	U_UUU_	6 (2-6)
A-VI-da-mos-TROU-se	U_UU_	5 (2-5)
Ca-MI-nho-de-NA-da	U_UU_	5 (2-5)
Em-BO-ra-bri-LHAS-se	U_UU_	5 (2-5)
Lu a-SO-brê a-es-TRA-da	U_UU_	5 (2-5)
CO-mo-sê a-be-LE-za	_UUU_	5 (1-5)
Da-LU-a ou-do-MAR	U_UU_	5 (2-5)
NA-da-mais-qui-SES-se	U_UU_	5 (2-5)
Que o-PRÓ-prio-bri-LHAR	U_UU_	5 (2-5)
Por-ES-ta-ra-ZÃO	U_UU_	5 (2-5)
Sem-RI-so-nem-PRAN-to	U_UU_	5 (2-5)
NEM-sem-sen-TI-do	_UU_	4 (1-4)
Se-ROM-pê o-en-CAN-to	U_UU_	5 (2-5)

(ANDRESEN, 1991b, p. 294).

No plano sonoro, o poema revela a aliteração do fonema [s], graficamente escrito também por outras consoantes (C; Ç; X) que está presente nas últimas sílabas das palavra-título, “canção” e “doiS”, ressurgindo em outras palavras, como “CiSmo” (v. 3), “Sem” (vv. 3; 18), “atenção” (v. 3), “deSencontrada” (v. 6), “eXtaSiada” (v. 8), “moStrou-Se”, “brilhaSSe” (v. 11), “Sobre” (v. 12), “eStrada” (v. 12), “se” (vv. 13; 20), “maiS” (v. 15), “quiSeSSe” (v. 15), “eSta” (v. 17); “riSo” (v. 18) e “Sentido (v. 19). A aliteração chama atenção para a função da canção, que corresponde ao som da voz do Eu poético, presente em todos os povos e em todas as épocas. De acordo com Norma Goldstein (2005), “*canção*: é uma composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada.

Pode, ou não, apresentar estribilho ou refrão. As ‘canções nacionais’ incorporam à tradição de todos os povos” (GOLDSTEIN, 2005, p. 55).

A assonância de “A” contribui para a temática do poema, recordando não só o gênero poético, mas também a composição em verso para canto, o cancionero, as coleções de cantigas e poesias antigas, ocorrendo na forma nasal (an, ã), como em “cANçÃo” (v. 1), “prANto” (v. 18), “encanto” (v. 20), e na forma oral (a), como pode ser observado em várias palavras no poema.

CANÇÃO 2

CLArA umA canção
Rente à noite cAlAdA
Cismo sem Atenção
Com A AlmA velAdA

A vidA encontrei-A
Tão desencontrAdA
Embora A luA cheia
E A noite extAsiAdA

A vidA mostrou-se
CAminho de nAdA
Embora brilhAsse
LuA sobre A estrAdA

Como se A belezA
DA luA ou do mAr
NAdA mAis quisesse
Que o próprio brilhAr

Por estA rAzão
Sem riso nem pranto
Nem sem sentido
Se rompe o encanto
(ANDRESEN, 1991b, p. 294).

“Canção 2” apresenta muitos parentescos sonoros, determinando que os elementos poético-musicais, como som, verso, metro e ritmo, se aproximem cada vez mais da forma musical. Verifica-se a rima externa em posições variadas, como as rimas cruzadas ou alternadas, obedecendo ao esquema ABAB, CBCB, EBEB, bem como têm-se os esquemas de rimas emparelhadas BBB (vv. 10-12) e esquemas de rimas interpoladas GHG. O poema mostra duas rimas órfãs como “E” e “H” e uma rima muito afastada, que pode ser chamada de rima

misturada, por ter outro tipo de organização, como ABABCBCBDBBBEBEBA (GOLDSTEIN, 2005).

CANÇÃO 2

Clara uma canção	A
Rente à noite calada	B
Cismo sem atenção	A
Com a alma velada	B
A vida encontrei-a	C
Tão desconstrada	B
Embora a lua cheia	C
E a noite extasiada	B
A vida mostrou-se	D
Caminho de nada	B
Embora brilhasse	B
Lua sobre a estrada	B
Como se a beleza	E
Da lua ou do mar	B
Nada mais quisesse	E
Que o próprio brilhar	B
Por esta razão	A
Sem riso nem pranto	G
Nem sem sentido	H
Se rompe o encanto	G

(ANDRESEN, 1991b, p. 294).

O poema apresenta repetições de vocábulos como “noite” (vv. 2; 8), “vida” (5; 9), “nada” (vv. 10; 15) e “lua” (vv. 7; 12; 14). Observam-se rima interna no poema em “estrada/nada” (vv. 12; 15), “uma/lua” (vv. 1; 7), “cismo/riso” (vv. 3; 18), bem como rima reiterando a sílaba anterior à forte final em “clara/calada” (vv. 1-2).

No nível semântico, em “clara uma canção” (v. 1), verifica-se que este gênero tem o significado de uma arte luminosa, podendo ser revelada pelo som da voz de um cantor ou poeta. Dela emerge a luz, a claridade. Nota-se que este canto, que leva à reflexão sobre os fatos ou acontecimentos da vida do sujeito poético, ocorre durante a noite, pois a canção está “rente à noite calada” (v. 4). O Eu lírico parece andar melancolicamente; ao mesmo tempo, revela não ter concentração mental para compreender o que passa: “Cismo sem atenção” (v. 3). Ele afirma que está fechado em si, “com a alma velada” (v. 4), pois a vida não o conduz a nada. Na

segunda estrofe, o Eu poético reflete sobre sua própria vida, mantendo o tom melancólico da canção: “A vida encontrei-a /Tão desconstrada/ Embora a lua cheia / E a noite extasiada” (vv. 5-8). A dor é um sentimento latente no Sujeito lírico, que não consegue apreciar a lua cheia nem a noite, porque ele continua deixando transparecer o sentimento de profunda tristeza. Na terceira estrofe, a voz poética acentua mais a dor e tristeza em seus pensamentos, direcionado o sofrimento para a sua própria existência, “A vida mostrou-se/ Caminho de nada” (vv. 9-10), como se ele não conseguisse dar um sentido para sua existência, motivo por que expressa sua indiferença para com a lua cheia que vê em seu caminho: “Embora brilhasse/ Lua sobre a estrada” (vv. 11-12). O esplendor da lua faz com que o Sujeito lírico introduza uma comparação da sua canção com a lua e o mar na quarta estrofe: “Como se a beleza/ Da lua ou do mar/ Nada mais quisesse/ Que o próprio brilhar” (vv. 13-16). Diante dessa constatação, que a canção, a lua e o mar são feitas para a brilhar, a voz lírica avisa que vai encerrar a canção, porque, para ele, este canto não pode continuar, “Sem riso nem pranto/ Nem sem sentido” (vv. 18-19), pois deixa ser atraente: “Se rompe o encanto” (v. 20).

Neste poema, a escritora Sophia de Mello Breyner Andresen leva o leitor a refletir sobre a importância de estabelecer uma relação entre o som e o sentido, representada na voz do cantor, o Eu poético. A autora defende a ideia de que o discurso poético tende a ter uma mensagem através de impressões sensoriais, recriando-se verbalmente, o que lhe permite ser compreendido como uma arte encantatória. No entanto, quando não incorpora vozes e significados, o poema interrompe o curso da sua finalidade. Conforme José Miguel Wisnik (1978):

[...] o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E na presença é o corpo vivo: não às distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é libertação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, dos jogos das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência (WINISK 1978, p. 12, apud TATIT, 2012, p. 15).

O discurso poético de Andresen aplica essa força do canto a suas sílabas para formar um acorde entre texto, música e contexto, cuja finalidade é comparecer à realidade, pois, assim, o deixará vivo. Por isso, a voz que canta e aparece como presença, na poesia de Sophia Andresen, se aproxima da voz do fadista no sentido do vigor artístico, pois expressa-se um impulso vital criador, constituído por alma, sentimento, energia, coração. (NERY, 2004). A presença destes traços se manifesta em *Obra poética* (1991), principalmente, quando Sophia de Mello Breyner Andresen trata de assuntos que apresentam a história da ditadura em Portugal

(1933-1974). Observa-se o tom de lamento, de indignação, de protesto, no poema “Data”, do livro *Sexto* (1962), dedicado ao poeta francês Eustache Deschamps, autor de um tratado de versificação – *L’Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux* – (1392), que enfatizava algumas diferenças interartísticas entre música e poesia, ao mesmo que garantia que toda poesia deveria ser cantada.

DATA

À memória d’Eustache Deschamps

1 Tempo de solidão e de incerteza
 2 Tempo de medo e tempo de traição
 3 Tempo de injustiça e de vileza
 4 Tempo de negação

5 Tempo de covardia e tempo de ira
 6 Tempo de mascarada e de mentira
 7 Tempo de escravidão

8 Tempo de coniventes sem cadastro
 9 Tempo de silêncio e de mordaza
 10 Tempo onde o sangue não tem rasto
 11 Tempo de ameaça

(ANDRESEN, 1991a, p. 145).

O texto, em sua estrutura, possui três estrofes, duas em quadras, como a música de popular em Portugal. Seus versos mostram uma mistura em padrões e de tamanhos; baseiam-se em dois versos de dez sílabas (padrão grave), um verso em dez sílabas (padrão agudo), um verso de onze sílabas (padrão grave), um verso de seis sílabas (padrão agudo), dois versos de onze sílabas (padrão grave), um verso de oito sílabas (padrão grave) e um verso de cinco sílabas (padrão agudo). Com efeito, a anáfora “tempo” sustenta a musicalidade na alma do poema, assemelhando-se, na sua construção e na temática, aos *fados esdrúxulos*, da tradição coimbrã, com as exceções dos versos em padrão agudo, e por consequência destes, recorda ainda o *fado de repetição* de tradição barroca (NERY, 2004). Nota-se a alternância entre esquemas métricos ternários, do tipo dátilo (_UU) e do tipo anapesto (UU_), e esquemas métricos binários, do tipo iambo (U_) e do tipo troqueu (_U), bem como a ocorrência de um último verso menor em cada estrofe, dando um outro ritmo às sílabas de Andresen, criando entre si uma ligação, como um tipo padrão para as cadências do poema.

DATA	[Escansão]	E.R.
À memória d'Eustache Deschamps		
TEM-po-de-so-li-DÃO-e-de in-cer-TE-za	_UUUU_UUU_	10 (1-6-10)
TEM-po-de-ME-dô e-TEM-po-de-trai- [-ÇÃO	_UU_U_UUU_	10 (1-4-6-10)
TEM-po-de in-jus-TI-ça e-de-vi-LE-za	_UUU_UUU_	9 (1-5-9)
TEM-po-de-ne-ga-ÇÃO	_UUUU_	6 (1-6)
TEM-po-de-co-var-DI-ã e-TEM-po-de-I-ra	_UUUU_U_UU_	11 (1-6-8-11)
TEM-po-de-mas-ca-RA-dã e-de-men-TI-ra	_UUUU_UUU_	10 (1-6-10)
TEM-po-de es-cra-vi-DÃO	_UUUU_	6 (1-6)
TEM-po-de-co-ni-VEN-tes-sem-ca-DAS- [-tro	_UUUU_UUU_	10 (1-6-10)
TEM-po-de-si-LÊN-cio e-de-mor-DA-ça	_UUU_UUU_	9 (1-5-9)
TEM-pô on-dê o-SAN-gue-não-tem-RAS- [-to	_UU_UUU_	8 (1-4-8)
TEM-po-de a-me-A-ça	_UUU_	5 (1-5)

(ANDERSEN, 1991a, p. 145).

No plano sonoro, “Data” revela a aliteração da consoante “D”, localizada no título do poema, estando presente em outras palavras-chave, que remetem ao campo semântico do regime de Estado Novo, como “solidão” (v. 1), “meDo” (v. 2), “covarDia” (v. 5), “mascaraDa” (v. 6), “escraviDão” (v. 7), “morDaça” (v. 9). A assonância de “E” chama a atenção para a palavra “tempo”, e reforça o significado da aliteração com vocábulos, como “incErtEza” (v. 1), vilEza” (v. 3), “nEgação” (v. 4), “mEntira” (v. 6), “silÊncio” (v. 9), “amEaça” (v. 11). O poema salienta as rimas internas, “solidão/ traição” (vv. 1-2), “injustiça/ mentira” (vv. 3; 6), e externas, “incerteza/ vileza” (vv. 1; 3), “traição/ negação/ escravidão” (vv. 2; 4; 7), “ira/ mentira” (vv. 5-6), “cadastro/ rasto” (vv. 8; 10), “mordança/ ameaça” (vv. 9; 11), destacando ainda mais a repetição, como se as sílabas dos versos vibrassem como cordas musicais. Percebe-se a rima externa em arranjos variantes, como as rimas cruzadas ou alternadas, obedecendo ao esquema ABAB e DEDE, bem como têm-se os esquemas emparelhados CC e esquemas de rimas interpoladas do tipo “B”.

DATA

À memória d'Eustache Deschamps

Tempo de solidão e de incerteza	A
Tempo de medo e tempo de traição	B
Tempo de injustiça e de vileza	A
Tempo de negação	B
Tempo de covardia e tempo de ira	C
Tempo de mascarada e de mentira	C
Tempo de escravidão	B
Tempo de coniventes sem cadastro	D
Tempo de silêncio e de mordaza	E
Tempo onde o sangue não tem rasto	D
Tempo de ameaça	E

(ANDRESEN, 1991a, p. 145).

Sob o enfoque do plano semântico, observa-se que o poema antecede a Revolução dos Cravos (conhecida também como A Revolução de 25 de abril de 1974), ressaltando as marcas negativas que caracterizam a anáfora “tempo”, como “traição” (v. 2), “injustiça” (v. 3), “covardia” (v. 5), período regido pelos cúmplices do estadista português António de Oliveira Salazar (1889-1970), como oficiais milicianos chamado de “coniventes sem cadastro” (v. 8), porque apagavam as provas dos crimes cometidos, localizando o poema no período “onde o sangue não tem rasto” (v. 10).

No texto “Cantar”, último poema do mesmo livro do poema mencionado anteriormente, Sophia de Mello Breyner Andresen culmina em exprimir, por meio de sua teoria ordenada das sílabas, que o ato de cantar não é só legado, como é um dever do poeta no mundo.

CANTAR

1 Tão longo caminho	2 Quanto passo andado
3 E todas as portas	4 Encontrou fechadas
5 Tão longo o caminho	6 Como vai sozinho
7 Sua sombra errante	8 Desenha as paredes
9 Sob o sol a pino	10 Sob as luas verdes
11 A água de exílio	

12 É brilhante e fria
 13 Por estradas brancas
 14 Ou por negras ruas
 15 Quanto passo andado
 16 Por amor da terra
 17 País ocupado
 18 Onde o medo impera
 19 Num quarto fechado
 20 As portas se fecham
 21 Os olhos se fecham
 22 Fecham-se janelas
 23 As bocas se calam
 24 Os gestos se escondem
 25 Quando ele pergunta
 26 Ninguém responde
 27 Só insultos colhe
 28 Solidão vindima
 29 Rosto lhe viram
 30 E não querem vê-lo
 31 Seu longo combate
 32 Encontra silêncio
 33 Silêncio daqueles
 34 Que em sombras tornados
 35 Em monstros se tornam
 36 Naquela cidade
 37 Tão poucos homens
 (ANDRESEN, 1991a, p. 152-153).

“Cantar” expressa-se, estruturalmente, como um poema longo, sem estrofes, que se assemelha ao significado de “tão longo caminho” (vv. 1; 5). A forma do poema é bastante expressiva, delineando um contorno peculiar com a alternância de colunas, parecendo uma forma binária, constituída com duas seções, mas também pode ser interpretado como uma canção a duas vozes, numa espécie de pergunta-resposta para as situações cotidianas da voz poética. Essa forma de organização dos versos deixa o andamento do poema bastante vivo, manifestando-se, inclusive, em uma forma específica para traduzir os passos do Sujeito lírico durante essa caminhada (vv. 1; 5).

Nesse sentido, o texto de Sophia Andresen se aproxima da ideia de marcha, um estilo musical que é escrito originalmente para marchar, o que, neste caso, tem o sentido de marchar pela libertação de um “país ocupado/ onde o medo impera” (vv. 17-18), dado que se estabelece em relação a época da sua publicação. Observa-se que “Cantar” ressalta o predomínio do verso pentassílabo, apresentando alternância na acentuação das sílabas; ora a acentuação ocorre em uma sequência binária bem marcada (acento na segunda, na terceira e na quinta sílaba); ora

ocorre uma maior flexibilidade com a sequência binária (acento na segunda sílaba) e a ternária (acento na quinta sílaba); e demonstra efeitos expressivos variáveis com acento na terceira e quinta sílaba, bem como com acentos primeira e na quinta sílabas. Observa-se o predomínio de esquema métrico binário iâmbico (U_) e de esquema métrico ternário anapéstico (UU_).

CANTAR	[Escansão]	E.R.
Tão-LON-go-ca-MI-nho	U_UU_	5 (2-5)
Quan-to-PAS-sô an-DA-do	UU_U_	5 (3-5)
E-TO-das-as-POR-tas	U_UU_	5 (2-5)
Em-con-TROU-fe-CHA-das	UU_U_	5(3-5)
Tão-LON-go-ca-MI-nho	U_UU_	5 (2-5)
Co-mo-VAI-so-ZI-nho	_UUU_	5 (3-5)
Su-a-SOM-brá er-RAN-te	_U_U_	5 (3-5)
De-SE-nhá as-pa-RE-des	U_UU_	5 (2-5)
Sob-o-SOL-a-PI-no	UU_U_	5 (3-5)
Sob-as-LU-as-VER-des	UU_U_	5 (3-5)
A-Á-gua-de e-XÍ-lio	U_UU_	5 (2-5)
É-bri-LHAN-tê e-FRI-a	_U_U_	5 (1-3-5)
Por-es-TRA-das-BRAN-cas	UU_U_	5 (3-5)
Ou-por-NE-gras-RU-as	UU_U_	5 (3-5)
Quan-to-PAS-sô an-DA-do	UU_U_	5 (3-5)
Por-a-MOR-da-TER-ra	UU_U_	5 (3-5)
Pa-Í-S-o-cu-PA-do	U_UU_	5 (2-5)
On-dê o-ME-do-im-PE-ra	UU_UU_	6 (3-6)
Num-QUAR-to-fe-CHA-do	U_UU_	5 (2-5)
As-POR-tas-se-FE-cham	U_UU_	5 (2-5)
Os-O-lhos-se-FE-cham	U_UU_	5 (2-5)
FE-cham-se-ja-NE-las	_UUU_	5 (1-5)
As-BO-cas-se-CA-lam	U_UU_	5 (2-5)
Os-GES-tos-sê es-CON-dem	U_UU_	5 (2-5)
QUAN-dô e-le-per-GUN-ta	_UUU_	5 (1-5)
Nin-GUÉM-res-PON-de	U_U_	4 (2-4)
Só-in-SUL-tos-CO-lhe	UU_U_	5 (3-5)
So-li-DÃO-vin-DI-ma	UU_U_	5 (3-5)
ROS-to-lhe-VI-ram	_UUU_	4 (1-4)
E-não-QUE-rem-VÊ-lo	UU_U_	5 (3-5)
Seu-LON-go-com-BA-te	U_UU_	5 (2-5)
En-CON-tra-si-LÊN-cio	U_UU_	5 (2-5)
Si-LÊN-cio-da-QUE-les	U_UU_	5 (2-5)
Que em-SOM-bras-tor-NA-dos	U_UU_	5 (2-5)
Em-MONS-tros-se-TOR-nam	U_UU_	5 (2-5)

Na-QUE-la-ci-DA-de	U_UU_	5 (2-5)
Tão-POU-cos-HO-mens	U_U_	4 (2-4)

(ANDRESEN, 1991a, p. 152-153).

O texto poético torna perceptível a aliteração do fonema [s], em palavras e frases que dão motivo para a voz lírica cantar, para revelar a sua realidade, representando, neste contexto, a situação de Portugal durante o Estado Novo, uma verdadeira síntese da sua experiência pessoal, como: “Sozinho” (v. 6), “Sombra” (v. 7), “oS geStoS Se eScondem” (v. 24), “Só inSultoS” (v. 27), “monStroS” (v. 34), “poucoS homenS” (v. 36). A aliteração pode igualmente aparecer grafada pela consoante “C”, como em “SilênCio” (vv. 32-33) e “Cidade” (v. 37), que completam o campo das significações. A assonância de “A” destaca a importância do título do poema “Cantar” neste contexto de libertação, desdobrando-se em duas seções, na forma nasal (an, am), “quANto” (v. 2; 15), “ANdado” (v. 2; 15), “fechAM” (v. 20; 21; 22), “calAM” (v. 23) e “virAM” (v. 29), e na forma oral (a), “pAsso” (vv. 2; 15), “vAi” (v. 6), “bocA” (v. 23) e “pAís ocupAdo” (v. 17).

Nota-se a ocorrência de rimas externas toantes “terra, impera, fecham, janelas” (vv. 16; 18; 20-22) e de rimas soantes. As rimas soantes podem ser consideradas como perfeitas, “caminho/ sozinho” (vv. 1; 5; 6) e rimas imperfeitas, “andado/ ocupado/ fechado/ tornados” (vv. 2; 15; 17; 19; 34), pela ausência de reiteração do fonema [s] nos segmentos rimantes; “errante/ branca” (vv. 7; 13), pela ausência do fonema [b]; “paredes/ verdes/ daqueles” (vv. 8; 10; 33), por mínimas diferenças de traços em fonemas da mesma posição; “escondem/ responde/ homens” (vv. 24; 26), “vindima, viram” (vv. 28-29), por pequenos traços não reiterados e, ao mesmo, através de fonemas reiterados em ordem inversa. Percebe-se também casos de rimas assonantes como, “porta/ colhe/ tornam” (vv. 3; 23; 35), “pino, exílio, fria” (vv. 9; 11; 12), “ruas/ pergunta” (vv. 14; 25) “calam/ combate/ cidade” (vv. 23; 31; 36), e “vê-lo/ silêncio” (vv. 30; 32). Tais rimas aparecem organizadas em diferentes distribuições: esquemas de rimas interpoladas ABCBA, ILEBCI; rimas emparelhadas AA, FF, HHH, KK; e rimas cruzadas ou alternadas EFEF, BHBHBH.

CANTAR

Tão longo caminho	A
Quanto passo andado	B
E todas as portas	C
Encontrou fechadas	B
Tão longo o caminho	A

Como vai sozinho	A
Sua sombra errante	D
Desenha as paredes	E
Sob o sol a pino	F
Sob as luas verdes	E
A água de exílio	F
É brilhante e fria	F
Por estradas brancas	D
Ou por negras ruas	G
Quanto passo andado	B
Por amor da terra	H
País ocupado	B
Onde o medo impera	H
Num quarto fechado	B
As portas se fecham	H
Os olhos se fecham	H
Fecham-se janelas	H
As bocas se calam	I
Os gestos se escondem	J
Quando ele pergunta	G
Ninguém responde	J
Só insultos colhe	C
Solidão vindima	K
Rosto lhe viram	K
E não querem vê-lo	L
Seu longo combate	I
Encontra silêncio	L
Silêncio daqueles	E
Que em sombras tornados	B
Em monstros se tornam	C
Naquela cidade	I
Tão poucos homens	J

(ANDRESEN, 1991a, p. 152-153).

O poema apresenta rimas internas como “tão/ solidão/ não” (vv. 1; 5; 37; 28; 30), “errante/ brilhante” (vv. 7; 12), “onde/ escondem/ responde” (vv. 18; 24; 26), ele/ daqueles (vv. 25; 33), “fechadas/ estradas” (vv. 4; 13), “por/ amor” (vv. 13; 14; 16). Observa-se que algumas palavras que compõem as rimas aparecem repetidas ao longo do poema, junto a outras, como “longo” (vv. 1; 5; 31), “portas” (vv. 3; 20), “sombra/ sombras” (vv. 7; 34), “fecham” (vv. 20; 21; 22), “silêncio” (vv. 32-33). Ainda, há versos que surgem repetidos inteiramente, criando efeitos acústicos e realçando o campo das significações, como se fossem refrãos do “Cantar” de Andersen: “Tão longo caminho” (vv. 1; 5) e, respectivamente, “Quanto passo andado” (vv. 2; 15).

No nível semântico, a voz poética canta a cena do seu “tão longo caminho” (v. 1), contando que alguém “encontrou” (v. 4) as portas das casas fechadas, provavelmente, controladas por uma rigorosa norma de segurança, típica, por sinal, dos regimes totalitários. O sujeito lírico continua contando, através da sua canção, que, por parte da Ditadura, em um contexto de ordem pública e de poder vigente, o caminho estava vazio, demonstrando estar preocupado em entender a situação do outro: “Como vai sozinho/ Sua sombra errante/ Desenha as paredes” (vv. 4-8).

A visão de um mundo modificado, possivelmente, por uma forte intervenção politicamente subversiva é representada no texto através de vários elementos, dentre eles: “Sob o sol a pino/ Sob as luas verdes/ A água de exílio/ É brilhante e fria (vv. 9-12). Em “Por estradas brancas/ Ou por negras ruas/ Quanto passo andado/ Por amor da terra” (vv. 13-16), o cantor faz uma alusão aos exilados e perseguidos, por meio das cores, revelando rejeição à situação política do país, para mostrar a existência de uma luta ideológica contra o discurso oficial, acentuando a ideia de um “País ocupado/ Onde o medo impera” (vv. 17-18).

Nos versos seguintes, o Eu lírico vai narrar a ação da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado): “Num quarto fechado/ As portas se fecham/ Os olhos se fecham/ Fecham-se janelas” (vv. 19-22). Em seguida, ele transmite a experiência de um possível interrogatório: “As bocas se calam/ Os gestos se escondem/ Quando ele pergunta/ Ninguém responde” (vv. 23-26); e acrescenta a reação desse episódio, em que “Só insultos colhe/ Solidão vindima/ Rosto lhe viram/ E não querem vê-lo” (vv. 27-30). A voz lírica canta que agora a batalha é longa, pois almeja desvendar as ações que tornam as pessoas monstruosas: “Seu longo combate/ Encontra silêncio/ Silêncio daqueles/ Que em sombras tornados/ Em monstros se tornam” (vv. 31-34). No final do poema, o Eu poético certamente afirma o resultado da intervenção política: “Naquela cidade/ Tão poucos homens” (vv. 35-36).

O ato de cantar reforça tudo aquilo que a voz poética quer revelar ao mundo, a fim de cumprir seu papel na sociedade. Ordena suas experiências, para retornar ao movimento que transforma a fala em canto, assim como a escritora organiza suas sílabas, com temas e tensões melódicas. Esse cantar traz, em *Obra poética*, muitas melodias e variadas sonoridades, motivo por que suas sílabas são, naturalmente, harmonizadas em canções de diferentes épocas. No livro *O nome das coisas* (1977), Sophia de Mello Breyner Andresen apresenta o poema “Liberdade”, revelando um conhecimento mais profundo da sua arte:

LIBERDADE

1 O poema é

2 A liberdade

3 Um poema não se programa

4 Porém a disciplina

5 – Sílabas por sílabas –

6 O acompanha

7 Sílabas por sílabas

8 O poema emerge

9 Como se os deuses o dessem

10 O fazemos

(ANDRESEN, 1991b, p. 205).

A música da poesia, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, é marcada por essa liberdade, que se caracteriza em versos livres, soltos, menos simétricos, destacando “a sílaba por sílaba”, pois ela é um elemento sonoro carregada de significados. Em nome dessa liberdade, a poesia da autora não deixa de praticar algumas formas e gêneros tradicionais, de agrupar os versos em estrofes, de ressoar ideias e certas medidas envelhecidas, bem como não abandona sua primeira definição de poesia lírica, admitindo que é uma arte ensinada por uma força maior. Ao invocar as figuras mitológicas do mundo grego antigo, faz pensar sobre a importância de o discurso poético parecer vivo, “como se os deuses o dessem”. Aceitar essa herança permite entender os elementos poético-musicais em liberdade no poema e ouvir outras sonoridades, porque a música é também uma disciplina que o acompanha, não só para facilitar a transmissão oral, mas, sobretudo, para encontrar outras vozes, que possam tocar as suas sílabas, como a própria autora ensina em sua lírica: “Sílabas por sílabas”.

A obra poética de Sophia Andresen destaca-se na apresentação de arranjos silábicos harmônicos, permitindo-se refletir sobre a peregrinação musical da sílaba, a sua teoria ordenada das sílabas, sem inclinação rigorosa para essa distribuição. A escritora revela, em sua *Obra poética*, uma lírica livre, com uma correlação satisfatória entre notas e sílabas, motivo por que emprega vozes líricas humanas, marítimas e instrumentais, com o desejo de cantar do mesmo modo como é feito na arte musical. A existência de reiterações vocálicas no alinhamento de sílabas demonstra ser desnecessário limitar o movimento da lírica de Andresen exclusivamente às vogais fortes, visto que a harmonização sonora se realiza, respectivamente, entre sílabas fortes e fracas. Aliterações, assonâncias, repetições, refrãos e rimas ligam-se ao campo das significações para compor a melodia deliberadamente sophiana.

A noção de ritmo está em conformidade com a teoria musical, onde tem uma significação de complexidade, pois atribui vida à sílaba poética da autora, e o ritmo, muitas vezes, se materializa em uma alternância entre os movimentos de esquemas métricos binários e ternários. A métrica da lírica de Sophia Andresen corresponde ao seu caráter lírico, implica a sua visão de mundo voltada para a sílaba medida, como demonstra a própria autora em um poema do livro *O búzio de nós e outros poemas* (1997):

MÉTRICA

O poema clássico compõe seu contraponto olímpico
Entre o feroso sopro e o vasto espaço da sílaba medida
Inventa a ordem sem lacuna onde nada
Pode ser deslocado ou traduzido
(ANDRESEN, [1997] 2018, p. 865).

Assim, tendo-se em vista os diversos elementos poético-musicais – som, verso, metro e ritmo –, a proximidade do tratamento silábico, a importância que é dada para a oralidade, o uso de quadras, o modo como a escritora utiliza o verbo “ouvir”, pondo o Sujeito lírico a ouvir para aprender a cantar a música de Apolo, de Orpheu, da musa, das viagens marítimas, do povo, bem como escutar os sons dos instrumentos musicais, do mar noturno, dos navios em partida, a música de Bach, transcrita por Segóvia, utilizando nomenclaturas de gêneros musicais, torna-se possível afirmar que há aproximações entre a lírica de Sophia Andresen e a música, o que leva a reconhecer, esteticamente, um estilo musicalmente expressivo em cada sílaba, na sua arte de fazer “sílaba por sílaba” e, mais do que isso, permite desvendar o poema em sua *Obra Poética* como um poema musical.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sophia de Mello Breyner Andresen surge na literatura portuguesa nos *Cadernos de Poesia* (1940) e, decididamente, corrobora as considerações teóricas comparatistas de que Literatura e Música têm afinidades, iniciando essa comprovação por meio de um dos seus poemas – “Apolo Musageta” –, publicado no seu primeiro livro, *Poesia* (1944). O conhecimento da Grécia antiga possibilitou-lhe a concepção das artes como atividades integradas, bem como a compreensão da musicalidade na criação poética, assinalada na unidade silábica, em que a sílaba de um verso pode ser comparada como a nota em uma pauta musical, com o mesmo valor de intensidade, confirmando a mesma energia na emissão do som.

Em *Obra poética* (1990-1991), Sophia Andresen consolida o domínio de quatro dos elementos fundamentais da arte lírica, os quais, constatados também na teoria musical, podem ser chamados como elementos poético-musicais. O primeiro é o ritmo, elemento vital do poema de Andresen. Bruno Kiefer (1987) recorda o significado de *rhythmos*, que surge no mundo grego, quando música e poesia tinham o mesmo significado. Sophia de Mello Breyner Andresen busca o ritmo na Antiguidade clássica e o revela como aquilo que fere e agrada os ouvidos. Ele está presente na sua “teoria ordenada das sílabas”, relaciona-se à métrica, na distribuição organizada das sílabas átonas e tônicas. Porém, a ação rítmica de Andresen, embora tenha origem clássica, é renovadora, “tão criadora e fundadora quanto livre”, como salienta Rosa Maria Martelo (2005, p. 58).

Na criação poética da autora, nota-se o predomínio de ritmos binários e ternários. O ritmo, em Sophia Andresen, refere-se às batidas do coração, às respirações, às gesticulações, aos movimentos, pode caracterizar o balanço das ondas noturnas, bem como demonstrar que as linguagens são guiadas por princípios rítmicos. Os ritmos da escritora também exemplificam as palavras de Ossip Brik (2013) de que sem eles não há poesia. São oriundos de modulações do canto da musa, transmitido à poeta pelo sentido da audição, pois, conforme admite a própria autora em sua *Arte Poética IV*, “[...] o poeta é um escutador” (ANDRESEN, 1991b, p. 166).

O segundo elemento caracteriza-se pela medida. O modelo apresentado por Sophia Andresen, encontra-se com a teoria de Antônio Candido (2006), quando ele afirma que o metro é um elemento fundamental do poema, porque estabelece limites e apoio ao ritmo. A métrica também é considerada um elemento importante para a escritora, pois ela atribui-lhe o nome de um dos poemas no seu último livro – *O búzio de Cós e outros poemas* (1997). Em *Obra poética* (1990-1991), o metro expressa-se na “teoria ordenada das sílabas”; ele organiza o poema – sílaba por sílaba, junto ao ritmo. Observa-se que a métrica, na poesia sophiana, é inspirada na

métrica clássica e corresponde, conforme Hegel ([1842] 2004), ao caráter lírico de Sophia de Mello Breyner Andresen. A escritora organiza suas sílabas fazendo uso de dois tipos de organização métrica grega: a divisão binária e a divisão ternária. Todas as outras divisões evidenciadas na poética de Andresen podem ser consideradas como combinações dessas duas. Percebe-se uma certa tendência ao uso de anapestos, formados por esquemas ternários ascendentes (UU_); dátilos, por esquemas ternários descendentes (_UU), bem como a utilização de esquemas binários, como iampos, binários ascendentes (U_), e troqueus, binários descendentes (_U).

Comparado à teoria musical, constata-se que o metro poético sophiano é produzido a partir da base métrica grega que possibilita aos músicos elaborarem modos rítmicos, de acordo com sistema rítmico desenvolvido pelos músicos da Escola de Notre Dame de Paris, no século XII. Na arte musical, há vários tipos de métrica, divisão e subdivisão de ritmos, mas o modelo francês medieval ainda é referência para a transcrição musical. Percebe-se, confrontando os esquemas métricos da escritora aos esquemas rítmicos medievais, que os versos com divisão ternária, como os esquemas métricos em anapestos podem ser transcritos por três figuras rítmicas – uma semínima, uma colcheia e uma semínima pontuada – e os esquemas métricos em dátilos, por uma semínima pontuada, uma semínima e uma colcheia. Já os versos com divisão binária podem ser representados por duas figuras musicais, o iambo, por uma colcheia e uma semínima, e o troqueu, que expõe uma inversão do iâmbico, por uma semínima e uma colcheia.

Cabe ressaltar que é possível pensar em várias figuras musicais para transcrever uma métrica poética sophiana, desde que tenha cuidado de manter o princípio de duração, em que as sílabas tônicas (longas) sejam transcritas por notas com longa duração e, respectivamente, as sílabas átonas (breves), a sons com curta duração. Nesse sentido, constata-se que é possível aplicar tanto o esquema de métrica poética clássica, quanto o esquema de rítmico musical da notação franconiana, para transcrever o caráter lírico de Sophia de Mello Breyner Andresen.

O terceiro elemento constitui-se no substrato fônico de cada sílaba que compõe seu poema lírico. Na criação de *Obra poética*, o som permite descobrir a repetição de palavras, anáforas, refrãos, inúmeras aliterações e assonâncias. O elemento sonoro, muitas vezes, une os sons dos vocábulos dos títulos aos dos poemas de Andresen. Percebe-se que algumas sonoridades se desdobram em outras e, ao mesmo tempo, sustentam os efeitos acústicos do poema, produzindo algo de significativo para aqueles têm uma sensibilidade mais aguçada.

Observa-se que os sons das estrofes de Andresen, de um modo geral, apresentam arranjos bastante harmônicos, permitindo pensar na “teoria ordenada das sílabas”, por meio do

processo de harmonização fônica, o que possibilita encontrar alguns casos de reiteração dupla ou múltipla de consoantes no alinhamento de palavras próximas e vários efeitos combinatórios de reiteração vocálica e consonântica, gerando as mais variadas homofonias. Nota-se que há casos de harmonização fundada no parentesco de um só traço articulado, de reiterações parciais, com efeitos sonoros bastante peculiares pelo contraste entre os traços não reiterados. Há ocorrência de algumas amplificações sonoras de duas consonâncias, em justaposição, distanciadas, repetindo o mesmo intervalo vocálico, bem como fonemas arranjados em extremidades que de certa forma se espelham, correspondendo a um quiasma. Constata-se que no estudo do substrato sonoro de *Obra poética* não é preciso limitar esta investigação às vogais fortes, pois a harmonização sonora é encontrada concomitantemente em sílabas fortes e sílabas fracas, como Sophia Andresen ensina: “Sílabas por sílabas”.

A autora utiliza o som para criar diferentes rimas, que são responsáveis pelas cadências fônicas dos versos. Há rimas entre palavras finais de um verso e outras do interior dos versos, que proporcionam um grande efeito musical. Há rimas entre palavras externas, no final de cada verso. Têm-se rimas soantes perfeitas e imperfeitas, no reiterar de sons vocálicos e consonantais, bem como rimas toantes (ou assonantes), que oferecem uma semelhança apenas na vogal tônica. Os sons também aparecem em posições diferentes, ora próximos, ora afastados, revelando a maneira de organização como o desfile solene das sílabas ao longo do poema, apontado por Rosa Maria Martelo (2005). Esses sons criam rimas do tipo cruzadas (ou alternadas), emparelhadas, interpoladas (ou misturadas) e alguns casos de rimas órfãs. No plano sonoro de Sophia Andresen, igualmente, ocorre a supressão da ressonância nasal para unir duas vogais numa só sílaba, tal qual a fala, presumível dentro da “teoria ordenada das sílabas”, considerando a oralidade e a audição como fatores importantes na visão de mundo da escritora.

A concepção de som na poesia de Andresen ainda pode ser associada à voz, comparando a palavra a um fantasma sonoro, segundo Alfredo Bosi (2000). Na criação de sua *Obra poética*, Sophia Andresen reúne vozes, e as conduz como uma regente em um coral, demonstrando que sua arte é constituída por vozes líricas que invocam outras (masculina e feminina), vozes instrumentais (flauta, guitarra, harpa), vozes marítimas, fazendo ressoar muitos sons na mente de seus leitores através do pensamento sonoro.

Cumprido lembrar que, na história da música, nos anos de 1450 a 1550, era tendência de os compositores adotar certos instrumentos como vozes, a fim de produzir uma canção (canzona), ou uma dança (pavana ou galharda). Esse elemento comum, que une música à poesia, também recorda a importância do traço histórico, em um sentido criador, – a poesia inspira à música, dando-lhe a forma escrita. Esse registro do elemento sonoro musical é praticado desde

Homero a Boécio, desenvolvido com a prática do cantochão até chegar às músicas vocais atuais, portanto, não é de se admirar que os sons de Sophia de Mello Breyner Andresen estejam unidos ao repertório de muitos músicos contemporâneos.

O quarto elemento trata do verso, da existência de serem poemas as obras literárias que mais inspiram e são usadas para as composições musicais (PIVA, 1990). A história da música relata que versos eram cantados desde a Antiguidade clássica, com acompanhamento ao som da lira, como os versos de Píndaro, os poemas de ocasião, bem como os salmos das comunidades judaica e cristã. Na canção religiosa, iniciada com o cantochão, a música era cantada em versos em latim e em ritmo irregular, depois, com os condutos, passou a ser cantada em versos de metro regular, tornando-se base para as canções não litúrgicas, como também às canções profanas em língua vernácula. As canções dos trovadores e troveiros eram escritas em versos líricos para ser ouvidas (não lidas), com tratamento silábico e ritmo livre, correspondendo às sílabas acentuadas e não-acentuadas, como na “teoria ordenada das sílabas” de Sophia.

Os poemas da escritora portuguesa fundam-se em versos livres, com distintos tamanhos de estrofes, livres de sílabas acentuadas fixas e das pausas fixas. Desse modo, a poeta deixa claro que está versando ao estilo heterométrico, por meio de versos em padrões grave e agudo. Observa-se que os versos de Sophia Andresen compõem uma vasta exemplificação de tipos de versos praticados em muitas épocas por poetas ou músicos, como: versos do tipo sáfico (ecoando uma poesia para ser cantada ao som da lira), versos decassílabos (com acento na sexta sílaba, ressoando o tipo heroico); pentassílabos (rendondilha menor – muitos usados pelos poetas portugueses em cantigas de amor e de amigo); heptassílabos (nas canções populares portuguesas) e outros de tipos bastantes variados como versos contemporâneos. Alguns versos apresentam uma rotulação convencional de estrofes muito comum às canções, como as quadras (que se assemelham dos fados e outras canções folclóricas, bem como os poemas arcádicos e os modernistas das literaturas portuguesa e brasileira), as quintilhas (parecem versos das canções dos poetas trovadores). Ainda, existem algumas anáforas na lírica de Andresen que remetem aos fados esdrúxulos, da tradição coimbrã, com a ocorrência de algumas exceções, referindo-se aos fados de repetição de tradição barroca portuguesa. Assim, têm-se, de fato, versos livres passíveis de transformar-se em canção.

Em meio a estes quatro elementos poético-musicais, Sophia de Mello Breyner Andresen apresenta temas líricos que se assemelham aos temas musicais, como a repetição do verso, “Musa ensina-me o canto” (vv. 1; 5; 9; 21; 24; 38; 46), no poema “Musa” do *Livro Sexto* (1962), fazendo ressoar essa musicalidade dez anos mais tarde no poema “Musa” (v. 5), do *Livro Dual*

(1972), cujo título será atribuído a uma das suas últimas produções líricas no ano de 1994. Essa repetição temática também pode ser comparada a um elemento musical, o *motivo*, seja pela repetição de uma frase melódica, seja pela repetição de parte dela, desempenhando uma certa função no plano da arte poética da escritora. Inspirada em uma tradição oral portuguesa, a escritora consolida a audição como um recurso formal da sua lírica, e o chamamento a que se dirige em “Chamei por mim”, da obra *Coral* (1950), “Musa”, do *Livro Sexto* (1962), “Musa”, do livro *Dual* (1972), é um impulso criador de recolher o canto, que vem da certeza de que a sua poética é recebida pela inspiração da musa, utilizando a concepção da arte na Antiguidade clássica, tal qual “é possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado[...]” (ANDRESEN, 1991b, p. 167). Em “Chamei por mim”, a escritora refere que seu “estado de escrita” é oriundo de uma experiência desenvolvida como nas antigas civilizações, como pode ser examinado em “Escuto” da obra *Geografia* (1967), e, anos mais tarde, em “Escrita II”, da obra intitulada *Ilhas* (1989). Além desse motivo, a autora cita a figura de Orpheu (e outras personagens das lendas gregas), como fez Franz Liszt (1854) em seu poema sinfônico, tal qual Claudio Monteverdi (1607) e Christoph Willibald Gluck (1762) em suas óperas.

Todavia, a escritora Sophia Andresen não se limita a personagens gregas para traçar seu discurso interartístico, fazendo alusões a sons musicais, como instrumentos (harpa, lira, flauta, guitarra) e composições como as de Johann Sebastian Bach, transcritas por Andrés Segóvia (1928). Embora Sophia Andresen admita em entrevista a Eduardo Prado Coelho (1986) que não teve “uma verdadeira formação musical”, lembra que, na sua infância, aprendeu a música erudita, ouvindo um disco de Johann Sebastian Bach no escritório do seu avô e que, durante toda a sua juventude, conviveu com pessoas que gostavam muito de música, cultivando desde cedo o seu interesse pela audição musical.

Sophia de Mello Breyner Andresen confessa a importância da história em sua lírica, em uma entrevista a António Guerreiro (1989, p. 56), em que recorda que as grandes civilizações nasceram ligadas aos textos poéticos, assumindo Homero e a Bíblia como suas referências, e admitindo que “o mais belo poema que alguma vez se escreveu é o ‘Magnificat’”. Verifica-se que o apreço histórico da autora desvenda uma relação de natureza interartística, pois esses textos poéticos eram cantados. Em entrevista a José Carlos de Vasconcelos (1991c, p.8), estando pela primeira vez na casa da Travessa das Mónicas, em Lisboa, onde foi morar, a 3 de novembro de 1951, depois de casada e com três filhos nascidos, a autora novamente declara: “Quando aqui entrei cantei o ‘Magnificat’”. A autora também relembra a recitação do

“Magnificat”, em noites de trovoadas, em entrevista a Maria Armanda Passos, no *Jornal de Letras*:

[...] tínhamos uma governanta que nessas noites queimava alecrim, acendia uma vela e rezava. Era um ambiente misto de religião e magia... E de certa forma nessas noites de temporal nasceram muitas coisas. Inclusivamente, uma certa preocupação social e humana ou a minha primeira consciência da dureza da vida dos outros, porque essa governanta dizia: “Agora andam os pescadores no mar, vamos rezar para que eles cheguem a terra”. [...] e chegavam-nos os ventos do mar, o vento Sul, e as portas batiam, às vezes abria-se uma janela de par em par e tinha-se a impressão visual, dentro de casa, de um mar completamente louco, em que os barcos... E essa visão do pescador que tinha de chegar à praia e podia ser devorado pelas ondas... E ao mesmo tempo as palavras da Magnificat criavam uma espécie de espaço de salvação e de esplendor no meio do temporal, no meio do caos... (ANDRESEN, 1982, p. 2).

O “Magnificat” representa uma relação entre sílaba e música, relacionado à experiência de ouvinte e de recitadora pela própria escritora em diferentes momentos vividos. Sophia Andresen vivencia a crença no poder das palavras, a necessidade de memorização, o uso do ritmo do latim irregular, respeitando a naturalidade do idioma, dentro de uma relação entre as notas e as sílabas, que é a base silábica do cantochão. Por outro lado, a experiência de mar, magia e preocupação social na infância ocupa um espaço admirável na sua formação moral, molda a sua visão de mundo, bem como oportuniza o conhecimento da melodia ligada às palavras, ao ritmo e ao metro, exemplificando as considerações de Susana Langer (1980) sobre a entonação de palavras em rituais religiosos.

Como Claude-Achille Debussy fez com as notas musicais, a autora buscou inspiração no mar para suas sílabas: “a voz do mar” ecoa em muitos poemas e em um dos seus títulos poéticos – “Mar Sonoro” (1947). A escritora trata do som do mar, da música marítima em “Cais”, do livro *Mar Novo* (1958) e muitos outros poemas publicados ao longo da carreira de escritora, como pode ser visto, posteriormente, “de novo o som ressoar o mar”, em *Poemas escolhidos*, publicados em Lisboa (1981), e em *Poemas dispersos*, reunidos na primeira edição brasileira de *Obra poética* (2018).

Sophia de Mello Breyner Andresen também dá a entender a importância para ela do poeta medieval francês Eustache Deschamps, autor que se manteve no debate interartístico com seu tratado de versificação, por meio da canção, da balada, do viralai e do rondel, a quem a autora homenageia em seu poema “Data” (1962). A escritora integra-se aos movimentos artísticos, políticos e sociais da sua época e tem seus poemas musicados, recebe muitos prêmios, entre eles, o Camões, a Placa de Honra do Prêmio Francesco Petrarca, provavelmente pelo

tratamento silábico musical, perceptível em cada sílaba – “sílaba por sílaba”, que possibilita ao leitor ouvir a melodia do poema em sua *Obra poética*.

Entendido o poema musical desse modo, constata-se que a ligação entre música e poesia na lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen é marcada pelo tempo, um tempo reversível, pela presença de uma música antiga com lições de integração, de inspiração e de acompanhamento, mas acolhendo contribuições do presente e de vários tempos. Sophia Andresen supera a tendência das regras clássicas, utiliza versos de diferentes tamanhos, com um ritmo irregular, reinventa elementos praticados em muitas épocas, sentindo-se integrada na harmonia de cantar, tão relevante quanto as imagens, para revelar a beleza do canto, a busca pelo amor, os sentimentos, a espiritualidade, a realidade terrena, as injustiças sociais. Percebe-se que a capacidade simbólica das imagens poéticas da autora portuguesa são como a leitura de uma partitura musical, que sempre enseja novas interpretações.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a leitura de um poema musical auxilia aos leitores a despertarem a sensibilidade para compreender a importância de ouvir devagar o objeto artístico, para assim saber apreciar a maneira pela qual a poeta atinge o equilíbrio em uma “teoria ordenada das sílabas” na pós-modernidade, ao dispor elementos poético-musicais – ritmo, metro, som e verso – numa unidade temática, unidade de uma idêntica substância sonora musical, com a qual a escritora constrói a musicalidade do poema.

A musicalidade que surge no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen ensina os leitores mais atentos a arte de combinar obras literárias a obras musicais na perspectiva da poética na pós-modernidade, aquela que tudo recolhe do passado e redistribui em combinações inesperadas, híbridas. Essa qualidade cria a necessidade de empregar uma estratégia analítica inspirada nos acordes para realizar o estudo de sua poesia. Assim, compreende-se que as três notas que compõem esta dissertação – a música, a poesia de Sophia Andresen e as teorias apresentadas (musical e literária), bem como a fortuna crítica da autora, formam um acorde, conforme dita Octavio Paz (2012). Contudo, pode-se concluir que a execução de um acorde representa uma organização de sons, mas não a única. Todo acorde tem suas inversões. Além disso, as três notas aqui tratadas podem ser dobradas (uma oitava abaixo ou acima) para formar outros acordes de maior volume sonoro dentro dessa variedade de potencialidades musicais da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Em *Obra poética*, Sophia Andresen traz o “Ser sonoro”, fundamentado-se na repetição constante de audição, realçando a maneira como escreve o poema. Dentro de sua concepção, trata-se de algo que lhe é permitido ou dado, ou seja, o verdadeiro espírito da poesia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e metodologia literária*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. [Entrevista cedida a Eduardo Prado Coelho]. *Revista – Instituto Cultural de Cultura e Língua Portuguesa (ICALP)*. Lisboa, n. 6, ago./ dez. 1986. p. 60-77.

Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f11/pag9.html>>

Acesso em: 16 dez. 2020.

_____. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Obra poética II*. Lisboa: Caminho, 1991a.

_____. *Obra poética III*. Lisboa: Caminho, 1991b.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.

_____. Sophia: a luz dos versos. [Entrevista cedida a João Carlos dos Vasconcelos]. *Jornal de Letras*, Lisboa, 25 jun. 1991c. p. 8-13.

Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f17/pag1.html>>

Acesso em: 16 dez. 2020.

_____. Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos...”. [Entrevista cedida a Maria Armanda Passos]. *Jornal de letras*, Lisboa, 16 fev. 1982. p. 2-5.

Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f1/pag1.html>>

Acesso em: 16 dez. 2020.

_____. Os poemas de Sophia [Entrevista cedida a António Guerreiro]. *Expresso*, Lisboa, 15 jul. 1989. p. 54-57.

Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f14/pag4.html>>

Acesso em: 12 dez. 2020.

ARAGÃO, Eloisa da Silva. *Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto “O jantar do bispo” e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)* 293f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24052018-131600/publico/2017_EloisaDaSilvaAragao_VCorr.pdf>

Acesso em: 19 mar. 2020.

BACH, Johann Sebastian; SEGOVIA, Andres. *Guitar archive series*. Vol. III, n. 107. Londres: Records, 1928. 1 disco sonoro.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. *Mar de poeta: A metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*. 241f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2195>

Acesso em: 17 mar. 2018.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Navegação sem mapa: A história na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. (Orgs.). *Poetas que interessam mais: Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 59-72.

_____. *Sophia Andresen: Leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERG, Christopher. *Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne*. 2009.

Disponível em: <<http://pristinemadness.com/files/Ciaconna.html>>

Acesso em: 21 jan. 2019.

BETHÂNIA, Maria. *Mar de Sophia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo: momentos e documentos* [espólio]. Lisboa, 2011. (Site).

Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/>>

Acesso em: 03 mar. 2020.

BORDINI, Maria da Glória. A identidade da poesia e as teorias do poético. In: CECHINEL, André. *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 275-291.

_____. Fenomenologia e hermenêutica: Impactos sobre os estudos literários. In: SEDYCIAS, João. (Org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: UFPE, 2015. p. 180-216.

_____. DOSSIÊ: Os pós-modernos e os modernos na poesia portuguesa. *Revista Nau Literária*. Porto Alegre, v.12, n. 01, 2016.

Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/76538/43747>>

Acesso em: 05 abr. 2019.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOWRA, Cecil Maurice. *Poesia y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1962.

BRANCO, João de Freitas. Música e literatura: Segmentos duma relação inesgotável. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 42, mar. 1978.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega I*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In.: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013. p. 163-174.

CANDÉ, Roland de. *A Música: linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *História universal da música I*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *História universal da música II*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *O convite à música*. Lisboa: Edições 70, 1982.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

_____. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto modal: manual prático*. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

CASCUDO, Teresa. *Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: uma abordagem entre a história e a crítica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CERDEIRA, Teresa Cristina; RUAS, Luci; SANTOS, Gilda (orgs.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CERQUEIRA, Gabriela Potti. *Mar de concreto: Uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092011-093725/pt-br.php>>

Acesso em: 19 mar. 2018.

CERVO, Dimitri. Música, poesia e intertextualidade. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, v. 88, jul.-set. 2016.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ inter artes/ inter mídias. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.14, dez. 2006, p. 10-41.

COLI, Jorge. Ópera, palavra, musicologia. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Texeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 174-182.

DAWES, Frank. *Debussy: música para piano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DESCHAMPS, Eustache. *L'art de dictier*. Clermont-Ferrand: Paleo Eds, 2014.

DIDIER, Béatrice. *La musique des lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

DRUMMOND, Fernanda de Azevedo Pizarro. *Apesar das ruínas e da morte: A poesia emergente de Sophia de Mello BreynerAndresen*. 119f. Dissertação (mestrado em Letras) – Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/DrummondFAP.pdf>>

Acesso em: 29 mar. 2018.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972.

_____. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 1997.

EWTON, Ralph W. Jr. *The Literary Theories of August Wilhelm Schlegel*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012.

FANHAI, Francisco. *Cantata da paz*. 1970. 1 vídeo (4 min. 46 s.). Publicado pelo canal ritacor. 2011.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_L-10A1C6c>

Acesso em: 12 mar. 2018.

_____. *Porque*. 1970. 1 vídeo (3 min. 14 s.). Publicado pelo canal do tempo dos sonhos. 2011.

Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=g4_ElgMqDOQ>

Acesso em: 12 mar. 2018.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *O lugar do ser: espaço e lirismo em Sophia de Mello Andresen*. 267f. Tese. (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-20082012-120435/pt-br.php>>

Acesso em: 26 mar.2018

FURNESS, Raymond. *Wagner and Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1982.

GRAÇA, Fernando Lopes. *Partitura para o poema pátria*. 1971. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2011. 1 fotografia.

Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/arte-fotografia/Lopes-Graca/foto1.html>>

Acesso em: 20 mar. 2019.

_____. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1991.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GLUCK, Christoph Willibald. *Orfeo ed Euridice*. 1762. 1 vídeo (1h. 15 min.). Publicado pelo canal Logan Lopes Gonzales. 2018.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYUGVnfwDcE> >

Acesso em: 20 mai. 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto I*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Fausto II*. São Paulo: Editora 34, 2011.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Poesia simbolista*. São Paulo: Global, 1985.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUEDES, Zuleika Rosa. *Bach: considerações sobre o Cravo Bem Temperado*. Porto Alegre: UFRGS, 1986.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética IV*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Penguin Classic)

_____. *Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Penguin Classic)

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IRIARTE, Rita. *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apáginastantas, 1987.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. *Música alemã*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KRAUZ, Luís. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima. *Historia da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Comunicação, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. *A emergência de abril em O Nome das Coisas (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 173f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

Disponível em:

<http://www.tede.ufv.br/tedesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4796>

Acesso em: 25 mar. 2018.

MAGALHÃES, Homero de. *Bach: prelúdios e fugas*. São Paulo: Novas Metas, 1988.

MALHEIROS, Helena. *O Enigma de Sophia: da sombra à claridade*. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

_____. *La musique et les lettres*. Paris: Hachette livre – BNF, 2018.

MARTELO, Rosa Maria. Imagem e som no mundo de Sophia. In.: TAVARES, Maria Andresen Sousa. *Sophia de Mello breyner Andresen*. Actas do Colóquio Internacional. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Sophia e o fio das sílabas. In: MARINHO, Maria de Fátima (Org.). *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1160.pdf>>

Acesso em: 26 mar. 2020

MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas, 1982.

MASCARENHAS, João Mário. *Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcello Caetano*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 1996.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Prosódia musical*. Porto Alegre: UFRGS [s.d.].

MATTOSO, José (Org.) *História de Portugal: A Segunda Fundação (1890 - 1926)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *História de Portugal: o Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *História de Portugal: Portugal em Transe (1974-1985)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. O ritmo no discurso poético. *Letras de hoje*, v. 34, n. 1, mar. 1999. p. 7-31.

Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14924/9866>>

Acesso em: 12 mai. 2019.

MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTEVERDI, Claudio Giovanni Antonio. *L'Orfeo*. 1607. 1 vídeo (1h. 44 min. 04 s.). Publicado pelo canal France Musique. 2018.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYUGVnfwDcE> >

Acesso em: 13 mai. 2020.

NAHAS, Nathália Macri. *Grades: Uma leitura do projeto poético de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15072015-145800/pt-br.php>>

Acesso em: 23 mar. 2018.

NEF, Charles. *Histoire de la musique*. Paris: Payot, 1961.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, 2004.

NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino. *Cancioneiro de músicas populares I*. Porto: Typografia Ocidental, 1893.

Disponível em: < https://purl.pt/742/4/mpp-21-a-1/mpp-21-a-1_item4/mpp-21-a-1_PDF/mpp-21-a-1_PDF_24-C-R0075/mpp-21-a-1_0000_capa-309_t24-C-R0075.pdf>

Acesso: 21 mar. 2020.

_____. *Cancioneiro de músicas populares II*. Porto: Typografia Ocidental, 1895.

Disponível em: <https://purl.pt/742/4/mpp-21-a-2/mpp-21-a-2_item4/mpp-21-a-2_PDF/mpp-21-a-2_PDF_24-C-R0075/mpp-21-a-2_0000_rosto-302_t24-C-R0075.pdf>

Acesso: 22 mar. 2020.

_____. *Cancioneiro de músicas populares III*. Porto: Typografia Ocidental, 1899.

Disponível em: <https://purl.pt/742/4/mpp-21-a-3/mpp-21-a-3_item4/mpp-21-a-3_PDF/mpp-21-a-3_PDF_24-C-R0075/mpp-21-a-3_0000_anterrosto-capla_t24-C-R0075.pdf>

Acesso: 23 mar. 2020.

NÓBREGA, Bianca. *Transcendência e imanência na obra Dia do mar de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 117f. (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01122009-135439/pt-br.php>>

Acesso em: 24 mar. 2018.

NOVALIS. *Fragments*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1973.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. (org.). *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura grega I*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

POE, Edgar Allan. *The poetic principle*. Ljubljana: Mladinska, 1966.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia ilustrado Zahar ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

RIQUER, Martín de. Introducción a la lectura de los trovadores. In.: _____. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

RONGA, Luigi. *The meeting of poetry and music*. New York: Merlin Press, 1956.

ROSA, Victor Andrade da Silva. *Religações: A dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes*. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Disponível em: <<http://posvernaculas.lettras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2015/23-RosaVAS.compressed.pdf>>

Acesso em: 21 mar. 2018.

ROSTAND, Claude. *La musique allemande*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

ROZARIO, Denira. Sophia de Melo Breyner Andresen: “ Detesto falar dos meus livros” In: _____. *Palavra de poeta, Portugal: Entrevista com os maiores poetas portugueses de hoje e breve analogia de seus poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

SALGUEIRO, Jorge. *Musa ensina-me o canto*. 2004. 1 vídeo (7 min.). Publicado pelo canal Associação Setúbal voz.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O8ayIHtoo7c>>

Acesso em: 28 fev. 2018.

SANTOS, Vitor Pavão dos. *Amália: uma estranha forma de vida*. Lisboa: Verbo, 1992.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. *Fragmentos sobre poesia e literatura seguido de conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHWEITZER, Albert. *J.S Bach: el musico-poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1960.

SEGOVIA, Andrés. *Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1 004, für Gitarre*. Partitura. Mainz, Alemanha: B. Schott, 1934.

SILVA, Bruno da Costa e. Sophia de Mello Breyner Andresen e a história por João Cabral contada. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 31, n. 46, 2011. p. 109-121.

Disponível em:

<<http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6467/5474>>

Acesso em: 22 mar. 2019.

SOPHIA de Mello Breyner Andresen declama "Bach Segóvia Guitarra". [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (4 min. 50 s.). Publicado pelo canal Luís Araújo. 2015.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Myb6p5JLUm>>

Acesso em: 12 mar. 2018.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Francisco de Sousa. *A Poesia de Sofia de Melo Breyner Andresen*. In: *Acção*, n. 189, nov. 1944.

Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1940/galeria/f2/foto1.html>>

Acesso em: 20 jul. 2019.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: O ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II: O sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres complètes I*. Paris: Albert Messien Éditeur, 1925.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Sintra: Publicações Europa-América, 1962.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.

ZWILLING, Carin. *Em busca da inspiração das musas: uma investigação sobre as musas na iconografia musical do fim do século XV ao século XVI italiano*. 2015. (site). p. 1-23

Disponível em:

<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5584133/mod_resource/content/0/ZWILLING_EM_BUSCA_DA_INSPIRACAO_DAS_MUSAS - uma i%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5584133/mod_resource/content/0/ZWILLING_EM_BUSCA_DA_INSPIRACAO_DAS_MUSAS_-_uma_i%20%281%29.pdf)>

Acesso em: 15 ago. 2020.