

TERESA ISABEL DE OLIVEIRA FIGUEIREDO TOMÁS FERREIRA

A Transfiguração Poética em *Arte de Música* de  
Jorge de Sena

Dissertação de Mestrado  
em Estudos Portugueses e Brasileiros,  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto  
Faculdade de Letras  
2002

TERESA ISABEL DE OLIVEIRA FIGUEIREDO TOMÁS FERREIRA

A Transfiguração Poética em *Arte de Música* de  
Jorge de Sena

Universidade do Porto  
Faculdade de Letras  
2002

Ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos, na qualidade de meu orientador científico, desejo expressar a minha profunda gratidão pela disponibilidade, pelo ver e ouvir atentos e pelo rigor crítico com que sempre acompanhou esta dissertação. Agradeço-lhe ainda os conselhos e as referências bibliográficas fundamentais.

A Mécia de Sena, a minha gratidão pela amabilidade com que respondeu às minhas solicitações e se prontificou a fornecer-me dados essenciais para a realização deste trabalho.

À Carla, minha grande amiga, agradeço profundamente o apoio e a colaboração incansáveis nos momentos mais difíceis deste percurso e renovo os meus votos de uma amizade eterna.

Desejo também, manifestar o meu sentido reconhecimento a todos os que de alguma forma me ajudaram, facultando-me materiais bibliográficos, lendo atentamente os textos ou simplesmente ouvindo-me, de entre os quais gostaria de destacar Dr.<sup>a</sup> Graciete Vilela, Professor Doutor Mário Vilela, Compositor Fernando Lapa, Maestro Mário Mateus, Professor Doutor Guedes de Miranda, Dr. Samuel Lopes, Dr.<sup>a</sup> Joana Frias, Carla Lopes, Fátima Alves, Isabel Monteiro, Marta Norton e Encarnação Silva.

Por último, um agradecimento muito especial à minha Família. Obrigada pelo carinho, pela infinita compreensão e pelo longo tempo que se privaram da minha presença e do meu apoio para me deixarem viver a música na poesia de Jorge de Sena.

*Para o Marco,  
Sem ti nada seria possível.*

*Para os meus Filhos,  
Pedro (22/8/2000) e  
Bruno(26/12/2001).*

*Para os meus Pais e Irmã.*

*Para a Nhãnhã.*

Não foi para morrermos que falámos  
que descobrimos a ternura e o fogo,  
e a pintura, a escrita, a doce música.

*Jorge de Sena*

A poesia é música feita com palavras.

*Fernando Pessoa*

Le sens de la musique, c'est la musique elle-même.

*Mikel Dufrenne*

A minha voz não tem a corda do silêncio eterno.

*Jorge de Sena*

## INTRODUÇÃO

Num mundo transbordante de humanidade, Jorge de Sena elege a actividade poética como a «sua principal criação»<sup>1</sup> e reconhece a função de centralidade que a poesia ocupa em toda a sua obra: «Penso que o sentimento poético está sempre por detrás de tudo o que escrevo. Por isso considero-me realmente um poeta, mesmo quando escrevo estudos eruditos»<sup>2</sup>. Indagado sobre o valor da sua própria poesia, Jorge de Sena testemunha: «[...] creio que a minha poesia tem sido uma tentativa para superar as contradições da consciência actual, que se espelham precisamente nos diversos ‘caminhos’ da poesia portuguesa moderna»<sup>3</sup>. Mas a poesia de Jorge de Sena é, sobretudo, a manifestação concreta do desejo do poeta em exprimir o que entende ser a dignidade humana: «uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo, mesmo quando tudo nos queira demonstrar que estamos a mais ... ou a menos»<sup>4</sup>.

Objecto de múltiplas reflexões, a obra poética seniana constitui um campo fecundo para um vasto conjunto de estudos e de investigações. Neste sentido, e na óptica de Margarida Braga Neves, a poesia de Jorge de Sena é simultaneamente atravessada por uma «dimensão inequívoca e refinadamente literária» e por um caudal de perturbação e de novidade que «envenena subtil e insidiosamente os simples amadores que dela se abeiram sem as

---

<sup>1</sup> «Jorge de Sena: ‘Tudo quanto É Humano me Interessa’» (entrevista por Frederick G. Williams), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 149, Lisboa, 14 de Maio de 1985, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> «Três Perguntas e três Respostas – Uma Entrevista com o Poeta Jorge de Sena», *Império*, 45-46, Lourenço Marques, Janeiro-Fevereiro de 1955, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

devidas precauções»<sup>5</sup>. Reconhecer Jorge de Sena implica, nas palavras de Luís Adriano Carlos, «conhecer e *reconhecer* os segredos de uma obra que se abre em esferas interiores a que apenas o leitor exigente e ousado (o verdadeiro leitor) merece ou consegue ter acesso»<sup>6</sup>.

O carácter excepcional da obra poética de Jorge de Sena é apreendido com pertinência por António Ramos Rosa numa síntese dos principais traços da poesia seniana:

Será difícil tentar definir numa fórmula uma poesia tão complexa que é, ao mesmo tempo, exercício espiritual e exercício de linguagem, poesia de conhecimento e de interrogação filosófica ou metafísica, mas sempre dentro da mais alta intimidade reflexiva que a alma humana possa ter consigo mesma, e ao mesmo tempo, uma poesia mais directa que corajosamente afronta alguns problemas cruciais da condição humana presente. Uma grande unidade interior, um tom que é a própria voz do poeta, preside a todas estas poesias que, afinal, se verifica serem apenas uma. É que a linguagem de Jorge de Sena é a fusão de um pensamento, de uma palavra e de um acto<sup>7</sup>.

Neste diário poético de quarenta e dois anos que se singulariza por uma torrente de experiências humanas e artísticas vividas e testemunhadas, cabe a *Metamorfoses* (1963) e a *Arte de Música* (1968) um papel muito particular. Porém, e é esta a perspectiva global do presente trabalho, *Arte de Música* representa um aspecto determinante desta particularidade, na medida em que a música se oferece ao poeta como pretexto e veículo para a fruição de uma sensibilidade rara e delicadíssima que desencadeia uma necessidade incontornável de expressão poética.

*Arte de Música*, livro de poemas motivados por peças musicais, grandes intérpretes ou compositores da História da Música Ocidental, apresenta-se como um registo histórico e cultural da humanidade e, ao mesmo tempo, como uma meditação, uma reflexão e um modo original de falar em

---

<sup>5</sup> *Para uma Poética da Metamorfose na Ficção de Jorge de Sena* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Universidade de Lisboa, 1995, p. 28.

<sup>6</sup> «Jorge de Sena: o Fogo Prodigioso», *Letras & Letras*, Ano I, 7, Porto, 1 de Junho de 1988, p. 7.

<sup>7</sup> «A Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre», in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, pp. 91-92.

poesia sobre a música, sobre a construção poética e sobre as diferentes linguagens. De facto, já no prefácio à primeira edição de *Poesia-I* o poeta alude à «linguagem minha, que sempre busquei e espero continuar buscando»<sup>8</sup>, numa referência implícita a um destino poético marcado pela travessia das linguagens, cuja relação atinge em *Arte de Música* um estatuto singular. Com efeito, é precisamente nos poemas deste livro que Jorge de Sena manifesta a certeza de uma diferença irreduzível entre os universos significantes do verbal e do não-verbal. Neste contexto, propomos um trabalho sobre *Arte de Música* que enfrente esta problemática numa perspectiva linguística e semiológica capaz de intensificar essa diferença e de ensaiar uma nova abordagem quanto ao tipo de motivação que une o objecto poético ao objecto musical.

Um trabalho sobre a música na poesia em *Arte de Música* tornar-se-ia incompleto sem um enquadramento prévio das relações entre as duas artes nos grandes períodos da História Ocidental. Assim, num primeiro capítulo intitulado «Poesia e Música: Segmentos de uma Relação Histórica», privilegiamos os momentos de aproximação e de afastamento destas duas formas de arte na cultura europeia ao longo dos séculos, por forma a criar um panorama histórico-cultural de fundo na abordagem de *Arte de Música*, enfatizando a singularidade e a diferença do livro de Jorge de Sena. Num segundo capítulo, «Poesia e Música: Uma Abordagem Semiológica», procuramos reflectir, numa perspectiva linguística e semiológica, sobre os pontos de convergência e de divergência existentes entre arte verbal e arte não-verbal. Por último, num terceiro capítulo, «*Arte de Música*: Uma Arte de Compor Poesia», a «série musical» de Jorge de Sena vem desencadear uma reflexão sobre os diferentes tipos de motivação que unem os poemas aos objectos musicais e paramusicais, e a consequente proposta de uma nova classificação tipológica dos poemas de *Arte de Música*.

Em *Arte de Música*, o que está em causa é a questão da «convertibilidade» entre sistemas sígnicos distintos. Daí que a nossa investigação incida sobre as relações dos poemas com a música na sua diversidade, mas

---

<sup>8</sup> Jorge de Sena, «Prefácio à primeira Edição», prefácio a *Poesia-I*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23.

excluindo o factor imitativo. Esta não é uma obra que procure traçar canais de identificação da poesia com a música. Conforme constata João Palma-Ferreira, em *Arte de Música*, Jorge de Sena oferece-nos «autênticas peças de música», verdadeira transfiguração de objectos musicais que se cristalizam em formas poéticas:

Não estamos, com efeito, perante glosas poéticas de alguns temas ou estruturas musicais, mas perante *autênticas peças de música* diluídas na própria experiência do autor, que, com música, prossegue, em poesia, para lá do ponto onde a peça inspiradora terminou<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> «Crítica Literária – *Arte de Música* (1) por Jorge de Sena», *Diário Popular*, Lisboa, 28 de Novembro de 1968, p. 12.

# POESIA E MÚSICA: SEGMENTOS DE UMA RELAÇÃO HISTÓRICA

*Não ouço mais do que a estrutura oculta  
desta música, e outras eras e lugares  
acorrem pressurosos*

Jorge de Sena

O estudo das relações entre a literatura e a música, no contexto global de uma articulação da literatura com as diferentes formas de expressão artística, pressupõe a consciencialização da especificidade e da relação recíproca entre as duas artes como componentes culturais em transformação. Encontramo-nos perante uma zona de fronteira na procura de momentos em que a literatura e uma outra arte, a música, se tornam coniventes ou então, se autonomizam, constituindo-se em sistemas não cooperantes<sup>1</sup>. Neste sentido, o problema perante o qual o comparatista se vê

---

<sup>1</sup> Cf. Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, Providence, Gávea-Brown, 1988, o mais desenvolvido estudo realizado até hoje sobre as relações poesia-música em *Arte de Música* de Jorge de Sena e Luís Adriano Carlos, *Poética e Poesia de Jorge de Sena – Antinomias, Tensões, Metamorfoses* (Dissertação de Doutoramento), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, com importantes capítulos dedicados às relações da poesia com a música e com as artes plásticas. No domínio dos mais recentes trabalhos realizados em Portugal, por músicos portugueses, notem-se as referências à música vocal, forma de intersecção por excelência entre a música e o texto verbal, nas *Obras Literárias* de Fernando Lopes-Graça. Em particular distinguimos, nestas obras, o capítulo «Lied Francês Contemporâneo» centrado numa reflexão sobre três das mais notáveis obras da literatura vocal moderna – *La Bonne Chanson*, de Gabriel Fauré, *Histoires Naturelles*, de Maurice Ravel, e *Poèmes Juifs*, de Darius Milhaud – e os trabalhos sobre a canção popular portuguesa onde Fernando Lopes-Graça, defensor do primado da música sobre o texto verbal no caso do *lied*, não deixa de enfatizar a estreita união da poesia à música na canção popular (Fernando Lopes-Graça, *Obras Literárias – Música e Músicos Modernos*, 5, Lisboa, Editorial Caminho, 1985, pp. 17-31). Cf. também, concretamente sobre o estudo das relações históricas poesia-música, João de Freitas Branco, «Música e Literatura – Segmentos duma Relação Inesgotável»,

geralmente colocado, a dificuldade em reunir simultaneamente formação e competência em estudos literários e musicais é suprimido no presente estudo, por uma mesma experiência literária e musical do investigador, permitindo um diálogo e uma colaboração mais íntimos e amplos de saberes.

O ponto de partida deste capítulo privilegia uma abordagem histórica das relações entre literatura e música que nos permite reconhecer e acompanhar o nascimento e a evolução das formas poético-musicais, sempre com a consciência da validade relativa que todas as posições históricas apresentam. Perante as diferentes épocas e as várias escolas que ao longo dos séculos se ocuparam no Ocidente da relação entre literatura e música, tornou-se imperioso proceder a determinadas opções, bem como destacar os momentos da cultura europeia em que se verificou uma maior tendência para a simbiose das diferentes artes. É isto que ocorre na tragédia grega, na poesia da Antiguidade clássica e na poesia trovadoresca. Essa confluência é revelada, também, na ópera originária dos séculos XVI e XVII que pretende reavivar a simbiose artística da tragédia grega pela fusão de um texto tecnicamente livre com um estilo musical.

A defesa de um desenvolvimento individual das diferentes formas de arte com os seus ritmos próprios e as suas estruturas internas particulares é protagonizada por dois teóricos da literatura, René Wellek e Austin Warren:

Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressaram<sup>2</sup>.

Para João de Freitas Branco, «palavras como *renascimento*, *barroco*, *rocóco*, *classicismo*, *romantismo*, *realismo*, *simbolismo*, *expressionismo*,

---

*Colóquio/Letras*, 42, Março de 1978, pp. 27-30, e Óscar Lopes, «Literatura e Música», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária*/2, Porto, Editorial Inova, 1969, pp. 40-42.

<sup>2</sup> *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1962, p. 165.

têm significados análogos, ainda que não coincidentes, em história da literatura e história da música europeias»<sup>3</sup>. Segundo o mesmo autor, as designações comuns de períodos históricos e o não menos significativo emprego de vocábulos que caracterizam essas fases constituem indício seguro de um certo paralelismo evolutivo que não pode ser confundido com simultaneidade<sup>4</sup>. O princípio da alternância permite verificar a existência de épocas de aproximação e de afastamento entre a literatura e as restantes artes. Assim, se o barroco musical, magnificamente exemplificado pela obra de Bach, ocupou a primeira metade do século XVIII, a literatura barroca perde o seu fulgor em finais do século XVII. Na opinião de René Wellek e Austin Warren «Noutras ocasiões, é a música que se atrasa em relação à literatura e às outras artes: exemplificando, é impossível aludir a uma música ‘romântica’ antes de 1800, mas muita poesia romântica é anterior a essa data»<sup>5</sup>. A aplicação dos mesmos conceitos no campo da música e das outras artes, revela-se ambígua na análise de João de Freitas Branco: «em relação à transição do século XVIII para o século XIX, o adjectivo clássico nunca poderia, em música, significar o mesmo que em literatura – ou em arquitectura, escultura, pintura. Com a excepção de pouquíssimos fragmentos duvidosamente decifrados, não se conhecia a verdadeira música da Antiguidade clássica»<sup>6</sup>.

É à literatura grega, onde a epopeia homérica e a poesia lírica se tornariam ininteligíveis sem a presença da música, que remonta a unidade mítica das artes: «em grego, a palavra música designa tudo o que é presidido pelas Musas; tudo o que resulta do ritmo»; a união da música, da palavra e do gesto num mesmo conceito<sup>7</sup>. Além de improvisada, a música grega só

---

<sup>3</sup> Art. cit., *Colóquio/Letras*, ob. cit., p. 27.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ob. cit., p. 164.

<sup>6</sup> Art. cit., *Colóquio/Letras*, ob. cit., p. 27.

<sup>7</sup> Jean-Louis Backès, *Musique et Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 17. Cf. reflexão de M. L. West sobre o valor da música na vida dos gregos: «A música, as canções e a dança eram consideradas, juntamente com os sacrifícios aos Deuses e as capacidades atléticas do homem, as manifestações mais características de uma comunidade civilizada em tempo de paz» (*Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 13).

era concebida em união com a palavra e/ou com a dança. É no ritmo, denominador comum da música e da linguagem, que se encontra a unidade verso-música<sup>8</sup>. O canto dominou a música grega, privada do conhecimento da polifonia ou da instrumentação, numa época em que poetas como Píndaro aliavam as qualidades poéticas às musicais. Maria Helena da Rocha Pereira identifica as novas formas poéticas e musicais que apareceram na época arcaica e chama a atenção, em primeiro lugar, para a definição do lirismo para os gregos: «O qualificativo *lírca*, aplicado à poesia, é designação dos alexandrinos [...]. [...] essa poesia podia ser acompanhada à *lyra*, *aulos*, *barbiton* e *kithara*; mas como era a lira o principal instrumento, derivou dela o nome». A poesia lírica podia ser entoada por uma só voz (lírica monódica) ou por um coro (lírica coral), tendo a lírica coral conhecido uma grande variedade de formas, de entre as quais se destacam o hino, o péan, o ditirambo, o partenéion, o hiporquema e o prosódion.<sup>9</sup>

O vínculo do canto à palavra terá começado, na óptica de Susanne Langer, com a «entoação de palavras, a fim de torná-las mais poderosas nas preces ou na magia»<sup>10</sup>. Contudo, e independentemente das várias doutrinas históricas sobre o relacionamento entre a palavra e a música, a importância das palavras tem para a autora uma dimensão mais vasta: «o que todos os bons compositores fazem com a linguagem não é nem ignorar seu carácter, nem obedecer às leis poéticas, mas transformar todo o material verbal – som, significado, e tudo – em elementos musicais»<sup>11</sup>. Susanne Langer ilustra ainda com o canto religioso medieval cantochão o que designa por «seme-

---

<sup>8</sup> Recordamos que para Donald Grout e Claude Palisca «A ideia grega de que a música se ligava indissociavelmente à palavra falada ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música: com a invenção do recitativo, por volta de 1600, ou por exemplo com as teorias de Wagner acerca do teatro musical, no século XIX» (*História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1994, p. 20).

<sup>9</sup> *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 162-163.

<sup>10</sup> *Sentimento e Forma – Uma Teoria da Arte Desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 155.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 156.

lhança da fala», onde as palavras entram directamente na estrutura musical<sup>12</sup>.

Paralelamente, as mais antigas formas musicais seculares que se conhecem na Idade Média são canções com textos latinos ou *canções dos goliardos* dos séculos XI e XII. Os temas dos textos destes estudantes ou destes clérigos de vida mundana são tratados, por vezes, de uma forma sensível, ou, então, seguindo uma linha abertamente satírica. Um outro tipo de canção medieval é o *conductus*, que ilustra bem até que ponto era vaga, na Idade Média, a linha que separava a música religiosa da música secular<sup>13</sup>. De facto, o conteúdo temático destes textos foi-se afastando progressivamente de um objectivo litúrgico, a tal ponto que, no final do século XII, toda a canção latina não litúrgica recebia a designação de *conductus*.

Há quase dez séculos, surgia a *chanson de geste*, ou canção de gesta, um dos mais antigos tipos de canção em língua vernácula escrita pelos trovadores que se espalha pela Provença e que encontra em *Chanson de Roland* o seu exemplo mais representativo<sup>14</sup>. Poema épico e narrativo, acompanhado por uma melodia simples, a canção de gesta perdeu grande parte do suporte musical quando surgiu em versão escrita<sup>15</sup>. O facto dos Cancioneiros da Idade Média não possuírem registo de qualquer notação musical relativa às composições que os constituem, não invalida que estas sejam cantadas, apresentando-se como representantes da canção vernacular e secular do Ocidente Europeu, numa perfeita aliança entre música e literatura. Martín de Riquer considera ponto essencial reconhecer que as

<sup>12</sup> *Idem*, p. 157. O cantochão, que inclui o canto ambrosiano, o canto gaulês, o canto moçárabe e sobretudo o canto gregoriano, é um canto medieval que reduz o material tonal a uma única linha melódica sem suporte polifónico e sem acompanhamento instrumental ou qualquer acento recorrente regular. Cf. Roland de Candé, *A Música – Linguagem, Estrutura, Instrumentos*, Lisboa, Edições 70, 1983, pp. 63-64.

<sup>13</sup> O *conductus* é um tipo de canção monofónica com textos em verso de metro regular, originalmente cantados por um clérigo, representando um drama litúrgico, ou por um celebrante de determinado serviço religioso, no momento em que é formalmente «conduzido» de um local para o outro da celebração (Donald Grout e Claude Palisca, *ob. cit.*, p. 84).

<sup>14</sup> Cf. Jacques Chailley, *Histoire Musical du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 91-98.

<sup>15</sup> Cf. Alexandre Micha, *De La Chanson de Geste au Roman*, Genève, Librairie Droz, 1972.

poesias dos trovadores não foram compostas para serem lidas, mas para serem ouvidas: «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»<sup>16</sup>.

O período que medeia os séculos XII a XIV reflecte, no âmbito da História da Música, a contraposição entre a *Ars Antiqua* e a *Ars Nova*. A antiga arte de compor é marcada pelo desenvolvimento da polifonia e pelo nascimento de dois tipos de composição polifónica: o *organum* (estilo musical trabalhado pelos compositores da Escola de Notre Dame até cerca de 1250) e o *motete* (da segunda metade do século XIII)<sup>17</sup>.

À medida que a evolução das cláusulas conferia ao *organum* e ao *conductus* o estatuto de peças quase independentes, começava a emergir uma nova forma, o *motete*. O termo motete abrange um conjunto de composições na sua maior parte anónimo, com um texto diferente para cada voz, sendo identificável pelo título das várias vozes. No decorrer do processo evolutivo desta forma musical foi dado um novo tratamento textual a

---

<sup>16</sup> «Introducción a la Lectura de Los Trovadores», in *Los Trovadores – Historia Literaria y Textos*, vol. I, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 19.

<sup>17</sup> Na sua primeira fase, no *organum* «uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*; qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava [...]. Um novo tipo de *organum* surge no início do século XII [...]. Neste tipo de *organum*, designado [...] por ‘melismático’, [...] a melodia do cantochão original (tocada ou cantada) corresponde sempre à voz mais grave, mas cada nota é prolongada de modo a permitir que a voz mais aguda (o solo) cante contra ela frases de comprimento variável [...]. [...]; quando ambas as vozes passaram a mover-se a um ritmo semelhante, [...], o termo medieval comumente utilizado para designar esta forma musical foi *descante*. [...]. A opção entre o estilo organal ou o *descante* baseava-se no princípio genérico de que o estilo organal, com longas notas na voz de tenor, era o mais indicado para os trechos silábicos ou pouco ornamentados do cantochão original, por outras palavras, nos trechos em que havia relativamente poucas notas para cada sílaba; mas nos trechos em que o cantochão original era já de si altamente melismático o tenor tinha de avançar mais rapidamente, de forma a não prolongar excessivamente a duração da peça no seu conjunto. Tais partes da composição, concebidas a partir dos trechos mais melismáticos do cantochão e escritos em estilo de *descante*, eram as chamadas *clausulae*. Cada cláusula era uma parte bem distinta da composição, com uma cadência final definida (Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., pp. 98, 101 e 109).

músicas já existentes e criada uma nova música para textos seculares, sagrados ou profanos. Convertido, segundo Donald Grout e Claude Palisca, em «microcosmos da vida natural do seu tempo»<sup>18</sup>, o motete de finais do século XIII apresenta uma estrutura cuja «combinação heterogénea de canções de amor, músicas de dança, refrões populares e hinos sagrados, tudo isto vertido num rígido molde formal baseado no cantochão, é análoga à estrutura da *Divina Comédia* de Dante, que, do mesmo modo abrange e organiza um universo de ideias sagradas e profanas no quadro de uma rígida estrutura teológica»<sup>19</sup>.

Com a transição para o século XIV, impõe-se em França uma nova arte ou um novo estilo musical designado *Ars Nova*, título de um tratado redigido pelo compositor e poeta Philippe de Vitry. Estava iniciada uma nova forma de compor baseada num maior interesse pela composição profana em detrimento da composição sacra e num aumento decisivo de diferentes formas, técnicas e instrumentos musicais. O motete acentua a tendência para a secularização e torna-se um género de composição cada vez mais heterogéneo. Guillaume de Machaut, o seu mais ilustre compositor francês, músico e poeta, compôs quase todas as formas musicais utilizadas no século XIV, aliando a tradição à novidade. As *formes fixes* – viralai, balada e rondel – são géneros musicais e literários com repetições regulares que, por um lado, prologam uma tradição profana anterior e, por outro, ilustram mais claramente a arte nova: «As baladas de Machaut, cuja forma é em parte uma herança dos troveiros, compunham-se normalmente de três ou quatro estrofes, todas elas cantadas com a mesma música e seguidas de um refrão. [...]. Tal como o viralai, o rondel só utilizava duas frases musicais, habitualmente combinadas segundo o esquema AbaAabAB»<sup>20</sup>.

A música italiana do século XIV – *Trecento* – emergiu num período social e politicamente conturbado em Itália, por oposição ao clima de prosperidade vivido em França. Daí que, para alguns estudiosos, seja nítido o enraizamento da música italiana desse século na *Ars Nova* francesa,

---

<sup>18</sup> Ob. cit., p. 126.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 126-127.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 138-139. Cf. Jacques Chailley, ob. cit., pp. 241-273.

enquanto para outros, é indiscutível a sua autonomia criativa. Todavia, Luigi Ronga, partilha da opinião de alguns críticos e interpreta a música italiana deste período como o «pressentimento ou até mesmo a primeira afirmação do espírito renascentista»<sup>21</sup>. Três importantes formas musicais seculares deste período são apresentadas pelo *madrigoal*, pela *caccia* e pela *ballata* e constam do códice *Squarcialupi*, bem como de alguns manuscritos mais antigos<sup>22</sup>. Apesar de a classificação da música italiana do *Trecento* ter sido reduzida a estes três géneros, as contínuas metamorfoses da estrutura e as influências recíprocas entre elementos característicos de cada um deles demonstram a precaridade de tais métodos de classificação. Os madrigais, destinados a duas vozes, baseavam-se em textos líricos de carácter amoroso ou em composições poéticas mordazes de dois ou de três tercetos. A música era a mesma para todas as estrofes, distinguindo-se apenas o *ritornello*, par de versos acrescentado no final das estrofes e caracterizado por uma música e um compasso diferentes<sup>23</sup>. Lado a lado com o madrigal encontramos a *caccia* italiana marcada pela vivacidade de um texto com uma melodia de carácter popular. O termo *caccia* («caça» ou «perseguição») prende-se a um elemento característico deste tipo de composição musical, isto é, à entrada sucessiva de duas vozes numa sequência imitativa ou em cânone, parecendo indicar que as duas vozes se perseguem mutuamente ao longo de toda a obra. A *ballata* polifónica emergiu na segunda metade de século XIV a partir das baladas francesas, com traços que a aproximam da estrutura musical do viralai. O maior compositor de *ballate* do *Trecento* italiano foi Francesco Landini. Poeta e músico experiente, Landini escreveu cerca de noventa *ballate*, a duas vozes, e quarenta e duas, a três vozes, numa obra que reúne a suavidade melódica, a fluidez rítmica e um novo sentido de harmonia. No final do século, assistimos a uma crescente unidade formal dos estilos musicais italiano e francês que viria a preparar, ao longo do século XV, um estilo musical comum. A música torna-se uma forma artística, com um sentido e uma relação distintos com as palavras,

---

<sup>21</sup> *The Meeting of Poetry and Music*, New York, Merlin Press, 1956, p. 14.

<sup>22</sup> Para uma definição destas três formas musicais ver Jacques Chailley, ob. cit., pp. 269-271.

<sup>23</sup> Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., p. 143.

afastando-se dos rígidos padrões da estética medieval. A nova relação entre as palavras e a música renascentista é perspectivada por Don Michael Randel nos seguintes termos:

Em primeiro lugar, o tema foi largamente debatido no século XVI. Muitos escritores, assumindo-se como autoridade clássica, insistiram na necessidade de a música atender à inteligibilidade, sentido e traços prosódicos das palavras. Segundo, no século XVI, a música polifônica (isto é, música escrita para várias vozes cantadas ao mesmo tempo) emprega com maior frequência do que no século anterior uma estrutura onde a cada sílaba corresponde uma única nota. Uma textura deste tipo facilita a compreensão das palavras. Terceiro, o século XVI assistiu ao nascimento no madrigal italiano de tentativas para ilustrar ou imitar o conteúdo semântico dos textos de uma forma literal através de recursos denominados madrigalismos ou «word painting». Estes recursos podiam incluir a imitação de sons da natureza, como o cantar dos pássaros ou o soluçar, a associação de linhas melódicas ascendentes ou descendentes com o próprio texto e a utilização de dissonâncias significativas para as palavras relacionadas com angústia e desgosto, entre outros. Por último, as *formes fixes* foram abandonadas em favor de procedimentos formais que evitaram a contínua repetição de diferentes frases cantadas com a mesma música<sup>24</sup>.

No período renascentista, o interesse pela antiga cultura greco-latina dominou a Europa dos séculos XV e XVI e deu uma visão particular sobre a música. Ao focalizar a figura do poeta e músico da Antiguidade, o período renascentista promoveu uma nova forma de expressão que uniu poetas e compositores. Os primeiros dedicaram-se ao tratamento da sonoridade dos versos e os compositores procuraram corresponder musicalmente a essa preocupação:

A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar uma estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através de cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, os ritmos e a duração das notas. [...]. Os compositores passaram a respeitar a regra de seguir o ritmo da fala, não violando a acentuação

---

<sup>24</sup> «Reading Composers Reading», in AA.VV., *Words and Music*, Binghamton, Binghamton University, State University of New York, 1993, p. 91.

natural das sílabas, quer em latim, quer em língua vernácula. Tornou-se, assim, apanágio dos compositores aquilo que anteriormente era prerrogativa dos cantores, ou seja, a coordenação rigorosa das sílabas com a altura e o ritmo da música escrita<sup>25</sup>.

Adrian Willaert, compositor da geração franco-flamenga, destacou-se no desenvolvimento de uma aproximação entre o texto e a música, através de uma adequação tangencial conseguida pela introdução, num grau até então inédito, de níveis cromáticos, pela variedade tonal, pelos ornamentos e pelos contrastes rítmicos.

Na Alemanha, país que acolheu mais tarde o desenvolvimento da polifonia, surge uma versão alemã de *lied* (canção) polifónico, que abre uma melodia nacional trabalhada de uma forma tradicional ao contraponto franco-flamengo<sup>26</sup>. Contudo, a crescente popularidade dos madrigais e das *villanellas* italianos, na segunda metade do século XVI, retira progressivamente importância ao *lied* que continua presente nos serviços religiosos da igreja. Percorrendo outro exemplo europeu, encontramos em Espanha o *villancico* como o maior representante da polifonia secular. Juan del Encina, poeta e compositor do princípio do século XVI, dedicou ao *villancico* grande parte do seu trabalho e elaborou um elevado número destas canções de refrão.

O desenvolvimento do madrigal italiano transformou-o no género mais importante da música profana do século XVI<sup>27</sup>. Este tipo de composição perdeu o refrão e todas as características recorrentes das *formes fixes*. O madrigal e a *frotolla* constituem o resultado de um trabalho musical sobre sonetos, baladas, canções e outros poemas escritos para serem musicados. Porém, o madrigal de tom mais sublime permite uma maior liberdade do

---

<sup>25</sup> Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., p. 188.

<sup>26</sup> Para Charles Nef, se a música na Alemanha, no início do período franco-flamengo, era representada por «compositores isolados», foi precisamente com o *lied* que estes compositores começaram a desenvolver a sua própria personalidade artística (*Histoire de La Musique*, Paris, Payot, 1961, p. 104).

<sup>27</sup> Os madrigais foram designados *madriali* ou *mandriali* e destinavam-se a ser cantados. Roland de Candé considera obscura a etimologia desta palavra: «Referindo-se, sem dúvida, ao carácter pastoril de certos poemas, vários filólogos ligam-na às palavras italianas *mandra* ou *mandria* igual a rebanho (em latim e em grego: *mandra*). Em latim medieval, a palavra *matricale* (de *mater* igual a mãe) designa uma canção popular na língua materna, quer dizer em dialecto (nós diríamos hoje, uma canção do 'folclore')» (Ob. cit., pp. 141 e 252).

texto poético através da alternância de momentos de contraponto e de homofonia que distinguem as várias frases musicais e procuram transmitir as emoções do texto. De entre os grandes poetas que produziram textos para os madrigais contam-se Bembo, Sannazaro, Ariosto, Tasso e Guarini. O madrigal do século XVI reflecte também o reavivar do gosto poético italiano, pelos sonetos e pelas canções de Petrarca. Segundo Roland de Candé, o «cuidado de ilustrar o texto traduz-se por traços descritivos aos quais se dá o nome genérico de ‘madrigalismo’. Os primeiros representantes do género e mesmo Lassus, numa parte da sua obra, divertem-se com uma espécie de simbolismo ingénuo que consiste, por exemplo, em fazer subir a melodia nas palavras *cielo* ou *alto*, de a fazer baixar nas palavras *giú* (baixo) ou *profondo*, de colocar as palavras *sol* (Sol), *si* (sim), *mi-fá* (faz-me) nas notas homónimas, etc.»<sup>28</sup>. A obra de Claudio Monteverdi, pioneira do novo madrigal do século XVII, reúne motivos declamatórios, numa escrita musical que se afasta do paradigma vocal polifónico, onde as vozes têm igual importância, para dar origem a solos ou a duetos que fixam os ornamentos dissonantes, até então ao sabor do improvisado<sup>29</sup>. O encontro entre Torquato Tasso, poeta italiano do século XVI, e Claudio Monteverdi poderá ser testemunhado pelos dois últimos madrigais do seu *Segundo Livro*, «Ecco Mormorar l’Onde» e «Dolcemente Dormiva la Mio Clori», e referido como um caso especial de colaboração renascentista entre as duas artes que o *cliché* da antiga tradição considera irmãs: poesia e música<sup>30</sup>. Esta cooperação estreita entre poeta e músico leva, contudo, Luigi Ronga a advertir: a «tarefa do compositor teria sido linearmente impedida, se ele não pudesse transpor a música verbal»<sup>31</sup>. Neste sentido Ronga lança a questão: «Como é possível preservar o poder evocativo das palavras [...], se nenhuma palavra pode ser apreendida e evocada na música a não ser pela alteração, [...], do

---

<sup>28</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>29</sup> Charles Nef analisa o madrigal «M’É Piu Dolce il Pensar per Amarilli» de Monteverdi para exemplificar os traços inovadores que identifica nos madrigais do compositor: «as progressões cromáticas, as transições bruscas, as passagens subtis da tonalidade maior à tonalidade menor e que exprimem a paixão com uma força difícil de igualar» (Ob. cit., pp. 153-156).

<sup>30</sup> Cf. Luigi Ronga, ob. cit., pp. 34-35 e 68.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 67.

registro poético original?»<sup>32</sup>. Monteverdi descreve a forma como o texto poético é interiorizado e recriado em diferentes variações musicais. Luigi Ronga prossegue: «Quem seriamente poderá esperar uma absoluta correspondência entre dois criadores? – para concluir que – não podemos reduzir [...] uma fértil adequação evocativa a uma identidade que duas artes diferentes nunca poderão possuir»<sup>33</sup>.

Entre 1450 e 1550, assistimos ao aparecimento da música instrumental. É o caso da *canzona* instrumental, música de dança (pavana e galharda), peças improvisatórias (*toccatas*), *ricercar*, sonata e variações. Porém, na óptica de Jean-Louis Backès, «não se poderá falar de uma música instrumental realmente autónoma antes do renascimento. É em consequência dos progressos na concepção de instrumentos musicais colocados à disposição dos virtuosos do alaúde, do órgão, da viola e da espineta que os exploram nas suas ricas e diversificadas possibilidades»<sup>34</sup>. Certas características do Renascimento tardio mantiveram-se ao longo do século XVII, tal como alguns traços indiciadores já da época barroca se terão feito sentir antes de terminar o século de Quinhentos. Se as canções a solo renascentistas veiculam uma expressão dramática, o desejo de reavivar a tragédia antiga conduz ao aparecimento da tragédia clássica, e ao nascimento da ópera. A poesia que designamos por lírica, como se ela existisse para ser cantada ao som de uma lira, é cada vez mais canalizada para a declamação, parecendo, em definitivo, preferir o «discurso» às «canções»<sup>35</sup>.

Se as primeiras peças que prenunciam a ópera datam do final do século XVI, a relação entre a música e o género dramático é primordial e remonta à Antiguidade clássica. Donald Grout e Claude Palisca sintetizam a génese dos momentos desta aliança:

Nas peças de Eurípides e Sófocles eram cantados, pelo menos, os coros e algumas partes líricas. Eram também cantados os dramas litúrgicos medievais, e a música era usada, se bem que apenas

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>34</sup> *Ob. cit.*, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

ocasionalmente, nos mistérios e milagres da baixa Idade Média. No teatro do Renascimento, em que tantas tragédias e comédias imitavam os modelos gregos ou a eles iam buscar inspiração, os coros eram por vezes cantados, em especial no início e no final dos actos; além disso, entre os actos de uma comédia ou de uma tragédia era costume representar *intermedi* ou *intermezzi* – interlúdios de carácter bucólico, alegórico ou mitológico [...]<sup>36</sup>.

Os mais importantes compositores italianos de madrigais do século XVI escreveram música para *intermedi*, apropriando-se, a título de exemplo, das matrizes dramáticas do texto poético para fins musicais<sup>37</sup>. Estas obras, tematicamente relacionadas com a natureza evidenciam uma ligação à pastorela, género literário medieval que se impôs no Renascimento. As pastorelas eram poemas de carácter dramático que exigiam ao poeta a capacidade de recriar uma envolvência fantástica, onde a música parecia a única linguagem capaz de veicular os sentimentos despertos<sup>38</sup>. Pode-se, então, considerar que a poesia pastoril constitui um género de transição entre o madrigal e a ópera. Paralelamente, o recitativo surge em resposta às novas necessidades da representação dramática como uma espécie de canção falada.

No século XVII, a ópera italiana, define os seus traços característicos que permanecerão até ao século XIX: valorização do solo e divisão entre o recitativo e a ária, trabalhada num novo estilo e numa nova forma. Porém, o virtuosismo vocal permanecia incipiente, ao lado de um coro quase inexistente que, acompanhado por uma orquestra, se reduzia perante a supremacia da ária de gosto popular. Considerada um género literário e musical, a cantata do século XVII adquire uma estrutura semelhante ao recitativo e à ária, tendo por base um texto lírico-narrativo, tal como uma cena de uma ópera. As cantatas foram escritas para um público restrito e apresentadas sem a magnificiência dos espectáculos operáticos, tendo em

---

<sup>36</sup> Ob. cit., p. 316.

<sup>37</sup> Os *ciclos de madrigais*, na opinião de Donald Grout e Claude Palisca, incorrectamente designados por *comédias de madrigais*, representavam um conjunto de cenas ou estados de alma ou uma simples intriga cómica sob forma dialogada onde as personagens se distinguiam através de grupos de vozes contrastantes e breves solos (Ob. cit., p. 317).

<sup>38</sup> Sobre as origens e a temática do género pastorela, cf. Martín de Riquer, «Introducción a la Lectura de Los Trovadores», in ob. cit., pp. 63-64.

Carissimi e em Alessandro Scarlatti dois dos seus mais significativos representantes, também eles compositores de ópera. Durante o período barroco, o génio criador destes e de outros compositores foi em parte limitado pelos vários géneros musicais existentes e pela natureza dos instrumentos aos quais as composições se destinavam.

Foco de grandes produções de música sacra, de música instrumental e de ópera, a Veneza do século XVIII brilhava como metrópole cultural, enquanto centro de impressão e de execução de composições de música sacra, de música instrumental e de ópera, apesar do contexto política e economicamente adverso em que se encontrava. Numa época de grande riqueza estilística, a música era dominada pela ópera, e conseqüentemente, a preocupação com as potencialidades da música instrumental conduziu à evolução das orquestras.

Conhecedor do estilo dos principais compositores de França, da Alemanha e da Áustria, Johann Sebastian Bach recriou no seu estilo musical as influências que havia sofrido, explorando-as até atingir limites nunca antes alcançados. De facto, das qualidades musicais de Bach, destacam-se «os temas concentrados e individualizados, a copiosa inventividade musical, o equilíbrio entre as forças harmónicas e as contrapontísticas, a força do ritmo, a clareza da forma, a imponência das proporções, o uso imaginativo das figurações descritivas e simbólicas, a intensidade da expressão, sempre controlada por uma ideia arquitectónica dominante, e a perfeição técnica de todos os pormenores»<sup>39</sup>. Entre 1720 e 1730, período do apogeu musical de Bach, um novo estilo representado pela ópera-bufa da escola napolitana e pela ópera-cómica francesa e oriundo das salas de ópera italianas começava a invadir a Alemanha e o resto da Europa em reacção ao formalismo do início do século XVIII, fazendo com que a obra do compositor alemão fosse progressivamente esquecida após a sua morte em 1750<sup>40</sup>. Na realidade, apesar de uma pequena parte da sua produção ter sido editada e estudada e de surgirem com frequência citações das composições de Bach na bi-

---

<sup>39</sup> Donald Grout e Claude Palisca, *ob. cit.*, p. 457.

<sup>40</sup> Cf. Charles Nef, *ob. cit.*, pp. 287-293.

bliografia e crítica musicais da época, o verdadeiro encontro com Bach dá-se apenas no século XIX.

George Frideric Haendel, compositor com uma maior projecção e uma maior internacionalização no seu tempo, revela na sua música coral uma linguagem musical dos afectos, fruto de uma extensão da *musica reservata* renascentista. Numa tentativa de adequar a composição musical à palavra, os compositores recorriam a determinados artificios musicais, como por exemplo, aos efeitos cromáticos, aos ornamentos, às diversidades tonais, ou às oposições rítmicas, para veicular emoções, num trabalho que constitui uma reinterpretação do madrigal de finais do século XVI. Há assim, por parte do compositor setecentista, e na opinião de Maria Madalena Faria, uma «preocupação com a observância da acentuação natural da palavra e uma adaptação inteligente da música ao texto, enquanto que, por outro lado, a musicalização começa essencialmente a dar ênfase ao conteúdo das palavras; a retórica musical preocupa-se com o significado expressivo da melodia e do ritmo, dos intervalos, das tonalidades, das resoluções tonais e ensina quais as figuras musicais adequadas a uma exacta reprodução dos afectos como o texto sugere»<sup>41</sup>.

A era das luzes invadiu a música e as outras artes na segunda metade do século XVIII, fundamentando-se na arte e na literatura da Antiguidade clássica. Com o alvorecer do romantismo, ressurgiu o interesse de músicos e de poetas pela Idade Média e pelas tradições populares. O despotismo iluminista favoreceu as artes e as letras, aproximando-as de uma classe média em ascensão. Clareza, vivacidade, proporção e elegância constituíam ingredientes de uma escrita prosaica valorizada por todas as artes. Se a crítica do início do século XVIII apontava como função primordial da arte a reprodução dos sons da natureza, no final desse mesmo século, ela desencadeia uma reacção contra a tese da música como arte imitativa, com o argumento de que a natureza própria de uma composição musical a

---

<sup>41</sup> *Poesia e Música: Clemens Brentano/Lied-Leib-Lieb-Leid*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1973, p. 24.

autonomiza relativamente ao modelo<sup>42</sup>. O aparecimento de novos géneros e de novos estilos musicais não impediu a permanência de formas como a *tragédie lyrique* e a ópera veneziana. A ópera séria italiana foi produto do poeta Pietro Metastasio, cujas peças foram musicadas centenas de vezes por compositores seus contemporâneos, entre os quais Wolfgang Amadeus Mozart. Mas foi Christoph Willibald Gluck quem estabeleceu uma síntese entre as óperas francesa e italiana. Gluck procurou suprimir os excessos da ópera italiana e colocar a música ao serviço da poesia como complemento da expressão e do brilho poéticos, conforme testemunham as óperas *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767)<sup>43</sup>. Na mesma época, a expressão «ópera cómica» engloba o conjunto de obras em estilo mais equilibrado que, ao contrário dos temas heróicos e mitológicos da ópera séria, apresenta cenas quotidianas. Ao valor histórico da ópera cómica escrita em língua vernácula corresponde o combate ao artificialismo e um papel decisivo nos primeiros movimentos do nacionalismo musical que prenunciam o período romântico<sup>44</sup>.

O século de Setecentos fica marcado, ainda, pelo surgimento de canções solísticas, cantatas e outros tipos de música vocal profana não operática, mas é o novo *lied* alemão que se impõe pela riqueza de artificios musicais. A ópera e o *lied*, de entre as variadas formas de música vocal, oferecem uma linha de orientação onde literatura e música se combinam. Contudo, para Rita Iriarte, «não são fáceis aqueles problemas que se apresentam ao comparatista oriundo dos Estudos Literários quando pretende estudar o ‘Lied’ ou a ópera. A análise de um libreto de ópera em termos puramente literários, a partir dos princípios estruturais do drama é uma possibilidade a considerar. Mas será sempre lacunar se não se tomar em consideração a estreita relação existente entre a acção dramática, a palavra e a música»<sup>45</sup>. Inúmeras tentativas de análise e de interpretação do *lied* têm

---

<sup>42</sup> Cf. Béatrice Didier, «Le Beau Musical: de l’Imitation à l’Expression», in *La Musique des Lumières: Diderot – L’Encyclopédie – Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 19-39.

<sup>43</sup> Cf. Claude Rostand, *La Musique Allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 62-63.

<sup>44</sup> Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., p. 501.

<sup>45</sup> «Literatura e Música», *Boletim Dedalus*, 1, Lisboa, 1988, p. 39.

sido feitas. Permitimo-nos, porém, transcrever a perspectiva de Maria Madalena Faria, que assinala a ambiguidade desta forma:

[...] para uns ela sugerirá uma composição literária onde o elemento lírico está sempre presente e de uma maneira bastante pura, onde uma certa característica de musicalidade, de melodia musical, acontecem – são tantos os autores de literatura em língua alemã que escrevem ‘lieder’; para outros será uma forma musical, dentro da literatura para vozes, portanto, em princípio tendo por base um texto mas onde a fusão texto-música se processa de uma maneira muito especial, apreensível antes de mais e quase somente pelos sentidos – logo, eminentemente subjectiva<sup>46</sup>.

A complexa relação da ópera com a literatura e da literatura com a ópera é objecto passível de inúmeras reflexões. Um exemplo desta influência recíproca, ao qual voltaremos, é o drama lírico *Tristão e Isolda*, de Wagner, obra inspirada no poema épico medieval *Tristan*, de Gottfried von Strassburg, e que, na cena de amor do segundo acto, apresenta profundas analogias com os *Hinos à Noite* de Novalis<sup>47</sup>.

Ao musicar, em 1814, o poema *Gretchen am Spinnrad* extraído do *Fausto* de Goethe, Franz Schubert liberta a música da simples função de acompanhamento e confere-lhe uma autonomia própria, que lhe permite ora entrar em diálogo com a palavra, ora afastar-se dela. De facto, a relação palavra-som não podia ficar por uma mera reprodução das intenções poéticas do autor, fosse ele ou não um expoente da criação literária da época. E Schubert apreendeu à sua maneira a forma poética, colocando a seu lado, num canto novo, uma forma sonora igualmente autónoma e diferenciada, sujeita às suas próprias leis e em sintonia com a forma poética. Além de Goethe, de quem musicou noventa e cinco poemas, chegaram até nós ma-

---

<sup>46</sup> Ob. cit., p. 28.

<sup>47</sup> Recordamos que, na segunda metade do século XVIII, se publicaram na Alemanha mais de setecentas e cinquenta colectâneas de *lieder* com acompanhamento de tecla e que a sua produção permaneceu ininterrupta durante o século XIX. A grande revolução no plano desta forma musical foi empreendida por Franz Peter Schubert, que escreveu mais de seiscentos *lieder*.

gníficos *lieder* de Schubert em dois ciclos sobre poemas de Wilhelm Müller e Heinrich Heine<sup>48</sup>.

Quando o espírito romântico se começa a manifestar, surge revestido de uma simbologia do inefável, por oposição ao mundo real. Neste sentido, a arte romântica afasta-se da arte clássica pelo pendor de distância e de estranheza com que se manifesta. E se reconhecemos em todas as formas de arte uma alternância de classicismo e de romantismo, não podemos confinar o movimento romântico a uma só época, pois ele assumiu diversas formas em diferentes momentos, nem defender a tradicional antítese clássico-romântico perante uma continuidade entre os dois estilos que supera o contraste<sup>49</sup>. O desejo de transcender o momento em busca do ilimitado leva a arte romântica a dilatar-se entre um passado distante e o devir, na procura do inatingível, no esforço impotente de alcançar uma perfeição possível. Os limites dissolvem-se e as próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras. Esta geração tenta encontrar na arte, ou antes, na complementaridade e na fusão das diferentes artes, a resposta aos problemas que a inquietam<sup>50</sup>. E se as palavras são insuficientes, não podem dizer o inefável, mas apenas sugeri-lo de forma aproximada, então cabe à música instrumental, música sem palavras, transmitir sentimentos e estados de alma. Seguindo de perto o apogeu da música instrumental, o *lied* tornou-se o género vocal por excelência, onde Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf construíram uma inovadora e profunda relação entre a música e a poesia. Síntese poético-musical, o *lied* floresceu no romantismo e muito para além dele, recebendo

---

<sup>48</sup> Cf. Charles Nef, ob. cit., pp. 342-346. No caso dos *lieder*, em que a componente musical e a componente poética provêm de culturas nacionais diferentes, Rita Iriarte encontra um duplo interesse comparatístico: «no plano da relação entre música e poesia e no da recepção de uma literatura nacional numa nação de língua diferente. É o caso dos 'Lieder' de Viana da Motta sobre poemas alemães, entre eles alguns de Goethe, e dos 'Lieder' de Luís de Freitas Branco sobre poemas do Simbolismo francês» (art. cit., in *Boletim Dedalus*, ob. cit., p. 41).

<sup>49</sup> O período barroco pode ser considerado romântico por oposição ao Renascimento, tal como o século XIX é romântico por oposição ao classicismo do século XVIII. Cf. Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., pp. 571-572 e Ralph W. Ewton Jr., «Classic and Romantic», in *The Literary Theories of August Wilhelm Schlegel*, Paris, Mouton, 1972, pp. 99-106.

<sup>50</sup> Cf. Lessing, *Laokoon – suivi de Lettres Concernant l'Antiquité et Comment les Anciens Représentaient la Mort*, Paris, Hermann, 1964.

o impulso de poetas como Goethe e Wilhelm Müller, Eichendorff ou Heine. O *lied*, tal como surge no século XIX, concentra as atenções na Alemanha e trona-se uma forma reconhecida em todo o mundo musical.

Estamos num período artístico onde a poesia é musicada e a música é poetizada, onde palavra e som se unem para constituir uma unidade através do canto. Neste contexto, a interdependência poesia-música oferece resistência a uma análise profunda. Daí que se torne difícil distinguir os limites e os traços que caracterizam estas duas artes no romantismo alemão. Quase todos os poetas e artistas da época são praticantes de música. Por isso, nas suas obras abundam referências musicais. Paralelamente, de vários documentos, como epístolas e textos críticos, constam considerações sobre esta questão. A reflexão de muitos destes escritores sobre a arte musical deu origem a uma teoria romântica da música, espelho da evolução do movimento romântico alemão nos seus pontos essenciais. Seleccionamos alguns desses escritores, cujos textos de ensaio se situam entre a produção literária e a estética musical, para sintetizar um fio condutor da perspectiva romântica sobre as relações entre poesia e música<sup>51</sup>. Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck foram os primeiros autores a dar voz a uma nova e romântica definição de música. Ao contrário de Tieck que não possuía formação na área da música, Wackenroder reuniu uma formação e uma cultura musicais que lhe permitiram teorizar sobre música, afastando-se de pressupostos imitativos. Todavia, Rita Iriarte, perante a defesa da conversão da linguagem verbal em música protagonizada por Wackenroder, não deixa de se interrogar: «Poderá então parecer paradoxal a tentativa de verbalização da Música a que ele se dedica nos seus textos musicais, com particular relevo para este [*Fantacias sobre a Arte*]? Mas não haverá aqui igualmente uma tentativa de aproximar a palavra da Música, de musicalizar, isto é, libertar, tornar viva a linguagem verbal?»<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Rita Iriarte, «A Música no Romantismo Literário Alemão» (introd.), in AA.VV., *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, Apáginastantas, 1987, pp. 7-24.

<sup>52</sup> «Wilhelm Heinrich Wackenroder – A Essência Singular da Arte Musical e a Psicologia da Música Instrumental Contemporânea» (notas), in AA.VV., *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, ob. cit., p. 45.

Por outro lado, os dois representantes da Escola de Jena, Friedrich von Hardenberg (Novalis) e August Wilhelm Schlegel, partem da poesia para a construção de uma teoria da poesia romântica. Partilhando com Wackenroder e Tieck a defesa da superioridade da música instrumental, «capaz de exprimir o inexprimível, de representar o irrepresentável, de dizer o inefável»<sup>53</sup>, Novalis destaca-se, contudo, porque não é a música o seu objecto principal de reflexão, mas os elos de ligação entre os diferentes conhecimentos e as várias manifestações artísticas humanas. O que está em causa é a criação de uma obra enciclopédica resultante de um conjunto de fragmentos e de estudos sobre as mais profundas relações e analogias entre os vários ramos do saber<sup>54</sup>. Como parte de um universo sensível, a música e a poesia dão do mundo uma visão romântica. De uma forma abreviada, também Schlegel advoga a ideia de uma estética englobante, onde poesia e música partilham o mesmo espaço com as outras artes. Ambos reconhecem a subjectividade da música e procuram teorizá-la cientificamente.

Jurista, escritor, professor e maestro, foi como compositor que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann produziu obras relevantes, das quais se destaca a ópera *Undine*, de 1816, trabalho decisivo para o desenvolvimento da ópera romântica. Como crítico e ensaísta, inúmeras vezes atribuiu à música um lugar central nos seus trabalhos. É de sua autoria a recensão da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada na Alemanha em Abril/Maio de 1810, e testemunho do pensamento musical de Hoffmann e do significado que o compositor teve para o romantismo e para a música. O seu sentido crítico face a uma sociedade burguesa superficial e indiferente ao mundo da música sobressai da interpretação da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. A par de outros textos de temática musical, *Kreisleriana* representa a vida de um músico, Johannes Kreisler, um génio louco e atormentado por um amor inacessível que, situando-se na tradição de Wackenroder, prenuncia a temática subjacente à obra de Thomas Mann, *Docktor Faustus*, de 1947.

---

<sup>53</sup> Thomas K. Nelson, «Klinger's *Brahmsphantasie* and the Cultural Politics of Absolute Music», in AA. VV., *Image: Music: Text*, Princeton University Press, vol. XIX, 1, Março de 1996, p. 29.

<sup>54</sup> Cf. Novalis, *Fragments*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1973, pp. 145-205.

Não podemos deixar de recordar que Robert Schumann se baseou em Hoffmann para compor a sua obra homónima para piano op.16, em 1838.

Ao lado de E. T. A. Hoffmann e do seu irmão Clemens Brentano, Bettine von Arnim é uma profunda admiradora de Beethoven, em quem reconhece, numa visão românticamente exacerbada, o verdadeiro génio musical. Embora a produção literária de Bettine von Arnim seja escassa quanto ao tratamento do tema da música, em *Correspondência de Goethe com uma Criança*, publicada em 1835, são retomados alguns dos motivos românticos já referidos: a fantasia decorrente da audição dos sons musicais e a criação de mitos que colocam o homem num plano superior ao da vida real. Para a exteriorização da sua experiência musical intensamente vivida, Bettine von Arnim não encontra palavras capazes de exprimir essas emoções, mas apenas ténues aproximações<sup>55</sup>.

Num contexto global, a maior parte dos compositores do século XIX revela conhecimentos no campo literário, enquanto grandes poetas e romancistas românticos produzem textos e obras sobre música: E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann e Berlioz teorizaram sobre música; Wagner foi compositor, poeta e ensaísta. A associação das artes, que todos os românticos preconizam, tem sido encarada como antecessora da obra de arte total criada por Richard Wagner nos seus dramas líricos e escritos teóricos. O facto de o próprio Wagner ser o autor dos libretos dos seus dramas líricos supera o problema da relação entre o libreto e a música de ópera considerado por E. T. A. Hoffmann como insuperável. Na óptica de M. H. Abrams, a música é, durante o romantismo, a arte mais directamente ligada à poesia:

[...] se a pintura parece a coisa mais aproximada à imagem reflectida do mundo exterior, a música, de entre todas as artes, é a mais remota: com excepção da imitação comum de passagens programáticas, não duplica aspectos da natureza sensível, nem, podemos dizer, num sentido óbvio, se refere a algo fora dela. Em consequência, a música foi a primeira das artes a ser encarada como não-mimética; e na teoria dos escritores alemães dos finais do século XVIII, a música transformou-se na arte mais imediatamente expressiva do espírito e

---

<sup>55</sup> Cf., para uma leitura mais aprofundada das teorias românticas destes escritores alemães, Maria Madalena Homem Leal de Faria, ob. cit., pp. 7-139.

da emoção, constituindo o próprio ritmo e o reflexo da paixão tornada pública<sup>56</sup>.

Ao contrário dos românticos, Lessing, na sua obra *Laokoon*, de 1766, propõe a separação da pintura, arte do espaço e da simultaneidade, e da poesia, arte temporal. Todavia, Paul Bauschatz lamenta que em *Laokoon* tenhamos «desperdiçado um certo volume de esforço intelectual na nossa juventude», numa obra onde existe uma «grande confusão relativamente à diferença entre arte temporal e arte espacial [...]. Porque o próprio espaço é um conceito temporal»<sup>57</sup>.

A associação da música instrumental ao texto poético encontra num novo conceito de música – a música programática – a sua expressão: «não por meio de figuras retórico-musicais nem pelas imitações dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa»<sup>58</sup>. Entre os compositores ligados à música programática do início do século XIX contam-se Mendelssohn, Schumann, Berlioz e Liszt, aos quais se vieram associar Debussy e Richard Strauss. Neste contexto, nasce o poema sinfónico, desafio à música e à literatura, que deve a sua existência à reivindicação wagneriana e literária em favor de uma arte outra. A música mostra ser capaz de evocar e de construir determinadas realidades vedadas à palavra. Franz Liszt não chamou sinfonias aos seus poemas sinfónicos pela concisão desta forma musical sem andamentos definidos. De acordo com Donald Grout e Claude Palisca: «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. A palavra *poema* poderá aludir simplesmente ao sentido etimológico da palavra – algo que é ‘feito’, inventado – ou talvez ao conteúdo poético, no sentido do programa de cada obra [...]»<sup>59</sup>. O programa não corresponde, portanto, ao enredo musical, mas evolui parale-

---

<sup>56</sup> *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1960, p. 50.

<sup>57</sup> «Paul Klee's *Anna Wenne* and the Work of Art», in AA. VV., *Image: Music: Text*, ob. cit., p. 75.

<sup>58</sup> Donald Grout e Claude Palisca, ob. cit., p. 574.

<sup>59</sup> Ob. cit., p. 617.

lamente à música, convocando ideias e emoções similares. Esta forma foi cultivada por compositores como Smetana no ciclo de seis poemas sinfónicos, *Má Vlast*, produzido entre 1874 e 1879, e por Saint-Saëns em *Danse Macabre*, de 1886.

É a partir do romantismo que, no domínio da literatura, o romance começa a incluir referências ao mundo musical e às suas manifestações na vida social de uma classe burguesa em ascensão. Uma das principais marcas do século XIX, essa forte reciprocidade entre música e literatura, encontrou também na ópera alemã o reflexo e a conjugação de tais influências.

O maior compositor de ópera romântica alemã foi Richard Wagner, que contribuiu decisivamente para o abandono progressivo do tonalismo, processo irreversível no caminho para a modernidade musical. De entre as suas composições mais célebres destaca-se *Tristão e Isolda* que ilustra a concepção do músico sobre o drama musical pautado pela unidade absoluta entre a expressão dramática e a música. O poema, os cenários, a encenação, a acção e a música convergem para uma única estrutura, ou *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. Para Wagner, Lessing teria sido o primeiro a procurar definir o caminho para o drama perfeito. Porém, Aires Graça e Maria Antónia Amarante detectam em Wagner um interesse particular que se afasta das divergências afirmadas por Lessing entre a pintura e a poesia: «[...] tão-só a asserção da identidade última da poesia e da música, da sua fusão natural, em termos de igualdade, numa só forma artística. A relação música-texto é assim o ponto central, embora não exclusivo, da problemática da arte em Wagner. Todas as outras artes são abordadas como corolários desta relação»<sup>60</sup>.

Na história da música francesa, de 1871 aos primeiros anos do século XX, podemos apontar o nome e a obra de Claude-Achille Debussy como marca incontornável na evolução musical do século passado. O seu estilo, tantas vezes qualificado de impressionista, procura transmitir a expressão moderada de emoções e de sensações, através de sonoridades vagas e de passagens melódicas simples. Da produção de Debussy destacamos a única ópera completa do compositor, *Pelléas et Mélisande*, concluída a 30 de

---

<sup>60</sup> «A Estética Wagneriana e a Miragem Oitocentista da Fusão das Artes», *Runa – Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 2, Lisboa, 1984, p. 31.

Abril de 1902, sobre a peça homônima simbolista de Maeterlinck, de 1893, e a sua mais famosa obra orquestral, *Prélude à l'Après Midi d'un Faune*, de 1894, baseada num poema de Mallarmé. Sobre a relação do músico francês com os dois poetas, Luigi Ronga afirma: «Ao contrário dos poetas, Mallarmé e Maeterlinck inclusive (que vêem a música como uma limitação permanente e ameaçadora à sua presença), 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»<sup>61</sup>. Em *Prélude à l'Après Midi d'un Faune*, Debussy apenas pretendeu escrever um prelúdio ao poema de Mallarmé, e não musicá-lo<sup>62</sup>. Não obstante, a inspiração literária é evidente. A sua obra faz-nos tomar consciência daquilo que os românticos ignoraram: a verdadeira música não se dirige ao que existe no homem de individual, mas àquilo que nele é a mais profunda essência universal.

A música figura desde muito cedo como tema na poesia. Mas é sobretudo na sequência do pensamento poético-musical romântico convertido em fermento da poesia simbolista francesa, que a arte dos sons passa a ter uma importância fundamental para os poetas<sup>63</sup>. É neste momento que as relações entre poesia e música são assumidas poeticamente na plasticidade do poema e na procura de uma nova linguagem, da palavra que se anula no silêncio. A poesia simbolista exprime musicalmente sensações ou vagos estados de alma sugeridos pela relação entre o sujeito e o objecto. Independentemente dos diferentes sentidos da relação poesia-música, a preocupação fundamental com a linguagem, a captação do mistério essencial e a busca do intraduzível constituem o cerne comum às teorias simbolistas. O desejo de

---

<sup>61</sup> Ob. cit., pp. 185-186.

<sup>62</sup> Ver «L'Après Midi d'un Faune», in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, pp. 50-53.

<sup>63</sup> Cf. Henri Peyre num estudo sobre o simbolismo: «raramente em França, as relações entre pintores, amadores de música e homens de letras foram tão próximas como na época que chamamos simbolismo» (*Qu'Est-ce que Le Symbolisme?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 179).

construir com palavras uma harmonia comparável à música instrumental propriamente dita alia-se ao encanto e ao interesse pela música e pelos sons de cada instrumento, que os poetas associam a determinadas imagens e a certos estados de alma. O gosto simbolista tenta encontrar para a música uma interpretação emocional e sensorial, e a sua poesia insere-se num tipo de representação de carácter fugaz e dinâmico, povoado de imagens que se dissolvem na tonalidade afectiva e no fluir musical do poema. Contudo, a musicalidade da poesia simbolista não se reduz a um jogo de sonoridades do verso, mas ecoa e reflecte para além da condição musical do poema<sup>64</sup>.

Um dos escritores fundamentais para os simbolistas foi Edgar Allan Poe. «The Poetic Principle» (1849) é um texto decisivo para a modernidade, particularmente para Baudelaire, Mallarmé e Valéry e para o simbolismo em geral, no tocante à questão poesia-música. Não foi talvez a sua concepção de um mundo cifrado e enigmático que encantou os poetas de então, mas a importância que Edgar Allan Poe deu à música em poesia – «na união da Poesia com a Música [...] encontramos o campo mais vasto para o desenvolvimento poético»<sup>65</sup> –, numa clara opção pelo poema breve, laboriosamente construído, em desprezo por todo o didactismo<sup>66</sup>. Poe acreditava numa poesia auto-reflexiva e na pureza da arte, encontrando em Baudelaire, tradutor de alguns dos seus trabalhos e autor da teoria poética das correspondências, o seguidor dos seus princípios. Baudelaire associa a música à palavra escrita, evidenciando uma lacuna presente nestas artes que só poderá ser preenchida pela imaginação do ouvinte. Em «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», a música surge como a mais sugestiva das artes, aquela que na sua subjectividade excita e completa pela sonoridade a imaginação do ouvinte, o espaço em aberto da arte musical<sup>67</sup>. Para Baudelaire, e na

---

<sup>64</sup> Cf. Álvaro Cardoso Gomes, «Introdução», in AA. VV., *Poesia Simbolista*, São Paulo, Global, 1985, pp. 9-23.

<sup>65</sup> «The Poetic Principle», *Complete Tales and Poems*, Ljubljana, Mladinska, 1966, p. 804.

<sup>66</sup> Cf. Edgar Allan Poe, «The Philosophy of Composition», *Selected Writings of Edgar Allan Poe – Poems, Tales, Essays and Reviews*, Middlesex, Penguin Books, 1975, pp. 480-492.

<sup>67</sup> Cf. «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 510-514.

óptica de Henri Peyre, as diferentes artes procuram, dentro da diversidade dos seus próprios meios, atingir um «mesmo mundo» que as ultrapassa<sup>68</sup>. O aspecto altamente sugestivo da música, plasmado na musicalidade do poema, é ressaltado também por Paul Verlaine e proclamado na sua «Art Poétique» (1874): «De la musique avant toute chose»<sup>69</sup>. A poesia de Verlaine é uma poesia musical que valoriza, sobretudo, a sonoridade do texto verbal. Poemas como «Chanson d'Automne» (1866), de Verlaine, e «Violoncelo» (1916), de Camilo Pessanha «criam atmosferas de magia e subtis sensações, pela valorização da camada sonora do verso»<sup>70</sup>. Mallarmé em «La Musique et les Lettres» (1894) leva até às últimas consequências as propostas de Verlaine sobre as relações entre a poesia e a música<sup>71</sup>. Ao imaginar o poema como uma sinfonia, Mallarmé atribui uma maior liberdade à construção sintáctica. As palavras relacionam-se a partir de associações sugestivas numa íntima orquestração responsável pela ruptura no discurso. A poesia de Mallarmé, tal como a música de Wagner, reabilita o poder do verso, num claro desafio aos lugares comuns da tradição poética: «dizer que um poema, ou até mesmo um romance, é musical no sentido wagneriano não significa simplesmente que existe uma alusão ao trabalho musical, ou que a utilização das ressonâncias tonais e rítmicas das palavras reforça o seu significado conceptual mas antes, que o uso do *leitmotiv* literário intensifica a qualidade da expressão pela repetição, unificando as várias partes da composição e relacionando-as com o todo»<sup>72</sup>. As ideias peculiares e muito pessoais de Mallarmé sobre a música deram origem a um tipo de poesia de grande complexidade, uma poesia que quebra a linha convencional de ligação entre a sintaxe e o sentido. Porém, note-se que Mallarmé nunca teve em mente qualquer tipo de «imitação» da música pela poesia<sup>73</sup>. A poesia deve ser

---

<sup>68</sup> Ob. cit., p. 200.

<sup>69</sup> *Oeuvres Complètes*, vol. I, Paris, Albert Messein Éditeur, 1925, p. 295.

<sup>70</sup> Álvaro Cardoso Gomes, «Introdução», in AA. VV., ob. cit., p. 12.

<sup>71</sup> «La Musique et les Lettres», in ob. cit., pp. 1607-1610.

<sup>72</sup> Raymond Furness, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 7.

<sup>73</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, «Poesia e Arte de Música», in AA. VV., *Sentido que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 131.

musical, mas através dos seus próprios meios e recorrendo à utilização simbólica da linguagem<sup>74</sup>. René Ghil, em «Instrumentation Verbale» advoga um simbolismo fonético, na pretensão de instituir «as palavras-música de uma língua-música»<sup>75</sup>. Na óptica de Luís Adriano Carlos, de Mallarmé a Verlaine e a René Ghil, é a revalorização da musicalidade e da sugestão intrínsecas à poesia, a grande linha condutora destes autores simbolistas e não, qualquer outro postulado imitativo<sup>76</sup>.

No dealbar do século XX acentua-se uma vontade de mudança e de particularização da arte, com repercussões previsíveis na música e na literatura. Donald Grout e Claude Palisca sintetizam as principais tendências musicais da primeira metade do século XX em quatro grandes linhas:

[...] em primeiro lugar, a continuação do desenvolvimento de estilos musicais que utilizavam elementos das linguagens populares nacionais; em segundo lugar, a afirmação de movimentos, incluindo o neoclassicismo, que procuravam englobar as novas descobertas do início do século em estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, às técnicas, e às formas do passado (muito especialmente, em certos casos do passado anterior ao século XIX); em terceiro lugar, a transformação da linguagem pós-romântica alemã nas abordagens dodecafónicas de Schoenberg, Berg e Webern; em quarto lugar, aquilo que até certo ponto constitui uma reacção contra esta abordagem cerebral, excessivamente sistemática, da composição, um regresso a linguagens mais simples, ecléticas, do agrado do público, neo-românticas ou redutoras<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Cf. Henri Peyre, a propósito do emprego de termos musicais por poetas e por críticos do simbolismo, afirma: «Os teóricos mais sensatos deste recente ramo dos estudos que é a comparação das letras e das artes aconselham a evitar este empréstimo à música de uma terminologia que não convém, em nada, à literatura, e a não separar, quando se trata de poesia, o som do sentido. [...]. Resta aos críticos advertidos saber analisar com precisão, sem a separar das imagens, das sugestões sentimentais e sensuais ou simplesmente do sentido, a musicalidade de poemas como 'Ischia' de Lamartine, 'Jet d'Eau' de Baudelaire, 'Apparition' de Mallarmé ou 'Votre Âme Est un Paysage Choisi' de Verlaine: sonoridades, aliterações, assonâncias, rimas, refrões escondem, apenas de um certo modo, aquilo que podemos chamar a musicalidade de um poema» (Ob. cit., pp. 197-198).

<sup>75</sup> *Traité du Verbe – États Successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, p. 175.

<sup>76</sup> Art. cit., in AA. VV., ob. cit., p. 131.

<sup>77</sup> Ob. cit., p. 697.

A moderna preocupação com o silêncio reflecte o conhecimento dos limites da linguagem e o esforço dos poetas em transcender esses limites através da música. Numa linha de continuidade, poetas como Fernando Pessoa dão voz a uma das finalidades do Modernismo, dilatando os preceitos da estética simbolista. Também para o poeta português a relação entre a música e a poesia constitui objecto de reflexão: a «poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia. Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo»<sup>78</sup>. Poemas como «'Ó Tocadora de Harpa, se Eu Beijasse...» (1916) e «Pobre Velha Música» (1924) exemplificam a importância do tema da música na criação poética de Fernando Pessoa. Entretanto, as obras da literatura portuguesa continuam a inspirar os nossos compositores. Luís de Freitas Branco baseia os seus *Paraísos Artificiais* na obra de Antero de Quental e compõe os *Dez Madrigais Camonianos*, tendo a figura e a obra de Camões como ponto de partida. Ruy Coelho compõe textos musicais para algumas das *Canções de Saudade e Amor*, de Afonso Lopes Vieira, enquanto Fernando Lopes-Graça se distingue com duas obras notáveis: a *História Trágico-Marítima* inspirada na poesia de Miguel Torga e o ciclo de melodias *As Mãos e os Frutos*, baseado na poesia do livro homónimo de Eugénio de Andrade<sup>79</sup>. Sobre *As Mãos e os Frutos*, Jorge de Sena acentua a vocação musical dos versos de Eugénio de Andrade: «Uma poesia [...] em versos musicais, fluidos e firmes, a que a rima dá por vezes, menos que a pontuação do canto, a marcação da dança»<sup>80</sup>. Por sua vez, o mais importante e utópico projecto denominador comum à poesia e à música no século XX, o «sonho letrista» de Isidore Isou, é definido por Luís Adriano Carlos no estudo «Poesia e Arte de Música» nos seguintes termos: «Muito diverso é o caso extremo, na linha da poesia fonética do dadaísmo, que nos oferecem, nos anos 40 e 50, as sinfonias vocais, a ópera létrica, a notação hipergráfica e o lirismo infinitesimal do

---

<sup>78</sup> *Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, sd, p. 73.

<sup>79</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, vol. II, Porto, Mário Figueirinhas Editora, 1994, p. 690.

<sup>80</sup> *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 260.

letrista Isidore Isou, cujo projecto era criar um ‘nova poesia’ e uma ‘nova música’ através da ‘letra’»<sup>81</sup>. No limite de um universo poético-musical de fronteiras em movimento e em expansão, toda a nossa atenção se concentra em Jorge de Sena e na excepção dos poemas meditativos de *Arte de Música*, no contexto da literatura portuguesa do século XX. Em *Arte de Música*, as relações entre os dois mundos sensíveis da poesia e da música ultrapassam qualquer objectivo descritivo ou de identidade para alcançarem o domínio universal da meditação e da transfiguração poética de objectos musicais, num encontro íntimo e único com a essência primordial que subjaz a toda a música e a toda a poesia.

---

<sup>81</sup> Art. cit., in AA. VV., ob. cit., p. 131.

# POESIA E MÚSICA: UMA TRAVESSIA SEMIOLÓGICA

*A música é só música, eu sei.*

Jorge de Sena

Em *Arte de Música*, livro de meditações poéticas sobre objectos musicais e paramusicais, as relações entre poesia e música, duas linguagens vividas e testemunhadas pelo poeta, são postas em evidência. Por conseguinte, uma reflexão profunda sobre esta obra tem necessariamente de passar por uma abordagem linguística e semiológica, já que a semiologia, como ciência geral dos signos, ao tomar por objecto qualquer sistema sógnico, torna-se o único saber transversal à poesia e à música, capaz de relacionar e de contrapor estes dois sistemas sógnicos. Recordamos que, num estudo sobre pesquisa semiológica, Umberto Eco afirma: «A Semiologia estuda todos os fenómenos culturais como se fossem sistemas de signos – partindo da hipótese de que na verdade todos os fenómenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenómenos de comunicação»<sup>1</sup>. Por isso, Umberto Eco é levado a considerar a Semiologia como um «território interdisciplinar»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 3.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 385.

Se Jeanne Martinet considera o «modo de Saussure e Peirce abordarem os problemas tão diferente que se torna completamente impossível estabelecer equivalentes termo a termo entre as suas respectivas terminologias»<sup>3</sup>, Émile Benveniste procura clarificar algumas dessas dicotomias que separam Charles Peirce de Ferdinand de Saussure, dois «génios antitéticos»<sup>4</sup> que, vivendo no mesmo tempo, lançaram as bases de uma ciência dos signos. Peirce entendia que cada signo está sempre em vez de e em relação com o objecto. O signo seria uma estrutura triádica composta por um símbolo ou *representamen*, um objecto representado e um interpretante<sup>5</sup>. Jamais interessado nos mecanismos de funcionamento da língua, Peirce propõe uma divisão tripla dos signos, na sua relação com o objecto, em ícones, em índices e em símbolos, que é talvez o único pilar que retemos hoje da sua teoria<sup>6</sup>. É relativamente à metodologia adoptada que Saussure se distancia do linguista americano, ao postular a língua como objecto exclusivo da sua reflexão e ao conferir à linguística três tarefas sintetizadas por Benveniste: «i) descrever em sincronia e diacronia todas as línguas conhecidas; ii) definir as leis gerais que regem as línguas; e iii) auto-delimitar-se e auto-definir-se»<sup>7</sup>. Concentraremos a nossa atenção, nas palavras de Saussure: «A linguística tem relações muito íntimas com outras ciências, que ora se auxiliam dos seus dados, ora lhos fornecem. Os limites que as separam não são suficientemente nítidos»<sup>8</sup>. Quanto aos outros sistemas, que com a língua se inserem na âmbito da semiologia, Saussure cita rapidamente alguns exemplos, comparando a língua como sistema de sinais «à escrita, ao

<sup>3</sup> *Clefs pour la Sémiologie*, Vichy, Éditions Seghers, 1973, p. 102.

<sup>4</sup> *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1981, p. 43.

<sup>5</sup> Cf. a perspectiva de Umberto Eco sobre o interpretante: «O interpretante é aquilo que garante a validade do signo mesmo na ausência do intérprete. [...]. Para estabelecermos o que seja o interpretante de um signo, é mister designá-lo mediante outro signo, o qual tem, por sua vez, outro interpretante, designável por outro signo, e assim por diante». Nesta sequência gerar-se-ia um processo de «*semiose ilimitada* [...] garantia única para a fundação de um sistema semiológico capaz de dar conta de si, com seus próprios meios e apenas com eles» (*A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, ob. cit., pp. 25-26).

<sup>6</sup> Cf. Charles Peirce, *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995, pp. 63-76.

<sup>7</sup> Émile Benveniste, ob. cit., vol. II, p. 45. Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 29-30.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 30.

alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às fórmulas de cortesia, às saudações militares, etc.»<sup>9</sup>. Saussure lança, deste modo, os princípios fundamentais de uma nova ciência emergente:

Podemos portanto conceber *uma ciência que estude a vida dos sinais no seio da vida social*; ela formaria uma parte da psicologia social e, por conseguinte, da psicologia geral. Chamar-lhe-emos *semiologia* [...]. Estudaria em que consistem os sinais, que leis os regem. Uma vez que ainda não existe, não podemos dizer o que será; mas tem direito à existência e o seu lugar está desde já determinado. A linguística não é mais do que uma parte dessa ciência geral, as leis que a semiologia descobrir serão aplicáveis à linguística, e esta achar-se-á assim ligada a um campo bem definido no conjunto dos factos humanos<sup>10</sup>.

Poderemos, então, pensar na semiologia como uma disciplina geral que estuda os signos e considera os signos linguísticos como o objecto privilegiado da sua reflexão. Contudo, Roland Barthes, ao determinar que a semiologia, «sendo a ciência geral dos signos, de todos os signos, procede da linguística devido aos seus conceitos operatórios», contraria os pressupostos saussurianos e remete todos os sistemas de signos à linguística<sup>11</sup>.

Émile Benveniste, baseando-se na teoria de Saussure, lança a possibilidade de os sistemas de signos e das suas relações formarem o objecto de estudo da semiologia. Mais concretamente, coloca-se à semiologia a questão fundamental de determinar o «estatuto da língua no meio dos sistemas de signos»<sup>12</sup>. Para o linguista, a resolução do problema reside, em primeiro lugar, no estudo dos sistemas não-verbais. Apesar de Georges Mounin excluir, na obra *Introduction à la Sémiologie*, os domínios do cinema, da pintura e da música, alegando a condição de «simples amador»<sup>13</sup> que o inibe de certezas semiológicas, não deixa de alertar para as dificuldades de uma transposição pouco cautelosa de conceitos e de termos linguísticos para

---

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 43-44.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>11</sup> *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1997, p. 28. Ver Roland Barthes, *O Grau Zero da Escrita* seguido de *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 89.

<sup>12</sup> *Ob. cit.*, vol. II, p. 50.

<sup>13</sup> *Introduction à la Sémiologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 9.

outras áreas semiológicas<sup>14</sup>. No seu artigo «La Sémiologie chez Hjelmslev», Mounin sintetiza o axioma de Louis Hjelmslev sobre a semiologia apresentado em *Prolégomènes à une Théorie du Langage*: «a existência de um isomorfismo de todos os sistemas de signos ou sistemas de comunicação»<sup>15</sup>. De facto, os exemplos utilizados e trabalhados por Hjelmslev advêm da «língua ‘natural’» como base para a investigação. Porém, nas suas próprias palavras, as «conclusões alcançadas e ilustradas através desses mesmos exemplos não são manifestamente específicas da língua ‘natural’, mas possuem, pelo contrário, uma dimensão mais vasta»<sup>16</sup>. Assim, todos os estudos desenvolvidos pelo linguista possuem um «carácter universal e são válidos para o sistema de signos em geral»<sup>17</sup>. Neste contexto, Georges Mounin depreende que, para Louis Hjelmslev, «semiologia e linguística são sinónimos»<sup>18</sup>. Contudo, as afinidades identificadas por Hjelmslev, e que unem todos os sistemas de signos, não permitem a Mounin afirmar antecipadamente o «isomorfismo absoluto de todos os sistemas, isto é, a ausência total de especificidade das estruturas e do funcionamento» dos sistemas distintos das línguas naturais<sup>19</sup>. «Constituir a semiologia saussuriana – recorda Mounin – é precisamente agarrar a *especificidade* de cada um desses sistemas»<sup>20</sup>.

Numa aceção corrente, o signo, como parte de um sistema, é uma realidade que não substitui mas remete para uma outra realidade. Para Saussure, o «signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica»<sup>21</sup>. Porém, Émile Benveniste, perante a constatação de que uma das partes do signo, a imagem acústica, corresponde ao significante e que o conceito equivale ao significado, contrapõe que o signo

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>16</sup> Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une Théorie du Langage* suivi de *La Structure Fondamentale du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 130.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ob. cit.*, p. 96.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ob. cit.*, p. 122.

implica um significante e um significado, cuja relação não é arbitrária mas deve ser reconhecida como *necessária*<sup>22</sup>. Formados por unidades que se condicionam mutuamente, todos os sistemas se distinguem pela disposição interna dessas unidades, isto é, pela sua estrutura. Neste sentido, Louis Hjelmslev corrobora a noção de que «cada elemento numa linguagem ocupa o seu lugar numa determinada categoria que, por sua vez, é estabelecida por certas possibilidades de relação, excluindo outras. Todas estas categorias, juntamente com as respectivas definições, constituem o sistema-elemento da linguagem, ou o que podemos chamar de *estrutura linguística* [...] que não se limita a determinar a identidade de uma linguagem, é também factor decisivo na distinção entre as várias linguagens»<sup>23</sup>.

Partindo da unidade estrutural do signo linguístico, Iuri Lotman transporta a noção de unidade sgnica para o texto artístico, ao entender o texto como um «signo completo», onde «todos os signos isolados do texto linguístico geral são elevados ao nível de elementos do signo»<sup>24</sup>. Na sua reflexão, Iuri Lotman atribui ao texto artístico a capacidade de converter e de chamar a si a língua natural:

[...] a arte verbal, ainda que se baseie na língua natural, apenas se baseia para a transformar na sua própria linguagem, secundária, a linguagem da arte. E esta 'linguagem da arte' é, ela própria, uma hierarquia complexa de linguagens inter-relacionadas mas não semelhantes. A isto está ligada a pluralidade de princípio das leituras possíveis de um texto artístico. A isto também, [...], está ligada a carga significante da arte, inacessível a qualquer outra linguagem não artística<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Cf. *Problèmes de Linguistique Générale*, onde Émile Benveniste conclui: «O significante e o significado, a representação mental e a imagem acústica são, por isso, e em verdade, duas faces de uma mesma noção [...]. O significante é a tradução fónica de um conceito; o significado é a contrapartida mental do significante. Esta consubstancialidade do significante e do significado asseguram a unidade estrutural do signo linguístico» (Ob. cit., vol. I, pp. 51-52 e 55).

<sup>23</sup> *Language – An Introduction*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970, pp. 35-36 e 38.

<sup>24</sup> *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 56.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 58.

E se «todo o sistema que serve os fins da comunicação [...] pode ser definido como uma linguagem», então Iuri Lotman admite a existência da «‘linguagem’ do teatro, do cinema, da pintura, da música e da arte no seu conjunto como de uma linguagem organizada de modo particular»<sup>26</sup>.

Embora possa parecer problemático, o termo «signo musical», utilizado semiologicamente a propósito da música, constitui-se como parte integrante de um sistema que exprime uma totalidade de significações articuladas de forma complexa. Falamos em signo musical apoiados num artigo de Jan Mukarovsky, para quem a obra de arte é simultaneamente um «signo, estrutura e valor», exercendo a dupla função de «signo autónomo» e «comunicativo» em evolução, num «movimento imanente e relação dialéctica permanente com a evolução dos outros domínios da cultura»<sup>27</sup>. Jan Mukarovsky define o signo como «algo que substitui uma coisa e a ela se refere»<sup>28</sup>. Tendo como principal função a comunicação, os signos apresentam, no seu conjunto, um estado de maior evolução e de maior complexidade ao nível da linguagem. Contudo, dada a amplitude do universo semiológico comunicativo, «qualquer facto – na óptica de Jan Mukarovsky – se pode converter em signo comunicativo»<sup>29</sup>. Neste âmbito, à arte é conferido um estatuto semiológico distinto, já que ela estabelece com o real uma relação múltipla e dependente de factores relacionados com a estética da recepção. Mukarovsky orienta a sua reflexão para o carácter de signo da obra artística, evidenciando a sua função testemunhal, tão cara a Jorge de Sena:

A obra de arte destina-se – como todo o signo – a servir (à sua maneira) de intermediário entre duas partes: o artista, autor do signo, e o receptor deste. A obra de arte, porém, é um signo muito complexo: cada uma das suas componentes e cada uma das suas partes é portadora de uma significação parcial. Essas significações parciais constituem o sentido global da obra. E só quando o sentido global da

---

<sup>26</sup> *Idem*, pp. 33-34.

<sup>27</sup> «Littérature et Sémiologie», *Poétique*, 3, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 387-391.

<sup>28</sup> *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 71.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 72.

obra fica concluído é que a obra se converte em testemunho da relação do seu autor com a realidade e num apelo ao receptor para que também ele adopte essa atitude cognoscitiva, emocional e volitiva perante a realidade como conjunto<sup>30</sup>.

Fruto de um trabalho criador, a obra de arte deverá ser perspectivada enquanto signo dotado de uma «'significação' (=objecto estético) – na terminologia de Mukarovsky –, permeável à consciência colectiva e com uma relação directa com a coisa significada, relação que visa o contexto total dos fenómenos sociais»<sup>31</sup>. Mas se a música é considerada por Maria Alzira Seixo como uma «arte 'à parte'», no contexto de uma formação geral e específica que pressupõe uma aprendizagem técnica mais rigorosa, capaz de assimilar a notação e as regras próprias do sistema musical, está activado o debate sobre a possibilidade ou não de um espaço de reflexão e de aliança entre os métodos de análise linguística e os estudos musicais<sup>32</sup>. Comparar a estrutura musical com a estrutura verbal, recorrendo aos métodos linguísticos, permite incluir a música no campo da semiologia, segundo a definição saussuriana do termo. Jean-Jacques Nattiez entende que só é possível saber se a música é uma linguagem através do recurso à única «disciplina que pode fornecer uma definição da linguagem e dos seus elementos constitutivos», isto é, à linguística<sup>33</sup>. A reflexão sobre a possibilidade de transpor os princípios da linguística para o estudo da música estimula Jean-Jacques Nattiez a propor a comparação da música com a linguagem verbal, e a permitir a «elaboração de uma vasta tipologia que, mostrando-nos onde um sistema se separa do outro, nos faculte um melhor conhecimento de cada sistema em si»<sup>34</sup>. Recordamos que, já Émile Benveniste, perante a evidência segundo a qual os signos «não podem funcionar de forma idêntica, nem dependem de um único sistema», alertara para a necessidade de «constituir vários sistemas de signos, e entre estes sistemas, estabelecer uma relação de

---

<sup>30</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>31</sup> Jan Mukarovsky, art. cit., *Poétique*, 3, ob. cit., p. 389.

<sup>32</sup> «Por uma Semiologia da Música» (introd.), in AA. VV., *Semiologia da Música*, Lisboa, Vega, 1986, pp. 9-16.

<sup>33</sup> «Situação da Semiologia Musical», in *idem*, p. 23.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 25.

diferença e de analogia»<sup>35</sup>, um dos objectivos em questão na nossa abordagem aos objectos musicais e poéticos, dois sistemas sógnicos que estabelecem relações particulares e únicas no livro *Arte de Música*.

Roman Jakobson, num estudo comparativo sobre signos visuais e signos auditivos, tece um comentário da maior importância: «Tanto a percepção visual como a auditiva ocorrem no espaço e no tempo, mas a dimensão espacial domina os signos visuais tal como a dimensão temporal é predominante nos signos auditivos»<sup>36</sup>. Para o linguista, os signos visuais estão marcados pelas noções de espaço e de simultaneidade, enquanto nos signos auditivos tempo e sucessividade implicam um «arranjo hierárquico rígido de componentes elementares discretos concebidos, seleccionados e organizados para servir um determinado fim»<sup>37</sup>. Mas, se a linguagem verbal e a linguagem musical partilham esta propriedade comum, a temporalidade, não podemos admitir que as coordenadas temporais da literatura e da música invalidem a presença da dimensão espacial nas duas artes. Calvin S. Brown predica a poesia como arte mais temporal do que espacial: «Uma vez que a poesia reparte com a música o mesmo material e meio de desenvolvimento, estas duas artes estão muito mais relacionadas uma com a outra do que com a pintura, a escultura ou a arquitectura, cujo material é visual e não auditivo com existência no espaço»<sup>38</sup>. A música como fenómeno complexo assenta num «sistema estritamente codificado, quase como um sistema matemático»: uma arte que, na opinião de Eero Tarasti, «avança no tempo e joga com o tempo»<sup>39</sup>. Todavia, para este investigador, «Se é verdade que a teoria da música e a análise formal permitiram tornar explícitas as regularidades da música, o certo é que elas não souberam articular os seus modelos com o

---

<sup>35</sup> Ob. cit., vol. II, p. 45.

<sup>36</sup> «Visual and Auditory Signs», in *Selected Writings II – Word and Language*, Paris, Mouton, 1971, p. 336.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 337.

<sup>38</sup> *Tones into Words – Musical Compositions as Subjects of Poetry*, Athens, University of Georgia Press, 1953, p. 19.

<sup>39</sup> «Em Busca das Modalidades Musicais», *Cruzeiro Semiótico*, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, 1984, p. 58.

aspecto temporal – ou, como ainda podemos dizer, o aspecto cinético ou energético»<sup>40</sup>.

Friedrich Hegel encontra uma grande afinidade entre a música e a poesia na utilização de um mesmo elemento, o som, que se revela também um ponto de afastamento: «A diferença entre o emprego musical e o emprego poético dos sons consiste em que a música, em vez de se servir do som para formar palavras, faz do próprio som o seu elemento e trata-o como a um fim»<sup>41</sup>. Enquanto símbolo representativo, a música tem, para Hegel, «por forma e conteúdo o subjectivo, visto que como arte serve para comunicar a interioridade», mantendo-se «subjectiva na sua objectividade»<sup>42</sup>. Deste modo, e no seguimento da teoria estética hegeliana, o elemento sonoro «em vez de se concretizar para formar figuras espaciais e de se impor pela sólida variedade das justaposições e separações, pertence antes ao *domínio ideal do tempo*»<sup>43</sup>. Ora, segundo Hegel, a música «suprime [...] [d]o espacial e condensa a sua continuidade num dado momento do tempo, num *presente*»<sup>44</sup>. Divergindo de um certo radicalismo do filósofo alemão na sua opção pela quase negação do domínio espacial na música, Roman Jakobson não deixa, contudo, de insistir nessa particularidade dos sistemas de signos auditivos, onde o tempo, e não o espaço, age como factor constitutivo: «precisamente, o tempo nos seus dois eixos: a sucessividade e a simultaneidade»<sup>45</sup>. Se o signo auditivo é formado por uma série de elementos em sequência, a simultaneidade na música, sob a forma de acordes, polifonia ou orquestração, contribui, em absoluto, para a complexidade deste grupo de signos. A música é, ainda, um «objecto estético, de contemplação estética», para Carl Dahlhaus, que chega mesmo a reclamar para esta arte o estatuto de «forma quase espacial»<sup>46</sup>. A sua condição de objecto, que o mesmo será

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Estética – Pintura e Música*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 195.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>45</sup> *Essais de Linguistique Générale – 2. Rapports Internes et Externes du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 96.

<sup>46</sup> *Estética Musical*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 23-24. Sublinhado nosso.

dizer, a sua espacialidade, manifestar-se-á não no momento que passou, mas quando o ouvinte recorda e plasticiza o som como um todo.

Uma síntese espaço-temporal da música, já defendida pelos românticos alemães, como por exemplo August Wilhelm Schlegel, é admitida por Gillo Dorfles, para quem a consciência musical, frequentemente resultante da «soma das imagens sonoras sucessivas fixadas na nossa memória», pressupõe um reconhecimento e uma estruturação plena da peça musical independente do factor temporal, seja pelo ouvinte, pelo leitor habilitado ou pelo compositor<sup>47</sup>. Tal existência musical desvinculada de toda a duração ou, nas palavras de Gillo Dorfles, «tal espacialidade (que poderemos assimilar a uma espécie de duração congelada, cujos elementos são todos postos no presente) deverá ter as características de um ‘espaço formativo’ que é aquele em que se imaginam as obras das artes visuais»<sup>48</sup>. Consciente da contínua evolução da arte musical nos nossos dias, o estudioso italiano elege o intervalo como exemplo particular da síntese espaço-temporal na música: o «intervalo [...] não deverá ser considerado como interrupção e suspensão temporal – como negatividade musical – mas antes como continuidade musical (ainda que descontinuidade sonora)»<sup>49</sup>. O fenómeno da espacialidade musical será, assim, tão mais determinante quanto maior for a libertação tonal e o conseqüente surgimento de um «novo contrapontismo, de uma nova dimensionalidade tímbrica e já não unicamente harmónica»<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *O Devir das Artes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 158.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 160. Cf., no domínio dos estudos realizados em Portugal, a posição de J. de Albuquerque e Castro quanto à noção genericamente aceite de que o fenómeno musical se constrói inteiramente no tempo: «porque espaço e tempo se interferem e se integram, ou melhor, se recriam mutuamente, é difícil conceber um sem o outro, pelo que há-de haver um espaço onde a Música realize a sua expressão formal. [...].

Só neste espaço, imaginário, irreversível e dinâmico, podem entender-se os conceitos de *ascendente* e *descendente* em relação a escalas, de *alto* e *baixo* no que respeita a sons, de *maior* e *menor* pelo que toca a intervalos, de *próximo* e *distante* referentemente a intensidades, enfim de planos de toda a ordem em que se projectam os vários aspectos formais da Música. [...].

Nada melhor espelha o difluir da vida universal que este fenómeno, cuja vivência se não entende fora do presente e cujas dimensões se encontram todas projectadas ao longo dele, realizando a síntese [...] espaço-tempo, considerado aqui o espaço não em relação a

Ao interrogar-se acerca do que a música é ou não é, relativamente à língua natural, a investigação comparativa coloca-nos, também, perante o problema da percepção e da interpretação. Se, para concluir acerca da semântica de uma obra literária, não é necessário recordar ou conhecer a sonoridade da palavra, em contrapartida, a leitura silenciosa da música acarretará um «ouvir interno»<sup>51</sup>. Para Carl Dahlhaus, a «composição, para se tornar musicalmente real, precisa da interpretação sonora»<sup>52</sup>. No entanto, atribuindo à música escrita uma forte vertente textual, o mesmo autor alerta: a «música não se esgota na práxis»<sup>53</sup>, chegando mesmo a considerar discutível a posição que considera o audível como condição necessária à existência musical<sup>54</sup>. A música «parece» ocupar uma posição distinta no universo artístico pela presença do «elemento interpretativo»<sup>55</sup>. De facto, mesmo que o leitor habilitado de uma composição domine a forma e o estilo musicais, haverá sempre uma interpretação pessoal, mas determinante, ainda que não revelada. Na poesia, a sonoridade do verso, construção consciente ou não do poeta, não é por si só fundamental para a afirmação do poema. Para Gillo Dorfles é disso prova a «gravação de muitas poesias recitadas pelos próprios autores, que, na maioria das vezes, é pior do que as recitadas por indivíduos dotados de melhor pronúncia e de melhor voz»<sup>56</sup>. «A

---

qualquer geometria [...] mas como dimensão necessária onde se inserem as formas geométricas que o tempo vai desintegrando.

Estas formas são assim a projecção espacial dos ritmos e dos sons» («A Música no Tempo e no Espaço», *Douro-Litoral*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1954, pp. 1-2 e 4).

<sup>51</sup> Carl Dahlhaus, ob. cit., p. 24.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>54</sup> Cf. João de Freitas Branco, para quem o triângulo «compositor (autor) – composição (obra) – ouvinte (leitor)», numa terminologia própria dos sistemas musical e literário, é alterado pela presença do intérprete: «Este, não só em música pode tornar-se indispensável. Considere-se a poesia para ser dita. E sobretudo o teatro. Note-se que tanto em música como em literatura o autor pode ser o seu próprio intérprete, improvisando ou não. E que a música não exige sempre intérprete para plenamente se realizar. Sem falar de concepções antigas e modernas de música não auditiva, lembremo-nos das caixas de relojoaria, da música concreta, da electrónica, da sintetizada» («Música e Literatura: Segmentos duma Relação Inesgotável», *Colóquio/Letras*, 42, Março de 1978, p. 23).

<sup>55</sup> Gillo Dorfles, ob. cit., p. 79.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

interpretação deve ser considerada – assim o crê o autor – como uma transacção cujos termos são a obra de arte e o seu fruitor»<sup>57</sup>. Esta realidade subjaz a todas as formas de arte onde a percepção e a interpretação entram em correlação com a execução. Na opinião do compositor e intérprete Fernando Lopes-Graça, «Sem comunicação com o público, sem o acto interpretativo [...] a obra musical só existe, de facto, virtualmente. O perigo, a heresia é, porém inverter as coisas, transformando o que é um meio num fim, a interpretação substituindo-se à obra, a qual, nem pela circunstância de necessitar desta, da interpretação, para existir realmente como ‘acto estético’, nem por isso deixa de existir como ‘facto estético’», fruto do trabalho do compositor, da sua vontade de elaboração sonora e da sua capacidade técnica<sup>58</sup>. Por analogia com a interpretação musical, qualquer leitura ou recitação de um poema não é o próprio poema, mas apenas uma interpretação desse poema. E se a construção da poesia lírica é marcada pelas sonoridades, podemos considerar que, para o poema, convergem muitos elementos que lhe permitem existir para além da sua interpretação sonora.

No seguimento do estudo das relações estruturais e perceptivas, Roman Jakobson sublinha a existência de um grande número de diferenças, para além de numerosas afinidades, entre os signos visuais, como a pintura, e os signos auditivos, a arte verbal e a música. Essa separação é exemplificada por Jakobson no contexto da percepção de um discurso verbal ou musical e de um quadro:

Quando um espectador realiza a síntese simultânea de um quadro contemplado, este permanece, na sua totalidade, diante dos seus olhos, está ainda presente; mas, quando um ouvinte alcança a síntese do que ouviu, os sons já se dissiparam de facto. Eles apenas sobrevivem como imagens esfumadas ou recordações fugazes, o que cria uma diferença essencial entre os dois tipos de percepção e de perceptos<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>58</sup> *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*, 12, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, pp. 131-132

<sup>59</sup> «On the Relation Between Visual and Auditory Signs», in *Selected Writings II – Word and Language*, ob. cit., p. 344.

No contexto desta relação entre o verbal e o não-verbal, Roland Barthes, para quem «qualquer sistema semiológico se cruza com a linguagem», defende a supremacia da língua:

[...] parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou de objectos cujos *significados* possam existir fora da linguagem: perceber o que uma substância significa é recorrer fatalmente ao corte da língua – o único sentido é o nomeado, e o mundo dos significados é na verdade o mundo da linguagem.

Assim, embora trabalhando à partida sobre substâncias não-linguísticas, mais cedo ou mais tarde o semiólogo tem de encontrar no seu caminho a linguagem<sup>60</sup>.

Partilhando do mesmo princípio, Émile Benveniste atribui à língua a função de «sistema interpretante», ao considerar a língua como «interpretante de todos os outros sistemas, linguísticos e não-linguísticos». Por conseguinte, toda a abordagem semiológica de um sistema não-linguístico deverá servir-se da língua, único sistema passível de «categorizar e interpretar tudo, incluindo ela própria»<sup>61</sup>. O lugar privilegiado da língua como sistema interpretante decorre, na terminologia de Benveniste, não da sua posição destacada na ordem prática, mas de uma «dupla significância» de que a língua é investida, na combinação de dois modos distintos: o «modo semiótico» e o «modo semântico»<sup>62</sup>. Na sua «dupla significância», a língua articula o «modo semiótico», ao nível do signo verbal, pelo reconhecimento do valor individual de cada signo e pela descrição das suas marcas distintivas, com o «modo semântico», ao nível do discurso, na capacidade de combinação e de associação de signos para produzir significação em correlação com os referentes. Ao contrário da língua, todos os outros sistemas têm apenas uma «significância unidimensional», onde modo semiótico e modo semântico surgem isoladamente em sistemas puramente semióticos, como os gestos de cortesia, ou sistemas semânticos, sem o modo semiótico, como a música, a pintura e outras artes não-verbais<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> *O Grau Zero da Escrita* seguido de *Elementos de Semiologia*, ob. cit., pp. 88-89.

<sup>61</sup> Ob. cit., vol. II, pp. 60-62.

<sup>62</sup> *Idem*, pp. 63-64.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 65.

Música e poesia são combinações de signos específicos. Mas, na realidade, a música, pela sua natureza de signo não-verbal, possui o «modo semântico» sem o «semiótico». Os signos da estrutura musical, ao contrário do signo linguístico, não valem por si só, mas criam um sentido interpretável. As notas agregam-se, combinam-se e multiplicam-se, pois o signo musical, por si só, nada vale. E porque a música é linguagem, sistema de comunicação, ela deverá obedecer a regras que tornarão possível o seu funcionamento. João de Freitas Branco reconhece que, tal como os sistemas fonológico, morfológico, lexical e sintáctico estão presentes na linguagem verbal, também a música precisa de uma «gramática». Contudo, segundo o mesmo autor, a música tem de engendrar os seus próprios sistemas infraestruturais, uma vez que o compositor, ao contrário do autor literário, não tem ao seu dispor um conjunto de fonemas, de vocábulos classificados e dotados de significação, de regras de concordância, de funções ou de fraseado<sup>64</sup>. Roland Barthes alude a um «regime de liberdade vigiada» que afecta a linguagem: «Não são apenas os fonemas, mas também as palavras e as articulações sintácticas que estão submetidas a um regime de liberdade vigiada, uma vez que não podemos combiná-los de qualquer maneira; é toda a superfície do discurso que é regida por uma rede de regras, de contingências, de opressões, de repressões mais ou menos pesadas ao nível da retórica, subtis e excessivas ao nível da gramática»<sup>65</sup>. Se a música é portadora do seu próprio centro de gravidade e das condições da sua existência, o código do sistema musical não constitui, na óptica de Jean-Jacques Nattiez, uma «codificação gramatical absoluta, mas uma codificação *normativa*, que corresponde a um consenso de músicos num dado momento da evolução musical»<sup>66</sup>. Não se trata de uma simples questão de estilo epocal determinando e infiltrando-se em toda e qualquer manifestação cultural. A arte evolui através de um conjunto de séries que se autonomizam pela particularidade das suas normas e das suas características. Essa evolução e essa especificidade das diferentes formas artísticas assumem, para René Wellek e Austin

---

<sup>64</sup> Art. cit., *Colóquio/Letras*, ob. cit., p. 22.

<sup>65</sup> *Lição*, ob. cit., p. 29.

<sup>66</sup> Art. cit., in AA. VV., ob. cit., p. 37.

Warren, «mais a forma de uma intrincada textura de coincidências e divergências do que a de linhas paralelas»<sup>67</sup>.

O signo musical distingue-se do signo linguístico pela sua própria natureza e pelo modo como se organiza na estrutura musical. A notação musical, correspondente aos sons, organiza-se em tonalidades ou em séries com uma frequência, uma altura, uma vibração e uma duração específicas, e pode corresponder a uma só voz, a duas ou mais vozes organizadas em sequências melódicas ou harmónicas. Como nos recorda Émile Benveniste, ao contrário dos signos linguísticos, «Não há limites à multiplicidade dos sons produzidos simultaneamente por um conjunto instrumental, nem à ordem, à frequência ou à extensão de combinações. O compositor organiza livremente os sons num discurso que não se submete a qualquer convenção ‘gramatical’ e que obedece à sua própria ‘sintaxe’»<sup>68</sup>. A nota só poderá ser encarada como semiótica dentro de uma ordem própria, na qual são explicitadas as oposições. Mas, neste caso, não se encontram semelhanças com a semiótica do signo linguístico e portanto, torna-se impossível a transposição do signo musical para qualquer uma das unidades da linguagem<sup>69</sup>. Nos versos musicais de Jorge de Sena é a transfiguração poética que transforma o discurso musical em discurso poético.

Ao focalizar a língua na sua potencialidade metalinguística, Émile Benveniste divide e classifica a natureza das relações entre sistemas semióticos em três tipos: *i*) «relação de criação» (entre sistemas distintos, mas da mesma natureza, onde um sistema procede de outro sistema); *ii*) «relação de homologia» (aproximação entre partes de dois sistemas semióticos independentes); e *iii*) «relação de interpretância» (resultante da relação entre um

<sup>67</sup> *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1962, p. 166.

<sup>68</sup> Ob. cit., vol. II, p. 55.

<sup>69</sup> *Ibidem*. Cf. Umberto Eco, que corrobora a posição de Benveniste ao reclamar para os signos musicais o estatuto de «signos que têm puro valor *sintáctico* e exprimem apenas as suas relações recíprocas», para posteriormente acrescentar: «Com efeito, um som emitido por um instrumento remete para uma precisa posição num campo culturizado e organizado de outros sons (por exemplo, o sistema tonal, e até, no sistema tonal, a escala de ré bemol menor) onde cada som é semanticamente definido como um termo sincategoremático, estabelecendo as possibilidades de acordo com outros sons no âmbito do sistema dado». Eco recorre assim, à noção de «unidade cultural» para solucionar a questão do significado dos signos musicais dotados, para alguns críticos, exclusivamente de valor sintáctico» (*O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, pp. 48 e 161).

sistema interpretante e um sistema interpretado)<sup>70</sup>. Do ponto de vista da língua, o último tipo estabelece a separação entre sistemas articulados e sistemas não articulados. Esta dupla dimensão, que transforma a língua num sistema único pela combinação de dois modos distintos, o modo semiótico e o modo semântico, vem ao encontro da teoria da dupla articulação de André Martinet, para quem o signo linguístico se desdobra numa primeira articulação em unidades significativas mínimas, os monemas, dotados de um sentido, e, numa segunda articulação, em unidades distintivas, os fonemas, com carácter sucessivo, mas que não têm por si só um significado. Não obstante este facto, elas contribuem para a geração de um sentido, na medida em que a substituição de uma delas provoca no monema de que faz parte uma mudança de sentido. Porque um fonema é uma unidade mínima dotada de características sonoras distintivas e só produz significado pela união com outros fonemas, Umberto Eco convoca para a linguagem a dupla articulação de Martinet e define-a nos termos seguintes: «A primeira articulação aparece quando se combinam entre si entidades dotadas de significado autónomo, os *monemas* [...], e que superficialmente poderiam ser identificadas com as ‘palavras’. A segunda é dada pela combinação dos fonemas, ou elementos não significantes, que se combinam para dar lugar a um monema»<sup>71</sup>. As unidades da primeira articulação constroem-se pela combinação entre si de unidades da segunda articulação. Assim, com um número reduzido de fonemas, pode-se formar inúmeros monemas que, por sua vez, se associam entre si para constituir unidades mais vastas, designadas «sintagmas»<sup>72</sup>. Umberto Eco chega mesmo a colocar a possibilidade de existir uma terceira articulação, dado que se nos apresentam *i)* os traços distintivos, *ii)* os fonemas, e *iii)* os monemas. De imediato, chega a uma conclusão negativa: «Porque a articulação é uma disposição de tipo linear (combino um certo número de fonemas um depois do outro para ter um

---

<sup>70</sup> Ob. cit., vol. II, pp. 60-61. A nossa linha de raciocínio segue a proposta de Luís Adriano Carlos no capítulo «Fidelidade e Metamorfose», in *Poética e Poesia de Jorge de Sena – Antinomias, Tensões, Metamorfoses* (Dissertação de Doutoramento), vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, pp. 303-313.

<sup>71</sup> *O Signo*, ob. cit., p. 69.

<sup>72</sup> Cf. Umberto Eco, *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, ob. cit., pp. 32-33.

monema e combino monemas para ter uma frase). Pelo contrário, os traços distintivos agregam-se em feixe (não 'artículo' sucessivamente labialidade e sonoridade para obter /b/: trata-se de dois fenómenos fonadores que se verificam *juntos*)»<sup>73</sup>. Esta análise linguística revela um novo método de análise semiológica passível de aplicação a outros sistemas de comunicação e que estuda a hipótese de esses sistemas, nomeadamente a música possuírem ou não uma dupla articulação. Se a linguagem incide nesta característica e na capacidade de transmissão de sentidos veiculados pela primeira articulação, então a música, na interpretação de Jean-Jacques Nattiez, confunde a primeira e a segunda articulações, isto porque «são as unidades distintivas elementares que constituem o objecto da organização sintáctica e na medida em que a música não tem como função veicular significados, antes jogando somente com as possibilidades sintácticas oferecidas pelo sistema da referência (tonal ou outro)»<sup>74</sup>. Jean Molino redimensiona a questão, apresentando dois novos problemas que nascem do estudo das relações da música com a linguagem. Em primeiro lugar interroga-se: «haverá ou não em música dupla articulação, no sentido de Martinet?»<sup>75</sup>. Jean Molino, tal como Jean-Jacques Nattiez, defende que, se transpusermos para a música a mesma articulação em dois níveis que ocorre na linguagem, então a conclusão será claramente negativa. Contudo, Molino propõe uma reapreciação do problema, tendo em conta dois dados essenciais

---

<sup>73</sup> *O Signo*, ob. cit., p. 74. Cf. outros investigadores, como Nicolas Ruwet e Georges Mounin, que reflectiram sobre esta distinção entre dois níveis linguísticos nos seus trabalhos. Ruwet sintetiza a proposta de Martinet: o «primeiro [nível de articulação da linguagem], o dos morfemas consiste em unidades que têm ao mesmo tempo uma forma fónica (um significante) e um conteúdo semântico (um significado), enquanto que o segundo, o dos fonemas, compreende unidades puramente fónicas, que têm como única função a de distinguir os morfemas» (Nicolas Ruwet, *Introdução à Gramática Gerativa*, São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 84). Também para Georges Mounin, um dos traços característicos das línguas naturais é, precisamente, a dupla articulação da linguagem de Martinet: «as línguas naturais são, enquanto sistemas de signos, articuladas, isto é, estruturadas duas vezes. [...]. Com algumas dezenas de unidades da segunda articulação, alguns milhares de unidades da primeira articulação, a aprendizagem e a produção de milhões de mensagens é realizada da forma mais económica possível». Para o linguista, a dupla articulação permite isolar a propriedade mais marcante da linguagem: a «sua inesgotável riqueza combinatória por comparação à exiguidade de todos os outros sistemas» (Ob. cit., p. 74).

<sup>74</sup> Art. cit., in AA. VV., ob. cit., p. 26.

<sup>75</sup> «Facto Musical e Semiologia da Música», in *idem*, p. 161.

ais: «saber se a distinção entre as duas articulações segundo Hjelmslev e Martinet basta para descrever a organização linguística»; e admitir a possibilidade de distinção entre os «vários níveis numa obra musical», tendo em consideração o estilo tradicional ou os níveis de uma «análise ‘distributiva’», as «unidades de nível», segundo terminologia de Nicolas Ruwet<sup>76</sup>. Deste ângulo, a questão ganharia uma complexidade maior, digna de uma reflexão mais pormenorizada. O segundo problema é o das «formas ‘mistas’ ou de transição entre música e linguagem», ou ainda o que poderemos designar por vocação musical da poesia, exemplificadas pelo canto, pela dicção épica ou lírica, pelas orações e encantações, entre outras: «A existência de traços prosódicos ou supra-segmentais (tons, acentuação, entoação, ritmos) na linguagem torna obrigatórios os encontros entre os dois domínios. Tais encontros podem provocar incompatibilidades, exclusões ou fusões; o essencial está na descrição minuciosa destes encontros e dos fenómenos limite a que dão lugar»<sup>77</sup>. Por outras palavras, a linguagem verbal é apenas uma das muitas espécies de linguagem, que convive com outras, como a linguagem musical, portadoras de diferentes sistemas de articulação, mais livres e diversamente configuráveis. Daí que, apresentada como um traço particular que distingue especificamente as línguas naturais humanas e que permite destacar a linguagem de outros sistemas de comunicação próprios do homem, como a música, a dupla articulação da linguagem seja uma teoria pouco questionada e geralmente aceite.

Entre os sons e a frase musical nada existe de comparável ao nível da organização que, na linguagem articulada, é constituída pelas palavras. A música não tem palavras. Na aceção de Claude Lévi-Strauss, que não hesita em chamar às notas «sonemas (já que, como fonemas, as notas não têm sentido em si mesmas, o sentido resulta da sua combinação)», a música «exclui o dicionário»<sup>78</sup>. Privada de palavras, a música suscita a multiplicação das linguagens nas obras musicais dos vários compositores. Estas linguagens, no entender do antropólogo, «são intraduzíveis umas pelas

---

<sup>76</sup> *Idem*, pp. 161-162.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>78</sup> *Olhar Ouvir Ler*, Lisboa, Edições Asa, 1995, p. 79.

outras»<sup>79</sup> e nem mesmo obras como *Arte de Música*, onde existe uma forte relação entre as diferentes motivações musicais e a expressão poética, pode levantar qualquer hipótese imitativa ou de tradução entre as duas linguagens. O mesmo autor refere que a música, língua universal do homem «repousa sobre relações verdadeiras e naturais entre os sons», excluindo o «convencional»<sup>80</sup>. «Com pequenas diferenças – prossegue –, a melodia deve ter em todo o lado o mesmo fundo, a mesma base. A prova é que nem todas as línguas se percebem mas toda a gente é sensível a qualquer espécie de música»<sup>81</sup>. Roman Jakobson sublinha, por seu lado: «Em termos linguísticos, a particularidade da música relativamente à poesia reside no facto de o conjunto das suas convenções (*langue*, segundo a terminologia de Saussure) se limitar ao sistema fonológico e não incluir a distribuição etimológica dos fonemas, logo, não há vocabulário»<sup>82</sup>.

A «Teoria dos Níveis» de Émile Benveniste vem demonstrar a dicotomia existente entre o signo linguístico e o signo musical, indivisível. Como método, esta teoria vai ao encontro da dupla articulação da linguagem e dos seus elementos constitutivos, tendo por objectivo identificar esses elementos nas relações que estabelecem entre si. Esta análise pressupõe a existência de duas operações que se implicam mutuamente, a «segmentação» e a «substituição», isto é, a divisão de um texto em componentes progressivamente menores e o reconhecimento dessas componentes e pela realização das substituições possíveis<sup>83</sup>. Tal é o «método de distribuição», que consiste na «definição de cada elemento através dos diferentes meios onde ele se apresenta e de uma dupla relação, relação de um elemento com os outros simultaneamente presentes na mesma porção do enunciado (relação sintagmática); relação de um elemento com os outros mutuamente substituíveis (relação paradigmática)»<sup>84</sup>. Podemos, deste modo, reconhecer

---

<sup>79</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> «Musicologie et Linguistique», *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 104.

<sup>83</sup> *Ob. cit.*, vol. II, p. 120.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

e distinguir nesta teoria diferentes níveis de análise linguística, desde o nível mais elevado, o «nível categoremático» ou frase, passando pelo «nível do signo» e pelo «nível fonemático», domínio dos fonemas, segmentáveis e substituíveis, até ao mais baixo, «nível hipo-fonemático ou merismático», nível dos traços distintivos não segmentáveis e apenas substituíveis<sup>85</sup>. A transição de um nível para o seguinte revela propriedades singulares ao nível das relações entre entidades linguísticas, que podem ser de dois tipos: *i*) «relação distributiva» (entre elementos do mesmo nível na capacidade de decompor unidades maiores em unidades menores, através do método analítico que permite chegar à forma); e *ii*) «relação integrativa» (entre elementos de níveis diferentes que, por um processo inverso, procede à integração do mais pequeno no maior, permitindo alcançar o sentido, nível maior correspondente ao texto)<sup>86</sup>. Forma e sentido surgem como duas realidades conjuntas, simultâneas e inseparáveis no funcionamento da língua. As relações mútuas que estabelecem entre si são manifestadas na própria estrutura dos níveis linguísticos e em virtude da natureza articulada da linguagem.

Ao dilatar a sua reflexão, fazendo-a incidir sobre as diferentes relações entre sistemas, Émile Benveniste estabelece a separação entre dois mundos: o mundo fechado dos sistemas, cuja «significância se desprende das relações que organizam», e o mundo aberto dos sistemas, onde a significância é «inerente aos próprios signos [...] independentemente das ligações que possam estabelecer» entre si<sup>87</sup>. Nicolas Ruwet faz das palavras de Boris de Schloezer os seus próprios termos para sublinhar a distinção de Benveniste e afirmar que a «música, sistema fechado, encerra em si o seu próprio significado», gerado por relações que organizam um mundo particular, por oposição profunda à «linguagem, sistema aberto», expressão e expansão de sentidos despertados pelos signos<sup>88</sup>. Porque a relação entre a

---

<sup>85</sup> *Idem*, pp. 120-123.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>88</sup> *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 41.

poesia e as artes, mais concretamente a música, se insere no âmbito desta relação elementar entre o verbal e o não-verbal, Émile Benveniste postula a inconvertibilidade entre sistemas semióticos, baseando a sua teoria em dois princípios fundamentais:

O primeiro princípio pode ser enunciado como o *princípio de não-redundância* entre sistemas. Não há «sinonímia» entre sistemas semióticos; não se pode «dizer a mesma coisa» pela fala e pela música, que são sistemas de base diferente.

Isto equivale a dizer que dois sistemas semióticos de tipo diferente não podem ser mutuamente convertíveis. No caso citado, a fala e a música têm efectivamente este traço comum, a produção de sons e o facto de se dirigirem ao ouvido; mas essa relação não prevalece sobre a diferença de natureza entre as suas unidades respectivas e entre os seus tipos de funcionamento [...]. Assim, a não-convertibilidade entre sistemas de bases diferentes é a razão da não-redundância no universo dos sistemas de signos. O homem não dispõe de vários sistemas distintos para a *mesma* relação de significação.

Em compensação, o alfabeto gráfico e o alfabeto Braille ou Morse ou o dos surdos-mudos são mutuamente convertíveis, sendo todos os sistemas de bases idênticas fundados sobre o princípio alfabético: uma letra, um som.

Um segundo princípio deriva daquele e completa-o.

Dois sistemas podem ter um mesmo signo em comum sem que daí resulte sinonímia ou redundância, quer dizer que não conta a identidade substancial de um signo, mas só a sua diferença funcional. O vermelho do sistema binário de sinalização rodoviária nada tem de comum com o vermelho da bandeira tricolor, nem o branco desta bandeira com o branco do luto na China. O valor de um signo define-se somente no sistema que o integra. Não há signo trans-sistemático<sup>89</sup>.

Tanto a música como a poesia produzem sonoridades. No entanto, elas não partilham da mesma natureza sígnica nem da organização que cada sistema próprio evidencia. Assim, a não-convertibilidade entre sistemas de base diferente constitui condição *sine qua non* do princípio da não-redundância no universo dos sistemas de signos. O valor do signo é apenas definido no interior do sistema em que se integra. Ao concluir: «Não há signo trans-sistemático», Benveniste afasta qualquer hipótese de redução

---

<sup>89</sup> Ob. cit., vol. II, p. 53; tradução de Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 204--205.

entre sistemas e lança definitivamente o postulado de uma inconvertibilidade entre arte verbal e arte não-verbal<sup>90</sup>.

Do ponto de vista linguístico e segundo a teoria moderna desenvolvida por Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev defende que «o signo é um todo formado por uma expressão e por um conteúdo» que, em mútua relação, geram uma significação<sup>91</sup>. Louis Hjelmslev rejeita a tentativa saussuriana de isolar a expressão do conteúdo para afirmar que ambos os planos se implicam mutuamente: «Uma expressão não é expressão, apenas porque ela é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo não é conteúdo, só porque é o conteúdo de uma expressão. Também é impossível, a não ser que os isolemos artificialmente, que exista um conteúdo sem expressão ou uma expressão sem conteúdo»<sup>92</sup>. O estudo da expressão e do conteúdo pressupõe, para Hjelmslev, o estudo das relações entre ambos. Ignorar esta ligação seria, no seu entender, um «erro grave»<sup>93</sup>. Quando definiu deste modo a natureza e a organização interna do signo, Hjelmslev sublinhou vigorosamente a existência em todos os processos sógnicos de um elemento de expressão que veicula um elemento de conteúdo. Todo o signo poderá ser assim descrito excepto, conforme observa Umberto Eco, quando os signos se diferenciam pela «articulação da forma significante, pelo que os signos verbais têm articulações que não são necessariamente as mesmas de outros tipos de signos. Nesse sentido, o signo não existe nunca como entidade física observável e estável, dado que ele é o produto de uma série de relações»<sup>94</sup>. Ao introduzir a distinção forma/substância nos planos da expressão e do conteúdo, Hjelmslev contribui de forma decisiva para o estudo do signo semiológico e leva Roland Barthes a insistir numa nova definição destes dois termos em consequência do seu «pesado passado lexical»: «A forma é o que pode ser descrito com coerência, exaustiva e simplesmente (critérios epistemológicos) pela linguística, sem recorrer a

---

<sup>90</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, *idem*, p. 205.

<sup>91</sup> *Prolégomènes à une Théorie du Langage* suivi de *La Structure Fondamentale du Langage*, ob. cit., p. 65.

<sup>92</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>94</sup> *O Signo*, ob. cit., p. 152.

nenhuma premissa extralinguística; a substância é o conjunto dos aspectos dos fenómenos linguísticos que não podem ser descritos sem recorrer a premissas extralinguísticas»<sup>95</sup>. No capítulo «Denotação e Conotação», Barthes recorda, na esteira de Hjelmslev, que «qualquer sistema de significação comporta um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e que a significação coincide com a relação (R) dos dois planos: ERC»<sup>96</sup>. O sistema expressão-conteúdo corresponderá a um sistema primário de denotação, onde o sentido é posto explicitamente e de maneira irrefutável. Quando este sistema primário integra como simples elemento um segundo sistema que lhe é extensivo e que corresponde já a um segundo nível de representação, estamos na presença de dois sistemas distintos, mas ao mesmo tempo interligados. O primeiro sistema, sistema prévio de significação, integra e transforma-se, neste caso, no plano de expressão ou significante do segundo sistema. O primeiro sistema constitui, então, o plano da denotação, e o segundo sistema, decorrente do primeiro, o plano da conotação.

Relativamente aos conceitos de «códigos denotativos» e «léxicos conotativos», Umberto Eco reconhece que «enquanto os primeiros são facilmente individuáveis, construíveis segundo regras precisas, estáveis, e portanto *fortes*, os outros são variáveis, *débeis*, amiúde diferentes de falante para falante, ou de um pequeno grupo de falantes para outro, devendo, portanto, ser postulados com maior audácia hipotética na verificação do funcionamento de determinadas mensagens [...]. Assim um léxico conotativo atribui outros valores aos significados do código denotativo subjacente, mas aceita as regras de articulação por ele previstas»<sup>97</sup>. Hjelmslev define uma «semiótica conotativa» como uma semiótica cujo plano de expressão já comporta uma semiótica, e uma «semiótica denotativa» como o sistema em que nenhum dos planos é uma semiótica<sup>98</sup>. Um primeiro nível de significação constitui uma semiótica denotativa. Um segundo nível é uma semiótica

---

<sup>95</sup> *O Grau Zero da Escrita* seguido de *Elementos de Semiologia*, ob. cit., p. 118.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>97</sup> *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, ob. cit., p. 40.

<sup>98</sup> *Prolégomènes à une Théorie du Langage*, ob. cit., p. 144.

conotativa, cujos significantes são signos (significante mais significado) de uma semiótica denotativa. Com a mesma mecânica, Hjelmslev explica a natureza de uma «metasemiótica», que é uma semiótica cujo «plano de conteúdo é uma semiótica»<sup>99</sup>. Segundo Hjelmslev, as semióticas dividir-se-iam, ainda, em «científicas» (uma semiótica que é uma operação) e «não-científicas» (uma semiótica que não é uma operação). À luz da teoria saussuriana, Hjelmslev define a semiologia como uma «metasemiótica que tem por objecto semiótico uma semiótica não-científica»<sup>100</sup>. Concluimos que uma metasemiologia deveria estudar a terminologia especial da semiologia.

No âmbito desta análise semiológica, podemos afirmar que a língua é um sistema denotado e conotado. A língua como semiótica conotativa é uma semiótica cujo plano de expressão já contém em si, uma semiótica denotativa, com conteúdo e informação que se expandiram. O efeito conotativo é expansão e transformação do regime denotativo do signo. Deste modo, os significantes da conotação são constituídos pelos signos do sistema denotativo. A música é estrutura, projecto de intenção e de sentido; é sugestão provocadora de um feixe de significações que passa forçosamente por uma rede associativa e paradigmática de contextos indispensáveis ao seu conhecimento e à sua descodificação. Assim, quando a palavra e o som musical adquirem novas matizes significativas, criam-se novos paradigmas fora de uma sequência, em ausência.

A dupla condição de sistema denotado e conotado representa um dos elementos fundamentais da natureza linguística da mensagem poética, objecto de reflexão para Roman Jakobson. De um ponto de vista linguístico, Jakobson distingue seis funções da linguagem – «referencial, emotiva, apelativa, fática, poética e metalinguística»<sup>101</sup>. Se o peso destas funções nos diferentes tipos de mensagens tem sido objecto de estudo, deveria, no seu entender, dilatar-se esta «aproximação pragmática à linguagem [...] a um estudo análogo dos outros sistemas semióticos», por forma a definir quais as

---

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>101</sup> «Language in Relation to Other Communication Systems», in *Selected Writings II – Word and Language*, ob. cit., p. 703.

funções aí dominantes, como se combinam e segundo que critério<sup>102</sup>. A função poética assume um papel predominante na poesia, onde a língua é utilizada de um modo especial pela correlação isomórfica do significante com o significado. Roman Jakobson propõe uma definição de «poética» como o «estudo linguístico da função poética no contexto das mensagens verbais em geral e na poesia em particular»<sup>103</sup>. Na sua óptica, «A poesia põe em relevo os elementos construtivos de todos os níveis linguísticos, começando pelos traços distintivos até à globalidade do texto. A relação entre o significante e o significado funciona a todos os níveis linguísticos e adquire um valor particular no verso onde o carácter introvertido da função poética atinge o seu apogeu»<sup>104</sup>. As estruturas semióticas onde a função poética é dominante constituem um vasto campo para um estudo comparativo. Por isso, Jakobson toma como definitivo que um «linguista surdo à função poética como um especialista de literatura indiferente aos problemas e desconhecedor dos métodos linguísticos são, desde já, um e outro, anacronismos flagrantes»<sup>105</sup>. João de Freitas Branco, sob a influência de Nicolas Ruwet, emprega no domínio musical as funções da linguagem desenvolvidas por Jakobson: «A função *expressiva* caracteriza o sujeito emissor. A função *apeladora*, ou de *chamada*, faz que o enunciado impressione o destinatário. A função *representativa* aponta o contexto comunicado, sem necessariamente o imitar»<sup>106</sup>. A função poética de Jakobson, definida como projecção do «princípio de equivalência do eixo da selecção sobre o eixo da combinação»<sup>107</sup>, vem provar que o princípio constitutivo da linguagem poética reside na utilização do princípio de relações de equivalência características do eixo paradigmático, das substituições e das semelhanças, para construir a cadeia sintagmática, plano de

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> «Postscriptum», *Questions de Poétique*, ob. cit., p. 486.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 487.

<sup>105</sup> *Essais de Linguistique Générale – I. Les Fondations du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 248.

<sup>106</sup> Art. cit., *Colóquio/Letras*, ob. cit., p. 22.

<sup>107</sup> *Essais de Linguistique Générale – I. Les Fondations du Langage*, ob. cit., p. 220.

combinações, de relações e de encadeamento. Na linguagem poética o sintagma estrutura-se segundo um princípio de similaridade, um paradigma que aí projecta relações de equivalência. Para falarmos, temos de combinar elementos da primeira e da segunda articulações, o que pressupõe que, segundo a teoria de Jakobson, uma língua põe à nossa disposição um eixo de selecção com base no qual escolhemos as unidades a dispor sobre um eixo de combinação<sup>108</sup>. Este princípio está relacionado, no entender de João de Freitas Branco, «com uma afirmação frequentemente proposta, segundo a qual tanto o poema como a composição musical criam, de algum modo, o seu próprio código, tornando este mensagem»<sup>109</sup>. Freitas Branco prossegue, dando alguns exemplos de projecção do princípio de equivalência: «as repetições métricas e as rimas, como também as marchas harmónicas, as repetições com variantes de frases musicais ou as homologias obtidas através da função tonal. Exemplos que nem de longe dão uma ideia das possibilidades, uma vez que as equivalências podem realizar-se de muitas maneiras, por concordância ou por oposição, a diferentes níveis, desde o fonético (envolvendo timbres, alturas e intensidades sonoras) ao morfológico, desde o sintáctico ao semântico»<sup>110</sup>. Sob um outro olhar e um outro ouvir, Claude Lévi-Strauss define a melodia como uma «sequência sucessiva de sons que apenas admitem uma combinação; e a harmonia [...] como o depósito e o repertório de sons que a melodia pode empregar», para sugerir, em seguida, uma correspondência entre esta distinção e a que os «linguistas modernos fazem entre cadeia sintagmática e conjunto paradigmático»<sup>111</sup>. Nicolas Ruwet, que combina um sentido preciso da linguagem, especialmente da arte literária, com um conhecimento científico da música, defende que a «sintaxe musical repousa sobre relações de equivalência – dito de

---

<sup>108</sup> Quando o locutor produz um enunciado numa língua natural, Iuri Lotman identifica dois tipos de acções: «a) Ele combina as palavras para que elas formem microcadeias regulares (registadas na língua) sob a relação semântica e gramatical; e b) Ele escolhe num conjunto de elementos um único elemento utilizado na proposição dada» (*A Estrutura do Texto Artístico*, ob. cit., pp. 147-148). Cf. Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, ob. cit., p. 49.

<sup>109</sup> Art. cit., *Colóquio/Letras*, ob. cit., p. 23.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Ob. cit., pp. 89-90.

outra maneira, sobre a repetição»<sup>112</sup>, convocando Roman Jakobson quando este afirma que «É apenas em poesia, pela repetição regular de unidades equivalentes, que é dada, do tempo da cadeia falada, uma experiência comparável àquela do tempo musical – para citar um outro sistema semiótico»<sup>113</sup>. Noutros momentos da sua reflexão semiológica, Nicolas Ruwet distingue quatro pontos de aproximação da musicologia à linguística sintetizados por Jean-Jacques Nattiez: «o estudo comparado da música e da linguagem natural; as pesquisas em que o concurso das duas disciplinas é exigido ‘por todos os casos em que os seus objectos coincidem parcialmente: o canto, a métrica, a entoação, as línguas ditas ‘de tons’, as ‘linguagens tamboriladas’; a achega que os métodos descritivos linguísticos trazem à musicologia para fundamentar análises mais rigorosas; o estudo do sentido musical»<sup>114</sup>. Mas o relevante contributo para o estudo do universo poético-musical apresentado por Nicolas Ruwet em *Langage, Musique, Poésie* é unificado no reconhecimento de um traço fundamental comum à linguagem musical e à linguagem poética: o papel que joga a projecção do princípio de equivalência sobre a cadeia sintagmática<sup>115</sup>. Essa projecção repetida é uma recorrência, uma repetição de sons ou palavras em incidência contínua num sintagma, numa cadeia de sons ou de palavras. Mesmo noutros paradigmas permanece um apelo constante ao sentido ou significado original dos signos, que nos dois sistemas se associam em repertórios verticais projectados horizontalmente.

Esta semelhança revela-se ao mesmo tempo uma diferença incontornável para Émile Benveniste. Lembramos que, segundo o linguista, a

<sup>112</sup> *Langage, Musique, Poésie*, ob. cit., p. 135.

<sup>113</sup> *Essais de Linguistique Générale – 1. Les Fondations du Langage*, ob. cit., p. 221.

<sup>114</sup> Art. cit., in AA. VV., ob. cit., pp. 21-22. O segundo campo de que fala Ruwet, não constitui objecto de atenção para Jean-Jacques Nattiez, «não por ser desprovido de interesse mas por nos afastar da análise do fenómeno musical *stricto sensu*» (*Ibidem*). A propósito da relação entre palavra e música na música vocal, Rita Iriarte recorda que «já Nicolas Ruwet afirmara em 1961 que neste tipo de música coexistem dois sistemas, sem que seja legítimo falar quer de assimilação da palavra pela música, quer de homologia entre ambas as artes, sendo antes de admitir uma relação dialéctica entre poesia e música» («Literatura e Música», *Boletim Dedalus*, 1, Lisboa, 1988, nota 19, p. 46).

<sup>115</sup> Cf. Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, ob. cit..

«música é um sistema que funciona sobre dois eixos: o eixo das simultaneidades e o eixo das sequências»<sup>116</sup>. À partida, faremos uma associação com o funcionamento da língua sobre os seus dois eixos: o eixo paradigmático e o eixo sintagmático. Porém, Benveniste dissipa qualquer homologia:

[...] o eixo das simultaneidades em música contradiz o próprio princípio paradigmático na língua, que é princípio de selecção, excluindo toda a simultaneidade intrassegmental; e o eixo das sequências em música não coincide tão-pouco com o eixo sintagmático da língua, já que a sequência musical é compatível com a simultaneidade dos sons, e que ela não está, para além disso, sujeita a nenhuma obrigação de ligação ou de exclusão, relativamente a qualquer som ou conjunto de sons. Deste modo a combinatoria musical que depende da harmonia e do contraponto não tem equivalente na linguagem, onde tanto o paradigma como o sintagma estão sujeitos a disposições específicas: [...]. [...] se a música é considerada como uma 'língua', ela será uma língua com uma sintaxe, mas não com uma semiótica<sup>117</sup>.

Das reflexões semiológicas sobre a convivência, as intersecções e as fronteiras que separam a arte verbal da arte não-verbal, sobressai a inequívoca impossibilidade de traduzir ou de converter a obra artística numa linguagem não-artística. Acreditando, mais na «beleza musical objectiva» do que numa «irreduzível subjectividade da contemplação musical», Fernando Lopes-Graça focaliza e fortalece a nossa certeza cimentada pelas dicotomias sógnicas comprovadas: «creio [...] na [...] impossibilidade de traduzir, de fixar, pelo concretismo e pelo conceptualismo verbais, o maravilhoso e riquíssimo conteúdo do pensamento e da emoção musical. [...] o idealismo e o dinamismo temporal da música não podem ser captados na malha cerrada do conceito, fogem a toda a determinação, a toda a tentativa de imobilização, de fixação, de delimitação concreta»<sup>118</sup>. A música, no seu domínio concreto, na sua autonomia própria, na sua multiplicidade expressiva, vai despertar no poeta Jorge de Sena um sentimento de posse, uma vivência

<sup>116</sup> Ob. cit., vol. II, p. 55.

<sup>117</sup> *Idem*, pp. 55-56.

<sup>118</sup> *Obras Literárias – Música e Músicos Modernos*, 5, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, pp. 17-18.

testemunhal e uma meditação capazes de edificar uma relação única e inteiramente nova entre o objecto musical e o objecto poético. É essa relação particular que transforma, pela transfiguração poética, o universo musical no universo poético de *Arte de Música*, o objecto central de estudo na nossa investigação.

# ARTE DE MÚSICA: *UMA ARTE DE COMPOR POESIA*

*Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.*

Jorge de Sena

Em 1968, surge *Arte de Música*, livro de poemas motivados por peças musicais, grandes intérpretes ou compositores da História da Música Ocidental. Conforme Jorge de Sena indica em subtítulo, estamos na presença de «Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio, seguidos de um ‘pot-pourri’, e com um post-fácio do autor»<sup>1</sup>. A dimensão transformadora deste livro é desde logo enfatizada por Jorge de Sena ao denominar os seus poemas como «metamorfoses musicais», isto é, como objectos poéticos que resultam não de uma tentativa de imitação, mas de uma transfiguração poética dos objectos musicais, fontes de inspiração e de motivação para o poeta. Tal como sucedera com *Metamorfoses*, conjunto de poemas sobre objectos plásticos e visuais, os poemas de *Arte de Música* tornam-se meditações sobre objectos estéticos que se revelam a Jorge de Sena, «voz entre as vozes dos próprios objectos», «espelho de todo o humano observador e

---

<sup>1</sup> *Arte de Música*, in *Poesia-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 163. A estes trinta e quatro poemas escritos entre Janeiro de 1960 e Junho de 1967, Jorge de Sena viria a acrescentar mais dez na reedição de *Arte de Música* em 1978 – «A Criação, de Haydn», «Mozart: Andante do Trio K 496», «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller», «A Última Música de Liszt para Piano», «Final da ‘Valquíria’», «Marcha Fúnebre de Siegfried, do ‘Crepúsculo dos Deuses’», «Pobre Brückner», «‘Boris Godunov’», «Erik Satie para Piano» e «Ouvindo o ‘Sócrates’ de Satie» –, produzidos entre Novembro de 1971 e Abril de 1974. Ver ANEXO I.

fruidor»<sup>2</sup>. Os poemas dos dois livros representam «repetidas vivências» de objectos artísticos «que acabaram por cristalizar-se verbalmente» e que se traduziram em «correlativo objectivo» das emoções vividas pelo poeta<sup>3</sup>. Como defende Joaquim Manuel Magalhães, Jorge de Sena resolve a questão da identidade, que se reflecte na busca de um modo objectivo de nos dar o sentimento, através de «objectos onde faz cristalizar o seu sentimento deles»<sup>4</sup>. Para o crítico, *Metamorfoses* e *Arte de Música* representam o apogeu dessa técnica: «Objectos que são quadros, esculturas, obras musicais ou outros produtos constituem a base objectiva de que, ao falar sentidamente, nos atinge em emoção e memória. O objecto fixa, na sua rede de relação diferenciada e não interiorizada, uma meditação sobre o eu e a sua apropriação das coisas»<sup>5</sup>. Em *Arte de Música*, Jorge de Sena medita e apropria-se dos objectos musicais com uma postura crítica e interpretativa através da linguagem poética, num envolvimento activo de poeta e de amator de música atento a uma particular audição radiofónica, gravação ou concerto, ou simplesmente seduzido por grandes intérpretes ou compositores<sup>6</sup>. Recriando a experiência musical, Jorge de Sena procura as ocultas afinidades com a vida que esse universo encerra. Deste modo, o poeta acede ao real pela mediação da arte que impõe a esse mesmo real, a sua marca.

Nas palavras de Óscar Lopes, o singular interesse de *Arte de Música* resulta, entre outras, de uma característica fundamental do autor: a «explicitude da intercontextualidade cultural de Jorge de Sena na sua própria

<sup>2</sup> Fátima Freitas Morna, «Sobre um dos Sentidos da Peregrinação na Poesia de Jorge de Sena», in AA. VV., *Afecto às Letras*, Lisboa, INCM, 1984, p. 180.

<sup>3</sup> «Post-Fácio – 1969», posfácio a *Arte de Música*, in *Poesia-II*, ob. cit., p. 207, e «Post-Fácio – 1963», posfácio a *Metamorfoses*, in *Poesia-II*, ob. cit., p. 156. Cf. definição proposta por T. S. Eliot da expressão «objectivo correlativo»: «a única maneira de exprimir a emoção sob a forma de arte é encontrar um 'objectivo correlativo'; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que serão a fórmula dessa emoção particular; de tal modo que, quando somos confrontados com os acontecimentos externos, que conduzem a uma experiência sensorial, a emoção é imediatamente evocada» («Hamlet», in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1969, p. 145).

<sup>4</sup> «Jorge de Sena», in *Os dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 55.

<sup>5</sup> *Idem*, pp. 55-56.

<sup>6</sup> Jorge de Sena, «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 223 e seguintes.

obra»<sup>7</sup>. Contudo, e face ao conjunto de poemas em relação com obras de arte, Jorge de Sena reconhece que a diferença entre o maior entusiasmo na recepção a *Metamorfoses* e o acolhimento mais restrito a *Arte de Música* advém precisamente de uma generalizada falta de cultura musical: «as pessoas acham que todas entendem de objectos plásticos, enquanto a muitas delas falta cultura musical (que alguns possuem seriamente, mas raro sucede que um fundo conhecimento de música, o que implica já, desde a infância, certo tipo de educação, cuja falta nem todos os dados às letras superam ou se esforçaram por superar, seja comum entre os críticos literários)»<sup>8</sup>. A poesia de Jorge de Sena sempre articulou todos os domínios da sua vasta formação cultural, da literatura às artes plásticas, do teatro e do cinema à música, da História e das ciências à Filosofia. Qualquer que seja a modalidade de que se reveste a criação literária seniana, ela é posta em «diálogo permanente com o mundo da cultura», numa visão integradora de tudo, onde a escrita é aceite, de acordo com Fernando J. B. Martinho, «como espelho das contradições, das tensões, da fluidez dinâmica da vida»<sup>9</sup>. Mas se os dois livros dão corpo a dois tipos de diferentes experiências estéticas vividas pelo poeta, «‘metamorfoses’ poéticas de arte não-literária»<sup>10</sup>, a música revela-se a Jorge de Sena «mais fértil que as artes plásticas»<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> «Uma ‘Arte de Música’», *Quaderni Portoghesi*, 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983, p. 125.

<sup>8</sup> Prefácio a *Poesia-II*, ob. cit., p. 13. Em carta de 7 de Setembro de 1973 publicada no suplemento do *Diário de Lisboa* a 11 de Junho de 1987, Jorge de Sena agradece a João de Freitas Branco a nota publicada sobre *Arte de Música* em *O Século* e acusa os «surdos musicais» que dominam a vida literária portuguesa: «Em Portugal, em geral, quem sabe de música não se ocupa de literatura (ou ocupa-se em musicar os maus poetas que conheceu de pequeninos); e quem julga que sabe de literatura não sabe nada de música» (João de Freitas Branco, «João de Freitas Branco Revela Carta Inédita de Jorge de Sena», *Diário de Lisboa*, supl. «Ler Escrever», Lisboa, 11 de Junho de 1987, p. 1).

<sup>9</sup> «Leituras na Poesia de Jorge de Sena», *Colóquio/Letras*, 67, Lisboa, Maio de 1982, p. 23. Cf. Frederick G. Williams, «Um Exorcista Prodigioso: Uma Introdução à Poesia de Jorge de Sena», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 196-197.

<sup>10</sup> Jorge de Sena, «Statement by Jorge de Sena Concerning *Art of Music*», in *Art of Music*, ob. cit., p. 88.

<sup>11</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 205.

As relações da poesia seniana com a música são primordiais e encontram-se enraizadas na obra de Jorge de Sena: «Assim como para as artes plásticas aconteceu em relação às *Metamorfozes*, também para os presentes poemas [*Arte de Música*] igualmente houve, em anteriores livros meus, poemas que prenunciavam, ainda que não na escala, os deste livro»<sup>12</sup>. A primeira manifestação da experiência poética seniana ocorre precisamente com o poema fundador – «Desengano» –, o primeiro poema escrito por Jorge de Sena, em 11 de Junho de 1936, e de que há registo<sup>13</sup>. Nesta composição poética originária está já presente o motivo das «almas penadas» que Luís Adriano Carlos reconhece como «As mesmas almas penadas que o poeta verá no poema de 31 de Dezembro de 1964», «‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy», poema de abertura de *Arte de Música*<sup>14</sup>:

Vejo o mundo frio,  
 escuro, ignoto, misterioso  
 na vida penso com tristeza  
 e negra, sem brilho, a vejo receoso.

A vida é triste como o mundo  
 para aqueles que a vêem a meditar;  
 julgo-a um poço bem profundo  
 cheio de almas penadas ... a gritar.

Neste mundo de desventuras  
 e de enganos, de ilusões  
 cruéis, terríveis, duras  
 desejaria dormir ... sonhar a eternidade.<sup>15</sup>

Na produção literária adolescente de Jorge de Sena, Francisco Cota Fagundes encontra também, em «Música que Sobe do Além», «Música

<sup>12</sup> *Idem*, p. 206. Cf. Jorge de Sena, «Statement by Jorge de Sena Concerning *Art of Music*», in *Art of Music*, ob. cit., p. 88.

<sup>13</sup> Cf. Mécia de Sena, «Nota de Abertura, com Alguns Esclarecedores Dados Bibliográficos», in *Post-Scriptum II*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 11 e Carlo Vittorio Cattaneo, «Testemunho e Linguagem», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 241.

<sup>14</sup> *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 29.

<sup>15</sup> «Desengano», in *Post-Scriptum II*, vol. I, ob. cit., p. 25.

Afastada», «Ignorância» e «Círculo» de *Post-Scriptum II*, poemas precursorres e com uma relação particularmente estreita com o livro *Arte de Música*<sup>16</sup>. O soneto «Ignorância», de 1938, retrata a angústia do poeta, incapaz de tocar ao piano a música que lhe atenuaria o sofrimento:

Do piano lentamente vou tirando  
vagos sons que não sei fazer brilhar...  
Se eu soubesse, se eu soubesse tocar  
mais do que sei...[...]

[...]

De tudo o que podia aliviar-me  
não conheço senão os rudimentos...<sup>17</sup>

Para Mécia de Sena, «Um dos prazeres musicais de Jorge de Sena era fazer improvisos pianísticos». Contudo, tais improvisos não podiam considerar-se «excelentes», mas davam ao poeta «imenso prazer»<sup>18</sup>. Em carta de 15 de Fevereiro de 1999, Mécia de Sena confirma o grande apreço de Jorge de Sena pela música e o favoritismo do poeta pelos intermináveis acordes e arpejos de «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy»:

Meu marido tinha estudado alguns anos de piano e gostava imenso de tocar embora fossem raras as ocasiões de o fazer e, depois que saímos de Portugal, nem sequer tínhamos piano [...].

[...] sonhou ser compositor. E deixou algumas composições, quase impossíveis de tocar só com duas mãos porque superabundam de

<sup>16</sup> *In the Beginning there Was Jorge de Sena's Genesis: The Birth of a Writer*, Santa Barbara, University of California, 1991, pp. 18-19. Cf. selecção feita por Luís Adriano Carlos dos principais poemas da obra poética seniana que prenunciam *Arte de Música*: «'Música Afastada', 'Ignorância', 'Improviso' e 'Círculo', de *Post-Scriptum II*, "Cinco Natais de Guerra" seguidos de um "Fragmento em louvor de J. S. Bach" / Fragmento' e 'Cânticos da Alma Silenciosa/II', de *Pedra Filosofal*, 'Do Vale das Sombras' e 'Como de Vós...', de *Fidelidade*, e 'O Fim que não Acaba', de *Post-Scriptum*. Ver 'Ray Charles', de *Sequências*, 'Indignação Extemporânea Ouvindo o Improviso, Opus 142, nº 2, de Schubert' e "No Corredor do 'Metro'..."", de *Visão Perpétua*, que o poeta chegou a pensar incluir na reedição de *Arte de Música*, em *Poesia-II*. Ver ainda "É Tarde, muito Tarde da Noite ..." e "Tal como tantos Versos ...", de *Visão Perpétua*, 'Música Ligeira' e 'O Anjo-Músico de Viena', de *Exorcismos*» (*Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., nota 5, p. 210).

<sup>17</sup> Jorge de Sena, *Post-Scriptum II*, vol. I, ob. cit., p. 231.

<sup>18</sup> «Notas Bibliográficas», in *idem*, p. 338.

acordes e sobretudo arpejos, que ele adorava creio que sempre, no fundo, no fundo, por sugestão da «Cathédrale Engloutie». Claro que o sonho era de adolescente, nada mais. O gosto traduziu-se-lhe na vida inteira, no sonho de ver alguma obra sua musicada e sobretudo de ver o *Indesejado* numa versão operática<sup>19</sup>.

As semelhanças entre a experiência poética adolescente de «Ignorância» e «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy», afiguram-se evidentes a Cota Fagundes: «O primeiro poema revela a incapacidade do poeta em produzir adequadamente os sons que lhe trariam conforto e alívio. O segundo poema é a expressão da confessa incapacidade e frustração do poeta em escrever um poema que transmita as emoções que o Prelúdio de Debussy despertou nele»<sup>20</sup>.

Com efeito, em *Arte de Música* há um movimento, uma atitude histórica, uma abordagem, uma sondagem e uma meditação que se aliam a Jorge de Sena crítico e profundo conhecedor de Música, da época, da composição e do intérprete, e para quem esta arte sempre fora «tão ou mais essencial que a poesia»<sup>21</sup>. Grande parte dos poemas de *Arte de Música* é baseada em composições individuais ou colectivas, desde o *lied* à oratória, à missa e à ópera, entre outras. Poucas são as composições poéticas inspiradas na obra completa de um compositor, na sua biografia ou no seu tempo.

<sup>19</sup> Mécia de Sena, Carta de 15 de Fevereiro de 1999 à presente autora. No posfácio a *Arte de Música*, Jorge de Sena testemunha o lugar especial que a música sempre ocupara, de entre todas as artes, na vida do poeta: «Recebi educação musical e instrumental [...]. Na primeira adolescência, imaginava-me um pianista e compositor ilustre, que dava concertos nas reuniões de íntimos ou de famílias amigas, com muito estrondo de acordes e de emocionados ainda que não direi emocionantes 'smorzandos' ... Não fui uma coisa nem a outra, não só porque a vida me distraiu de continuar os estudos, mas porque, sem dúvida, esse não era o meu destino 'artístico'» («Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 205-206). Cf. o conto «Homenagem ao Papagaio Verde», in *Os Grão-Capitães – Uma Sequência de Contos*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 39-40 e 45; nota inicial de Mécia de Sena a *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 7; e «João de Freitas Branco Revela Carta Inédita de Jorge de Sena», *Diário de Lisboa*, ob. cit., p. 1).

<sup>20</sup> *In the Beginning there Was Jorge de Sena's Genesis: The Birth of a Writer*, ob. cit., p. 19.

<sup>21</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1963», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 151. É importante salientar que Jorge de Sena foi crítico musical na revista *Gazeta Musical e de Todas as Artes* durante um breve período de tempo, mais concretamente de Maio de 1958 a Fevereiro de 1959. O seu olhar crítico estendeu-se igualmente ao teatro e ao cinema, conforme atestam as publicações das colectâneas *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1988, e *Sobre Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988.

À semelhança do que acontecera com *Metamorfoses*, a sequência dos poemas da «série musical» obedece a uma ordem cronológica aproximada dos compositores, culminando com «um poema sobre a personalidade da música chamada ligeira [...] e, como epílogo, um poema aparentemente farsesco»<sup>22</sup>. A razão desta arrumação cronológica dos poemas de *Arte de Música* é dada pelo próprio poeta:

A nossa fruição estética da arte do passado, e isso é mais evidente no caso da música, depende estritamente de uma experiência cultural dela; e, se podemos fruir igualmente de música medieval ou barroca ou contemporânea, é precisamente porque culturalmente a nossa consciência estética se abriu, numa experiência de historicidade, para lá da música da nossa primeira educação musical e do nosso «meio»<sup>23</sup>.

Ainda acerca das preferências musicais do poeta e da organização dos poemas, é interessante apontar que, de acordo com Jorge de Sena, esta «série musical» não é representativa das suas preferências: «há muitas obras – afirma o poeta – que profundamente admiro e não me canso de ouvir, que todavia se me não traduziram em correlativo objectivo das emoções que despertam em mim»<sup>24</sup>. De facto, muitos compositores que Jorge de Sena apreciava, como «Monteverdi, Vivaldi, Mussorgsky, Ravel, Satie, Bruckner, Verdi, Prokofiev, Strawinsky, Falla, Berg», encontram-se ausentes da primeira edição de *Arte de Música*. No entanto, alguns desses compositores acabaram por emergir poeticamente – Mussorgsky, Bruckner e Satie –, outros surgiram de novo – Schubert e Liszt –, e um «número super-selecto dos monstros [...] mais do que sagrados» – Haydn, Mozart e Wagner – voltou a visitar o poeta na reedição do livro<sup>25</sup>.

A mesma ausência ocorre com determinadas referências musicais que o poeta revela apreciar «muitíssimo» e que exemplifica com *Fantasia sobre um Tema de Tallis*, de Vaughan Williams, *Sonetos de Miguel Ângelo*,

<sup>22</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 209.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 207. Ver ANEXOS II e III.

<sup>25</sup> Cf. Jorge de Sena, prefácio a *Poesia-II*, ob. cit., p. 13.

de Britten, *Cântico dos Cânticos*, de Palestrina, música medieval e música do Renascimento<sup>26</sup>.

Também quanto ao gosto de Jorge de Sena pelas composições para instrumento solista, as trinta e quatro «metamorfozes musicais» da primeira edição do livro não são totalmente representativas, conforme o próprio poeta conclui: «não figuram por exemplo peças para violino ou violoncelo (sonatas ou concertos com orquestra), quando sonatas de Bach, de Beethoven, de Brahms, de César Franck para violino, ou concertos como o de Schuman para violoncelo, ou o de Max Bruck para violino, se contam entre as peças que estimo ou que admiro humildemente»<sup>27</sup>. Curiosamente, nenhuma destas composições para instrumento solista de cordas se transfigura em objecto poético na reedição de *Arte de Música em Poesia-II*, onde Jorge de Sena elege, de novo, o piano como instrumento da sua preferência, criando mais três composições poéticas: «Mozart: Andante do Trio K 496», trio para piano, violino e violoncelo, «A Última Música de Liszt para Piano» e «Erik Satie para Piano». Na verdade, se para Jorge de Sena a música não possui «limites nem exclusões», o poeta tem consciência de que os seus poemas musicais nunca poderiam ser «um catálogo do interminável»<sup>28</sup>. O Quadro I sintetiza a lógica organizadora e as fontes dos poemas de *Arte de Música*:

---

<sup>26</sup> Cf. «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 207.

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 207-208. Cf. Jorge de Sena, prefácio a *Poesia-II*, ob. cit., p. 13.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 208.

## QUADRO I

*Arte de Música: Organização Interna e Fontes*

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	Claude- -Achille Debussy (1862-1918)	Impressionista	Prelúdio		A partir da 1ª audição do nº10 do volume I dos <i>Préludes</i> , de Debussy, em 1936. Interpretação de Walter Gresekking
Ouvindo Canções de Dowland	John Dowland (1563-1626)	Renascentista	Canção		A partir da audição radio- fónica de uma gravação do tenor Peter Pears
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Barroco	Prelúdio e Fuga	**	Obra para órgão de J. S. Bach, gravada por Carl Weinrich para a Westminster e prelúdios e fugas S531, S539, S541, S543
Concerto «Branden- burguês» nº1, em Fá Menor, de J. S. Bach	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Barroco	Concerto	**	A partir de uma gravação pouco conhecida da Orquestra da Academia de Santa Cecilia de Roma, dirigida por Arturo Basile
Bach: Variações Goldberg	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Barroco	Variações		Concerto em Madison, Wisconsin, interpretado por Rosalyn Tureck. Durante a composição do poema, Jorge de Sena ouviu a interpretação de Peter Serkin (Victor Records)
Water Music, de Händel	George Frideric Haendel (1685-1759)	Barroco	Suite	**	Não é apresentada interpretação
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	Doménico Scarlatti (1685-1757)	Transição entre o Barroco final e o Clássico	Sonata		Interpretação de Wanda Landowska em disco Angel

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo	Doménico Scarlatti (1685-1757)	Transição entre o Barroco final e o Clássico	Sonata		Interpretação de Wanda Landowska em disco Angel
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn	Franz Joseph Haydn (1732-1809)	Clássico	Variações	**	Interpretação gravada pelo pianista Jörg Demus para a Deutsche-Grammophonen Gesellschaft
A Criação, de Haydn	Franz Joseph Haydn (1732-1809)	Clássico	Oratória	**	Execução beneficente e amadora
Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart	Wolfgang Amadeus Mozart (1756- -1791)	Clássico	Sonata		Interpretação de Wilhelm Kempf
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466	Wolfgang Amadeus Mozart (1756- -1791)	Clássico	Concerto		Interpretação da pianista Clara Haskil com a Orquestra Sinfónica de Viena, dirigida por Paumgartner
Mozart: Andante do Trio K 496	Wolfgang Amadeus Mozart (1756- -1791)	Clássico	Trio para piano, violino e violoncelo	**	Concerto pelo Trio da Gulbenkian
Fantasias de Mozart, para Tecla	Wolfgang Amadeus Mozart (1756- -1791)	Clássico	Fantasia		O poema baseia-se nas 4 fan- tasias de Mozart para tecla (K 396, K397, K 475, K608), com especial incidência nas K397 e K475, tal como Kempf as gravou
«Requiem» de Mozart	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Clássico	Missa		Interpretação de Karl Richter à frente do Coro e Orquestra Münchener - -Bach
Missa Solene, op. 123, de Beethoven	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Transição entre o Clássico e o Romântico	Missa		A interpretação-base deste poema é a de Klemperer com a Orquestra Sinfónica de Viena (discos Vox)

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Transição entre o Clássico e o Romântico	Quarteto para Cordas (violino, viola e violoncelo)		A interpretação- -base deste poema é a do Quarteto Juilliard (disco RCA - Victor)
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	Franz Peter Schubert (1797-1828)	Romântico	Canção	**	Os poemas de Wilhelm Müller (1794-1827)
Sinfonia Fantástica, de Berlioz	Hector Berlioz (1803- -1869)	Romântico	Sinfonia		A primeira grande im- -pressão data do ballet (estreado em 1936) coreo- -grafado por Massine e com cenários de Bérard, dançado pela companhia do Coronel Basil, no Coliseu, em Lisboa, em Julho de 1948. A interpretação-base para o poema é dirigida por Igor Markévitch, com a Orquestra dos Concertos Lamoureux, gravada para a Deutsche- -Grammophon Gesellschaft
Chopin: Um Inventário	Frédéric Chopin (1810-1849)	Romântico	Toda a obra		
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	Robert Schumann (1810-1856)	Transição entre o Clássico e o Romântico	Canção		Gravação Angel de D. Fisher- -Dieskau, que contém <i>Liederkreis</i> , op.24, mais <i>Belsatzar</i> , op. 57, e diversos números de <i>Myrthen</i> , op. 25, de <i>Romazen und Balladen</i> (vol. I, op. 45; II, op. 49; III, op. 53; IV, op. 64), e de <i>Vier Gesänge</i> , op. 142
A Última Música de Liszt para Piano	Franz Liszt (1811-1886)	Romântico	Czarda	**	Rádio em Bruxelas

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
A Morte de Isolda	Richard Wagner (1813-1883)	Romântico	Ária da ópera <i>Tristão e Isolda</i>	**	Representação da ópera, no Teatro de São Carlos, em Lisboa, em Junho de 1943, pela companhia de Bayreuth com a Orquestra Sinfônica de Berlim, dirigida por Robert Heger
Final da «Valquíria»	Richard Wagner (1813-1883)	Romântico	Ópera	**	Interpretação de Ferdinand Frantz, com a Orquestra Filarmônica de Viena, dirigida por Furtwängler (disco Seraphin-Angel)
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	Richard Wagner (1813-1883)	Romântico	Ópera	**	Interpretação de Klemperer, com a Orquestra Philharmonia ( <i>Kemplerer conducts Music of Wagner</i> , disco Angel)
Pobre Brückner	Anton Bruckner (1824-1896)	Romântico	Toda a obra		
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	Johannes Brahms (1833-1897)	Romântico	Sinfonia	**	Interpretação de Igor Markévitch para a Deutsche- -Grammophonen Gesellschaft
«Má Vlast», de Smetana	Bedrich Smetana (1824-1884)	Nacionalista da Boémia	Poema Sinfónico		Encantamento de <i>O Moldava</i> ( <i>Die Moldau</i> ), o 2º poema sinfónico do ciclo <i>A Minha Pátria</i> . A interpretação-base do ciclo completo de 6 poemas sinfónicos é a de Antal Dorati, com a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam (discos Philips)
«Boris Godunov»	Modest Mussorgsky (1839-1881)	Nacionalista Russo	Ópera		Tragédia de Pushkin. Audição do cantor Boris Christoff, pessoalmente e em gravação. Gravação soviética de Rimsky- -Korsakov

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
«Romeu e Julietta», de Tchaikowsky	Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)	Romântico	Abertura - -Fantasia		A interpretação-base do poema é de Leonard Bernstein, gravada com a Orquestra Filarmónica de New York
«La Bohème», de Puccini	Giacomo Puccini (1858-1924)	Pós- -Romântico	Ópera	**	Não se reporta a qualquer interpretação das muitas vistas e ouvidas ou só ouvidas. A que o poeta mais ouviu na data foi a gravação London, com Tebaldi e Bergonzi, dirigidos por Tullio Serafin
«Princesa di Morte»	Giacomo Puccini (1858-1924)	Pós- -Romântico	Ópera (dueto)		A interpretação-base do poema é a gravação RCA Victor, com Nilsson, Tebaldi e Björling nos principais pa- péis, e Erich Leindsdorf di- rigindo a Orquestra da Ópera de Roma
«Festas», de Debussy	Claude- -Achille Debussy (1862-1918)	Impressionista	Nocturno	**	Não há interpretação
«Das Lied Von der Erde», de Mahler	Gustav Mahler (1860-1911)	Pós-Român- tico ou Romântico tardio	Canção	**	Interpretação-base de Hans Rosband, com Grace Hoffmann e Helmut Melchert como solistas (discos Vox)
Mahler: Sinfonia da Ressurreição	Gustav Mahler (1860-1911)	Pós-Român- tico ou Romântico tardio	Sinfonia	**	Interpretação-base de Leo- nard Bernstein, com a Orquestra Filarmónica de New York, e de Jeannie Tourel e Lee Venora como solistas (Columbia Masterworks)

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
«Assim Falou Zarathustra», de Richard Strauss	Richard Strauss (1864- -1949)	Pós-Român- tico ou Romântico tardio	Poema Sinfónico	**	Interpretação de <i>Also Sprache Zarathustra</i> proposta por Fritz Reiner à frente da Or- questra Sinfónica de Chicago (RCA Victor). Alusão à peça de Raul Brandão, <i>O Doido e A Morte</i> . Referência à obra- prima de Alban Berg
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius	Jean Sibelius (1865-1957)	Nacionalista Escandinavo	Sinfonia		Interpretação de Paulo Paray, com a Orquestra Sinfónica de Detroit (discos Mercury)
Erik Satie para Piano	Erik Satie (1866-1925)	Anti-Im- pressionista	Toda a obra		O poema talvez se reporte às <i>Gymnopédies e Gnossiennes</i> . Gravações do pianista Aldo Ciccollini
Ouvindo o «Sócrates» de Satie	Erik Satie (1866-1925)	Anti-Im- pressionista	Drama Sinfónico		<i>Diálogos</i> de Platão
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok	Béla Bartók (1881-1945)	Neo- -Romântico	Concerto	**	Interpretação de Bernard Haitink, com a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam (disco Philips)
«Noite Transfigurada», de Schönberg	Arnold Schönberg (1874-1951)	Dodecafónico	Sexteto de Cordas (no original)		A interpretação-base do poema é a gravação Vox da Orquestra Sinfónica de Baden-Baden, dirigida por Jasha Horenstein
Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg	Arnold Schönberg (1874-1951)	Dodecafónico	Concerto		A interpretação-base do poema é a gravação Vox da Orquestra Sinfónica de Baden-Baden dirigida por Michael Gielen. Alfred Brendel é o solista
A Piaf					
«Pot-Pourri» Final	Referências musicais a Giacomo Ca- rissimi (1605- -1674) e An- nín Dvorák				

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Compositores	Movimentos musicais	Formas musicais	Preferências do poeta	Fontes
	(1841-1904). Referências ou citações literárias de Giacomo Leo- pardi (1798- -1837), de Bernard Shaw (1856-1950), de Charles Rimbaud (1854-1891), de Antonio Machado (1857-1939), de Terêncio (190-159 a.c.), de Manuel Alves de Aze- vedo (1831- 1852) e de <i>dicta</i> romanas.				

\*\* Os poemas assinalados correspondem a preferências e/ou opiniões manifestadas por Jorge de Sena nos comentários e nas notas finais aos poemas de *Arte de Música*.

Com o Quadro I, conseguimos obter uma panorâmica global sobre o livro *Arte de Música*, sobre a sua lógica organizadora, sobre os títulos dos poemas e sobre os compositores, os períodos e as formas dos motivos musicais que aqui se transfiguram em poesia. A diversidade dos gostos e dos momentos de contacto com a experiência musical que despertaram a criação poética, e que Jorge de Sena testemunha nas notas e nos comentários finais à «série musical», expande-se por quatro séculos de grandes nomes e de grandes obras da Música Ocidental.

Outra das particularidades da obra seniana é constituída pelos célebres e invulgares prefácios que o autor insere nos seus livros para, conforme

o seu testemunho, compensar a desatenção da crítica. Segundo Jorge de Sena, os «prefácios são para o público, que tem o direito de ser orientado e esclarecido, menos com juízos de valor que com algumas explicações pertinentes»<sup>29</sup>. Perante a situação de «total decadência e total servilismo da crítica militante» do seu tempo, o autor convoca a si a responsabilidade de dar essas mesmas orientações ao público leitor<sup>30</sup>. Estes e outros metatextos constituem, na análise de Luís Adriano Carlos, «pistas» «cruciais» que percorrem tudo quanto Jorge de Sena escreveu e deverão, por isso, ser interrogadas<sup>31</sup>.

No seguimento da primeira edição, os poemas reeditados de *Arte de Música* surgem acompanhados de epígrafes, de um posfácio e de notas finais. Das quatro epígrafes que convidam à leitura de *Arte de Música*, a frase «Creo que el arte se aprende, pero no se enseña», retirada do livro *Escritos sobre Musica Y Musicos*, de Manuel de Falla, destaca-se pela contraposição entre a vida e a arte, o transmissível e o intransmissível, dois caminhos que não se cruzam numa existência paralela<sup>32</sup>.

No posfácio a *Arte de Música*, Jorge de Sena apresenta os trinta e quatro poemas que constituem a primeira edição do livro, localizando a sua produção no tempo e no espaço. Depois de uma breve incursão pela formação musical e instrumental que recebera enquanto jovem, e pela oposição familiar aos seus interesses «por música e por letras e artes», o poeta regressa à música para afirmar a sua modernidade e a sua permeabilidade às novas influências musicais num contexto cultural português fortemente criticado:

Eu ainda fui [...] dos tempos algo ridiculamente heróicos da arte moderna. Sou dos que aplaudiu Strawinski, Bartok, e muitos outros hoje ingressados no panteão das admirações públicas, quando eles

---

<sup>29</sup> «Prefácio – 1966», prefácio a *Novas Andanças do Demónio*, in *Antigas e Novas Andanças do Demónio (Contos)*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 219.

<sup>30</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>31</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, «Jorge de Sena: A Pirâmide no Inverso (Projecto de Construção)», *Colóquio/Letras*, 104-105, Lisboa, Julho-Outubro de 1988, p. 8.

<sup>32</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., nota 25, p. 67.

eram vaiados e pateados. Sou, também, dos que – [...] – perplexos não sabiam que fazer quando um Quarteto Húngaro tocou os de Bartok, e a assistência subiu para as cadeiras em colectivos urros de gozo, e à saída um senhor tido por sábio de respeito me afirmava categoricamente que com ele os Bachs e os Beethovens não pegavam, mas os Bartoks, esses sim. Sou, por certo, do tempo em que o público de S. Carlos protestou contra a palhaçada que era o *Falstaff*, ou das galerias do mesmo se protestava, em nome da pureza da arte e das revoluções, contra os bailados de Roland Petit [...]. Sou também do tempo em que um crítico musical muito estimado me afirmava que não sabia música, nem precisava, pois que até ficava livre de ser influenciado pelas artes musicais que criticava [...] com proficiência<sup>33</sup>.

Neste esclarecimento final, Jorge de Sena alude ainda à vivência musical do seu passado em Portugal e às suas preferências musicais, antes de se concentrar na questão fundamental da «legitimidade» dos poemas de *Arte de Música*, à qual regressaremos oportunamente. Por último, o poeta justifica a organização deste livro de poesias e tece algumas considerações sobre a «música chamada ligeira», a «música folclórica» e a «música popular ou popularizada», para lançar, em seguida, o seu testemunho sobre o impacto de *Arte de Música* junto do público leitor e sobre a necessidade da poesia no mundo, e de que espécie de poesia<sup>34</sup>. A leitura dos poemas musicais é complementada por um conjunto de notas que Jorge de Sena aconselha o leitor a consultar. Porque, circunstancialmente, o estado de espírito premonitório do poeta, em relação a uma certa obra musical, foi despertado pela audição dela ao vivo, pela rádio ou em disco, entende o poeta dar, em nota final aos poemas de *Arte de Música*, a «lista das interpretações» a que os seus poemas «acaso primacialmente se reportem»: «Talvez haja especialistas – adianta o poeta – interessados em descobrir em que medida um determinado concertista ou certo maestro, nesse momento, influiu na minha visão com a execução que da peça deu»<sup>35</sup>. Perante o conjunto de intérpretes de peças musicais que Jorge de Sena associa a alguns dos poemas de *Arte de Música* e aponta nas notas e nos comentários, Mécia de Sena relativiza a

<sup>33</sup> «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 206.

<sup>34</sup> Cf. «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 206 e seguintes.

<sup>35</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 207.

importância da fidelidade do leitor/ouvinte de *Arte de Música* aos intérpretes indicados:

[...] ao contrário da poesia, ou da pintura, por exemplo, a música nunca é referida através do conhecimento directo da partitura, mas de uma «interpretação» que quem a tocou ou regeu lhe deu. Assim sendo, «traduzi-la» em poesia não pode deixar nunca de estar dependente de uma «interpretação» anterior esteja ela ou não identificada. Eu não creio que seja indispensável forçosamente ligar os poemas às informações fornecidas de conjunto instrumental ou intérprete, mas evidentemente que para alguns dos poemas, aquelas interpretações terão aberto ao meu marido uma mais profunda penetração do que outra qualquer ouvida. E é pois possível que ele assinale um naipe ou um instrumento, aqui ou ali que tornem o poema mais identificável com a audição da peça [...]. [...] Para os poemas do meu marido, no meu entender, a indicação é mais para ele mesmo e testemunhal do momento que lhe provocou o poema<sup>36</sup>.

A necessidade de notas explicativas que completem a leitura e o sentido de todos os textos poéticos de *Arte de Música* é significativa quanto à carência de conhecimentos musicais que Jorge de Sena adivinha no leitor e quanto à autonomia dos próprios poemas relativamente aos objectos musicais que os motivaram. Todas as notas estão escritas na primeira pessoa e reflectem as vivências, as impressões e as sensações do poeta perante a composição musical, o intérprete ou o compositor.

Percorrendo os quarenta e quatro poemas, Jorge de Sena vai informando o leitor sobre os diferentes pontos de contacto e de conhecimento do objecto musical que originou o texto poético. Neste sentido, são dominantes as referências à «interpretação-base», à «gravação», ou à «execução» de determinada peça<sup>37</sup>. Todavia, para alguns poemas como «Water Music, de Händel», «Chopin: Um Inventário», «A Última Música de Liszt para Piano», «A Morte de Isolda», «Pobre Brückner», «‘La Bohème’, de Puccini» e «‘Festas’, de Debussy», Jorge de Sena não selecciona

<sup>36</sup> Carta de 26 de Julho de 1999 à presente autora. Sobre a posição de Jorge de Sena quanto à efemeridade das interpretações em qualquer forma de arte ver Jorge de Sena, Resposta ao inquérito «Situação da Arte», in AA. VV., *Situação da Arte: Inquérito junto de Artistas e Intelectuais Portugueses*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1968, pp. 193-194.

<sup>37</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 223 e seguintes.

nem identifica uma particular interpretação. A estes textos poéticos corresponde uma admiração pela obra em conjunto do compositor ou simplesmente a dificuldade de Jorge de Sena, crítico musical, em eleger para as suas notas uma das muitas interpretações ouvidas e/ou presenciadas. As notas e os comentários finais são também um testemunho pessoal dos gostos e das preferências musicais do poeta. Expressões e impressões acerca de obras musicais e de compositores fazem parte da vivência do escritor, que se refere a algumas dessas experiências essenciais nos seguintes termos exemplificativos:

Que Bach representa para mim a música por excelência será evidente deste poema e dos outros que tratam de obras suas<sup>38</sup>;

O estudo deste concerto, cujo andante é por certo das coisas mais maravilhosas da criação humana<sup>39</sup>;

Do poema não se deve depreender uma menos admiração por Wagner, cuja obra é, para mim, às vezes, ainda que nem sempre, a mais completa satisfação musical<sup>40</sup>;

Esta marcha fúnebre – uma das coisas mais terríficas e grandiosas que alguém terá composto – é aqui evocada<sup>41</sup>;

Brahms é um dos meus compositores predilectos<sup>42</sup>;

O meu gosto pelos *Nocturnos* de Debussy, em especial este [...], é muito antigo<sup>43</sup>;

Curiosamente, o *Concerto para Orquestra*, uma das suas últimas e menos pessoais obras, não é das que mais prezo. Mas foi ela que me aconteceu em poema<sup>44</sup>.

As anotações à «série musical» constituem também pretexto para fornecer ao leitor informações de contextualização histórica de uma obra ou de um compositor. Assim, poderemos encontrar, entre outros, alguns dados

<sup>38</sup> Nota a «Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão», in *idem*, p. 223.

<sup>39</sup> Nota a «Concerto 'Brandenburgês' n.º 1, em Fá Menor, de J. S. Bach», in *ibidem*. Note-se que a tonalidade deste concerto não é Fá Menor, conforme Jorge de Sena indica, mas Fá Maior.

<sup>40</sup> Nota a «A Morte de Isolda», in *idem*, p. 226.

<sup>41</sup> Nota a «Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos Deuses'», in *idem*, p. 227.

<sup>42</sup> Nota a «Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms», in *ibidem*.

<sup>43</sup> Nota a «'Festas', de Debussy», in *idem*, p. 229.

<sup>44</sup> Nota a «Concerto para Orquestra, de Bela Bartok», in *idem*, p. 230.

biográficos sobre o compositor inglês John Dowland e sobre as relações de Domenico Scarlatti com a corte portuguesa, bem como uma explicação sumária das circunstâncias que envolveram a criação da última obra de Mozart, baseada nas próprias palavras do compositor<sup>45</sup>.

O momento ou o local de contacto com a referência musical e a consequente provocação do poema são registados nos comentários e nas notas a *Arte de Música*:

O mais antigo da série, este poema surgiu após a audição radiofónica, inesperada, de uma gravação<sup>46</sup>;

Este poema foi escrito após um concerto em Madison, Wisconsin<sup>47</sup>;

Este poema foi escrito no auditório da London School of Economics, aonde [...] me levaram a assistir a uma [...] execução (é o termo) do magnificente oratório<sup>48</sup>;

Poema escrito no salão do Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, [...], durante uma excelente execução da obra<sup>49</sup>.

Note-se que os prefácios, os posfácios e as notas que acompanham a obra poética seniana não pretendem ser justificação dos textos poéticos ou exibição de cultura, mas tão somente, e segundo o testemunho de Jorge de Sena no posfácio a *Metamorfoses*, a «exposição honesta de como uma obra se formou [...] [e] se organizou»<sup>50</sup>.

Dos poucos estudos existentes sobre *Arte de Música*, merece especial destaque um artigo, onde Óscar Lopes se refere à importância nuclear desta obra: «*Arte de Música*, 1968, de Jorge de Sena, tornou-se capital na nossa poesia e na nossa cultura, porque, além de outras razões, ainda ninguém soube dizer mais, nem tanto, sobre música, em poesia

<sup>45</sup> Cf. Notas a «Ouvindo Canções de Dowland», «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti – e – Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo» e «'Requiem' de Mozart», in *idem*, pp. 223-225.

<sup>46</sup> Nota a «Ouvindo Canções de Dowland», in *idem*, p. 233.

<sup>47</sup> Nota a «Bach: Variações Goldberg», in *ibidem*.

<sup>48</sup> Nota a «A Criação, de Haydn», in *idem*, p. 224.

<sup>49</sup> Nota a «Mozart: Andante do Trio K 496», in *ibidem*.

<sup>50</sup> «Post-Fácio – 1963», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 159.

portuguesa»<sup>51</sup>. Eduardo Prado Coelho, num estudo sobre Jorge de Sena intitulado «Jorge de Sena, a Estrutura da Poesia e a Metamorfose do Sujeito», elege o livro *Arte de Música* como um dos mais representativos quanto à «determinação dos problemas da criação poética no interior do próprio poema»<sup>52</sup>. Em *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Luís Adriano Carlos dedica o capítulo «Metamorfoses do Signo II» a uma reflexão sobre a «relação intencional que orienta os poemas de *Arte de Música* para os objectos musicais ou paramusicais», questionando o «postulado imitativo» que subjaz ao mais desenvolvido trabalho sobre *Arte de Música*, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, de Francisco Cota Fagundes<sup>53</sup>. Luís Adriano Carlos, numa perspectiva global da obra poética seniana, faz a desmontagem crítica deste estudo fundamental sobre *Arte de Música* que parte de uma abordagem filosófica e humanista do poeta para uma reflexão sobre os «processos metamórficos» de conversão das experiências musicais em poemas, antes de proceder a uma interpretação e a uma classificação dos métodos utilizados por Jorge de Sena na adaptação de «formas musicais» e de «técnicas estruturais». Nos capítulos finais do seu longo trabalho, Francisco Cota Fagundes procede a uma divisão dos poemas de *Arte de Música*, que analisa selectivamente, distribuindo-os por três categorias – «poemas de miscelânea», «poemas sobre música programática e ópera» e «poemas sobre música absoluta» – baseadas «nos tipos de música que inspiraram os poemas»<sup>54</sup>. Da análise e das conclusões deste estudo ressalta, na perspectiva de Luís Adriano Carlos, «além da sobrecarga tipológica, o denodo desmesurado de traçar canais de identificação da poesia com a música». Para o crítico e ensaísta, Francisco Cota Fagundes encara o livro *Arte de Música* «como um espécie de 'poesia programática', cuja finalidade reside na *ilustração* dos modelos musicais ou

<sup>51</sup> «Literatura e Música», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária / 2*, Porto, Editorial Inova, 1969, pp. 42-43.

<sup>52</sup> «Jorge de Sena, A Estrutura da Poesia e a Metamorfose do Sujeito», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., pp. 160-169.

<sup>53</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., pp. 209-218.

<sup>54</sup> Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, Providence, Gávea-Brown, 1988, pp. 13-17 e seguintes.

paramusicais», e «Mesmo a retórica da expressão, incluindo a versificatória, que representa um dos elementos constitutivos da poesia, é transferida em bloco para um segundo grau significativo com valor meramente imitativo»<sup>55</sup>. Contudo, a admiração pela «série musical» de Jorge de Sena nem sempre foi comumente aceite. Disso dá testemunho Luís Adriano Carlos quando convoca Eugénio Lisboa e o acusa de, ao chamar para Jorge de Sena a pretensão mal sucedida de estabelecer uma correspondência imitativa entre os referentes musicais e os textos poéticos de *Arte de Música*, estar a desvirtuar a verdadeira motivação deste livro de poesia<sup>56</sup>.

Essa motivação faz-nos retomar a questão da legitimidade dos poemas de *Arte de Música*, apresentada de uma forma clara e esclarecedora pelo próprio Jorge de Sena no posfácio à mesma obra:

Não seria eu um como que profissional amador de música, se não soubesse, ou não achasse, que a música não exprime nada senão ela mesma. O que é maneira de dizer que ela não é uma experiência análoga à das artes visuais ou às da palavra, que vivem de representações significativas [...]. O que mais que para outro meio de expressão estética, é verdade para a música que sempre leva consigo e sempre impõe, por sua mesma natureza, os seus próprios limites. Daí que, mais para ela que para outro meio, só haja duas maneira de falar nela: tecnicamente, ou poeticamente. [...] Mas uma transfiguração poética da música (*que não é música, nem imitação dela*) só se realiza se a música for entendida em si mesma, como forma em si, e não em função das variáveis e eventuais emoções que ela, não como experiência de uma forma, mas como vivência ocasional, possa despertar em nós [...]. A música é, como nenhuma outra arte em tão elevado grau, a sua mesma técnica. E é essa condição de ser uma técnica refinada, que não serve para coisa nenhuma que não seja a criação de si mesma, [...]. A meditação desta situação peculiar da música, uma vez que se processe em nível superior e mais íntimo que o mero, ainda que culto, anotar de impressões de ouvi-la, tenderá necessariamente à transfiguração poética<sup>57</sup>.

Conforme o autor indica, os poemas de *Arte de Música* não são imitações, mas transfigurações poéticas de realidades musicais que se

<sup>55</sup> *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 213.

<sup>56</sup> Cf. *idem*, p. 210.

<sup>57</sup> «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 208-209. Sublinhado nosso.

apresentam sob a forma de obras, de compositores ou de intérpretes, e que funcionam como ponto de partida desencadeador de um processo de reflexão e de meditação conducente a várias referencialidades.

O poeta estabelece um contacto de primeiro grau com o objecto musical ou paramusical através da *audição* testemunhal de um momento vivido. Neste sentido, atente-se nos poemas «‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy», «Ouvindo Canções de Dowland», «Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão», «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti», «Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo», «‘Requiem’ de Mozart», «Sinfonia Fantástica, de Berlioz» e «Marcha Fúnebre de Siegfried, do ‘Crepúsculo dos Deuses’», respectivamente exemplificados pelos excertos:

[...] ouvi  
 uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,  
 mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante  
 daquelas fendas ténues [...] <sup>58</sup>

\*\*\*

Desta música não ouço mais do que a  
 nítida estrutura que se oculta sob  
 a melodia que ondulante toca  
 [...] <sup>59</sup>

\*\*\*

Esta conversa harmónica [...]  
 [...]  
 de ouvidos postos no silêncio [...]  
 [...]

[...] sentir nem ver de coisa alguma  
 além desta distância que se vai abrindo  
 [...]

[...]

---

<sup>58</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 165.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 166.

E, no entanto, há como que um dançar de luzes,  
ou pássaros despertos pela aragem fria<sup>60</sup>.

\*\*\*

Ouço-a tocar estas sonatas  
[...]<sup>61</sup>

\*\*\*

[...] tão sonhadora visão das coisas e dos seres. Tudo o mais  
seria desrespeito meu àquilo mesmo que elas me dizem sem dizer que seja  
vida minha, mas humana vida  
de que sou parte apenas porque escuto<sup>62</sup>.

\*\*\*

Ouço-te, ó música, subir aguda  
[...]<sup>63</sup>

\*\*\*

[...]  
acaso cabe a tais visões sonoras  
[...]<sup>64</sup>

\*\*\*

Na tarde que de névoas se escurece  
escuto a marcha que ao herói transporta  
fúnebre e doce, [...]  
[...]  
[...]. Erguem-se os metais  
nos ares entreabertos, terra se contrai  
onde tambores reboam, e as madeiras  
e cordas acompanham o cortejo  
descendo para o rio [...]

---

<sup>60</sup> *Idem*, pp. 167-168.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 184.

[...]  
É o que nos diz este mostrar por música<sup>65</sup>

Audição e *visão* conjugam-se e complementam-se no dizer poético. Se o ouvir é a sensação imediata despertada pela música, esta traduz-se ao poeta, também, em imagens que, de alguma forma, procuram apreender o objecto numa representação mental decorrente desse primeiro encontro. Esta realidade atinge a sua mais visível materialização nos poemas marcadamente pictóricos «Water Music, de Händel» e «‘Festas’, de Debussy»:

Sobre o rio descem  
cordas e madeiras  
a remos e metais.

É como o sol nas águas, no arvoredado verde  
que as águas reverdece de verdura e sombra.

Crepitam trompas e destilam flautas  
na crespa ondulação que as proas tangem  
e morre em margens de oboé e bombo,  
cadenciando o choque das remadas de ouro<sup>66</sup>.

\*\*\*

É como se as ruas de Florença se abrissem no espaço,  
cheias de gente e colgaduras e festões de flores,  
para passarem nelas grandes carros alegóricos,  
ao som de chamarelas e canções, [...]

[...]

O cortejo porém passa e todos adormecem,  
num suspenso gesto, num detido amplexo,  
como congelados no tempo e feitos invisíveis,  
enquanto as ruas se nos despovoam [...]<sup>67</sup>.

No posfácio a *Arte de Música*, Jorge de Sena estabelece a aliança entre os dois canais de percepção – audição e visão – na aproximação aos motivos de inspiração poética, quando menciona explicitamente a «minha

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>66</sup> *Idem*, pp. 171-172.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 194.

visão» da Música<sup>68</sup>. Os próprios títulos de alguns poemas revelam o peso da percepção auditiva no envolvimento do poeta com o objecto musical e apontam para uma interrelação entre o acto auditivo e o acto de criação poética. Tais são os casos de «Ouvindo Canções de Dowland», «Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven», «Ouvindo Poemas de Heine como 'Lieder' de Schuman», «Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms» e «Ouvindo o 'Sócrates' de Satie». Contudo, a referência directa à audição imanente ao objecto musical – e que observamos, por exemplo, nos versos citados correspondentes a uma parte inicial dos poemas de *Arte de Música* – é abandonada progressivamente ao longo da «série musical». Fundindo-se com a visão, a audição passa a fazer parte do poema de uma forma não directamente explicitada, ao mesmo tempo que Jorge de Sena se liberta do impacto auditivo inicial para fazer incidir a escrita poética no processo e no resultado dessa *meditação* sobre a Música<sup>69</sup>.

Paralelamente à experiência auditiva e visual, Jorge de Sena medita sobre os objectos musicais ou paramusicais para se expandir em reflexões que ultrapassam o mero ouvir ou reproduzir do momento musical. A nossa visão é partilhada por Fátima Freitas Morna, para quem os poemas de *Arte de Música* têm uma referencialidade particular:

Os poemas de *Arte de Música* [...] utilizam, como referentes, textos musicais presentes nos títulos, que se tornam motor de reflexão. Trata-se, não de descrições [...] mas de glosas, recriações, submergindo a experiência estritamente pessoal na de um humano ouvido atento àquilo que 'não é preexistente a nenhuma música / e que nenhuma música é criada para exprimir' [...] mas que é, contudo, passível de comunicação, através justamente da interposição de um

---

<sup>68</sup> «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 207.

<sup>69</sup> Cf. com a questão da visão e da audição na poesia seniana, tratada por Luís Adriano Carlos nos capítulos iniciais de *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., pp. 21-78.

novo objecto, neste caso o poema<sup>70</sup>.

Ao meditar sobre a Música, Jorge de Sena vai transformá-la pela *transfiguração* de objectos musicais em objectos poéticos. Estamos na presença de um acto de recriação sobre um objecto criado, o motivo musical do poema. Mas esta recriação, que é a criação poética, assume-se também como um segundo grau de recriação, pois o trabalho poético incide sempre sobre uma interpretação do objecto musical, primeiro grau de recriação, sem a qual está vedado o acesso do poeta à Música. Todavia, em *Arte de Música*, os únicos poemas em que Jorge de Sena privilegia a intérprete sobre a composição musical, nomeando-a, inclusivamente, no título do próprio poema, são «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti» e «A Piaf», respectivamente:

Ouço-a tocar estas sonatas  
anos depois que já está morta  
[...]  
É isto agora a nossa humanidade,  
com que a vida se prolonga  
e os sons que alguém vibrou  
como estes que ressuscitavam  
um instrumento abandonado<sup>71</sup>.

\*\*\*

esta voz persiste graciosa e sinistra, depois da morte,  
como exactamente a vida que os outros continuam vivendo  
ante os olhos que se fazem garganta e palavras  
para dizerem não do que sempre viram mas do que adivinham  
[...].

<sup>70</sup> «Apresentação Crítica», introd. a *Poesia de Jorge de Sena*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 34. Cf. a «Crítica Literária» a *Arte de Música* de João Palma-Ferreira: «Nem creio, tão-pouco, que seja aqui, de facto, a música o que mais importa, mas antes o clima intelectual e as preocupações mestras que cruzam os poemas reunidos neste livro. Com efeito, se lermos atentamente as diversas poesias enfeixadas na continuidade ou no comentário – quase monólogo – à peça de música, descobrimos, latente nos versos, uma nítida preocupação de ‘explicar’ para si próprio – por vezes até num tom confidencial que trai as intenções do poeta – mais do que uma ‘música’, a própria essência de qualquer ‘algo’ preexistente à própria música ou preexistente a todas as artes» [«Crítica Literária – *Arte de Música* (1) por Jorge de Sena», *Diário Popular*, Lisboa, 28 de Novembro de 1968, p. 12].

<sup>71</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 173.

[...]. Quem como ela perdeu  
toda a alegria e toda a esperança  
é que pode cantar com esta ciência  
do desespero de ser-se um ser humano  
entre os humanos que o são tão pouco[...] <sup>72</sup>.

Nesses momentos, a relação de motivação do objecto musical com o objecto poético passa necessariamente pela mediação de uma execução ou de uma voz muito particulares. Por sua vez, aos textos poéticos que não se prendem a um determinado intérprete ou intérpretes, aproximados por Jorge de Sena a uma «interpretação-base» nas notas e nos comentários finais, não pode ser alheia a presença incontornável de uma qualquer interpretação do objecto musical <sup>73</sup>.

A recriação enquanto objecto poético pode ainda atingir um terceiro grau na escala da produção poética seniana quando existe um texto que é pretexto para a criação de uma composição musical interpretada, sobre a qual o poeta medita e que transfigura. Neste sentido, deparamo-nos com um conjunto de criações poéticas inspiradas em objectos musicais que foram compostos em função de textos pré-existentes a esses objectos. O primeiro poema de *Arte de Música*, «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy», revela o reencontro de Jorge de Sena com uma história da sua infância, a «história da catedral de Ys submersa nas águas», no momento da audição do prelúdio

<sup>72</sup> *Idem*, p. 202. Note-se que em «'Requiem', de Mozart» e em «Erik Satie para Piano» Jorge de Sena faz depender o poema concretamente de uma interpretação que exerceu uma enorme influência na sua apropriação do objecto musical. No primeiro caso, o poema «depende, [...], não só da interpretação de Karl Richter, à frente do Coro e Orquestra Münchener-Bach, como das próprias palavras, dolorosamente pungentes, de Mozart», e, em relação à música para piano de Erik Satie, Jorge de Sena faz depender o poema «fortemente das belíssimas gravações do pianista Aldo Ciccolini» («Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 225 e 230).

<sup>73</sup> Se atentarmos nas informações fornecidas por Jorge de Sena nas notas a *Arte de Música*, verificaremos que os poemas «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller», «Pobre Brückner» e «Ouvindo o 'Sócrates' de Satie» não possuem qualquer tipo de referência à interpretação musical. Outros casos poderão ainda ser apontados como passíveis de referência, uma vez que é o próprio autor quem relega para um segundo plano a importância de uma particular interpretação para a construção do poema: «Water Music, de Händel», «A Criação, de Haydn», «Chopin: Um Inventário», «A Última Música de Liszt para Piano», «A Morte de Isolda», «'Festas', de Debussy» e «'La Bohème', de Puccini» (Cf. «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 223-230).

*La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. A história que Jorge de Sena «lera [...] / nuns caderninhos» recorda a cidade de Ys submersa pelas águas, mas cuja catedral é ainda visível, segundo a lenda medieval, em dias de nevoeiro que descobrem as suas imponentes espirais ocultas. A paixão de Claude Debussy pelo remoto, por esse lendário sobrevivente em ruínas, encontra a sua expressão no nº 10 do Primeiro Livro dos seus *Préludes*, onde são estabelecidas associações evocativas e impressionistas.

Pela sua natureza intrínseca, as obras vocais religiosas que serviram de motivação aos poemas de *Arte de Música* – «A Criação de Haydn», «‘Requiem’ de Mozart» e «Missa Solene, op. 123, de Beethoven» – privilegiavam um texto religioso como ponto de partida para o tratamento musical das vozes, e, conseqüentemente, de toda a estrutura musical. Para a composição de Haydn, os capítulos I e II do *Livro de Génesis*, a obra *Paradise Lost* de John Milton (1667) e os *Salmos* serviram de base à narrativa que suporta textualmente esta oratória. No seu *Requiem*, Mozart inspira-se musicalmente na seqüência textual da *Missa de Defuntos*, iniciada no intróito pela palavra «Requiem». Esta missa era uma das mais completas do ordinário, uma vez que incluía várias seqüências, entre as quais o «Dies Irae» e os versos do Ofertório e da Comunhão, hoje abandonadas. Por último, Beethoven encontra nos passos da celebração religiosa a seqüência para quatro vozes da *Missa Solene*, op. 123, estruturada em cinco partes fundamentais, «Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei».

Num outro enquadramento poético, os compositores Franz Schubert e Robert Schumann baseiam alguns dos seus «lieder» em textos dos poetas românticos alemães Wilhelm Müller (1794-1827) e Heinrich Heine (1797-1856). Curiosamente, Jorge de Sena intitula os seus poemas «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller» e «Ouvindo Poemas de Heine como ‘Lieder’ de Schuman», parecendo enfatizar, pela troca nos títulos da ordem compositor-poeta e poeta-compositor, o peso da música sobre o texto no primeiro poema e do texto sobre a música, no segundo. Todavia, o tratamento temático destas duas composições poéticas senianas contraria o enfoque adivinhado pelos títulos, uma vez que nas «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller» são os poemas de Müller o objecto de reflexão preferencial, enquanto em «Ouvindo Poemas de Heine como ‘Lieder’ de

Schuman», a tónica na música é dominante<sup>74</sup>. Ainda no âmbito das canções que motivaram os poemas de *Arte de Música*, *Das Lied Von der Erde*, de Mahler constitui um ciclo de variações sinfónicas e vocais correspondentes a seis «lieder» – «Canção para Beber a Dor da Terra», «O Homem Solitário no Outono», «Da Juventude», «Da Beleza», «O Bêbedo na Primavera» e «O Adeus» – cantados, alternadamente, por uma voz masculina e por uma voz feminina. Este ciclo, *Cântico da Terra*, encontra inspiração num volume de poesia intitulado *A Flauta Chinesa*, onde Hans Bethge reúne as suas próprias paráfrases de poesias chinesas. Daí que a primeira, a terceira, a quarta e a quinta canções deste conjunto vocal-sinfónico se baseiem em poemas de Li-Tai-Po; a segunda, num poema de Tchai-Tsi; e a última canção, num poema de Mong-Kao-Yen e Wang-Wei.

A «Fantasia-Abertura» de Peter Tchaikovsky, *Romeo and Juliet*, não esconde a relação com o drama homónimo de William Shakespeare, escrito no século XVI, ao convocar para uma estrutura clássica em forma de sonata os dois temas principais, símbolos da luta entre duas famílias inimigas – os Montague e os Capulet – e do amor trágico de Romeu e de Julieta. *Also Sprach Zarathustra* é a resposta musical de Richard Strauss à rapsódia filosófica de Friedrich Nietzsche publicada integralmente em 1892. Strauss seleccionou uma parte do prólogo para intitular o seu poema sinfónico e trabalhou oito andamentos, atribuindo-lhes designações extraídas do livro do filósofo alemão. Contudo, o op. 30 de Richard Strauss não pretendeu transformar filosofia em música ou descrever musicalmente um sistema filosófico, mas construir uma estrutura sinfónica a partir do estímulo intelectual das leituras de Nietzsche. Um segundo exemplo de música sinfónica com uma ligação estreita com um «leitmotiv» literário e que serviu de motivação para outro poema de *Arte de Música* é o drama sinfónico *Socrate*, de Erik Satie. O texto deste drama sinfónico com voz resulta de uma selecção de três *Diálogos* de Platão – «Symposium», «Phaedrus» e

---

<sup>74</sup> Cf. conteúdo informativo das notas finais de *Arte de Música* a estes dois poemas, onde Jorge de Sena concentra os seus comentários na recepção crítica à poesia de Wilhelm Müller, «autor dos poemas de dois maravilhosos ciclos de Schubert: *Die schöne Müllerin* e *Die Winterreise*», e, para «Ouvindo Poemas de Heine como 'Lieder' de Schuman», selecciona os «lieder» que motivaram a composição poética, sem qualquer referência a Heinrich Heine («Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 225-226).

«Phaedo» –, para os quais Satie escolheu a tradução de Victor Cousin por ser a que melhor correspondia ao seu desejo expressivo de uma simplicidade musical. Dos *Diálogos* de Platão, Erik Satie inspirou-se apenas naqueles que representavam acontecimentos ou episódios biográficos significativos quanto à personalidade e ao carácter de Sócrates, filósofo homenageado nesta composição musical. Resta referir que Schönberg compôs originalmente a obra *Noite Transfigurada* para um sexteto de cordas, tomando como fonte poética da sua inspiração musical um poema de Richard Dehmel. Os cinco andamentos que estruturam esta composição acompanham a história de dois amantes vagueando pela floresta numa noite de luar à procura de um final feliz para uma conturbada relação de amor.

Ao reflectirmos sobre a especificidade das óperas ou dos excertos de ópera que fazem parte do espólio musical motivador de alguns poemas de *Arte de Música* – «A Morte de Isolda», «Final da ‘Valquíria’», «Marcha Fúnebre de Siegfried, do ‘Crepúsculo dos Deuses’», «‘Boris Godunov’», «‘La Bohème’, de Puccini» e «Princesa di Morte» –, encontramos uma forma musical que vive da conjugação de um libreto com a música, num todo articulado e organizado em simultâneo para uma mesma expressão artística. Neste grupo de composições musicais, onde a presentificação do texto é uma realidade incontornável, Jorge de Sena destaca as óperas de Richard Wagner, músico e autor dos seus próprios libretos. Em *Arte de Música* o poeta medita sobre duas das óperas do ciclo dramático wagneriano constituído por um prólogo – *O Ouro do Reno* – e por uma trilogia de óperas – *A Valquíria*, *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses* – sobre texto do compositor inspirado na mitologia nórdica e no poema épico germânico «A Canção de Nibelungo»<sup>75</sup>. As óperas *La Bohème* e *Turandot* de Giacomo Puccini pertencem a uma larga maioria de óperas que vão beber a sua inspiração a textos de outros autores que são, posteriormente, absorvidos e trabalhados pela estrutura musical. Para *La Bohème*, Giacomo Puccini utilizou o libreto de Giuseppe Giacosa e de Luigi Illica, baseado em *Scènes*

---

<sup>75</sup> Da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, drama musical em três actos sobre um libreto do compositor, Jorge de Sena seleccionou a belíssima ária «A Morte de Isolda» para meditar e transfigurar poeticamente a tragicidade de um amor impossível (Cf. «A Morte de Isolda», in *Arte de Música*, ob. cit., p. 186).

de *La Vie de Bohème*, de Henri Murger; para *Turandot*, Puccini descobriu no libreto de Giuseppe Adami e de Renato Simoni, construído sobre a fábula dramática homónima de Carlo Gozzi, motivo de inspiração musical.

Os poemas de *Arte de Música*, correlativos das emoções despertadas no poeta pelas dezasseis obras musicais acima referidas, revelam um percurso e uma construção poéticas particulares, onde a música que Jorge de Sena ouve funciona como um elo de ligação entre um texto primeiro e um texto final, a sua poesia.

Audição, visão e meditação atribuem uma linearidade processual ao livro *Arte de Música*, conducente a uma apropriação, a uma transformação e a uma transfiguração poéticas dos objectos musicais. Se nos poemas de *Arte de Música* não há uma total ausência de referências musicais dos objectos que despertaram o interesse poético de Jorge de Sena, essa relação de motivação não se materializa também em poemas que procurem reproduzir imitativamente estilos, formas, técnicas ou sonoridades musicais. Na interpretação de José Augusto Seabra, as «variações poemáticas em torno de temas musicais, não são, como o poeta muito bem acentua, nem descrições, nem comentários, mas simples formas sobre formas, em diálogo e em contraponto, continuando a visualidade e a musicalidade a manter a sua autonomia, contraposta à autonomia da linguagem poética»<sup>76</sup>. Não estudaremos, na presente dissertação, a musicalidade imanente dos objectos poéticos de *Arte de Música*, livro de poesias onde há um desejo de falar de música, sobre a música, mas não propriamente uma vocação musical do verso. A música é oferecida ao leitor de poesia e ao ouvinte de música como tema e como referente que recusa a música como matéria. Deste jogo mais de conceitos do que de imagens que é a poesia de Jorge de Sena, António Ramos Rosa conclui:

Sena renova [...] um conceptualismo que eleva a poesia a um nível rigoroso de meditação em que as ideias e os conceitos não se apresentam exteriores ao instante fulgurante do processo criador, antes se vinculam à sensibilidade imediata e singular do próprio acto poético. A sua originalidade residirá, sobretudo, nessa profunda

---

<sup>76</sup> «Jorge de Sena ou a Liberdade da Escrita», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 88.

assunção e encarnação das ideias através de uma linguagem conceptual que, agravando-se voluntariamente, se nega e supera a si mesma, até nos pôr em face do impensável e obscuro cerne, donde toda a poesia se ilumina.

[...] O uso da linguagem conceptual não é para Sena senão um limite voluntário que a si próprio se impôs, não para se encerrar nele, mas para mais eficientemente exercer a sua liberdade<sup>77</sup>.

Em *Arte de Música* é a «consciência poética» de objectos musicais ou paramusicais autónomos, o factor distintivo para Luís Adriano Carlos: «Não são os poemas que se adaptam às peças musicais, aos compositores, etc.; são estes que se adaptam, no instante da criação poética, a um movimento dialéctico que transfigura negativamente aspectos da sua presença *intencional*, numa metamorfose que apenas principiou em cada nova forma poemática»<sup>78</sup>.

O verdadeiro sentido das transfigurações poéticas de *Arte de Música* reside, quanto a nós, na associação e na expansão dos poemas em várias referencialidades e em diferentes tipos de projecções poéticas. Neste sentido, propomos uma nova abordagem temática da «série musical» de Jorge de Sena quanto ao tipo e ao grau de motivação que une o objecto musical/paramusical ao objecto poético. Numa classificação tipológica, esquematizada no Quadro II, incluiremos todos os poemas do livro distribuídos por três grandes grupos – poemas que incidem sobre o objecto musical ou paramusical; poemas que incidem sobre a escrita poética; e poemas que remetem para uma referencialidade extra-musical:

---

<sup>77</sup> «A Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre», in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, pp. 92-93.

<sup>78</sup> *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 214.

## QUADRO II

*Arte de Música: Incidência e Projecção do Objecto Poético*

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Sobre o objecto musical / paramusical	Sobre a escrita poética	Sobre uma referencialidade extra-musical
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy		+	
Ouvindo Canções de Dowland	+		-
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	-		+
Concerto «Brandenbarguês» nº 1, em Fá Menor de J. S. Bach	+		
Bach: Variações Goldberg			+
Water Music, de Händel	+		
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	+		
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo	+		
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn	+		
A Criação, de Haydn			+
Sonata nº11, para Piano, K 331, de Mozart	+		
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466.			+
Mozart: Andante do Trio K 496	+		
Fantasias de Mozart, para Tecla			+
«Requiem» de Mozart	+		-
Missa Solene, op. 123, de Beethoven			+
Ouvindo o Quarteto op.131, de Beethoven	+		
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	+	-	
Sinfonia Fantástica, de Berlioz	+		
Chopin: Um Inventário	+	-	
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	+	-	
A Última Música de Liszt para Piano			+
A Morte de Isolda	+		
Final da «Valquíria»	+		
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	+		
Pobre Brückner	-		+
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms			+

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Sobre o objecto musical / paramusical	Sobre a escrita poética	Sobre uma referencialidade extra-musical
«Má Vlast», de Smetana			+
«Boris Godunov»	+		
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky			+
«La Bohème», de Puccini	+		
«Princesa di Morte»	+		
«Festas», de Debussy			+
«Das Lied Von der Erde», de Mahler	+		
Mahler: Sinfonia da Ressurreição	+		
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss			+
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius			+
Erik Satie para Piano	+		
Ouvindo o «Sócrates» de Satie			+
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok			+
«Noite Transfigurada», de Schönberg	+	-	
Concerto de Piano, op.42, de Schönberg			+
A Piaf			+
«Pot-Pourri» Final			+

Da análise do quadro-síntese desta primeira classificação tipológica, concluímos que vinte e quatro poemas de *Arte de Música* incidem preferencialmente sobre a obra ou o compositor que sensibilizaram Jorge de Sena para a criação poética. Destes vinte e quatro poemas, metade reporta a sua inspiração a óperas ou excertos de óperas («A Morte de Isolda», «Final da 'Valquíria'», «Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos Deuses'», «'Boris Godunov'», «'La Bohème', de Puccini» e «'Princesa di Morte'»), a «lieder» («Ouvindo Canções de Dowland», «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller», «Ouvindo Poemas de Heine como 'Lieder' de Schuman», e «'Das Lied Von der Erde', de Mahler»), a obras da música vocal religiosa («'Requiem' de Mozart») e a um sexteto de cordas («'Noite Transfigurada', de Schönberg»).

A ligação do poema com o objecto musical intensifica-se na presença de motivos musicais associados a um texto verbal que faz parte da obra artística como um todo ou que lhe é preexistente. Em alguns poemas, esta

relação com o referente musical, que é simultaneamente um referente textual, adquire uma estatuto dominante, chegando o poeta a incorporar nos seus próprios versos traduções ou excertos de um libreto, como ocorre em «Final da ‘Valquíria’» e em «‘Boris Godunov’», respectivamente:

«Assim de ti o deus se afasta agora,  
num beijo te roubando a divindade»<sup>79</sup>.

\*\*\*

*A ti moi sin, chiem zániat?*<sup>80</sup>.

Sobre a escrita poética, é visível a escassez de poemas/metapoemas, revelando-se o prelúdio à «série musical» de Jorge de Sena como o mais importante poema auto-reflexivo. O valor decisivo e testemunhal de «‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy» corresponde a esse momento mitológico de iniciação e de compromisso poéticos de Jorge de Sena, disponível para transfigurar o mundo e a humanidade pela poesia. O nascimento do poeta Jorge de Sena, provocado pela primeira audição do prelúdio de Debussy, é descrito no poema de abertura de *Arte de Música*, onde o acto de escrita ocupa um lugar central:

Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.  
Eu nada sabia de poesia, [...]  
[...]

[...]

Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas  
só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou  
mas sem palavras. *Escrevi*. [...]

[...]

[...]  
nunca mais pude ser eu mesmo[...]»<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 188.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 165. Sublinhado nosso.

Este processo iniciado pela audição musical, e convergente para a escrita poética, não encontrará em mais nenhum dos quarenta e três poemas de *Arte de Música* uma expressão tão directa por parte do poeta. Contudo, e no contexto específico da música vocal, as relações entre a música e a poesia são retomadas em «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller» e em «Ouvindo Poemas de Heine como ‘Lieder’ de Schuman». Reflectindo sobre um problema inerente à própria forma musical, que despertou nele o desejo da escrita poética, Jorge de Sena concentra a sua meditação na complementaridade e no equilíbrio entre a música de Schubert e a poesia de Wilhelm Müller:

Como é possível? Como foi possível? Deu a música  
aos poemas o que não tinham? Ou eles  
tinham o que às vezes poesia pode ter sem  
bem ser poesia: a falta dela  
que a música pode compor e criar?  
Tantas vezes grande música se fez com má poesia,  
e tão raras vezes foi feita com poesia grande!  
Mas há casos em que, na verdade, o que a poesia diz  
ou diz tão vulgarmente e vacuamente  
não importa, porque é só pretexto para a voz  
(como foi, quando escrita) – e então este milagre  
acontece de a música dizer o que  
as palavras apenas indicavam ou escondiam<sup>82</sup>.

Também o encontro dos poemas de Heine com a música de Schuman produz, no seu sentir poético, um efeito devastador:

Nunca talvez tão grande poesia encontrou sua grande música  
assim. Outros poemas grandes foram musicados para o canto,  
e de outros não tão grandes se fizeram canções magníficas.  
Mas raro assim aconteceu que a palavra fosse dita em música  
como a pensada música que nela havia para lá dos sons da linguagem,  
[...]<sup>83</sup>.

O feixe de sensações e de sentidos projectados para fora do poema enquanto objecto motivado pela Música encontra o seu foco correspondente

<sup>82</sup> «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller», in *idem*, p. 183.

<sup>83</sup> «Ouvindo Poemas de Heine como ‘Lieder’ de Schuman», in *idem*, p. 185.

em dezanove das composições poéticas de *Arte de Música*. Estes poemas afastam-se do objecto musical ou paramusical para construírem diferentes significações onde o processo meditativo intensifica a transfiguração poética. A projecção destes poemas para um exterior poético advém de um tipo de relação particular que se estabelece entre o poema e a Música:

## QUADRO III

*Arte de Música: O Signo Poético na Relação com o Objecto Musical*<sup>84</sup>

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Carácter icónico	Carácter indicial	Carácter simbólico
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy		+	
Ouvindo Canções de Dowland	-	+	
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão		+	
Concerto «Brandenbúrgues» nº 1, em Fá Menor de J. S. Bach	+		
Bach: Variações Goldberg			+
Water Music, de Händel	+		
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti		+	
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo		-	+
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn		+	
A Criação, de Haydn			+
Sonata nº11, para Piano, K 331, de Mozart	+		
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466			+
Mozart: Andante do Trio K 496	+		
Fantasia de Mozart, para Tecla			+
«Requiem» de Mozart		-	+
Missa Solene, op. 123, de Beethoven			+
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven		-	+
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	+		
Sinfonia Fantástica, de Berlioz		+	
Chopin: Um Inventário			+
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	+		
A Última Música de Liszt para Piano		-	+
A Morte de Isolda		+	
Final da «Valquíria»	+		

<sup>84</sup> Segundo a terminologia de Charles Peirce, na relação do signo com o objecto, distinguem-se três tipos de signos: os ícones (signos ligados ao objecto por uma relação de semelhança ou de analogia), os índices (signos que estabelecem uma relação física, de presencialidade com o objecto), e os símbolos (signos arbitrários, com uma relação distante com o objecto) (Cf. Umberto Eco, *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, pp. 52-58). Da aplicação da teoria de Peirce à análise do livro *Arte de Música*, e tendo em conta que «cada signo pode ser assumido como um índice e como um ícone ou como um símbolo, segundo as circunstâncias em que aparece e o uso significativo a que se destina» (*Idem*, p. 54), resulta a proposta de agrupamento destes poemas de acordo com o estatuto dominante do carácter icónico, indicial ou simbólico.

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Carácter icónico	Carácter indicial	Carácter simbólico
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»		+	
Pobre Brückner			+
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms		-	+
«Má Vlast», de Smetana			+
«Boris Godunov»	+		
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky			+
«La Bohème», de Puccini		+	
«Princesa di Morte»	+		
«Festas», de Debussy			+
«Das Lied Von der Erde», de Mahler		+	
Mahler: Sinfonia da Ressurreição		+	
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss			+
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius			+
Erik Satie para Piano		-	+
Ouvindo o «Sócrates» de Satie			+
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok			+
«Noite Transfigurada», de Schönberg		+	
Concerto de Piano, op.42, de Schönberg			+
A Piaf			+
«Pot-Pourri» Final			+

Todos os poemas de *Arte de Música* são meditativos, e, portanto, são transfigurações. No entanto, a constelação poética deste universo é orquestrada por movimentos de aproximação e de afastamento dos poemas em relação à Música, origem de toda a meditação e de toda a transfiguração poéticas. A análise do Quadro III permite concluir que apenas nove dos poemas de *Arte de Música* estabelecem uma relação directa de proximidade imitativa com o objecto musical. Nesta relação de semelhança ou de analogia transfigurada em criação poética, Jorge de Sena valoriza ora o objecto textual, ora o objecto musical. Este grupo distingue-se por poemas que destacam o texto da própria composição musical («Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller», «Ouvindo Poemas de Heine como 'Lieder' de Schuman», «Final da 'Valquíria'», «'Boris Godunov'» e «'Princesa di Morte'») e por composições poéticas inspiradas em música sem palavras. Em «Concerto 'Brandenburguês' nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach», a divisão do poema em quatro partes, tal como os quatro andamentos

– *Allegro, Adagio, Allegro e Menuetto* –, acompanha poeticamente o espírito e a forma que assistem a este concerto. Desde logo, na primeira parte do poema, Jorge de Sena refere o «som contínuo / de um tempo trespassado»<sup>85</sup>, numa clara alusão ao baixo contínuo que sustenta uma melodia harmonicamente preenchida. A «proporção de altura»<sup>86</sup>, tipicamente barroca, condensa-se nos versos finais desta primeira parte em vocábulos rítmica e silabicamente decrescentes até ao *tutti* final:

Intensamente.  
Quietação.  
Vácuo.  
Tudo<sup>87</sup>.

Por sua vez, a interrogação retórica que domina a segunda parte do poema corresponde à cadência suspensa deste andamento lento, ao qual se contrapõe o *Allegro* seguinte, dominado por «Madeiras, cordas, gestos, sopros [...]»<sup>88</sup>. Ao *Menuetto*, andamento mais longo do primeiro *Concerto Brandenbarguês* de J. S. Bach, Jorge de Sena dedica a estrofe mais breve do seu poema. Sendo este um andamento de dança escrito num compasso de divisão ternária, os versos que lhe são análogos absorvem, do mesmo modo, esse ritmo ternário:

Neste silêncio, | que ficou, | flutua?  
O quê?  
Nós?  
Como | tão pouco | restaria<sup>89</sup>?

As vinte Suites de *Water Music*, de Händel, foram escritas como uma espécie de serenata ao ar livre para uma ou mais festas a bordo do Tamisa, em honra do Rei Jorge I de Inglaterra. Quanto à forma, *Water Music* reflecte o cosmopolitismo de Händel, músico alemão que estudou os estilos

<sup>85</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 169.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 170.

francês e italiano antes de se radicar na sua pátria adoptiva, a Inglaterra, em 1712. À abertura em estilo francês seguem-se as danças francesas (*Bourré* e *Menuet*), e os andamentos italianos, desde o *Allegro* ao *Andante*, enquanto os *hornpipes* completam o conjunto com exemplos de danças campestres genuinamente inglesas. O poema de *Arte de Música* inspirado na música de Händel contrai-se, mais do que em meditações a partir da forma, da técnica ou do estilo musicais, num envolvimento próximo do contexto histórico e biográfico do compositor e da obra. Há toda uma imagística que remete preferencialmente para a visualização de um momento e da execução das peças:

Sobre o rio descem  
cordas e madeiras  
a remos de metais.

[...]

A brisa flui  
serena e fina  
em cabeleiras  
e em rendas que  
ondulam  
risonhos e solenes  
sobre os bordados esparzidos, prata  
que dança e salta enquanto  
as barcas se meneiam  
[...]

E as barcas descem temporais o rio  
[...]

Com pompas e sorrisos  
os instrumentos tocam  
virilmente lânguidos  
a circunstância de uma festa aquática:  
[...]

Os últimos acordes como vénias passam.  
O sol dardeja sobre as frondes. Tronos  
dourados se dissolvem no reflexo de águas  
que a música prolonga em gloriosas tardes<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> *Idem*, pp. 171-173.

A *Sonata n.º 11*, K 331, de Mozart, oferece-se ao poeta enquanto forma e estrutura musicais. Jorge de Sena apropria-se poeticamente dela numa escrita circular que começa e acaba num tema recorrente da sua poesia – o tema e as variações. Nos primeiros versos da sua sonata, o poeta identifica os três andamentos – Andante Grazioso: Tema, Variação I, Variação II, Variação III, Variação IV, Variação V (Adagio) e Variação VI (Allegro); Menuetto-Trio e Alla Turca (Allegretto) – que compõem o K 331, de Mozart:

Sonata sim, mas variações que  
mecanicamente se repetem gráceis  
até que um minueto lancinante as transforma  
no rondó convencional muito *alla turca*<sup>91</sup>,

É a partir desta sonata que Jorge de Sena encontra o tema para variar em poesia sem, contudo, quebrar o elo com o objecto musical sobre o qual incide, por vezes, de forma irónica.

A música de câmara de Wolfgang Amadeus Mozart, e, mais concretamente, o *Andante* do *Trio* K 496 para piano, violino e violoncelo, oferece a Jorge de Sena o mote, uma frase, para ser trabalhado pelo poeta nos seus versos. O andamento central do *Trio* K 496 é um *rondo* lento com frases de duração regular que depende de temas apresentados alternadamente pelo violino e pelo piano. Jorge de Sena concentra a sua audição nessa frase que «emerge súbita no trio saltitado», mas que «não volta mais senão disfarce, / variações»<sup>92</sup>. No tema inicial proposto, as duas vozes encetam uma conversa harmónica e dialógica interceptada por Jorge de Sena, fascinado por «Esta frase», a primeira, que lhe provoca um poema permanentemente imbricado com a simplicidade e a brevidade desta forma musical, e com a procura de uma resposta a esse «violino» que «ansiosamente pergunta»<sup>93</sup>.

As doze composições poéticas marcadas preferencialmente por um carácter indicial na relação que estabelecem com a Música são «‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy», «Ouvindo Canções de Dowland»,

<sup>91</sup> «Sonata n.º 11, para Piano, K 331, de Mozart», in *idem*, p. 175.

<sup>92</sup> «Mozart: Andante do Trio K 496», in *idem*, p. 177.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

«Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão», «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti», «‘Andante con Variazioni’, em Fá Menor, de Haydn», «Sinfonia Fantástica, de Berlioz», «A Morte de Isolda», «Marcha Fúnebre de Siegfried, do ‘Crepúsculo dos Deuses’», «‘La Bohème’, de Puccini», «‘Das Lied Von der Erde’, de Mahler», «Mahler: Sinfonia da Ressurreição», e «‘Noite Transfigurada’, de Schönberg». Nestes poemas, a presencialidade da Música traduz-se por uma relação física com o ouvinte/poeta que transporta para os seus versos o testemunho de uma audição. O poeta sente-se dividido pela contiguidade com o objecto musical ou paramusical textualmente fixado e pela meditação extramusical despertada pelo referente. Poemas como «Ouvindo Canções de Dowland», «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti», «A Morte de Isolda», «Mahler: Sinfonia da Ressurreição», e «‘Noite Transfigurada’, de Schönberg», activam uma função deíctica da linguagem pela capacidade de chamar o objecto para o presente da criação poética, conforme atestam, respectivamente, os versos dos poemas citados:

Desta música não ouço mais do que a  
nítida estrutura que se oculta sob  
a melodia que ondulante toca  
falsamente a emoção tão pronta,  
ou sob esta harmonia [...]  
[...].  
Não ouço mais do que a estrutura oculta  
desta música, [...]  
[...]<sup>94</sup>

\*\*\*

Ouço-a tocar estas sonatas  
anos depois que já está morta,  
[...]  
É isto agora a nossa humanidade,  
[...]  
e os sons que alguém vibrou  
como estes que ressuscitavam  
um instrumento abandonado.  
[...]

---

<sup>94</sup> *Idem*, p. 166.

Tudo isso nada é perante  
 abstracção como esta  
 de morta música  
 num morto cravo  
 tocado pela morta  
 nesta apoteose  
 de ressurreição  
 [...] <sup>95</sup>

\*\*\*

Nesta fluidez contínua de um tecido vivo  
 [...]
   
 nesta fluidez sem tempo [...],  
 [...]
   
 e mesmo este balanço largamente harmónico  
 [...].

Nesta doçura que ao silêncio imóvel,  
 acaba retornando, [...],  
 [...].

Fica-nos o gosto da piedade.  
 E uma vontade de enterrá-los juntos  
 [...] <sup>96</sup>.

\*\*\*

Ante este ímpeto de sons e de silêncio,  
 ante tais gritos de furiosa paz,  
 ante um furor tamanho de existir-se eterno,  
 há Portas no infinito que resistam?  
 Há Infinito que resista a não ter portas  
 para serem forçadas? Há um Paraíso  
 que não deseje ser verdade? E que Paraíso  
 pode sonhar-se a si mesmo mais real do que este <sup>97</sup>?

\*\*\*

Como tão tensas cordas  
 vibram assim, [...],  
 [...]

---

<sup>95</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>96</sup> *Idem*, pp. 186-187.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 196.

é como um mar de luz sombria  
em que se afunda este rigor furioso?

Depois do desespero destas formas puras  
[...] –  
depois de tais excessos de ser música  
[...] –  
que música podia haver?

Tão tensas as arcadas, tão furiosas,  
tão grandiosamente este pavor que canta  
[...] <sup>98</sup>?

A Música como tema, e não como matéria ou presencialidade, é preponderante numa maioria representativa da totalidade dos poemas de *Arte de Música*. E porque «nada há que possa ser alheio à poesia»<sup>99</sup>, Jorge de Sena atravessa séculos, compositores, intérpretes, estilos e formas musicais, acompanhando o percurso de humanidade que todo o objecto estético incorpora. O poeta é esse homem que, num determinado momento da sua vida, testemunha e faz a leitura poética dessa humanidade contida e reflectida na Música como produto de uma cultura de que somos parte apenas porque existimos. Desta análise, concluímos que a visão criadora seniana da «série musical» nos permite propor a associação temática de vinte e dois destes poemas em quatro tipologias distintas – poemas da criação; poemas evocativos; poemas do humanismo; e poemas da negação<sup>100</sup>, conforme o Quadro IV testemunha:

---

<sup>98</sup> *Idem*, pp. 200-201.

<sup>99</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 212.

<sup>100</sup> Desta classificação tipológica excluimos o poema que encerra *Arte de Música*, «‘Pot-Pourri’ Final», por não haver uma metamorfose, decorrente da ausência de uma motivação musical para a criação poética.

## QUADRO IV

*Arte de Música: Classificação Tipológica dos Poemas*

<b>Poemas da Criação</b>
Bach: Variações Goldberg
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms
Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg
A Criação, de Haydn
Missa Solene, op. 123, de Beethoven
<b>Poemas Evocativos</b>
Chopin: Um Inventário
A Última Música de Liszt para Piano
Pobre Brückner
«Má Vlast», de Smetana
«Festas», de Debussy
Ouvindo o «Sócrates», de Satie
A Piaf
<b>Poemas do Humanismo</b>
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466
Fantasia de Mozart, para Tecla
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius
<b>Poemas da Negação</b>
«Requiem» de Mozart
Erik Satie para Piano
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok

### Poemas da Criação

Em «Bach: Variações Goldberg», as variações musicais, modalidade expressa pela procura de diferentes potencialidades a partir de um número limitado e fixo de materiais, estimulam a criatividade de Jorge de Sena, permitindo-lhe transfigurar a música de Bach em variações poéticas sobre a autonomia e a inconvertibilidade da criação musical à criação verbal:

A música é só música, eu sei. Não há  
outros termos em que falar dela a não ser que  
ela mesma seja menos que si mesma.[...]  
[...]  
[...]. E se a música  
for música, ouçamo-la e mais nada<sup>101</sup>.

Mas, porque «nenhum silêncio recolhido nos persiste além / de alguns minutos», o poeta cede ao apelo de «proclamar [...] essa grandeza imensa / [que] não se comove com íntimos segredos» para ter a «consciência de que o homem é, por vezes», na música e pela música, «maior do que si mesmo»<sup>102</sup>. O sentido fundamental de renovação de uma forma não circular, mas cíclica, movimentando-se em direcção a um novo plano de visão e de percepção que só a música traz ao poeta e que só ela pode veicular, confronta-o com a certeza metamórfica «de que não há regresso após tanta invenção. / Nem a música, nem nós, somos os mesmos já»<sup>103</sup>. Todavia, é em «Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven», poema motivado pelo quarteto de cordas de Beethoven, que as relações da música com a linguagem

<sup>101</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 170.

<sup>102</sup> *Idem*, pp. 170-171.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 171. Para Óscar Lopes, «o livro faz exactamente aquilo que, a cada passo, quase poema por poema, preceitua *que se não faça*: procura o *sentido* à música, fala *de* música, ou fala *em vez de* música, reconhecendo ao mesmo tempo que a *música é só música, eu sei*» («Literatura e Música», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária/2*, ob. cit., p. 45).

verbal atingem o ponto máximo da reflexão seniana<sup>104</sup>. Aqui, Jorge de Sena começa por rejeitar o carácter etéreo e irreal associado à música como linguagem e criação humanas:

A música é, diz-se, o indizível  
 [...] que passa das palavras para ser  
 apenas o ritmo e os sons e os timbres  
 só pelos músicos cientes de harmonia  
 e de composição imaginados<sup>105</sup>.

«Mas, / se assim fosse», medita o poeta, «Começariam / onde a expressão verbal não se articula / por impossível» para concluir que «Não é, portanto, a música o limite / ilimitado dos limites da linguagem, / para dizer-se o que não é dizível»<sup>106</sup>.

Mas se a música não é o indizível, então o que é a Música? Como defini-la? Haverá palavras para falar sobre a Música? Da Música?

Será que [ela] nos diz do aquém, do abaixo,  
 do infra, do primário, do barbárico,  
 do animal sem alma e sem razão?  
 Será que todo este rigor tão belo  
 é como que a estrutura prévia  
 de que existimos ao pensar as coisas?  
 E não a quintessência depurada  
 de uma estrutura que se consentiu  
 todo o significar a que as palavras vieram  
 da analogia nominal e mágica  
 até à consciência dos universais?  
 Não há tristeza alguma nesta  
 vida transformada em puro som,  
 em homogénea outra realidade?  
 Não é de angústia este rasgar melódico

<sup>104</sup> Cf. análise de Francisco Cota Fagundes, que divide o poema em quatro secções, e para quem há uma correspondência clara entre a composição poética e a forma sonata original deste quarteto: «O poema de Sena é portanto uma meditação sobre o sentido desta composição e uma adaptação da sua organização global à estrutura poética» (*A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., pp. 284-285).

<sup>105</sup> «Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven», in *Arte de Música*, ob. cit., p. 181.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

da consciência antes de criar-se humana<sup>107</sup>?

Consciente do efeito perturbante da Música no seu sentir profundo de poeta, mágico das palavras, apenas essa «estrutura prévia» ao humano, construção de uma «realidade outra» que não se mistura com outras linguagens, dá a Jorge de Sena a resposta essencial:

Se há mistério na grandeza ignota,  
e se há grandeza em se criar mistério,  
esta música existe para perguntá-lo.  
E porque se interroga e não a nós,  
ela se justifica e justifica  
o próprio interrogar com que se afirma  
não quintessência ela, mas raiz profunda  
daquilo que será provável ou possível  
como consciência, quando houver palavras,  
ou quando puramente inúteis forem<sup>108</sup>.

A Música existe para além das palavras. E, porque se interroga a si própria, ela auto-justifica-se e justifica um mundo significante particular e único, uma existência dizível, mas sem palavras possíveis. Essa incapacidade de preencher com a palavra o «vácuo de silêncio» que se instala no intervalo entre a música e o sentido é apresentada pelo poeta em «Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms» através da associação paradoxal de conceitos dicotômicos e irreduzíveis:

Da música ao sentido, que palavra  
preenche o vácuo de silêncio entre este  
fluir contínuo de timbrados ritmos  
e o que desperta em nós de não sonhada vida?  
E que palavra traz consigo o som  
do que ela mesma evoca em nós: imagem  
de uma ideia, cor de uma lembrança,  
perfume de um desejo, forma de um conceito<sup>109</sup>?

---

<sup>107</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 189.

Mas se o poeta é impotente, «com palavras ou sem elas», para verbalizar a humana vida contida na experiência musical ou para musicar essa vida humana de que o verbo se apropria, então só a Música pode dar a visão de uma existência, da nossa existência, pelo rigor de um «movimento» ouvido e pressentido:

Dulcíssima harmonia, sopro e gesto,  
ouvida sem ser vista, e pressentida  
no imprevisto da sequência firme  
de um cálculo de pausas e de alturas:  
o mundo sem palavras, movimento imóvel,  
frase destituída de sentido.  
É isto a vida: algo que se ouviu  
num timbre momentâneo e sobreposto

ao vácuo entre as palavras, para além  
do som ou do sentido. [...] <sup>110</sup>

É, portanto, o reconhecimento da autonomia da linguagem musical, com as suas regras e os seus meios próprios, que conduz o poeta à evocação da Música, «suspensão / de todas as certezas», como criação sonora da nossa humanidade e da vida que existe em nós:

Eu te saúdo como noite eterna  
onde por sons se escreve que existimos <sup>111</sup>.

Novamente inspirado numa das últimas obras de um compositor, Jorge de Sena inicia no «Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg» a sua meditação poética, caracterizando o método dodecafónico de criação musical como a «derrocada monstruosa e caricata / das presunções melódicas e harmónicas / de uma sociedade vil e condenada à morte» <sup>112</sup>. A configuração específica dos doze meios tons numa série constitui, apenas, o princípio de uma divagação poética, a «mais terrível», sobre o sem sentido de uma estrutura musical:

---

<sup>110</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 201.

é que não há sentido em dar sentido  
 a uma estrutura musical, já que o sentido  
 é ele mesmo a sequência falsa que não significa.  
 É que o desmascarar da música  
 reduzida à sua mesma inumanidade  
 reduz tudo o que somos e julgamos ser  
 nas horas de melancolia  
 a este beco sem saída:  
 uma raiva melancólica e cordata  
 sem qualquer nexos com a própria solidão que exprime<sup>113</sup>.

Retirar à Música a sua humanidade é «desmascarar» o ser e abreviar o caminho para o «vazio», o «inútil», o «insensível», o «sem vida». Só a Música, e não a palavra, escapa ao «inescapável» e prossegue «no seu próprio tempo» para além do Tempo, com «um pouco de ternura e de ilusão»<sup>114</sup>.

Por sua vez, a Música como motivo primeiro da escrita é diluída em «A Criação, de Haydn» no problema central da criação poética. Jorge de Sena, inspirado pelo «magnificente oratório»<sup>115</sup> de Haydn, procede a uma certa secundarização do objecto musical para projectar poeticamente as suas reflexões no afastamento reconhecido entre o criador e as criaturas, o divino e o humano<sup>116</sup>. Ao evocar «estes homens que podiam escrever da Criação», Haydn, Milton e outros, Jorge de Sena assume-se como profundamente humano quando se afasta desse «Mundo», «*apenas* criado» na ausência de uma humanidade imperfeita e limitada, e da qual ele é o mais fiel e atento representante<sup>117</sup>:

Felizes estes homens que podiam escrever da Criação,  
 confiadamente compor – por mais dores que sofressem  
 enquanto humanos e como seres viventes –  
 tão jubilantes cânticos do criar do Mundo.

---

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> *Idem*, pp. 201-202.

<sup>115</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 224.

<sup>116</sup> Neste ponto, partilhamos do essencial da análise de Francisco Cota Fagundes em *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., pp. 197-200.

<sup>117</sup> Sublinhado nosso.

Era belo, era bom, era perfeito o Mundo.  
É certo que o cantavam quando apenas era criado,  
e o par humano pisava sem pecado  
o jardim paradisíaco.

Nós nem mesmo em momentos únicos,  
raríssimos, epifânicos  
– e não só por não crermos no pecado –,  
não podemos<sup>118</sup>.

Mas, se nós não podemos falar da Criação, desse «Mundo» que «Era belo, era bom, era perfeito», podemos, contudo, criar a Música e a poesia da nossa humanidade.

Paralelamente, a *Missa Solene*, op. 123, de Beethoven – mais cénica do que solene –, e, em particular, o *Agnus Dei* final, surge como um referente musical representativo da tentativa do compositor para encerrar as suas falhas enquanto ser humano e do triunfo pessoal de Beethoven, livre para poder enfrentar os problemas musicais e humanos da *Nona Sinfonia* e dos seus últimos *Quartetos*. A Jorge de Sena, a escrita poética de «Missa Solene, op.123, de Beethoven», despertada pela audição desta composição, ocorre no dia 2 de Novembro de 1964, o Dia dos Fiéis Defuntos e do seu aniversário. Nesse momento e através da música, o poeta procura definir a verdadeira aceção da relação humano / divino que assiste a «esta música» que «Não é solene [...] / ao contrário do nome e da intenção»<sup>119</sup>. Os sentimentos envolvidos na experiência musical conduzem a meditação poética para a identificação do «medo» como o único elo de união do homem com Deus:

É medo, um medo-orgulho, feito  
de solidão e de desconfiança. Não  
piedosa tentativa para captar um Deus  
ou ardente anseio de união com Ele.  
Não é também, com tanta majestade,  
a exigência de que Ele exista,  
porque o mereça quem assim O inventa.

É um medo comovente de que O não haja

---

<sup>118</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 175.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 180.

[...] <sup>120</sup>,

O referente musical transporta, subjacente, a presença da morte e do desespero do homem face a um Deus desconhecido, no «desejo ansioso» de um divino humano que «se interponha [...] / entre um nada feito música / e outro possivelmente Deus» <sup>121</sup>. A expressão conjuntiva de uma «esperança desesperada» num novo Deus recriado pelo Homem, feito Homem, e que só o poeta pode compreender, não é certeza, mas «grandeza nossa» do possível concretizado em poema <sup>122</sup>.

### Poemas Evocativos

Mais do que um inventário da obra e das paixões do compositor romântico polaco, «Chopin: Um Inventário», a vigésima composição poética de *Arte de Música*, pode ser considerada como um poema autobiográfico que projecta, parcialmente, na vida e na arte de criar do músico evocado, o alter-ego de Jorge de Sena <sup>123</sup>. Sem qualquer referente musical, esta meditação poética seniana incide, num primeiro momento, na referência impessoal a um grupo de sujeitos – «Outros», «quase todos» –, do qual Chopin e Jorge de Sena se distanciam:

[...] Outros viveram menos, escreveram mais,  
comeram mais amargo o classicamente amargo pão do exílio, foram  
[ignorados  
ou combatidos, morreram abandonados, não se passearam nas alcovas

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> Note-se a analogia com a posição de Francisco Cota Fagundes sobre este tom do poema, quando o crítico afirma: «O poema de Sena também pode ser visto como uma espécie de biografia de Chopin, homem e artista. Mas nestas notas sobre a vida de Chopin, também nos apercebemos de ecos da vida do próprio Sena. Algumas das experiências e das características partilhadas por ambos estão incluídas no poema; outras não. Mas mesmo estas são apreendidas pelo leitor familiarizado com as biografias e as personalidades de Chopin e de Sena» (*A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., p. 213).

ou nos salões da glória, confinaram-se menos ao instrumento que melhor  
[dominavam  
e mesmo foram mais apátridas sofrendo de uma pátria que não haja<sup>124</sup>.

A vida, a escrita, o exílio, o esquecimento, o abandono, o instrumento e a pátria assumem poeticamente uma ligação vivencial partilhada pelo compositor e pelo poeta. Contudo, a Jorge de Sena será alheia essa existência mundana das «alcovas» e dos «salões da glória», onde Chopin, pianista e compositor, brilhava com o lirismo profundo e elíptico, a sensibilidade e a imaginação criativas de «performances» audaciosas e inovadoras.

O poeta e crítico reconhece, ainda, as consequências negativas de uma vulgarização musical do compositor polaco, considerando-o «uma praga dos estudos de piano e das salas de concertos»<sup>125</sup>:

Além disso, quase todos escaparam mais à possibilidade repelente  
de ser melodia das virgens, ritmo dos castrados,  
requebro da meia-tijela, nostalgia dos analfabetos,  
e outras coisas medíocres e mesquinhas da vulgaridade, como ele não. Ou  
[de ser  
prato de não-resistência para os concertistas que tocam para as pessoas que  
[julgam  
que gostam de música mas não gostam<sup>126</sup>.

«Uma arte de compor a música como quem escreve um poema»<sup>127</sup>.  
A evocação da criação musical de Chopin é a evocação da criação poética de Jorge de Sena. O fingimento, o disfarce, a «máscara», este esconder que é revelar e criar o mundo com a música e com a poesia, não são mais do que a «força», a «inspiração», a «estrutura», a «melancolia», a «ironia», a «magia», o «pensamento», o «sentimento» e as «formas livres / para criar-se a si mesmo» e ao Homem como ser humano<sup>128</sup>. É esta a arte poética, arte de música, de Jorge de Sena.

---

<sup>124</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 185.

<sup>125</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 226.

<sup>126</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 185.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

Ao lado de «Final da ‘Valquíria’» (04/07/1973), de «Marcha Fúnebre de Siegfried, do ‘Crepúsculo dos Deuses’» (13/01/1974) e de «Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller» (20/04/1974), «A Última Música de Liszt para Piano», de 17 de Março de 1973, foi um dos últimos poemas escritos por Jorge de Sena para a reedição de *Arte de Música*, em 1978. *Czarde Obstiné* (1886), *Bagatelle sans Tonalité* (1885), *En Rêve*, *Nocturne* (1885) *Lugubre Gondole, n.º 2* (1885) ou *Abschied* (1885) – qual destes referentes musicais se apresenta como motivo de inspiração e de meditação poéticas a Jorge de Sena? Nas notas finais aos poemas de *Arte de Música*, o poeta esclarece esta e outras questões envolvidas no seu relacionamento afectivo com as composições do músico húngaro e, em particular, com a última fase da sua obra:

Nunca alimentei mesmo pelo Liszt ruidoso, literato ou meramente «virtuosístico», o desprezo que foi (e ainda é) muito da gente de gosto «moderno», entre a qual sempre me contei. Grande parte da sua obra sempre me pareceu mais complexa e audaciosa do que parecia ouvir-se, e é o que a crítica recente mais e mais pensa dele como precursor de modernidades. As suas últimas composições, todavia, admiro-as muito, pelo refinamento austero e experimental (ou apenas liberto) a que se entregou nelas. É o que sucede com *as peças* a que o poema se refere, [...] <sup>129</sup>.

Não é, portanto, a última música de Liszt, mas a evocação da figura do «velho Liszt» e das suas últimas obras, o motivo gerador do poema seniano. A música desse período final reflecte fielmente tudo o que marcou a vida do compositor: a mistura de um caminhar doloroso e ascético em direcção à morte com rasgos de tranquilidade, de paz e de contemplação. Mais do que a conclusão de um processo criativo, as últimas peças de Liszt revelam uma nova linguagem pianística, surpreendente pela ambiguidade e pela instabilidade das formas musicais, fruto de uma economia de meios e de processos de composição num estilo linear e abstracto, onde os silêncios aliviam o desespero criador. É este o «velho Liszt» evocado, «sonhando ao piano / em longas pausas por entre seriais / meditações de solitários

<sup>129</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 226. Sublinhado nosso.

sons»<sup>130</sup>. A vida sonhada, o sonho vivido em «estrondos coloridos» e «terrores sentimentais», «o já vivido / e o que não foi mas não valia a pena» são alheios a «este silêncio de não pensar nem ser»<sup>131</sup>, a última música, a última dança, o último poema:

[...] Apenas sons e pausas  
sem medo e sem fascínio – mas também  
(tamanha paz) nenhuma curiosidade  
além do olhar os dedos repensados  
pousados ou suspensos no piano  
[...] os olhos se fecham [...] <sup>132</sup>.

Ao lado de Liszt, também Brückner se vê retratado como figura central no título do poema «Pobre Brückner», significativo quanto ao lugar ocupado pela sua obra num contexto cultural e crítico fortemente adverso. Mal amado pelo público e acusado de ser «Monumental, informe, derivante, / repetitivo e não sabia música, / discípulo de Wagner»<sup>133</sup>, o compositor encontra na poesia e no testemunho de Jorge de Sena a evocação e a defesa da sua música – «às botas lhe assobiem» –:

Eu ainda sou do tempo em que era moda dizer-se (e quem tinha ouvido alguma coisa destas monumentalidades, mais que eventualmente?... ) de Brückner, Mahler, até de Brahms, pff... <sup>134</sup>

De facto, e de todos os grandes compositores, Brückner levou algum tempo a definir um percurso e um estilo musicais próprios. Depois de longos anos a compor música religiosa, o organista e compositor austríaco, que só viria a conhecer a notoriedade com a nomeação, em 1861, para mestre de música de Viena, escreve a sua primeira sinfonia – *Studiensymphonie* – em 1862. Esta decisão repentina e imprevisível de Brückner é considerada uma das revelações da Música da segunda metade do século XIX, a era de

<sup>130</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 186.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>134</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 227.

Wagner e de Liszt e o apogeu do drama musical e do poema sinfónico. Todavia, e apesar do desinteresse crescente em relação à sinfonia clássica, Brückner reconhece, nesta forma musical, a forma ideal de escrita orquestral. Paralelamente, a descoberta de Wagner despoletou a individualidade e a criatividade do músico, empenhado em traduzir para a música instrumental a essência da linguagem wagneriana.

Tal como Brückner, também Jorge de Sena «nada sabia de poesia»<sup>135</sup> antes da experiência primordial da música que despertou e comprometeu em definitivo o poeta com o Homem e com o mundo. Essa «amplidão de humanidade», transbordante da música de Brückner e da poesia de Jorge de Sena, não é «estrondo», mas «paisagem / de som» e de «silêncio» de um humano amor divino:

[...]. Que ainda ecoa  
de uma amplidão de humanidade dentro  
como a que existe no silêncio de alma  
ao ver-se quanto em espaço de vazio  
o amor humano se conhece e perde  
por um divino que em si mesmo está  
sonhando-se de vida e sobrehumana paz<sup>136</sup>.

Em « 'Má Vlast', de Smetana», não é a figura de um compositor ou de uma obra o objecto poético evocado, mas uma pátria, «esta Boémia»<sup>137</sup> ou o Portugal oprimido de Jorge de Sena<sup>138</sup>:

Para se amar uma pátria assim, com tal pompa e tal doçura,  
com tamanha e tão delicada memória de ternura,  
será preciso que ela seja escrava, [...], de um passado  
glorioso, e de um presente [...]<sup>139</sup>,

<sup>135</sup> «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy», in *Arte de Música*, ob. cit., p. 165.

<sup>136</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 189.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Cf. Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., p. 232.

<sup>139</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 190.

O poeta deixa em «'Má Vlast', de Smetana» o testemunho sentido de uma relação de amor e de rejeição para com a sua própria pátria, «escrava [...] de um passado / glorioso, e de um presente cujo escândalo seja descontado, / em vileza diária e demissões de um povo»<sup>140</sup>. Contudo, a dor do exílio não o impede de amargamente reconhecer que «só escravo se torna quem o era já»<sup>141</sup>. Essa mágoa despertada pela «doçura» e pela «memória de ternura», e tornada presente na audição do ciclo de seis poemas sinfônicos de Smetana, intensifica o sentimento doloroso, vivido pelo poeta, de «não sermos esta Boémia pura / que nesta música vibra tão segura / de merecer a liberdade sonhada para ela»<sup>142</sup>. Será Jorge de Sena esse poeta / «músico surdo e louco e desprezado», «que nas suas visões»<sup>143</sup> poéticas sonha com a liberdade da pátria amada?

Mas nós não temos de estrangeiros outros mais que nós. Não dá

portanto o que pensamos para tais doçuras.

Pois de nós mesmos – porcos – não brotam pátrias puras<sup>144</sup>.

Seguindo uma lógica poemática dominante, Jorge de Sena, num segundo momento da sua poesia, introduz com a adversativa «Mas» um distanciamento que marca a diferença relativamente a uma ideia ou motivo iniciais. Em «'Má Vlast', de Smetana», o poeta afasta-se dessa «Boémia pura», digna, assumindo a culpa de ele e de nós todos sermos os estrangeiros usurpadores da nossa própria pátria, amargamente evocada pelo pensamento livre da sua poesia. Em «'Festas', de Debussy», a sugestão musical que estimula a criatividade poética seniana evoca e abre ao poeta as portas de uma cidade renascentista, e, então, «É como se as ruas de Florença»<sup>145</sup> se reanimassem, na sua imaginação, em festas de cor, de gente e de movimentos suspensos no tempo.

---

<sup>140</sup> *Ibidem.*

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> *Ibidem.*

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 194.

*Fêtes* faz parte de um tríptico de nocturnos de Debussy, intitulado *Trois Scènes au Crépuscule*, e constituído por *Nuages*, *Fêtes* e *Syrènes*. Apesar da atmosfera nocturna e encantatória sugerida pelo título, estes nocturnos distanciam-se do género musical associado ao nome de Chopin. O modelo romântico de nocturno, que propõe uma equivalência instrumental do lirismo italiano, partindo de um conjunto de acordes e de uma variedade ornamental, é progressivamente ultrapassado pela imaginação poético-melódica, pela simplicidade estrutural e pelo improvisado dos nocturnos para piano de Fauré e dos nocturnos para orquestra de Debussy. Deste modo, *Trois Scènes au Crépuscule* terá de ser interpretado num sentido geral, designando as várias impressões e efeitos luminosos que o próprio vocábulo «nocturno» sugere.

Num poema fortemente visual, o referente musical provoca no poeta o desejo de construir uma cena de um filme histórico, com uma localização espaço-temporal definida, com figurantes e com personagens perfeitamente identificados:

É como se as ruas de Florença se abrissem no espaço,  
cheias de gente e colgaduras e festões de flores,  
para passarem nelas grandes carros alegóricos,  
ao som de chamarelas e canções, enquanto  
Il Magnífico e o Poliziano nas tribunas,  
rodeados de damas e de pagens,  
lêem poemas de alegria pagã,  
maliciosos e obscenos,  
que ninguém ouve na licença que  
vai no cortejo, na massa do povo, nos salões,  
onde todos rolam e se apertam rindo<sup>146</sup>.

E, se Jorge de Sena refere que «a sugestão de um ‘triumfo’ renascentista é do próprio compositor»<sup>147</sup>, a condicional introdutória e todo o cenário festivo e fantástico daí decorrentes afastam o poema do objecto musical para se enquadrarem na imaginação criadora do poeta. Neste ponto, partilhamos da análise de Francisco Cota Fagundes:

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 229.

[...] o que Sena retirou de Debussy foi a mera sugestão de um festival ancestral e de uma procissão com música. As particularidades do festival, o seu tempo e espaço específicos, bem como as figuras históricas mencionadas no poema, são tudo criação de Sena<sup>148</sup>.

Todavia, há um ritmo vibrante de dança e o reflexo de uma atmosfera subitamente envolvida por *flashes* de luz e de cor, onde se dilui a visão fantástica de um cortejo/procissão, que, de certa forma, aproximam as *Festas* do músico francês às do poeta. Tal como o nocturno de Debussy, todo o poema caminha num movimento descendente para uma suspensão cósmica. Sopros, cordas e percussões extinguem-se em unidades rítmicas e melódicas cada vez menores num adormecimento final, nocturno, musical e poético. A música vem ressuscitar essa Florença de um tempo outro, dirigida por Lourenço I, de Médicis, príncipe florentino, modelo do príncipe renascentista rodeado por uma corte brilhante de artistas, de sábios, de poetas e de humanistas. Mas nem *O Magnífico*, nem Angelo Ambrogini Poliziano, nem a Florença evocados duram para além «[d]esta música fugaz» porque «o tempo falta / para acabarem gestos, / concluir a posse / iniciada / outrora»<sup>149</sup>. Porque a música ... chegou ao fim.

De novo, a evocação de uma figura histórica é objecto de referência nas notas e nos comentários aos poemas de *Arte de Música*, onde Jorge de Sena enfatiza a construção do poema «Ouvindo o ‘Sócrates’, de Satie» sobre a evocação do filósofo grego:

Inspirado na ópera, e no texto dela que é baseado nos «diálogos» de Platão, o poema é sobretudo em Sócrates que pensa [...] <sup>150</sup>.

Contudo, não é a relação entre os *Diálogos*, de Platão, como texto primeiro, e o poema seniano, mas a relação entre o objecto musical *Socrate*, de Satie, e o objecto poético «Ouvindo o ‘Sócrates’, de Satie», o alvo da

<sup>148</sup> *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., p. 238.

<sup>149</sup> «‘Festas’, de Debussy», in *Arte de Música*, ob. cit., pp. 144-145.

<sup>150</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 230.

nossa reflexão. Neste contexto, afastamo-nos da posição ambígua de Francisco Cota Fagundes:

O poema de Sena capta ambos, o conteúdo e a forma do *drama sinfónico* de Satie: dificilmente vai além do conteúdo dramático de *Socrate* e chega mesmo a reproduzir linhas em verbatim (em tradução portuguesa) do drama; exprime estes elementos dramáticos com uma «linearidade» essencialmente desprovida de adornos e com uma «espécie de perfeição grega» que, segundo os críticos, caracteriza a música de *Socrate*. Mas «Ouvindo o ‘Sócrates’, de Satie», não é uma mera imitação de alguns constituintes dramáticos e musicais da obra de Satie. O poema é, acima de tudo, uma recriação e uma reconstrução desses elementos, particularmente dos dramáticos<sup>151</sup>.

De facto, nem a reprodução parcial, em sete versos, dos diálogos platónicos seleccionados por Erik Satie para a sua obra composta em três partes com voz, nem a estética da claridade e da simplicidade musicais que assistem ao drama sinfónico de Satie constituem, por si só, justificação para uma transposição poético-imitativa defendida, inicialmente, pelo crítico seniano. O poema de Jorge de Sena, despertado pela audição musical, presta a homenagem sentida do poeta a Sócrates pela evocação das qualidades do filósofo grego («Tão sábio, sereno e calmo, / irónico e risonho»), de aspectos biográficos («deram-lhe / cicuta»), do seu método filosófico («Fazer que os homens se nascessem / de si mesmos no contido / ardor de um diálogo incorpóreo»), e da ironia socrática («‘Críton, devemos a Asclépios / um galo. Não te esqueças / de pagar esta dívida’. E calou-se»<sup>152</sup>). A música de Satie é complementada poeticamente pelos versos de Jorge de Sena, onde o testemunho vivencial de Sócrates é recordado e admirado:

[...]. Não ensinava  
nada senão o mais além  
de em nós – o juvenil  
interrogar do corpo até à morte  
sem responder-lhe nunca.  
[...].

<sup>151</sup> *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., p. 262.

<sup>152</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 199.

Havia amado a terra e os homens  
 como se os deuses não  
 fizessem mais que existir<sup>153</sup>:

O poder libertador da palavra partilhada aproxima o espírito do poeta e do filósofo dessa «música soprada e linear / [...] que fala e não se entrega»<sup>154</sup>, a única linguagem capaz de entender a nossa humanidade.

Por último, o carácter único do poema «A Piaf», dedicado à mais importante figura da música popular francesa, Edith Piaf, requer, também, um esclarecimento de Jorge de Sena nas notas finais a *Arte de Música*:

Sendo Edith Piaf uma personalidade e não um compositor, o poema não se refere a determinadas canções dela. [...]. Não é, na verdade, a canção americana, ou francesa, etc., o que pode interessar-me, mas as personalidades que, interpretando-as, as autonomizam humanamente, [...]<sup>155</sup>.

Edith Piaf insere-se nesse grupo privilegiado de «algumas personalidades» da «música chamada ligeira», que exercem um «especial fascínio»<sup>156</sup> no ouvir e no sentir poéticos de Jorge de Sena, pelo testemunho de humanidade transbordante de uma voz, da voz, de uma interpretação capaz de incorporar nas suas próprias fraquezas humanas o peso moral e espiritual de uma audiência, libertando-a e purificando-a como no palco da vida de um teatro clássico grego. «Esta voz [...] canalha e rouca, / [...] lírica e sentimental, / [...] gritada [...], / meditativa, entoada» é o «‘Ça ira’» tumultuoso do poeta que se evoca na figura de Piaf<sup>157</sup>. Amores, traições, vida e morte, a amargura do não vivido e do que poderia ter sido, mas não foi, tudo se contrai e se expande humanamente numa voz, para além do tempo:

esta voz persiste graciosa e sinistra, depois da morte,

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> *Ibidem.*

<sup>155</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 231.

<sup>156</sup> Jorge de Sena, «Post-Fácio – 1969», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 210.

<sup>157</sup> Cf. Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., p. 216-217.

como exactamente a vida que os outros continuam vivendo  
 ante os olhos que se fazem garganta e palavras  
 para dizerem não do que sempre viram mas do que adivinham<sup>158</sup>

A revelação do mundo em melodias / poesia de amargura é, tão-só, o «desespero de ser-se um ser humano / entre os humanos que o são tão pouco»<sup>159</sup> e o desejo partilhado de amar e de ser amado. *Non, ils ne regrettent rien.*

### Poemas do Humanismo

Um homem pensou e escreveu cerca de quinhentas e cinquenta e cinco sonatas para instrumento de tecla. Numa «percussão tecladamente dedilhada», outro homem medita, em poesia, sobre as sensações e os sentimentos despertados pela audição de «violas» e de «pandeiretas» em movimentos de dança com «imagens» e com «notícias» revividas na e pela experiência musical transfigurada em «Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo»<sup>160</sup>. Em sonatas como as de Scarlatti, a interiorização dos sons e das imagens de uma Espanha gloriosa ecoa em diversidade rítmica, em riqueza harmónica e em fantasia instrumental. Porém, o poeta, envolvido na audição / experiência musical e comprometido numa forte relação triangular compositor-intérprete-ouvinte, não procura que estas sonatas sejam mais do que «só música»:

[...] tão docemente escrita qual  
 o pensamento de um homem que as não viveu por mim.  
 Porque é deste pensamento que elas falam,  
 apenas por uma lógica severamente graciosa  
 de sons e cadenciados andamentos que do ritmo fazem  
 uma forma com ideias<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 202.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

A Música, testemunho vivo e «sonhadora visão das coisas e dos seres»<sup>162</sup>, constitui o poeta como ser humano a partir do momento em que ele participa atentamente na experiência musical de um pensamento, de uma ideia, de uma imagem que o poeta pode «com um toque / demiurgo e mago» percutir na «solidão / triunfal»<sup>163</sup>:

[...]. Só isto eu posso permitir que me comova<sup>164</sup>.

Musicalmente, o «Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466» reflecte o abandono progressivo da ilustração do verbo sagrado ou profano e a rejeição de qualquer dimensão programática. É da afirmação da música instrumental que depende a redução dos efeitos subjectivos da expressão em favor da valorização intrinsecamente artística dos aspectos formais, sintácticos e estéticos da Música. Todavia, a finalidade e a expectativa públicas do concerto para instrumento solista como género instrumental clássico não obsteu, mas permitiu, a um dos seus mais ilustres compositores, veicular as suas expressões profundas, no mais dramático dos concertos para piano e orquestra de Mozart. A Jorge de Sena, não é alheia esta particularidade que distingue o *Concerto para Piano e Orquestra, n.º 20, em Ré Menor, K. 466*:

O piano, em vez do cravo para que os 27 concertos de Mozart foram escritos (este é o n.º 20), permite que melhor neste concerto se evidencie a que ponto Mozart nele se liberta da forma convencional do concerto, para entregar-se a uma expressão profunda<sup>165</sup>.

O poeta transfigura o referente musical, que reconhece distinto da espectacularidade e do brilhantismo típicos das convenções deste género, na

---

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> «Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti», in *Arte de Música*, ob. cit., pp. 173-174.

<sup>164</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>165</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 224.

mais convencional forma poética de expressão profunda, o soneto<sup>166</sup>. Escrito em obediência quase total à forma do soneto petrarquista, o «Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466» é constituído por catorze decassílabos acentuados nas 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas («Finíssima amargura recatada»<sup>167</sup>: – / – – – / – – – /) e de subdivisão ternária, distribuídos por quatro estâncias. As duas quadras trabalhadas sobre o esquema rimático ABBA-ABBA são seguidas por dois tercetos que fogem rimaticamente à forma mais perfeita do soneto (CDC-DCD). Todo o poema encavalga um discurso pessoal e valorativo («[...] o estar tranquilo, insólito e discreto»), marcado pela ideia de ausência e de distância, mas não de desconhecimento: «a dor de ser-se, que sabemos bem / não ser este sorriso mas além / a dura soledade condenada / à morte e à desgraça»<sup>168</sup>.

O desenvolvimento de uma ideia em períodos que deveriam conter-se rigorosamente nos limites das estrofes e, por fim, numa cadência nítida, revela-se um longo improviso livre sobre a contemplação interior da força contraditória do amor («é como triunfo de um rigor disperso / em salpicado som órfão de afecto, / morto do amor em que flutua imerso»<sup>169</sup>). O tema do amor é a célula melódica que transforma o motivo musical em meditação e em metamorfose poéticas sobre a amargura, o sofrimento e «a dor de ser-se»<sup>170</sup> humano.

Num estilo mais acentuado de variação livre e de improviso, Jorge de Sena divaga poeticamente em «Fantasias de Mozart, para Tecla» sobre «uma coisa estranha, inteiramente nova: / uma alma» que se expande para além da própria vida, das formas e das convenções para realizar «um sentimento do mundo»<sup>171</sup>. Nesse mundo, construído pela música de Mozart,

---

<sup>166</sup> Para um estudo específico do tratamento seniano das formas poéticas convencionais e, muito em particular, do soneto, ver Ana Maria Gottardi Leal, *Jorge de Sena – A Modernidade da Tradição* (Dissertação de Doutoramento), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984.

<sup>167</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 176.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Idem*, pp. 177-178.

ironicamente uma fantasia, o homem está em interacção permanente com o Outro:

[...]. Havia estranhamente  
um sentimento do mundo, em que o homem devia ser  
não apenas ele mesmo afirmadoramente, mas, mais do que isso,  
devia ser, além da consciência de si mesmo, colectivamente  
feliz. Um mundo em que a alegria não devia ser  
só a nostálgica presença da felicidade sempre mais sonhada  
que vivida, mas uma estrutura de se estar no mundo  
consigo e com os outros<sup>172</sup>.

O humanismo transbordante da poesia de Jorge de Sena é aqui assinalado pela presença universal da Música na vida do ser humano. O eu, ou aquilo «que não temos ainda meio de chamar / outra coisa que alma», existe antes e para além da Música, de uma música, em si mesma criação humana, que não exprime essa alma, mas que estabelece um elo de ligações com «um mundo que sempre outro se amplia de homens»<sup>173</sup>.

Não é, portanto, uma alma em sentido religioso, «aquela que se perde ou que se ganha nos rituais ocultos / de aceitar-se a vida como sonho ascensional», mas uma alma poética e musical em metamorfose que é recriada na multiplicação de formas e de homens, felizes, porque a Poesia e a Música existem «como a relação, o laço, o traço, o equilíbrio» entre um eu e um tu, transfigurados em nós<sup>174</sup>.

No intervalo dessa relação surge o sentido do vazio humano sobre o qual Jorge de Sena medita em «'Romeu e Julieta', de Tchaikowsky», poema motivado pela audição da Fantasia-Abertura de Peter Tchaikowsky sobre o drama homónimo de Shakespeare – *Romeu e Julieta*. Num exemplo claro de secundarização do objecto musical, todo o poema é construído em estilo discursivo e focaliza em primeiro lugar uma terceira pessoa:

Ele era muito jovem quando imaginou este poema  
[...]

---

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>174</sup> *Ibidem.*

[...], ser-se como ele era:  
 [...]  
 [...]. Por isso [ele] pôde conceber  
 tão belo cântico, [...]  
 [...]  
 com que ele encherá de público desprevenido a sua solidão<sup>175</sup>:

A possível aproximação de Shakespeare a Tchaikowsky como protagonistas dos versos iniciais não é, de todo, indiferente ao facto de as personalidades destes dois homens permanecerem relativamente ocultas nos bastidores das suas obras, pois a verdadeira vida do dramaturgo e do compositor está no teatro e na música, respectivamente. A perspectiva biográfica torna-se dominante em «'Romeu e Julieta', de Tchaikowsky», quando o poeta alude implicitamente à misoginia / homossexualidade de Shakespeare ou à bissexualidade de Tchaikowsky, condição decisiva para a criação de «tão belo cântico»<sup>176</sup>. Para Jorge de Sena, ambos escreveram «um poema da juventude» onde a «confusa esperança» se mistura com a «doçura ingénua / da confiança pura e de uma ignorância inocente» de um ser que é simultaneamente dois: «Romeu e Julieta num mesmo adolescente apaixonado e tímido / que não se conhecia como um falso homem para Julietas, / e como impossível mulher para o Romeu que via / nos seus sonhos ambíguos»<sup>177</sup>.

A duplicidade no ser encontra, na literatura e na música, um suporte para a resolução do problema ontológico do Eu e do Outro, símbolo da incerteza existencial agravada por uma tentativa de afirmação individual, dialecticamente conducente à síntese dos contrários – «do bem e o mal», «ser-se e [...] não ser-se dois»:

É este um poema da juventude que se desconhece no horror  
 de não se diferenciar. Não canta a união de Romeu  
 e de Julieta; canta do que seriam ambos  
 na união, no amplexo em que foram um só corpo  
 bem mais que uma só alma; canta do que eram ambos

<sup>175</sup> *Idem*, pp. 191-192.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 192. Cf. Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, ob. cit., pp. 235-237.

<sup>177</sup> *Arte de Música*, ob. cit., pp. 191-192.

antes de os sexos serem dois, na infância.  
 Canta da paz e da certeza, antes do bem e o mal.  
 E sonha e faz sonhar, nesta grandeza tão sonora e fútil,  
 do horror de ser-se e de não ser-se dois<sup>178</sup>.

Título e palavras finais do poema filosófico de Friedrich Nietzsche, «Assim Falou Zaratustra» estimula o comentário homónimo e musical de Richard Strauss num poema sinfónico marcado por uma textura polifónica tensa e condensada numa forma livre, timbricamente diversificada. Foi a obra de Richard Strauss que se «transformou em poema»<sup>179</sup> a Jorge de Sena; poema contundente, cáustico, mordaz, em estilo vigoroso e profético que toca na mais baixa faceta do ser humano: a falsidade, a hipocrisia e a vulgaridade. Apesar de construído sobre um argumento literário e musical preciso, «‘Assim Falou Zaratustra’, de Richard Strauss» não é «o Zaratustra de Zaratustra, nem / o de Nietzsche, mas uma gigantesca valsa para elefantes»<sup>180</sup>, em que todos nós fomos / somos / seremos os falsos heróis, lentos e imperfeitos, dançando ao som de uma música qualquer:

[...] em que o Cavaleiro da Rosa, o D. Quixote, o Don Juan,  
 a vida e a morte dos heróis (um só ou vários), com ou sem  
 transfiguração, as Electras e as Salomé, e a Mulher sem Sombra  
 – [...] –, todos  
 fazem figura de cisnes lohengrínicos catando  
 às margens do Wagner o seu (deles e dele) piolhinho  
 de renano ouro<sup>181</sup>.

Heróis de todos os tempos, virtuosos, utópicos, mascarados, falsos, vingativos, traidores, incógnitos em demanda do sagrado ou do super-homem, todos parecem personagens da ópera romântica wagneriana, incapazes de captarem um além pelo peso da fraqueza humana. Mas a música de Strauss metaforiza e transfigura essa humanidade de «papelão» no falso «brilho» de um «fascínio irresistível»:

---

<sup>178</sup> Idem, p. 192.

<sup>179</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 229.

<sup>180</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 196.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

como se a grandeza do mundo fosse tão pomposa,  
 [...], que a vida, olhando os astros,  
 não pudesse senão uivar bacocamente este fascínio irresistível  
 da nossa vulgaridade que a vê grande e só sabe retórica  
 para dizer do que não tem comum medida com palavras  
 ou com sons. Nesta intrujice  
 o nosso retrato está de humanos:  
 elefantes dançando a valsa ratamente,  
 ou ratos dançando elefantinamente a valsa de outro mundo  
 aqui<sup>182</sup>.

Para o poeta, só a música poderia ser este «requinte máximo da san-  
 dice humana», a sublime combinação de timbres e de ritmos em comuni-  
 cação com o homem, se ele usasse a humanidade que não tem:

Afinal, a música não é necessariamente uma chatice austera,  
 nem a morte de heroínas tuberculosas. Mas também  
 esta força vazia, este refinamento do nada,  
 este barulho estonteante em que a «self-pity» é só  
 da orquestra<sup>183</sup>.

Nem a visão da vida como farsa trágica, de Raul Brandão, nem o  
 expressionismo musical, de Alban Berg, de um Wozzeck do mundo  
 moderno, «pelintra e corno e assassino», vítima impotente de forças que não  
 compreende, marcado interiormente por conflitos, por tensões e por medos,  
 permanecem tão reais diante desta vontade de «ruidosa alegria de compor-se  
 e de ouvir-se música»<sup>184</sup>.

Essa ruidosa força humana, presente também na música do anda-  
 mento final da *Sinfonia n.º 2*, em Ré Maior, de Jean Sibelius, tem sido  
 frequentemente criticada nesta obra pelo seu excessivo impacto, pela  
 solidez, pelos momentos de repetição e, muito em particular, pelo estilo  
 russo em decadência utilizado no segundo tema. Sem uma posição consen-  
 sual acerca deste referente musical, a crítica apresenta opiniões divergentes:

---

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>184</sup> *Ibidem.*

Será pomposo e grandiloquente. Ingénuo mesmo.  
Até ridículo. Será fácil demais  
na pretensa complexidade de uma orquestra  
em que Brahms, Dvorak e muita Scherazade  
se entrelaçam sem vergonha. Será cantante  
de mediocridade<sup>185</sup>.

Todavia, «foi este acumular de força e de vitória, / sempre mais amplo de si mesmo, sempre / mais alto, mais confiante na verdade»<sup>186</sup>, que se transfigurou no ouvir e no sentir poéticos de Jorge de Sena pela cristalização verbal da grandeza majestosa e única da música, o som eterno, a não-palavra em «Final da Segunda Sinfonia de Sibelius». Entre o «chão da mesquinhez» e um «lá» – «nenhum céu» – que se quer sonho de humanidade, negação da divina «sédia gestatória», só a música nos permite, comovidos e felizes, ver e ouvir o nosso mundo, desenganado e livre da hipocrisia humana:

do mundo o mundo se não vê nem ouve,  
se alguma vez os olhos se nos não marejam  
felizes e esmagados sob as ondas de  
este teimoso confirmar do inteligível  
lá onde o ter sentido é sonho de grandeza  
apenas grande, apenas majestosa,  
sem mais significado que o estrondear que pisa  
aos pés o chão da mesquinhez e do «distinguo»:  
o chão, reparem, nenhum céu, o chão<sup>187</sup>.

### Poemas da Negação

Ouço-te, ó música, subir aguda  
à convergente solidão gelada.  
Ouço-te ó música chegar desnuda  
[...]  
Ouço-te lá pousada, [...] <sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> *Ibidem.*

<sup>186</sup> *Ibidem.*

<sup>187</sup> *Idem*, pp. 197-198.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 178.

O intenso lirismo de «'Requiem' de Mozart», um dos mais fortes e emotivos poemas de *Arte de Música*, assinala uma viagem ascensional do poeta, conduzido pela música, à mais profunda interioridade do ser humano, ao encontro / descoberta de um destino *ignoto* de vida e de morte. O envolvimento na experiência auditiva do *Requiem*, de Mozart, provoca, em Jorge de Sena, o apelo constante a essa música, sua interlocutora, evocada e testemunhada num discurso tenso, motivado parcialmente pela variedade orquestral, pela densidade sufocante da polifonia, pela persistência dos graves e pela quase total ausência de luz no referente musical.

Essa música da carne e do espírito humanos, símbolo da dor e da agonia do ser e do não-ser, é a voz de tantas vozes que se erguem «sem cor e sem sentido» num desejo feroz de humana vida, «no fervor / de sublimar-se nesse além que» é a música<sup>189</sup>. Pela poesia, a vida funde-se na morte para dar lugar ao amor, força humana e vitoriosa sobre a «carne amargurada»:

Ó vida feita uma detida morte.  
 Ó morte feita um inocente amor.  
 Amor que as asas sobre o corpo nu  
 fecha tranquilas no possuir da sorte<sup>190</sup>.

Só a música nos projecta para um universo cósmico absoluto – «lá» – capaz de transformar os opostos «na mesma imagem virtual do na- / da», para além do espaço e do tempo:

[...] e para além  
 dessa certeza que outro ritmo dá  
 àquele de que as palavras têm sentido:  
 lá onde ouvir e não-ouvir se igualam  
 [...]  
 [...] – é que tu vais, ó música, partido  
 o nó dos tempos que por ti se calam<sup>191</sup>.

A música de Mozart dá-nos a conhecer a morte como negação da vida. Mas, acima de uma aceitação fúnebre do inevitável ou da expressão de

---

<sup>189</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

uma atitude complexa do compositor / poeta perante a morte, esta é a música / poesia da negação do desconhecido pelo conhecimento da morte e consequente afirmação poética da vitória da vida permanentemente renovada na arte e em cada acto de amor, na certeza de que só a música pode romper os limites da humana finitude para alcançar essa esperança «possível» que «é a paz do amante»:

Tudo se cala em ti como na vida.  
 Tudo palpita e flui como no leito  
 em que se morre ou se ama, [...]  
 [...].  
 Tudo é prazer em ti. Quanto alimenta  
 esta glória de existir, trazida  
 a cada instante só do instante ser-se,  
 reflui em ti, puro, aflante,  
 certeza e segurança de conter-se  
 na criação virtual o renascer-se  
 agora e sempre pelo tempo adiante,  
 mesmo esquecido<sup>192</sup>.

A morte e o tempo são negados pela singularidade da escrita e do estilo musicais de Erik Satie, e em particular pela sua escrita pianística. Fascinado pela sua obra, Jorge de Sena não convoca para a transfiguração poética, em «Erik Satie para Piano», um objecto musical referenciável, mas o conjunto da obra para piano do compositor, sob a influência da interpretação de Aldo Ciccolini<sup>193</sup>.

Em «Erik Satie para Piano», o poeta procura, num primeiro momento, caracterizar verbalmente o discurso musical de Satie, desenhado sobre uma estrutura simples, vaga, diferente, onde a música não é mais do que aparências e silêncios que se cruzam no instante improvisado de um traço contínuo sem nada para exprimir ou representar; apenas tensão sonora, livre de um sentido encerrado em classificações e perceptos:

As notas vêm sós por harmonias  
 como de escalas que se cruzam

<sup>192</sup> *Idem*, pp. 179-180.

<sup>193</sup> Cf. «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 230.

em sequências descontínuas de figuras  
 singelamente acorde surpreendido  
 de se encontrar num instante pensativo.  
 São como vagas vindo no prelado  
 tão diminutas, solitárias mas ligadas  
 de pura sucessão ocasional  
 que se rebusca em cálculos descaso  
 contrário ao hábito onde estarem escritas,  
 ou juntas ou seguidas<sup>194</sup>.

A dimensão simbólica desta experiência musical é assumida poeticamente na negação de toda a temporalidade:

[...] Mas é como  
 se desde sempre este hesitante fluido  
 houvera de estar pronto a ser pensado  
 e a soar tranquilo [...] <sup>195</sup>

A música de Satie requer somente o tempo imprescindível para que todo o fenómeno desapareça e os mecanismos da realidade sejam (des)montados em articulação com um infinito sensível. A intemporalidade em Satie mergulha no passado de um silêncio futuro, síntese de um universo que se afasta de qualquer premissa e de toda a transcendência. No poema sentimos a visão espelhada desse objecto desconhecido, o esboço de uma música traçando a violenta anamorfose de um silêncio correlativo que ao poeta surge sob a forma de figuras mitológicas, vivendo fora do tempo e do espaço, do novo e do antigo:

[...] ser silêncio  
 de uma memória em que a surpresa ecoa  
 lembranças perpassantes de quanto não foi,  
 não existiu, não foi vivido e entanto  
 pungente fere as águas espelhadas  
 onde de imagens passam vultos claros  
 em túnicas voando transparentes  
 e muito curtas sobre membros duros  
 que dançam devagar a dança juvenil

---

<sup>194</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 198.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

num salpicar de pés além do tempo antigo<sup>196</sup>.

A música como negação do tempo e da morte marca, mais uma vez, a relação afectiva de Jorge de Sena com a obra de um compositor e pianista: «Bartok é compositor que admiro a par dos maiores mestres da música. Toda a sua obra [...] me é particularmente cara»<sup>197</sup>. Contudo, e apesar do *Concerto para Orquestra* (Sz 116), de Bela Bartok, não se inserir no conjunto das preferências do poeta, foi esta obra de 1943 que se lhe transfigurou poeticamente em «Concerto para Orquestra, de Bela Bartok»:

Curiosamente, o *Concerto para Orquestra*, uma das suas últimas e menos pessoais obras, não é das que mais prezo. Mas foi ela que me aconteceu em poema, na interpretação de Bernard Haitink, com a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam (disco Philips), talvez porque, por mero acaso, foi o primeiro disco que possuí, de obra de um compositor tão amado<sup>198</sup>.

Da estética sonoramente brilhante e criativa às dissonâncias e às ambiguidades tonais trabalhadas sobre uma forte contenção formal, a música de Bartok, e muito em particular o terceiro andamento – *Elegia* – deste concerto, expande-se numa meditação poética centralizada no canto da morte. Se o espírito do referente musical descobre um caminho progressivo, do rigor do primeiro andamento e da lúgubre canção dos mortos para o hino à vida do andamento final, é a morte, negação da vida, que, mais uma vez, prende a atenção do poeta. Tal como em outros textos poéticos, o fascínio de Jorge de Sena pelos últimos trabalhos de alguns dos compositores eleitos para a sua obra-prima repercute-se em «Concerto para Orquestra, de Bela Bartok», onde o penúltimo concerto do músico, escrito dois anos antes da morte de Bartok, é considerado um divertimento com a sua própria finitude:

Como amargura leve brinca com a morte,  
a sua própria morte. E, músico que é,  
brincar com ela é música dos outros<sup>199</sup>,

<sup>196</sup> *Idem*, pp. 198-199.

<sup>197</sup> «Notas a Alguns Poemas», in *Poesia-II*, ob. cit., p. 230.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Arte de Música*, ob. cit., p. 200.

Essa música, dissonante de toda a pretensão e dos limites do maior e do mais pequeno, sobrepõe-se em sensíveis harmonias sublimadas a uma morte personificada mas impotente perante a pureza de um rigor tão perfeito:

[...] pudor  
de uma pureza que se não contenta  
com a medida comum das mais humildes coisas,  
nem com a incomum das mais extraordinárias:  
e fica neste dilacerar das harmonias em invenções de orquestra,  
vingando-se em rigor que a morte, a Rigorosa,  
não pode ter<sup>200</sup>.

Brincar com a morte é, contudo, o «escárnio inútil de voar sobre» os «abismos» ou sobre a «treva funda», procurando o espaço firme, que somente a Música, esta música, pode, porque intemporal, rigorosamente oferecer ao ouvir e ao sentir humanos<sup>201</sup>.

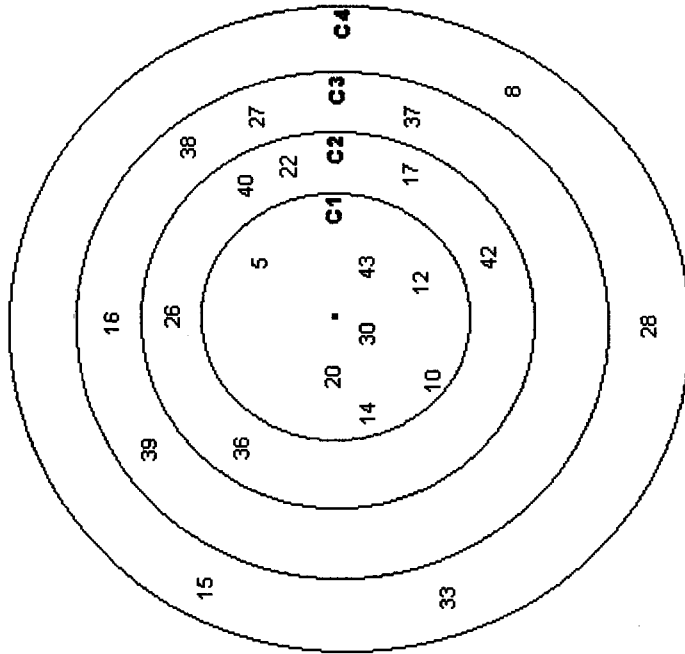
A Música derrama para os poemas de *Arte de Música* reflexões sobre a criação do homem criador, sobre a sua linguagem como manifestação dessa humanidade, sobre o Outro e sobre a morte. Pela transfiguração poética dos referentes musicais, Jorge de Sena sublinha tematicamente a origem, a individualidade e a relação do Eu com o Outro em peregrinação pela vida, negação da morte.

Na aproximação do objecto poético aos objectos musicais e paramusicais urge converter os dados tipológicos alcançados pela nossa investigação numa *topologia* final, capaz de representar o conjunto das relações espaciais correspondentes ao grau de proximidade e até mesmo à quase total ausência de relação entre o objecto musical / paramusical e os quarenta e quatro poemas de *Arte de Música*:

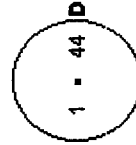
---

<sup>200</sup> *Ibidem.*

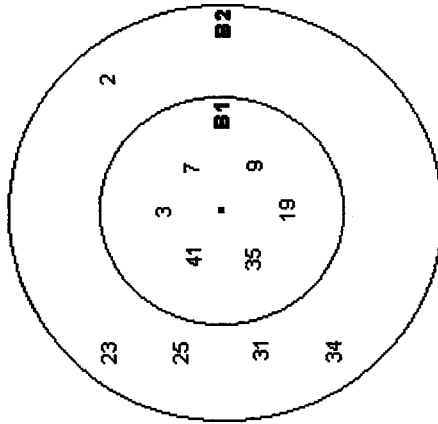
<sup>201</sup> *Ibidem.*



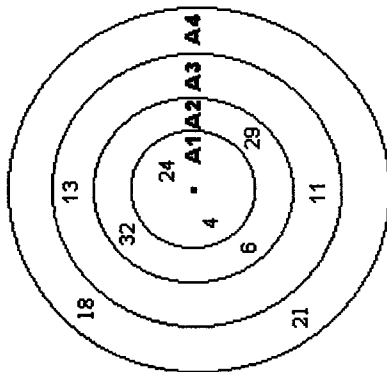
C - NÃO IMITATIVO



D - NÃO METAMÓRFICO



B - INDICIAL



A - IMITATIVO

1	«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	12	Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K. 466.	23	A Monte de Isolda	34	«Das Lied Von der Erde», de Mahler
2	Ouvindo Canções de Dowland	13	Mozart: Andante de Trio K. 496	24	Final da «Vaiquiria»	35	Mahler: Sinfonia da Ressurreição
3	Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Orgão	14	Fantasia de Mozart, para Tecla	25	Marcha Fúnebre de Siergheif, do «Crepúsculo dos Deuses»	36	«Asim Faltos Zanuzas», de Richard Strauss
4	Concerto «Brandenburgo» nº1, em F# Menor de J. S. Bach	15	«Requiem» de Mozart	26	Pobre Bróchner	37	Final da Segunda Sinfonia de Sibelius
5	Bach: Variações Goldberg	16	Missas Solens, op. 123, de Beethoven	27	Otuvas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	38	Erik Satie para Piano
6	Water Music, de Händel	17	Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven	28	«Má Vias», de Smetana	39	Ouvindo o «Sócrates» de Satie
7	Wanda Ludowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	18	Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	29	«Boris Godunov»	40	Concerto para Orquestra, de Bela Barok
8	Ainda as Sonatas de Domenico Scarlatti, para Cravo	19	Sinfonia Fantástica, de Berlioz	30	«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky	41	«Noite Transfigurada», de Schönberg
9	«Andante em Variação», em F# Menor, de Haydn	20	Chopin: Um Inventário	31	«La Bohème», de Puccini	42	Concerto de Piano, op.42, de Schönberg
10	A Criação, de Haydn	21	Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	32	«Princesa di Morte»	43	A Piaf
11	Sonata nº 11, para Piano, K. 331, de Mozart	22	A Última Música de Liszt para Piano	33	«Festas», de Debussy	44	«Pet-Pourri» Final

A leitura do diagrama poderá ser feita do seguinte modo: o conjunto A é o conjunto dos poemas imitativos. Este conjunto apresenta quatro sub-conjuntos (A1, A2, A3 e A4) que estão indexados por ordem decrescente de purismo ou de centralidade. Por conseguinte, o sub-conjunto A1 está representado no diagrama junto do centro da circunferência correspondente ao conjunto A, e assim sucessivamente. Nesta perspectiva, as nossas conclusões poderão ser sistematizadas no Quadro V, que reduz a nossa leitura do livro *Arte de Música* a uma fórmula final em que  $\in$  = pertence e  $\subset$  = está contido:

## QUADRO V

P1	$\in$	0	$\subset$	D
P2	$\in$	B2	$\subset$	B
P3	$\in$	B1	$\subset$	B
P4	$\in$	A1	$\subset$	A
P5	$\in$	C1	$\subset$	C
P6	$\in$	A2	$\subset$	A
P7	$\in$	B1	$\subset$	B
P8	$\in$	C4	$\subset$	C
P9	$\in$	B1	$\subset$	B
P10	$\in$	C1	$\subset$	C
P11	$\in$	A3	$\subset$	A
P12	$\in$	C1	$\subset$	C
P13	$\in$	A3	$\subset$	A
P14	$\in$	C1	$\subset$	C
P15	$\in$	C4	$\subset$	C
P16	$\in$	C3	$\subset$	C
P17	$\in$	C2	$\subset$	C
P18	$\in$	A4	$\subset$	A
P19	$\in$	B1	$\subset$	B
P20	$\in$	C1	$\subset$	C
P21	$\in$	A4	$\subset$	A
P22	$\in$	C2	$\subset$	C
P23	$\in$	B2	$\subset$	B
P24	$\in$	A1	$\subset$	A
P25	$\in$	B2	$\subset$	B
P26	$\in$	C2	$\subset$	C
P27	$\in$	C3	$\subset$	C
P28	$\in$	C4	$\subset$	C

P29	€	A2	⊂	A
P30	€	C1	⊂	C
P31	€	B2	⊂	B
P32	€	A2	⊂	A
P33	€	C4	⊂	C
P34	€	B2	⊂	B
P35	€	B1	⊂	B
P36	€	C2	⊂	C
P37	€	C3	⊂	C
P38	€	C3	⊂	C
P39	€	C3	⊂	C
P40	€	C2	⊂	C
P41	€	B1	⊂	B
P42	€	C2	⊂	C
P43	€	C1	⊂	C
P44	€	0	⊂	D

## CONCLUSÃO

O encontro com *Arte de Música*, objecto de reflexão na presente dissertação, permitiu-nos reconhecer, em primeiro lugar, que toda a vivência musical se realiza pela transgressão da sua própria autonomia, impedindo a audição pura de uma música despida de sentido, suspensão da realidade. E como quem passa pelo silêncio não se pode conter em tal silêncio, Jorge de Sena provoca uma verdadeira metamorfose dos signos pela transposição intersemiótica e pela transfiguração poética operada a partir de objectos musicais, de que resultam os poemas do livro. Em *Arte de Música*, as relações de aproximação e de afastamento entre os dois mundos sensíveis da música e da poesia ultrapassam qualquer objectivo descritivo ou imitativo para desencadear um processo que parte da percepção testemunhal do poeta para uma acto consciente, meditativo e reflexivo de criação poética. Os poemas, na sua larga maioria, e de acordo com a nova tipologia e a topologia apresentadas, revelam-se muito para além do objecto musical para serem eles próprios, livres das amarras da forma, da matéria, da presencialidade e do tempo, poesia e música num mesmo acto criador. Se a referencialidade musical transborda de cada um dos quarenta e quatro poemas deste livro, impondo a sua presença logo e desde já no título, a meditação e a construção poéticas excedem essa relação de motivação, que despertou a união destas duas formas de arte, para relegar a música como matéria, transfigurando-a em poesia.

Assim, e em conformidade com o exposto, partilhamos das palavras essenciais de Jorge Fazenda Lourenço baseadas no testemunho do poeta:

Os poemas [...] de *Arte de Música*, não são descrições, salvo em sentido fenomenológico, [...] de formas musicais. [...] como Sena diz, os poemas [...] são «meditações aplicadas», [...]. Não se trata, pois, de um registo de impressões apenas, mas sim de um «especular emocionalmente *para além* das obras» – obras que funcionam como

«objectivos correlativos» de um sentimento experimentado delas, e «pretexto de meditação poética»<sup>1</sup>.

Para Eduardo Lourenço, o poeta transpõe todo o som e todo o silêncio nos poemas de *Arte de Música*: «Como um autêntico clássico, Jorge de Sena concebe o poema como pintura, e não como música, pois é a própria música que ele tentará de certo modo *pintar*». É fácil para o crítico resumir a importância capital desta obra : «Sempre a poesia de Jorge de Sena é desafio mas nunca o foi tão abertamente como em *Arte de Música*, onde a si mesmo se desafia». <sup>2</sup> Esse risco, que passa por uma intimidade intensa entre a música e a poesia, não impede, contudo, Francisco Cota Fagundes, um dos mais atentos estudiosos da «série musical», de afirmar: «Os poemas de *Arte de Música* – [...] são, em primeiro lugar e antes de tudo, poemas. A sua afinidade original é com a literatura, não com a música»<sup>3</sup>. A exceção deste livro encerra uma experiência pessoal e transcendente da música no mundo da transfiguração poética, «o único capaz de abarcar inteiramente tudo, compreendendo tudo»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *O Essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 38-39.

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, «Poesia e Poética de Jorge de Sena», *Quaderni Portoghesi*, 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983, pp. 29-30.

<sup>3</sup> *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry* (Introduction), Providence, Gávea-Brown, 1988, p. 17.

<sup>4</sup> Jorge de Sena, prefácio a *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 15.

# *ANEXOS*

## ANEXO - I

### *Arte de Música*: Comparação entre as Três Edições <sup>1</sup>

	Primeira Edição: <i>Arte de Música</i> (com posf. e notas), Lisboa, Livraria Morais Editores, 1968.	Segunda Edição: <i>Arte de Música</i> , in <i>Poesia-II</i> , Lisboa, Moraes Editores, 1978.	Terceira Edição – Edição Utilizada: <i>Arte de Música</i> , in <i>Poesia-II</i> , 2ª ed. (da responsabilidade de Mécia de Sena), Lisboa, Edições 70, 1988.
<b>Folha de Rosto</b>	Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio, seguidos de um «pot-pourri»	Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio, seguidos de um «pot-pourri», e com um <b>postfácio do autor</b>	Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio, seguidos de um «pot-pourri», e com um <b>post-fácio</b> do autor

<sup>1</sup> A sinalização [ ——— ] representa a inexistência de alterações entre as edições.

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição -- Edição Utilizada
<b>Epígrafes</b>	Oh desmaio dichoso! Oh muerte que das vida! Oh dulce olvido! <b>Durase en tu reposo,</b> Sin ser restituído Jamás a aqueste bajo y vil sentido. Fr. Luís de León, <b>A Francisco de Salinas</b> (em folha separada)	Oh desmaio dichoso! Oh muerte que das vida! Oh dulce olvido! Sin ser restituído Jamás a aqueste bajo y vil sentido. FR. LUÍS DE LEÓN, <b>A Francisco de Salinas</b>	Oh desmaio dichoso! Oh muerte que das vida! Oh dulce olvido! Sin ser restituído Jamás a aqueste bajo y vil sentido. FR. LUÍS DE LEÓN, <b>A Francisco de Salinas</b>  (na folha de rosto)
<b>Títulos dos Poemas (Índice)</b>			
	«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	_____	_____
	Ouvindo canções de Dowland	Ouvindo Canções de Dowland	Ouvindo Canções de Dowland
	Prelúdios e fugas de J. S. Bach, para órgão	Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão
	Concerto «brandenbargués» nº 1, em fá menor, de J. S. Bach	Concerto «Brandeburgués» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach	Concerto «Brandenbargués» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach
	Bach: variações Goldberg	Bach: Variações Goldberg	Bach: Variações Goldberg
	Water Music, de Händel	_____	_____
	Wanda Landowska tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti

Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Ainda as Sonatas de Domenico Scarlatti, para cravo	Ainda as Sonatas de Domenico Scarlatti, para Cravo	Ainda as Sonatas de Domenico Scarlatti, para Cravo
«Andante con variazioni», em fá menor, de Haydn	«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn	«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn
[inexistente]	A Criação, de Haydn	A Criação[-] de Haydn
Sonata nº 11, para piano, K 331, de Mozart	Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart	Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart
Concerto em ré menor, para piano e orquestra, de Mozart, K 466	Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466	Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466
[inexistente]	Mozart: Andante do Trio K 496	_____
[inexistente]	Fantasias de Mozart, para Tecla	Fantasias de Mozart, para tecla
«Requiem», de Mozart	«Requiem», de Mozart	«Requiem», de Mozart (son.)
Missa Solene, op. 123, de Beethoven	Missa Solene, Op. 123, de Beethoven	Missa Solene, op. 123, de Beethoven
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven	Ouvindo o Quarteto Op. 131, de Beethoven	Ouvindo o Quarteto Op. 131, de Beethoven

Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
[inexistente]	Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Müller
Sinfonia Fantástica, de Berlioz	_____	_____
Chopin: um Inventário	Chopin: um Inventário	Chopin: Um Inventário
Ouvindo poemas de Heine como «Lieder» de Schumann	Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schumann	Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman
[inexistente]	A Última Música de Liszt para Piano	_____
A Morte de Isolda	_____	_____
[inexistente]	Final da «Valquiria»	_____
[inexistente]	Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	_____
[inexistente]	Pobre Brücker	_____
Oitavas, ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms

Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
«Má Vlast», de Smetana	_____	_____
[inexistente]	«Boris Godunov»	_____
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky	_____	_____
«La Bohème», de Puccini	_____	_____
Princesa di Morte	«Princesa di Morte»	«Princesa di Morte»
«Festas», de Debussy	_____	_____
«Das Lied von der Erde», de Mahler	«Das Lied von der Erde», de Mahler	«Das Lied Von der Erde», de Mahler
Mahler: Sinfonia da Ressurreição	_____	_____
«Assim falou Zaratustra», de Richard Strauss	«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss	«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius	_____	_____
[inexistente]	Erik Satie para Piano	_____

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
	[inexistente]	Ouvindo o «Sócrates» de Satie	_____
	Concerto para orquestra, de Bela Bartok	Concerto para Orquestra, de Bela Bartok	Concerto para Orquestra, de Bela Bartok
	«Noite Transfigurada», de Schönberg	_____	_____
	Concerto de piano, op. 42, de Schönberg	Concerto para Piano, Op. 42, de Schönberg	Concerto para Piano, op. 42, de Schönberg
	A Piaf	_____	_____
	«Pot-Pourri» Final	_____	_____
<b>Poemas</b>			

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	[...] o Ponson du Terrail, o Campos Júnior, o Verne e o Salgari, [...] só a música que comprei e estudei ao piano [mo ensinou, [...] dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos, [...] [...] como a catedral se iria em acordes que ficam	[...] o Ponson du Terrail, o Campos Júnior, o Verne e o Salgari, [...] só a música que comprei e estudei ao piano [mo ensinou[-] [...] dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos, [...] [...] como a catedral se irisa em acordes que ficam	[...] o Ponson du Terrail, o Campos Júnior, o Verne e [-] Salgari, [...] só a música que comprei e estudei ao piano [mo ensinou [...] dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos, [...] [...] como a catedral se irisa em acordes que ficam
Ouvindo Canções de Dowland	29/1/60	29 Janeiro 60	São Paulo, 29/12/1960
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	[...] com sentimentos, ideais, paixões,	[...] com sentimentos, ideais, paixões,	[...] com sentimentos, ideais, paixões,
Concerto «Brandenburgués» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach	[...] e fina imarcessível	[...] e fina imarcessível	[...] E fina imarcessível

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Bach: Variações Goldberg	[...] silêncio. Ou, se dura, esse silêncio cala [...] não sermos mais o quem que ouve, mas [quem é? A ponto de nós termos sido música somente?	[...] silêncio. Ou, se dura, esse silêncio cala [...] não sermos mais o quem que ouve, mas [quem é? A ponto de nós termos sido música somente?	[...] silêncio. Ou [-] se dura, esse silêncio cala [...] não sermos mais o quem [-] ouve, mas [quem é? A ponto de nós termos sido música somente?
«Water Music», de Händel	[...] em majestade eterna e momentânea	[...] em majestade eterna e momentânea	[...] em amjstade eterna e momentânea
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	_____	_____	_____
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo	[...] uma forma como ideias. Só isto eu posso [permitir que me comova [...]	[...] uma forma com ideias. Só isto eu posso [permitir que me comova [...]	[...] uma forma com ideias. Só isto eu posso [permitir que me comova [...]
«Andante con Variationi», em Fá Menor, de Haydn	[...] tenuamente harpejada que ao princípio dissera [...] mas a música dá. Como doi esta [imensamente delicada e tão viril	[...] tenuamente harpejada que ao princípio dissera [...] mas a música dá. Como doi esta [imensamente delicada e tão viril	[...] tenuamente harpejada que ao princípio dissera [...] mas a música dá. Como dói esta [imensamente delicada e tão viril
A Criação, de Haydn	[inexistente]	_____	_____

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Sonata nº 11, para Piano, K. 331, de Mozart	[...] mecánicamente se repetem gráceis [...] e todavia angustia ou, mais, o quase	[...] mecanicamente se repetem gráceis [...] e todavia angústia ou, mais, o quase	[...] mecanicamente se repetem gráceis [...] e todavia angústia ou, mais, o quase
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K. 466	[...] que o esgar tranquilo, insólito e discreto	[...] que o esgar tranquilo, insólito e discreto	[...] que o estar tranquilo, insólito e discreto
Mozart: Andante do Trio K. 496	[inexistente]	[...] o violino pergunta de repente numa angustia	[...] o violino pergunta de repente numa angústia
Fantasia de Mozart, para Tecla	_____	_____	_____
«Requiem» de Mozart	[...] reflui em ti, liberto, puro, aflante, [...] 16/4/62, revisto em 15/10/67 e acrescentados os dois últimos poemas	[...] reflui em ti, liberto, puro, aflante, [...] 16 Abril 62 revisto em 15 Outubro 67 e acrescentados os dois últimos poemas	I – 16/4/1962 II – 16/4/1962 III – 15/10/1967 [...] reflui em ti, [-] puro, aflante, [...] IV – 15/10/1962

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Missa Solene, op. 123, de Beethoven	[...] ao contrário do nome e da intenção. [...] e outro possivelmente Deus.	[...] ao contrário do nome e da intenção. [...] e outro possivelmente Deus.	[...] ao contrário do nome e da intenção. [...] e outro possivelmente Deus.
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven	[...] tão visionariamente séria e pensativa, [...] Não há então tristeza alguma nesta	[...] tão visionariamente séria e pensativa, [...] Não há [-] tristeza alguma nesta	[...] tão visionariamente séria e pensativa, [...] Não há tristeza alguma nesta
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	[inexistente]	_____	_____
Sinfonia Fantástica, de Berlioz	[...] na solidão do espírito perdido [...] um indivíduo, a glória, a liberdade.	[...] na solidão do espírito perdido [...] um indivíduo, a glória, a liberdade.	[...] na solidão do espírito perdido [...] um indivíduo, a glória, a liberdade.
Chopin: Um Inventário	[...] comeram mais amargo o classicamente [amargo pão do exílio, foram ignorados 19/12/66	[...] comeram mais amargo o classicamente [amargo pão do exílio, foram ignorados Madison, 19/12/66	[...] comeram mais amargo o classicamente [amargo pão do exílio, foram ignorados Madison, 19/12/66

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	[...] sem nenhum grito, de olhos pelo espaço, e o [pranto	[...] sem nenhum grito, sem olhos pelo espaço, e [o pranto	[...] sem nenhum grito, sem olhos pelo espaço, e [o pranto
A Última Música de Liszt para Piano	[inexistente]	_____	_____
A Morte de Isolda	_____	_____	_____
Final da «Valquiria»	[inexistente]	_____	_____
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	[inexistente]	[...] escuto a marcha que ao herói transporta [o pranto [o pranto [o pranto de noite enevoada só distancia	[...] escuto a marcha que ao herói transporta [o pranto [o pranto [o pranto de noite enevoada só distancia
Pobre Brückner	[inexistente]	_____	_____
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	[...] Eu te saúdo como noite eterna	[...] Eu te saúdo como noite eterna	[...] Eu te saúdo como noite eterna

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
«Má Vlast», de Smetana	Como doi não sermos esta Boémia pura	Como doi não sermos esta Boémia pura	Como doi não sermos esta Boémia pura
«Boris Godunov»	[inexistente]	[...] por Rimsky-Korsakov-Scheherazade [...] 1972?	[...] por Rimsky-Korsakov-Scheherazade [...] [prov. 8-9/1/1972]
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky	[...] fingindo sabiamente que não é obscena.	[...] fingindo sabiamente que não é obscena.	[...] fingindo sabiamente que não é obscena.
«La Bohème», de Puccini	[...] E jamais tão bem se anestesiaram as [pretensões do gosto [...] e é uma alegre fúria de fugazmente viver,	[...] E jamais tão bem se anestesiaram as [pretensões do gosto [...] e é uma alegre fúria de fugazmente viver,	[...] E jamais tão bem se anestesiaram as pretensões de gosto [...] e é uma [-] fúria de fugazmente viver,
«Princesa di Morte»	[...] e <i>all'alba moriró</i> – e que resplende	[...] e <i>all'alba morirò</i> – e que resplende	[...] e <i>all'alba morirò</i> – e que resplende
«Festas», de Debussy	[...] Il Magnifico e o Poliziano nas tribunas,	[...] Il Magnifico e o Poliziano nas tribunas,	[...] Il Magnifico e o Poliziano nas tribunas,
«Das Lied Von der Erde», de Mahler	São versos de um poeta chinês. Depois de [sabermos	São versos de [-] poeta chinês. Depois de [sabermos	São versos de poeta chinês. Depois de [sabermos

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Mahler: Sinfonia da Ressureição	[...] ante um furor tamanho de existir eterno, [...] [...] Há infinito que resista a não ter portas  28/6/67	[...] ante um furor tamanho de existir-se eterno, [...] [...] Há Infinito que resista a não ter portas  28 Junho 67	[...] ante um furor tamanho de existir-se eterno, [...] [...] Há Infinito que resista a não ter portas  28/7/1967
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss	[...] não pudesse senão uivar bacóticamente este fascínio irresistível [...] [...] grande f. da p.! – depois que os enfermeiros [...] [...] Afinal, a música não é necessariamente uma chatice austera, [...] [...] de um Woyzeck se afogar pelintra e corno e assassino.	[...] não pudesse senão uivar bacocamente este fascínio irresistível [...] [...] grande filho da puta! – depois que os enfermeiros [...] [...] Afinal, a música não é necessariamente uma chatice austera, [...] [...] de um Wozzeck se afogar pelintra e corno e assassino.	[...] não pudesse senão uivar bacocamente este fascínio irresistível [...] [...] grande filho da puta! – depois que os enfermeiros [...] [...] Afinal, a música não é necessariamente uma chatice austera, [...] [...] de um Wozzeck se afogar pelintra e corno e assassino.
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius	[...] este tranquilo confirmar do inteligível	[...] este teimoso confirmar do inteligível	[...] este teimoso confirmar do inteligível
Erik Satie para Piano	[inexistente]	[...] num salpicar de pés do tempo antigo.	[...] num salpicar de pés além * do tempo antigo.  *Este além, que não está na 1ª ed. e que aparece em <i>Poesia-II</i> , está no ms e na cópia dactilografada enviada para a tipografia. Creemos que foi gralha de omissão.

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
Ouvindo o «Sócrates» de Satie	[inexistente]	_____	_____
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok	_____	_____	_____
«Noite Transfigurada», de Schönberg	[...] se vão de espaço-tempo renovando	[...] se vão do espaço-tempo renovando	[...] se vão do espaço-tempo renovando
Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg	[...] como a serpente mordendo a cauda,	[...] como a serpente que se morde a cauda,	[...] como a serpente que se morde a cauda,
A Piaf	_____	_____	_____
«Pot-Pourri» Final	[...] – Cameta adinomata apropiétéron –, [...] Não direi que falamos. Nem que me [despisse [...] para recomençar. Amanhá. Ou antes,	[...] – Cameta adinomata apropiétéron –, [...] Não direi que falamos. Nem que me [despisse [...] para recomençar. Amanhá. Ou antes,	[...] – Cameta adinomata apropiétéron –, [...] Não direi que falamos. Nem que me [despisse [...] para recomençar. Amanhá. Ou antes,
Posfácio	[sem título]	Postfácio – 1969	Post-Fácio – 1969

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
	<p>[p. 79] Na verdade, a um poema de 1960, e dois de 1962, vieram juntar-se em sequência consistente vinte e oito poemas escritos entre 8-4-63 e 26-9-65, durante os últimos dois anos e três meses que vivi no Brasil. Os poemas que constituíram <i>Metamorfo-</i> <i>ses</i> haviam-se encerrado em Janeiro de 1963:</p>	<p>[p. 215] Na verdade, a um poema de 1960, e dois de 1962, vieram juntar-se em sequência consistente vinte e oito poemas escritos entre 8-4-63 e 26-9-65, durante os últimos dois anos e três meses que vivi no Brasil. Os poemas que constituíram <i>Metamorfo-</i> <i>ses</i> haviam-se encerrado em Janeiro de 1963:</p>	<p>[p. 205] Na verdade, a um poema de 1960, e dois de 1962, vieram juntar-se em sequência consistente – vinte e oito poemas escritos entre 8-4-63 e [-] os últimos dois anos e três meses que vivi no Brasil. Os poemas que constituíram <i>Metamorfo-</i> <i>ses</i> haviam-se encerrado em Janeiro de 1963:</p>
	<p>[p. 80] Para os meus maiores, e mesmo alguns dos menores, eu, interessando-me pela música e por letras e artes, estava aberto a todas as catástrofes, e nunca evidentemente seria coronel, [...]</p>	<p>[p. 216] Para os meus maiores, e mesmo alguns dos menores, eu, interessando-me pela música e por letras e artes, estava aberto a todas as catástrofes, e nunca evidentemente seria coronel, [...]</p>	<p>[p. 206] Para os meus maiores, e mesmo alguns dos menores, eu, interessando-me por música e por letras e artes, estava aberto a todas as catástrofes [-] e nunca evidentemente seria coronel, [...]</p>
	<p>[p. 81] [...] dos tempos algo ridiculamente heróicos da arte moderna. [...] a assistência subiu para as cadeiras em colectivos urros de gozo [...] um senhor tido por sábio de respeito me afirmava categoricamente que com ele os Bachs e os Beethovens não pegavam, [...] os bailados de Roland Petit (pelo tempo em que os baletómanos súbitamente surgidos, [...])</p>	<p>[p. 217] [...] dos tempos algo ridiculamente heróicos da arte moderna. [...] a assistência subiu para as cadeiras em colectivos urros de gozo, [...] um senhor tido por sábio de respeito me afirmava categoricamente que com ele os Bachs e os Beethovens não pegavam, [...] os bailados de Roland Petit (pelo tempo em que os baletómanos súbitamente surgidos, [...])</p>	<p>[p. 206] [...] dos tempos algo ridiculamente heróicos da arte moderna. [...] a assistência subiu para as cadeiras em colectivos urros de gozo, [...] um senhor tido por sábio de respeito me afirmava categoricamente que com ele os Bachs e os Beethovens não pegavam, [...] os bailados de Roland Petit (pelo tempo em que os baletómanos súbitamente surgidos, [...])</p>

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
	<p>[p. 82] [...] quando pode adquirir no Brasil, pela primeira vez aquele objecto de luxo [...] tal como é muito recente, com o cinema, que se guarda a imagem do movimento ou a mobilidade da expressão de alguém.</p>	<p>[p. 217] [...] quando pode adquirir no Brasil, pela primeira vez aquele objecto de luxo [...] tal como é muito recente, com o cinema, que se guarda a imagem do movimento ou a mobilidade da expressão de alguém.</p>	<p>[p. 207] [...] quando pode adquirir no Brasil, pela primeira vez, aquele, objecto de luxo [...] tal como é muito recente, com o cinema, que se guarda a imagem do movimento ou a mobilidade da expressão de alguém.</p>
	<p>[p. 83] [...]Monteverdi, Vivaldi, Mussorgsky, Ravel, Satie, Bruckner, [...] Nem obras isoladas que apreço muitíssimo, em níveis diversos, como, por exemplo, [...] quando sonatas de Bach, de Beethoven, de Brahms, a de César Franck para violino, ou concertos como o de Schumann para violoncelo, [...] e eu poderia ter poetizado de Boulez, de Stockhausen, de Ned Rorem, de John Cage, por exemplo.</p>	<p>[p. 218] [...]Monteverdi, Vivaldi, Mussorgsky, Ravel, Satie, Bruckner, [...] Nem obras isoladas que apreço muitíssimo, em níveis diversos, como [-] por exemplo, [...] quando sonatas de Bach, de Beethoven, de Brahms, a de César Franck para violino, ou concertos como o de Schumann para violoncelo, [...] e eu poderia ter poetizado de Boulez, de Stockhausen, de Ned Rorem, de John Cage, por exemplo.</p>	<p>[p. 207] [...]Monteverdi, Vivaldi, Mussorgsky, Ravel, Satie, Bruckner, [...] Nem obras isoladas que apreço muitíssimo, em níveis diversos, como por exemplo, [...] quando sonatas de Bach, de Beethoven, de Brahms, de César Franck para violino, ou concertos como o de Schumann para violoncelo, [...] e eu poderia ter poetizado de Boulez, de Stockhausen, de Ned Rorem, de John Cage, por exemplo.</p>
	<p>[p. 84] Daí que, mais para ela que para outro meio, só haja duas maneiras de falar nela: tecnicamente, ou poeticamente. No intervalo destas duas maneiras está toda a ilegalidade ou irrelevância da crítica musical impressionista [...]</p>	<p>[p. 208] Daí que, mais para ela que para outro meio, só haja duas maneiras de falar nela: tecnicamente, ou poeticamente. No intervalo destas duas maneiras está toda a ilegalidade ou irrelevância da crítica musical impressionista [...]</p>	<p>[p. 208] Daí que, mais para ela que para outro meio, só haja duas maneiras de falar nela: tecnicamente, ou poeticamente. No intervalo destas [-] maneiras está toda a ilegalidade ou irrelevância da crítica musical impressionista [...]</p>

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
	<p>[p. 85] Mais que na música não é possível alhures ver-se isto tão bem. [...] anotar de impressões de ouvi-la, tenderá necessariamente à transfiguração poética. [...] independentemente de momentos, na História da cultura, [...] Nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma.</p>	<p>[p. 220] Mais que a música não é possível alhures ver-se isto tão bem. [...] anotar de impressões de ouvi-la, tenderá necessariamente à transfiguração poética. [...] independentemente de momentos, na História da Cultura, [...] Nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma.</p>	<p>[p. 209] Mais que a música não é possível alhures ver-se isto tão bem. [...] anotar de impressões de ouvi-la, tenderá necessariamente à transfiguração poética. [...] independentemente de momentos, na História da Cultura, [...] Nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma.</p>
	<p>[p. 86] [...] ficando a seguir a eles um poema sobre uma personalidade da música chamada ligeira, [...] Ainda que tendamos sempre a resistir ao novo (se não somos, por temperamento e por educação, pessoas abertas voluntariamente para o futuro, estamos abertos ao passado, [...] perdido o valor e o sentido da «tradição» como tal, na mobilidade horizontal e vertical das sociedades contemporâneas de massa, [...]</p>	<p>[p. 86] [...] ficando a seguir a eles um poema sobre uma personalidade da música chamada ligeira, [...] Ainda que tendamos sempre a resistir ao novo (se não somos, por temperamento e por educação, pessoas abertas voluntariamente para o futuro), estamos abertos ao passado, [...] perdido o valor e o sentido da «tradição» como tal, na mobilidade horizontal e vertical das sociedades contemporâneas de massa, [...]</p>	<p>[p. 209] [...] ficando a seguir a eles um poema sobre a personalidade da música chamada ligeira, [...] Ainda que tendamos sempre a resistir ao novo (se não somos, por temperamento e por educação, pessoas abertas voluntariamente para o futuro), estamos abertos ao passado, [...] [p. 210] [...] perdido o valor e o sentido da «tradição» como tal, na <b>modalidade</b> horizontal e vertical das sociedades contemporâneas de massa, [...]</p>
	<p>[p. 87] De resto, se há países para uma cura psicológica do «popular» [...] Isto significa claramente que, em música como em tudo, a minha posição é firmemente anti-romântica, [...]</p>	<p>[p. 221] De resto [-] se há países para uma cura psicológica do «popular» [...] Isto significa claramente que [-] em música como em tudo, a minha posição é firmemente anti-romântica, [...]</p>	<p>[p. 210] De resto se há países para uma cura psicológica do «popular» [...] Isto significa claramente que em música como em tudo, a minha posição é firmemente anti-romântica, [...]</p>

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
	<p>[p. 88] Esse tribalismo subsiste na música culta ou erudita, ou no século passado foi romântica e politicamente inventado. [...] E isto nos lembra a diferença entre civilização e cultura, entendidas antropologicamente. Hoje, antropologicamente, todas as «culturas» são respeitáveis, [...] Mas esse refinamento não é civilização, não é ascensão para fora das sujeições milenárias do homem a um estreito destino.</p>	<p>[p. 222] Esse tribalismo subsiste na música culta ou erudita, ou no século passado foi romântica e politicamente inventado. [...] E isto nos lembra a diferença entre civilização e cultura, entendidas antropologicamente. Hoje, antropologicamente, todas as «culturas» são respeitáveis, [...] Mas esse refinamento não é civilização, não é ascensão para fora das sujeições milenárias do homem a um estreito destino.</p>	<p>[p. 210] Esse tribalismo subsiste na música culta ou erudita, ou no século passado foi romântica e politicamente inventada. p. 211 [...] E isto nos lembra a diferença entre civilização e cultura, entendidas antropologicamente. Hoje, antropologicamente, todas as «culturas» são respeitáveis, [...] Mas esse refinamento não é civilização, não é ascensão para fora das sujeições milenárias do homem a um estreito destino.</p>
	<p>[p. 89] [...] Dois pontos ainda desejaria focar rapidamente.</p>	<p>[p. 223] [...] Dois pontos ainda desejaria focar rapidamente.</p>	<p>[p. 211] [...] Dois pontos ainda desejaria focar rapidamente.</p>
	<p>[p. 90] [...] e, se a obscenidade retornou saudavelmente à poesia moderna, não se vê razão para que toda as formas de expressão cultural [...] se o mundo precisa de poesia, ou de que espécie de poesia precisa, isso é uma outra questão[...] alguém para ressoar em unísono conosco. Universidade de Wisconsin, Madison, USA, Julho-Setembro de 1967</p>	<p>[p. 212] [...] e, se a obscenidade retornou saudavelmente à poesia moderna, não se vê razão para que todas as formas de expressão cultural [...] se o mundo precisa de poesia, ou de que espécie de poesia precisa, isso é [...] outra questão[...] alguém para ressoar em unísono conosco. [-]Madison, [-] Julho-Setembro de 1967</p>	<p>[p. 212] [...] e, se a obscenidade retornou saudavelmente à poesia moderna, não se vê razão para que todas as formas de expressão cultural [...] se o mundo precisa de poesia, ou de que espécie de poesia precisa, isso é outra questão[...] alguém para ressoar em unísono conosco. Madison, Julho-Setembro de 1967</p>

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
		<p>PS – 1977</p> <p>A estes poemas (34 que eram) compostos entre 1960 e 1967, acrescentam-se nesta reedição mais 10, que, pelo meio de vários outros, me apareceram entre 1971 e Abril de 1974, poucos dias antes da Revolução. Podiam, pelas suas datas, alguns deles, quer em <i>Exorcismos</i>, quer em <i>Conheço o Sal</i>, mas não faziam em verdade parte de nenhuma colectânea que não fosse uma reedição de <i>Arte de Música</i>. Três dos poemas são porém mais recentes que tiveram lugar no último daqueles livros.</p>	<p>PS – 1977</p> <p>A estes poemas (34 que eram) compostos entre 1960 e 1967, acrescentam-se nesta reedição [1978] mais 10, que, pelo meio de vários outros, me apareceram entre Novembro de 1971 e Abril de 1974, poucos dias antes da Revolução. Podiam, pelas suas datas, alguns deles, ter entrado, quer em <i>Exorcismos</i>, quer em <i>Conheço o Sal</i>, mas não faziam em verdade parte de nenhuma colectânea que não fosse uma reedição de <i>Arte de Música</i>. Três dos poemas são porém posteriores aos mais recentes que tiveram lugar no último daqueles livros.</p>
Notas	Notas aos Poemas	Notas a Alguns Poemas	Notas a Alguns Poemas
LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE	A primeira audição do nº 10 do vol. I dos <b>Préludes</b> , de Debussy, nos termos do poema, ocorreu em 1936, e foi sob a impressão dela que primeiro escrevi versos.	A primeira audição do nº 10 do vol. I dos <b>Préludes</b> , de Debussy, nos termos do poema, ocorreu em 1936, e foi sob a impressão dela que primeiro escrevi versos.	A <b>minha</b> primeira audição do nº 10 do vol. I dos <b>Préludes</b> , de Debussy, nos termos do poema, ocorreu em 1936, e foi sob a impressão dela que primeiro escrevi versos.
OUVINDO CANÇÕES DE DOWLAND			

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição - Edição Utilizada
PRELÚDIOS E FUGAS DE BACH, PARA ORGÃO	Este poema reporta-se à série da obra completa para órgão, de J. S. Bach, gravada por Carl Weinrich para a Westminster, e, em especial, aos prelúdios e fugas S531, S536, S539, S541, S543.	Este poema reporta-se à série da obra completa para órgão de J. S. Bach, gravada por Carl Weinrich para a Westminster, e, em especial, aos prelúdios e fugas S531, S536, S539, S541, S543.	Este poema reporta-se à série da obra para órgão, de J. S. Bach, gravada por Carl Weinrich para a Westminster, e, em especial, aos prelúdios e fugas S531, [-] S539, S541, S543.
CONCERTO BRANDENBURGUÊS Nº 1, EM FÁ MENOR, DE BACH	_____	_____	_____
BACH: VARIAÇÕES GOLDBERG	_____	_____	_____
«WATER MUSIC» DE HANDEL	Este poema não pode ser reportado a uma específica interpretação de uma obra que sempre me foi cara (como quase todo o Händel), desde que o compositor se me tornou conhecido, ainda na infância, através do célebre <i>Largo</i> da sua ópera <i>Xerxes</i> , transcrito para piano.	Este poema não pode ser reportado a uma específica interpretação de uma obra que sempre me foi cara (como quase todo o Händel), desde que o compositor se me tornou conhecido, ainda na infância, através do célebre <i>Largo</i> da sua ópera <i>Xerxes</i> , transcrito para piano.	Este poema não pode ser reportado a uma específica interpretação de uma obra que sempre me foi cara (como quase todo o Händel), desde que o compositor se me tornou conhecido, ainda na infância, através do célebre <i>Largo</i> da sua ópera <i>Xerxes</i> , transcrito para piano.

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
WANDA LANDOWSKA TOCANDO SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI E AINDA AS SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI PARA CRAVO	[...] ao serviço da Corte, à qual o trouxe o infante D. António [...]	[...] ao serviço da Corte, à qual o trouxe o infante D. António [...]	[...] ao serviço da Corte, à qual [-] trouxe o infante D. António [...]
«ANDANTE COM VARIACIONI», EM FÁ MENOR, DE HAYDN	—	—	—
«A CRIAÇÃO», DE HAYDN	[inexistente]	—	—
SONATA Nº 11, K 331, DE MOZART	—	—	—

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
CONCERTO EM RÉ MENOR, K 466, DE MOZART	_____	_____	_____
MOZART: ANDANTE DO TRIO K 496	[inexistente]	_____	_____
FANTASIAS DE MOZART	_____	_____	_____
REQUIEM DE MOZART	_____	_____	_____
MISSA SOLENE, OP. 123, DE BEETHOVEN	A interpretação-base deste poema é a de Kemplerer com a Orquestra Sinfónica de Viena, (discos Vox).	A interpretação-base deste poema é a de Kemplerer com a Orquestra Sinfónica de Viena [-] (discos Vox).	A interpretação-base deste poema é a de Kemplerer com a Orquestra Sinfónica de Viena (discos Vox).
OUVINDO O QUARTETO OP. 131, DE BEETHOVEN	_____	_____	_____

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
CANÇÕES DE SCHUBERT SOBRE TEXTOS DE WILHELM MÜLLER	[inexistente]	_____	_____
SINFONIA FANTÁSTICA, DE BERLIOZ	Até então Berlioz não entrara propriamente no círculo dos meus interesses [...]	Até então Berlioz não entrara propriamente no círculo dos meus interesses [...]	Até então Berlioz não entrara propriamente no círculo dos meus interesses [...]
CHOPIN: UM INVENTÁRIO	[...] a leitura benéfica do livrinho de André Gide sobre a música.	[...] a leitura benéfica do livrinho de André Gide sobre a música.	[...] a leitura benéfica [-] de André Gide sobre a sua música.
OUVINDO POEMAS DE HEINE COMO «LIEDER» DE SCHUMANN	_____	_____	_____
A ÚLTIMA MÚSICA DE LISZT PARA PIANO	[inexistente]	_____	_____
A MORTE DE ISOLDA	_____	_____	_____

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
FINAL DA «VALQUÍRIA»	[inexistente]	_____	_____
MARCA FÚNEBRE DE SIEGFRIED, DO «CREPÚSCULO DOS DEUSES»	[inexistente]	[...] ou na impressão que me <i>causa</i> , [...]	[...] ou na impressão que me <i>causou</i> , [...]
POBRE BRÜCKNER	[inexistente]	_____	_____
OITAVAS, OUVINDO A 1ª SINFONIA DE BRAHMS	Eu ainda sou do tempo em que Brahms [...] A interpretação-base deste poema foi a de Igor Markévitch, para a D. G. G.	Eu ainda sou do tempo, <b>como acima disse</b> , em que Brahms [...] A interpretação-base deste poema foi a de Igor Markévitch, para a D. G. G.	Eu ainda sou do tempo, como acima disse, em que Brahms [...] A interpretação deste poema foi a de Igor Markévitch, para a D. G. G.
«MÁ VLAST», DE SMETANA	[...] o 2º poema sinfónico do ciclo <b>A minha Pátria</b> (Má Vlast), [...]	[...] o 2º poema sinfónico do ciclo <b>A Minha Pátria</b> (Má Vlast), [...]	[...] o 2º poema sinfónico do ciclo <b>A Minha Pátria</b> (Má Vlast), [...]
BORIS GODUNOV	[inexistente]	Mas não esqueço a gravação soviética que repõe em <i>quase</i> Mussorgsky [...]	Mas não esqueço a gravação soviética que repõe em <i>quase</i> Mussorgsky [...]

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
ROMEU E JULIETA, DE TCHAIKOWSKY	Referindo-se à sua 6ª sinfonia (Patética), um crítico disse uma vez (Martin Cooper, em <i>The Symphony</i> , ed. Ralph Hill, Londres, 1949) que «enquanto a fome espiritual e a perplexidade (do homem moderno) durante, a Sexta Sinfonia gozará da devoção apaixonada do público[...]. Esta pode aparecer sob as mais diversas formas, ou, melhor, esconder-se hábilmente nelas [...]»	Referindo-se à sua 6ª sinfonia (Patética), um crítico disse uma vez (Martin Cooper, em <i>The Symphony</i> , ed. Ralph Hill, Londres, 1949) que «enquanto a fome espiritual e a perplexidade (do homem moderno) <b>durarem</b> , a Sexta Sinfonia gozará da devoção apaixonada do público[...]. Esta pode aparecer sob as mais diversas formas, ou, melhor, esconder-se hábilmente nelas [...]»	Referindo-se à sua 6ª sinfonia (Patética), um crítico disse uma vez (Martin Cooper, em <i>The Symphony</i> , ed. Ralph Hill, Londres, 1949) que «enquanto a fome espiritual e a perplexidade (do homem moderno) durarem, a Sexta Sinfonia gozará da devoção apaixonada do público[...]. Esta pode aparecer sob as mais diversas formas, ou, melhor, esconder-se hábilmente nelas [...]»
LA BOHÈME, DE PUCCINI	No entanto, a que ultimamente tenho ouvido do mais é a gravação London [...]	No entanto, a que ultimamente tenho ouvido do mais é a gravação London [...]	No entanto, a que ultimamente tenho ouvido do mais é a gravação London [...]
«PRINCIPESSA DI MORTE»	Nota 1 – Segundo informação de José Blanc de Portugal, terei assistido à repetição no ano seguinte (1930), porque me lembro do maestro (Alfred Padovani) e não me lembro do escândalo da estreia [...]	Nota 1 – Segundo informação de José Blanc de Portugal, terei assistido à repetição no ano seguinte (1930), porque me lembro do maestro (Alfred Padovani) e não me lembro do escândalo da estreia [...]	Nota 1 – Segundo informação de José Blanc de Portugal, terei assistido à repetição no ano seguinte (1930), porque me lembro do maestro (Alfred Padovani) e não me lembro do escândalo da estreia [...]
FESTAS, DE DEBUSSY	[...] em que acho sumamente ridícula a introdução do coro cantando sirenicamente ó-ó, [...]	[...] em que acho sumamente ridícula a introdução do coro cantando sirenicamente ó-ó, [...]	[...] em que acho sumamente ridícula a introdução do coro cantando sirenicamente ó-ó, [...]
DAS LIED VON DER ERDE E SINFONIA DA RESSURREIÇÃO	[...] o da Segunda (Ressurreição), de que um destes dois poemas se ocupa.	[...] o da Segunda (Ressurreição), de que um destes dois poemas se ocupa.	[...] o da Segunda (Ressurreição), de quem um destes dois poemas se ocupa.

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
ASSIM FALOU ZARATUSTRA, DE STRAUSS	[...] uma das raras obras que emparelham com <i>Così fan tutte</i> , <i>Falstaff</i> , e os <i>Mestres Cantores</i> [...]	[...] uma das raras obras que emparelham com <i>Così fan tutte</i> , <i>Falstaff</i> , e os <i>Mestres Cantores</i> [...]	[...] uma das raras obras que emparelham com <i>Così fan tutte</i> , <i>Falstaff</i> , e os <i>Mestres Cantores</i> [...]
FINAL DA SEGUNDA SINFONIA DE SIBELIUS	_____	_____	_____
ERIK SATIE PARA PIANO	[inexistente]	Mas depende fortemente das belíssimas gravações do pianista Aldo Ciccolini [...]	Mas depende fortemente das belíssimas gravações do pianista Aldo Ciccolini [...]
OUVINDO O «SÓCRATES» DE SATIE	[inexistente]	_____	_____
CONCERTO PARA ORQUESTRA, DE BARTOK	[...] (algo que retoma a forma onde Beethoven a deixara, e levando-a até onde ninguém a retomou ainda), [...]	[...] (algo que retoma a forma onde Beethoven a deixara, e levando-a até onde ninguém a retomou ainda), [...]	[...] (algo que retoma a forma onde Beethoven a deixara, elevando-a até onde ninguém a retomou ainda), [...]

	Primeira Edição	Segunda Edição	Terceira Edição – Edição Utilizada
NOITE TRANSFIGURADA E CONCERTO PARA PIANO, DE SCHÖNBERG	Assim como não partilhei nunca do desdém pseudo-modernista por Mahler ou R. Strauss, igualmente não comunguei nunca nas maldições neo-realistas do dodecafonismo e do seu fundador Schönberg [...]. [...] a ruptura em que o expressionismo Schönberguiano se desenvolveria.	Assim como não partilhei nunca do desdém pseudo-modernista por Mahler ou R. Strauss, igualmente não comunguei nunca nas maldições neo-realistas contra o dodecafonismo e o seu fundador Schönberg [...]. [...] a ruptura em que o expressionismo Schönberguiano se desenvolveria.	Assim como não partilhei nunca do desdém pseudo-modernista por Mahler ou R. Strauss, igualmente não comunguei nunca nas maldições [-] do dodecafonismo e do seu fundador Schönberg [...]. [...] a ruptura em que o expressionismo Schönberguiano se desenvolveria.
A PIAF	O que, de resto, pode ajudar a esclarecer o que ficou dito no pos-fácio. [...] as autonomizam humanamente, com uma diferenciação que, na música séria [...]	O que, de resto, pode ajudar a esclarecer o que ficou dito no postfácio. [...] as autonomizam humanamente, com uma diferenciação que, na música séria [...]	O que, de resto, pode ajudar a esclarecer o que ficou dito no post-fácio. [...] as autonomizam humanamente, com uma diferenciação que, na música séria [...]
POT-POURRI FINAL	[...] António Machado, [...]	[...] Antonio Machado, [...]	[...] Antonio Machado, [...]

## ANEXO – II

### *Arte de Música*: Organização/Ordem Cronológica, Data e Local de Produção

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Poemas: ordem cronológica de produção	Data e local de produção
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	Ouvindo Canções de Dowland	S. Paulo, 29/12/1960
Ouvindo Canções de Dowland	«Pot-Pourri» Final	29/02/1962
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	«Requiem», de Mozart	I-16/04/1962; II-16/04/1962; IV-15/10/1962 *2; e III-15/10/1967
Concerto «Brandenburgoês» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach	Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	08/04/1963
Bach: Variações Goldberg	Concerto «Brandenburgoês» nº 1, em Fá Menor de J.S. Bach	04/05/1963
Water Music, de Händel	«Das Lied Von der Erde», de Mahler	08/05/1963
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	Concerto para Piano, op. 42, de Schönberg	21/10/1963
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo	«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn	12/11/1963
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn	Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão	19/02/1964
A Criação, de Haydn	Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466	24/02/1964
Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart	A Morte de Isolda	08/03/1964

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Poemas: ordem cronológica de produção	Data e local de produção
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466	Water Music, de Händel	16/03/1964
Mozart: Andante do Trio K 496	Wanda Landowska, Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti	07/04/1964
Fantasia de Mozart, para Tecla	Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo	10/05/1964
«Requiem» de Mozart	Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	27/04/1964
Missa Solene, op. 123, de Beethoven	«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky	24/05/1964
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven	Concerto para Orquestra, de Bela Bartok	29/05/1964
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	«La Bohème», de Puccini	26/07/1964
Sinfonia Fantástica, de Berlioz	«Princesa di Morte»	07/08/1964
Chopin: Um Inventário	«Noite Transfigurada», de Schönberg	28/09/1964
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman	«Má Vlast», de Smetana	01/10/1964
A Última Música de Liszt para Piano	A Piaf	06/10/1964
A Morte de Isolda	Ouvindo o Quarteto Op. 131, de Beethoven	10/10/1964
Final da «Valquíria»	Sinfonia Fantástica, de Berlioz	23/10/1964
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	Missa Solene, op. 123, de Beethoven	02/11/1964

Poemas: organização em <i>Arte de Música</i>	Poemas: ordem cronológica de produção	Data e local de produção
Pobre Brückner	«Festas», de Debussy	06/12/1964
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms	«La Cathédrale Engloutie», de Debussy	31/12/1964
«Má Vlast», de Smetana	«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss	11/09/1965
«Boris Godunov»	Fantasia de Mozart, para Tecla	18/09/1965
«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky	Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart	26/09/1965
«La Bohème», de Puccini	Bach: Variações Goldberg	09/01/1966
«Princesa di Morte»	Final da Segunda Sinfonia de Sibelius	27/03/1966
«Festas», de Debussy	Chopin: Um Inventário	Madison, 19/12/1966
«Das Lied Von der Erde», de Mahler	Mahler: Sinfonia da Ressurreição	28/07/1967
Mahler: Sinfonia da Ressurreição	Pobre Brückner	19/11/1971
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss	Ouvindo o «Sócrates» de Satie	08/01/1972
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius	Erik Satie para Piano	09/01/1972
Erik Satie para Piano	«Boris Godunov»	Prov. 08-09/01/1972
Ouvindo o «Sócrates» de Satie	Mozart: Andante do Trio K 496	Paris, 23/01/1973 – Salão do Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok	A Criação de Haydn	Londres, 08/03/1973 – Auditório da London School of Economics

<b>Poemas: organização em <i>Arte de Música</i></b>	<b>Poemas: ordem cronológica de produção</b>	<b>Data e local de produção</b>
«Noite Transfigurada», de Schönberg	A Última Música de Liszt para Piano	Bruxelas, 17/03/1973
Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg	Final da «Valquíria»	04/07/1973
A Piaf	Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»	13/01/1974
«Pot-Pourri» Final	Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller	20/04/1974

## ANEXO – III

### *Arte de Música: A Inscrição Musical nos Títulos dos Poemas*

Nome da obra e do compositor
«La Cathédrale Engloutie», de Debussy
Ouvindo Canções de Dowland
Concerto «Brandenburguês» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach
Bach: Variações Goldberg
Water Music, de Händel
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn
A Criação, de Haydn
Mozart: Andante do Trio K 496
«Requiem» de Mozart
Missa Solene, op. 123, de Beethoven
Ouvindo o Quarteto op. 131, de Beethoven
Canções de Schubert sobre Textos de Wilhelm Müller
Sinfonia Fantástica, de Berlioz
Ouvindo Poemas de Heine como «Lieder» de Schuman
Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms
«Má Vlast», de Smetana

«Romeu e Julieta», de Tchaikowsky
«La Bohème», de Puccini
«Festas», de Debussy
«Das Lied Von der Erde», de Mahler
Mahler: Sinfonia da Ressurreição
«Assim Falou Zaratustra», de Richard Strauss
Final da Segunda Sinfonia de Sibelius
Ouvindo o «Sócrates» de Satie
Concerto para Orquestra, de Bela Bartok
«Noite Transfigurada», de Schönberg

<b>Nome da obra, do compositor e do intérprete</b>
Wanda Landowska Tocando Sonatas de Domenico Scarlatti

<b>Nome da obra, do compositor e do instrumento</b>
Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão
Ainda as Sonatas de Doménico Scarlatti, para Cravo
Sonata nº 11, para Piano, K 331, de Mozart
Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466
Fantasias de Mozart, para Tecla

A Última Música de Liszt para Piano
Concerto de Piano, op. 42, de Schönberg

<b>Só o nome da obra</b>
A Morte de Isolda
Final da «Valquíria»
Marcha Fúnebre de Siegfried, do «Crepúsculo dos Deuses»
«Boris Godunov»
«Princesa di Morte»

<b>Só o compositor</b>
Chopin: Um Inventário
Pobre Brückner
Erik Satie para Piano (e o instrumento)

<b>Referência à tonalidade</b>
Concerto «Brandenbarguês» nº 1, em Fá Menor, de J. S. Bach
«Andante con Variazioni», em Fá Menor, de Haydn

Concerto em Ré Menor, para Piano e Orquestra, de Mozart, K 466

**Só o intérprete**

A Piaf

**Exceção**

«Pot-Pourri» Final

## BIBLIOGRAFIA

A bibliografia da presente dissertação é apresentada em três classes: bibliografia activa de Jorge de Sena, bibliografia passiva de Jorge de Sena e bibliografia geral. Todas as bibliografias estão organizadas seguindo um critério de ordem alfabética. Face à proporção da produção bibliográfica de e sobre Jorge de Sena, sentimos, contudo, a necessidade de delimitar o campo de referências. Por isso, apenas indicamos, da bibliografia activa seniana, para além de toda a obra poética do autor, os títulos citados ao longo do trabalho. Sobre Jorge de Sena, seleccionamos, também, somente os estudos e os textos citados. Da bibliografia geral, constam as obras e os textos que, de uma forma mais directa, serviram de suporte teórico-crítico a esta investigação.

Para uma consulta mais pormenorizada da vasta bibliografia de e sobre Jorge de Sena remetemos para Jorge Fazenda Lourenço, *Uma Bibliografia sobre Jorge de Sena*, sep. de *As Escadas não Têm Degraus*, Lisboa, Cotovia, 1991; Jorge Fazenda Lourenço e Frederick G. Williams, *Uma Bibliografia Cronológica de Jorge de Sena (1939-1994)*, Lisboa, INCM, 1994; e Mécia de Sena, *Índices da Poesia de Jorge de Sena*, Lisboa, Cotovia, 1990.

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA DE JORGE DE SENA

*40 Anos de Servidão* (org., pref. e notas de Mécia de Sena), Lisboa, Moraes, 1979. Ed. ut.; Lisboa, Edições 70, 1989. Poesia. Livro póstumo.

*Art of Music* (trad. para o inglês de *Arte de Música* por Francisco Cota Fagundes e James Houlihan, introd. de Francisco Cota Fagundes e metatexto final de Jorge de Sena), Huntington, University Editions, 1988. Obra poética traduzida.

*Arte de Música* (com posf. e notas), Lisboa, Livraria Moraes, 1968. Ed. ut.: *Poesia-II*. Poesia.

*Arte Musicale* (trad. para o italiano de *Arte de Música* por Carlo Vittorio Cattaneo), Roma, Empiria, 1993. Obra poética traduzida.

*As Evidências* (com pref.), Lisboa, Centro Bibliográfico, 1955. Ed. ut.: *Poesia-I*. Poesia.

*Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos e outros Textos* (reunião do poema «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos», de *Metamorfoses*, do conto «Super Flumina Babylo-nis», de *Novas Andanças do Demónio*, e do poema inédito «Camões na Ilha de Moçambique») (com notas), Porto, Inova, 1973. Ed. ut.: *Poesia-III*. Poesia.

*Conheço o Sal ... E outros Poemas* (com notas), Lisboa, Moraes, 1974. Ed. ut.: *Poesia-III*. Poesia.

*Coroa da Terra*, Porto, Lello & Irmão, 1946. Ed. ut.: *Poesia-I*. Poesia.

*Dedicácias* (nota prévia de Mécia de Sena), Lisboa, Três Sinais Editores, 1999. Poesia.

*Do Teatro em Portugal* (nota introd. de Mécia de Sena, pref. e notas de Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Edições 70, 1988. Crítica.

*Estudos de Literatura Portuguesa-II* (introd. de Mécia de Sena), Lisboa, Edições 70, 1988. Teorização.

*Exorcismos* (com nota introd. e notas aos poemas), Lisboa, Moraes, 1872. Ed. ut.: *Poesia-III*. Poesia.

*Fidelidade*, Lisboa, Livraria Moraes, 1958. Ed. ut.: *Poesia-II*. Poesia.

«Homenagem ao Papagaio Verde», in *Os Grão-Capitães: Uma Sequência de Contos* (com pref.), Lisboa, Edições 70, 1976. Ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1989. Conto.

«João de Freitas Branco Revela Carta Inédita de Jorge de Sena», *Diário de Lisboa*, supl. «Ler Escrever», Lisboa, 11 de Junho de 1987. Correspondência.

«Jorge de Sena: 'Tudo quanto É Humano me Interessa'» (entrevista por Frederick G. Williams), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 149, Lisboa, 14 de Maio de 1985. Entrevista.

*Metamorfoses* seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* (com reproduções fotográficas, posf. e notas), Lisboa, Livraria Moraes, 1963. Ed. ut.: *Poesia-II*. Poesia.

«Notas a Alguns Poemas», notas a *Arte de Música*.

*Pedra Filosofal*, Lisboa, Confluência, 1950. Ed. ut.: *Poesia-I*. Poesia.

*Peregrinatio ad Loca Infecta* (com pref.: «Isto não É um Prefácio – 1969» e notas), Lisboa, Portugalia, 1969. Ed. ut.: *Poesia-III*. Poesia.

*Perseguição*, Lisboa, Edições «Cadernos de Poesia», 1942. Ed. ut.: *Poesia-I*. Poesia.

*Poesia-I* (reunião de *Perseguição*, *Coroa da Terra*, *Pedra Filosofal*, *As Evidências*, e o livro inédito *Post-Scriptum*) (com pref. e notas, excluindo pref. a *As Evidências*), Lisboa, Livraria Moraes, 1961. Ed. ut.: (incluindo pref. a *As Evidências*), Lisboa, Edições 70, 1988. Obra poética completa.

*Poesia-II* (reunião de *Fidelidade*, *Metamorfoses* seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, e *Arte de Música*, com adição de 1 poema em *Metamorfoses* e de 10 poemas em *Arte de Música*) (com pref. e notas), Lisboa, Moraes, 1978. Ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1988. Obra poética completa.

*Poesia-III* (reunião de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, *Exorcismos*, *Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos*, *Conheço o Sal ... E outros Poemas*, e *Sobre esta Praia ... – Oito Meditações à beira do Pacífico*) (com pref. e notas), Lisboa, Moraes, 1978. Ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1989. Obra poética completa.

«Post-Fácio – 1963», posfácio a *Metamorfoses*.

«Post-Fácio – 1969», posfácio a *Arte de Música*.

*Post-Scriptum* (1960), in *Poesia-I*, Lisboa, Livraria Moraes, 1961. Ed. ut.: *Poesia-I*. Poesia.

*Post-Scriptum-II* (org., introd.: «Nota de Abertura, com alguns Esclarecedores Dados Biográficos» e notas de Mécia de Sena), vol. I, Lisboa, Moraes/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. Poesia. Livro póstumo.

«Prefácio (1966)», prefácio a *Novas Andanças do Demónio* (com pref. e notas), Lisboa, Portugal, 1966. Ed. ut.: *Antigas e Novas Andanças do Demónio* (reunião de *Andanças do Demónio* e *Novas Andanças do Demónio*, sem «O Físico Prodigioso» [com introd.: «Nota Introdutória a uma Dupla Reedição», pref. e notas originais]), Lisboa, Edições 70, 1988. Ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1989.

«Prefácio (1977)», prefácio a *Poesia-II*.

«Prefácio (1977)», prefácio a *Poesia-III*.

«Prefácio à segunda Edição», prefácio a *Poesia-I*.

Resposta ao inquérito «Situação da Arte», in AA. VV., *Situação da Arte: Inquérito junto de Artistas e Intelectuais Portugueses* (org. de Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos), Mem Martins, Europa-América, 1968. Inquérito.

*Sequências* (org. e notas de Mécia de Sena), Lisboa, Moraes, 1980. Poesia. Livro póstumo.

*Sobre Cinema* (co-org., pref. e notas de M. S. Fonseca; co-org. e introd. de Mécia de Sena), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988. Crítica.

*Sobre esta Praia ... – Oito Meditações à beira do Pacífico*, Porto, Inova, 1977. Ed. ut.: *Poesia-III*. Poesia.

«Statement by Jorge de Sena Concerning *Art of Music*», in *Art of Music*, Huntington, University Editions, 1988. Depoimento.

«Três Perguntas e três Respostas – Uma Entrevista com o Poeta Jorge de Sena», *Império*, 45-46, Lourenço Marques, Janeiro-Fevereiro de 1955.

*Trinta Anos de Poesia* (sel., introd.: «Trinta Anos de Poesia» e notas de Jorge de Sena), Porto, Inova, 1972. Ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1984. Antologia poética.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA DE JORGE DE SENA

- CARLOS, Luís Adriano, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- «Jorge de Sena: A Pirâmide no Inverso (Projecto de Construção)», *Colóquio/Letras*, 104-105, Lisboa, Julho-Outubro de 1988.
- «Jorge de Sena: O Fogo Prodigioso», *Letras & Letras*, Ano I, 7, Porto, 1 de Junho de 1988.
- «Poesia e Arte de Música», in AA. VV., *Sentido que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes* (org. de Ana Maria Brito, Fátima Oliveira, Isabel Pires de Lima e Rosa Maria Martelo), Porto, Campo das Letras, 1997.
- *Poética e Poesia de Jorge de Sena – Antinomias, Tensões, Metamorfoses* (Dissertação de Doutoramento), 2 vol., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993.
- CATTANEO, Carlo Vittorio, «Testemunho e Linguagem», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena* (compil., org. e introd. de Eugénio Lisboa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- COELHO, Eduardo Prado, «Jorge de Sena, A Estrutura da Poesia e a Metamorfose do Sujeito», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena* (compil., org. e introd. de Eugénio Lisboa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- FAGUNDES, Francisco Cota, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, Providence, Gávea-Brown, 1988.
- *In the Beginning there Was Jorge de Sena's Genesis: The Birth of a Writer*, Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, 1991.
- LEAL, Ana Maria Gottardi, *Jorge de Sena – A Modernidade da Tradição* (Dissertação de Doutoramento), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984.

- LISBOA, Eugénio, Rec. crít. de *Quaderni Portoghesi* (org. de Luciana Stegagno Picchio), 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983 («Jorge de Sena»), *Colóquio/Letras*, 87, Lisboa, Setembro de 1985.
- LOPES, Óscar, «Literatura e Música», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária/2*, Porto, Editorial Inova, 1969.
- «Uma ‘Arte de Música’», *Quaderni Portoghesi* (org. de Luciana Stegagno Picchio), 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983.
- LOURENÇO, Eduardo, «Poesia e Poética de Jorge de Sena», *Quaderni Portoghesi* (org. de Luciana Stegagno Picchio), 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda, *O Essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- *Uma Bibliografia sobre Jorge de Sena*, sep. de *As Escadas não Têm Degraus*, s.n., Lisboa, Cotovia, 1991.
- e WILLIAMS, Frederick G., *Uma Bibliografia Cronológica de Jorge de Sena (1939-1994)*, Lisboa, Instituto Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Jorge de Sena», in *Os dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.
- MARTINHO, Fernando J. B., «Leituras na Poesia de Jorge de Sena», *Colóquio/Letras*, 67, Lisboa, Maio de 1982.
- MORNA, Fátima Freitas, «Apresentação Crítica», introd. a *Poesia de Jorge de Sena* (antologia poética), Lisboa, Editorial Comunicação, 1985.
- «Sobre um dos Sentidos da Peregrinação na Poesia de Jorge de Sena», in AA. VV., *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho* (org. de David Mourão-Ferreira, Luís F. Lindley Cintra, Maria Alzira Seixo, Maria de Lourdes Belchior e Urbano Tavares Rodrigues), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- NEVES, Margarida Braga, *Para uma Poética da Metamorfose na Ficção de Jorge de Sena* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Universidade de Lisboa, 1995.
- PALMA-FERREIRA, João, «Crítica Literária – Arte de Música (1) por Jorge de Sena», *Diário Popular*, Lisboa, 28 de Novembro de 1968.
- ROSA, António Ramos, «A Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre», in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986.

- SEABRA, José Augusto, «Jorge de Sena ou a Liberdade da Escrita», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena* (compil., org. e introd. de Eugénio Lisboa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- SENA, Mécia de, «Breve Nota Explicativa», in Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & C.<sup>a</sup> Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1982.
- Carta endereçada a Teresa Ferreira, 15 de Fevereiro de 1999.
- *Idem*, 26 de Julho de 1999.
- *Índices da Poesia de Jorge de Sena – Por Primeiros Versos, por Títulos, por Data, de Nomes Citados*, Lisboa, Cotovia, 1990.
- «Notas Bibliográficas», in Jorge de Sena, *Post-Scriptum II*.
- WILLIAMS, Frederick G., «Um Exorcista Prodigioso: Uma Introdução à Poesia de Jorge de Sena», in AA. VV., *Estudos sobre Jorge de Sena* (compil., org. e introd. de Eugénio Lisboa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- AA.VV., *Teoria da Literatura – Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, 2 vol., Lisboa, Edições 70, 1987 e 1989.
- AA. VV., *Dicionário de Literatura* (dir. de Jacinto do Prado Coelho), 5 vol., Porto, Mário Figueirinhas Editora, 1994.
- ABERCROMBIE, Lascelles, *Poetry: it's Music and Meaning*, London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.
- ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- AMBROS, August Wilhelm, *The Boundaries of Music and Poetry – A Study in Musical Aesthetics*, New York, G. Schirmer, 1893.
- ANDERSON, Warren D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.
- BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia* (trad. de Maria Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70, 1977.
- *Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- *Image, Music, Text*, London, Fontana Paperbacks, 1984.
- *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1997.

- BAUDELAIRE, Charles, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», in *Oeuvres Complètes* (préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff), Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- BAUSCHATZ, Paul, «Paul Klee's Anna Wenne and the Work of Art», in AA. VV., *Image: Music: Text*, Journal of the Association of Art Historians, Princeton University Press, vol. XIX, 1, Março de 1996.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique Générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1981.
- BRANCO, João de Freitas, «Música e Literatura – Segmentos duma Relação Inesgotável», *Colóquio/Letras*, 42, Março de 1978.
- BROWN, Calvin S., *Tones into Words – Musical Compositions as Subjects of Poetry*, Athens, University of Georgia Press, 1953.
- *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, Hanover and London, University Press of New England, 1987.
- CANDÉ, Roland de, *A Música – Linguagem, Estrutura, Instrumentos*, Lisboa, Edições 70, 1983.
- CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981.
- CASTILHO, António Feliciano de, *Tratado de Metrificação Portuguesa – Declamação e Poética*, vol. I, Lisboa, Empresa da História de Portugal, Sociedade Editora, 1908.
- CASTRO, J. de Albuquerque e, «A Música no Tempo e no Espaço», *Douro-Litoral* (sep.), nº I – II, sexta série, Porto, Livraria Simões Lopes, 1954.
- CHAILLEY, Jacques, *Histoire Musical du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- COHEN, Jean, *A Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.
- DAHLHAUS, Carl, *Estética Musical*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières: Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- DORFLES, Gillo, *O Devir das Artes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

——— *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.

——— *Tratado Geral de Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

ELIOT, T. S., «Hamlet», in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1969.

——— *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1976.

EWTON, Ralph W. Jr., «Classic and Romantic», in *The Literary Theories of August Wilhelm Schlegel*, Paris, Mouton, 1972.

FARIA, Maria Madalena Homem Leal de, *Poesia e Música: Clemens Brentano/Lied–Leib–Lieb–Leid* (Dissertação de Licenciatura), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1973.

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

GHIL, René, *Traité du Verbe – États Successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, (apres., not. e coment. de Tiziana Goruppi), Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso, «Introdução», in AA. VV., *Poesia Simbolista*, São Paulo, Global, 1985.

GRAÇA, Aires; AMARANTE, Maria Antónia, «A Estética Wagneriana e a Miragem Oitocentista da Fusão das Artes», *Runa – Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 2, Lisboa, 1984.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V., *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1994.

HEGEL, G. W. Friedrich, *Estética – Pintura e Música*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962.

HJELMSLEV, Louis, *Language – An Introduction*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970.

——— *Prolegomènes à une Théorie du Langage suivi de La Structure Fondamentale du Language*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.

——— *Essais Linguistiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.

INGARDEN, Roman, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

- IRIARTE, Rita, «A Música no Romantismo Literário Alemão» (introd.), in AA. VV., *Música e Literatura no Romantismo Alemão* (org., introd. e notas de Rita Iriarte), Lisboa, Apáginastantas, 1987.
- «Literatura e Música», *Boletim Dedalus* (sep.), 1, Lisboa, 1988.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- JAKOBSON, Roman, «Visual and Auditory Signs», «On the Relation Between Visual and Auditory Signs» e «Language in Relation to Other Communication Systems», in *Selected Writings II – Word and Language*, Paris, Mouton, 1971.
- *Essais de Linguistique Générale – 1. Les Fondations du Langage* (préfacé par Nicolas Ruwet), Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- «Musicologie et Linguistique» e «Postscriptum», *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- *Essais de Linguistique Générale – 2. Rapports Internes et Externes du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- *Six Leçons sur le Son et le Sens* (préface de Claude Lévi-Strauss), Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária – Introdução à Ciência da Literatura* (4ª edição portuguesa totalmente revista pela 12ª alemã por Paulo Quintela), 2 vol., Coimbra, Arménio Amado Editor, Sucessor, 1967 e 1968.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Université Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- LANGER, Susanne K., *Sentimento e Forma – Uma Teoria da Arte Desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- LESSING, *Laokoon – suivi de Lettres Concernant L'Antiquité et Comment les Anciens Représentaient la Mort*, Paris, Hermann, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Olhar Ouvir Ler*, Lisboa, Edições Asa, 1995.
- LOPES, Óscar, *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) – Três Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Obras Literárias – Opúsculos*, 2, Lisboa, Editorial Caminho, 1982.
- *Obras Literárias – Opúsculos*, 3, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

- *Obras Literárias – Música e Músicos Modernos*, 5, Lisboa, Editorial Caminho, 1985.
- *Obras Literárias – Musicália*, 11, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.
- *Obras Literárias – Nossa Companheira Música*, 12, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.
- LOTMAN, Iuri, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes* (édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Éditions Gallimard, 1945.
- MARTINET, Jeanne, *Clefs pour la Sémiologie*, Vichy, Éditions Seghers, 1973.
- MELLERS, Wilfrid, «From Monody to Poliphony: Belief and the Community», in *Music and Society – England and the European Tradition*, London, Dennis Dobson Ltd., 1946.
- MICHA, Alexandre, *De La Chanson de Geste au Roman* (Études de Littérature Médiévale Offertes par ses Amis, Élèves et Cpllégues), Genève, Librairie Droz, 1972.
- MOLINO, Jean, «Facto Musical e Semiologia da Música», in AA. VV., *Semiologia da Música* (org. de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Vega, 1986.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la Sémiologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- MUKAROWSKÝ, Jan, «Littérature et Sémiologie», *Poétique*, 3, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, «Situação da Semiologia Musical», in AA.VV., *Semiologia da Música* (org. de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Vega, 1986.
- NEF, Charles, *Histoire de La Musique* (avec préface d'André Pirro), Paris, Payot, 1961.
- NELSON, Thomas K., «Klinger's *Brahmsphantasie* and the Cultural Politics of Absolute Music», in AA. VV., *Image: Music: Text*, Journal of the Association of Art Historians, Princeton University Press, vol. XIX, 1, Março de 1996.
- NIETZSCHE, Frederick, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996.
- NOVALIS, *Fragments* (choisis par Armel Guerne, précédés d'un essai par Charles du Bos), Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1973.

PAZ, Octavio, *El Arco Y la Lira – El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia.*, Madrid, Fondo de Cultura Economica, 1992.

PEIRCE, Charles Sanders, *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

PEREIRA, Maria Helena Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literárias* (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; trad. dos textos ingleses por João Rosa), Lisboa, Edições Ática, sd.

PEYRE, Henri, *Qu'Est-ce que le Symbolisme?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

POE, Edgar Allan, «The Philosophy of Composition», *Selected Writings of Edgar Allan Poe – Poems, Tales, Essays and Reviews* (edited with an introduction by David Galloway), Middlesex, Penguin Books, 1975.

——— «The Poetic Principle», *Complete Tales and Poems*, Ljubljana, Mladinska, 1966.

RANDEL, Don Michael, «Reading Composers Reading», in AA. VV., *Words and Music*, Binghamton, Binghamton University, State University of New York, 1993.

RIQUER, Martín de «Introducción a la Lectura de Los Trovadores», in *Los Trovadores – Historia Literaria y Textos*, vol. I, Barcelona, Editorial Ariel, 1983.

RONGA, Luigi, *The Meeting of Poetry and Music*, New York, Merlin Press, 1956.

ROSTAND, Claude, *La Musique Allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

——— *Introdução à Gramática Gerativa*, São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

SEIXO, Maria Alzira, «Literatura e Arte. Pontos para um Debate», *Românica*, 4, Lisboa, 1995.

——— «Por uma Semiologia da Música» (introd.), in AA.VV., *Semiologia da Música* (org. de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Vega, 1986.

SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des Arts – Éléments d'Esthétique Comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

STAIGER, Emil, *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro, GB, Edições Tempo Brasileiro, 1972.

TARASTI, Eero, «Em Busca das Modalidades Musicais», *Cruzeiro Semiótico*, Julho de 1984, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, 1984.

VERLAINE, Paul, *Oeuvres Complètes*, vol. I, Paris, Albert Messien Éditeur, 1925.

WELLEK, René, e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Biblioteca Universitária, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1962.

WEST, M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

## DISCOGRAFIA

A discografia da presente dissertação é apresentada de acordo com a ordenação dos poemas correspondentes no livro *Arte de Música*, tornando possível estabelecer uma correspondência directa entre os objectos musicais, que motivaram e inspiraram Jorge de Sena, e os objectos poéticos.

Claude Debussy: «Preludes I- L'Isle Joyeuse», Maurizio Pollini – piano, Deutsche Grammophon, 28944 51872, 1999.

John Dowland: «Come Again, Sweet Love», Alfred Deller – contre-ténor, Robert Spencer – luth, The Consort of Six, Harmonia Mundi, HMT 790245, 1996.

Johann Sebastian Bach: «Organ Works, Vol. 6», Ton Koopman – organ, TELDEC Digital Audio, 0630-13155-2, 1997.

Jean Sébastien Bach: «Concertos Brandebourgeois 1-2-3», Ensemble Philharmonia Slavonica, Karel Brazda – direction et Christine Jaccottet – clavecin, POWDER Classics, 3 336550050545, 1990.

Johann Sebastian Bach: «Goldberg Variations», Rosalyn Tureck – piano, Deutsche Grammophon, 2 compact discs, 2894595992, 1999.

Georg Friedrich Händel, «Water Music – Organ Concerto in D Minor – Organ Concerto 'The Cuckoo and the Nightingale'», Herbert Tachezi – organ, Nikolaus harnoncourt – direction, The Concentus Musicus Wien, TELDEC, 4509-93668-2, 1994.

Domenico Scarlatti: «15 Harpsichord Sonatas», Christophe Rousset – harpsichord, DECCA, 2894581652, 1998.

Joseph Haydn: «Piano Sonatas in C Minor, E Flat Minor and C Major – Variations in F Minor», Mikhail Pletnev – piano, VIRGIN Classics, 2435452542, 1996.

Joseph Haydn: «Die Schöpfung», Luba Orgonasova, Joan Rodgers, John Mark Ainsley and Eike Wilm Schulte – solo voices, Gulbenkian Choir, Orchestra of the Eighteenth Century, Frans Brüggen – direction, PHILIPS, 2 compact discs, 2894460732, 1995.

Wolfgang Amadeus Mozart: «Klavier Sonaten KV 331 & 457 – Fantasien 397 & 475», Maria João Pires – piano, Deutsche Grammophon, 2894297392, 1990.

Wolfgang Amadeus Mozart: «Piano Concertos K. 271, 453, 466 – Adagio and Fugue K. 546», Keith Jarrett – piano, Stuttgarter Kammerorchester, Dennis Russell Davies – conductor, ECM New Series, 2 compact discs, 2894626512, 1999.

Wolfgang Amadeus Mozart: «Piano Trios K. 496 & K. 502», Maria João Pires – piano, Augustin Dumay – violin and Jian Wang – violoncello, Deutsche Grammophon, 2894492082, 1997.

Wolfgang Amadeus Mozart: «Requiem – Ave Verum Corpus» (extracts), Barbara Schlick, Carolyn Watkinson, Christoph Prégardien and Harry van der Kamp – solo voices, Koor van de Nederlandse Bachvereniging, The Amsterdam Baroque Choir, The Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman – direction, ERATO, 0630179092, 1990.

Ludwing van Beethoven: «Beethoven: Missa Solemnis – Mozart: Coronation Mass», Gundula Janowitz, Christa Ludwing, Fritz Wunderlich, Walter Berry – solo voices, Michel Schwalbé – solo violin, Josef Nebois – organ, Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan – direction, Deutsche Grammophon, 2 compact discs, 2894530162, 1976.

Ludwing van Beethoven: «Budapest String Quartet – Beethoven String Quartets op. 127, op. 131, op. 132, op. 135, and minuet from op. 18, n°5», Josef Roisman – 1st violin, Alexander Schneider – 2nd violin, Boris Kroyt – viola and Mischa Schneider – violoncello, SONY CLASSICAL and MASTERWORKS HERITAGE, 2 compact discs, 074646287323, 1997.

Franz Schubert: «Die schöne Müllerin», Dietrich Fischer-Dieskau – bariton und Gerald Moore – piano, Deutsche Grammophon, 2894151862, 1972.

Hector Berlioz: «Symphonie Fantastique», Orchestre Lamoureux, Paris, Igor Markevitch – chef d'orchestre, Deutsche Grammophon, 2894474062, 1995.

Frederich Chopin: «Chopin Collection», Peter Schmalfuss, Christina Ortiz, Howard Shelley, Süddeutsche Philharmonie conducted by Ernesto Delgado and Dieter Goldmann, John Ogdon – piano, The Rose Collection, ELAP, 708574332514, 1992.

Robert Schumann, «Dichterliebe – Liederkreis op. 39 – 'Myrten': 7 Lieder», Dietrich Fischer-Dieskau – bariton und Christoph Eschenbach – piano, Deutsche Grammophon, 2894151902, 1979.

Franz Liszt: «Harmonies du Soir – Ultimes Pièces pour Piano», Laurent Martin – piano, Ligia Digital, 487549900140, 1994.

Richard Wagner: «Tannhäuser – Siegfried-Idyll – Tristan und Isolde», Jessye Norman – sopran, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan, 2894236132, 1988.

Richard Wagner: «Die Walküre», Martha Mödl, Leonie Rysanek, Ferdinand Frantz, Ludwig Suthaus, Margarete Klose und Gottlob Frick – soloists, Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler, EMI – Références, 3 compact discs, 7777630452, 1955.

Richard Wagner: «Götterdämmerung – Highlights», Manfred Jung, Franz Mazura, Fritz Hübner, Hermann Becht, Gwyneth Jones und Jeannine Altmeyer – soloists, Orchester der Bayreuther Festspiele, Pierre Boulez, PHILIPS, 2894466162, 1981.

Anton Bruckner: «Bruckner – Symphonies Nos. 4 & 7», Berliner Philharmoniker, Daniel Barenboim, TELDEC, 2 compact discs, 8573817872, 1993.

Johannes Brahms: «The Klemperer Legacy – Tragische Ouverture – Alt-Rhapsodie – Symphonie I», Christa Ludwig – mezzo-soprano, Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer, EMI – Classics, 2435670292, 1999.

Bedrich Smetana: «Má Vlast», Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Libor Pesek, VIRGIN – Classics UV, 2435612232, 1990.

Modest Mussorgsky: «Boris Godunov», Boris Christoff, Ana Alexieva, Ekaterina Gueorguieva, Mela Bougarinovitch, John Lanigan, Jacques Mars, Dimitr Ouzounov, Evelyn Lear, Anton Diakov, Milen Paounov, Mira Kalin, Kiril Dulguerov, Nicolaï Christov, Vasil Benchev, Kostadine Schekerlisky, Bojan Katzarsky, Christina Hadjikoleva und Kina Kosseva – soloists, Chorus of the National Opera of Sofia, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, André Cluytens, EMI, 3 compact discs, 7777479938, 1987.

Peter Tschaikowsky: «Romeo and Juliet-Fantasie-Ouvertüre – The Nutcracker-Suite», Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 2894390212, 1983.

Giacomo Puccini: «La Bohème», Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi e Ettore Bastianini – solo, Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Tullio Serafin, DECCA, 2 compact discs, 2894255342, 1959.

Giacomo Puccini: «Turandot», Katia Ricciarelli, Placido Domingo, Barbara Hendricks und Ruggero Raimondi – soloists, Wiener Staatsoperchor, Wiener Sängerknaben, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 2 compact discs, 2894238552, 1982.

Claude Debussy, «Nocturnes – Images pour Orchestre Nos. 1, 2 & 3», Sofia Opera Choir, Sofia Philharmonic Orchestra, Ivan Marinov, PENTAGON Collection, 71277016662, 1993.

Gustav Mahler: «Das Lied von der Erde», Jon Vickers – tenor, Jessye Norman – soprano, London Symphony Orchestra, Sir Colin Davis, PHILIPS, 2894114742, 1981

Gustav Mahler: «Symphony No. 2», Sylvia McNair – soprano, Jard van Nes – contralto, Ernest-Senff-Chor – chorus master, Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink, PHILIPS, 2 compact discs, 2894389352, 1994.

Richard Strauss: «Also Sprach Zarathustra – Don Juan», Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 2894390162, 1984.

Jean Sibelius: «Sibelius – Symphonie No. 2», Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon, 2894197722, 1987.

Erik Satie: «Satie», Patrick Cohen – piano, GLOSSA, 424562205086, 1998.

Erik Satie: «Erik Satie: Socrate – John Cage: Cheap Imitation», Hilke Helling – alt, Deborah Richards – klavier / Herbert Henck – klavier, WERGO, 010228618624, 1991.

Béla Bartók: «Bartók – Concerto for Orchestra» Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez, Deutsche Grammophon, 2894378262, 1993.

Arnold Schoenberg: «Verklärte Nacht – Pelleas und Melisande», Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 2894577212, 1974.

Arnold Schoenberg: «Schoenberg: Piano Concerto – Liszt: Piano Concerto Nos. 1 & 2»,  
Emanuel Ax – piano, The Philharmonia, Esa-Pekka Salonen, SONY, 099705328927, 1993.

Edith Piaf: «Edith Piaf», EMI – Legends of the 20th Century, 2435201422, 1999.

# ÍNDICE

Introdução .....	6
<i>Poesia e Música: Segmentos de uma Relação Histórica.</i> .....	10
<i>Poesia e Música: Uma Travessia Semiológica</i> .....	39
<i>Arte de Música: Uma Arte de Compor Poesia</i> .....	68
Conclusão .....	147
Anexos	
Anexo I .....	150
Anexo II .....	177
Anexo III .....	181
Bibliografia	
Bibliografia activa de Jorge de Sena .....	186
Bibliografia passiva de Jorge de Sena .....	189
Bibliografia geral .....	192
Discografia .....	199