

artigo

Música na literatura: extratos musicais na construção de sentido do texto poético

por **Alfredo Werney**

69

RESUMO

Este artigo pretende discutir a participação dos elementos estruturais da música e das propriedades físicas do som na construção do texto literário. Catalogaremos conceitos básicos sobre os componentes musicais e as propriedades físicas do som e mostraremos – através da análise de importantes poemas da nossa literatura – como estes atuam na composição estrutural do texto poético.

Palavras-chave: componentes da música, propriedades do som, texto poético.

ABSTRACT

This article will discuss the involvement of structural elements of music and physical properties of sound in the construction of the literary text. Cataloged on the basic concepts and musical components of the physical properties and sound show - through the analysis of important poems of our literature - how they work in the structural composition of the poetic text.

Keywords: components of music, properties of sound, poetic text.

I - Prelúdio

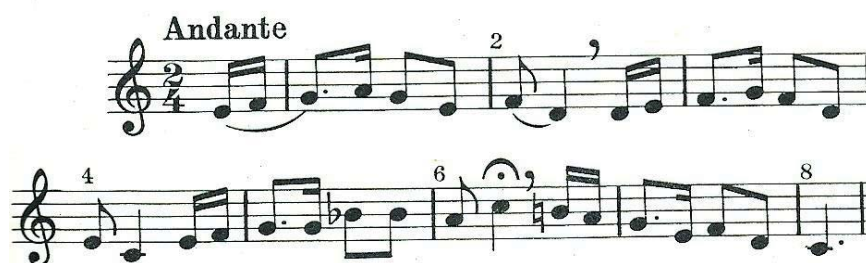
As correspondências entre texto poético e música têm gerado discussões férteis, sobretudo após o surgimento de correntes literárias como o Simbolismo e o Romantismo – estilos de época que, em geral, estão mais voltados para as faturas de expressão musical do que para a criação de uma lógica da sintaxe lingüística. Contudo, no que se refere à poesia brasileira, ainda existem poucos estudos abrangentes sobre essa complexa ligação entre *melos* e *logos*.

Dessa forma, este trabalho busca compreender, resumidamente, como as propriedades do som e os elementos da música atuam na construção de sentido do texto literário. Inicialmente, conceituaremos os elementos e as propriedades que estruturam a música. Posteriormente, discorreremos sobre o “contraponto” e a “textura”- componentes que engendram variados efeitos de sentido quando inseridos em um texto literário. Para finalizar, aplicaremos os diversos conceitos catalogados na análise de trechos de importantes poemas da literatura brasileira. Há ainda algo importante a ser ressaltado: muitos são os termos que foram transplantados da música para a literatura e vice-versa. Não pretendemos discutir a origem de tais termos, mas sim compreender como eles funcionam na música e no texto literário.

II- Elementos da música

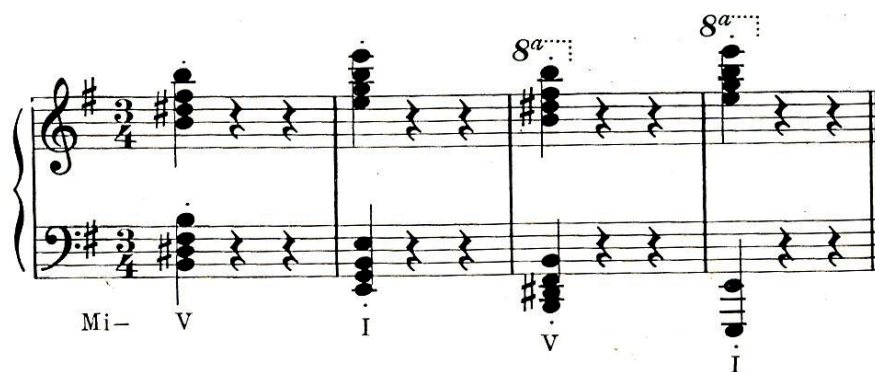
Para se compreender uma expressão artística tão complexa como a música é necessário seccionarmos os componentes que a constituem. Porém, devemos estar conscientes de que esta empreitada é tão-somente um esforço didático. Em uma composição os elementos da estruturação musical são indissociáveis. “É preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e altura se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro”^[1].

Os estudiosos da música costumam dividi-la em três elementos: *melodia*, *harmonia* e *ritmo*. A *melodia* pode ser compreendida como um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva^[2]. Trata-se da dimensão horizontal da música.



Afirmar que a *melodia* é uma sucessão de sons, entretanto, não é suficiente para compreendermos os efeitos de sentidos que este elemento gera. Para que uma melodia seja compreendida é necessário organização, equilíbrio, ordenação, coerência e forma. Esse elemento é considerado a parte inteligível da música, pois empreende no discurso musical uma narrativa.

Harmonia é um conjunto de sons dispostos em ordem simultânea^[3]. Trata-se da dimensão vertical da música.



O estudo de harmonia musical está centrado na estruturação dos acordes^[4] e na relação sintagmática entre estas unidades de sentido musical. Através da harmonização de uma música é que percebemos a expressão de variados estados

de espírito: tensão, repouso, euforia, melancolia, alegria, tristeza, dentre outros. Na música barroca, por exemplo, os afetos foram de grande valor para a composição musical. Como observa Grout e Palisca^[5]:

Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século XVI, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afectos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos por meio de contrastes violentos.

O *ritmo* refere-se à organização do som no tempo. Trata-se, em outras palavras, da ordem e proporção em que estão dispostos os sons constituintes da melodia e da harmonia^[6]. Como são infinitas as possibilidades de organizar o som no tempo, são diversos os tipos de ritmos: frevo, polca, maxixe, baião, valsa, mazurca, gavotta, samba, dentre outros criados dentro do universo da própria composição.

III- Relação texto e música

Embora sabendo que *o modus operandi* da música e da linguagem verbal sejam distintos, podemos arriscar uma aproximação entre os dois sistemas de signos. Este tem sido o caminho percorrido pela semiótica musical: considerar a música como um texto. E se a música pode ser compreendida como um texto é porque que ela possui elementos compatíveis com os da linguagem verbal. Uma cadeia de sons desconexos não forma uma melodia, fato que nos leva a afirmar que uma melodia transmite um sentido. Se a música não transmitisse nenhum sentido, não haveria diferença entre uma série de notas desconexas (tocadas aleatoriamente por uma criança ao piano, por exemplo) e uma canção.

Música e palavra, ao que nos parece, já nasceram em simbiose. Nas primeiras épocas da literatura portuguesa (no século XII) encontramos a figura do trovador. Fidalgo de origem humilde que desempenhava, ao mesmo tempo, o papel de poeta e compositor musical. O fato é que a literatura em língua portuguesa – e mesmo toda a literatura ocidental, na visão de alguns pesquisadores – já nasceu híbrida (palavra e melodia). Daí a adoção, em épocas posteriores, de uma terminologia em comum para as duas expressões artísticas: frase, período, cadência, timbre, ritmo, tema, *leitmotiv*, dentre outros. Solange Ribeiro^[7], afinada com as idéias de Jules Combarieu, coloca que:

Em nossos dias admite-se igualmente a hipótese de uma origem comum para a música e para as línguas naturais, tomando como diferentes espécies de linguagem. [...] nos albores da vida humana, o mundo sonoro teria sido capaz de expressar nossa consciência em sua totalidade. Com o passar do tempo, por especialização progressiva, ter-se-ia firmado a apreensão de duas realidades, uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no

emocional. Conseqüentemente, a comunicação ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas.

Embora música e literatura tenham se especializado em séculos posteriores, estas expressões continuaram exercendo influências mútuas. No Renascimento, por exemplo, como atesta Grout e Palisca^[8]:

[...] os poetas passaram a se preocupar mais com os sons de seus versos e os compositores com a imitação desse som. A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através das 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, o ritmo e a duração das notas.

Alguns pesquisadores sustentam a idéia de que os instrumentos surgiram como uma forma de imitar a voz humana. O instrumento, como o aparelho fonador, “é também dotado de um conjunto energético, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade. Ele dispõe igualmente de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do conjunto energético”^[9]. Nesta afirmação está latente a idéia de que a música instrumental possui uma narrativa que pode ser equiparada estruturalmente com a linguagem verbal, uma vez que há uma afinidade estrutural entre a voz e o instrumento. Os sons provenientes dos instrumentos musicais seriam uma espécie de “fala”.

IV- A música no texto poético

Os elementos da música - anteriormente estudados - podem ser observados também em um texto literário, de forma mais patente nos textos poéticos. Trata-se da presença da música na literatura. Como nota Luiz Piva^[10]:

Música e linguagem verbal vinculam-se, em nível de audição, ao mesmo órgão sensorial, o ouvido, estando ambas submissas ao decurso do tempo. Traço comum à música e à linguagem verbal é o fato de ambas poderem se apresentar em sistemas substitutivos escrito, secundários e instrumentais. Como a literatura, a notação musical clássica se apresenta como um conjunto de procedimentos redacionais, um código convencional de símbolos escritos.

Ao fazermos um paralelo entre os elementos musicais e os literários, verificamos que a melodia no poema não é uma sucessão de notas como na música, mas se trata das inflexões que perfaz cada frase do texto. Assim, pode-se falar em *curva melódica* do poema. A melodia no poema é o elemento que empreende unidade e inteligibilidade. A maneira como o poeta maneja as construções frasais com suas curvas, possibilita que este empreenda vários sentidos em seu texto.

A harmonia pode ser observada na trama das várias vozes que perfazem o poema. Segundo Michel Dufrene, na poesia a idéia de harmonia não corresponde exatamente com a idéia de harmonia da música, uma vez que o poema não possui uma linha vertical de sons^[11]:

[...] a harmonia em poesia resulta do encadeamento horizontal dos sons, os quais não devendo ser constituídos de todas as peças num espaço inicialmente vazio, são caracterizados mais pelo timbre do que pela altura. Ela é, pois, anterior a toda ciência ou técnica de eufonia.

Em linhas gerais, compreendemos que a harmonia é a construção do aspecto eufônico e das camadas de ressonância do poema (ou pelo menos a tentativa de se construir tais efeitos musicais). Como se organiza os discursos dentro do poema, como se conjugam os assuntos tratados, como a cadeia de sons se correlaciona com o sentido do texto: toda esta composição pode nos remeter à harmonia. “A harmonia não está unicamente na linguagem; ela está entre a palavra e a idéia”^[12].

O ritmo – decerto o elemento mais perceptível desta relação – se organiza de forma muito parecida na arte dos sons e na arte da palavra. Na música, o ritmo está relacionado com organização sucessiva de sons e pausas, enquanto que no poema o ritmo se relaciona com a sucessão de acentos das palavras e com as pontuações. Em análise mais aprofundada, o ritmo - como mostra Otávio Paz^[13] - expressa uma visão de mundo do escritor. Não se trata apenas de uma opção o fato de um poeta escolher escrever em redondilha e não em alexandrino, ou escrever numa acentuação binária e não ternária. Existe por trás desta escolha um modo de ver as coisas, uma idiosincrasia.

Em geral, a música de tradição européia possui um ritmo que é demarcado por trechos de durações regulares (os compassos, na linguagem musical). Na música brasileira – formada pelo embate de uma noção circular (ameríndio e negro) e de uma noção linear de tempo (europeu) – a idéia de divisão de compassos é flexibilizada, embora presente na escrita musical. Daí não possuir na música brasileira – pelo menos na maioria das produções – um “compasso mecânico”^[14]. A pesquisadora Martha Tupinambá denominou este fenômeno de “métrica derramada”. Segundo ela, a noção de compasso na música brasileira não é rígida como na música erudita européia. Em nossa música a métrica é “derramada”, não uniformizada^[15].

V - Contraponto

“Contraponto” significa, em sentido literal, nota contra nota (do latim *punctos contra punctum*). Trata-se de uma técnica de composição na qual o músico constrói “um conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea”^[16]. O efeito de sentido que se produz é o de diferentes vozes “dialogando”. O contraponto possui ao mesmo tempo uma dimensão horizontal e vertical.

J.S. Bach: Choral

The image shows a musical score for a choral piece by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The first system has three labels above it: 'Sol M', 'Ré1 M', and 'Sol M'. The second system has a label 'lá m' above it. The score is in G major and 3/4 time. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Essa técnica composicional foi aplicada na música do Renascimento e, principalmente, na música do período Barroco. Existem formas musicais, como a *fuga*, que são essencialmente construídas através da técnica do contraponto (denominado de *polifonia* por alguns estudiosos). Para Yolanda Rigonelli e Yvette Batalha, o contraponto “concretiza o resultado estético da evolução técnica e artística, na qual os instrumentos foram gradativamente substituindo as vozes humanas, da polifonia vocal, para dar lugar à música instrumental”^[17].

É possível aproximar esse conceito da literatura. Um texto pode possuir variadas vozes entrecruzadas - diferentes falas e percepções de personagens, por exemplo - formando uma espécie de textura polifônica. Daí surgirem importantes estudos, como o de Mikhail Bakhtine, que observou o aspecto polifônico da obra de Dostoievski, e o de Luiz Piva, que analisou (dentre outros elementos) as várias vozes melódicas dos romances do escritor português Vergílio Ferreira. Para concluirmos, deve ser ressaltado o fato de que o contraponto não se trata meramente da disposição de muitas vozes, mas sim de vozes *independentes* e *simultâneas*.

V - Textura

O termo “textura” é empregado com maior freqüência na terminologia das artes plásticas. Porém se tornou recorrente a aplicação deste termo na análise musical. Nos estudos de música, “textura” significa como estão organizadas as linhas melódicas que estruturam uma peça musical. Quando esta organização é feita com a utilização de variadas vozes em contraponto, chamamos de *textura polifônica*. Por outro lado, se tivermos uma linha melódica se destacando e outras linhas apenas servindo de acompanhamento, chamamos de *textura monofônica* (somente um aspecto sonoro). Geralmente os teóricos comparam a textura musical com a textura de um tecido, para que compreendamos melhor esse conceito. A forma como estão dispostos os fios que compõe um tecido corresponde com a forma como estão dispostas as linhas melódicas de uma peça musical.

VI - Propriedades físicas do som

O som é um fenômeno produzido pela vibração dos corpos elásticos. Em teoria musical é de grande importância o estudo das propriedades (ou parâmetros) físicas do som. Em uma análise mais aprofundada de acústica musical perceberíamos que o som possui várias propriedades físicas. Entretanto, consagrou-se nos estudos de música a catalogação de quatro destas propriedades: altura, timbre, duração e intensidade.

A *altura* está relacionada com a freqüência do som. Trata-se da velocidade de vibração dos sons. Quando consideramos uma nota mais aguda do que outra, estamos nos referindo à altura desta nota – sendo que os agudos são sons mais altos e os graves são sons mais baixos.

Duração é o tempo de permanência de um som. A duração faz com que diferenciemos sons longos de sons breves. Este parâmetro é que levou os gregos a dividirem as sílabas em *longas* e *breves* e não em *fracas* e *fortes*, já que estes últimos obedecem ao parâmetro da intensidade.

A *intensidade*, por sua vez, é a amplitude das vibrações. Trata-se da força com que um som é produzido. A partir desse parâmetro é que diferenciamos *sons fortes* de *sons fracos*. Este parâmetro se relaciona com a *dinâmica* da música. Os contrastes de dinâmica (*forte/ fraco*; *pianíssimo/ fortíssimo*, etc.) é que fazem com que a música não se torne monótona.

O *timbre* é a fonte sonora (de onde o som provém). Costuma-se dizer que esta propriedade é a “identidade” do som, ou a “cor” do som. Bohumil Med coloca

que o timbre “é a combinação das vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz”. Através do timbre é que diferenciamos o som de um violão de um som de um violino, por exemplo. No texto poético percebemos que este parâmetro contribui muito para engendrar sentidos, simbolismos, sugerir sons de objetos. Lembremos das principais figuras de linguagem que estão relacionadas com o timbre: onomatopéia, aliteração, assonância. Com efeito, são figuras recorrentes na composição de um poema.

Os estudos musicológicos nos mostram que a música – as compostas até o período romântico – privilegiou melodia (que se relaciona com a altura) e ritmo (que se relaciona com a duração). Na música moderna é que podemos perceber um trabalho mais detalhado com o timbre e a intensidade, e também com propriedades como a *estereofonia*. Embora possamos citar experiências interessantes ainda no Romantismo. O famoso *Bolero* de Ravel, compositor francês, trata-se de um minucioso trabalho com a textura e a intensidade. Nesta obra, uma simples melodia - intensidade *fraca* - vai passando gradativamente de instrumento (timbre) para instrumento até atingir a textura de toda a orquestra – intensidade *fortíssima*. O fato é que a partir do Romantismo os compositores passaram a utilizar o timbre e a intensidade com mais cuidado, tratando-os como elementos essenciais da arquitetura da composição.

VII - Uma breve análise de textos

É oportuno que façamos uma breve análise de trechos de poemas para observarmos como se processa a música na literatura. Acreditamos que alguns poemas possuem uma construção que se volta especificamente para uma propriedade do som ou para um elemento musical. Estamos conscientes, porém, que no todo do poema (e da música) estes elementos se mesclam.

Cadeira de balanço – (Mário Quintana)^[18]

Quando elas acordam
Do sono se espantam
Das gotas de orvalho
Nas orlas da saias
Dos fios de relva
Nos negros sapatos
Quando elas acordam
Na sala de sempre
Na velha cadeira
Em que a morte as embala...

(trecho)

Este poema nos leva diretamente a participar do seu ritmo. Cada verso possui uma acentuação binária. E além da existência destes dois pontos de apoio (sílabas fortes), todos os versos terminam com palavra paroxítona, o que dá unidade ao ritmo fônico do poema. Notemos que eles sempre começam no impulso (sílabas fracas) – recurso que, na terminologia musical, denominamos de *anacruse*.

Quan-do e-las-a-cor-dam (alteração da prosódia de “Quan- do”)
Do – so-no,-se es-pan-tam

Não é tarefa difícil perceber que este ritmo se trata do próprio ritmo de uma cadeira que se balança – método coerente com o título do poema. Dessa maneira, o elemento primordial da construção deste poema é a construção rítmica, pois é ela que dá sentido ao texto. Como observa Octavio Paz^[19]:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo.

No último verso da primeira estrofe percebemos uma pequena variação desse elemento:

Em-que a-mor-te as - em-ba-lam...

Embora a acentuação continue binária, e sugerindo uma pessoa se balançando, o verso provoca certo retardo (em música chamamos de *ritardando*). Recurso reforçado pela presença das reticências. Ora: trata-se exatamente de uma pessoa que se balança e pára, depois volta a se balançar. E sabemos que esta leitura só possível por causa da estruturação do ritmo, que é a organização do som e do silêncio. Observemos também que a pausa do poema é muito significativa e se relaciona com o conteúdo: trata-se da presença da morte, que interrompe o fluxo da vida.

Berimbau – (Manuel Bandeira)^[20]
Os aguapés dos aguaçais
Nos igapós dos Japurás
Bolem, bolem, bolem.
Chama o saci: - Si, si, si, si
- Ui, ui, ui, ui, ui! uiva a iara
Nos aguaçais dos igapós
Dos Japurás e dos Purus.
(trecho)

O aspecto timbrístico deste poema nos chama a atenção. É evidente que há uma série de outros elementos envolvidos na construção de “Berimbau”: o ritmo que sugere a dança da capoeira, as variações na construção melódica (aguapés/

aguaçais; igapós / iguapés; Japurás/ Purus) que nos remete à textura monofônica do instrumento berimbau. Porém, analisemos o timbre. Esta propriedade, como vimos, é a que faz com que identifiquemos um determinado som. E de fato Manuel Bandeira, nos faz “quase” ouvir o som metálico e repetitivo de um berimbau. Observemos a cadeia fônica produzida por repetições de consoantes bilabiais e de vogais nasais e abertas.

agua-**PÉ** / iga-**PÓ**/ Ja- **PU**-rás/ **BO**-lem.

A reiteração do verbo “bulir” explicita mais ainda os ataques na corda do instrumento:

Bo-LEM, bo-LEM, bo-LEM

Realmente o berimbau, instrumento-símbolo da capoeira, é tocado através da alternância da vibração da corda solta com o abafado da corda presa (realizado geralmente por uma pedra arredondada segurada pelo executante), o que imprime o efeito percussivo. Em outros termos: o toque deste instrumento é produzido pela alternância de sons abertos e sons fechados. No poema este efeito acústico é produzido pela alternância entre vogais de timbre aberto (é, ó, á) e vogais de timbre fechado (~e, ã). Observemos também que o poeta retira fonemas de palavras do próprio texto para produzir efeitos sonoros:

Sa- **CI** _ Si si si si!
Ui ui ui ui _ **UI** - va a iara

Podemos concluir que a pesquisa central do poema “Berimbau” – no que se refere aos aspectos musicais – é a utilização de timbres para gerar ruídos específicos, e produzir, dessa maneira, as características sonoras de um objeto.

Cidadezinha qualquer - (Carlos Drummond de Andrade)^[21]

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.
Eta vida besta, meu Deus.

Inúmeros são os componentes musicais que podemos perceber na construção desse pequeno poema. Enfocaremos as modificações da curva melódica. Observemos a construção melódica nas duas primeiras estrofes:

Ca-sas en-tre ba-na-nei-ras
Mu-lhe-res en-tre la-ran-jei-ras
Po-mar a-mor can-tar

Cada um destes versos possui três pontos de apoio e são construídos com a repetição excessiva de fonemas nasais articulados com rimas internas.

Po-MAR a-MOR can-TAR

79

Na estrofe seguinte encontraremos uma construção parecida:

Um **ho-mem vai** de-va-gar.
Um ca-**chor-ro vai** de-va-gar.
Um **bur-ro vai** de-va-gar.

Verifiquemos os elementos dessa estrofe: sons nasais, ritmo repetitivo com três pontos de apoio, insistente reaparição de palavras. Estas duas estrofes são responsáveis por engendrar uma melodia circular, de ritmo lento, como se estivéssemos apenas dizendo a mesma coisa. Com efeito, o que Drumonnd nos apresenta neste texto é a vida banal e sem perspectiva de uma “cidadezinha qualquer”. Uma sucessão de imagens e de notas iguais, reforçada pela pobreza lingüística do poema. Na última estrofe é perceptível a mudança na curva melódica:

Devagar... as janelas olham

A mudança do ritmo da melodia provoca certa expectativa, como se o conteúdo do discurso fosse modificar-se. Notemos que o advérbio de modo “devagar” engendra, de fato, um *ralentando*.

Assim, compreendemos que a construção sonora desse poema procura fixar uma crítica à tradição poética do Arcadismo. E, sabendo que Drumonnd é natural de Minas Gerais, esta afirmação se torna mais patente. O poema se mostra como uma recusa ao bucolismo e ao espírito apolíneo dos árcades mineiros. O som também firma esta crítica: a cadência repetitiva de fonemas nasais que forja um timbre enfadonho, a pobreza de rimas, a mudança brusca das inflexões melódicas, o tom coloquial no último verso (Eta vida besta, meu Deus) nos parece problematizar toda uma tradição traçada pelos poetas neoclássicos do Brasil.

Ângelus – Cruz e Souza^[24]
Ah! Lilases de Ângelus harmoniosos,
Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,
Plangências magoadíssimas dos ares...

Serenidades eterais de incensos
De salmos evangélicos, sagrados,

Saltérios, harpas dos azuis imensos,
Névoas de céus espiritualizados.

Ângelus fluidos, de luar dormente,
Diafaneidades e melancolias...
Silêncio vago, bíblico, pungente
De todas as profundas liturgias.
(trecho)

Para Luiz Piva a dimensão melódica do poema pode ser vista através de recursos como a aliteração e a assonância^[25]. Em outros termos: estas figuras de linguagem imprimem no texto um sentido horizontal, já que estamos diante de uma sucessão de sons. Neste poema de Cruz e Souza somos levados a pensar no seu aspecto melódico, devido à grande quantidade de figuras de som – recurso comum no Simbolismo, que almejava empreender uma ligação orgânica entre *melos* e *logos*. Porém, em uma análise mais cuidadosa desse poema, perceberemos que ele busca insistentemente atingir uma dimensão vertical de sons, ou seja, um efeito harmônico. Vejamos como se estrutura alguns versos:

Ah! Lilases de Ângelus harmoniosos,
Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,
Plangências magoadíssimas dos ares...

É possível notarmos que há uma camada porosa entre um verso e outro. Os versos parecem “entrar” um no outro. Este efeito se coaduna com a idéia de harmonia, tanto no sentido musical quanto espiritual. Essencial para a construção desse aspecto harmônico é a maneira como estão dispostas as palavras:

Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,

Não encontramos neste texto um percurso narrativo linear (um desenho melódico claro), mas sim uma sobreposição de palavras que ressoa uma na outra.

Neblinas vesperais,
crepusculares,
Guslas sementes,
bandolins saudosos
Serenidades eterais
incensos
salmos evangélicos,
sagrados,
Saltérios,
harpas dos azuis imensos,
Névoas de céus espiritualizados.
Ângelus fluidos,
luar dormente,
Diafaneidades e melancolias...
Silêncio vago,
bíblico,
pungente,

profundas liturgias.

A cadeia sonora formada por verbos e substantivos está estruturada como se cada significante formasse um acorde musical (união de notas sobrepostas):



Embora sabendo que o texto engendra um sentido, somos levados a crer que o aspecto central desse poema é a harmonização das palavras, isto é, o poeta parece não estar preocupado com o encadeamento lógico das idéias, mas sim com uma polifonia de sons e “imagens”. Como se sabe, esta é umas das constantes estilísticas do Simbolismo.

No plano do conteúdo esta idéia de harmonia é reforçada:

Harmoniosos / bandolins / harpas/ fluido.

A noção de verticalidade também é impressa por algumas palavras:

Profundo/ céu/ luar/ crepuscular.

Estamos diante de um texto que admite uma rica leitura do seu aspecto harmônico, conquanto saibamos que o poema não se restringe somente a este tipo de interpretação. Há outros importantes elementos na construção de sentido desse texto que podem ser analisados em um estudo mais abrangente.

VIII – Coda

Percebemos que há certa tendência, dentre os estudiosos da relação música/texto poético (*melopoética*), em considerar a música como a arte dominante. Susane Langer chegou a asseverar que “quando as palavras e música se conjugam na canção, a música engole as palavras; não só meras palavras e sentenças literárias, mas até mesmo estruturas literárias de palavras, poesia”^[26]. Na visão de muitos pesquisadores, efetivamente se trata de uma relação desigual, já que os efeitos de uma arte (música) praticamente anulam os da outra. Para Segismundo Spina^[27] “as deslocções prosódicas, a inserção de vogais, os melismas, a estropiação das palavras, a inobservância da propriedade vocabular e da sintaxe, as

elipses e as licenças poéticas” servem para demonstrar a superioridade da melodia e do ritmo com relação à letra.

Percorrendo uma trilha diferente, este artigo não pretendeu afirmar a hegemonia de uma arte sobre outra, tampouco demonstrar que a leitura musical do poema seja suficiente para abarcar a complexidade da poesia de um Cruz e Souza, de um Drummond ou de um Bandeira. Embora tratando especificamente do texto musicado – o que não é o foco de nossa análise – Ney Carrasco^[28] faz uma colocação que se afina com as nossas idéias:

Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. Tratando-se de uma obra de arte, a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante dessa combinação, a qual possui convenções próprias, diferente das que regem um ou outra individualmente.

Quando a palavra poética se reveste de música ela se adentra no universo das artes dos sons e ganha novos significados. Assim, acreditamos que é possível realizar uma leitura do signo literário a partir da utilização de procedimentos musicais. O contrário também nos parece plausível: é possível realizar uma análise de uma peça musical se utilizando de procedimentos oriundos das ciências da linguagem.

Em nossa análise procuramos verificar a presença de elementos da música e propriedades do som na estruturação do texto poético, o que nos possibilitou compreender, de forma mais substancial, o universo sonoro da poesia brasileira e como ela se relaciona com expedientes da música. Estamos conscientes, entretanto, que as relações entre *melos* e *logos* são complexas e que a análise fônica do poema – tomando como base os elementos da estrutura musical – é apenas uma das etapas do processo analítico.

[1] WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[2] MED, Bohumil. Teoria da música. 4ª ed. Brasília: Musimed, 1996.

[3] Idem

[4] Acorde é a união de diferentes notas arpejadas ou executadas de forma simultânea

[5] GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. 5º ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Gradiva Publicações Lda, 2001.

[6] MED, Bohumil, Op. Cit.

[7] In: Literatura e Música. São Paulo: Perspectiva, 2002, pg. 52.

[8] Op. Cit. pg. 85.

[9] CARMO Jr, José Roberto do. Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007 (tese de doutorado).

[10] In: Literatura e Música. Brasília: Musimed, 199, pg. 29.

[11] In: O poético. Porto Alegre: Globo, 1969, pg.75.

[12] Michel Dufrene. Op. Cit. pg. 76

[13] In: O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

[14] Expressão de Sérgio Buarque de Holanda. In: Raízes do Brasil. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

[15] Observemos, por exemplo, as interpretações de João Gilberto. Nelas a noção de ritmo uniforme é quebrada, pois a música parece se voltar para as inflexões da fala e não para duração exata do tempo musical. O ritmo, com as interpretações de João Gilberto, adquire uma dicção brasileira.

[16] MED, Bohumil. Op. Cit. pg. 11.

[17] RIGONELLI, Yolanda e BATALHA, Yvette. Lições de Análise e apreciação musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958, pg.41.

[18] In: Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

[19] Op. Cit. pg. 68.

[20] In: Estrela da vida inteira. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

[21] In: Antologia poética. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

[22] Termo musical que designa a diminuição gradativa do andamento de um determinado trecho de uma peça musical.

[23] In: Literatura e sociedade. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

[24] Obras completas. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

[25] PIVA, Luiz. Op. Cit. pg.52.

[26] LANGER, Susane. Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980, pg. 158.