

## A INTER-RELAÇÃO DA LITERATURA COM A MÚSICA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Marise Gândara Lourenço (UFU)

**RESUMO:** o objetivo do presente artigo, como o seu próprio título anuncia, é o de buscar pontos de contatos e distanciamentos entre a Literatura e a Música, por meio do esboço de indagações e afirmativas que favoreçam uma reflexão que representa as primeiras palavras de uma pesquisa que poderão compor nossa tese do Doutorado. Propomos um estudo sobre o vínculo entre Literatura e a Música que é registrado ao longo de toda História Ocidental, podendo ser constatado, por exemplo, na tragédia grega, na poesia medieval cantada pelos trovadores e na adoção de termos técnicos comuns a estas duas artes (encadeamento, tônica, síncope, cesura etc). É em função desta insistência no tempo que podemos perceber entrelaçamentos estéticos, que muitas vezes, fazem-nos pensar onde começa uma arte e termina a outra. Para tanto, escolhemos como *corpus* para análise o **Introdução à melopoética:** a música na Literatura brasileira, de Solange Ribeiro Oliveira. Elegemos este trabalho, porque a pesquisadora faz uso de olhares de diversas áreas do conhecimento, como Filosofia, Estudos Literários e a Semiologia (entre outras), para explicar a estreita ligação que envolve a Literatura e a Música, possibilitando-nos abordar este tema de forma mais ampla e totalizante. Além disso, a autora nos apresenta a algo específico, a melopoética. É, nesta visão de Literatura, que Oliveira (2003) sustenta a afirmativa de que o trabalho poético de Manuel Bandeira é o mais musical no Brasil do século XX. E a nós cabe promover a referida reflexão, à medida que delineamos os seus pressupostos teóricos, pautada em Drummond, Pereira, Bandeira, Chediak e Menezes, e em toda nossa trajetória profissional e acadêmica nas áreas da Música e Literatura. **Palavras-chave:** Literatura. Música. Melopoética. Manuel Bandeira. Drummond. Estudos Literários.

O presente artigo não tem a pretensão de tecer respostas irrefutáveis, mas, simplesmente, levantar indagações e afirmativas que propiciem uma breve reflexão sobre o tema que se propõe abordar. Representa, apenas, as primeiras palavras de uma pesquisa que poderão compor uma tese do Doutorado e, por ser algo inicial e o assunto um tanto complexo, só temos incertezas se vamos encontrar ou não referências-chave que possam abrir o caminho ao traçado que se principia com este texto.

Dessa forma, damos nossos primeiros passos com algo que temos de concreto como suporte teórico, o artigo **Introdução à melopoética:** a música na Literatura brasileira, de Solange Ribeiro Oliveira. Trabalho este repleto de indicações teórico-

textuais e que nos possibilitam realizar um estudo analítico, pois esta pesquisadora faz uso de olhares de diversas áreas do conhecimento, como Filosofia, Semiologia e Estudos Literários (entre outras), para explicar a estreita ligação que envolve a Literatura e a Música, objetivando nos introduzir a algo específico, à melopoética.

Melopoética, segundo Oliveira (2003), é uma teoria que trata, justamente, sobre o diálogo entre a Literatura e a Música, tendo como foco de estudo “a dimensão musical embutida na literatura” (OLIVEIRA, 2003, p.16). Termo de origem grega (meio = canto, portanto, canto + poética), cunhado por Steven Paul Scher (1936-2004), professor de Alemão e Literatura Comparada na Dartmouth College (USA), que, ao delinear sua proposição, determinou dois tipos de configurações, ou, pelo menos, foram as que conseguimos detectar ao longo da escrita de Oliveira (2003). São elas: a “música de palavras” e “música verbal”, e as apresenta se pautando nos trabalhos de Manuel Bandeira, Antônio Calado, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, entre outros.

Porém, antes de fazer isto, a autora comenta sobre outras possibilidades da presença da Música na Literatura. Mostra o caso em que ela é usada como metáfora e a adoção de gêneros musicais, em títulos de trabalhos literários, dos quais podemos citar “canção”, “noturno”, “sinfonia pastoral” etc. Em seguida, ressalta que, na Música, também é costume haver diálogos intertextuais como acontece na Literatura.

Porém, ao fazer isto, Oliveira (2003) toma como referência uma canção (música vocal), sem levar em conta que esta categoria de música abarca o discurso literário, uma vez que tem a palavra como um de seus elementos estruturadores. A utilizada é **Teresinha de Jesus**, de Chico Buarque, que, segundo a autora, considerando a sua letra, seria uma paródia de uma canção de roda de mesmo nome, sendo que, na melodia, em seus primeiros compassos, haveria citações da “música-fonte”. O termo “citação” caberia no âmbito de uma linguagem não verbal, uma vez que os compassos, aos quais Oliveira (2003) se refere, não constituem uma frase, mas um motivo? Não se trataria de plágio, por ser bem restrito o número de combinações possíveis entre os 12 (doze) sons do sistema de afinação ocidental, se comparado ao de uma língua natural disponíveis para a escrita literária?

Essa situação faz ecoar outra pergunta: por que alguns estudiosos não consideram letras de música popular como poesia e, sempre, insistem em afirmar que, no discurso poético escrito, há música? Carpeaux (2011), em seu livro **História da Literatura Ocidental**, ratifica a íntima ligação da poesia lírica grega com a música, ao

afirmar que as três espécies desta poesia, a de coro, a elegia e a lírica propriamente dita, são classificadas deste modo, tendo como parâmetro o tipo de acompanhamento musical adotado em cada uma.

Carpeaux (2011) afirma, especificamente, que “a de coro” era acompanhada por liras e flautas e que a poesia lírica grega, em seu todo, está mais para uma explosão violenta, “dionisíaca”, do que para uma mera expressão emocional. E complementa: “a expressão de paixões violentas parecia aos antigos a verdadeira tarefa da poesia lírica”, incompatível com os ideais pedagógicos da literatura grega (CARPEAUX, 2011, p.55, 59). Devido a isto, filósofos e políticos da antiguidade preocupavam-se com os efeitos perigosos deste individualismo literário, tendo o acompanhamento musical o objetivo de atenuá-lo, apolinizá-lo, disciplinando-o, conferindo-lhe significação ética (CARPEAUX, 2011, p 54, 57, 58).

Dessa forma, o fato de cada um dos tipos de poesia lírica ter um acompanhamento musical específico é um forte indício de que esta poesia seria cantada, em vez de declamada com um fundo musical, fazendo jus, assim, ao uso da designação “acompanhamento”. Reforçando esta hipótese, está a afirmativa de que os acompanhamentos instrumentais seriam determinados pela ética grega: quanto maior o número de pessoas envolvidas na parte poética (canto individual, coro etc), maior seria o de instrumentos e os tipos. Resta-nos, assim, a pergunta: a poesia lírica não seria a música vocal nos termos dos dias de hoje?

Em razão desses apontamentos e do fato de estudiosos, que trabalham com a inter-relação da Literatura com a Música, empregar a palavra “Música” sem deixar claro à qual categoria se refere, julgamos ser de grande valia pormenorizar esta questão. Assim, esclarecemos que, independente de ser erudita ou popular ou de estar circunscrita em gêneros híbridos como o choro, blues ou jazz, sempre vão existir duas categorias de música: a instrumental e a vocal.

A primeira utiliza como fonte de produção do discurso, todo e qualquer objeto denominado como instrumento (flauta, violão, saxofone, tambores, violino etc) e a voz. Vale ressaltar que, em termos gerais, a voz é vista como o instrumento musical natural humano e, neste caso, faz-se uso dela sem o envolvimento da linguagem, apenas com sons produzidos vocalmente (sílabas, vogais e consoantes etc) com o objetivo único e

exclusivo de se fazer música instrumental<sup>1</sup>, mantendo a característica da Música como uma linguagem abstrata, não verbal.

A segunda categoria recorre à palavra, sendo produzida por uma voz ou conjunto de vozes<sup>2</sup>. Contudo tem como elemento estruturador o material que a transforma em música, a linguagem musical, o discurso pautado em alturas definidas de acordo com o sistema de afinação escolhido (ocidental, oriental, de uma determinada sociedade “primitiva” etc). A palavra, neste caso, se literária, é música, graças ao fato de estar dentro deste sistema de alturas, de prosódia específica ou de uma estética que a negue. A palavra se, neste caso, literária não é mais apenas isso. Ela é penetrada pela porção lógica e abstrata da Música e se desenvolve em movimentos lineares que também possui, mas, agora, não são os seus que ditam as regras. Os que prevalecem são os próprios da Música associados às suas propriedades estruturais. As estético-discursivas de ambas as artes se entrelaçam, resultando uma palavra moldada ao discurso sonoro abstrato. Em contrapartida, este potencializa o significado da palavra e cria uma plasticidade inexistente na música instrumental (que é mais exata em termos de ataque por ser digital), a palavra cantada. O verbal que se molda no não verbal.

Esclarecidas essas particularidades, devemos salientar que também encontramos, com frequência, pesquisadores que relacionam procedimentos literários com “Tema e Variações”, sem mencionar que se trata de um gênero específico da música instrumental (abstrata) ou compara a Literatura com a Música, referindo-se ao fato de ser abstrata, de não ter referente, sem especificar a sua categoria, denominando-a, simplesmente, de “Música”, como sucede em Oliveira (2003) no seguinte trecho:

[...] são especialmente inovadores alguns ensaios evidenciando que nem mesmo a música, considerada a mais pura das artes, escapa ao conluio com a ideologia. Um ensaio feminista evidencia, por exemplo,

---

<sup>1</sup>Um exemplo disto é o vídeo “Carmel A-Cappella” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRpyG70zDNg>. Trata-se de um concerto, gênero instrumental que é executado por vozes. Porém o mais comum é acontecer o contrário: uma canção popular (música vocal) ser tocada, ser executada pura e exclusivamente por instrumentos, transformando-se, em instrumental. Isto ocorre, com mais frequência, na popular. Quem não já ouviu, por exemplo, Yesterday (Beatles), Garota de Ipanema (Vinícius de Moraes; Tom Jobim), Hino Nacional Brasileiro (Francisco Manoel da Silva- música; Joaquim Osório duque Estrada – letra), Aquarela Brasileira (Ary Barroso), New York, New York (John Kander e Fred Ebb) ao som de um piano ou quarteto de sopro ou orquestra?

<sup>2</sup> A música vocal pode ter como acompanhamento de instrumentos ou não. Neste caso, recebe a designação de canto a capela. Na música erudita, temos solo, duos, trios, quartetos, (etc) grupos de câmara e coral (considerado um instrumento com características específicas como a orquestra também o é). Na música popular, vamos encontrar duetos, como, por exemplo, os da sertaneja; e um cantor (a) responsável pela melodia contrapondo-se, em certos momentos, a um grupo pequeno de cantores que fazem o back vocal. Podemos entrar também quartetos, quintetos, como o Quarteto em Si, Roupas Nova, 14 Bis, Boca livre, MPB4 etc.

que a concepção patriarcal da função social da mulher se faz presente até em composições aparentemente inocentes, como *lieds* de Schumann ou *A criação* de Haydn (OLIVEIRA, 2003, p. 28).

Nessa passagem, Oliveira (2003) trata de duas coisas distintas considerando como apenas uma, pois “*A criação*”, de Haydn é um oratório baseado no livro do Gênesis e “*lieds*” canções alemãs de origem folclórica, portanto, música vocal. Nesta categoria, há maiores chances do discurso ser ideológico pelas características significativas da palavra. Já a que Oliveira (2003) alude como “a mais pura de todas as artes” é a instrumental, a abstrata, a sem referente. Mas, mesmo só lhe cabendo recorrer aos procedimentos básicos da organização da estrutura de qualquer discurso humano (introduzir, apresentar, desenvolver; recapitular, sintetizar, variar e finalizar), ainda há chances de ter traços ideológicos, se seu objetivo for o de exaltar o que é nacional.

Isto porque a música não verbal, na sua abstração rítmica e de alturas, traz consigo o temperamento de um povo, seu *suingue* como expressão do se estar no mundo, a sua etnicidade. E graças a estes elementos abstratos implícitos na linguagem musical, é que se fez do nacionalismo um movimento de grande força no final do século XIX e começo do XX, na música erudita. Muitos compositores se sentiram estimulados à pesquisa folclórica, à procura de um estilo característico, liberando forte sentimento pelo seu país com o emprego de melodias e ritmos próprios e se baseando em cenas tiradas do dia a dia, de lendas, o que resultou em poemas sinfônicos, concertos, peças solos, danças (música instrumental), ópera (música vocal) etc. Dos compositores nacionalistas, podemos citar: Glinka e Rimsky-korsakov (Rússia); Smetana (Boêmia); Grieg (Noruega); Bella Bartók e Kodály (Hungria); Charles Ives (EUA).

Elucidados esses detalhes, enfatizamos que Oliveira (2003), logo em seguida, aborda sobre a relação entre as artes. Segundo ela, muitos teóricos vêm formulando questões, ao longo dos tempos, para entender as ligações entre as artes e os contrastes entre estas. Distingue-se, entre eles, Susanne Langer, que assegura existir em cada arte uma forma de “aparicação primária”. Pelo que entendemos, o termo “aparicação primária” seria o que é mais visível, o mais detectável na experiência de recepção de cada arte. Assim, de acordo com esta filósofa, essa “aparicação primária” poderia se manifestar de forma secundária em outra linguagem artística, o que explica os paralelos existentes entre elas. No caso da Literatura e Música, a aproximação é justificada por terem o mesmo material básico, o som, e compartilharem a mesma “aparicação primária”, o tempo (OLIVEIRA, 2003, p. 12).

Entretanto Susanne Langer se esqueceu de que a Literatura e a Música possuem o tempo como a “aparição primária”, porque acontecem no espaço. A Literatura no do papel (virtual ou não) ou *in praesentia* – quando oral, e a Música em uma sala ou espaço aberto, sendo acústica ou com a utilização de instrumentos eletrônicos, contando ou não com equipamento de som (caixas amplificadoras, microfones etc). Além disto, elas se perpetuam no tempo, justamente, por serem registradas no espaço do papel, em suportes como a net, celular, computador e os ainda utilizados CD e DVDs, o que possibilita suas “aparições” serem repetidas infinitamente, que não é nada mais nada menos que a reafirmação da noção abstrata criada pelo homem de tempo.

Assim sendo, podemos declarar que o primeiro ponto de contato entre a Literatura e a Música é o fato de serem artes e terem os mesmos objetivos (o prazer estético, a vivência do grotesco, do belo, do feio, do risível, do discurso crítico), cada uma a seu modo, cada qual com a sua natureza em termos de estrutura. E mesmo a Literatura sendo verbal e a Música não verbal, uma possuindo elemento referencial e a outra não, discordamos de Oliveira (2003), ao defini-las como “[...] duas artes que englobam sistemas sígnicos rivais” (OLIVEIRA, 2003 p. 13). Isto porque elas são o que são e apesar de terem características opostas se encontram como toda poética, na abstração das emoções que suscitam, nas sensações que provocam, no indizível que promovem, mesmo ao comungar o mesmo espaço-tempo estético na mescla de suas oposições no que se chama música vocal.

Solange (2003) nos mostra também os pressupostos da análise semiológica representada por Jean-Louis Scheffer, Louis Marin, Michel Butor e Roland Barthes, entre outros, que também nos estimulam a refletir sobre as conexões e distanciamentos entre linguagens artísticas:

[...] todo objeto artístico constitui um texto, convidando a uma “leitura”, ou seja, a uma interpretação vazada em linguagem verbal. Mediando a recepção de todas as criações artísticas, a verbalização, consciente ou não, justificaria as análises intertextuais. Valida-se, assim, a perspectiva semiótica, que toma as artes como diferentes tipos de linguagem, interligados por equivalências estruturais — as chamadas homologias — confluentes no contexto social (OLIVEIRA, 2003 p. 13).

Tomamos com referência a música absoluta<sup>3</sup>, podemos afirmar que nem todo objeto artístico constitui um texto que nos convida à leitura, a uma interpretação vazada em linguagem verbal. O máximo que pode ocorrer, neste caso, é o ouvinte descrever as suas sensações ou exprimir como é afetado pela obra ou expor o quanto é bela tal peça ou comentar sobre seus elementos composicionais, em se tratando de um apreciador especializado.

Por isso, não acreditamos que seja a verbalização interpretativa o que justifica as análises intertextuais no âmbito das artes e nem o fato destas diferentes linguagens serem interligadas por equivalências estruturais. A razão da existência destas análises não se legitimaria, simplesmente, por serem do mesmo tipo de expressão humana? Elas não estariam conectadas por equivalência de “procedimentos organizacionais” de suas estruturas em vez de suas estruturas em si?

Sobre a inter-relação entre as artes, Oliveira (2003) ainda traz questionamentos sobre possibilidade de uma arte global, cogitando a existência de um vínculo essencial entre canto, dança e poesia, com base em registros históricos de um passado longínquo e no que acontece, ainda hoje, em culturas orais. Em seguida, comenta sobre a hipótese endossada por Robert Jourdain, que defende que o motivo de haver aproximações entre as artes está no fato de nosso cérebro ser composto por uma unidade empírico-psicológica de diferentes percepções sensoriais e estéticas.

Assim, arriscamo-nos ao afirmar, pautando no que observamos na prática, que o ser humano tem potencial para conceber e apreciar as artes individualmente e/ou associadas. Elas podem ser observadas juntas, combinadas, em comunidades ou manifestações orais, como a Festa dos Reis, a Congada quando são travestidas de objetivo religioso ou puramente artístico como na ideia de arte total de Wagner. Além disto, temos como exemplos de artes globalizantes, bem próximos de nós, o teatro, o musical e a Ópera. Cada qual em sua especificidade inclui a música, a dança, as artes visuais (inscritas no cenário), a representação teatral e a literatura em um único espaço estético.

Mas, retomando ao texto teórico, antes de dar início ao que seu artigo intitula (à música na Literatura brasileira), Oliveira (2003) aborda sobre importância do Romantismo e Simbolismo, colocando em destaque suas características para sustentar

---

<sup>3</sup> Música absoluta é aquela que utiliza única e exclusivamente elementos musicais, o som, nada mais. E a palavra “peça” é sinônimo de música, partitura.

as suas argumentações sobre o trabalho de Bandeira como um exemplo de “Música de palavras” e, ao final desta parte do texto, esclarece:

De certa forma, a proposta simbolista enfatiza aquilo que, em maior ou menor grau, sempre esteve presente na poesia de todos os tempos: a exploração de recursos fônicos e acústicos. Próprios da linguagem verbal e da musical, explicam a milenar proximidade entre literatura e música, artes irmãs, geradas pelo enlace entre som e dimensão temporal. No estrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima, enjambement e pausas expressivas.

[...] No Brasil, a relação entre literatura e música é exemplarmente ilustrada pela poesia de Manuel Bandeira, o mais musical de nossos poetas do século XX, autor de Os sapos, hino oficial do modernismo, notável pelo apelo de seu estrato fônico. Não fica atrás o jogo de assonâncias, consonâncias e aliterações de “Berimbau”, em O ritmo dissoluto: [...] (OLIVEIRA, 2003, p.14).

Podemos observar que, no primeiro trecho citado, Oliveira (2003), mais uma vez, relaciona a Literatura com a Música, considerando esta como linguagem abstrata sem levar em conta a existência da vocal. Não seria, nela, em razão do uso da palavra, que podemos encontrar o diálogo mais imbricado entre estas duas artes? A música vocal não seria a pedra de toque da proximidade destas, ao longo de toda História da Literatura Ocidental e da Música? A poesia lírica não seria um bom exemplo desse fenômeno? Isto porque, como todos nós sabemos, esta literatura, recebe este nome em virtude do uso da lira como instrumento acompanhador da “performance poética”. Lírica do latim *lyricus*, de *lyra*, que, além de tudo, também é o símbolo imagético da linguagem musical.

Ademais, devemos destacar que toda a descrição do estrato fônico da Literatura delineado por Oliveira (2003), na primeira parte da última citação, serve como sustentação para definir Bandeira como o mais musical dos poetas brasileiros do século XX. Porém toda e qualquer onomatopeia, aliteração, assonância, consonância não tem valor algum quando associada à linguagem sonora por excelência. No discurso musical abstrato, não existem tais configurações e, quando fazem parte da palavra que é cantada (música vocal), não a tornam mais musical e nem mais sonora. No máximo, a presença de aliteração e onomatopeia em uma música vocal, por exemplo, propicia que seja impregnada de tendências mais rítmicas que melódicas, nada mais que isto. E se



tomarmos a onomatopeia em separado, ela, em Música, não é considerada mais que um material sonoro.

Por conseguinte, o trabalho poético (escrito) de Bandeira, definido como o mais musical por Oliveira (2003), na verdade, apenas é mais sonoro que os de outros poetas. Seria como se comparássemos, em Música, uma mesma peça tocada, primeiro, por um quarteto de flautas de doce e, depois, por um quarteto de metais (dois trompetes, um trombone e uma trompa). A última opção seria a mais sonora, teria maior potencial em volume, intensidade sonora.

Outro exemplo de “Música das palavras” é a utilização, na Literatura, do gênero musical “Tema e variações”, que Solange (2003) chama de “construção modelada em formas musicais” e que, segundo ela, ocorre tanto na poesia quanto na prosa (OLIVEIRA, 2003, p. 24). Nestas mesmas condições, está a “Música verbal”, que é outro tipo de Melopoética. Trata-se da descrição das impressões de uma personagem durante o ato de ouvir uma música ou qualquer detalhamento sobre um discurso musical em um romance, por exemplo. Uma simples descrição, nesta teoria, já se torna música. Assim, não poderíamos concluir que esta lógica abre precedente para também existir “paisagem verbal”, “degustação verbal”, “sensações verbo-táteis”?

Quanto aos exemplos da aplicabilidade do “Tema e variações” apresentados pela estudiosa, em primeira análise, cremos que o de Drummond, que ela utilizou para outros fins argumentativos, a **Cantiguinha** seja mais próximo deste gênero musical. Nele, o poeta lançou mão de um procedimento próprio da poesia, a repetição, criando uma proximidade ao que é variação em Música e que só ocorre na música não verbal, como já afirmamos. Variar, em Música, é criar outras frases a partir de uma melodia referência, o tema, aumentando ou diminuindo a quantidade de sons tocados em relação a este modelo. Se pensarmos na possibilidade de uma transposição deste conceito para a linguagem, ele pode equivaler a sílabas das palavras. E é o que não acontece em **Sonho**, pois Bandeira tomou como tema, o fato de ter sonhado criando argumentações, jogos de significados que se estruturam em um começo, meio e fim, ao passo que, em Música, são combinações de elementos nas quais o tema e cada variação tem um começo, meio e fim independentes, o que não impede do início da Música ser a melodia referência e terminar com ela ou com uma de suas variações apresentadas.

### **Cantiguinha**

Era um brinquedo Maria  
Era uma estória Maria  
Era uma nuvem Maria  
Era uma graça Maria  
Era um bocado Maria  
Era um mar de amor Maria  
Era uma vez era um dia Maria.

(ALVARENGA; CAMARGO, 1989, p. 291).

### **Sonho**

Sonhei ter sonhado  
Que havia sonhado.  
Em sonho lembrei-me  
De um sonho passado:  
O de ter sonhado  
Que estava sonhando.

Sonhei ter sonhado...  
Ter sonhado o quê?  
Que havia sonhado  
Estar com você.  
Estar? Ter estado,  
Que é tempo passado.

Um sonho presente  
Um dia sonhei.  
Chorei de repente,  
Pois vi, despertado,  
Que tinha sonhado (BANDEIRA, 1983, p. 298-299).

Além do mais, tudo mostra que, na prosa, seja mais possível a operacionalidade da noção de “Tema e variação”, claro, tomando como referência a própria noção de tema da literatura e não da música puramente abstrata, por ser o ato de variar ser um processo natural do raciocínio humano e não da Música. Além disso, nesta linguagem, no que diz respeito à sua estrutura, aproxima-se mais da prosa do que do verso, uma vez que o tema musical é estruturado em frases e não em versos. E mesmo quando se trata de música vocal, eles são desconsiderados como também a sua métrica. O mais importante é a adequação da tônica de tal palavra à métrica musical. Para demonstrar a contraposição do verso à frase musical, segue abaixo **Luiza**, de Tom Jobim.

### **Luiza**

(F1) - Rua  
Espada nua  
Bóia no céu imensa e amarela  
(F2) Tão redonda a lua

- Como flutua  
(F3) Vem navegando o azul do firmamento  
E no silêncio lento  
Um trovador, cheio de estrelas  
(F4) Escuta agora a canção que eu fiz  
Pra te esquecer Luiza  
(F5) Eu sou apenas um pobre amador  
Apaixonado  
Um aprendiz do teu amor  
(F6) Acorda amor  
Que eu sei  
Que embaixo desta neve  
Mora um coração (CHEDIAK, 2005, p. 86-87).

Palavra cantada resultante do entrelaçamento de uma linguagem não verbal, sem referente com outra em situação oposta cuja métrica é desconsiderada em função da primeira. Mas, pelo que tudo indica, nem sempre foi assim. Isto porque a concepção de música dos gregos considerava que a música deveria nascer da palavra, pois, segundo eles, sua principal função era tornar perceptível a poesia (PEREIRA, 2001, p. 29). Ainda hoje, a linguagem musical potencializa a palavra literária em todas suas dimensões, mas, na Grécia antiga, provavelmente, a métrica musical, como conhecemos hoje (compasso binário, ternário, etc), não existia. Este é um exemplo de como, mesmo nas aproximações, há sempre movimentos que distanciam as artes.

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla lei inexorável: sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo. Como as moléculas estão em contínuo movimento, a produção de sons é, na verdade, ininterrupta, da mesma forma como, já desde os tempos mais remotos, conjecturava-se sobre a existência, em nível macroscópico, de uma harmonia das esferas, decorrente do *perpetuum* móbile dos astros. (MENEZES, 2003, p.19).

Portanto, a nossa circulação sanguínea, o nosso coração, a terra e os planetas e tantas línguas deste mundo com suas melodias, ritmos, prosódias são sonoras como a Música e a Literatura (poesia e narrativa). Porém estas últimas são criações humanas com uma única função, o prazer estético em todas as suas nuances. Combinam-se, distanciam-se e se aproximam, são o que são: Literatura e Música. O fruir de um Borges, Pessoa, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Drummond, Ilda Hilst, Lígia

Fagundes Telles entre outros, não bastam em si? Terminados estes primeiros passos, a sensação que nos fica é a de ser o caminho ainda muito longo, muitas vozes a escutar, muitos sons perpetuados em palavras escritas.

### **Referências**

ALVARENGA, Oneyda; CAMARGO, Toni. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. São Paulo: Aguilar, 1983.

CHEDIAK, Almir. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005. 3 v.

CAMEL A-Cappella. **Vivaldi (Vocal Only)** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hRpyG70zDNg>>. Acesso em: 04 out. 2016.

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em palavras e sons**. São Paulo: Fapesp, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro (org). **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, A. M. R. dos R. **A mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.