

A criação literária e música

The literary creation and music

Luiz Antonio de Assis Brasil
PUCRS

*Dans deux trios de Londres de Haydn a lieu
un événement très rare: des phrases qui se
répondent et que ont presque du sens. Elles sont à la limite du langage humain¹.*
QUIGNARD, p. 77

Resumo: Este artigo traça, de maneira sintética, as possíveis relações entre a música, seja na forma instrumental ou cantada, com a literatura, através de percepção diacrônica e crítica. Evidencia-se que desde suas primeiras manifestações, a música veio acompanhada da palavra, numa interação sempre produtiva e enriquecedora.

Palavras-chave: Criação literária. Música e literatura. Textos cantados. História da Música.

Abstract: *This article provides, in a summary way, the possible relationships between music, whether instrumental or sung form, with literature, through diachronic and critical perception. It is evident, since its first manifestations, the music was accompanied by the word, always in a productive and enriching interaction.*

Keywords: *Creative writing. Music and literature. Sung texts. History of Music.*

Aparentemente estaremos a tratar de temas – música e literatura – díspares em sua dimensão ontológica, mas que se apresentam convergentes enquanto prática. Sabemos das limitações dessas formas artísticas, mas ambas pretendem atingir o ser humano tocando-o em sua sensibilidade e, para isso, utilizam meios que, de maneira quase inconsciente, se expressam através de artifícios que soam ao ouvido. Note-se, a propósito, o quanto a epígrafe de Pascal Quignard é precisa no uso do léxico: ao referir às produções de Joseph Haydn escritas em sua famosa estada na Inglaterra, ocorrida na maturidade do grande músico austríaco, Quignard usa o vocábulo *phrases* [*frases*] e a expressão *langage humain* [*linguagem humana*] e, ainda, que *se répondent* [*se respondem*] isto é, estabelecem um diálogo feito de

¹Nos dois trios de Londres, de Haydn, tem lugar um acontecimento muito raro: as frases que se respondem e quase fazem sentido. Estão no limite da linguagem humana. [Trad. livre do autor deste artigo].

perguntas e respostas, à semelhança da conversação habitual. Aqui cabe lembrar que as *phrases*, no contexto da citação, são as executadas pelos instrumentos musicais dos trios – o violino, o violoncelo e a flauta – quando nossa primeira interpretação seria de frases gramaticais, portanto, frases escritas ou ditas. Ao referir-se que estão no limite da *langage humain*, o escritor francês faz mais que uma analogia; ele estabelece uma aproximação tão estreita entre a música e o texto literário que, ao final, quase se identificam [*estão no limite*]. Em que pese a relevância do pensamento de Quignard – vencedor do prêmio Goncourt e músico eminente – a matéria é conhecida há muito dos estudiosos; o mérito de Quignard é mostrar o tema de maneira tão simples quanto sofisticada, resumindo num período gramatical tudo o que já foi dito e escrito até agora sobre o assunto.

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística. Pode-se dizer que surgiram juntas. Sabe-se que isso decorreu de um fato pouco lembrado: a humanidade canta desde sempre, e quando a voz humana não mais dava conta de todas as aventuras vocais, criaram-se os instrumentos, que atingiam gamas sonoras em que a voz falhava. Assim, a música instrumental surgiu de uma deficiência do aparelho vocal humano. O mesmo Pascal Quignard, em outra obra, *La Leçon de Musique*, mas não só, desenvolve a interessante teoria de que a mudança da voz, ocorrida com os rapazes a partir da puberdade, desencadeou o interesse para criar artefatos [os instrumentos musicais] que viessem, de certo modo, consolar quem perdia sua maviosa voz [feminina]. Nesse sentido, Quignard refere ao privilégio feminino de manter para sempre intacta sua voz.

Se fizermos uma investigação acurada sobre os meios expressivos de que o ser humano dispõe desde a mais remota Antiguidade, veremos que o texto literário adapta-se à música, e a música se adapta ao texto literário, mais precisamente, ao poema. Seria extremamente penoso, no âmbito deste comunicado, expor todas as experiências que a arte fez para atingir a fusão entre música [vocal ou instrumental] com a palavra. Os exemplos são tão abundantes que ficaremos pelos mais vistosos espécimes dessa fusão. Basta lembrar, por exemplo, O *Cântico dos Cânticos* e os *Salmos*, que foram escritos com a finalidade de serem recitados ou cantados ao som de instrumentos musicais; nos *Salmos*, em especial, encontramos inúmeras indicações destinadas aos músicos, tais como no Salmo 4, onde consta: “Ao mestre de canto: com instrumentos de cordas”. Outras vezes consta “com flautas” e, em certas ocasiões, indicações bem precisas de técnica, como: “uma oitava abaixo”. Isso revela não apenas um precoce e sofisticado desenvolvimento da técnica musical, mas um conhecimento consolidado em que a palavra, o verso, são cantados, em vez de serem recitados. São célebres as ilustrações que mostram Davi empunhando uma harpa. De resto, na Antiguidade grega e

romana, era quase inadmissível que um poema fosse dito sem que se fizesse acompanhar de música: para tanto, o texto materializava-se em frases de cadência favorável ao canto, e mediante regras mais ou menos uniformes. Dessa forma, conhecemos os diferentes modos [escalas] gregos [jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólico, lórico], capazes de darem conta da riqueza rítmica dos versos que acompanhava. Pensando em Roma, impossível não referir a Nero, celebrizado pelo cinema por Peter Ustinov, empunhando uma harpa enquanto incendiava a capital do Império: era não apenas uma melodia [executada pela harpa], mas uma elegia literária à cidade que perecia nas cinzas.

A busca foi sempre uma só: captar o ouvinte pela palavra e pela música *ao mesmo tempo*. Isso acontece, de forma mais evidente e atual, nos cânticos religiosos de todas as igrejas cristãs em que, ao fascínio da música, alia-se o sentido apologético do texto, a ponto de não se saber o que é mais importante, se o texto ou a música. Martin Luther, por exemplo, no intuito de contrapor-se ao Papado, criou poemas que eram logo postos em música, deixando-nos uma impressionante quantidade de hinos que até hoje são cantados nas igrejas reformadas de quase todas as confissões. Na Idade Média, passou ao imaginário cultural a figura do *trovador*, ao mesmo tempo poeta e músico, perambulando pelas aldeias com seu alaúde e seus poemas de caráter ora jocoso, ora erótico, ora satírico, ora de caráter sagrado, estes últimos celebrando cenas da vida dos santos ou na lembrança dos Sacramentos da Igreja. Muito raramente a música era apenas instrumental: exceto no caso das danças, a melodia conjugava-se à palavra. Poucos se tornaram conhecidos por seus nomes, mas cabe referir à importância de um mestre como Roger von der Vogelweide, um típico exemplo de poeta e tocador de alaúde.

O Renascimento e o protobarroco vieram a dar uma contribuição que permanece até nossos dias. Os compositores do período, talvez – e isso os musicólogos ainda não esclareceram de modo cabal – imaginando que o *coro* de tragédia clássica significasse o agrupamento musical que modernamente leva esse nome, criaram a *musica per drama*. Vemos aí que era não apenas o poema que instigava as imaginações, mas o texto dramático. Desse equívoco surgiu a *ópera* moderna, que mantém suas características quase inalteradas há cerca de quatro séculos. O que é a ópera? Fundamentalmente, uma peça de teatro – portanto, *literatura* – que recebe tratamento musical. Vários compositores seduziram-se por esta nova forma, passando pelo pleno Barroco, pelo Classicismo, pelo Romantismo, pelo Impressionismo e pela música contemporânea. Talvez seja Richard Wagner aquele que melhor entendeu os propósitos da ópera, denominando-a de *Gesamtkunstwerk*, ou a “obra de arte total”. Wagner foi um criador artístico que durante muito tempo hesitou entre a carreira literária e a carreira musical: ele próprio foi o autor da maioria dos textos de suas óperas. Essa

indecisão não foi exclusiva do Mestre de Bayreuth: sabemos o quanto o compositor Robert Schumann era, e talvez com a mesma excelência, um poeta e crítico literário. Retrocedendo um pouco nessa visão diacrônica, ressalta a obra de Molière que, trabalhando em conjunto com o todo-poderoso mestre de orquestra Jean-Baptiste Lully, criou algumas das obras capitais do Ocidente, como, *O burguês fidalgo*, em que não sabemos o que mais no envolve: se o texto do dramaturgo ou a música de Lully; são rigorosamente inseparáveis, e é de lamentar quando grupos teatrais apresentam apenas o texto que, assim, sofre uma visível amputação. Parece que a tendência de unir música e texto tornou-se uma constante no cenário das artes, tanto que hoje é extremamente difícil encontrarmos músicos *puros*, isto é, músicos que deixam aos outros o tratamento literário de suas composições. Como exemplo do Século XX temos Karl Orff, em sua célebre *Carmina Burana*, cuja introdução *O fortuna* serviam de introdução aos espetáculos de Michael Jackson. Orff musicou com extrema competência uma série de poemas medievais, elevando-os à grandeza de arte total.

A música interage com literatura de duas maneiras: por um lado, as formas musicais podem representar-se na música e, por outro, a música poderá dar o andamento rítmico ao período gramatical. Quanto ao primeiro aspecto – as formas musicais representadas na narrativa – é preciso rever, de modo esquemático, a questão da forma na arte dos sons, a que abaixo referirá Carpentier. As peças de música erudita, ou música de concerto [melhor que “música clássica”] a que estamos acostumados a ouvir submetem-se a esquemas mais ou menos rígidos: assim, a sonata, a sinfonia e o quarteto, por exemplo, articulam-se dentro de um padrão fixo que os divide em quatro movimentos, que no período clássico fixaram-se em *allegro – andante – menuetto e finale*, em geral um *presto* [rápido]. Interiormente, esses movimentos – em especial o primeiro – desenvolvem-se com a exposição do tema, reexposição, segundo tema, desenvolvimento, *coda*. Tudo isto pode parecer, como alguém disse, uma matemática da música; talvez fosse melhor falar em *arquitetura da música*, pois implica no *imaginar*, e segundo cânones. Assim compuseram Mozart e Haydn. Apenas alguns músicos, como o Beethoven dos últimos quartetos, ousaram romper. Como surgiram esses cânones? Não foi de um dia para o outro, isso é certo. Representaram uma evolução do antigo concerto do período Barroco que, a propósito, possuía apenas três movimentos: um rápido, um lento e um rápido. Foi a escola de Mannheim, no século XVIII, que fixou a fórmula que hoje conhecemos. Não se pense, entretanto, que esta gramática da música teve qualquer efeito de estilizar, empobrecer ou abstrair a inspiração e a beleza: ao contrário: disciplinando a emoção, obteve um pacto mais familiar com o ouvinte. Sabia-se o que se ia ouvir quanto à forma: essa segurança propiciava um clima adequado à fruição estética do ouvinte, que ficava à espera de como o compositor se haveria no manejo desse instrumental.

O texto literário é, de todas as artes, o mais suscetível de ser influenciado por outras maneiras de expressão, e hoje é possível afirmar que os movimentos da forma-sonata têm muito a ver com os capítulos ou segmentos da narrativa literária. É claro que não se fala de uma influência direta, rígida, e constatável à primeira leitura: trata-se mais de uma espécie de atitude narrativa que segmenta o texto em fragmentos que, muitas vezes, alternam as expressões do introspectivo com o extrospectivo, o cômico com o sério, a ação com a reflexão. Exemplos há, na História da Literatura, que são modelares nesse aspecto. Evoca-se aqui, em especial, o escritor cubano Alejo Carpentier; este autor, como se sabe, foi músico na juventude, sendo um pianista de reais méritos – aliás, sua história familiar o levava a isso: teve uma avó que foi aluna de César Frank, e seu pai, um famoso arquiteto francês, foi aluno de violoncelo de Pablo Casals. Carpentier foi musicólogo, crítico musical e autor, por exemplo, de uma antológica *História de la Música en Cuba*, até hoje atual. Ele nunca negou a importância da forma musical na composição de seus romances, e aqui seria importante ouvi-lo em uma entrevista dada em 1963 à Radio-Télévision Française, referindo-se a *El Acoso (O Cerco)*. Apenas para lembrar: a ação narrativa dá-se em um teatro de Havana, durante uma execução da 5ª Sinfonia de Beethoven; um ativista político é perseguido pelo interior do teatro enquanto a orquestra toca. Diz Carpentier:

Como antes trabajé sobre música, quise hacer un relato que fuera un poco en forma de sonata, una construcción tripartita. Hay una primera parte que es la exposición de los tres personajes, es decir, de los tres temas; hay un juego de variaciones centrales; hay, al final, lo que en música, corresponde a la coda. Entonces, traté de hacer una novela que pudiera leerse literalmente de un tirón y que quedara encerrada en el mínimo de tiempo real. Tomé como base una sinfonía de Beethoven y, como se su ejecución dura generalmente cuarenta e cinco minutos, situé mi acción en el lapso de los cuarenta e cinco minutos. (CARPENTIER, 1985, p. 92).

Em 25 de julho de 1973, numa entrevista ao jornal *Siempre* do México, ele afirma:

Y creo que un defecto que tienen muchos escritores es no conocer bastante las estructuras musicales, porque las estructuras musicales, por su lógica, por su manera de ordenar el pensamiento, por su manera de ordenar el material sonoro, se relacionan mucho con las estructuras que pudieran ser literarias. [...] Yo creo que la meditación de una sinfonía, en sus conceptos estructurales, la meditación de un drama lírico determinado, se está bien estructurado, puede ayudar a un escritor a concebir una estructuración de relato que sea válida y útil. CARPENTIER, idem, p. 197.

Um crítico europeu, citado pelo mesmo Carpentier, disse que *El reino de este mundo* era um quarteto; *El acoso*, uma sonata; *El Siglo de las Luces* uma sinfonia. Não se pretende, aqui, um reducionismo dessa natureza, mas o caso de Carpentier é exemplar de um escritor que deixou pública

sua admiração e a influência sofrida pelas formas musicais. A simples análise da estrutura narrativa de alguns dos melhores romances de nossa literatura revela uma fidelidade espantosa a uma organização prévia na qual não raramente estäviva a disposição em algo que poderíamos chamar de *movimentos*. Uma obra como *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, é uma amostra bem nítida. Alternando vozes narrativas que se cruzam, trazendo história mediante a visão sucessiva de várias personagens, estabelece uma exposição de temas que ganham inúmeras variações no decorrer da trama. Não por nada que *Os sinos da agonia* erige-se à dimensão de obra literária superior.

Em segundo lugar, e esta é uma influência mais do que clara, a música é importante no próprio escandir das frases. Sem falar na poesia, que é o gênero literário sonoro mais evidente, tanto que a métrica ou o simples ritmo é um dos pontos capitais de qualquer texto dessa natureza, é impossível negar que também a narrativa, quando bem tratada, leva em consideração a cadência da frase. Temos aqui o caso exemplar de Flaubert, que recitava a plenos pulmões parágrafos inteiros de *Madame Bovary*, o que é atestado por seus vizinhos. E o fazia na intenção de dar um aspecto sonoramente bom ao material literário. A frase inaugural de *Madame Bovary* serve de exemplo: *Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé bourgeois e d'un garçon de classe que portait un grand pupitre.* [FLAUBERT, 1996, p. 7] Observe-se aí uma frase praticamente composta por três compassos de oito acentos. Aliás, como vimos no início, na denominação musical, o termo *frase* é de uso regular, mostrando a analogia entre essas duas formas artísticas: a música e a literatura. No caso de Flaubert, foi uma busca consciente, predeterminada. Ele refere em uma carta que seus vizinhos conheceram previamente *Mme Bovary* porque o autor a declamava a plenos pulmões no jardim. Há outra passagem na correspondência, desta vez com Louis Bouilhet, datada de 5 de outubro de 1856, em que ele reclama que teria de mudar um nome de jornal em *Mme Bovary*, e isso iria desestruturar toda sua escrita. É curioso saber disso contado de maneira saborosa por ele mesmo:

J'ai reçu, ce matin, une lettre de Frédéric Baudry, qui me prie, dans les termes les plus convenables, de changer dans la Bovary le *Journal de Rouen* en: *Le progressif de Rouen*, ou tel autre titre pareil. (...) Mais c'est si beau, le «Journal de Rouen» dans la Bovary! (...) Je ne sais que faire. (...) Réfléchis, **ça va casser le rythme de mes pauvres phrases! C' est grave!**²[destaque nosso].

É de veras curioso: antes de rebelar-se contra a indevida intromissão em sua liberdade criativa, Flaubert está mais preocupado com o ritmo de suas frases, que iriam perder com a mudança do

²Recebi, está manhã, uma carta de Frédéric Baudry que me pede, nos termos mais respeitosos, e mudar, na *Bovary*, o *Journal de Rouen* por *Le Progressif de Rouen*, ou algo do gênero. (...) *mas é tão bonito Journal de Rouen na Bovary!* (...) Não sei o que fazer. (...) Olha bem: isso vai tirar o ritmo de minhas pobres frases! É grave! [Trad. Livre] Disponível em <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1856.htm>

simples nome de um jornal. Ritmo, como sabemos, é um dos elementos da música, junto com a melodia e harmonia. Em palavras mais simples: Flaubert estava preocupado com musicalidade de suas frases.

É, entretanto aceitável que os outros autores tenham obtido essa sonoridade de modo inconsciente. O ritmo, portanto, incorpora-se de modo imperceptível à escrita, e o leitor sabe detectar quando esse ritmo é tropelado.

Cabe referir aqui a um episódio tão insólito quanto célebre, relatado por Agostinho nas suas *Confissões*. Diz ele que chegava à Catedral de Milão e entrou na escritório do Bispo, que seria depois Santo Ambrósio e Doutor da Igreja. Espantou-se porque Ambrósio não lia em voz alta o texto que tinha sob seus olhos. *Os olhos percorriam as páginas, e o coração sondava o sentido, enquanto sua voz e sua língua descansavam*³. Dessa passagem tiraram-se as mais variadas interpretações, mas de certo modo, há uma coincidência em considerar que Ambrósio teria sido o criador da leitura silenciosa. Discussões à parte, o espanto de Agostinho é justificado. Numa época de poucos letrados, a leitura era uma demonstração de alto cultivo intelectual, e quando se chegava ao estágio de uma leitura não declamada, é porque estávamos perante um intelectual completo. Todavia, não é inútil referir que a leitura, mesmo silenciosa, implica um movimentar específico do diafragma, a mover-se, e movendo os pulmões no sentido da articulação sonora. Isto é, em outras palavras que, mesmo que leiamos em silêncio, obedecemos organicamente a todas as operações necessárias ao ritmo. Daí a preocupação de Flaubert com a entonação de suas frases. Ele sabia que o leitor acompanharia, com todo seu corpo, o deslizar da prosa que notabilizou o autor francês criador do Realismo literário.

A música, dessa forma, articula-se à literatura de duas maneiras: no primeiro caso, que diríamos *extrínseco*, a música estabelece formas exteriores ao texto; no segundo, a música colabora especialmente com o ritmo. O leitor, mesmo desconhecendo os cânones musicais, percebe, de modo difuso – mas nem por isso menos verdadeiro – o quanto o texto pode agradar por uma instância extra-literária, que é a instância musical. Não é outro o ensinamento de Provost, que deixamos voluntariamente no idioma em que foi escrito para que não se perca a sonoridade original.

This sentence has five words. Here are five more words. Five-word sentences are fine. But several together become monotonous. Listen to what is happening. The writing is getting boring. The sound of it drones. It's like a stuck record. The ear demands some variety. Now listen. I vary the sentence length, and I create music. Music. The writing sings. It has a pleasant rhythm, a lilt, a harmony. I use short

³...sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur vox autem et linguam quiescebant. Conf. VI iii3

sentences. And I use sentences of medium length. And sometimes when I am certain the reader is rested, I will engage him with a sentence of considerable length, a sentence that burns with energy and builds with all the impetus of a crescendo, the roll of the drums, the crash of the cymbals-sounds that say listen to this, it is important. (PROVOST, 1985, p. 27).⁴

Mesmo que a afirmativa do autor contemporâneo – referente à escrita – tenha algo de patético, especialmente em seu final persuasivo, temos de convir que seu autor opera no terreno dos sons musicais, o que se verifica por uso de um vocabulário típico: *rhythm, harmony, crescendo, drums, cymbals*.

Os exemplos poderiam multiplicar-se *ad infinitum*. É até possível dizer que não autor que não tenha, de alguma forma, refletido sobre o tema. Optamos por mostrar apenas estes pela relevância de seus autores. O fato é que hoje, não podemos ultrapassar o fato de que a música não envolve apenas a nós, leitores, em nosso cotidiano, mas principalmente envolve os criadores literários que, como bons obreiros do texto, consideram a música como parte integrante, e essencial, de suas composições – ou melhor, de suas escrituras.

Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulinas, 1984. Trad. M.L.Amarante.
CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. Havana: Letras Cubanas, 1985.
FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Montréal : Gutenberg&Associés, 1995. p.7.
PROVOST, G. *100 Ways to Improve Your Writing*. New York: Mentor, 1985.
QUIGNARS, Pascal. *La Leçon de musique*. Paris: Gallimard, 1987.
QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la Musique*. Paris: Gallimard, 1996.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Doutor em Letras (PUCRS), Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.
Músico e Romancista.

Recebido em 01 de fevereiro de 2015.

Aceito em 01 de março de 2015.

⁴Esta sentença tem cinco palavras. Aqui estão mais cinco palavras. Sentenças de cinco palavras são ótimas. Mas muitas juntas tornam-se monótonas. Escute o que está acontecendo. A escrita está se tornando tediosa. Sua sonoridade é um rumor. É como uma gravação travada. O ouvido pede mais sonoridade. Ouça agora. Eu mudo o tamanho da sentença e crio música. Música. A escrita canta. Tem um ritmo agradável, cadência, harmonia. Eu uso sentenças pequenas. Uso sentenças de tamanho médio. E muitas vezes, quando vejo o leitor muito quieto, eu o capturarei com uma sentença de tamanho considerável, uma sentença que queima com energia e edifica, com todo ímpeto, um *crescendo*, rufar de tambores, estrépito de címbalos, que dizem: “ouça isso, isso é importante.” [Trad. livre]