

Aproximações estéticas

Luiz Antonio de Assis Brasil

PUCRS



As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística. Desde a Antigüidade o texto literário adapta-se à música, bem como a música adapta-se ao texto literário, mais precisamente, ao poema. O *Cântico dos Cânticos* e os *Salmos* 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 certa ocasiões, indicações bem precisas de técnica, como: “uma oitava abaixo”. São célebres as ilustrações que mostram Davi empunhando uma harpa.

De resto, na Antigüidade 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. Impossível não referir ao imperador Nero, empunhando uma harpa enquanto incendiava Roma: não apenas uma melodia, mas uma elegia literária à cidade que perecia nas cinzas.

Procurava-se, como se percebe, captar o ouvinte pela palavra e pela música *ao mesmo tempo*.

Da Idade Média, passou ao imaginário a figura do trovador, simultaneamente 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. Rarissimamente a música era apenas instrumental: exceto no caso das danças, a melodia conjugava-se à palavra. Poucos tornaram-se conhecidos por seus nomes, mas cabe referir à importância de um mestre como Roger von der Vogelweide.

O Renascimento e o proto-barroco 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 grupamento 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 dramatúrgico. Desse feliz 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 *Gasamtkunstwerk*, 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 foi, e talvez com a mesma excelência, um poeta e crítico literário. Parece que essa tendência 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* serve de introdução aos mega-espetáculos de Michael Jackson. Orff musicou com extrema competência uma série de poemas medievais, elevando-os à grandeza de arte total.

A música relaciona-se à literatura por duas vias: 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. As peças de música erudita 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 *construir*, 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 fácil com o ouvinte, captando sua adesão. 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 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 trabalhei sobre a música, quis fazer um relato que fosse um pouco a forma da sonata, uma construção tripartida. Há uma primeira parte que é a exposição dos três personagens, quer dizer, dos três temas; há um jogo de variações centrais; há, no final, o que na música corresponde à coda. Então, tratei de fazer uma novela que pudesse ser lida de uma única leitura e que ficasse limitada no menor tempo real. Tomei como base uma sinfonia de Beethoven e, como sua execução dura geralmente quarenta e cinco

minutos, situei minha ação no lapso dos quarenta e cinco minutos.¹

Bem mais tarde, em 16 de junho de 1975, em uma entrevista à *Quinzaine Littéraire* de Paris, ele afirma:

Ao estudar a sonata – a sinfonia, o concerto e a sonata são praticamente a mesma coisa desde o ponto de vista da forma – me perguntei: por que o músico tem à sua disposição meios estruturais que o escritor não tem? Quando se compõe uma sinfonia ou uma sonata, se sabe muito bem até onde se pode chegar: estão aí as repetições, os mecanismos estabelecidos previamente, as variações – para mim, a variação é a forma suprema da música, em certo sentido – e, de acordo com isso, escrevi a novela *El acoso* que é, entre todas minhas novelas, a que talvez tenha tido o menor número de leitores, ainda que Sartre tenha considerado a melhor.²

Aliás, 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 advoga, 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 está viva 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 é 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

¹ CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. Havana: Letras Cubanas, 1985. p.92. [Esta e as restantes citações são traduções do autor deste artigo.]

² Idem, *ibidem*. p. 274.

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 en bourgeois et d'un garçon de classe que portait un grand pupitre.*³ Observe-se aí uma frase praticamente composta por três compassos de oito acentos.

Aliás, 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, predefinida. É entretanto aceitável que os outros autores tenham obtido essa sonoridade de modo inconsciente. O ritmo, portanto, incorpora-se de modo imperceptível à escritura, e o leitor sabe detectar quando esse ritmo é atropelado.⁴

Entendemos, assim, que a música 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.

Referências

CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. Havana: Letras Cubanas, 1985.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Montréal: Gutenberg & Associés, 1995.

³ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Montréal: Gutenberg & Associés, 1995. p. 7.

⁴ Peço desculpas por relatar uma experiência pessoal, mas que não é apenas minha. Antes de dedicar-me por inteiro à literatura, fui durante vários anos músico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, na qualidade de violoncelista. Hoje percebo o quanto a música foi importante na realização de textos como *Manhã transfigurada*, *Concerto campestre* e *Música perdida*. Nunca dou por pronto um parágrafo ou frase sem submetê-los à leitura em voz alta, para descobrir-lhes eventuais problemas de ritmo: o período final de *O pintor de retratos* (2001) custou-me quase um mês de escritas e reescritas.